

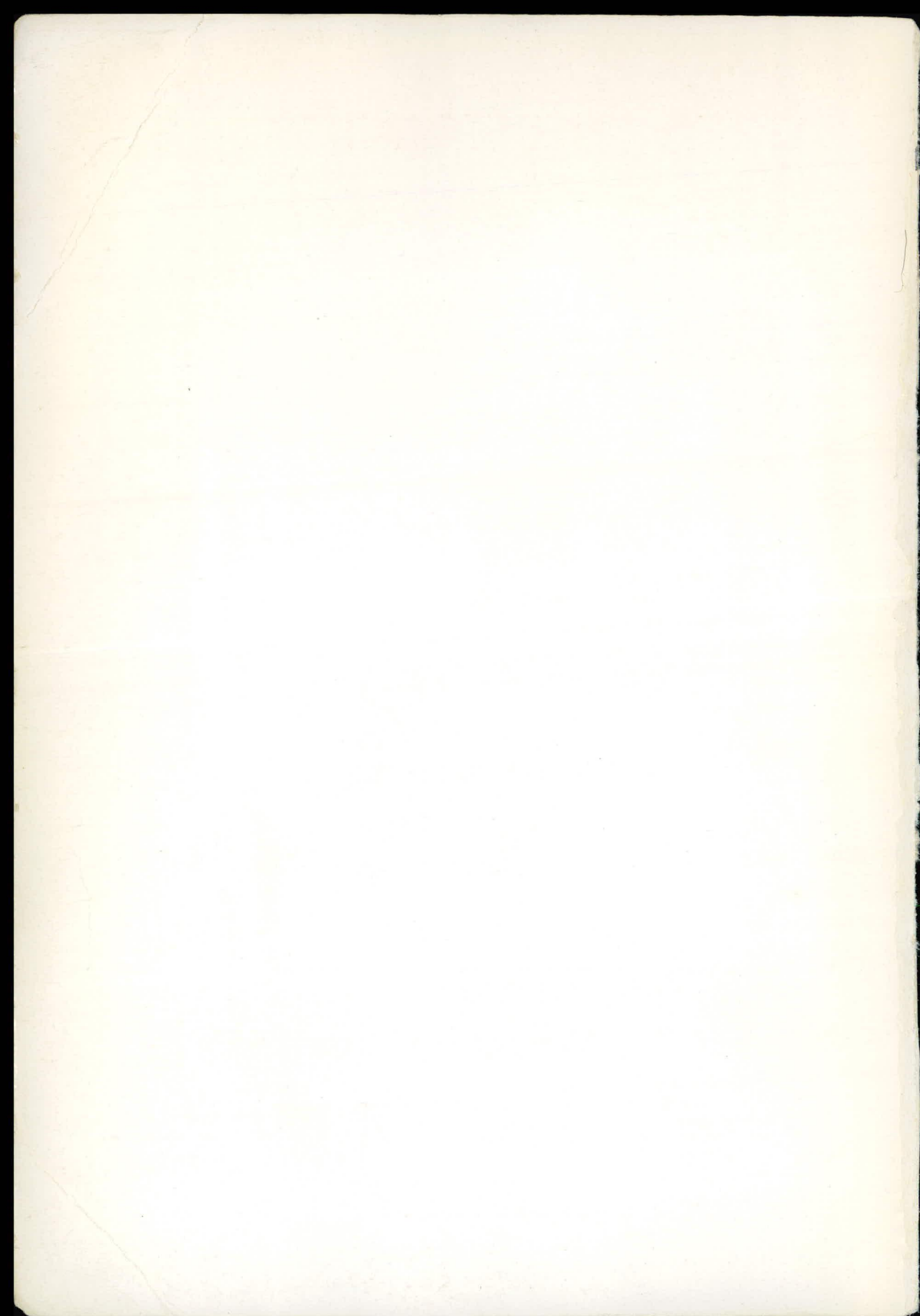
NEDERLANDSE
17^E EEUWSE

ITALIANISERENDE
LANDSCHAPSCHILDERS



10 maart t/m 30 mei 1965

CENTRAAL MUSEUM
UTRECHT



NEDERLANDSE
ITALIANISERENDE
LANDSCHAPSCHILDERS

harmen den de Smeat

NEDERLANDSE
17^E EEUWSE
ITALIANISERENDE
LANDSCHAPSCHILDERS

10 maart—30 mei 1965

CENTRAAL MUSEUM UTRECHT



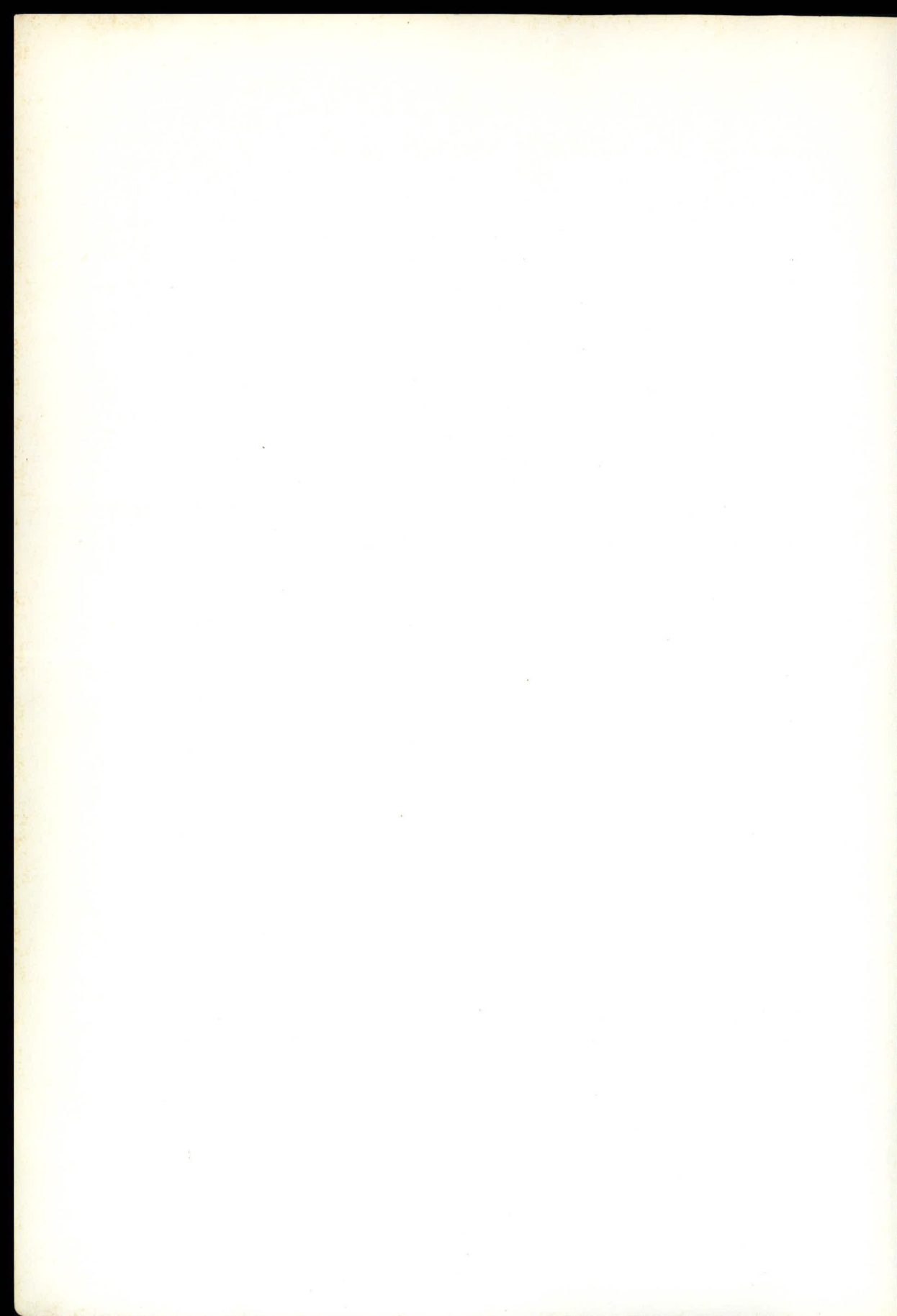
De volgende particulieren, musea en instellingen stelden welwillend hun kunstwerken voor de tentoonstelling ter beschikking:

Hare Majesteit de Koningin van Groot-Brittannië

Amsterdam	Rijksmuseum Rijksprentenkabinet verz. F. C. Butôt verz. Dr. J. A. van Dongen verz. Dr. H. Wetzlar particuliere verzameling
Antwerpen	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Bakewell	The Trustees of the Chatsworth Settlement
Basingstoke (Hamps.)	verz. Hon. Antony Lyttelton
Bazel	Kunstmuseum Basel
Berlijn	Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin-Dahlem
Best (N.B.)	verz. J. Metzemaekers
Blechingly	verz. R. W. Sturge
Bonn	Rheinisches Landesmuseum
Bremen	Kunsthalle Bremen
Brunswijk	Herzog Anton Ulrich-Museum
Brussel	Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Stadsmuseum van Brussel
Cleveland	verz. Severance A. Millikin
Colinsburgh	Earl of Crawford
Detroit	The Detroit Institute of Arts
Dublin	National Gallery of Ireland
Edinburgh	National Gallery
Eindhoven	verz. M. J. M. van Lieshout
Enschede	Rijksmuseum Twenthe
Florence	Galleria Palatina, Palazzo Pitti
Genua	particuliere verzameling

Glasgow	Glasgow Art Gallery and Museum
's-Gravenhage	Koninklijk Kabinet van Schilderijen „Mauritshuis” Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen Haags Gemeentemuseum Kunsthandel G. Cramer Nystad Antiquairs N.V., Lochem-Den Haag verz. Ir. C. Th. F. Thurkow
Groningen	Groninger Museum voor Stad en Lande
Haarlem	Frans Halsmuseum
Hannover	Niedersächsische Landesgalerie
Heino (O)	Stichting Hannema-de Stuers Fundatie
Indianapolis	Art Association of Indianapolis, the Herron Museum of Art
Karlsruhe	Staatliche Kunsthalle particuliere verzameling
Kassel	Staatliche Kunstsammlungen
Kettwig-Ruhr	verz. Dr. Herbert Girardet
Leerdam	verz. Hofje van Aerden
Leeuwarden	Fries Museum
Liverpool	Walker Art Gallery
Londen	Alfred Brod Gallery Daan Cevat Gallery Duits Ltd. verz. Denis Mahon verz. Peter Meyer verz. Alfred Sutter
Mannheim	
München	Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Parijs	Musée National du Louvre Musée du Petit Palais verz. F. Lugt, Institut Néerlandais verz. Madame M.N.
Rome	Galleria Nazionale d'Arte antica in Palazzo Corsini Galleria Spada Galleria Doria Pamphilj Accademia Nazionale di San Luca

	verz. H. E. Backer
	verz. Arch. Comm. Dott. Andrea Busiri Vici
Rotterdam	Museum Boymans-van Beuningen
Stockholm	Hallwylska Museet
	Nationalmuseum
Toledo	The Toledo Museum of Art
Tours	Musée des Beaux-Arts
Utrecht	Centraal Museum
	Kunsthistorisch Instituut
Viterbo	verz. Contessa Clelia Savini
Wenen	Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum
	Gemäldegalerie, Akademie der bildenden Künste
Wooburn Green (Bucks.)	verz. Mrs. C. Palmer
York	City of York Art Gallery



VERANTWOORDING

Nadat in 1952 in Utrecht (Centraal Museum) en Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) de tentoonstelling „Caravaggio en de Nederlanden” gerealiseerd was, is de wens opgekomen, terzijner tijd ook een latere periode van door Italië beïnvloede Nederlandse schilders te illustreren, de z.g. Italianisanten. Strikt genomen zou deze betiteling voor iedere groep kunstenaars gelden, die te enigerlei tijd naar Italië waren gereisd en sporen van zulk een verblijf in hun werken achterlieten, te beginnen met Jan Gossaert van Mabuse, Barend van Orley, Jan van Scorel, hofschilder van de Nederlandse Paus Adriaan VI, en zijn leerling Maerten van Heemskerck. Aan deze beide schilders wijdde het Centraal Museum in 1955 een grote overzichtstentoonstelling, terwijl in 1959 te Utrecht (Centraal Museum) en te Leuven (Stadhuis) een tentoonstelling werd gerealiseerd over Paus Adriaan VI en zijn tijd. Het kunsthistorisch spraakgebruik heeft echter de naam „Italianisanten” gereserveerd voor een bepaalde groep Nederlandse schilders, die in de 17e eeuw na de Caravaggisten langer of korter in Italië verbleven, en waarvan het resultaat duidelijk in hun werken zichtbaar is. Hiertoe behoren stricte ook de z.g. „bamboccianti”, genoemd naar de bijnaam „bamboccio” (onbeholpen pop), aan Pieter van Laer, wegens zijn gebochelde gestalte door zijn kunstbroeders in Italië gegeven. Deze „bamboccianti” zijn eigenlijk de directe opvolgers van de Caravaggisten, wier werk tussen 1610 en 1630 zijn hoogtepunt bereikte. De volgelingen van Pieter van Laer schilderden, zeer realistisch, taferelen uit het dagelijks leven van de lagere klassen der bevolking, voor die tijd iets geheel nieuws. Zij schilderden de voorvallen in het licht-donker, erfenis van de Caravaggisten, waaraan later, vooral door toedoen van Michael Sweerts nieuwe thema's op hoger niveau werden toegevoegd. Aan Sweerts en zijn tijdgenoten werd in 1958 door het Museum Boymans te Rotterdam een tentoonstelling gewijd, die het verschijnsel „bamboccianti” en „bambocciaden” uitvoerig behandelde.

Thans willen wij de groep Nederlandse landschapschilders, die in de 17e eeuw door het Italiaanse land werden beïnvloed, en aan wie de speciale naam „Italianisanten” is voorbehouden, in het licht stellen.

Wanneer men spreekt over de Nederlandse landschapskunst van de 17e eeuw dan zullen, in het algemeen, de namen van meesters als Jan van Goyen, Jacob van Ruisdael, Salomon van Ruysdael, Aert van der Neer, Meindert Hobbema genoemd worden, schilders die de polders, de bossen en de duinen van het eigen, Nederlandse landschap met zijn diffuse, grijze licht en heel eigen atmosfeer, tot onderwerp van hun schilderijen kozen.

De bovengenoemde Italianisanten, die in Nederland werkten en leefden in dezelfde eeuw als Van Goyen en Ruisdael, en een even groot aandeel hebben gehad in de Nederlandse landschapschilderkunst van de bloeitijd, waarin ze, gezien de enorme hoeveelheid van de door hen vervaardigde stukken zeker ook goede aftrek hebben gevonden, genieten tegenwoordig, ten onrechte, veel minder bekendheid.

Zij onderscheiden zich van hun collegae door het feit, dat zij meestal een aantal of soms zelfs vele jaren in Italië doorbrachten. Hiermee hangt samen dat onderwerp en stijl van hun schilderijen verschillen van hen die thuis bleven. Hun werken hebben niet het Hollandse landschap tot thema, maar de steden, bergen en bossen van Italië. Zij roepen een beeld op van het Italiaanse buitenleven, van de Romeinse Campagna, die in hun schilderijen wordt bevolkt door schilderachtige figuren, jagers, bedelaars, herders en boeren met hun dieren. Romeinse bouwvallen en fragmenten van antieke sculpturen vormen vaak een essentieel onderdeel van hun compositie.

Wat de Italianiserende schilders het meest heeft geboeid is het Italiaanse licht en de stralende werking van de Zuidelijke atmosfeer. Om het Italiaanse zonlicht in hun schilderijen overtuigend te kunnen weergeven, ontwikkelden deze meesters een geheel eigen stijl, die sterk afwijkt van de stijl van het inheemse landschap, ook al hebben tussen Italianiserende en zuiver „Hollandse” meesters onderlinge relaties bestaan.

In de 17e eeuw werden de Italianisanten zeker niet minder gewaardeerd dan de schilders van het Hollandse landschap. In de 18e en nog in het begin van de vorige eeuw stonden zij zeer hoog in aanzien; toen waren Both en Berchem zelfs de beroemdste Nederlandse landschapschilders. In latere jaren daalde echter de appreciatie voor de Italianisanten zeer sterk. Deze verminderde appreciatie hangt samen met de opkomst en de invloed van het impressionisme, een richting, die zich veel meer met Van Goyens visie op het landschap kon identificeren, waardoor de Italianisanten ietwat in de vergeethoek geraakten.

In de laatste jaren is echter de belangstelling voor de uitzonderlijke kwaliteiten van het oeuvre van deze meesters weer groeiende en is er een proces van herwaardering gaande, dat o.a. resulteerde in een aantal recente studies over meerdere Italianiserende meesters.

Wat echter tot nu toe ontbroken heeft is een overzicht over het geheel van deze onderling bij al hun overeenkomsten toch zo verschillende kunstenaars. Om dit te bereiken en tevens voor de wetenschappelijke studie van de Italianiserende landschapschilders, bleek het nodig een zo groot mogelijk aantal werken van verschillende meesters te onderzoeken en te vergelijken. Vervolgens werd getracht daaruit de specifieke aard van de Italianisanten en de grote lijnen van een overzicht te

cristalliseren, en tevens voor elke meester, met zoveel mogelijk controle der biografische gegevens aan de bronnen, zijn eigen karakter en plaats in het geheel te determineren.

Een dergelijk onderzoek wordt uiteraard gecompleteerd door andere problemen, die daarbij oprijzen of ermee samenhangen, zoals de oorsprong van bepaalde motieven en onderlinge beïnvloedingen.

Om al deze problemen in hun verschillende aspecten te kunnen illustreren werd uit de overvloed van Italianiserende schilderijen een keuze op de tentoonstelling samengebracht.

Wij zijn verheugd bij zo velen begrip, enthousiasme en medewerking te hebben gevonden voor het realiseren van deze voorwaar niet eenvoudige opgave.

In de eerste plaats willen wij onze dankbare gevoelens kenbaar maken tegenover H. M. de Koningin van Groot-Brittannië voor het bruikleen van vier schilderijen uit Haar bezit.

Van Italiaanse zijde mochten wij bijzonder veel medewerking ontvangen bij het samenstellen van de tentoonstelling van meesters die door het zonnige land zo werden geïmpressioneerd. In de persoon van Professor Bruno Molajoli, Directeur-Generaal voor Oudheidkunde en Schone Kunsten van het Ministerie van Openbaar Onderwijs van Italië, danken wij het Ministerie en de „Consiglio Superiore” voor hun zeer gewaardeerde toestemming tot het uitlenen van zovele schilderijen uit Italië. Prinses Orietta Doria Pamphilj te Rome zijn wij zeer erkentelijk voor de keuze die zij ons liet maken uit haar collectie. Dr. Maria Ciaranfa, directrice van de Galleria Palatina te Florence, en Professor Italo Faldi, Intendant voor Schone Kunsten voor de Provincie Lazio zijn wij zeer dankbaar voor het ruime bruikleen dat zij ons uit hunne collecties ter beschikking stelden.

Om dezelfde reden gaan onze gevoelens van dank uit naar Professor Germain Bazin, hoofdconservator van de afdeling schilderkunst van het Nationale Museum van het Louvre, Dr. Margarethe Poch-Kalous, directrice van het Museum voor schilderkunst van de Academie voor Beeldende Kunst te Wenen, Dr. H. Söhner, hoofddirecteur van de schilderijenverzamelingen van de deelstaat Beieren te München, Dr. A. F. E. van Schendel, hoofddirecteur van het Rijksmuseum te Amsterdam, Dr. A. B. de Vries, directeur van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen „Mauritshuis” te 's-Gravenhage.

Alle andere collegae, die ons hebben geholpen tot de verwezenlijking van ons ideaal zijn wij van harte dankbaar. Wij weten maar al te goed, hoeveel extra belasting een dergelijke medewerking met zich mee voert. Tegenover de particuliere verzamelaars voelen wij ons wel zeer verplicht, daar zij zo lang hun kostbaar bezit, sieraad van hun woning, hebben willen missen.

Weinig in aantal zijn de werken, die wij hier gaarne hadden getoond, maar die omstandigheden verhinderden aanwezig te zijn. Zij behoren m.n. tot instellingen, welke het wettelijk niet is toegestaan kunstwerken uit te lenen en aan landen, die tot niet-uitlenen moesten besluiten wegens o.m. visum-moeilijkheden voor de begeleiders.

Het is de bedoeling van deze tentoonstelling en tevens onze hoop, dat alle gedane moeite en opofferingen niet tevergeefs zullen zijn en een stimulans mogen wezen voor geïnteresseerde kunstkenners om het door ons begonnen werk voort te zetten en te voltooien.

Dr. Maria Elisabeth Houtzager,
Directrice Centraal Museum

Catalogus en inleiding zijn de vrucht van het gezamenlijk werk van:
Dr. M. E. Houtzager, Drs. H. J. de Smedt en A. Blankert, cand. hist.art.

INLEIDING

In de ontwikkeling van de landschapschilderkunst in Holland gedurende de 17e eeuw zijn twee grote stromingen waar te nemen: de ene het zuiver nationale landschap met meesters als Van Goyen, Ruysdael, Hobbema, de andere het op zuidelijke impressies voortbouwende landschap, dat in hoofdzaak Italianiserend is.

Deze tweede stroming loopt chronologisch ongeveer gelijk met de eerste, en is er in enkele opzichten mee verbonden, al was het maar door het feit dat de meeste schilders, die tot de Italianiserende stroming behoren, in hun vroegste in Holland ontstane werken het landschap volgens de maatstaven van de zuiver nationale richting schilderen.

De Italianiserende landschapschilders, waarvan het merendeel zelf enkele jaren in Italië heeft doorgebracht, vertonen in hun oeuvre een aantal gemeenschappelijke kenmerken waardoor zij kunnen samengebracht worden tot de groep, die met de term Italianisanten wordt aangeduid.

Als constanten in het werk van deze kunstenaars gelden: de heldere, zuidelijke werking van het zonlicht, de verfijnde en minutieuze detailweergave, een voorkeur voor een helder, lokaal coloriet, een voorliefde voor levendige staffage met genrefiguren, en het steeds weer terugkeren van Romeinse ruïnes en bouwwerken als requisieten in een landschap. Ook onderling voelden deze meesters zich verbonden: tussen verschillenden van hen hebben persoonlijke relaties bestaan, terwijl ook in hun werken wederzijdse ontleeningen of beïnvloedingen zijn aan te tonen.

Wanneer wij nagaan in hoeverre deze Italianisanten als kunsthistorisch of artistiek fenomeen tot nu toe werden bestudeerd, dan blijken er over de afzonderlijke meesters wel een aantal publicaties te bestaan, zeer weinige echter over de groep als geheel. Alleen I. Ledermann¹⁾ gaf reeds in 1920 een verdienstelijke samenvatting van het werk van de Italianiserende groep, waarbij ze o.a. Both, Asselijn en Berchem behandelde, doch daar zij nog te weinig overzicht kon hebben over al het materiaal, legde zij te veel de nadruk op één aanvechtbare these²⁾.

Zes jaar later, in 1926, catalogiseerde C. Hofstede de Groot³⁾ het oeuvre

¹⁾ I. LEDERMANN, *Beiträge zur Geschichte des romanistischen Landschaftsbildes in Holland und seines Einflusses auf die nationale Schule um die Mitte des 17. Jahrh.* (dissertatie in machineschrift), Berlijn, 1920.

²⁾ Nl. dat het werk der Italianisanten van verstrekkende betekenis zou zijn geweest voor de wijze van componeren van Ruysdael, Hobbema en Van der Neer (zie p. 34).

³⁾ C. HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, IX, Esslingen-Parijs, 1926.

van Hackaert, Berchem, Dujardin, Both en Pynacker. Hij deed dat echter, zoals een van zijn medewerkers⁴⁾ later mededeelde, en zoals hij zelf trouwens in zijn voorwoord liet doorschemeren, met weinig entoesiasme, en meer omdat zijn voorganger en voorbeeld, John Smith, ze óók had opgenomen in zijn uit de jaren 1830 daterende „catalogues raisonnés” van de verschillende Hollandse schilders, dan uit eigen overtuigd zijn van de artistieke kwaliteiten dezer meesters.

Wel had intussen het archiefonderzoek, dat minder met artistieke voorkeuren werkt, vooral in het laatste kwart van de vorige eeuw uit de Nederlandse archieven talrijke gegevens aan het licht gebracht over het leven van de verschillende Italianiserende kunstenaars. Deze gegevens, gepubliceerd o.a. door A. van der Willigen⁵⁾, S. Muller⁶⁾, in Obreens archief⁷⁾ en in een aantal, overwegend vroege jaargangen van Oud-Holland, verschaffen nuttige aanvullingen, en ten dele ook correcties op de biografische bijzonderheden, die eigentijdse auteurs als J. von Sandrart⁸⁾ en A. Houbraken⁹⁾ verstrekten. De archieven in Rome werden nog in de vorige eeuw door A. Bertolotti en daarna door J. A. F. Orbaan¹⁰⁾ en vooral vanaf ca. 1900 zeer intensief door G. J. Hoogewerff nagezocht op documenten betreffende Nederlanders, die in het verleden in Rome verblijf hebben gehouden. Met het vele wat hij aan het licht bracht, wist Hoogewerff een levendig beeld te geven van de omstandigheden en het milieu waarin de Nederlandse kunstenaars in Rome verkeerden in de 17e eeuw¹¹⁾. Aan Hoogewerffs archiefpublicaties hebben wij bovendien een aantal gegevens te danken, die betrekking hebben op het verblijf van verschillende Italianiserende landschapschilders in Rome. Tussen 1930 en 1955 verschenen daarentegen slechts een aantal kleine monografieën, zoals het weinig diepgaand boekje over Berchem van I. von Sick¹²⁾, de gedegen studie over Van Wittel door C. Lorenzetti¹³⁾

4) Zie STECHOW 1955, p. 425—426.

5) A. VAN DER WILLIGEN, *Les artistes de Harlem*, Haarlem-'s-Gravenhage, 1870.

6) S. MULLER Fz., *De Utrechtsche Archieven, I, Schildersverenigingen te Utrecht*, Utrecht, 1880.

7) FR. D. O. OBREEN, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, 7 dln., Rotterdam, 1877—1890.

8) J. VON SANDRART, *Teutsche Akademie*, Nürnberg, 1675, uitgegeven door A. R. PELTZER, München, 1925.

9) A. HOUBRAKEN, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 dln., Amsterdam, 1718—1721.

10) A. BERTOLOTTI, *Artisti Belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Florence-Rome, 1880—1885 — J. A. F. ORBAAN, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*, 's-Gravenhage, 1911.

11) Zie over de „Bentvueghels” en de Nederlanders te Rome: cat. nr. 70, noot 4.

12) I. VON SICK, *Nicolaes Berchem, ein Vorläufer des Rokoko*, Berlijn, 1930.

13) G. LORENZETTI, *Caspere Vanvitelli*, Milaan, 1934.

waaraan zij een oeuvre-catalogus toevoegde, die door C. Briganti¹⁴⁾ met enkele stukken werd aangevuld. Aan Van Wittel wijdde verder ook R. C. Smith¹⁵⁾ een beschouwing. A. M. Hind vestigde de aandacht op Breenbergs tekeningen¹⁶⁾, terwijl G. Naumann er een samenvattende dissertatie over liet verschijnen¹⁷⁾.

Bij deze publikaties valt op, dat de behandelde meesters niet in de eerste plaats om hun eigen merites worden beoordeeld, maar dat de nadruk valt op de rol die zij als voorloper en voorbeeld voor andere, niet tot de Italianiserende groep behorende, schilders zouden hebben gespeeld. Zo wordt Berchem besproken als „Vorläufer des Rokoko”, Van Wittel vooral gezien als voorbeeld voor 18e eeuwse Venetianen als Canaletto en Guardi, en Breenbergs tekeningen in het licht van het belang dat zij hebben gehad voor het ontstaan van de tekenstijl van Claude Lorrain. Om hun eigen kwaliteiten gewaardeerd werden verschillende Italianiserende meesters tot 1955 vrijwel alleen in enkele publikaties van W. Stechow, met algemeen oriënterende artikelen in 1930 over Breenberg¹⁸⁾, in 1948 over Jan Baptist Weenix¹⁹⁾ en in 1952 over Jan Both²⁰⁾. Dezelfde auteur trok in zijn opstel over Breenberg, voor het eerst een duidelijke lijn en zag het verband tussen de in de jaren twintig der 17e eeuw werkende generatie van Poelenburgh en Breenberg, en het oeuvre van de meesters die kort voor of na 1640 begonnen te werken, als Jan Both, Asselijn en Berchem.

In de overzichten van de Nederlandse 17e eeuwse kunst, zoals door W. Martin in 1936²¹⁾ en door H. Gerson in 1952²²⁾, werden aan de ver-

¹⁴⁾ G. BRIGANTI, *Chiarimenti sul Vanvitelli*, in *Critica d'Arte*, V, 1940, p. 129—34; G. BRIGANTI, *Caspar van Wittel (Vanvitelli), schilder van Amersfoort*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 3e serie, II, 1943, p. 119—135.

¹⁵⁾ R. C. SMITH, *Some drawings by the architect Luigi Vanvitelli*, in *The Art Quarterly*, II, 1939, p. 331—353.

¹⁶⁾ A. M. HIND, *Pseudo-Claude drawings*, in *The Burlington Magazine*, XLVIII, 1926, p. 191—196.

¹⁷⁾ G. NAUMANN, *Die Landschaftszeichnungen des Bartholomeus Breenbergh*, Heidelberg, 1931.

¹⁸⁾ W. STECHOW, *Bartholomeus Breenbergh, Landschafts und Historien Maler*, in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, LI, 1930, p. 133—140.

¹⁹⁾ W. STECHOW, *Jan Baptist Weenix*, in *The Art Quarterly*, XI, 1948, p. 181—198.

²⁰⁾ W. STECHOW, *Jan Both and the Re-evaluation of Dutch Italianate Landscape painting*, in *Actes du XVII^e congrès international d'Histoire de l'Art, Amsterdam juillet 1952*, 's-Gravenhage, 1955, p. 425 ff.

²¹⁾ W. MARTIN, *De Hollandsche Schilderkunst in de zeventiende eeuw*, I, *Frans Hals en zijn tijd*, Amsterdam, 1935; II, *Rembrandt en zijn tijd*, Amsterdam, 1942².

²²⁾ H. GERSON, *De Nederlandse Schilderkunst*, II, *het Tijdperk van Rembrandt en Vermeer*, Amsterdam, 1952 (serie: *de Schoonheid van ons land*).

schillende Italianiserende meesters nog slechts enkele opmerkingen gewijd. Pas in 1960 gaf E. Plietzsch²³⁾ in zijn overzicht van de Hollandse schilderkunst van de gouden eeuw aan de Italianisanten naar verhouding aanzienlijk meer ruimte.

Eerst in de laatste jaren kregen de Italianisanten meer algemene aandacht. Tot 1958 duurde het vooraleer de afzonderlijke Italianiserende meesters in monografieën werkelijk diepgaand werden bestudeerd. In 1958 schreef E. Brochhagen zijn dissertatie over Dujardin²⁴⁾ en E. Schaar de zijne over Berchem²⁵⁾. In 1959/60 kwam Schaars artikel uit over de werkzaamheid van Poelenburgh en Breenberg in Florence²⁶⁾. Nadien legde M. Waddingham de basis voor de bestudering van het oeuvre van Herman van Swanevelt²⁷⁾ en van de vroege werken van Jan Both²⁸⁾. C. Steland-Stief²⁹⁾ promoveerde op Asselijn en stelde een oeuvre-catalogus samen. J. Nieuwstraten tenslotte, bereidt een studie voor over Pynacker.

In deze publikaties werden voor het eerst een aantal kwesties van toeschrijving en chronologie, met gebruikmaking van zeer veel materiaal, op ernstige wijze onderzocht. Voor de bewerking van de hierna volgende tentoonstellingscatalogus werd van genoemde publikaties een dankbaar gebruik gemaakt. In dit verband dienen nog een paar kleinere meer speciale Italianisanten-tentoonstellingen vermeld, zoals in Bolsward³⁰⁾ waar een keuze te zien was van werk uit Nederlandse collecties, en in Michigan (USA)³¹⁾, waar, onder leiding van Stechow, een aantal stukken uit Amerikaanse verzamelingen bijeengebracht werden.

Al was het oeuvre van een aantal meesters, dank zij genoemde publikaties,

23) E. PLIETZSCH, *Holländische und Flämische Maler des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig, 1960.

24) E. BROCHHAGEN, *Karel Dujardin, Ein Beitrag zum Italianismus in Holland im 17. Jahrhundert*, Köln, 1958.

25) E. SCHAAR, *Studien zu Nicolaes Berchem*, Keulen, 1958.

26) E. SCHAAR, *Poelenburgh und Breenbergh in Italien und ein Bild Elsheimers*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, IX, 1959-60, p. 25-54.

27) M. R. WADDINGHAM, *Herman van Swanevelt in Rome*, in *Paragone*, XI, 1960, p. 37-50.

28) M. R. WADDINGHAM, *Andries and Jan Both in France and Italy*, in *Paragone*, XV, 1964, p. 13-43.

29) A. C. STELAND-STIEF, *Jan Asselijn*, Freiburg i/Br., 1962-63 (met oeuvre-catalogus) (dissertatie in machineschrift).

30) *Italië in de toets der gouden eeuw*, Raadhuis, Bolsward, 1964.

31) *Italy seen through Dutch eyes, Dutch seventeenth century landscape artists in Italy*, The University of Michigan Art Museum, Michigan, 1964. Reeds in 1944 werd in het Museum Boymans te Rotterdam een interessante tentoonstelling van de prentkunst der Italianisanten gehouden (cat. tent. Rotterdam 1944).

reeds vrij goed bekend, tot nu toe ontbrak een bevredigend samenvattend overzicht voor de Italianiserende richting als geheel.

Ledermann in haar dissertatie, Stechow in het voorwoord op de tentoonstellingscatalogus van Michigan, en de schrijvers van de monografieën in hun inleidingen en conclusies, trachtten wel summier een ontwikkeling te schetsen en hoofdlijnen te geven. Door het ontbreken echter van voldoende overzicht over het gehele oeuvre van de verschillende meesters, was het hun nog niet goed mogelijk dat overzicht op een gefundeerde wijze samen te stellen, of voor elke meester te bepalen uit welke factoren of invloeden zijn werk is ontstaan, wat zijn eigen bijdrage tot en zijn plaats in dat grote geheel zijn. Dikwijls worden ook de levensdata en de preciese jaartallen van hun verblijf in Italië voor een groot aantal meesters onjuist vermeld, omstandigheden die veelal aanleiding gaven tot verkeerde conclusies en foutieve of ongecontroleerde herhalingen. Door het onderzoek en het vergelijken van een groot aantal werken van verschillende meesters, met zo mogelijk controle der biografische gegevens aan de bronnen, bleek het doenlijk te trachten enkele lacunes op te vullen, een aantal correcties aan te brengen en enige problemen onder een ander licht te bekijken.

* * *

Reeds vanaf het begin der 16e eeuw ondernamen vele Nederlandse kunstenaars een reis naar Italië, aangelokt door de „nieuwe kunst” die daar was ontstaan. Zij vervaardigden er veelal tekeningen van antieke sculpturen en bouwvallen, zoals Jan Gossaert en Maerten van Heemskerck deden, en wat later werden ook prentenseries naar Romeinse ruïnes uitgegeven. Zowel op deze tekeningen als op de prenten komen in vele gevallen landschappelijke elementen voor.

Na 1550 werken ook (Zuid-)Nederlandse landschapschilders in Italië, zoals Jan Soens, Paulus Franck en Lodewijk Toepet (Pozzoserrato), die daar, zo blijkt uit uitlatingen van Vasari en Van Mander, een belangrijke reputatie genoten. Van een Italianiserende stijl, in de echte zin des woords, was bij deze meesters echter nog geen sprake: het zijn Nederlandse meesters die Zuidelijke motieven in hun stukken verwerken.

Omstreeks 1580 kwam de Antwerpenaar Paulus Bril op ongeveer 25-jarige leeftijd te Rome aan, waar hij zich ontwikkelde tot een specialist in de landschapschilderkunst. Stilistisch en iconographisch uitgaand van het late en gecompliceerde Romeinse maniërisme, evolueerde zijn stijl ca. 1600 naar een toenemende vereenvoudiging, aansluitend bij de breuk met het maniërisme die zich te Rome kort voor 1600 voltrok tengevolge van het optreden van Annibale Carracci. Twee andere opmerkelijke feiten zijn dat Bril experimenteerde met het voor zijn noordelijke ogen zeer fascinerende zuidelijke zonlicht, en dat hij, behalve met romeinse ruïnes,

zijn landschap ook met een bepaald repertoire van genretaferelen staf-fee-erde. Brils genre-schilderijen waren in Rome en ook in Florence on-middellijk zeer gezocht; de zeer productieve meester had al in het begin van de 17e eeuw in dit genre Nederlandse navolgers zoals Willem van Nieulandt. Zodoende werd Bril de grondlegger voor de gehele Itali-ani-serende landschapsschilderkunst ³²⁾).

In dit stadium, tegen 1620, kwam Cornelis van Poelenburgh in Rome aan; hij was het, die in 1620 de volgende, beslissende stap zette, toen hij het 'Landschap met veehandelaars' schilderde (zie cat. nr. 11).

Van veel grotere betekenis dan de schilderijen van Elsheimer ³⁴⁾, moet

³²⁾ Ook voor Adam Elsheimer, die van kort na 1600 af tot zijn dood in 1610 in Rome landschappen schilderde, is Brils werk belangrijk geweest. De ver-houding Bril-Elsheimer was vaak voorwerp van discussie. Weizsäcker (H. WEIZSÄCKER, *Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt*, 3 dln., Frankfurt/M., 1936-1952) onderkende reeds ten dele de betekenis die Bril voor Elsheimer moet hebben gehad. Het is zeker dat beide meesters in persoonlijk contact hebben gestaan. Elsheimers stijl evolueerde, net als die van Bril, van kort na 1600 af, tot de overzichtelijke, evenwichtige compositie die in Rome gemeengoed werd in deze periode. Welke meester in dit geval de prioriteit toekomt is moeilijk te zeggen, daar geen van Elsheimers werken exact is te dateren en ook de chronologie van Brils oeuvre tussen 1600 en 1610 niet precies is te volgen. Het valt op dat Elsheimer zelden zijn landschappen met genremotieven staffeerde, maar wel meestal met bijbelse of mythologische figuren. Toch moet vooral Bril en niet in de eerste plaats Annibale Carracci, zoals vaak is gezegd, voor Elsheimers vorming van belang zijn geweest. De voor Elsheimer typische uitvoerige detaillering vond de meester, bij zijn aankomst te Rome, enkel bij Bril; hun beider detailbehandeling wijkt sterk af van de zware, brede toets, waarmee de landschappen van Carracci en zijn navolgers werden geschilderd. Elsheimer experimenteerde bovendien verder met de heldere zonlichteffecten, waarmee Bril zich reeds voor 1600 bezig hield. Ook hierbij is het moeilijk te zeggen, welke van beide meesters tussen 1600 en 1610 het belangrijkste aandeel leverde. Bril, die gemakkelijk stilistische eigenaardigheden van anderen assimileerde, blijkt wel eens gebruik te hebben gemaakt van enkele typische Elsheimer-effecten, zoals de gemakkelijk herkenbare bomen naar Elsheimer-type op de achtergrond van het „Ruïnelandschap” (cat. nr. 3) van Bril uit Brunswijk dat ca. 1610-1615, dus na Elsheimers dood, is ontstaan.

³⁴⁾ Volgens Sandrart werd Poelenburgh in Rome een navolger van Adam Elsheimer, welke bewering tot in de meest recente literatuur steeds werd herhaald. Het is waar, dat Poelenburgh al vroeg met het werk van Elsheimer kan hebben kennisgemaakt. Het merendeel van Elsheimers schilderijen werd immers tijdens het leven van de meester in Rome opgekocht door Hendrick Goudt, die veel werk van Elsheimer in prent bracht; Goudt vestigde zich reeds in 1611, een jaar na Elsheimers dood, in Utrecht en bij Goudt kan dus Poelenburgh al vroeg Elsheimers landschappen gezien hebben. Toch behoort Poelenburgh be-slist niet tot de typische Elsheimer-navolgers, waartoe een aantal andere Neder-landse schilders als Jan en Jakob Pijnas, Pieter Lastman en Nicolaes Moeyaert wel gerekend moeten worden. Deze meesters, die meestal als „Prae-Rembrandtis-ten” worden aangeduid, doch die men evengoed „Elsheimer-maniëristen” zou

het werk van Bril voor Poelenburgh zijn geweest. Het „Landschap met veehandelaars” vertoont een typisch Bril-schema: een gefantaseerd landschap met voor een deel identificeerbare ruïnes en gebouwen, waartussen zich genrefiguren bevinden. Als ook zo vaak bij Bril, zijn de ruïnes begroeid met struiken, die Brils typische bladslag vertonen.

Bij vergelijking echter valt op, hoezeer Poelenburgh in 1620 dit type ruïneschilderij op voor de toekomst beslissende wijze wist te vernieuwen: de opstelling wordt in haar onderdelen gecoördineerd, de compositie wint aan overzichtelijkheid, en, wat het belangrijkste is, de weergave van licht en atmosfeer worden verfijnd en genuanceerd gemodelleerd, met tot in de lichtste tinten nog talrijke gradaties. Aan de einder lijkt het landschap vaag en atmosferisch te verlopen, terwijl toch, bij nader toezien, de schildering van huizen en bomen in het verschiet exact en welomschreven blijkt te zijn. Daarmee is dit stukje van Poelenburgh wel het vroegst bekende Nederlandse schilderij waarin het zonlicht en de Zuidelijke sfeer van het Italiaanse landschap op volmaakt overtuigende wijze worden opgeroepen.

De zonnige lichtval, de preciese schildering en het genre-karakter worden constante factoren in het werk van alle latere Italianisanten³⁵). Poelenburghs vroege stukken mogen dan ook als het definitieve begin van het Nederlandse Italianiserende landschap worden beschouwd.

Bartholomeus Breenberg die in 1619, twee jaar na Poelenburgh, in Rome aankwam, was een der eerste belangrijke Nederlandse meesters die zich door de scheppingen van Poelenburgh liet inspireren. Na zich aanvankelijk bij de stijl van de Elsheimermaniëristen te hebben aangesloten, raakte hij echter onder invloed van Poelenburgh en Bril. De vormgeving

kunnen noemen, nemen alle Elsheimer-figuurtypen en diens eigenaardige, in vorm en structuur aan bloemenkolen herinnerende bomen over. Als Elsheimer schilderen zij voornamelijk mythologische en bijbelse taferelen in hun landschappen. Tot het echte Italianiserende landschap leverden deze meesters geen werkelijke bijdrage en het is derhalve niet juist hen, zoals dikwijls gebeurde, zonder meer bij de Italianisanten onder te brengen. Een tussenpositie tussen Italianisanten en Prae-Rembrandtisten wordt ingenomen door Mozes van Wytenbrouck, wiens werk zowel van Poelenburgh en Breenberg, als van de Lastmangroep afhankelijk lijkt te zijn. Poelenburghs werk evenwel herinnert, anders dan dat van de Prae-Rembrandtisten, nóch in de keuze van de themata nóch in de figuren, nóch in boomtype aan Elsheimer. Alleen een enkel laat werk van Elsheimer, de z.g. „Aurora” van ca. 1606–1610 in het Herzog Anton Ulrich-museum te Brunswick (*Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung im Herzog Anton Ulrich-Museum*, Braunschweig, 1932, p. 15, nr. 550) waarin deze meester op zeer geslaagde wijze met de weergave van het heldere daglicht experimenteerde, kan men wel direct met Poelenburghs opvattingen in verband brengen.³⁵) De bejaarde Bril was één van de eerste schilders die zich te Rome door Poelenburghs vernieuwingen liet inspireren, zoals hij tevoren bepaalde elementen van zijn „navolger” Elsheimer had overgenomen.

van de met zekerheid aan hem toe te schrijven schilderijen blijft evenwel altijd dynamischer, minder evenwichtig en meer maniëristisch van karakter ³⁶⁾ dan die van Poelenburgh en van Bril in zijn latere jaren. Ook als tekenaar van landschappen uit de omgeving van Rome, los en vlot, met breed gewassen partijen, die sterk contrasteren met delen witgelaten papier, is hij zeer belangrijk. Geen meester vóór hem wist met deze techniek van lijnen, stippels en wassingen op zo'n directe en overtuigende manier de zonnige atmosfeer van het Zuidelijke landschap voelbaar te maken voor de beschouwer ³⁷⁾.

Na hun terugkeer in Holland, bleven Poelenburgh en Breenberg zeer productief, en beiden kregen zij in Holland veel navolgers als Pieter Groenewegen, Carel de Hoogh en Dirck van der Lisse; een werkelijk creatieve bijdrage voor het verdere verloop van het Italianiserende landschap is echter na 1630 van Poelenburgh en Breenberg niet meer uitgegaan.

In de geschiedenis van het Nederlandse Italianiserende landschap is de periode 1630—1640 het minst overzichtelijk. Van de meesters die in dit tijdvak, dat van grote betekenis was voor de latere gang van zaken, een belangrijke rol moeten hebben gespeeld, bestaat er tussen 1631 en 1636 geen enkel gedateerd of precies te dateren schilderij.

Van de periode om het jaar 1630 zelf, kunnen wij ons een fragmentarisch beeld vormen, dankzij de paar werken die zeker in of om dat jaar zijn ontstaan. Uit 1631 dateert het „Landschap met ruïnes” (cat. nr. 28) van Breenberg, een stuk dat uit enkele grote elementen is opgebouwd, en daardoor hechter en meer overzichtelijk is dan vroeger of later bij Breenberg het geval was.

Blijkbaar volgde de meester toen tijdelijk een in die tijd heersende richting; dezelfde tendens valt waar te nemen in het „Landschap met bouwval en eendejagers” van Carel de Hoogh (cat. nr. 34), dat eveneens kort na 1630 moet zijn geschilderd. Dit stuk past geheel in de Breenberg-Poelenburgh-traditie, maar is kloeker en monumentaler van opbouw; meer nog dan bij Poelenburgh valt de nadruk op strenge horizontalen en verticalen en dankzij een vastere modellering, lijken de steenmassa's aan zwaarte en massiviteit te hebben gewonnen.

Een strenge architectonische opbouw en een zeer hecht modelé vindt men in 1631 ook bij Herman van Swanevelt (zie onder cat. nr. 38),

³⁶⁾ Daarom zal ongetwijfeld een aantal zeer hecht gecomponeerde en vast gemodelleerde landschappen, die vanaf de 18e eeuw, toen Breenberg een grote reputatie genoot, op zijn naam hebben gestaan, o.i. uit zijn oeuvre moeten worden geschrapt.

³⁷⁾ Breenbergs wijze van tekenen werd beslissend voor de tekenstijl van Claude Lorrain en voor die van de meeste latere Nederlandse Italianisanten.

terwijl dezelfde tendensen verder leven bij deze meester in een 1630 gedateerd „Landschap met Bijbelse staffage” in het museum Bredius in Den Haag. De staffage, die qua type nog aan Poelenburgh herinnert, bevindt zich niet meer willekeurig verspreid over het voorplan, maar is in enkele compacte, horizontaal geordende groepen ondergebracht. Voor het eerst reikt een boompartij tot boven in het beeldvlak en wordt daar door de lijst afgesneden, tengevolge waarvan deze boom een monumentale allure krijgt. Vóór Claude Lorrain en vóór Jan Both, is dit de eerste keer dat in een boomlandschap een monumentale werking wordt nagestreefd. Verder wordt de sfeer van het stuk bepaald door een gelig, gouden licht, zoals dat later zowel bij Claude als Both algemeen ingang zou vinden.

De genoemde schilderijen van Breenberg, Carel de Hoogh en Swanevelt dateren alle uit dezelfde tijd circa 1630 en blijken bepaalde stilistische trekken met elkaar gemeen te hebben. Zij werden vroeger geschilderd dan de eerste rijpe werken van Claude Lorrain. Toch vertonen deze vier stukken reeds eigenaardigheden, die ook in het rijpe werk van Claude zijn aan te wijzen, zoals een straffe monumentale opbouw uit horizontale en verticale elementen en een gelige, zonnige belichting. Daarom zou men het stadium ca. 1630 in het Nederlandse Italianiserende landschap als de „Prae-Claudiaanse” fase kunnen karakteriseren ³⁸⁾.

Iets later werkte Swanevelt verder aan het nieuwe type van schilderij, nl. het monumentale boomlandschap, dat gehuld is in een zachtgeel of oranje-achtig zonlicht, en waarin het hele beeldvlak beheerst wordt door de ritmische beweging van enkele zeer groot geziene boom- en bergpartijen ³⁹⁾.

In 1625 kwam Pieter van Laer in Rome waar zijn belangrijkste activiteiten zich afspeelden tussen 1630 en 1639. Hij creëerde er ca. 1630 het nieuwe type schilderij, waarom hij beroemd is geworden, de „Bambocciade” ⁴⁰⁾: het Romeinse straattafereel met genrefiguren, als bedelaars, marskramers, straatventers en handwerkers bij hun bedrijf, geschilderd in donkere tinten, vaak met een sterke, aan de Caravaggisten herinnerende clair-obscurwerking.

³⁸⁾ De verhouding tussen Claude en de Italianisanten wordt verder besproken.

³⁹⁾ Een aantal werken van Swanevelt uit de jaren '30 is los geschilderd, in bruine grondtonen met oranje en gelige lichten. In strikte zin horen deze dus niet tot het eigenlijke Italianiserende landschap, omdat een dergelijke schilderwijze typerend is voor de Italiaanse landschapschilders en niet voor de Nederlandse Italianisanten. Zijn latere, uit de jaren veertig daterende schilderijen zijn voor de verdere ontwikkeling der Italianisanten niet meer van belang.

⁴⁰⁾ Vanwege zijn mismaakte, gebochelde gestalte kreeg de schilder in Italië de bijnaam „Bamboccio”, een woord dat men ongeveer met „onbeholpen pop” kan vertalen. In dit genre had Van Laer veel, ook Italiaanse navolgers, de zgn. „Bamboccianti”.

Ook als landschapschilder moet hij een belangrijke rol hebben gespeeld ⁴¹⁾. In 17e eeuwse processtukken en in oude veilingcatalogi vindt men telkens landschappen van Van Laer genoemd, terwijl verder Sandrart vertelt, dat hijzelf met Van Laer en anderen er op uit trok om landschappen te schilderen. Bij het lezen der beschrijvingen van deze landschappen wordt men — en dat is veelbetekenend — telkens aan Berchem herinnerd. De met zekerheid aan hem toe te schrijven bestaande werken geven ons slechts een fragmentarisch beeld van zijn landschapskunst. Maar deze weinige werken, en vooral de vergelijking ervan met de schilderijen van andere, latere meesters, laten duidelijk zijn belangrijke bijdrage tot het Italianiserende landschap uitkomen: de introductie binnen het landschap van bambocciadefiguren, de grote nadruk op een staffage van beweeglijk en soepel getekende mensen en dieren, de naturalistische weergave van het groot in het vlak geplaatst en knokig getekend vee en het type van de Italiaanse herderin, die eveneens hun oorsprong blijken te vinden bij deze meester. De opbouw uit enkele compacte massa's van het zonnige en gedetailleerde landschap, de vloeiende modellering van de staffage in licht- en donker tegenstellingen, vindt men eerst bij Van Laer, daarna pas bij andere meesters.

Al de tot dusver genoemde schilders kunnen worden samengebracht in de eerste groep der Italianisanten, de grondleggers. Zij verbleven allen gedurende lange tijd in Italië en schiepen daar hun belangrijkste werken; wanneer zij al naar Holland terugkeerden, dan bracht hun daar vervaardigd werk weinig nieuws.

Voor de kunstenaars die van ca. 1640 af de tweede groep Italianisanten gaan vormen, werden deze omstandigheden anders. De reis naar het Zuiden duurde veel korter, en de eigenlijke vorming van hun stijl, evengoed als het schilderen van hun beste werken, gebeurde na hun terugkeer in Holland. Dit was voor het eerst het geval met Jan Both, die omstreeks 1635—37 op ongeveer 20-jarige leeftijd in Rome aankwam, waar hij Swanevelt en Claude Lorrain leerde kennen ⁴²⁾. Zijn meest indrukwekkende scheppingen bracht Both evenwel na zijn terugkeer in Holland, in 1641, tot stand. Hij schilderde vooral boomrijke landschappen, die, feëriek van atmosfeer, worden overstraald door een goudgeel of helder zonlicht. Meestal wordt zijn werk, ook al het vroegste van ca. 1637, dat van Swanevelt afhankelijk is, gekenmerkt door de combinatie van

⁴¹⁾ Zie cat. nr. 35 (vooral noot 1).

⁴²⁾ Hoe precies de artistieke betrekkingen te Rome tussen Both, Swanevelt en Claude Lorrain zijn geweest, valt moeilijk uit te maken. Evenals bij Swanevelt, kende men tot voor korte tijd ook van Both geen enkel stuk, dat met zekerheid in zijn Romeinse periode was te plaatsen, tot Waddingham gegevens over de vroege periode van de meester naar voren wist te brengen (zie cat. nr. 47).

een statige compositie, met een sterk naturalisme in de staffage en in de weergave van de vegetatie.

Het valt op dat in zijn latere werk van ca. 1645 af de differentiatie in de detaillering toeneemt, zowel in de grote verscheidenheid van zeer uiteenlopende bloemen en planten, die alle stuk voor stuk zouden zijn te determineren, als in de bladslag van het geboomte, waarvan de loofwerkweergave nu aangepast is aan de verschillende typen en soorten van bomen. Deze tendens naar differentiatie zet zich voort in de achtergrond, waar de structuur van de bergen, geheel aan de einder, nog op onderling verschillende wijze wordt geschilderd. Dit alles gaat samen met een toeneming in het gebruik van locale kleur, een grotere bontheid, zo zou men kunnen zeggen, waarbij in plaats van een gelig bruin, het groen gaat overheersen.

Na de periode van voorbereiding door de grondleggers als Bril, Poelenburgh en Swanevelt, vormen de werken van Both, waarin voor het eerst een zeer groot geziene compositie, een uitvoerig naturalisme, en een definitieve vorming van eigen karakter in licht en atmosfeer, onderling in een volkomen harmonie worden gebracht, het begin van de „klassieke” fase in het Italianiserende landschap ⁴³).

Hetzelfde geldt voor de schilderijen van Jan Asselijn bij wie men een met Jan Both zeer goed vergelijkbare en zelfs verwante ontwikkeling kan opmerken. Ook van hem is weinig met zekerheid uit zijn Romeinse tijd bekend, terwijl ook hij pas in Holland zijn rijpe Italianiserende landschappen schilderde, waarin omstreeks 1650 de details met nog meer nadruk strak en precies werden aangebracht dan in de vroegere stukken. Het landschap met genrefiguren (meestal herders met vee) en het riviergezicht krijgen bij Asselijn een zeer eigen, verstilte atmosfeer. De vaak eigenaardig vertekende figuren en schonkige dieren steken als lichtplekken af tegen het landschap, waarin het overheersende donkergroen slechts door kleine, pittige lichtaccenten in gebladerte en water wordt verlevendigd. Het boeiendste facet van Asselijns talent ligt in enkele groots en zeer wijd opgevatte landschappen, met een compositieschema dat uit evenwijdig verlopende horizontale plans is opgebouwd en waarmede hij, meer dan bekend was, invloed op Berchem, Dujardin en talrijke andere meesters blijkt uitgeoefend te hebben ⁴⁴).

Na 1652, het jaar waarin Both en Asselijn overleden, bouwden een aantal

⁴³) Deze kunstenaar heeft dan ook een vrij groot aantal navolgers gehad, die soms zeer nauwgezet hun voorbeeld imiteerden. Dit had tot gevolg dat later talrijke navolgingen op naam van het voorbeeld werden geplaatst, zodat een grondige schifting zeker noodzakelijk is.

⁴⁴) Derhalve werd getracht bij de bespreking van de afzonderlijke werken deze invloed van Asselijn, waar aanwezig, aan te tonen.

belangrijke meesters voort op de verworvenheden, die intussen waren bereikt. Dezelfde veelzijdigheid en virtuositeit die het werk van Both en Asselijn kenmerkten, vindt men ook, en vaak in nog sterkere mate bij de latere hoofdmeesters van de Italianiserende groep. Wat telkens weer van ca. 1645 af bij deze kunstenaars opvalt is dat zij hun stukken, waaronder zich zeer grote formaten bevinden, steeds schilderden met een grote precisie en nauwkeurigheid in de details, en dat toch het geheel steeds de indruk maakt van met een vlotte trefzekerheid en groot gemak te zijn ontstaan.

Niet ten onrechte is Nicolaes Berchem de bekendste meester van de gehele Italianiserende groep. Zijn vroege werk van 1645—49 gaat in oorsprong terug op Van Laer en verraadt daarnaast de invloed van Both, zelfs van zijn tijdgenoot Weenix.

Pas na 1650 kwam zijn landschapskunst tot volledige ontplooiing. Een duidelijk doorlopende lijn in Berchems schilderkunstige ontwikkeling kan men tussen 1653 en ca. 1660 niet waarnemen. Met grote virtuositeit legde de meester zich in deze periode toe op verschillende genres, waarbij uiteenlopende stijlkenmerken en compositietypen voorkomen, alle over meerdere jaren verspreid. Virtuositeit en veelzijdigheid zijn wel de noemers, waaronder men Berchems gehele oeuvre kan samenbrengen.

Ofschoon Schaar reeds had aangetoond dat een aantal van Berchems werken uit de periode 1653—60 invloed van Jan Both vertonen, werd tot nu toe de zeer grote betekenis die Asselijn in deze tijd voor Berchem heeft gehad niet opgemerkt: aan hem heeft Berchem meermalen rechtstreeks de compositie van zijn landschappen met de figuren ontleend⁴⁵⁾. Geheel op zichzelf staat een groepje landschappen uit 1656, waarin de bewogen en grillige opvatting en de onrustige dynamiek van het landschap, de iets latere werken van Pynacker voorafgaan. In de jaren 1656—58 vallen vooral een aantal landschappen op, die door hun eenvoud en overzichtelijkheid wel op één lijn zijn te stellen met het omstreeks dezelfde tijd uitgevoerde werk van Dujardin en de vroege werken van Pynacker.

Vanaf ca. 1660, in dezelfde periode waarin Dujardin (zie verder) poogde een grootser allure aan zijn composities te geven, wordt ook bij Berchem, zij het op geheel andere wijze, een voorliefde merkbaar voor een monumentaal werkende tectoniek; de compositie wordt streng gescandeerd door forse elementen, waarvan het ritme zich voortzet tot in de kleinste onderdelen van het landschap. De detailschildering wordt nu scherp en puntig, de opbouw zeer overwogen en uitgebalanceerd. Er bestaat een grote rijkdom aan overgangen in het verloop van het landschap en daarbij een beheerste spanning in de contouren van de verschillende partijen

⁴⁵⁾ Voor zijn havenlandschappen in deze periode heeft voorts Weenix' voorbeeld stellig wel eens een rol gespeeld (zie cat. nr. 81, noot 1).

water, bergen en rotsachtig terrein en van bomen, bouwwerken en figuren, elementen die gecompliceerder en meer doorwerkt, meer doordacht dan voorheen tot één landschap worden samengevoegd.

Omstreeks 1663 keert geleidelijk de grillige onrust terug, die daarna het voornaamste aspect van zijn oeuvre zal vormen. Bewegelijke contouren, scherpe lichten en een vreemde, „onnatuurlijke” dieptewerking zijn de het meest in het oog springende eigenaardigheden, die nu stellig door de rechtstreekse invloed van Pynacker verklaard kunnen worden ⁴⁶⁾. In zijn fraaie, zeer weidse landschappen uit de jaren 1670—1680 valt de invloed van Pynacker weg, doch blijft wel de neiging tot „maniëristische” overdrijvingen bestaan, die de perspectivische effecten dusdanig overdrijft en tegelijk de ruimte in zoveel verschillende, bebouwde, bevolkte en beboste plans onderverdeelt, dat er een dieptewerking ontstaat van een detailrijkdom, zoals die in „de natuur” niet mogelijk is.

Berchems dood in 1683 kan men als de afsluiting van de grote periode van het Nederlandse Italianiserende landschap beschouwen, waartoe behalve hijzelf en de reeds behandelde Both en Asselijn, ook Weenix, Dujardin en Pynacker behoren.

Ondertussen was Jan Baptist Weenix, zeker in 1643, te Rome aangekomen. Zijn werken zijn wel van iets geringere betekenis voor de verdere ontwikkeling der Italianisanten, doch artistiek staan zij op hetzelfde niveau als het oeuvre van Both en Asselijn. Zijn vroegste rijpe werk van ca. 1647 is zeer levendig en schilderachtig. In de volgende jaren streeft hij in zijn havengezichten steeds meer naar een monumentale beeldopbouw, een neiging die culmineert in enkele groots geconcipieerde en zeer hecht opgebouwde stukken uit 1656. Aan het eind van de jaren vijftig blijft zijn compositie even overwogen, doch de heldere overzichtelijkheid maakt nu plaats voor een gecompliceerd raffinement. Weenix was in zijn genrestukken zeer inventief en veelzijdig; van alle Italianisanten was hij wellicht de meest begaafde colorist.

De onderlinge verschillen in de rijpere, stilistisch genuanceerde werken van Both, Asselijn, Berchem en Weenix laten zien, dat elk van deze meesters een persoonlijke stijl bereikt had, waarin naast verschillen, ook overeenkomsten voorkomen.

De indeling van het beeldvlak bij alle vier meesters doet denken aan de monumentale wijze van arrangeren zoals die vanaf 1630 ontstaan en gegroeid was bij Swanevelt, Claude Lorrain en Jan Both: de compositie

⁴⁶⁾ Enkele met het „Landschap met ongehoorzame profeet” (cat. nr. 86) uit Karlsruhe samenhangende stukken van Berchem, die eveneens uit de jaren '60 dateren, hebben zelfs wel eens op naam van Pynacker gestaan (zie onder cat. nr. 87).

wordt steeds fors geritmeerd door enkele groot geziene rots-, boom- of ruïnepartijen, die het hele beeldvlak beheersen. Méér dan in het werk van de jaren dertig vallen een genuanceerde, sterk naturalistische detailschildering op en een gebruik van locale kleuren, gecombineerd met een verfijnd geschakeerde weergave van het zonlicht. De soepel en levendig getekende staffage van bambocciade-figuren, waarvan de vrouwen tot een vast herderinnetype behoren, evenals de naturalistisch weergegeven dieren, krijgen meer nadruk dan ooit te voren; zij fungeren vaak als essentieel element in de compositie, en worden even nauwgezet in licht- en donkertegenstellingen gemodelleerd als het landschap zelf.

De verklaring hiervan moet ongetwijfeld, veeleer dan in een sterke beïnvloeding door de werken van Claude Lorrain⁴⁷⁾, worden gezocht in voor deze vier meesters gemeenschappelijke uitgangspunten: de verworvenheden van de eerste generatie met Bril en Poelenburgh, de landschappen van Swanevelt en van Van Laer, een gelijkaardige ontvankelijkheid voor de zuidelijke impressies, een gelijke instelling tegenover het schoonheidsfenomeen, de grond van hun volkskarakter; in verschillende mate voor Berchem, Asselijn en Weenix gold ook het voorbeeld van Boths realisaties. Hoewel zij ieder geheel eigen wegen gingen, hebben er tussen 1646 en 1652 ook onderlinge artistieke betrekkingen tussen Both, Asselijn, Berchem en Weenix bestaan⁴⁸⁾.

Hoe groot de invloed van meesters als Both en Asselijn is geweest, blijkt uit bepaalde schilderijen van Berchem, en uit het oeuvre van enige van zijn tijdgenoten, die tussen 1650 en 1660 elk voor zichzelf een kwalitatief zeer hoog peil wisten te bereiken.

Daarbij dient op de eerste plaats Adam Pynacker gerekend te worden. Qua leeftijd was hij van dezelfde generatie als Berchem en Weenix, doch zijn vroegste gedateerde schilderij stamt pas uit 1654⁴⁹⁾.

Pynacker blijkt vooral het oeuvre van Both tot voorbeeld te hebben genomen. In zijn gaaf gecomponeerde rivierlandschappen der jaren '50,

⁴⁷⁾ Hier stelt zich het probleem van de afhankelijkheid der Nederlandse Italianisten van Claude Lorrain. Dat de invloed met veel grotere kans op waarschijnlijkheid in de omgekeerde richting is verlopen, wordt verder in een afzonderlijke paragraaf aangetoond (zie p. 30 ff.).

⁴⁸⁾ Weenix schilderde wel dieren in landschappen van Both (zie cat. nr. 58). Ook bestaat er een stuk dat door Asselijn en Weenix gezamenlijk werd geschilderd (zie cat. nr. 69) en verder hebben deze twee meesters elkaar stellig wederzijds beïnvloed (zie cat. nr. 96). In dezelfde periode oefenden Both en Weenix invloed uit op het vroege werk van Berchem (zie cat. nr. 73).

⁴⁹⁾ Het „Landschap met hoornblazende herder”, in de Staatliche Museen te Berlijn (DDR); de stukken die daaraan mogelijk vooraf gingen, zullen niet veel eerder zijn ontstaan.

die in stralende weidsheid zijn voorbeeld, Both, overtreffen, liggen dezelfde, met een uiterste eenvoud aan middelen gesuggereerde harmonie en sterke lichtwerking, als in het gelijktijdige werk van Dujardin. Deze bijna klassieke harmonie en eenvoud verliet de meester vrij plotseling tegen 1600, voor contrastrijke, onrustige composities en aan het maniërisme herinnerende effecten met eigenaardige spanningen in de contouren, een pijnlijk preciese en nadrukkelijke modellering, en wilde beweging van de staffage. In zijn werken van de jaren '60 gaat hij zelfs een onwerkelijk clair-obscuur gebruiken dat flitsend afsteekt tegen een zeer donkere achtergrond. Typisch voor hem is in deze tijd ook de bijna metaalachtige zilvergans die de gladde schors van de nerveuze berkestammen vertoont.

Tot de zeer begaafde meesters, die naast Pynacker de invloed van Both en Asselijn assimileerden, behoort verder Karel Dujardin, die mogelijk van ca. 1650—1652 in Italië verbleef.

Gedurende deze periode vervaardigde hij een aantal bambocciaden. Pas daarna ontwikkelde zich Dujardins rijpe landschapstijl, waarin hij de invloed van de naturalistische „weidestukken” van de tot de nationale landschapschool behorende Paulus Potter op sublieme wijze wist te versmelten met de voorbeelden van Asselijn⁵⁰), in simpel opgezette landschappen die doorgaans klein van formaat zijn en met een zeer geraffineerd lichtspel de atmosfeer van een zomerse dag vastleggen.

In zijn wijde ruimtelijke landschappen van ca. 1660 treedt door het naar het voorplan schuiven van enkele grote elementen, die de compositie overheersen, een tendens naar het monumentale op. Van 1675 af maakte, na een (tweede?) reis naar Italië, het heldere coloriet plaats voor een in brede zware toetsen opgebrachte overheersend bruine kleur, waardoor hij zich meer bij de Italiaanse wijze van landschapsschildering aansloot.

Drie meesters dus, Berchem, Pynacker en Dujardin hebben in hoofdzaak het beeld van de Italianisanten bepaald van 1652 af, het overlijdensjaar van Both en Asselijn, tot 1683, het sterfjaar van Berchem. Zij bereikten in hun schilderijen van ca. 1655 met een ingetogen en simpele beeldopbouw een climax in de natuurlijke weergave van het zonovergoten Italiaanse landschap. Na 1660 maakte bij Pynacker en Berchem deze klassieke harmonie plaats voor een grillige, in de opvatting aan het maniërisme herinnerende vormgeving.

Rondom al de genoemde hoofdmeesters van het Italianiserende landschap, bewogen zich een vrij groot aantal navolgers, die echter, voorzover kon worden nagegaan, geen essentiële bijdrage tot de ontwikkeling der Italianisanten hebben geleverd.

⁵⁰) De invloed van Asselijn op Dujardin, die tot nu toe goeddeels over het hoofd werd gezien evenals bij Berchem, is vrij belangrijk geweest.

Aan Thomas Wyck werd vaak een belangrijke plaats toegewezen in verband met de invloed die hij zou hebben uitgeoefend op de vorming van Asselijn en Weenix. In feite bleek ons Wyck hoogstwaarschijnlijk slechts een verdienstelijk navolger van deze beide meesters te zijn geweest.

Voorts zijn er zeer vooraanstaande schilders van het Nederlandse landschap, die bepaalde elementen van het werk van de Italianisanten overnamen, maar toch geen werkelijk deel hebben uitgemaakt van de groep zelf. Dit is o.m. het geval met Albert Cuyp, die de Italiaanse sfeer van sommige zijner landschappen aan de werken van Both en Asselijn ontleende. Dezelfde twee meesters dienden als voorbeeld voor Jan Hackaert, die in zijn beroemde schilderij „Het Trasimeense Meer” (cat. nr. 138), waarmee hij buiten zijn gebruikelijk niveau uitkwam met een werk van uitzonderlijke kwaliteit, het compositieschema van Asselijn overnam.

Berchem, zelf een zeer productief meester, heeft bovendien een groot getal directe of indirecte navolgers gehad zodat de problemen der toeschrijving bij hem bijzonder veelvuldig zijn. Schaar⁵¹⁾ zonderde reeds een aantal aan Berchem geattribueerde stukken af en wist ze toe te schrijven aan Abraham Begheyn, die talrijke niet onverdienstelijke Italianiserende boomlandschappen, zeer sterk in Berchems stijl, op zijn naam heeft staan⁵²⁾. Adriaan van de Velde verwerkte in zijn werken elementen die hij zowel aan Berchem als aan Dujardin ontleende.

Talrijke kleinere meesters lieten zich afwisselend door verschillende voorbeelden inspireren, zoals dit het geval was met Johannes Lingelbach. Daarnaast waren er schilders, die het werk van hun leermeesters in een persoonlijke en herkenbare eigen stijl wisten te verwerken; tot dezen behoort, naast b.v. Jacob van Ulft, ook Hendrick Mommers die met name naar Berchem en Weenix heeft gekeken doch op zijn ontleningen een eigen stempel drukte.

Samen met Hackaert wordt Frederick de Moucheron veelal in één adem genoemd met Both en Asselijn, doch bij nadere beschouwing blijkt zijn kunsthistorische en artistieke betekenis naar verhouding wel geringer. Voorts kwam uit het onderzoek naar voren dat Mouchérons stijl, die steeds uit de invloed van Both werd verklaard, voornamelijk van Asselijn afhankelijk moet zijn geweest.

Het eclecticisme der talrijke navolgers luidde tijdens het laatste kwart van de 17e eeuw het einde in van deze hoofdfase van het Italianiserende landschap.

Ondertussen was Gaspar van Wittel (Vanvitelli) ca. 1675 in Rome aangekomen; zijn gehele verdere leven bleef hij in Italië. Hij is, vergeleken

⁵¹⁾ Zie het artikel SCHAAR 1954.

⁵²⁾ Zie ook W. STECHOW, *Italianate Dutch Artists in the Allen Art Museum*, in *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XXII, 1964, nr. 1, p. 18-19, met afb.

met de andere Italianisanten, een geïsoleerde figuur, die zich zo goed als uitsluitend toelagde op topografisch nauwkeurige stadsveduten, die voordien alleen door tekenaars en prentontwerpers waren vervaardigd⁵³). In lichtweergave en schildertechniek sluit zijn werk voorts duidelijk aan bij de Italianiserende traditie.

Daarmee was hij de laatste echte Italianisant, die met zijn werk grote invloed heeft uitgeoefend, met name als enige en directe voorloper van Canaletto en Guardi. Zijn kunst vond echter geen belangrijke voortzetting meer bij andere Nederlanders, wel vooral bij Italiaanse meesters.

Van het laatste kwart der 17e eeuw af bestond er een andere groep van Italianiserende Nederlandse landschapschilders, die niet, of maar voor een zeer klein gedeelte, voortwerkten op de traditie van Both, Asselijn, Pynacker, Berchem, en bij wie ook geen sprake is van een uitgesproken Nederlandse opvatting van het Italiaanse landschap. Stilistisch sluiten hun stukken aan bij het werk van de volledig internationale landschapschool, zoals die in Rome bloeide aan het eind van de 17e eeuw. Deze school wortelt geheel en al enerzijds in het classicisme van Nicolas Poussin, anderzijds op het barokke landschap van Gaspard Dughet en Salvator Rosa.

Tot deze late groep behoren meesters als Jan Frans van Bloemen (Orizonte) en Hendrik Frans van Lint, als de meest toonaangevende schilders, en Jacob de Heusch, Albert Meyeringh, Abraham Genoels en Johannes Glauber, die nog leerling van Nicolaes Berchem was geweest. Deze schilders bereisden Italië, vestigden zich daar voor vele jaren, soms voorgoed, en maakten veelal hun hoofdwerken — anders dan de voorgaande generatie, die pas in het Noorden tot volledige ontplooiing kwam — voor opdrachtgevers in Italië zelf. Veel van hun stukken zijn steeds in Italië gebleven en helpen aldus de faam, die deze schilders daar nu nog bezitten, te verklaren.

Bij een werk van Both, Pynacker, Berchem, enz. stelde zich nooit het probleem of het wellicht van Italiaanse hand zou kunnen zijn. Van Bloemens werk echter, wordt herhaaldelijk verward met dat van Andrea Locatelli, en schilderijen die op naam van Salvator Rosa of diens kring staan, werden wellicht door Jacob de Heusch geschilderd.

Een zelfstandige plaats neemt de Antwerpenaar Jan de Momper in, die reeds eerder dan de schilders van deze groep in deze stijl werkte, namelijk in de jaren '60 der 17e eeuw; zijn werk werd door Roberto Longhi vereenzelvigd met een door deze kunsthistoricus reeds eerder samengestelde groep schilderijen die door een onbekend schilder, „Monsù X”, waren vervaardigd.

⁵³) In de schilderkunst werden door de Italianisanten verschillende elementen van de Italiaanse stad bijna altijd vrijelijk met elkaar gecombineerd.

Ook al waren zij dan Nederlandse landschapschilders in Italië, tot de echte Italianisanten kan men deze meesters al niet meer rekenen.

* * *

Wij wezen er reeds op dat het zeer te betwijfelen valt of bij de vorming van de stijl van de meesters van de generatie Both-Asselijn, het voorbeeld van Claude Lorrain een rol van betekenis heeft gespeeld.

Sedert Sandrart vertelde dat de gebroeders Both te Rome in *den Landschaften die Manier des berühmten Claudi Lorrennes* had overgenomen⁵⁴⁾ en Houbraken naderhand deze bewering herhaalde, erbij suggererend dat ook Asselijn door Claude werd beïnvloed⁵⁵⁾, heeft men, tot in de meest recente literatuur telkens opnieuw gemeend de stijl van deze meesters uit de invloed van Claude Lorrain te moeten verklaren⁵⁶⁾.

Dat Sandrart en Houbraken geen juiste kijk op deze kwestie hadden is overigens begrijpelijk. Beiden schreven zij in een classicistische periode, waarin het werk van Claude bijzonder hoog werd aangeslagen en zeer veel nagevolgd. Het is dus verklaarbaar dat deze auteurs in de eerste plaats de met Claude Lorrain overeenkomstige trekken opmerkten en dat zij haast automatisch tot een invloed van de „grotere” meester op de „kleinere” hebben geconcludeerd.

De recentere auteurs noemen een aantal voorbeelden van gevallen, waarin een Nederlandse Italianisant zijn compositie of een motief aan Claude „ontleend” zou hebben; bij nadere beschouwing blijken deze voorbeelden geen van alle overtuigend te zijn⁵⁷⁾. Ook zouden de latere Italianisanten de weergave van het zonnige, zuidelijke licht aan Claude te danken hebben en verder de evenwichtige structuur van hun compositie.

De gemeenschappelijke trekken, die men in het oeuvre van Lorrain en dat van de latere Italianisanten kan opmerken, beperken zich echter tot een aantal algemene kenmerken: a. de ver doorgevoerde detaillering; b. de weergave van een helder of gelig zonlicht; c. de evenwichtige structuur van een uit grote elementen opgebouwde compositie; d. het thema van het landschap met herders en vee tussen ruïnes (dat bij Claude slechts tot in de eerste helft van de jaren '40 voorkomt); e. het thema van de boomrijke landschappen.

⁵⁴⁾ SANDRART, p. 185.

⁵⁵⁾ HOUBRAKEN, II, p. 114; III, p. 64.

⁵⁶⁾ Zo werd van december 1964 tot februari 1965 nog in de Albertina te Wenen een tentoonstelling gehouden van tekeningen van buitenlandse landschapschilders te Rome, waarbij het werk van Claude centraal werd gesteld en waarbij in de catalogus de tekeningen der verschillende Nederlandse meesters vrijwel niet anders werden besproken, dan als meer of minder vrije navolgingen van Lorrain. Zie cat. tent. *Claude Lorrain und die Meister der römischen Landschaft im XVII. Jahrhundert*, Albertina, Wenen, 1964–1965. Het was ons niet meer mogelijk nog alle gegevens van deze catalogus te verwerken.

⁵⁷⁾ Zie bij Dujardin de „Morgen” en de „Avond” (cat. nrs. 124 en 125).

Echter, de uitbeelding van het Italiaanse zonlicht, evenals de minutieuze detaillering en het herdersthema wortelen in een geheel en al Nederlandse traditie, en ook het monumentale compositietype werd voorbereid door Nederlandse meesters.

Zoeken wij bij Claude Lorrain naar schilderijen die voorafgaan aan de eerste rijpe werken van Both, Asselijn, Weenix en Berchem en die daarmee vergeleken zouden kunnen worden, dan vallen grote verschillen op. Bij de Nederlanders is de tekening levendiger, de kleur bonter en vooral: de detailbehandeling is veel meer gedifferentieerd in drastisch naturalistisch weergegeven schilderachtige bijzonderheden. De staffage is bij Claude naar verhouding, timider getekend.

Nu lijkt het er op dat Claude Lorrain zelf, meer dan tot dusver werd aangenomen, beslissend door vroege Italianisanten is beïnvloed. Voor de uitvoerige detaillering en de heldere zonlichtwerking, gecombineerd met de verwerking van genrethemata, kon hij, toen hij met schilderen begon, nergens anders zijn voorbeelden hebben gevonden, dan in het werk van Poelenburgh en zijn navolgers. De genoemde kenmerken vindt men, vroeger dan bij Claude, slechts, en bovendien verenigd, aanwezig in een groepje uit ca. 1630 daterende Nederlandse schilderijen, die, zo mag men daarom stellen, een „prae-Claudiaanse” fase representeren (zie p. 21).

De stelling dat Claude's vorming zeer sterk werd beïnvloed door Nederlanders te Rome, kan nog met enkele overwegingen worden aangevuld. Wel vormt het een moeilijkheid, dat er over Claude's vroege ontwikkeling, d.w.z. over zijn werk tot ca. 1637, nog weinig zekerheid bestaat⁵⁸).

Door Röthlisberger werden een aantal landschapsfrescos in het Palazzo Crescenzi te Rome herontdekt, die, zo blijkt uit de bronnen, tot Claude's vroegste scheppingen (ca. 1630 of iets eerder) gerekend moeten worden. Deze frescos nu lijken wel direct op Brils frescostijl aan te sluiten⁵⁹).

⁵⁸) Kort geleden kwamen twee auteurs, die zich beide uitvoerig met Claude's vroege werkzaamheid hebben bezig gehouden en wier studies ongeveer tegelijkertijd het licht zagen, tot totaal verschillende en in hoofdzaak tegenstrijdige conclusies, wat betreft toeschrijvingen en dateringen: het zijn de studies van KNAB, in 1960, en van RÖTHLISBERGER, in 1961. Over bijna alle door hen belangrijk geachte werken verschillen deze auteurs als volgt van mening: 1. Landschap met herders, Philadelphia; volgens KNAB, afb. 172: gesigneerd en 1629 gedateerd; volgens RÖTHLISBERGER, nr. 279: dubieus werk. 2. Havengezicht, National Gallery, Washington; KNAB, afb. 174: vroeg werk; RÖTHLISBERGER, nr. 266: dubieus werk. 3. Landschap, Koninklijk Museum, Kopenhagen; KNAB, afb. 175: vroeg werk; RÖTHLISBERGER, nr. 250: kopie-imitatie van tegen 1640. 4. Landschap met molen, Museum te Boston: KNAB, afb. 177: 1631 gedateerd; RÖTHLISBERGER, nr. 22: 1637 gedateerd.

⁵⁹) Zie RÖTHLISBERGER, I, p. 89-91, II, afb. 5-11. Ook: M. RÖTHLISBERGER, *Les fresques de Claude Lorrain, in Paragone*, X, 1959, p. 40. Deze auteur ziet Agostino Tassi als de schakel tussen Bril en Claude. De invloed van Bril op

Van kort na 1630 af begon de meester ook ezelschilderijen te vervaardigen. Slechts één hiervan lijkt onbetwistbaar vroeg gedateerd te kunnen worden, een van ca. 1633—34 daterend „Landschap met ruïnes en vee” ⁶⁰⁾, dat in de figuren, in de vegetatie, in de manier waarop licht en schaduw het modelé aangeven en in de ruïnes (met name in de als voorgrondrepoussoir gebruikte zuilfragmenten) ten zeerste verwant is met Swanevelts „Gezicht op het forum” in het Fitzwilliam Museum te Cambridge, dat van enkele jaren vroeger, n.l. uit 1631 dateert. Het landschapstype zelf gaat duidelijk terug op Poelenburghs fantasielandschappen met zeer verspreide staffage van ca. 1620—1625, meer dan op Swanevelts natuurgetrouwe en overvolle forum-vedute. In dit verband mag er op gewezen worden dat Claude’s boomrijke landschappen stellig zijn te beschouwen als de voortzetting van experimenten van Swanevelt ⁶¹⁾. De invloed van Swanevelt op Claude was dus niet zo incidenteel als Röthlisberger meende ⁶²⁾.

De betekenis van het werk der Nederlandse meesters blijkt wel uit Claude’s tekentrant, die direct is voortgekomen uit Breenbergs breed gewassen tekeningen van 1625—1627 ⁶³⁾.

Verder gaan Claude’s talrijke havengezichten, net als de havengezichten van de latere Nederlandse Italianisanten, op een door Bril geïntroduceerd compositieschema terug. In Claude’s geval kan dit nog worden geïllustreerd door het feit, dat in één van zijn havenlandschappen de compositie onmiddellijk aan een werk van Bril werd ontleend ⁶⁴⁾.

* * *

De Italianiserende richting in de Nederlandse landschapkunst vertoont een eigen ontwikkeling en eigen stijlkenmerken, waarvan, zoals bij elke stijl het geval is, het karakter niet, of slechts zijdelings, uit een „natuurvoorbeeld” verklaard kan worden. Bij pogingen tot dateren van stukken van Italianisanten, wordt dikwijls de „zuiver Italiaanse sfeer” als motivering voor een datering „uit de Italiaanse periode van de meester”

de Fransman kan echter ook zonder tussenkomst van Tassi hebben plaatsgevonden: wij zien geen speciaal Tassi-achtige trekken in de Crescenzi-frescos.

⁶⁰⁾ Nl. het eerste werk, waarvan de meester een natekening maakte voor zijn *Liber Veritatis*, het boek met tekeningen naar zijn schilderijen, dat hij al vroeg begon aan te leggen om zich tegen vervalsingen te beschermen. Het werk bevindt zich in het museum te Springfield (Mass., U.S.A.). RÖTHLISBERGER, p. 94 f., nr. 1 (afb. 26).

⁶¹⁾ Het is zeer wel mogelijk dat ook het volgroeide type van statig boomlandschap in de jaren dertig voor het eerst bij Swanevelt en daarna pas bij Claude Lorrain tot volledige ontplooiing kwam.

⁶²⁾ RÖTHLISBERGER, I, p. 9.

⁶³⁾ Voor het eerst signaleerd door A. M. HIND, *The drawings of Claude Lorrain*, Londen, 1925, p. 7.

⁶⁴⁾ Zie RÖTHLISBERGER, I, p. 16, nr. 30; II, afb. 76.

gebruikt. Een dergelijke benadering is onjuist. Dit blijkt uit het feit dat de eigenlijke hoofdmeesters van de groep hun meeste en belangrijkste Italiaanse landschappen niet in Rome, maar in Nederland schilderden, soms vele jaren na hun terugkeer. Voor deze landschapsschilders bleek in eerste instantie niet het landschap zelf het belangrijkste, maar veel meer de wijze waarop het door voorgangers of tijdgenoten werd weergegeven. Zo weten wij niet met zekerheid of de beroemdste Italianiserende meester, Nicolaes Berchem, ooit zelf in Italië is geweest; wel valt de grote invloed van Both en Asselijn op zijn werk vast te stellen⁶⁵). Van 1640 af lijkt de reis naar Italië zelfs een minder grote rol te spelen, want de knooppunten en caesuren in de ontwikkeling moet men ná 1640 steeds op Hollands grondgebied, niet meer in Italië situeren.

In Holland ontplooit zich de Italianiserende stijl ná 1640 op zijn fraaist, parallel met en onafhankelijk van de „nationale” landschapsschool. Wel zijn er een aantal raakpunten met het oeuvre van de schilders van het Hollandse landschap aan te wijzen. Van Laers werk was zeker van betekenis voor het ontstaan van het Hollandse dierstuk en voor de schilderijen van Potter. Potter op zijn beurt heeft invloed uitgeoefend op Dujardin. Ook vermeldde wij reeds dat Aelbert Cuyp, Philips Wouwermans en Adriaen van de Velde Italianiserende elementen in hun schilderijen opnamen. Curieus zijn de gevallen, waarin, afgezien van stijlkenmerken, Italianiserende en Hollandse motieven op wonderlijke wijze met elkaar worden vermengd⁶⁶).

⁶⁵) Men mag dus zeker niet concluderen, enkel en alleen uit de aanwezigheid van Italiaanse motieven in het werk van een meester, dat de schilder ook zelf Italië heeft bezocht. Men vergelijke het geval van Hercules Seghers van wie Hofstede de Groot nog aannam dat hij Italië bereisde, omdat er Italiaanse elementen in zijn oeuvre zijn te vinden. Door de landschappen op Seghers etsen te „identificeren” meende hij zelfs de reisroute van de meester te kunnen reconstrueren (zie C. HOFSTEDE DE GROOT, *Langs welken weg trok Hercules Seghers naar Italië?*, in *Oud-Holland*, XLIV, 1927, p. 49). Naderhand toonde echter Van Regteren Altena aan, dat Seghers zijn Romeinse motieven naar etsen van Willem van Nieulandt copieerde (zie J. Q. VAN REGTEREN ALTENA, *Hercules Seghers en de topografie*, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, III, 1955, p. 1-8).

⁶⁶) Er zijn meerdere voorbeelden. Op een „Gezicht op de Wittevrouwenpoort” door Willem van Drielenburch in het Centraal Museum te Utrecht (Cat. *Centraal Museum*, nr. 75, afb. 81) ziet men in het water van de Utrechtse singel Italiaanse figuren waden, herders met vee; het typisch Italianiserende voordemotief localiseerde Van Drielenburch aldus in zijn woonplaats. Hendrick Verschuring situeerde een Italiaans straattaferel voor het oude stadhuis te Amsterdam (zie A. HOOGENDOORN, *Een Italiaansch straattaferel in Oud-Amsterdam*, in *Kunst-historische Mededeelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, I, 1946, p. 45 f.). Willem Schellinks combineerde een gezicht op de Tiber met een Hollands ijslandschap (zie P. T. A. SWILLENS, *Een schilderij van Willem Schellinks*, in *Kunsthistorische Mededeelingen van het Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie*, IV, 1949, p. 19 ff., en A. C. STELAND-STIEF, *Jan Asselijn und Willem Schellinks*, in *Oud Holland*, LXXIX, 1964, p. 99 ff.

Een nadere bestudering van de wisselwerkingen tussen de verschillende meesters van de „nationale” en die van de Italianiserende landschapsschool, zou stellig vruchtbaar zijn.

Er bestaat een theorie, geïntroduceerd door Ledermann⁶⁷⁾, die inhoudt, dat het werk der Italianisanten van verstrekkende betekenis zou zijn geweest voor de stijl van Ruysdael, Hobbema en Van der Neer: de klassiek-tectonische beeldopbouw in de Hollandse landschappen dezer meesters na 1650 zou herleid kunnen worden uit de invloed van het werk van Both, Asselijn en Berchem. Aangezien deze laatsten op hun beurt de hechte opbouw van de compositie zouden hebben ontleend aan de Italiaanse schilderkunst en aan Claude Lorrain, zou op die wijze de „typisch Hollandse”, „structuurloze” en „impressionistische” landschapsopvatting van Van Goyen ná 1650 door tussenkomst van de Italianisanten in Holland hebben plaatsgemaakt voor een Latijns-beïnvloede tectonische beeldopbouw.

Nog afgezien van het feit, dat de tectonische wijze van componeren, die gemeengoed is bij de Italianisanten ná 1640, voortkomt uit de Nederlandse Italianiserende landschapstraditie en dus niet uit de kunst van Claude of van Italiaanse meesters, zou Van Goyen volgens deze visie, die te zeer door de landschapsopvatting van het impressionisme is bepaald, slechts „atmosfeerschilder” zijn geweest, die zich niet bekommerde om de beeldopbouw. Objectief bekeken blijkt de compositie van Van Goyen wel degelijk een weloverwogen indeling en ritme te bezitten, en maken zijn schilderijen geenszins een willekeurige, structuurloze indruk.

In de jaren twintig der 17e eeuw vertoonde het werk van Esaias van de Velde en van Van Goyen nog een beeldopbouw uit talrijke kleine elementen⁶⁸⁾. In de latere landschappen van circa 1640, van Van Goyen en van Salomon van Ruysdael, wordt het beeldvlak echter beheerst door enkele forse, op veel eenvoudiger en overzichtelijker wijze gearrangeerde onderdelen⁶⁹⁾. Dit is een ontwikkeling, die vergelijkbaar is en tot op zekere hoogte parallel verloopt met die in het Italianiserende genre. Ook zonder hier dieper op in te gaan, mogen wij toch de monumentale landschappen van Jacob van Ruysdael van ná 1650 beschouwen als het logische vervolg hiervan, waarbij nergens het optreden van Claude Lorrain of van de Italianisanten als een „deus ex machina” ingepast behoeft te worden.

Veel aannemelijker lijkt ons een andere overweging van dezelfde auteur over het verband tussen de „nationale” en de Italianiserende landschap-

⁶⁷⁾ I. LEDERMANN, *passim* (zie vooral pp. 9 ff. en 140 ff.). Ledermanns theorie vindt men o.a. herhaald bij GERSON 1952, p. 22.

⁶⁸⁾ B.v. in cat. nr. 168.

⁶⁹⁾ B.v. in cat. nr. 169.

school, een overweging die evenwel minder de aandacht heeft getrokken. Ledermann merkte namelijk (naar wij menen voor het eerst) op, dat in het door Hollanders geschilderde Hollandse landschap ná 1650 een belangrijke wijziging plaats vindt ⁷⁰).

Vóór die tijd vertoonde het palet van de meest vooraanstaande meesters steeds een monochroom coloriet, waarin geelbruin of bruingroen domineerde. De modellering van landschapsdetails en figuren werd vóór 1650 steeds in „toonschildering” aangegeven: meer aanduidend, dan exact omschreven. Elk voorwerp apart stak in kleur en modelé niet duidelijk af tegen zijn omgeving: de toets van het penseel was steeds goed te volgen. De techniek waarin het Hollandse landschap tot 1650 werd geschilderd, onderging zodoende geen wijziging na de algemene aanvaarding van het monochrome palet omstreeks 1630. In sterke tegenstelling hiermee staat de techniek, die de „nationale” landschapschilders ná 1650 gebruiken. Het viel Ledermann op, hoe de kleur nu ineens oplicht en hoe de toepassing van locale kleuren over de hele linie duidelijk toeneemt, terwijl daarmee samenhangt, het meest opvallend, een wijziging in het modelé. Zeer nauwgezet, bijna fotografisch natuurgetrouw, worden nu rotsen, water en vegetatie weergegeven en in hun onderling verschillende structuur, die voor de beschouwer a.h.w. tastbaar te volgen is, duidelijk van elkaar onderscheiden.

Wetende dat een locale kleur en een exact omschrijvende, gladde modellering sedert Poelenburgh steeds hoofdkenmerken vormden van de Italianisanten, en dat bij Jan Both en Asselijn bovendien de tendens tot differentiatie der afzonderlijke details sterk toenam, is het zeker niet te ver gezocht om, met Ledermann, de verandering in de schildertechniek van de „nationale” landschapschilders ná 1650 te verklaren uit de invloed van de Italianisanten. Ook Houbraken heeft waarschijnlijk reeds opgemerkt, dat de schildertechniek van de Italianisanten verband houdt met de vernieuwing in de techniek van de Hollandse meesters ná 1650.

Houbraken noemt namelijk de werkwijze van Asselijn *de zuivere en heldere wyze van lantschapschilderen* ⁷¹). Verder sprekend over de vriendschap die tussen Jacob van der Does en Karel Dujardin bestond, zegt Houbraken dat Karel *de heldere en hij* [Van der Does] *de bruine wyze van schilderen voorsprak* ⁷²). Ook in de biografie van Govert Flinck haalt Houbraken een derde maal de *heldere wyze van schilderen* aan: *Doch hy heeft die wyze van schilderen* [van Rembrandt] *naderhandt met veel moeite en arbeid weer afgewent; naardien de Waerelt voor 't overlyden*

⁷⁰) LEDERMANN, p. 167 ff. Ook latere auteurs viel dit op als b.v. W. MARTIN, *De schilderkunst in de tweede helft van de zeventiende eeuw*, Amsterdam, 1950, p. 14.

⁷¹) HOUBRAKEN, III, p. 64.

⁷²) HOUBRAKEN, II, p. 108.

van Rembrandt, de ogen al geopent wierden, op 't Invoeren der Italiaansche penceelkonst, door ware Konstkenners, wanneer het helder schilderen weer op de baen kwam ⁷³⁾.

Onder de noemer heldere wyze van schilderen valt bij Houbraken dus niet alleen de Italianiserende stijl (Asselijn, Dujardin), maar ook de in techniek inderdaad daarmee verwante bonte, gladde stijl van de latere Flinck. Wat opvalt is in de eerste plaats dat Houbraken inzag, dat voor 't overlyden van Rembrandt het helder schilderen weer op de baen kwam en voorts dat het deze auteur niet ontging, dat een Italianisant als Asselijn daarbij een rol van betekenis speelde ⁷⁴⁾.

De geciteerde plaatsen bij Houbraken over Asselijn en Dujardin zijn de enige ons bekende vroege teksten in de Nederlandse schildersliteratuur, waarin (hoewel niet overduidelijk) bewust onderscheid wordt gemaakt tussen de Italianiserende en de „nationale” richting in de Hollandse landschapsschilderkunst. Zo worden ook de Italianisanten in de 17e eeuw nergens expliciet als groep genoemd of besproken ⁷⁵⁾. In de schilderkunstige praktijk echter werden, zo nemen wij aan, de Italianisanten wel degelijk van de schilders van het Hollandse landschap onderscheiden. Men mag dit b.v. opmaken uit het feit dat, toen de Italianisant Willem Schellinks in 1678 overleed en een aantal van zijn stukken onvoltooid op zijn atelier achterbleven, de afwerking van deze schilderijen niet werd opgedragen aan b.v. Hobbema, maar aan twee van Schellinks' collegae-Italianisanten: Berchem en Moucheron ⁷⁶⁾. Tenslotte lijkt het er ook op

⁷³⁾ HOUBRAKEN, II, p. 21.

⁷⁴⁾ Of bij de totstandkoming van de late, gladde figuurstijl van Flinck e.a. de Italiaansche penceelkonst van invloed is geweest, zoals Houbraken suggereert, is een kwestie op zichzelf. In de landschapsschilderkunst is dat stellig niet het geval geweest. De heldere wijze van landschapsschilderen, is in stijl en techniek juist tegengesteld aan de Italiaanse 17e eeuwse landschapsopvatting.

⁷⁵⁾ HOUBRAKEN (II, p. 132) deelde de landschapsschilders summier in in verschillende groepen; niet stijlkenmerken, doch de behandelde onderwerpen vormden zijn criterium (zo wordt Berchem, met o.a. Potter, onder de schilders van „tam vee” gerangschikt). Gerard de Lairese maakt een onderscheid tussen „on-schilderachtige” en „schilderachtige” landschapsschilders; tot de eersten behoren, in moderne ogen heterogene, figuren als Jan Brueghel, Bril, Berchem en Bloemaert, tot de tweeden Jan Glauber (zie J. J. M. TIMMERS, *Gérard Lairese*, Amsterdam, 1942, p. 73 ff.). Appreciatie voor Glauber toont ook Johan Baptist Wellekens in een uit 1723 daterend gedicht op de kunstverzameling van Valerius Röver; landschappen van de meest verschillende meesters worden daarin door elkaar opgesomd. Eén plaats is vermeldenswaard: *Hoe stil wort daar natuur vertoont door Potters verven! / Maar Glaubers kunst set ons Italië voor 't oog* (zie voor deze tekst: BEENING 1963, p. 346 f.). Door het woord *maar* wordt dus het schilderij met een Hollands landschap (van Potter) tegenover een stuk met een Italiaans landschap (van Glauber) geplaatst. Voorzover wij weten is dit de enige tekst, waarin zulks het geval is.

⁷⁶⁾ Zie DE VRIES 1883, p. 155. Vgl. ook cat. nr. 94.

dat de decoratie van salons met beschilderde „kamerdoeken”, een mode die vóór 1650 in Holland in zwang kwam en waarbij de wanden, soms ook het plafond, van een vertrek geheel bespannen werden met één doorlopend landschap, bij voorkeur aan Italianiserende meesters werd opgedragen ⁷⁷⁾.

Gezien de grote omvang van het oeuvre der belangrijkste Italianiserende meesters en gezien ook de grote schaal waarop hun werk invloed uitoefende en navolging vond, mag men veronderstellen dat het Italianiserende genre tijdens de 17e eeuw in Holland hoog werd gewaardeerd, en zeker niet minder weerklank vond bij het kijkende en kopende publiek dan het werk der tot de „nationale” landschapsschool behorende schilders ⁷⁸⁾. Ook in de 18e eeuw stonden de Italianisanten hoog genoteerd, en was er veel vraag naar hun schilderijen voor de collecties der verschillende Europese vorstenhuizen ⁷⁹⁾.

In de jaren dertig der 19e eeuw rekende J. Smith de schilders Both, Berchem, Pynacker, Dujardin en Hackaert nog als vanzelfsprekend tot *the most eminent Dutch, Flemish and French painters* ⁸⁰⁾.

In diezelfde tijd valt er een sterke kentering waar te nemen. De schilder Constable reeds raadde de verzamelaars aan hun Berchems te verbranden ⁸¹⁾.

In 1870 klaagde C. R. Leslie: *The heartless mannirism of Berchem and Both, which represents neither Dutch nor Italian art, being hybrid mixtures of the two, were in greater request [n.l. in de 17e eeuw] and are still more valued than they deserve to be* ⁸²⁾. Dergelijke uitspraken gingen gepaard met een sterke daling in de prijzen: Stechow onderzocht hoe

⁷⁷⁾ Zie hierover cat. nr. 142.

⁷⁸⁾ OBREEN en BREDIUS, *Kunstlerinventare*, geven veel 17e eeuwse vermeldingen van schilderijen, waarbij de maker, het onderwerp en de getaxeerde waarde werden aangegeven. Pas een vergelijkende statistische bewerking van dit materiaal zou bijdragen tot de kennis van de schommelingen in de waardering voor het werk van de verschillende meesters. Bij gebrek aan een dergelijk onderzoek bestaat er o.i. geen enkele grondslag voor de in moderne literatuur telkens weer opduikende bewering dat de „onbeduidende” Italianisanten in de 17e eeuw goed en tegen hoge prijzen verkocht zouden hebben in tegenstelling met „grote” meesters als Van Goyen en Ruysdael, die hun werk zgn. nauwelijks aan de man konden brengen. Deze romantische visie op de 17e eeuwse verhoudingen vindt, voorzover wij konden nagaan, zijn oorsprong bij A. BREDIUS, *De Kunsthandel te Amsterdam in de XVIIe eeuw*, in *Amsterdamsch Jaarboekje*, 1891, p. 54 ff; een voorbode bij C. R. Leslie (zie noot 82).

⁷⁹⁾ Zie STELAND-STIEF, p. 1-2.

⁸⁰⁾ SMITH.

⁸¹⁾ H. GERSON, *Dutch Landscape*, in *The Burlington Magazine*, XCV, 1953, p. 47.

⁸²⁾ Passage geciteerd uit C. R. LESLIE, *Handbook for young painters*, Londen, 1870, door G. H. VETH, *Aelbert Cuyp*, in *Oud-Holland*, II, 1884, p. 275.

enkele werken van Both en Berchem aan het eind van de 19e eeuw op veilingen slechts een derde of een kwart opbrachten van het bedrag, dat er vijftig jaar vroeger voor werd betaald ⁸³⁾).

Deze geringe waardering, juist in de periode waarin het moderne kunsthistorisch onderzoek op grote schaal zijn intrede deed, klinkt nog na in veel recente literatuur en verklaart waarom de Italianiserende groep naar verhouding weinig werd bestudeerd. Bij vele auteurs lijkt het beeld, dat zij zich van de Italianisanten vormden, samen te vallen met „laat 17e eeuw = periode van verval” ⁸⁴⁾.

Deze teruggang in waardering en belangstelling moet goeddeels verklaard worden uit de opkomst van het impressionisme, een richting in de schilderkunst, die zich veel meer met Van Goyens opvatting van het landschap kon identificeren dan met de zienswijze der Italianisanten. Van Goyens grote roem begon niet toevallig in de impressionistische periode. Het vroegste afkeurende woord over de Italianisanten dat ons bekend werd, is de vermelde uitspraak van Constable, die als schilder de belangrijkste voorloper van de impressionisten was. Nu nog, bij het omschrijven van de stijl der Italianisanten komt naar voren hoezeer de terminologie nog steeds wortelt in de visie van het impressionisme; de meest geëigende termen blijken nl. een denigrerende bijmaak te hebben: de schilderwijze der Italianiserende meesters immers is „glad” en hun kleur is „bont” ⁸⁵⁾.

Een tweede oorzaak voor het teruglopen van de waardering sinds ca. 1850 kan o.i. daarin gezocht worden, dat het van toen af als bezwaar werd gevoeld dat de Italianiserende landschapschilders in zeker opzicht als „on-Hollands” en „niet-nationaal” kunnen worden beschouwd. In veel moderne beschouwingen nog werd aan deze meesters verweten dat zij niet het Hollandse landschap weergaven, maar naar Italië trokken en inspiratie putten uit de Italiaanse natuur en zelfs, naar men meende, uit het werk van Italiaanse en Franse schilders ⁸⁶⁾. Het begin van de teruggang in de waardering nu, valt merkwaardig samen met de periode,

⁸³⁾ STECHOW 1955, p. 425 f.

⁸⁴⁾ O.a. bij: J. HAVELAAR, *De Nederlandsche Landschapskunst tot het einde der 17e eeuw*, Amsterdam, 1931, p. 13: *En waar ... een Pynacker en een Both worden geëerd ten koste van den fijnen van Goyen, van den eerlijken Potter, zelfs van den subliemen Vermeer, daar zeggen wij: neen en nimmer! ... omdat we voelen dat hier de dekadentie zich aanmeldt.* Zeer onlangs ook nog bij BEENING, p. 125 f.

⁸⁵⁾ NIEUWSTRATEN (p. 226–227) meende, ongetwijfeld terecht, dat de minder bevooroordeelde benadering in de laatste jaren wel samenhangt met de omstandigheid dat er op het ogenblik geen naturalistische richting in de landschapskunst de doorslag geeft, zodat de huidige beoordelaar ook niet meer de neiging hoeft te voelen a.h.w. partij te kiezen voor een landschapstijl uit het verleden, die het meest lijkt te stroken met eigentijdse artistieke opvattingen.

⁸⁶⁾ Zie STECHOW 1955, p. 425.

waarin voor het eerst beroemde schilders als grote nationale figuren en als ideale vertegenwoordigers van het volkskarakter gepousseerd werden ⁸⁷⁾).

In de afgelopen jaren evenwel kreeg men een meer open oog voor de uitzonderlijke merites van het werk der Italianisanten; er is de laatste tijd een opgaande lijn in de appreciatie te constateren. Het is onze hoop dat deze tentoonstelling iets kan bijdragen aan deze ontwikkeling.

⁸⁷⁾ Zoals b.v. Rembrandt; zie R. W. SCHELLER, *Rembrandts reputatie van Houbraken tot Scheltema*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XII, 1961, p. 81-118.

LIJST DER IN AFKORTING GECITEERDE LITERATUUR, TENTOONSTELLINGEN EN CATALOGI

- BAER: R. BAER, *Paul Bril*, München, 1930.
- BAGLIONE: G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1641*, Rome, 1642.
- BARTSCH: A. BARTSCH, *Le peintre-graveur*, 21 dln., Wenen, 1802—1821.
- BEENING: TH. J. BEENING, *Het landschap in de Nederlandse letterkunde van de renaissance*, Nijmegen, 1963.
- VAN DEN BERG: H. M. VAN DEN BERG, *Willem Schellinks en Lambert Doomer in Frankrijk*, in *Oudheidkundig Jaarboek*, XI, 1942, p. 1—31.
- BERNT: W. BERNT, *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, 4 dln., München, 1948—1962.
- BERTOLOTI: A. BERTOLOTI, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Florence-Rome, 1880—1885.
- DE BIE: C. DE BIE, *Het Gulden Cabinet vande edel vry Schilder Const inhoudende den Lof vande vermarste Schilders, Architecten, Beldthouwers ende Plaetsnyders van dese eeuw*, Antwerpen, 1662.
- BILLE: C. BILLE, *De tempel der kunst of het kabinet van den heer Braamcamp*, 2 dln., Amsterdam, 1961.
- BLOK: J. M. BLOK, *Romeinsche teekeningen door G. Terborch Sr. en W. van Nieulandt II in 's Rijks prentenkabinet te Amsterdam*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, V, 1925, p. 128—136.
- BOMBE: W. BOMBE, *Eine unedierte Lebensbeschreibung des Malers Jan Frans Van Bloemen*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVI, 1925, p. 230—242.
- VAN DEN BRANDEN: F. J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Antwerpen, 1883.
- BREDIUS: A. BREDIUS, *Het schildersregister van Jan Sysmus, Stads Doctor van Amsterdam*, in *Oud-Holland*, VIII, 1890, p. 1—17, 207—234, 298—313; IX, 1891, p. 137—149; XII, 1894, p. 160—171; XIII, 1895, p. 112—120.
- BREDIUS, *Künstlerinventare*: A. BREDIUS, *Künstlerinventare, Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI., XVII., und XVIII. Jahrhunderts, Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*, 8 dln., 's-Gravenhage, 1915—1922.
- BREDIUS 1928: A. BREDIUS, *Een testament van Jan Baptist Weenick*, in *Oud-Holland*, XLV, 1928, p. 177—178.
- BRIGANTI 1940: G. BRIGANTI, *Chiarimenti sul Vanvitelli*, in *Critica d'Arte*, V, 1940, p. 129—134.
- BRIGANTI 1943: G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel (Vanvitelli), schilder van Amersfoort*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 3e serie, II, 1943, p. 119—135.
- BRIGANTI 1950: G. BRIGANTI, *Pieter van Laer e M. Cerquozzi*, in *Proporzioni*, III, 1950, p. 185—198.
- BROCHHAGEN: E. BROCHHAGEN, *Karel Dujardin, Ein Beitrag zum Italianismus in Holland im 17. Jahrhundert*, Keulen, 1958.

- BROCHHAGEN 1957: E. BROCHHAGEN, *Dujardins späte Landschaften*, in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, VI, 1957, p. 236–255.
- BRUNETTI 1956: E. BRUNETTI, *Situazione di Viviano Codazzi*, in *Paragone*, LXXIX, 1956, p. 48–64.
- BRUNETTI 1958: E. BRUNETTI, *Some unpublished Works by Codazzi, Le-maire and Patel*, in *The Burlington Magazine*, C, 1958, p. 311–316.
- DE BRUYN: L. DE BRUYN, *Het geboortejaar van Jan Both*, in *Oud-Holland*, LXVII, 1952, p. 110–112.
- BUDDE: J. BUDDE, *Die Idylle im holländischen Barock*, Keulen, 1929.
- BUSCAROLI: R. BUSCAROLI, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935.
- CLARK: A. M. CLARK, *A supply of Ideal Figures*, in *Paragone*, XII, 1961, p. 51–58.
- DEMONTS: L. DEMONTS, *Musée national du Louvre, catalogue des Peintures exposées dans les galeries*, III, Ecole hollandaise, Parijs, 1922.
- VAN DOORNINCK: J. I. VAN DOORNINCK, *Het schildersgeslacht ter Borch*, in *Verzameling van stukken die betrekking hebben tot Overijsselsch regt en geschiedenis*, IIe afd., 13e stuk, Zwolle, 1883, p. 1–23.
- DROST: W. DROST, *Adam Elsheimer und sein Kreis*, Potsdam, 1933.
- DUTUIT: E. DUTUIT, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 6 dln., Parijs, 1881–1885.
- EGGER: H. EGGER, *Römische Veduten, Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt*, 2 dln., Wenen, 1931–1932.
- EIGENBERGER: R. EIGENBERGER, *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wenen, 1927.
- ENGERAND: F. ENGERAND, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi, 1709–1792*, Parijs, 1900.
- FLUGI VAN ASPERMONT: C. H. C. FLUGI VAN ASPERMONT, *Carel Cornelisz. de Hooch*, in *Oud-Holland*, XVII, 1899, p. 223–227.
- GERSON: H. GERSON, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem, 1942.
- GERSON 1940: H. GERSON-E. A. VAN BERESTEYN, *Genealogie van het geslacht v. Beresteyn*, 's-Gravenhage, 1940.
- GERSON 1951: H. GERSON, *De Ripa grande te Rome*, in *Oud-Holland*, LXVI, 1951, p. 65–66.
- GERSON 1952: H. GERSON, *De Nederlandse Schilderkunst, II, Het Tijdperk van Rembrandt en Vermeer*, Amsterdam, 1952 (serie: *De Schoonheid van ons land*).
- GERSON 1956: H. GERSON, *Twee tekeningen van Herman van Swanevelt*, in *Oud-Holland*, LXXI, 1956, p. 113–115.
- GERSON 1963: H. GERSON, *Dutch Landscapes at Dordrecht*, in *The Burlington Magazine*, CV, 1963, p. 461–462.
- GERSTENBERG: K. GERSTENBERG, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle, 1923.
- VAN GOOL: J. VAN GOOL, *De nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunst-schilders en Schilderessen*, I, 's-Gravenhage, 1750.

- VAN HALL: H. VAN HALL, *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars*, Amsterdam, 1963.
- HEPPNER: A. HEPPNER, J. S. Mancadan, *Neue Funde, sein Leben und sein Werk betreffend*, in *Oud-Holland*, LI, 1934, p. 210–217.
- HOET: G. HOET, *Catalogus of naamlijst van schilderijen met derzelver prijzen sedert een langen reeks van jaaren zoo in Holland als op andere plaatsen in het openbaar verkogt benevens verscheijden nog in wezen zijnde cabinetten*, 2 dln., 's-Gravenhage, 1752.
- HDG: C. HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, IX, Esslingen-Parijs, 1926.
- HOEFSTEDE DE GROOT 1895: C. HOFSTEDE DE GROOT, *Nogmaals: Een merkwaardige verzameling teekeningen*, in *Oud-Holland*, XIII, 1895, p. 238–240.
- HOLLSTEIN: F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, 14 dln., Amsterdam, s.d.
- HOOGWERFF 1911: G. J. HOOGWERFF, *De beide Willems van Nieuwlandt, oom en neef*, in *Oud-Holland*, XXIX, 1911, p. 57–61.
- HOOGWERFF 1913: G. J. HOOGWERFF, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*, II, 's-Gravenhage, 1913.
- HOOGWERFF 1917: G. J. HOOGWERFF, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*, III, 's-Gravenhage, 1917.
- HOOGWERFF 1923: G. J. HOOGWERFF, *Bentvogels te Rome en hun feesten*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, III, 1923, p. 223–248.
- HOOGWERFF 1926: G. J. HOOGWERFF, *De Nederlandsche Kunstenaars te Rome in de 17e eeuw en hun conflict met de Academie van St. Lucas*, in *Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letteren*, LXII, 1926, p. 117 ff.
- HOOGWERFF 1931: G. J. HOOGWERFF, *Wanneer en hoe vaak was Berchem in Italië?*, in *Oud-Holland*, XLVIII, 1931, p. 84–87.
- HOOGWERFF 1932–33: G. J. HOOGWERFF, *Pieter van Laer en zijn vrienden*, in *Oud-Holland*, XLIX, 1932, p. 1–17, p. 205–220; L, 1933, p. 103–117, p. 250–262.
- HOOGWERFF 1933: G. J. HOOGWERFF, *Uittreksel uit de 'Libri relationum barberiorum' (1550–1650)*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 2e reeks, III, 1933, p. 197–219.
- HOOGWERFF 1938: G. J. HOOGWERFF, *Nederlandsche Kunstenaars te Rome*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 2e reeks, VIII, 1938, p. 49–125.
- HOOGWERFF 1941: G. J. HOOGWERFF, *Het spokend ruitersstandbeeld*, in *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, XVIII, 1941, p. 257–266.
- HOOGWERFF 1942–43: G. J. HOOGWERFF, *Nederlandsche Kunstenaars te Rome, Uittreksels uit de Parochiale archieven, Studiën van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, III, 's-Gravenhage, 1942–1943.
- HOOGWERFF 1952: G. J. HOOGWERFF, *De Bentvueghels*, 's-Gravenhage, 1952.
- HOOGSTRATEN: S. VAN HOOGSTRATEN, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Rotterdam, 1688.

- HOUBRAKEN: A. HOUBRAKEN, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 dln., Amsterdam, 1718–1721.
- DE JONGE: C. H. DE JONGE, *Utrechtse schilders der XVIIe eeuw in de verzameling van Willem Vincent, Baron van Wyttenhorst*, in *Oudheidkundig Jaarboek*, I, 1932, p. 120–134.
- KITSON: M. KITSON, *Claude Lorrain et le Campo Vaccino*, in *La Revue des Arts*, VIII, 1958, p. 215–220, p. 259–266.
- KNAB 1960: E. KNAB, *Die Anfänge des Claude Lorrain*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LVI, 1960, p. 63–164.
- KNAB 1962: E. KNAB, *Bij een landschap van Jan Both*, in *Bulletin van het Museum Boymans-van Beuningen*, XIII, 1962, p. 46–58.
- KRAMM: C. KRAMM, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onze tijd*, 6 dln., Amsterdam, 1857–1864.
- KRONIG: J. O. KRONIG, *De schilder Mancadan*, in *Onze Kunst*, IX, 1910, p. 181–187.
- KURTZ: G. H. KURTZ, *Nog eens: Bodding (Van Laer)*, in *Oud-Holland*, LXXIII, 1958, p. 231–232.
- LEDERMANN: I. LEDERMANN, *Beiträge zur Geschichte des romanistischen Landschaftsbildes in Holland und seines Einflusses auf die nationale Schule um die Mitte des 17. Jahrh.* (dissertatie in machineschrift), Berlijn, 1920.
- LEWINSON: W. F. LEWINSON-LESSING, *Meisterwerke aus der Eremitage, Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Leningrad, 1963.
- LORENZETTI: C. LORENZETTI, *Gaspar Vanvitelli*, Milaan, 1934.
- MACLAREN: N. MACLAREN, *The Dutch School, National Gallery Catalogues*, Londen, 1960.
- VAN MANDER: C. VAN MANDER, *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche schilders*, Alkmaar, 1604.
- MARTIN: W. MARTIN, *De Hollandsche Schilderkunst in de zeventiende eeuw*, I, *Frans Hals en zijn tijd*, Amsterdam, 1935; II, *Rembrandt en zijn tijd*, Amsterdam, 1942².
- MAYER: A. MAYER, *Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Bril*, Leipzig, 1910.
- MOES 1886: E. W. MOES, *Gerard ter Borch en zijne familie*, in *Oud-Holland*, IV, 1886, p. 145–164.
- MOES 1894: E. W. MOES, *Een brief van kunsthistorische beteekenis*, in *Oud-Holland*, XII, 1894, p. 234–240.
- MOES 1894, *Van Laer*: E. W. MOES, *Een te weinig opgemerkte bron over het leven van Pieter van Laer*, in *Oud-Holland*, XII, 1894, p. 95–106.
- MOES 1895: E. W. MOES, *Een merkwaardige verzameling Teekeningen*, in *Oud-Holland*, XIII, 1895, p. 182–192.
- MULLER: S. MULLER Fz., *De Utrechtsche Archieven, I, Schildersverenigingen te Utrecht*, Utrecht, 1880.
- NAUMANN: G. NAUMANN, *Die Landschaftszeichnungen des Bartholomeus Breenbergh*, Heidelberg, (1931).
- NIEUWSTRATEN: J. NIEUWSTRATEN, *Dutch Landscapes at Dordrecht*, in *Apollo*, XIX, 1963, p. 226–227.

- OBREEN: FR. D. O. OBREEN, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, 7 dln., Rotterdam, 1877-1890.
- OFFERHAUS: J. OFFERHAUS, *Gezicht op Casteel van Rome*, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, VIII, 1960, p. 97-103.
- ORBAAN: J. A. F. ORBAAN, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*, 's-Gravenhage, 1911.
- PARTHEY: G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal, Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aus allen Schulen*, 2 dln., Berlin, 1863-1864.
- PLIETZSCH: E. PLIETZSCH, *Holländische und Flämische Maler des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig, 1960.
- POCH-KALOUS: M. POUCH-KALOUS, *Katalog der Gemäldegalerie, Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien, 1961.
- VAN PUYVELDE: L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande à Rome*, Brussel, 1950.
- RENCKENS 1946: B. J. A. RENCKENS, *Een jeugdportret van Adriaen van Nieu-landt door Willem van Nieu-landt*, in *Kunsthistorische Mededeelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, I, 1946, p. 22-25.
- RENCKENS 1948: B. J. A. RENCKENS, *Willem van Nieu-landt, niet Gillis Neyts*, in *Kunsthistorische Mededeelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, III, 1948, p. 47-48.
- RENCKENS 1960: B. J. A. RENCKENS, *Pieter Anthonisz. van Groenewegen*, in *Oud-Holland*, LXXV, 1960, p. 243-248.
- RÖTHLISBERGER: M. RÖTHLISBERGER, *Claude Lorrain: the Paintings*, New Haven, (U.S.A., Yale Press), 1961.
- ROMBOUTS-VAN LERIUS: PH. ROMBOUTS-TH. VAN LERIUS, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, II, Antwerpen-'s-Gravenhage, 1961².
- SANDRART: J. VON SANDRART, *Teutsche Akademie*, Nürnberg, 1675, uitge-geven door A. R. PELTZER, München, 1925.
- SCHAAR: E. SCHAAR, *Studien zu Nicolaes Berchem*, (diss.), Keulen, 1958.
- SCHAAR 1954: E. SCHAAR, *Berchem und Begeijn*, in *Oud-Holland*, LXVII, 1954, p. 241-245.
- SCHAAR 1956: E. SCHAAR, *Zu den Berchem-Zeichnungen in den Musées-Royaux des Beaux-Arts zu Brüssel*, in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, V, 1956, p. 209-220.
- SCHAAR 1959-60: E. SCHAAR, *Poelenburgh und Breenbergh in Italien und ein Bild Elsheimers*, in *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, IX, 1959-60, p. 25-54.
- SCHUDT: L. SCHUDT, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wenen-München, 1959.
- VON SICK: I. VON SICK, *Nicolaes Berchem, ein Vorläufer des Rokoko*, Berlin, 1930.
- SMITH: J. SMITH, *A catalogue-raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, 9 dln., London, 1829-1842.
- SMITH 1939: R. C. SMITH, *Some drawings by the architect Luigi Vanvitelli*, in *Art Quarterly*, II, 1939, p. 331-353.

- STARING: A. STARING, *Isaac de Moucheron als ontwerper van Gevels en Tuinen*, in *Oud-Holland*, LXV, 1950, p. 85–104.
- STECHOW 1930: W. STECHOW, *Bartholomeus Breenbergh, Landschafts und Historienmaler*, in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, LI, 1930, p. 133–140.
- STECHOW 1948: W. STECHOW, *Jan Baptist Weenix*, in *Art Quarterly*, XI, 1948, p. 181–198.
- STECHOW 1955: W. STECHOW, *Jan Both and the Re-evaluation of Dutch Italianate Landscape Painting*, in *Actes du XVII^{me} Congrès international d'Histoire de l'Art, Amsterdam juillet 1952, 's-Gravenhage, 1955*, p. 425–432.
- STECHOW 1960: W. STECHOW, *Significant Dates on some Seventeenth Century Dutch Landscape Paintings*, in *Oud-Holland*, LXXV, 1960, p. 79–92.
- STELAND-STIEF: A. C. STELAND-STIEF, *Jan Asselijn*, (dissertatie in machineschrift; met oeuvre-catalogus), Freiburg i/Br., 1962–1963.
- THIEME-BECKER: U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 36 dln., Leipzig, 1907–1947.
- VEY: H. VEY, *Zwei Miniaturgemälde Paul Brils*, in *Museen in Köln*, III, 1964, p. 291–295.
- DE VRIES 1883: A. DE VRIES, *Willem Schellinks, schilder-tekenaar-etser-dichter*, in *Oud-Holland*, I, 1883, p. 150–163.
- WAAGEN: G. F. WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain*, 4 dln., Londen, 1854–1857.
- WADDINGHAM 1960: M. R. WADDINGHAM, *Herman van Swanevelt in Rome*, in *Paragone*, XI, 1960, p. 37–50.
- WADDINGHAM 1963: M. R. WADDINGHAM, *Bologna in Retrospect: Some Northern Aspects*, in *Paragone*, XIV, 1963, p. 57–66.
- WADDINGHAM 1964: M. R. WADDINGHAM, *Andries and Jan Both in France and Italy*, in *Paragone*, XV, 1964, p. 13–43.
- WEIZSÄCKER: H. WEIZSÄCKER, *Adam Elsheimer der Maler von Frankfurt*, 3 dln., Frankfurt/M., 1936–1952.
- WELCKER 1942: A. WELCKER, *P. Boddink alias Pieter van Laer, Orlando Boddink alias Roeland of Orlando van Laer, Nicolaes Boddink alias N. Boddink van Laer of Ds. Nicolaes Boddinkius*, in *Oud-Holland*, LIX, 1942, p. 80–89.
- WELCKER 1947: A. WELCKER, *Pieter Boddink alias Pieter van Laer*, in *Oud-Holland*, LXII, 1947, p. 206–208.
- VAN DER WILLIGEN: A. VAN DER WILLIGEN, *Les artistes de Harlem*, Haarlem-'s-Gravenhage, 1870.
- WILLNAU: C. WILLNAU, *Die Zusammenarbeit des Nikolaus Knüpfer mit anderen Künstlern*, in *Oud-Holland*, LXII, 1952, p. 210–217.
- WURZBACH: A. VON WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexicon*, 3 dln., Wenen, 1906–1910.
- WYTTENHORST: *Inventaris van de verzameling Willem Vincent van Wyttenhorst*, berustend op het archief van het Kasteel Herdringen/Westf. Gedeeltelijk gepubliceerd: M. J. FRIEDLÄNDER, *Das Inventar der Sammlung Wyttenhorst*, in *Oud-Holland*, XXIII, 1905, p. 63–68, en DE JONGE. Volledig afschrift in het Centraal Museum te Utrecht.

ZWOLLO: A. ZWOLLO, *De anonymus Pacetti oftewel Hendrik Frans van Lint*, in *Oud Holland*, LXXVII, 1962, p. 40–54.

Bologna 1962: *L'ideale Classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, Palazzo dell' Archiginnasio, Bologna, 1962.

Bolsward 1964: *Italië in de toets der gouden eeuw*, Raadhuis, Bolsward, 1964.

Breda 1960–61: *Het Landschap in de Nederlanden 1550–1630*, De Beyerd, Breda, 1960–61; Museum voor Schone Kunsten, Gent, 1961.

Brugge 1951: *I Fiamminghi e l'Italia*, Brugge-Venetië-Rome, 1951.

Cat. Centraal Museum: *Catalogus der Schilderijen*, Centraal Museum, Utrecht, 1952.

Cat. Pitti 1956: A. M. F. Ciaranfi, *La Galleria Palatina (Pitti)*, Florence, (1956).

Cat. Rijksmuseum: *Catalogue of Paintings*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1960.

Dordrecht 1963: *Nederlandse Landschappen uit de zeventiende eeuw*, Dordrechts Museum, Dordrecht, 1963.

Londen 1952–53: *Dutch Pictures 1450–1750*, Royal Academy of Arts, Londen, 1952–53.

Londen 1955: *Artists in 17th Century Rome*, Wildenstein & Co., Londen, 1955.

Michigan 1964: *Italy seen through Dutch eyes, Dutch seventeenth century landscape artists in Italy*, The University of Michigan Museum of Art, Michigan, 1964.

Rome 1950: *Catalogo della Mostra degli Bamboccianti, a cura di GIULIO BRIGANTI*, Palazzo Massimo alle Colonne, Rome, 1950.

Rome 1954–55: *Fiamminghi e Olandesi del 600*, Palazzo Barberini, Rome, 1954–1955.

Rome 1956: *Paesisti e vedutisti a Roma nel '600 e nel '700*, Palazzo Barberini, Rome, 1956.

Rotterdam 1944: *Het landschap in de Nederlandsche prentkunst, IV, de Italianisanten*, Museum Boymans, Rotterdam, 1944.

Rotterdam 1958: *Michaël Sweerts en tijdgenoten*, Museum Boymans, Rotterdam, 1958.

Wenen 1963: *Die Römische Landschaft in der Malerei des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, Katalog der XI. Sonderausstellung, Akademie der bildenden Künste, Wenen, 1963.

LIJST VAN GEBRUIKTE AFKORTINGEN

afb.	:	afbeelding
b.	:	boven
cat.	:	catalogus
ff.	:	en volgende paginas
gedat.	:	gedateerd
gemon.	:	gemonogrammeerd
gesign.	:	gesigneerd
herk.	:	herkomst
inv. nr.	:	inventarisnummer
kunsth.	:	kunsthandel
l.	:	links
lit.	:	literatuur
m.	:	midden
o.	:	onder
op. cit.	:	opus citatum (het in hetzelfde hoofdstuk geciteerde werk)
p.	:	pagina
r.	:	rechts
tent.	:	tentoonstelling
veil.	:	veiling
verz.	:	verzameling
vgl.	:	vergelijk

Alle maten zijn uitgedrukt in centimeters, de hoogte voor de breedte.

Bij het ter perse gaan van de catalogus blijkt dat de cat.nrs. 37, 96 en 106 niet aanwezig kunnen zijn.



PAUL BRIL

Paul Bril werd in 1554 te Antwerpen geboren ¹⁾. Volgens Van Mander leerde hij aldaar bij Damiaan Ortelmans en reisde hij in 1574 naar Frankrijk, waar hij o.m. in Lyon verbleef; vervolgens ging hij naar Rome om zich daar bij zijn broer Matthijs te voegen ²⁾, die zich hier al eerder als schilder had gevestigd ³⁾. In 1582 ⁴⁾ en 1584 ⁵⁾ wordt Paul Bril te Rome genoemd, daarna van 1593 af vrijwel elk jaar ⁶⁾ tot aan zijn dood in 1626 ⁷⁾. In 1606 is Bril getuige bij het huwelijk van de schilder Adam Elsheimer ⁸⁾.

Bril ontwikkelde zich te Rome allereerst, onder leiding van zijn broer, tot frescoschilder. Hij nam als landschapschilder deel aan de vele fresco-decoraties met overwegend religieuze themata, in kerken en Pauselijke paleizen, die in de laatste twintig jaar van de 16e eeuw onder supervisie en ook onder de invloed van de stijl van Girolamo Muziano werden uitgevoerd ⁹⁾.

De „al fresco” geschilderde landschappen van Paul Bril evolueerden in deze periode van een gecompliceerd en bewegelijk maniërisme, naar een hechte, uit eenvoudige elementen opgebouwde stijl. Mogelijk is hierbij de invloed van Annibale Carracci van betekenis geweest ¹⁰⁾.

Zeker in het laatste decennium van de 16e eeuw begint Bril ook ezelstukken te schilderen ¹¹⁾. Niet alleen gaat hij hier over naar een andere techniek, maar de landschappen worden nu gestoffeerd met een reeks genrethemata (zie cat.nr. 1), die de plaats innemen van de religieuze motieven, terwijl tevens een grote belangstelling voor zonlichteffecten, nog vóór de komst van Elsheimer in 1600, zich begint te manifesteren. Daarmee legt hij de grondslag voor de verdere evolutie van het Italianiserende landschap.

Na 1600 maakt de voorheen maniëristische compositie, zoals in zijn fresco's, plaats voor een veel eenvoudiger en overzichtelijker beeldopbouw, die samen met de nieuwe themata gemeengoed worden bij alle op hem volgende Italianisanten, bij C. Lorrain en bij de bambocianti.

Ook bij de Italianen genoot Bril een grote reputatie, gezien b.v. het feit dat de Romeinse auteur Mancini hem ca. 1620 de eerste onder de landschapschilders noemt ¹²⁾.

(1) BERTOLOTTI, p. 104 vermeldt uit de inscriptie op de epitaaf van Paul Bril in de S. Maria dell' Anima te Rome dat hij stierf in 1626, 72 jaar oud. VAN MANDER (fo. 292 v^o) zegt dat Bril in 1604 de leeftijd had bereikt van 48 jaar.

(2) VAN MANDER, fo. 291 v^o. (3) Matthijs overleed reeds in 1583 (BAER, p. 17); volgens BERTOLOTTI, p. 104, leefde Matthijs 36 jaar; over de betekenis van Matthijs Bril zie recent: KITSON, p. 215 ff. (4) HOOGWERFF 1913, p. 88. (5) BERTOLOTTI, p. 57 (6) In verband met Brils actief lidmaatschap van de Academie

van S. Lucas en van de broederschap van het Campo Santo, zie HOOGEWERFF 1913, passim. Over geboorte, doop en huwelijk van zijn familie en kinderen, zie BERTOLOTTI, passim, en HOOGEWERFF 1942-43, passim. (7) BERTOLOTTI, p. 104; HOOGEWERFF 1913, p. 98, 255. (8) HOOGEWERFF 1942-43, p. 170. (9) Zie BAER, p. 26. Deze auteur toont aan dat Brils werk uit deze periode meer van Muziano afhankelijk is dan van de kunst van Bles, Patinir of Coninxloo, zoals vroeger beweerd werd. (10) De Romeinse kunstliefhebber Mancini spreekt al ca. 1620 over invloed van Carracci op Bril (zie ORBAAN, p. 352), evenals Baglione twintig jaar later (BAGLIONE, p. 197); vgl. BAER, p. 36 ff. en KNAB 1960, p. 86, en cat. nr. 6. (11) O.a. twee gesigeneerde landschapjes, daterend resp. van 1596 en 1599 die het Wallraf Richartz-Museum te Keulen in 1964 verwierf (zie VEY, p. 291 ff.) en cat. nr. 1, dat vermoedelijk nog vóór 1596 te dateren is. (12) De tekst bij ORBAAN, p. 352, en bij WEISZÄCKER, I, p. 208. Andere interessante uitspraken van tijdgenoten over Bril bij VEY, p. 291 ff.

Belangrijkste lit.: MAYER — BAER.

1 Landschap met Castel Mattei-Giove

Doek — 155 × 220 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: verz. Donini Ferretti — verworven in 1939.

Tent.: Rome 1956, nr. 17.

Lit.: VAN MANDER, fol. 292 v^o — F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*, VIII, Milaan, 1811, p. 305 — Anoniem Italiaans auteur ca. 1650 (gepubliceerd door ORBAAN 1911, p. 233) — SANDRART, p. 150.

Baer kende geen ezelstukken van Bril van vóór 1600 en zag daarin een reden de ezelschilderijen geheel buiten beschouwing te laten, omdat ze bovendien, volgens zijn mening, enkel zwakke en late aftreksels van de fresco's te zien zouden geven¹). Er zijn ons echter enkele op doek en paneel geschilderde werken van Bril bekend geworden, die zeker van vóór de eeuwwisseling moeten dateren en die wel degelijk nieuwe tendensen vertonen, die in de fresco's nog niet waren op te merken.

De belangrijkste van deze vroege schilderijen vormen samen een serie bestaande uit vier grote doeken, waartoe het geëxposeerde stuk behoort²). Deze serie werd een tiental jaren geleden herontdekt en aan Bril toegeschreven, op grond van het feit dat de stukken al in de 17e eeuw vermeld worden bij Baldinucci, die meedeelt dat deze doeken, waarop kastelen en kleine steden uit het bezit van de Romeinse familie Mattei voorkomen, werden uitgevoerd door Bril in opdracht van Asdrubale Mattei³). Bij hun her-publicatie werden de stukken kort voor 1620 gedateerd⁴). Men heeft daarbij echter over het hoofd gezien, dat ook Van Mander⁵), in 1604, de serie reeds vermeldt, zodat de genoemde datering onmogelijk geaccepteerd kan worden en in elk geval vóór 1604 moet geplaatst worden.

Wij nemen bovendien aan, dat de Mattei-serie zelfs nog vóór 1596 werd vervaardigd, mogelijk in de jaren 1590—95: stilistisch gaan zij duidelijk vooraf aan de enige gedateerde ezelschilderijen vóór 1600 die ons tot dusver bekend zijn geworden, n.l. de twee gesigioneerde en 1596 en 1599 gedateerde landschapjes in het Wallraf-Richartz Museum te Keulen⁶⁾. Hoewel de compositie van de voor Asdrubale Mattei geschilderde doeken nog maniëristisch en onsamenhangend is, vinden wij in deze stukken voor het eerst alle andere karaktertrekken van het latere Italianiserende landschap verenigd aanwezig. De serie bestaat uit Italiaanse landschappen, gestoffeerd met respectievelijk een herderin met een ezel en geiten, met een jachttafereel, met rustende reizigers en met herders met vee; in het laatste schilderij treedt ook het motief van door een voorde wadende figuren in de achtergrond op. Bovendien valt in de stukken een voorkeur op te merken voor met licht- en donkercontrasten bereikte zonlicht-effecten⁷⁾. De weergave van het heldere zonlicht zou de hoofdpoging worden voor alle latere Italianisanten, en de genoemde genrethemata zouden het belangrijkste bestanddeel gaan vormen van hun motieven-repertoire.

Nog meer dan in deze werken valt het gebruik van licht- en donker-tegenstellingen op in een gesign. en 1600 gedat. „Gezicht op het Forum te Rome met de zuilen van de tempel van Castor en Pollux en van de basilica van Hadrianus” in de Gemäldegalerie te Dresden⁸⁾. Het ruïne-terrein van het *Forum Romanum* werd in de 16e en 17e eeuw als Campo Vacchino, d.w.z. als veemarkt, gebruikt⁹⁾. Het schilderachtig karakter hiervan inspireerde Bril tot de creatie van een nieuw type schilderij, het ruinelandschap met handeldrijvende figuren en dieren. Dit 1600 gedateerde stuk is wel een der vroegste voorbeelden; met zijn overvolle en uit diagonalen opgebouwde compositie, draagt het nog alle kenmerken van het maniërisme.

(1) BAER (p. 19 en p. 23) bespreekt wel het *P. Bril* gemerkte en 1583 gedateerde schilderij, voorstellende St. Franciscus, in het Franciscans Museum te Assisi. Op dit stuk werd voor het eerst de aandacht gevestigd door Hoogewerff (G. J. HOOGEWERFF, *Verslag van verrichte studiën en belangrijke voorvallen op kunst-wetenschappelijk gebied*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, IV, 1924, p. XLIII). Het schilderij werd naderhand door Longhi (R. LONGHI, *I Fiamminghi e l'Italia*, in *Paragone*, III, 1952, p. 48) wel terecht uit Brils oeuvre geschrapt en verliest daarmee zijn belang voor de bestudering van het vroege werk van de meester. (2) De serie bevindt zich in het Palazzo Mattei te Rome als bruikleen van de Galleria Nazionale d'Arte Antica. Behalve het geëxposeerde stuk omvat de serie de volgende doeken: „Rocca Sinibalda” (inv. nr. 1981), 155 × 220; „Castel S. Pietro” (inv. nr. 1982), 150 × 216; „Castel Belmonte” (inv. nr. 1983), 150 × 216. (3) Zie cat. tent. *Rome* 1956, nr. 17—20, waar verwezen wordt naar F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*, VIII, Milaan, 1811, p. 305. (4) Cat. tent. *Rome* 1956, nr. 17. (5) VAN MANDER, fol. 292 r°. Behalve bij Baldinucci en Van Mander vonden wij de serie in de 17e eeuw ook vermeld bij een anonieme Italiaanse auteur van ca. 1650 (zie: ORBAAN

1911, p. 233) en bij SANDRART (p. 150). (6) Over deze stukjes: VEY, p. 291 ff. De stukjes in Keulen zijn compacter, minder uit verbrokkelde motieven opgebouwd dan de Mattei-schilderijen, waarin bovendien de lijnvoering willekeuriger aandoet. (7) Vooral in „Castel S. Pietro” (inv. nr. 1982) en „Castel Belmonte” (inv. nr. 1983) vallen deze lichteffecten op. Zo vormt in het eerste stuk het zonbeschenen kasteel een heldere lichtplek op de donkere berg, en steekt in het tweede de beschaduwde boom in het midden van het voorplan sterk af tegen het zonnige veld daarachter. (8) Koper, 21,5 × 29,5; *Gemäldegalerie Dresden, Alte Meister*, Dresden, 1961⁶, p. 28, nr. 858; afb. bij BERNT, I, nr. 149. VAN MANDER (fol. 292 r°.) vertelt dat hij van Bril gezien heeft *een aerdigh Coperken met aerdighe fraey Ruwijnen en beeldekens, wesende de maniere van Campo Vaccina oft d'oude marct van Room*. Dit schilderij heeft er ongetwijfeld sterk op geleken, of is er wellicht identiek mee. Een kopie van het schilderijtje bevindt zich in de Galleria Doria te Rome (foto Alinari nr. 29587); het geeft tot in detail dezelfde compositie, doch is, vanwege de grovere schildering, duidelijk als kopie te herkennen. (9) Zie hierover cat. tent. *Londen* 1955, nr. 15.

Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Corsini (inv. nr. 1980).

Afb. 1.

2 Christus' verzoeking in de woestijn

Gouache op perkament — 14,5 × 19,5 — niet design., gedat. r.o.: 1613.

Herk.: Verworven in 1938.

Tent.: geen.

Lit.: J. H. v. H(eek), *Aanwinsten Rijksmuseum Twenthe*, in *Mededelingen van het departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen*, VI, 1939, p. 62, met afb.

De eenvoudige opbouw uit grote massa's (links de grote boompartij en rechts het gebergte) en de horizontale werking van dit schilderijtje weerleggen, dankzij de datering 1613, de bewering van Baer¹⁾ dat Brils ezelschilderijen tot 1620, in tegenstelling met zijn fresco's, archaïsch-maniëristisch zouden zijn gebleven²⁾.

Het stuk, dat kort na de dood van Adam Elsheimer (in 1610) is ontstaan, laat een duidelijke verwantschap zien met de kleine, lichtkleurige en klassiek-opgebouwde landschapjes van deze meester³⁾. De relatie Bril-Elsheimer en de onderlinge beïnvloeding van deze beide schilders is vaak voorwerp van discussie geweest⁴⁾. Uit ons onderzoek kwam duidelijk naar voren dat de elementen, die het aanzien van Elsheimers kunst zouden bepalen, zoals de zeer fijne detaillering en de belangstelling voor zonlichteffecten, vóór de komst van de Duitser te Rome, alleen bij Bril waren op te merken. Het ligt dus voor de hand te concluderen dat Elsheimer, toen hij in 1600 te Rome kwam en landschappen begon te schilderen, daarin van Bril afhankelijk was.

In hoeverre Bril en Elsheimer elkaar naderhand wederzijds hebben beïnvloed is, bij gebrek aan tussen 1600 en 1610 gedateerde werken van beide meesters, moeilijk uit te maken.

Bij beiden doen zich vernieuwingen voor, die bestaan uit een nog sterkere lichtwerking en uit de overgang naar een hechte, horizontale en overzichtelijk opgebouwde compositie, ook op zeer kleine formaten.

Het schilderijtje te Enschede, dat met zijn jaartal 1613 één van de zeer weinige gedateerde werken van Bril uit de eerste vijftien jaren van de 17e eeuw is, geeft over het verloop van de wisselwerkingen tussen Bril en Elsheimer vooralsnog onvoldoende uitsluitsel⁵⁾.

(1) BAER, p. 20. (2) Wel geven het schelle groen en blauw van de gouachetechniek een idee van het coloriet van Brils fresco's uit deze periode: hetzelfde kleurengamma vinden we terug in de schoongemaakte fresco's in het Palazzo Rospigliosi te Rome, die Baer ca. 1609 dateert (BAER, p. 48). (3) Deze verwantschap wordt onderstreept door het feit dat Drost in zijn monografie over Elsheimer een andere ongesigneerde versie, op koper, toentertijd in de verz. R. Reiter te Sonthoven, in het oeuvre van Elsheimer heeft opgenomen (DROST, p. 118, nr. 60, afb. 121); de beide versies werden voor zover ons bekend nog nimmer met elkaar in verband gebracht. (4) BAER, p. 79 f., bespreekt de verschillende meningen en acht zelf Elsheimer veel belangrijker dan Bril. In de meest diepgaande monografie over Elsheimer, komt de auteur daarentegen tot de conclusie dat Bril van grote betekenis voor Elsheimer is geweest (WEISZÄCKER, I, p. 212 f.). (5) Zie verder over de relatie Bril-Elsheimer p. 18, noot 32.

Enschede, Rijksmuseum Twenthe (inv. nr. 50 gr. 25).

Afb. 2.

3 Landschap met Romeinse ruïnes en waterval

Doek — 84 × 112 — design. en gedat. r.o.: PAOLO BRILL 16...

Herk.: reeds van 1710 af in de inventaris.

Tent.: geen.

Lit.: GERSTENBERG, p. 77, afb. XLIX, 1 — *Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung im Herzog Anton Ulrich-Museum*, Brunswijk, 1932, p. 7, nr. 60 — DROST, p. 175, afb. 109 — *Winkler Prins Encyclopedie van de Kunst*, I, Amsterdam/Brussel, 1958, p. 345 (met afb.).

Landschappen met ruïnes, herders en vee werden door Bril al ca. 1600 geschilderd¹⁾. Het fraaie landschap uit Brunswijk zou evenwel pas ca. 1610—1615 zijn ontstaan²⁾. De overzichtelijke compositie, die in het begin van de 17e eeuw te Rome gemeengoed werd in de landschapsschilderkunst, verbindt Bril hier met de hem eigen voorliefde voor beweging en rijkdom aan schilderachtige details. Aan het gegeven zelf, aan het uitgebeelde thema, zal door de latere Italianisanten weinig worden

toegevoegd, alleen de vormgeving zal ingrijpend veranderen in de loop van de 17e eeuw.

- (1) Zie het onder cat. nr. 1 genoemde „Gezicht op het Forum” te Dresden.
(2) GERSTENBERG, p. 77: ca. 1615 — DROST, p. 175: na 1610.

Brunswijk, Herzog Anton Ulrich-Museum (inv. nr. 60).

Afb. 3.

4 Landschap met geitenhoeders

Doek — 43 × 60 — gesign. l.o.: PAV. BRILO, niet gedat.

Herk.: onbekend.

Tent.: geen.

Lit.: geen.

Dit schilderij, waarin Bril nog eens een vroeger door hemzelf geïntroduceerd thema behandelt¹⁾, moet omstreeks 1617 zijn geschilderd²⁾.

Het mist nog de strikt horizontale beeldopbouw van cat. nr. 5 uit 1621, maar de wijze waarop grote delen van het terrein leeg zijn gelaten, zonder schilderachtige opvullingen, komt in beide stukken sterk overeen. Daarin is een groot verschil merkbaar met het ruïneschilderij uit Brunswijk van ca. 1610—1615, dat nog door een zekere „horror vacui” werd gekenmerkt (cat. nr. 3).

- (1) Zie cat. nr. 1. (2) Een andere versie van het stuk, met een iets afwijkende staffage, is gesigneerd en 1617 gedateerd (Louvre, Parijs, inv. nr. 1121; zie: E. MICHEL, *Catalogue raisonné des peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Parijs, 1953, p. 32). Een identiek landschap staat afgebeeld op het schilderij „Atelier van Apelles” door Willem van Haecht de Jonge in het Mauritshuis te 's-Gravenhage (afb. in cat. tent. *De schilder en zijn wereld*, Stedelijk Museum „het Prinsenhof”, Delft, 1964—65, nr. 58, afb. 9).

Genua, part. verz.

Afb. 4.

5 Landschap met Cephalus en Procris

Doek — 45 × 62 — gesign. en gedat. l.o.: P. BRILI 1621.

Herk.: verz. Torlonia, Rome.

Tent.: Brugge 1951, nr. 46 — Rome 1954—55, p. 123, nr. 17 — Bologna 1962, nr. 126.

Lit.: A. VENTURI, *La Galleria Nazionale in Roma, Le Gallerie Nazionali Italiane*, II, Rome, 1896, p. 122 — G. J. HOOGEWERFF, *Quadri olandesi e fiamminghi*

nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, in *L'Arte*, XIV, 1911, p. 359-376 — F. HERMANIN, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica, catalogo*, Rome, 1924, p. 22 — VAN PUYVELDE, p. 76 — G. J. HOOGWERFF, *Het landschap van Bosch tot Rubens*, Amsterdam, 1954, p. 104, afb. 53a.

Bij de restauratie van dit schilderij in 1950 kwam de datering 1621 tevoorschijn¹⁾. In deze periode blijkt Brils compositie een summum aan eenvoud en overzichtelijkheid te hebben bereikt. Nieuw is in deze tijd het lichtende en zonnige van de doorkijk naar de horizon, een effect dat wordt bereikt door het lichte oker van de landschapsachtergrond in combinatie met oranje in de lucht. Deze werkwijze komt vrijwel gelijktijdig of mogelijk iets eerder bij Poelenburgh voor in zijn vroege, in Italië gemaakte schilderijtjes²⁾.

(1) Cat. tent. Rome 1954-55, nr. 17. Eerder was het schilderij door VAN PUYVELDE, p. 76, ca. 1615 gedateerd. Van dit stuk bevindt zich een ander exemplaar in de Staatliche Kunstsammlungen te Weimar, dat aldaar volgens aantekening in het archief van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te 's-Gravenhage, aan Domenichino zou zijn toegeschreven. Vgl. over het voorkomen in de beeldende kunst van dit aan Ovidius ontleende thema: J. LAVIN, *Cephalus and Procris, Transformations of an Ovidian Myth*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954, p. 260-287. (2) Zie cat. nr. 10.

Rome, Galleria Nazionale d'arte antica in palazzo Corsini (inv. nr. 1084).

Afb. 5.

6 Landschap met waterval en jagers

Doek — 74 × 101 — gesign. en gedat. l.o.: P 1626.

Herk.: Legaat F. E. von Wallmoden, Hannover, 1779, nr. 48 — Verz. Von Hake, Hannover, tot 1882 (cat. nr. 12) — Verz. Hausmann, Hannover (cat. 1831, nr. 55) — Koninklijk Bezit, Hannover, van 1857 af — Fideicommiss-Galerie des Gesamt-haus Braunschweig und Lüneburg, van 1893 af (cat. 1902 AM 58; cat. 1905, AM 46) — verworven in 1925.

Tent.: geen.

Lit.: A. F. OESER, *Schreiben an Herrn von Hagedorn*, Leipzig, 1779, p. 13, nr. 48 — PARTHY, I, p. 198, nr. 17 — MAYER, p. 65, 74 — A. DORNER, *Meisterwerke aus dem Provinzialmuseum in Hannover*, Hannover, 1927, p. 21, afb. 25 — BAER, p. 59 — *Katalog der Kunstsammlungen im Provinzial-Museum zu Hannover*, I, *Gemälde*, Berlijn, 1930, p. 9 — G. VON DER OSTEN, *Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie zu Hannover*, Hannover, 1954, nr. 34.

Nog niet eerder werd opgemerkt dat deze watervalcompositie van Bril stellig direct werd geïnspireerd door een compositie van Annibale Carracci, zoals deze voorkomt in diens *Landschap met visioen* van S.

Eustachius' in het Museum Capodimonte te Napels. Het schilderij van Carracci vertoont een identiek compositieschema, met links een zelfde waterval, en zelfs het hert van S. Eustachius neemt Bril over¹⁾. Toch verschilt Brils schilderij in kleur en verfbehandeling zeer sterk van zijn voorbeeld. Bij Carracci zien we een losse, vloeiende toets, weinig aandacht voor details en een overheersend bruinzwart coloriet met daarin enkele zeer sterke kleuraccenten (b.v. de diepblauwe lucht). Bij Bril daarentegen is elk detail nauwkeurig doorwerkt en de kleur veel helderder. Dit zijn verschillen die de hele 17e eeuw tussen het werk van Italiaanse landschap schilders en dat van de Nederlandse Italianisanten zullen blijven bestaan.

(1) Zie voor het schilderij van Carracci: B. MOLAJOLI, *Notizie su Capodimonte*, Napels, 1958, nr. 364, en cat. tent. *Mostra dei Carracci*, Bologna, Palazzo dell' Archiginnasio, 1956, nr. 61, die vermeldt dat het stuk al op naam van Carracci stond in 1653. De in deze catalogus gegeven datering ca. 1585-88 komt ons wel wat vroeg voor. Een ander schilderij van Bril, dat voluit is gesigneerd en eveneens 1626 gedateerd, vrijwel gelijk in opzet, links in de waterval nog meer overeenstemmend met het stuk van Carracci, doch met rechts een andere partij werd onlangs door het City Museum in Birmingham aangekocht uit de kunsthandel Colnaghi in Londen.

Hannover, Niedersächsische Landesgalerie (inv. nr. PAM 768).

Afb. 6.

WILLEM VAN NIEULANDT DE JONGE

Willem van Nieulandt werd in 1584 te Antwerpen geboren¹⁾. In 1594 kwam hij te Amsterdam bij Roelant Savery in de leer²⁾. Daarna reisde hij naar Rome, waar hij een of meer jaren bij Paulus Bril werkte³⁾. In het begin van de 17e eeuw keerde Van Nieulandt terug naar de Nederlanden⁴⁾. In 1620 wordt hij nog in Antwerpen genoemd⁵⁾. Naderhand verhuisde de meester naar Amsterdam, waar hij in 1635 is overleden⁶⁾. Uit bovenstaande gegevens blijkt dat, zoals reeds Hoogewerff⁷⁾ aantoonde, deze Willem van Nieulandt niet identiek kan zijn met de *Gulielmo Terranova*, die als *fiamengo pittore* van 1601 af vele malen te Rome wordt genoemd⁸⁾. In zijn schilderijen is Van Nieulandt een navolger van Paul Bril, waarbij hij zich specialiseert in één van de door deze meester geïntroduceerde genres, n.l. het Romeinse straatatfeerel. Willem van Nieulandt heeft vooral bekendheid verworven door de prenten met voorstellingen van Romeinse ruïnes, die naar zijn tekeningen werden uitgegeven⁹⁾.

(1) Aldus het onderschrift van de in 1649 door J. Meyssens uitgegeven portretgravure, later afgedrukt bij DE BIE, p. 63. Dit stemt overeen met VAN MANDER (fo. 292 r^o.) die schreef, dat de meester na een leertijd van een jaar te Rome bij Paul Bril nu (d.w.z. in 1604) op 22-jarige leeftijd weer in Antwerpen woonde. HOUBRAKEN (I, p. 121) nam de gegevens voor zijn biografie over van de prent van Meyssens. (2) Aldus de portretgravure uit 1649 (zie noot 1). (3) Volgens VAN MANDER (fo. 292 r^o.) ging van Nieulandt naar Rome en werkte daar één jaar bij Paul Bril; volgens het onderschrift van de in noot 1 genoemde portretgravure, drie jaar. (4) Volgens VAN MANDER (fo. 292 r^o.) was Van Nieulandt te Antwerpen in 1604. Volgens de portretgravure uit 1649 keerde hij pas in 1607 uit Rome terug naar Antwerpen (zie ook noot 1). (5) Zie: F. J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche schildersschool*, Antwerpen, 1883, p. 627, 637. (6) Volgens het onderschrift van de prent van 1649 (zie noot 1). (7) Voor het eerst in HOOGWERFF 1911, p. 57 ff. (8) Deze *Guglielmo Terranova* was een oudere schilder. Zie voor de archivalia betreffende Willem van Nieulandt de Oude: J. A. F. ORBAAN, *Italië en de Nederlanden*, in *Oud-Holland*, XXIII, 1905, p. 139, en vooral HOOGWERFF 1913, passim, en HOOGWERFF 1942/43, passim. Deze meester woont in 1601 op 40-jarige leeftijd te Rome (HOOGWERFF 1942/43, p. 10) en komt hier daarna vrijwel elk jaar voor. In 1626 is hij te Rome overleden (HOOGWERFF 1913, p. 255, en HOOGWERFF 1942/43, p. 196). Hieruit weten wij dat niet hij, doch Van Nieulandt de Jonge de schilder moet zijn geweest van de bekende gezichten op Rome. Een aantal van deze Romeinse taferelen zijn namelijk later gedateerd dan 1626, het sterfjaar van W. van Nieulandt de Oude (zie b.v. een 1628 gedateerd schilderij in het Museum voor Schone Kunsten te Boedapest; *A Régi Képtár Katalogusa*, Boedapest, 1954, p. 403, nr. 207; bij BERNT, II, nr. 603). (9) Zie voor de penten en tekeningen: J. M. BLOK, p. 128 ff. Zie voor de prenten: HOLLSTEIN, XIV, p. 162 ff. (met vele afbeeldingen).

Belangrijkste lit.: HOOGWERFF 1911 — RENCKENS 1946, p. 22 ff. — RENCKENS 1948, p. 47 ff.

7 Gezicht op de Santa Maria Maggiore te Rome

Paneel — 50,5 × 67,7 — gesign. en gedat. l.o.: *G. van Nieulandt 1610*.

Herk.: verz. C. Hofstede de Groot.

Tent.: *De verzameling C. Hofstede de Groot*, Gemeentemuseum, 's-Gravenhage, 1930, nr. 14.

Lit.: G. J. HOOGWERFF, *De Nederlandsche schilders in Italië in de XVIe eeuw*, in *Utrechtsche Bijdragen voor Letterkunde en Geschiedenis*, V, 1912, p. 251, afb. 58 — EGGER, II, p. 27, afb. 10 — RENCKENS 1946, p. 23.

Renckens vond de ruïne links op dit schilderij vrij getrouw overeenkomend op een tekening en op enkele landschappen van Van Nieulandt, en ook op de achtergrond van een portret, dat deze auteur aldus eveneens aan de meester kon toeschrijven ¹).

Deze ruïne nu, in iets andere vorm, doch op dezelfde wijze als afsluiting links gebruikt, komt ook voor op een 1600 gedateerd ruïneschilderij van Paul Bril, aan wie Van Nieulandt het motief ongetwijfeld ontleend zal hebben ²).

(1) RENCKENS 1946, p. 22 ff. en RENCKENS 1948, p. 47 ff. (2) Het „Forum” schilderij in Dresden; zie onder cat. nr. 1.

Groningen, Groninger Museum voor Stad en Lande (inv. nr. 1931/117),
legaat Hofstede de Groot.

Afb. 7.

8 Piazza del Popolo te Rome

Paneel — 51 × 67 — gesign. en gedat. l.o: G. V. NIEVLANT 1611.

Herk.: uit voormalig paleis der Antwerpse bisschoppen.

Tent.: onbekend.

Lit.: HOOGEWERFF 1911, p. 59 — *Catalogue descriptif, maîtres anciens*, Antwerpen, 1958², p. 171.

Dit werk toont duidelijk aan dat Van Nieulandt in zijn schilderijen, behalve een enkel motief, ook direct type en opzet overnam van zijn leermeester Paul Bril, de uitvinder van het romeinse stadsgezicht met ruïnes en genrefiguren (zie cat. nr. 3).

Bij vergelijking van de stukken van Van Nieulandt met een dergelijk stadsgezicht van Bril¹), blijkt dat Van Nieulandt streeft naar een eenvoudiger compositie en een duidelijker daglichteffect. Licht en schaduw verdeelt hij in twee grote partijen over voor- en achtergrond. De figuren staan meer verspreid opgesteld en in de vlakverdeling krijgen horizontale accenten sterker nadruk dan in Brils Romeinse tafereel, dat van tien jaar vroeger dateert. Deze tendens krijgt naderhand een eerste hoogtepunt in Poelenburghs ruïnelandschappen van ca. 1620²). Zo vormt Van Nieulandts werk van ca. 1610 chronologisch en stilistisch de schakel tussen Brils ruïnescenes uit het eerste begin van de eeuw en die van Poelenburgh van ca. 1620.

Een opvallende bijzonderheid van de twee geëxposeerde stukken van Van Nieulandt vormt het feit, dat hij heeft getracht een getrouwe weergave van het Romeinse stadsbeeld te geven. Vrijwel alle meesters voor en na hem, ook Bril en Poelenburgh, verwerken bekende Romeinse motieven tot een bijengefantaseerd, niet met de realiteit overeenstemmend geheel. Natuurgetrouwe gezichten op Rome werden nog in de 17e eeuw, vrijwel alleen door tekenaars en prentontwerpers geleverd. Het is niet toevallig dat juist Van Nieulandt, die vooral als tekenaar en graveur werkzaam was, als eerste geschilderde „veduten” met genrestaffage vervaardigde. Dit en het voorgaande werk geven nl. een vrij getrouw beeld van de oude Santa Maria Maggiore en van het Piazza del Popolo te Rome³).

Met zijn natuurgetrouwe stadsgezichten is Van Nieulandt een op zichzelf staande figuur; pas twintig jaar later schildert Swanevelt wederom een

echte „vedute”. Ruime opgang in de schilderkunst vindt dit genre echter pas aan het eind van de 17e eeuw, als eerste bij Gaspar van Wittel ⁴⁾.

(1) Zie onder cat. nr. 1. (2) Zie cat. nr. 10 en 11. (3) Vgl. een anonieme getekende vedute, van ongeveer hetzelfde punt uit, op het Piazza del Popolo (EGGER, I, aff. III). (4) Zie onder cat. nr. 143–150.

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Afb. 8.

GERARD TERBORCH DE OUDE

Gerard Terborch de Oude werd geboren in 1582 of 1583 te Zwolle ¹⁾. De meester zelf deelt mee, dat hij op zijn 18e jaar naar Italië trok en daar zeven jaar heeft doorgebracht ²⁾. Uit zijn gesigneerde, gedateerde en van een opschrift voorziene tekeningen blijkt, dat Terborch over Duitsland op weg ging, daarna, behalve in Rome, ook in Venetië en Napels heeft verbleven, en tenslotte over Nîmes en Bordeaux is teruggereisd ³⁾. Na zijn terugkeer heeft hij, tot zijn dood in 1679 ⁴⁾ waarschijnlijk steeds in Zwolle gewoond ⁵⁾.

Terborch is in de eerste plaats een boeiend tekenaar geweest. In zijn Italiaanse tijd tekende hij vooral landschappen en ruïnes, na zijn terugkeer ook figuurstukken ⁶⁾. Schilderijen van Terborchs hand zijn vrijwel niet bekend ⁷⁾.

(1) VAN DOORNICK (p. 2), die zijn gegevens putte uit een 17e eeuws familie-archief van de Terborchs, publiceerde dat Gerard Terborch de Oude in april 1662 op zijn 79e jaar overleed en concludeerde daaruit, dat de meester werd geboren in 1584, een jaartal dat in de lexica etc. werd overgenomen. Met genoemde sterfdatum en -leeftijd als gegeven, komen wij echter op 1582 of 1583 als geboortjaar. (2) In een autobiografisch rijm (afgedrukt bij VAN DOORNICK, p. 3, en bij MOES 1886, p. 146). (3) Zie VAN DOORNICK, p. 3 ff., en MOES 1886, p. 147 f. — In 1608 komt Terborch te Rome ook in een procesakte voor (zie: BERTOLOTTI, p. 76, en OBREEN, II, p. 211). (4) Zie noot 1 over de sterfdatum. (5) Zie VAN DOORNICK, p. 3 f., en MOES 1886, p. 147 f.: Terborch wordt o.a. in Zwolle genoemd bij zijn drie huwelijken, in 1613, in 1622 en in 1628. (6) Zie over de tekeningen: A. BREDIUS, *Eine Ter Borch-Sammlung*, in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, XVIII, 1883, p. 370–373 en p. 406–410; BLOK; J. Q. VAN REGTEREN ALTENA — L. C. J. FRERICHs, *Keuze van tekeningen bewaard in het Rijksprentenkabinet*, Amsterdam, 1963, p. 35. (7) Eén van de zeer weinige voorbeelden is een interessant gesigneerd en 1618 gedateerd schilderij op doek, voorstellende „Het offer van Abraham”, in het Overijssels Museum te Zwolle.

Belangrijkste lit.: MOES 1886.

9 Kunstkastje

Ebbenhout — gesloten 48×53 , geopend 48×101 — met 28 op marmer geschilderde, op laatjes en deurtjes aangebrachte landschapjes, variërend van $4,8 \times 8$ tot 13×18 — sporen van signatuur op onderste laatje links.

Herk.: part. verz. New York.

Tent.: geen.

Lit.: onbekend.

De oude toeschrijving van de schilderijen op dit kastje aan Gerard Terborch de Oude, lijkt bevestigd te worden door het feit, dat er dezelfde Romeinse ruïnes uit Zuid-Frankrijk op voorkomen, als op tekeningen die Terborch op zijn terugreis uit Italië vervaardigde¹⁾. Waarschijnlijk heeft Terborch dus het kastje na zijn terugkeer in Zwolle geschilderd.

Het type van het ebbenhouten, met talrijke schilderijtjes versierde kastje, was waarschijnlijk wel van Antwerpse origine; meestal zijn n.l. op vergelijkbare kastjes de schilderijen uitgevoerd in de stijl van Jan Brueghel of Rubens²⁾. Behalve het geëxposeerde, zijn ons geen andere exemplaren bekend geworden, die Italianiserende motieven vertonen.

(1) Vgl. de ruïne op het rechter deurtje, „Le palais gallien” te Bordeaux, met een tekening, afgebeeld bij E. MICHEL, *Gerard Terburg (Ter Borch) et sa famille*, Parijs-Londen, 1887, p. 9 (mededeling Dr. D. Hannema). (2) Meerdere exemplaren in het Rijksmuseum te Amsterdam.

Heino, verz. Stichting Hannema-de Stuers.

Afb. 9 en 10.

CORNELIS VAN POELENBURGH

Cornelis van Poelenburgh werd in 1586¹⁾ of mogelijk een tiental jaren later²⁾ te Utrecht geboren³⁾. Volgens Sandrart reisde hij na een leertijd bij Abraham Bloemaert naar Rome en Florence⁴⁾.

Poelenburgh was zeker in Rome in 1617⁵⁾ en 1622—23, waarschijnlijk ook in de jaren 1620—22 en 1625⁶⁾. Als Sandrarts verhaal over Poelenburghs ontmoeting met Jacques Callot te Florence juist is, was Poelenburgh reeds vóór of in 1621 in Florence, daar in dat jaar Callot die stad verliet⁷⁾. Poelenburghs verblijf hier en zijn werkzaamheid voor de groothertog van Toscane worden bevestigd door de serie vroege schilderijtjes in Palazzo Pitti⁸⁾. Van 1627 af komt Poelenburgh weer herhaaldelijk in Utrecht voor⁹⁾. Hoewel hij enkele bezoeken brengt aan Engeland, in 1637¹⁰⁾ en 1638¹¹⁾, is hij verder zonder twijfel, tot zijn dood in 1667¹²⁾, in Utrecht blijven wonen.

Poelenburgh, die zijn thema's goeddeels aan Paul Bril ontleende, was met zijn kleine, vanaf 1620 daterende schilderijtjes, de eerste meester die het Zuidelijke zonlicht en de atmosfeer van het Italiaanse landschap op overtuigende wijze gestalte wist te geven. Daardoor is zijn werk, voor de ontwikkeling van het gehele Italianiserende landschap van beslissende betekenis geweest.

(1) Volgens HOUBRACKEN, I, p. 128. (2) Daar de bewijzen van Poelenburghs verblijf in Italië van 1617 af zo goed als elk jaar voorkomen, en de meester voor die datum, voor zover bekend, nergens wordt vermeld, veronderstelt Schaar dat de schilder niet lang voor 1617 in Italië is gekomen; uit het feit dat de meest gebruikelijke leeftijd voor de Italiaanse reis 20 à 25 jaar was, leidt Schaar verder af dat Poelenburghs geboortejaar ca. 1595 zal liggen (SCHAAR 1959/60, p. 27). Al eerder had HOOGWERFF (1952, p. 141) dit geboortejaar op ca. 1595 gesteld. (3) Volgens het onderschrift van de prent met Poelenburghs portret door C. Waumans, in 1649 uitgegeven door Joh. Meyssens in een serie portretten van beoemde mannen, later ook afgedrukt bij DE BIE (p. 256). Ook SANDRART (p. 175) noemt Utrecht als geboorteplaats. (4) SANDRART, p. 175. Voor het leerlingschap bij Bloemaert zie cat. nr. 20. (5) Hij tekent daar in dat jaar het album amicorum van Wybrand de Geest (zie C. HOFSTEDE DE GROOT, *Het vriendenalbum van Wybrand Symonszoon de Geest*, in *Oud-Holland*, VII, 1889, p. 235). (6) Zie de bewijplaatsen voor deze jaren bij SCHAAR 1959/60, p. 27. (7) SANDRART, p. 260, en noot 1128. Over mogelijke invloed van Poelenburgh op Callot, zie SCHAAR 1959/60, p. 40, noot 50. (8) Zie cat. nrs. 14, 15 en 17. (9) In 1627, 6 april: aanbieden van schilderijen aan Amalia van Solms (Rijksarchief, Utrecht, cat. *der Staten van Utrecht*, nr. 264) zie ook KRAMM, V, p. 1295-96; in hetzelfde jaar bezocht Rubens, in Sandrarts gezelschap, het atelier van Poelenburgh te Utrecht (SANDRART, p. 157); in 1628, 24 december: acte van notaris Nicolaes Verduyn (Gemeente-archief, Utrecht, suppl. cat. *archieff der stad Utrecht*, nr. 192) en 14 juni: acte van notaris Gerrit van Waey (*ibid.*, nr. 203 b²); in 1629, 30 mei: huwelijk van Poelenburgh met Jacomina van Steenre (Gemeente-archief, Utrecht, *Schepenhuwelijken* der stad Utrecht); in 1639: KRAMM, V, p. 1297; in 1649: OBREEN, II, p. 72; in 1649, 1656, 1657 en 1658 bekleedt hij functies in het Utrechtse schildersgilde (MULLER, p. 129); in 1652, 29 september: plecht op 2 huizen (Gemeente-archief, Utrecht, *Registers van transporten en plechten*, cat. *van het archief der stad Utrecht* II, nr. 3243); in 1655, 14 maart: acte van notaris Johan van Steeme (*ibid.*, suppl. cat. *archieff der stad Utrecht*, nr. 208); in 1666, 19 februari: hypotheek op zijn huis (*ibid.*, *Register van transporten en plechten*, cat. *van het archief der stad Utrecht* II, nr. 3243). (10) Luidens het onderschrift van de prent van J. Meyssens werkte Poelenburgh in 1637 in Engeland (zie noot 3). (11) Zie: J. W. C. VAN CAMPEN, *Notae quotidianae van Aernout van Buchel*, *Werken uitgegeven door het Historisch Genootschap*, 3e serie, LXX, Utrecht, 1940, p. 29: 1638 *Poelenburgh den 12 augusti weder in Engeland ver-reijst*. Mogelijk was Poelenburgh ook in 1641 in Londen: in een door MOES (1894, p. 239) 1641 gedateerde brief, verzoekt de Franse schilder Claude Vignon aan de kunsthandelaar Langlois, die een reis naar het Noorden gaat maken, om Poelenburgh van hem in Londen te groeten en werk van diens hand mee te brengen 'dat te Utrecht en Londen gemakkelijk te vinden zal zijn'. (12) Begraven op 12 augustus 1667 (Gemeente-archief, Utrecht, *Overlijdensregister*); KRAMM, V, p. 1297.

Belangrijkste lit.: SCHAAR 1959/60.

10 Landschap met ruïnes en antiek reliëf

Koper — 43 × 56 — niet gesign., niet gedat. — pendant van het volgend nr.

Herk.: vermoedelijk uit de collectie van Madame de Noailles (bij de Revolutie in beslag genomen, 1794).

Tent.: geen.

Lit.: DEMONTS, nr. 2335 — STECHOW 1930, p. 135, afb. 1 — SCHAAR 1959/60, p. 36 f., afb. 11 (in spiegelbeeld).

Dit schilderijtje en zijn 1620 gedateerde pendant (cat. nr. 11) hebben lang op naam van Breenberg gestaan, en werden door Stechow¹⁾ als werk van Breenberg besproken. O.i. terecht herstelde echter Schaar onlangs de oude toeschrijving aan Poelenburgh²⁾. Deze stukjes uit 1620 behoren, voor zover thans bekend, tot de vroegste die de meester in Italië schilderde³⁾. Als mogelijk uitgangspunt voor Poelenburgh noemt Schaar de prentenseries met voorstellingen van ruïnes en genrefiguren van Willem van Nieulandt⁴⁾; deze inspireerde zich voor dit soort onderwerpen op werken van Paul Bril, van wiens hand de vroegste zgn. 'Forum Romanum' voorstellingen stammen⁵⁾.

Leggen wij nu de beide 'Forum Romanum'-scènes van Poelenburgh naast een schilderij van Nieulandt, dat een tiental jaren ouder is⁶⁾, dan blijkt tevens hoezeer Poelenburgh dit genre op een voor de toekomst beslissende wijze wist te vernieuwen. Bij van Nieulandt is de opstelling van gebouwen, ruïnes, personen en dieren nog weinig gecoördineerd. Met een helder coloriet in het tweede plan, dat contrasteert met een donkere voorgrond, poogt hij reeds een indruk van helder zonlicht te geven, doch het resultaat blijft nog glazig en stijf, en in de kleurovergangen doet hij lineair aan.

De compositie van Poelenburgh is daarentegen zeer overzichtelijk: het beeldvlak wordt nu aan beide zijden fors afgesloten door ruïnes, waartussen de figuren in een horizontale lijn zijn gegroepeerd. De belangrijkste vooruitgang bij Poelenburgh ligt echter in de weergave van het licht. Wat van Nieulandt op dit gebied nog moeizaam probeerde, daarin is nu Poelenburgh geheel geslaagd. Beschaduwde partijen, die zeer overwogen zijn verdeeld, steken sterk af tegen de door de zon beschenen delen. Waar de ruïnes, de figuren, of het terrein door de zon worden belicht, modelleert Poelenburgh verfijnd en genuanceerd, en behoudt tot in de lichtste tinten nog talrijke overgangen tussen zeer lichte en iets minder lichte kleur. Verrassende effecten bereikt hij in het verschiet; aan de einder schijnt het landschap vaag en atmosferisch te verlopen, terwijl toch, bij nader toezien, de schildering van huizen en bomen aan de horizon zeer exact en welomschreven blijkt te zijn. Deze weergave van het Italiaanse licht is geheel oorspronkelijk.

In het algemeen bouwt Poelenburghs vroege stijl direct voort op het werk van Paul Bril van de voorafgaande jaren. Niet alleen in de motieven was Bril inspirerend, maar ook in de schildering van de bladslag en het type van de begroeide ruïnes. Bril zelf komt ongeveer tegelijk, of mogelijk iets later dan Poelenburgh tot de beslissende vernieuwing in de zonnige lichtweergave van zijn landschappen (zie cat. nr. 5 uit 1621). Wellicht volgde Bril de vernieuwingen, die de „leerling” Poelenburgh in Brils stijl aanbracht, zelf op de voet, zoals Bril tevoren een en ander van zijn „navolger” Elsheimer had overgenomen⁷⁾.

Werken als deze stukken van Poelenburgh en de stukken, die de bejaarde Paul Bril in dezelfde tijd of iets later schilderde, zijn de vroegste Nederlandse schilderijen waarin het heldere zonlicht en de Zuidelijke sfeer van het Italiaanse landschap op volmaakt overtuigende wijze worden opgeroepen. Poelenburghs vroege stukken met hun zonnige lichtval, preciese schildering en genre-karakter, elementen die in het werk van alle latere Italianisanten terugkeren, mogen wij dan ook terecht als het definitieve begin van het Nederlandse Italianiserende landschap beschouwen.

Mogelijk viel ook de tijdgenoten het bijzondere op in de schilderijen van Bril en Poelenburgh van ca. 1620. De Utrechtse kanunnik Johan de Wit schreef in 1621 en 1622 aan zijn vriend van Buchel te Utrecht speciaal over Poelenburgh en Bril en noemde hen in één adem⁸⁾.

(1) STECHOW 1930, p. 135. (2) SCHAAR 1959/60, p. 36; de stukjes stonden al in de inventaire Lebrun van 1683 op naam van Poelenburgh, doch heetten in de Galerie Napoléon van 1813 plotseling „Breenberg”. De toeschrijving aan Poelenburgh wordt het duidelijkst bevestigd door een vergelijking van beide werken met de gesigneerde Forumscène (cat. nr. 12) en het hierbij aansluitende landschap uit Toledo (cat. nr. 13). Vgl. ook met o.a. cat. nr. 14. Breenberg schilderde tijdens dezelfde periode in een totaal andere stijl zoals cat. nr. 23 aantoon. (3) Het is o.i. niet juist de Forumscène (zie cat. nr. 12) vóór de stukjes uit het Louvre te dateren, zoals SCHAAR (1959/60, p. 35) deed. Een mooie vondst was Schaars toeschrijving aan Poelenburgh van een zeer vroeg te plaatsen „Orfeus in een landschap” (Louvre, M.N.R. 506; SCHAAR 1959/60, p. 31, afb. 3; ook afb. in cat. tent. *Breda* 1960/61, nr. 51); dit stuk vertoont weliswaar vele kenmerken van Poelenburghs werk van 1620, doch is nog in een sterk maniëristische, aan Bloemaert herinnerende trant geschilderd. (4) SCHAAR 1959/60, p. 36. (5) Zie onder cat. nr. 1 en cat. nr. 8. (6) Als cat. nrs. 7 en 8. (7) Vele schrijvers, te beginnen met Sandrart, vermelden de invloed die Adam Elsheimer op Poelenburgh zou hebben uitgeoefend. SANDRART (p. 175) vertelt hoe Poelenburgh naar Rome en Florence reisde en *nach Art des unvergleichlichen Adam Elzheimer seine Landschaften, die Bilder (i.e. de figuren) aber auf Raphaël manier zu machen sich höchst beflissen, auch hernach sehr verwunderliche und schöne Landschaften mit zierlichen Bildern unter die Liebhabere kommen lassen*. Poelenburgh kan al vóór zijn Italiaanse reis, te Utrecht, met het werk van de in 1610 overleden Elsheimer hebben kennis gemaakt. Hendrik Goudt immers, die te Rome het belangrijkste deel van het oeuvre van Elsheimer opkocht, bracht

dit naderhand in Utrecht in prent (SANDRART, p. 180). Goudt was reeds in 1611 weer in Utrecht terug (zie: KRAMM, II, p. 593), zodat Poelenburgh landschappen van Elsheimer bij Goudt gezien kan hebben. Poelenburgh hoort evenwel niet bij de echte Elsheimer-navolgers, waartoe men een aantal andere Nederlandse schilders wel kan rekenen als Pieter Lastman, de Pynassen en Nicolaes Moeyaert, die tot het echte Italianiserende landschap echter geen bijdrage leverden (zie p. 18). Poelenburghs werk evenwel, herinnert, anders dan dat van de genoemde schilders, nòch in de figuren, nòch in boomtype, nòch in de detaillering aan Elsheimer. Wel belangrijk voor Poelenburgh waren waarschijnlijk Elsheimers lichte coloriet en de zeer geslaagde experimenten van deze meester in de weergave van het heldere daglicht. Vooral het late werk van Elsheimer, zoals bijv. de 'Aurora' in het Herzog Anton Ulrich Museum te Brunswijk (door Goudt in prent gebracht; ca. 1606–1610 gedateerd door WEIZÄCKER, I, p. 246 f., pl. 154), zal voor Poelenburgh veel hebben betekend en hem impulsen hebben gegeven, zonder dat men kan zeggen dat hij stilistisch direct door Elsheimer werd beïnvloed. De hechte structuur en de overzichtelijke indeling van het beeldvlak zal Poelenburgh evenmin direct uit Elsheimers landschappen hebben geleerd, aangezien de 'klassieke' compositie van ca. 1610 af behoorde tot de vanzelfsprekende verworvenheden bij de meest vooraanstaande landschapsschilders in Rome. Poelenburghs overwogen beeldopbouw kan dan ook aannemelijker verklaard worden uit het directe voorbeeld van Bril, dan uit de invloed van de, zoveel verder weg liggende landschappen van Elsheimer. SCHAAR (1959/60, passim) legt herhaaldelijk een verband tussen Poelenburghs vroege landschapstijl en het werk van Italianen, met name van dat van Tassi. Het belangrijke verschil tussen landschappen van Italiaanse meesters en die van noordelijke Italianisanten, zoals dat, behoudens een enkele uitzondering, door de hele 17e eeuw blijft bestaan, onderscheidt echter ook reeds Poelenburghs landschappen van die van Tassi: de Italiaan schildert losser, ruiger, in een vrijere toets. Men vergelijk bijv. verschieten en bomen bij Poelenburgh met die van Tassi (afb. bij: E. SCHAAR, *Zu den Landschaftsgemälden Agostino Tassis*, in *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, IX, 1959–60, p. 136 ff.). (8) In 1621: *Iudicium de quibusdam pictoribus, ubi meminit et Brillii et Poelenburgii*. In 1622: *Aliquo loquuntur de pictore Tempesta, de Hadr. VI papa, de Poelenburgio, de Brillio. (Epistolae diversorum descriptae... ab Arnoldo Buchelio et Arnoldi Buchelii ad diversos*, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Utrecht, nrs. 893, fol. 8–12; zie ook BAER, p. 82–83, noot 11).

Parijs, Musée National du Louvre (inv. nr. 1086).

Afb. 11.

11 Landschap met ruïnes en veehandelaars

Koper — 40 × 55 — niet design., gedat. op de fontein: MDCXX. — pendant van het vorig nr.

Herk.: vermoedelijk uit de collectie van Madame de Noailles (bij de Revolutie in beslag genomen, 1794).

Tent.: geen.

Lit.: DEMONTS, nr. 2334 — STECHOW 1930, p. 135 — SCHAAR 1959/60, p. 36 f., afb. 10 — *Exposition de 700 tableaux... tirés des Réserves du Département des Peintures*, Parijs, 1960, p. 102, nr. 448.

Bij de staffagefiguren van de vroege Poelenburgh kunnen drie soorten worden onderscheiden: 1) in het pendant (cat. nr. 10) plastische en volumineuze typen; 2) in dit schilderij uit dezelfde tijd veel schrieler en beweeglijker getekende figuren¹⁾; 3) caravaggistische mannen en vrouwen zoals op cat. nr. 14.

Pas in zijn latere Hollandse periode legt de meester zich vast op één vast staffagetype van volumineuze, plastische figuren, zoals die, nog in embryonale vorm, voor het eerst op het voorgaande werk voorkwamen.

(1) Deze keren verwant terug op cat. nr. 15, 16 en 18.

Parijs, Musée National du Louvre (inv. nr. 1084).

Afb. 12.

12 Landschap met herders en ruïnes

Koper — 48,3 × 43,2 — gemon. r.o. op zuilfragment: CP, niet gedat.

Herk.: door koning George IV aangekocht uit de verz. Baring, 1814.

Tent.: geen.

Lit.: *Catalogue of the Pictures at Hampton Court*, Glasgow, 1929, p. 166, nr. 342 — BERNT, II, nr. 648 — SCHAAR 1959/60, p. 35.

Dit gesigndeerde werkje bevestigt nog eens ten overvloede de toeschrijving aan Poelenburgh van de groep vroege forumlandschappen (cat. nrs. 10, 11 en 13). Schaar wil het stuk vóór de beide schilderijtjes uit het Louvre (cat. nrs. 10 en 11) dateren¹⁾. De figuren vertonen het type dat voorkomt op cat. nr. 10, doch zijn soepeler getekend, minder nadrukkelijk in de musculatuur en staan dicht bij de figuren op Poelenburghs later in Utrecht gemaakte schilderijen. Ook het verloop van het landschap naar de diepte is logischer. Om deze redenen menen wij toch dat dit landschap enige tijd na de stukken uit het Louvre moet zijn geschilderd.

(1) SCHAAR 1959/60, p. 35.

Londen, H. M. de Koningin van Groot-Brittannië, Buckingham Palace.

Afb. 13.

13 Landschap met ruïne van het Colosseum te Rome

Paneel — 44,5 × 60 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: Kunsthandel Nystad, Lochem/s-Gravenhage — verworven 1956.

Tent.: *Michigan* 1964, nr. 50.

Lit.: E. P. LAWSON, in *Museum News, Toledo Museum of Art*, I, 1957, p. 11 — *Vier generaties Nystad 1862–1962, Jubileumuitgave van Nystad antiquairs, Lochem/s-Gravenhage*, 1962 (afb. 19), (als Breenberg).

Dit schilderij stond voorheen op naam van Breenberg, doch mag zonder twijfel aan Poelenburgh worden toegeschreven. De rots onder de ruïne rechts komt identiek voor op het gesign. voorgaande werk ¹⁾. De Colosseumruïne treffen wij in enkele late werken van Poelenburgh in iets andere vorm aan ²⁾. Brokstukken van antieke reliëfs, op verwante wijze in het verkort gezien, vinden wij terug op cat. nr. 21. Het stuk, dat Schaar onbekend bleef, sluit bovendien ook stilistisch direct aan bij de vroege ruïnelandschappen (zie cat. nrs. 10-12), en lijkt er wel, wat kwaliteit betreft, het hoogtepunt van te vormen.

Zoals reeds in voorgaande werken, groepeerde Poelenburgh verschillende aan de werkelijkheid ontleende elementen (waarvan in dit geval de ruïne van het Colosseum is te identificeren) in vrije combinatie tot een gefantaseerd geheel. Een datering is voor dit schilderij moeilijk te geven. Het zal vermoedelijk vervaardigd zijn na de gedateerde werken van 1621 en 1622 en dus uit het eind van Poelenburghs Romeinse periode stammen ³⁾.

(1) Dezelfde rots, iets gewijzigd, keert terug op een landschap in het Baltimore Museum of Art te Baltimore (nr. 62.36; cat. tent. *Michigan* 1964, nr. 48, met afb.). (2) Bijv. in een schilderij op veil. Moltke, Kopenhagen, 1 juni 1931, nr. 12 (afbeelding aanwezig op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 's-Gravenhage) en in een toegeschreven stuk, dat zich in 1962 bij Kunsthandel Cramer in Den Haag bevond (koper, 27 × 34). (3) Cat. tent. *Michigan* 1964, nr. 50 dateerde het stuk „ca. 1620”. Schaar vond slechts twee tussen 1620 en 1624 gedateerde schilderijen: 1. Landschap met de thermen van Diocletianus, gedat. 1621, Prado, Madrid (*Catalogo de las Pinturas*, Madrid, 1963, p. 506, nr. 2130; SCHAAR, 1959/60, p. 38, afb. 13); 2. Landschap met dansende herders, gedat. 1622, Uffizi, Florence (cat. nr. 1233; SCHAAR 1959/60, p. 39, afb. 15). Beide zijn o.i. archaischer van opzet dan het geëxposeerde werk uit Toledo. Wel doet de ruïne op het landschap in het Prado sterk denken aan de ruïne rechts op het schilderij uit Toledo. Tot hetzelfde stadium als dit laatste hoort cat. nr. 21.

Toledo, The Toledo Museum of Art, Gift of Edward Drummond Libbey (nr. 56.52).

Afb. 14.

14 Dansende figuren tussen ruïnes

Koper — 45 × 63,5 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: uit de „Guardaroba di Pitti” naar de Uffizi, 1773 — hieruit naar de Galleria Palatina, 1928.

Tent.: geen.

Lit.: Cat. *Pitti* 1956, p. 96, nr. 1200 — SCHAAR 1959/60, p. afb. 18.

Schaar was de eerste die een grote groep ongesigneerde landschappen, toegeschreven aan Poelenburgh, in het Palazzo Pitti te Florence, diep-

gaand bestudeerde; hij bracht dit schilderij weer onder in een door de inventaris van 1638 vermelde cyclus van vier stuks¹). Het behoort naar alle waarschijnlijkheid wel, met het volgende cat. nr., en andere stukken in het Palazzo Pitti, tot de werken die Poelenburgh tijdens zijn verblijf in Florence heeft geschilderd²). Voor dit stuk vond Schaar het auteurschap van Poelenburgh bevestigd door het feit, dat de opeenstapeling van ruïnefragmenten links op het schilderij zeer verwant terugkeert op een ets van Bronchorst naar Poelenburgh³).

Niet opgemerkt door Schaar werd de samenhang van dit schilderij met het werk der Caravaggisten. Men mag wel aannemen dat Poelenburgh in Rome in contact heeft gestaan met mede-Utrechters als Dirck van Baburen en Jan van Bijlert, meesters die daar Caravaggio navolgden⁴). De kleding van de dansende en musicerende figuren op dit werk van Poelenburgh draagt een typisch Caravaggistische karakter, met name: de in kleur afstekende strepen langs de zoom van de costuums; de laag en rechthoekig uitgesneden kraag, waar een wit hemd bovenuit komt, van de op de rug geziene fluitspelende man; de bepluimde baret van de figuur uiterst rechts; de opengewerkte pofmouwen van de dansende man⁵).

Ook de belichting van de tegen het donkere fond van de ruïne opdoemende figuren, links op het schilderij, gaat op Caravaggio terug. Hiermee is Poelenburgh de eerste, die Caravaggistische effecten toepast op een genre-achtig straattaferaal. Wat dat betreft is hij als een voorloper van Pieter van Laer te beschouwen.

(1) SCHAAR 1959/60, p. 40 ff.; van de vier stukken bevinden er zich thans drie in het Palazzo Pitti (cat. *Pitti* 1956, p. 94, nr. 1220: SCHAAR 1959/60, afb. 16; cat. *Pitti* 1956, p. 96, nr. 1200: SCHAAR 1959/60, afb. 18; cat. *Pitti* 1956, p. 95, nr. 1221: SCHAAR 1959/60, p. 41) en één in de Uffizi (cat. 1926 nr. 1203; SCHAAR 1959/60, afb. 17). Schaar dateert de gehele cyclus ca. 1624, op grond van een vergelijking met het 1624 gedateerde stuk met saters (cat. nr. 19) in het Kensington Palace, Londen, welk stuk ons toch een wat verder stadium lijkt te vertegenwoordigen dan deze „Dansende figuren”. (2) Een zevental van de ongesigneerde werken in het Palazzo Pitti, die Schaar in Poelenburghs oeuvre inpaste (SCHAAR 1959/60, p. 44, afb. 6, 16, 18, 19, 25, 25a, 26, 28 en 29), wilde Waddingham liever aan Breenberg toeschrijven, vanwege de verwantschap die de figuren vertonen met die op het landschap van Breenberg (cat. nr. 24) in de Staatliche Kunstsammlungen te Kassel (WADDINGHAM 1960, p. 47; vgl. WADDINGHAM 1963, p. 63). Het figuurtype op deze stukken komt echter ook, en al vroeg, op een aantal werken van Poelenburgh voor (bijv. op cat. nrs. 11, 15 en 18), zodat o.i. Waddingshams bezwaren tegen de bewuste toeschrijving aan Poelenburgh kunnen vervallen. Waddingham meende dat Breenberg zijn figuren op het stuk te Kassel aan Leonard Bramer ontleende, en achtte het zelfs mogelijk dat zij door Bramer zelf werden aangebracht, doch logischer is de veronderstelling dat Breenberg zich ook op dit punt door Poelenburgh liet inspireren. In stijl afwijkend van de besproken Pitti-groep is het landschap met de vinding van Mozes in het Palazzo Pitti (cat. *Pitti* 1956, p. 93, nr. 1196) dat Schaar aan een onbekend Italiaans meester toeschreef (SCHAAR 1959/60, p. 46), doch waarvoor

Waddingham in dit geval Breenbergs auteurschap suggereerde (Waddingham 1960, p. 48) (vgl. cat. nr. 26, noot 1). (3) BARTSCH 12; SCHAAR 1959/60, afb. 20. (4) Poelenburghs portret komt voor op de waarschijnlijk door Jan van Bijlert getekende portretgroepen van Bentvueghels, waarop ook Caravaggisten als Wouter Pietersz Crabeth en Paulus Bor staan afgebeeld (tekeningen in het Museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam; zie HOOGEWERFF 1952, p. 48-53 en afb. 20,21). (5) De kledij van al deze drie figuren, die in oorsprong teruggaat op prenten van Dürer en Lucas van Leyden, is net zo op het werk van vele Caravaggisten te vinden. De baret met veren, de rechthoekige kraag met een wit hemd er boven, en de pofmouwen komen alle samen voor op Gerard van Honthorsts 'Dood van Seneca' in het Centraal Museum (Cat. *Centraal Museum*, nr. 153). De costuums op dit schilderij lijken wel direct aan 16e eeuwse prenten ontleend.

Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti (nr. 1200).

Afb. 15.

15 Landschap met dansende herder met tamboerijn

Koper — 31,5 × 23,5 (ovaal) — niet gesign., niet gedat.

Herk.: onbekend.

Tent.: geen.

Lit.: Cat. *Pitti* 1956, p. 96, nr. 473 — SCHAAR 1959/60, p. 44, afb. 25.

Dit zuivere landschapstuk zonder ruïnes wordt door Schaar tegen 1624 gedateerd ¹⁾. De staffage wijkt af van Poelenburghs meest voorkomende type; Schaar denkt hierbij aan de figuren van Callot ²⁾. Men vergelijk ook de verwante spichtig-maniëristische 'Veehandelaars' op cat. nr. 11. De Bril-achtige boom rechts, het zonnige heuvellandschap in de achtergrond en de luchtige atmosfeer zijn kenmerkend voor vele werken uit Poelenburghs vroege periode.

(1) SCHAAR 1959/60, p. 44, afb. 25; van de landschappen vóór 1624 zijn er twee gedateerd, één 1621 en één 1622 (zie cat. nr. 13). Het pendant van het ge-exposeerde werk (cat. *Pitti* 1956, p. 93, nr. 479; SCHAAR 1959/60, p. 44, afb. 25a) geeft wel een Romeins gezicht met grote ruïnes. (2) SCHAAR 1959/60, p. 44.

Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti (nr. 473).

Afb. 17.

16 Landschap met ruïnes

Paneel — 25 × 33,5 (ovaal) — niet gesign., niet gedat.

Herk.: verz. Talleyrand, Parijs, 1817 — verkocht aan W. Buchanan, Londen — verkocht aan Delahante, Parijs — Kunsth. A. Brod, Londen, 1964.

Tent.: *25th exhibition of old master paintings*, Alfred Brod Gallery, Londen, 1964, nr. 9.

Lit.: W. BUCHANAN, *Memoirs of Paintings*, II, Londen, 1924, p. 320–321.

Dit is één van de vrij talrijke stukken die vanaf de 19e eeuw of eerder als werk van Breenberg hebben gegolden, doch waarvoor nu Poelenburghs auteurschap als veel waarschijnlijker mag worden aangenomen.

Met dit landschap verwante schilderijen zal men in het oeuvre van Breenberg niet vinden, wel in dat van de vroege Poelenburgh. Vooral een aantal stukken die zich in Florence bevinden kunnen onze toeschrijving staven ¹⁾. Men vergelijk ook de figuren met die op cat. nrs. 11 en 15, het landschap met dat op cat. nr. 11. Het vee op het tweede plan en de lichtval op de ruïnes keren op dezelfde wijze geschilderd telkens weer bij Poelenburgh terug.

(1) Vgl. van Poelenburgh: cat. nr. 22 A en cat. *Uffizi*, nrs. 1231 en 1233 (SCHAAR 1959/60, resp. afb. 6, 12, 15).

Lochem/-'s-Gravenhage, Nystad Antiquairs N.V.

Afb. 18.

17 Landschap met nimf en sater

Doek – 23,5 × 34 – niet design., niet gedat.

Herk.: 1800 uit de Guardaroba di Pitti naar de Galleria degli Uffizi; van hier 1928 naar de Galleria Palatina overgebracht.

Tent.: geen.

Lit.: Cat. *Pitti* 1956, p. 95, nr. 1307 – SCHAAR 1959/60, p. 41, afb. 19 – P. BAUTIER, *Note sur les peintres hollandais Poelenburg et Breenberg à Florence*, in *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, XXIX, 1960, p. 133–5, afb. 1.

De groep figuren op de voorgrond werden door Breenberg overgenomen in een gesigneerd landschap van ca. 1630 ¹⁾ dat zich in de verz. van (wijlen) P. Bautier te Brussel bevond ²⁾. Hierdoor wordt duidelijk dat Breenberg niet alleen stilistisch door Poelenburgh werd beïnvloed, maar ook wel andere elementen direct aan hem ontleende.

(1) Vgl. het onder cat. nr. 26 (noot 1) genoemde 1630 gedateerde schilderij in de Ermitage te Leningrad (inv. nr. 1836). (2) De eigenaar zelf merkte de ontlening op en publiceerde zijn vondst (P. BAUTIER, *op. cit.*, p. 133 ff.). Breenberg nam slechts de figuren over, waarbij het waterende jongetje toch tot het type behoort van de voor Breenberg zo karakteristieke kinderfiguurtjes (vgl. hierover cat. nr. 28, noot 1). Het achtergrondlandschap verschilt volledig van dat van Poelenburgh.

Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti (nr. 1307).

Afb. 16.

18 De watervallen bij Tivoli

Koper — 24,1 × 33,3 — gemon. o.r. van de beide herders: CP, niet gedat.

Herk.: Uit de Kurfürstliche Galerie, München.

Tent.: geen.

Lit.: R. GROSSE, *Zum Werke des Adam Elsheimer*, in *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, IV, 1950, p. 173—182 — R. LONGHI, *Una traccia per Filippo Napoletano*, in *Paragone*, VIII, 1957, p. 54, afb. 36. — SCHAAR 1959/60, p. 28 f. — MACLAREN, p. 296 — PLIETZSCH, p. 133, afb. 223 — Cat. *Deutsche und Niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barok*, Alte Pinakothek, München, 1963, p. 47.

Dit uitzonderlijke en zeer fraaie schilderijtje behoort tot de vroege gemonogrammeerde werken van Poelenburgh¹); in geen enkel ander werden op zo geslaagde wijze een minutieuze detailweergave en monumentale werking met elkaar gecombineerd. Schaar vond in Poelenburghs schetsboek in de Uffizi te Florence tekeningen, die met dit werkje verband houden²). Grosse wilde enkele stukken, die op naam van Elsheimer staan, liever aan Poelenburgh toeschrijven, vooral vanwege de compositorische verwantschap met deze waterval³). Schaar meende echter dat de door Grosse rond de Münchener 'Waterval' gegroeppeerde schilderijen, toch dicht bij Elsheimers dan bij Poelenburghs oeuvre staan⁴). Een 'Landschap met bergstad' in de National Gallery te Londen, dat Maclaren, met verwijzing naar de „Waterval” in München, aan Poelenburgh toeschreef is zeker van een andere hand⁵).

(1) SCHAAR 1959/60, p. 28. Deze auteur (*ibid.*) schreef het even grote pendant „Burcht op rotsen” (München, Alte Pinakothek; *Deutsche und Niederländische, op. cit.*, p. 47, nr. 5272; koper, niet gesign.) aan Breenberg toe. Weliswaar is de boomgroep rechts op de „burcht op rotsen” bewogener dan die op de „Watervallen”, doch met het vroege werk van Breenberg, voorzover wij dat thans kennen, vertonen deze bomen geen verwantschap. De bladslag daarentegen op het eerste stuk komt getrouw overeen met die op het gemonogrammeerde pendant en ook de weergave van de kale rotsgedeelten is typisch voor Poelenburgh. Bovendien is te zien, dat beide stukjes in de hoeken zijn bijgeschilderd en vroeger een even grote ovale vorm hebben gehad, wat er op wijst dat zij al vanouds bijeen hebben gehoord. (2) SCHAAR 1959/60, p. 28. (3) R. GROSSE, *op. cit.*, p. 273. (4) SCHAAR 1959/60, p. 28 f. Indien Schaar gelijk zou hebben, dan zou de wijze waarop het beeldvlak in dit stuk te München over de volle breedte en bijna tot boven toe door een vrijwel loodrechte bergwand in beslag wordt genomen, van Elsheimer afkomstig zijn. (5) MACLAREN, p. 296, nr. 2909; afb. bij PLIETZSCH, afb. 224. Reeds PLIETZSCH (p. 133, noot 1) sprak zijn twijfel uit over deze toeschrijving. De vegetatie en de gebogen boom links op bedoeld schilderijtje zijn geschilderd op een manier, zoals die pas bij Gaspar Dughet (aan wie het stuk vroeger werd toegeschreven) en te onzent bij b.v. Frederik de Moucheron voorkomt. Ook het coloriet is geenszins dat van Poelenburgh. Het stuk zou wellicht kunnen toegeschreven worden aan Hendrik Frans van Lint. Vooral verwant met het schilderij in Londen zijn twee gesignde,

1711 en 1712 gedateerde landschapjes van H. F. van Lint (zie cat. nr. 163 en 164 uit de Galleria Spada te Rome).

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (inv. nr. 5273).

Afb. 19.

19 Landschap met nimfen en saters

Paneel — 39,5 × 63,5 — gemon. en gedat. r.o.: C.P.F. 1624.

Herk.: mogelijk in verz. koning Charles II — verz. koning James II.

Tent.: *The King's Pictures*, Royal Academy of Arts, Londen, 1946/47, nr. 338.

Lit.: *Cat. of the Pictures at Hampton Court*, Glasgow, 1929, nr. 686 — SCHAAR 1959/60, p. 41, afb. 21.

Dit schilderij, waarvan een aantal andere exemplaren bestaan¹⁾, is één van de twee tot dusver bekende gedateerde werken van Poelenburgh uit 1624²⁾.

Landschappen met saters en nimfen, waarvan dit één van de eerste voorbeelden is, schilderde Poelenburgh vooral zeer veel pas na zijn terugkeer in Holland. De naaktfiguren zijn plastisch en vrij bewegend weergegeven, met een gemak, zoals dat op zijn vroegere werken nog niet het geval is.

(1) Dit stuk kan niet, zoals SCHAAR (1959/60, p. 41, noot 55) meent, identiek zijn met het exemplaar dat zich in de 18e eeuw in de „Galerie du Palais d'Orléans” bevond en dat door J. Couché in prent werd gebracht, aangezien het zich reeds in de 17e eeuw in de inventaris van Karel II (1660–1685) bevond. Nog andere versies werden geveild op veil. Merveldt, Keulen, 6 nov. 1928, nr. 185 en te Frankfort a/M., 11 mei 1937. Een ander exemplaar, dat alleen de linker helft van de compositie weergeeft, bevindt zich in de Staatliche Kunsthalle te Mannheim (inv. 1814). (2) Eveneens 1624 gedateerd is het stilistisch bij dit stuk aansluitende schilderij „Vulcanus tracht Minerva's gunsten te winnen”, gesign. C. Poel [...] 1624, 30 × 41, in 1956 in de verz. James C. Belden, Cardiff.

Londen, H. M. de Koningin van Groot-Brittannië, Kensington Palace.

Afb. 20.

20 Landschap met de vlucht naar Egypte

Doek — 48 × 71 — gemon. en gedat. l.o. van het m.: C.P. 1625 (1626?).

Herk.: verz. the Earl of Bute, 1883 — Kunsth. C. Benedict, Parijs — aankoop 1940.

Tent.: *Coll. of paintings, lent for exhibition by the Marquess of Bute*, Londen, South Kensington Museum, 1883, nr. 17 — *Mostra di pittura olandese del seicento*, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1954, nr. 102, afb. 10 — *Mostra di pittura olandese del seicento*, Palazzo Reale, Milaan, 1954, nr. 105 — *Krajobraz Holenderski XVII Wieku*, Muzeum Narodowe, Warschau, 1958, nr. 74, met afb. — *Breda* 1960–61, nr. 50, met afb. — *Dordrecht* 1963, nr. 98, met afb.

Lit.: Cat. *Centraal Museum*, nr. 216 — SCHAAR 1959/60, p. 42, afb. 22 — NIEUWSTRATEN, p. 226–7.

Meerdere auteurs ¹⁾ viel het op, hoezeer dit schilderij uit 1625 ²⁾, zowel in type als schilderwijze, reeds preludeert op het werk van Italianiserende meesters van enkele generaties later.

Door middel van delicate nuanceringen in zeer heldere kleuren, krijgt het landschap op de achtergrond een lichtend, zonnig karakter. De koeien en de zeer gedetailleerd geschilderde vegetatie op de voorgrond zijn andere elementen die dit stuk verbinden met het werk van latere meesters. De ruïne rechts komt vrijwel identiek voor op een schilderij van Dujardin uit 1657 (zie cat. nr. 122). Het valt op dat Poelenburgh in deze „vlucht naar Egypte”, zoals meestal in zijn vroege zuivere landschappen, anders dan in zijn ruïnevoorstellingen, blijft vasthouden aan een nog maniëristisch aandoende, diagonale verdeling van de compositie; het donkere (de voorgrond) en het lichte gedeelte van het tafereel (de achtergrond) worden door een schuine, doorlopende lijn van elkaar gescheiden.

De figuren van de herder en van de vluchtende Jozef en Maria met hun kind, doen in coloriet en tekening nog aan Abraham Bloemaert denken en kunnen aldus Sandrarts bewering bevestigen dat Poelenburgh bij deze meester in de leer is geweest ³⁾.

Enkele andere stukken van Poelenburgh sluiten stilistisch aan bij „de vlucht naar Egypte” en zijn in dezelfde periode te dateren ⁴⁾.

(1) SCHAAR 1959/60, p. 52, NIEUWSTRATEN, p. 226–7. (2) De cat. *Centraal Museum*, nr. 216, vermeldt de datum 1626; na het schoonmaken bleef het laatste cijfer onduidelijk. (3) Zie inleiding op Poelenburgh, p. 60. (4) SCHAAR 1959/60, p. 43, afb. 23, plaatst het schilderijtje „Christus op weg naar Emmaus” (koper, 46,5 × 38), dat zich in 1956 in Kunsth. F. de Boer te Amsterdam bevond, in dezelfde tijd. Nog duidelijker verwant met de „Vlucht”, lijkt ons het „Landschap met Tobias en de engel” in de verz. Earl of Jersey (Osterley Park, cat. nr. 142). Een copie van dit werk bevindt zich in de Staatsgemäldegalerie te Stuttgart (inv. nr. 569); een andere bij de kunsthandel J. Böhrer te München. De laatste drie versies staan op naam van Breenberg, doch de vergelijking met „de vlucht naar Egypte” maakt duidelijk, dat deze compositie van Poelenburghs hand stamt.

Utrecht, Centraal Museum (inv. nr. 8391).

Afb. 21.

21 De rust op de vlucht naar Egypte

Koper — 33×42 — gemon. op steen l.o.: C.P., niet gedat.

Herk.: onbekend.

Tent.: *Londen* 1952/53, nr. 485 — *Londen* 1955, nr. 59.

Lit.: GERSON, p. 150.

Dit schilderijtje geeft weer het landschap met ruïnes te zien, zoals wij dat in een aantal voorgaande werken zijn tegengekomen. Daar het stuk gemonogrammeerd is, kan de toeschrijving van de groep vroege¹⁾ ruïnelandschappen er nog nader door worden geverifieerd.

Hoewel van mooie kwaliteit, lijkt dit schilderijtje toch mechanischer geschilderd dan het rijpste van de vroege ruïnelandschappen (cat. nr. 13), terwijl het tegelijk een groter, routineus gemak in tekening en schildering vertoont. De nauwe aansluiting bij de vroege werken²⁾ staat het vermoeden dat Poelenburgh het stuk in Holland schilderde, niet lang na zijn terugkeer uit Italië, wellicht ca. 1630.

(1) Nl. de cat. nrs. 10, 11, 12, 13 en 14. Speciaal verwant lijkt dit schilderij met cat. nr. 12. In kunstig-perspectivisch verkort geziene antieke sculptuurfragmenten komen, als op deze „Rust op de vlucht naar Egypte”, voor op schilderijen als cat. nrs. 10 en 13. (2) Cat. tent. *Londen* 1952/53, nr. 485, en cat. tent. *Londen* 1955, nr. 59, noemen als variant op dit stuk een „Rust op de Vlucht” in de Gemäldegalerie te Dresden (*Katalog der königlichen Gemäldegalerie*, Dresden-Berlijn, 1912, p. 128, nr. 1239); landschap en figuren van deze „Rust” echter wijken geheel af.

Wooburn Green (Bucks.), verz. Mrs. C. Palmer.

Afb. 22.

22 De Glorificatie van de H. Catharina van Alexandrië

Paneel — $45,2 \times 35,5$ — gemon. r.b. in het ovale medaillon rond de Heilige: C.P., niet gedat.

Herk.: Verz. Milicud, Barcelona — Aankoop 1961 met medewerking van de „Vereeniging Rembrandt”.

Tent.: *Tien jaar aanwinsten*, Centraal Museum, Utrecht, 1961, nr. 79.

Lit.: M. E. H. (OUTZAGER), *Glorificatie van de H. Catharina van Alexandrië*, in *Verslag over 1961*, Vereeniging Rembrandt, s.l., (1961), p. 32 met afb.

Na zijn terugkeer in Utrecht bleef Poelenburgh tot aan zijn dood grote aantallen landschapjes schilderen, gestaffeed met mythologische of religieuze figuren. Deze werken genoten in de 17e eeuw een enorme populariteit, wat valt op te maken uit de talloze goede en minder goede

navolgers, die Poelenburgh in dit genre heeft gehad¹⁾. Veel zwakke Poelenburgh-achtige landschappen, die vaak naderhand van het C.P.-monogram zijn voorzien, staan ten onrechte op naam van de meester zelf²⁾.

In deze „Glorificatie” bereikt Poelenburgh een verrassend niveau. Wij zien een landschap, dat zich via zacht-glooiende heuvels naar de horizon beweegt. Afwisseling wordt nu niet bereikt door nadrukkelijke accenten van als verticale zijcoulissen opgevatte rotsen of ruïnes, doch enkel door de verdeling van licht en schaduw, en door de ritmische variatie in het verloop van de contouren van de heuvels. Een groot technisch raffinement vertonen tekening en modellering van de engelenfiguurtjes, die het ovale medaillon met de H. Catharina omgeven³⁾. De zeer zorgvuldige afwerking en ver doorgevoerde detaillering van de „putti” is ook in het landschap terug te vinden. Tot deze uiterste perfectie in de afwerking kwam de meester pas in het werk uit zijn latere jaren. Waarschijnlijk hing dit samen met het feit, dat juist dit aspect van zijn kunst door de tijdgenoten het meest zal zijn bewonderd.

(1) Wij noemen als directe navolgers van Poelenburgh slechts: Dirck van der Lisse (zie cat. nr. 44), Abraham van Cuylenburgh, Johan van Haensbergen en Daniel Vertangen. (2) Tot nu toe werd geen poging ondernomen Poelenburghs late oeuvre te schiften. Als één voorbeeld van een werk dat het monogram C.P. draagt, doch dat niet van Poelenburghs hand is, vermelden wij een schilderij in de National Gallery te Londen, dat door Maclaren op goede gronden aan Johan van Haensbergen werd toegeschreven (MACLAREN, p. 143, nr. 955). (3) De groep engeltjes komt identiek voor op een schilderijtje van Poelenburgh in de Staatliche Gemäldegalerie te Kassel (*Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie*, Kassel, 1958, nr. 192, met afb.), waarop zij een medaillon met een madonna-voorstelling omgeven. Op het stuk te Kassel ontbreekt het landschap.

Utrecht, Centraal Museum (inv. nr. 13101).

Afb. 23.

Bij het ter perse gaan van de cat. bleek het dat de fragiele toestand van de cat. nrs. 15 en 17 uit de Galleria Palatina te Florence, een transport niet toestond. In de plaats hiervan kwam het volgende schilderij naar de tentoonstelling:

22a Landschap met ruïne

Koper — 31 × 43 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: uit Guardaroba van het Palazzo Pitti, 6 juni 1796 naar de Uffizi — in 1928 terug naar het Palazzo Pitti.

Tent.: geen.

Lit.: Cat. *Pitti*, p. 94, nr. 1195 — SCHAAR 1959/60, p. 34, afb. 6 — STELAND-STIEF, p. 53 f.

De boomslog is iets anders geschilderd dan op andere vroege werken, doch de typering van mensen en dieren maakt duidelijk dat ook dit stuk, vanouds tot het ensemble in het Palazzo Pitti behorend, door Poelenburgh werd geschilderd ¹⁾.

Een „Landschap met Emmausgangers” dat zich vorig jaar in de kunsthandel bevond, is er nauw mee verwant ²⁾. Steland-Stief merkte op, dat Asselijn een en ander uit het schilderij in het Palazzo Pitti in één zijner schilderijen overnam ³⁾.

(1) Evenals het pendant, een „Landschap met ruiters en herders” (cat. *Pitti*, nr. 1176). (2) Zie voor dat stuk: cat. tent. *Small pictures for small Rooms*, Thos. Agnew and Sons, Londen, 1964, nr. 62, en N.N., *Current and Forthcoming Exhibitions, General*, in *The Burlington Magazine*, CVI, 1964, p. 193. (3) STELAND-STIEF, p. 53 f.

Florence, Galleria Palatina (inv. nr. 1195).

Afb. 24.

BARTHOLOMEUS BREENBERG

Bartholomeus Breenberg werd tussen 1598 en 1600 in Deventer geboren ¹⁾. Men heeft wel, geheel hypothetisch, gesteld, dat hij bij Abraham Bloemaert in Utrecht leerling zou zijn geweest ²⁾. Mogelijk was hij in 1619 in Amsterdam ³⁾; in datzelfde jaar nog, zoals Breenberg zelf indirect verklaart, kwam hij te Rome ⁴⁾. Daar is hij tot het eind van de jaren 1620 blijven wonen ⁵⁾. In elk geval in 1633 was Breenberg weer terug in Holland, daar hij in dat jaar trouwde te Amsterdam ⁶⁾, alwaar hij verder voorkomt in de jaren 1649 en 1653 ⁷⁾. In 1657 ⁸⁾ is hij er overleden.

Hoewel een goed overzicht van de ontwikkeling van Breenbergs vroege stijl nog ontbreekt, is het toch duidelijk dat zijn landschapskunst te Rome in het begin van Elsheimernavolgers afhankelijk was en daarna vooral onder invloed van Paul Bril en Poelenburgh werd gevormd ⁹⁾. Belangrijke creaties van deze meester zijn de zeer fraaie, uit zijn Romeinse tijd daterende, landschaptekeningen.

(1) Bij zijn huwelijk in 1633 wordt de schilder 33 jaar oud genoemd en wordt

als zijn geboorteplaats Deventer opgegeven (H. HAVARD, *L'art et les artistes hollandais*, IV, Parijs, 1881, p. 80); ook op de Bentvuegheltekening uit 1623 wordt Breenberg „van Deventer” genoemd (zie noot 5). In een Amsterdamse notariële acte van 1649 heet de meester ongeveer 50 jaar oud (zie A. BREDIUS, *Pieter Symonsz. Potter, Glaseschrijver ooc schilder*, in *Oud-Holland*, XI, 1893, p. 35). In een notariële acte van 1653 geeft Breenberg als zijn leeftijd 55 jaar op (A. BREDIUS, *Kunstkritiek der XVIIe eeuw*, in *Oud-Holland*, VII, 1889, p. 43). (2) Cat. tent. Londen 1955, p. 15, en cat. tent. Breda 1960/61, bij nr. 10. Eerder had NAUMANN (p. 38) Bloemaert-achtige trekken in Breenbergs oeuvre geconstateerd, doch deze auteur schreef dit aan de invloed van Poelenburgh toe. (3) WURZBACH, I, p. 178 noemt hem in 1619 te Amsterdam woonachtig, zonder bronopgave. (4) In 1653 ondertekende Breenberg een „expertise” over de echtheid van een schilderij van P. Bril; bij die gelegenheid verklaarde Breenberg 55 jaar oud te zijn en ruim zeven jaar bij Bril, te Rome, verkeerd te hebben; daar Bril in 1626 stierf, was Breenberg dus inderdaad reeds in 1619 te Rome (zie A. BREDIUS, *Kunstkritiek*, op. cit., p. 43) (zie ook noot 9). Verder is het aannemelijk dat de *Tolomeo Promontorio*, die in 1619 in Rome voorkomt, identiek is met Breenberg (zie HOOGWERFF 1942/43, p. 88). Voorheen meende men Breenbergs vroege verblijf in Rome te kunnen aantonen aan de hand van gedateerde werken. STECHOW (1930, p. 133 f.) en NAUMANN (p. 5) wezen er echter op, dat de 1620 gedateerde, zgn. te Rome gemaakte tekeningen, als toeschrijving niet betrouwbaar zijn. De beide schilderijtjes uit 1620 in het Louvre (zie cat. nrs. 10 en 11) lijken niet van Breenberg doch van Foelenburgh en kunnen dus niet, zoals nog bij MACLAREN (p. 58), als bewijs voor Breenbergs verblijf te Rome in 1620 gelden. (5) Breenbergs verblijf in Rome in het derde decennium van de 17e eeuw wordt bevestigd door zijn gesigioneerde, gedateerde en van een opschrift voorziene tekeningen (zie: NAUMANN, p. 4 f.). De meester zelf verklaarde zeven jaar bij Bril te Rome verkeerd te hebben (zie noot 4 en 9). Hij komt verder voor op de door Hoogwerff 1623 gedateerde portrettekeningen van Nederlandse schilders te Rome (zie: OBREEN, III, p. 306, en HOOGWERFF 1952, p. 48 en 50, afb. 20, 21). (6) Zie H. HAVARD, *L'art et les artistes hollandais*, IV, Parijs, 1881, p. 80. In alle moderne literatuur wordt 1629 vermeld als het jaar waarin Breenberg naar Holland terugkeerde; een betrouwbare aanwijzing hiervoor ontbreekt echter. (7) In 1649: zie de notariële acte genoemd in noot 1; in 1653: zie de expertise-acte in noot 4 en 9. (8) Volgens opgave in cat. *Musée Royal de Tableaux Mauritshuis*, 's-Gravenhage, 1935, p. 38, met in voetnoot: *mededeling van A. Bredius*. HOUBRAKEN (I, p. 370) schreef dat Breenberg in 1660 overleed, doch NAUMANN (p. 4) toonde aan dat deze opgave onjuist moet zijn, daar de echtgenote van de schilder al tevoren als weduwe werd vermeld. (9) Hind meende Breenberg te kunnen identificeren met de *Bartolommeo fiammengho pittore*, die genoemd wordt als helper en leerling van Agostino Tassi (A. M. HIND, *The drawings of Claude Lorrain*, Londen, 1925, p. 7). NAUMANN (p. 3 f.) bewees dat dit niet Breenberg kan zijn geweest. Wel was Breenberg waarschijnlijk de rechtstreekse leerling van Paul Bril, zoals men mag opmaken uit de reeds vermelde door Breenberg ondertekende expertise-acte voor een schilderij van Bril, waarin Breenberg verklaart *dat hy ruym seven jaren langh bij hem Bril heeft verkeert, hem menigh stuk sien maecken en selfs verscheyden van syn dingen binnen Roomen gecopieëert te hebben*. Zie: A. BREDIUS, *Kunstkritiek*, op. cit., p. 43; zie ook noot 4). Uit zijn werk blijkt, dat Breenberg te Rome behalve door Bril en Elsheimer-navolgers (zie cat. nr. 23), vooral door Poelenburgh is beïnvloed (zie cat. nrs. 24 en 25; vgl. ook onze cat. nr. 17).

Belangrijkste lit.: STECHOW 1930 — NAUMANN — SCHAAR 1959/60.

23 Het vinden van Mozes

Koper — $18,3 \times 25$ — design. en gedat. l.o.: *BBreenborch F. a° 1622* (de eerste twee letters ineen).

Herk.: aankoop bij kunsth. Bukowski, Stockholm, door Wilhelmina von Hallwyl. 1904.

Tent.: geen.

Lit.: O. GRANBERG, *Inventaire Général des Trésors d'art en Suède*, I, Stockholm, 1911, nr. 50; III, p. 85 — *Hallwylska Samlingen, Beskrifvande förteckning*, Stockholm, 1930, p. 201–202, nr. B 82 — NAUMANN, p. 102, nr. 87 — DROST, p. 183 — SCHAAR 1959/60, p. 47, afb. 30 — WADDINGHAM 1960, p. 47 — WADDINGHAM 1963, p. 63.

Dit stuk uit 1622 is het vroegste gesigioneerde en gedateerde schilderij dat van Breenberg bekend is, en tevens het enige van de meester dat een jaartal vóór 1630 draagt.

Drost¹⁾ en Schaar²⁾ signaleerden hoezeer Breenberg in dit stuk (heel anders dan Poelenburgh in dezelfde periode) bij de stijl van Adam Elsheimer aansluit. Waddingham specificceerde nog, dat Breenberg zich in dit geval meer dan door Elsheimer zelf, door het werk van de Nederlandse Elsheimer-navolger Jacob Pijnas heeft laten inspireren³⁾.

Stilistisch staat dit werk geheel op zichzelf in het oeuvre van Breenberg; pogingen er andere stukken bij aan te sluiten hebben tot nu toe o.i. weinig overtuigend resultaat opgeleverd⁴⁾.

Qua karakter laat de 'vinding van Mozes' zich echter zeer goed als voorstadium denken van Breenbergs latere werk. De bewogenheid van het landschap en de expressiviteit van de figuren, die tot vertekeningen aanleiding geeft, blijven steeds als karakteristieke trek van de meester in zijn oeuvre aanwezig, ook nog wanneer hij hetzelfde thema van de vinding van Mozes in 1636 behandelt⁵⁾.

(1) DROST, p. 183. (2) SCHAAR 1959/60, p. 47. (3) SCHAAR (1959/60, p. 4 f.) wees reeds op de verwantschap met de 'Mozes en Aäron' in de Staatliche Kunstsammlungen te Kassel (*Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie*, Kassel, 1958, nr. 612), een stuk dat op naam van Elsheimer stond, doch dat WADDINGHAM (1963, p. 60), met een verwijzing naar een andere, gesigioneerde versie, aan Jacob Pijnas kon toeschrijven (vgl. WADDINGHAM 1963, p. 60, en WADDINGHAM 1960, p. 47 over meerdere met Breenbergs schilderijtje vergelijkbare werken van Jacob Pijnas). (4) SCHAAR (1959/60, p. 47) en WADDINGHAM (1960, p. 47, en 1963, p. 60) schreven in aansluiting op het stuk in de verz. Hallwyl, „De goede Samaritaan” (koper, $20,5 \times 26,7$) in de verz. van de Duke of Buccleuch and Queensberry aan Breenberg toe. Het landschap op dit schilderij evenals de figuren zijn echter totaal anders, veel meer in zuivere Elsheimerstijl gedaan, dan het Pijnas-achtige landschap op de 'vinding van Mozes'. WADDINGHAM (1963, p. 64) noemt nog als verwant stuk een 'rust op de vlucht naar Egypte' in de verz. F. Lugt in Parijs. Niet duidelijk is of hij in de verz. Lugt het inv. nr. 7049 of inv. nr. 7529 bedoelt. De tweede „Rust” (inv. nr. 7529) kan zeer wel van Breenbergs hand zijn, doch geeft een heel

andere, meer op Poelenburgh geïnspireerde opvatting van het landschap, dan het stuk uit Stockholm en zal dus van latere datum zijn dan de „vinding van Mozes”. De andere „Rust” der verz. Lugt, vertoont, evenals het schilderij in de verz. Buccleuch, een landschap in zuivere Elsheimertrant. (5) Nl. in de „Vinding van Mozes” (paneel, 41,5 × 56,7; gesign. en gedat. 1636) in de National Gallery te Londen (MACLAREN, p. 59; inv. nr. 208); vgl. hetzelfde onderwerp toegeschreven aan Breenberg in het Palazzo Pitti (inv. nr. 1196; zie over dit stuk cat. nr. 26, noot 1).

Stockholm, Hallwylska Museet.

Afb. 25.

24 Rivierlandschap met Petrus en Johannes

Koper — 24 × 33,3 — gemon. r.o.: BB f. (de initialen ineen), niet gedat.

Herk.: Verworven in 1752 uit verz. Lormier, 's-Gravenhage (inv. 1749 nr. 729).

Tent.: geen.

Lit.: O. EISENMANN, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Cassel*, Kassel, 1888, p. LIX en 121, nr. 186 — H. VOGEL, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel*, Kassel, 1958, p. 35, nr. 205 — SCHAAR 1959/60, p. 49, afb. 32 — WADDINGHAM 1960, p. 47.

Tussen 1622 en 1630 ontbreken gedateerde schilderijen van Breenberg geheel, zodat wij ons geen zeer duidelijk beeld van het geschilderde oeuvre uit zijn Romeinse periode kunnen vormen ¹⁾.

Dit gemonogrammeerde ²⁾ schilderijtje kan men echter veilig in Breenbergs vroege tijd plaatsen ³⁾, ofschoon enige jaren na het stuk uit Stockholm. Immers, de invloed van Pijnas blijkt nu te hebben plaats gemaakt voor een andere landschapsopvatting, die veel meer aan Poelenburgh en Bril herinnert. De boom op de rots in het midden doet aan Bril denken ⁴⁾. Uit de figuren, de ruïnes en uit de oplichtende partijen in de doorkijk links en rechts naar de achtergrond, is de invloed van Poelenburgh niet weg te denken ⁵⁾.

Zeer eigen aan Breenberg is echter de maniëristische, onrustig werkende compositie; met name de onlogische opbouw van de ruimte ⁶⁾, is geheel vreemd aan het gelijktijdige werk van Bril en Poelenburgh.

(1) SCHAAR (1959/60, p. 48, afb. 31) besprak als belangrijk vroeg stuk het gesigneerde landschap met „Hagar in de woestijn” (koper, 38 × 32) in de verz. C. J. H. Hoog in Haarlem, dat hij 1623 gedateerd noemde. De veronderstelling van WADDINGHAM (1963, p. 66), dat deze datering niet 1623 maar 1632 moet gelezen worden, is zeer waarschijnlijk juist. (Zie over dit werk verder nog cat. nr. 30, noot 2). Hierdoor komen enkele conclusies van Schaar over Breenbergs vroege periode, met een aantal toeschrijvingen, op losse schroeven te staan. (2) Breenberg signeerde meermalen met dit zelfde monogram, b.v. BB. f. a. 1656 op een landschap met oud-testamentische figuren in de Ermitage

te Leningrad (inv. nr. 6158; paneel, 69,5 × 92). (3) Zoals ook SCHAAR (1959/60, p. 49, afb. 32) deed. (4) Breenbergs afhankelijkheid van Bril is gemakkelijk te verklaren uit de zeven jaren die hij bij deze meester heeft doorgebracht (zie p. 76, noot 4 en 9). (5) WADDINGHAM (1960, p. 47) ontdekte in deze figuren grote verwantschap met die op het werk van Leonard Bramer, en meende zelfs dat zij mogelijk door Bramer werden geschilderd, aan welke opinie deze auteur enkele toeschrijvingen verbond. Dergelijke maniëristische, slanke en bewegelijke figuurtypen komen echter ook al vroeg bij Poelenburgh voor. Het is veel waarschijnlijker dat Breenberg ook zijn staffage, zoals hij met andere elementen deed, aan Poelenburgh ontleende. (Vgl. over deze kwestie cat. nr. 14, noot 2 en cat. nr. 17). (6) Men vergelijkte in dit schilderij de schaalverdeling van de grote ruïne op de achtergrond en het (te) kleine huis daaronder; hiermee en onderling in „onjuiste” verhouding weergegeven, zijn de staffagegroepjes, resp. vóór het huis, op het middenplan en rechts op de voorgrond.

Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.

Afb. 26.

25 Twee landschappen

Op voor- en achterzijde van een schetsboekblad — pen met bister gewassen — recto: 40,7 × 56,5 — gesign. en gedat. m.o. op rots: *BBreenberg f a Roma A° 1625* (de twee eerste letters ineen), opschrift b.r. *Nel Giardino del Castel Bomarso* — verso: 41 × 28 — gesign. en gedat. r.o. het midden: *BBreenberg f a Roma 1625* (de twee eerste letters aaneen), opschrift r.m.: *A Castel Bomarso*.

Herk.: verz. Weigel — F. Koenig-Rachsenfeld (L. 1581b.), 1898 — Veil. C. G. Boerner, Leipzig (verz. Prof. Ehlers), 9 mei 1930, nr. 73 aan F. Lugt.

Tent.: *Dessins hollandais du siècle d'Or*, Brussel-Amsterdam, 1961, nr. 43, afb. XVI — *Claude Lorrain und die Meister der Römischen Landschaft im XVII. Jahrhundert*, Albertina, Wenen, 1964–65, nr. 55, afb. 10.

Lit.: NAUMANN, p. 10, 25 en 74, nr. 96 — F. LUGT, *Musée de Louvre, Inventaire général des Ecoles du Nord, Ecole flamande*, I, Parijs, 1949, nr. 424 — KNAB 1960, p. 117, afb. 154 (verso). — C. L. R., *Classicismo e paesaggio nel seicento*, in *Sele Arte*, X, 1962, p. 41, afb. 55. — C. L. RAGGHIANI, *Classicismo e paesaggio nel Seicento*, in *Critica d'Arte*, X, nr. 55, 1963, p. 34, afb. 51.

Anders dan bij Breenbergs schilderijen, hebben wij wel een duidelijk beeld van de tekeningen die de meester in zijn Romeinse jaren vervaardigde. Uit de periode zijn een aantal zeer fraaie, veelal gesigneerde en gedateerde bladen bekend¹). Het zijn meest landschapsweergaven van de omgeving van Rome, los en vlot getekend, met breed gewassen partijen, die sterk contrasteren met grote delen wit gelaten papier. Met deze bijna „modern” aandoende middelen, wist de kunstenaar op een voor die tijd onovertroffen wijze, directe impressies van de zonnige, zuidelijke natuur te geven. Het blad uit de verzameling Lugt is hiervan één van de zeer mooie voorbeelden.

Ook Breenbergs tekenstijl vindt zijn oorsprong in het werk van Paul

Bril en Poelenburgh, van welke meesters in eendere techniek uitgevoerde, wat eerder te dateren tekeningen bekend zijn ²⁾).

Als in zijn schilderijen, vallen in Breenbergs tekeningen een grotere dynamiek, met meer diagonale accenten in de vlakverdeling op te merken dan bij Poelenburgh of Bril in de jaren 1620 het geval was.

Breenbergs wijze van tekenen is beslissend geweest voor de tekenstijl van Claude Lorrain ³⁾. Ook de meeste Nederlandse Italianisanten passen naderhand in hun tekeningen dezelfde manier toe om met breed gewassen schaduwen tegenover witte lichtpartijen, het Italiaanse zonlicht weer te geven ⁴⁾.

(1) Zie over Breenbergs tekeningen: NAUMANN, p. 5. Deze auteur kende 35 gedateerde tekeningen, waarvan 21 uit de Italiaanse periode van de meester. De meeste hiervan, 17 stuks, vallen in de jaren 1625–1627. (2) Zie NAUMANN, p. 38 f. Wel op de drempel van Breenbergs tekenstijl van 1625–27 staat de fraaie, terecht aan Bril toegeschreven „Waterval in het bos” uit 1623 in het Louvre (MAYER, afb. LVI b; vgl. over deze tekening: BAER, p. 58). Dezelfde licht- en schaduwweergave door middel van brede wassingen vinden we in een wel vroeg te dateren tekening met „De Boog van Titus” in de Kunsthalle te Hamburg (afgebeeld bij M. D. HENKEL, *Le dessin hollandais des origines au XVII^eme siècle*, Parijs, 1931, afb. LI), die zeker van Poelenburgh is, daar zij naderhand onder die naam door Van Bronchorst in prent werd gebracht (BARTSCH 19; HOLLSTEIN, III, p. 232, nr. 29). Vgl. ook een 1621 gedateerde tekening van Poelenburgh in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam (HOOGWERFF 1952, pl. 17). De tekenstijl van Poelenburgh, die veelal moeilijk van die van Breenberg is te onderscheiden, werd tot nu toe niet samenvattend onderzocht. (3) De invloed van Breenbergs tekeningen op Claude werd voor het eerst onderkend door A. M. HIND, *The drawings of Claude Lorrain*, Londen, 1925, p. 7, die hiermee de eerste was om te wijzen op de Nederlandse bijdrage aan de vorming van Claude's stijl. (4) Deze stijl is terug te vinden bij zo goed als alle Italianisanten zoals wordt geïllustreerd door tekeningen van Andries Both (cat. nr. 46) en Jan Asselijn (cat. nr. 70). Zie behalve de tekeningen van de meer bekende meesters vooral ook die van Gaspar van Wittel, Thomas Wyck, Jan de Bisschop en Jacob van der Ulft.

Parijs, verz. F. Lugt, Institut Néerlandais (inv. nr. 4478).

Afb. 34 en 35.

26 Landschap met drie figuren op de voorgrond

Doek — 39,8 × 60,4 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: onbekend.

Tent.: geen.

Lit.: WADDINGHAM 1960, p. 48.

Dit landschapje, dat voorheen onder „School van Bril” stond geregistreerd, mag wel met zekerheid aan Breenberg toegeschreven en ca. 1630

gedateerd worden¹⁾). Breenberg werkt weer met aan Poelenburgh ontleende zonlichteffecten. Wat de overheersende boompartijen, die Poelenburgh nooit op deze wijze heeft geschilderd, betreft, steunt Breenberg meer op de Brill-traditie. De figuren op het voorste plan zijn bewegelijk getekend, als op het stuk uit Kassel (cat. nr. 24). Even typisch voor Breenberg zijn de diagonale werkingen in de compositie en de onregelmatige afwisseling van verschillende boomtypen, van dicht bebladerde of van kale takken. Daardoor contrasteert dit werkje ook sterk met een eveneens uit 1630 daterend, „klassiek” opgebouwd boomlandschap van Herman van Swanevelt²⁾).

(1) Op grond van vergelijking met een eveneens boomrijk „Landschap met ongehoorzame profeet” door Breenberg design. en gedat. 1630 (SCHAAR 1959/60, p. 52, afb. 38; veil. Sotheby, Londen, 4 juli 1956, nr. 85). Zie ook WADDINGHAM 1960, p. 48. Met beide stukken verwant is een „Boomlandschap met de vinding van Mozes” in het Palazzo Pitti te Florence (Galleria Palatina, inv. nr. 1196), zodat Waddinghams voorstel (WADDINGHAM 1960, p. 48) dit werk aan Breenberg toe te schrijven, geaccepteerd kan worden en Schaars conclusie (SCHAAR 1959/60, p. 46) dat het van de hand van een „onbekend Italiaans meester” zou zijn kan vervallen (zie ook cat. nr. 14, noot 2). De vergelijking van deze drie landschappen met een „Landschap met Battus” in de Uffizi te Florence (E. PIERACCINI, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi*, Florence, 1902), p. 161, nr. 793), dat op de naam van Elsheimer stond (WEISZÄCKER, I, p. 229; WEISZÄCKER, II, p. 45) bevestigt de mening van Schaar die hiervoor een attributie aan Breenberg voorstelt (SCHAAR 1959/60, p. 50, afb. 36); bij WADDINGHAM 1960, p. 48, worden nog enkele andere overeenkomende werken toegeschreven. Behalve het „Landschap met ongehoorzame profeet” zijn nog enkele andere, 1630 gedateerde landschappen bekend, die, hoewel zonder overheersende bossages, toch in ruïnetype, figuren en verschiet verwant zijn met de bovengenoemde schilderijen: ‚Tobias met de engel’ in de Ermitage te Leningrad (inv. nr. 1836; afk. uit verz. Crozat) en de ‚Wedloop van Atalante en Hippomenes’ in de Staatliche Kunstsammlungen te Kassel (*Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie*, Kassel, 1958, nr. 207, met afb.) beide gesigneerd. Naumann noemt nog een design. en (1630) gedat. landschap in de verz. Alton Tower (NAUMANN, p. 99 f.; zonder verdere plaatsopgave). (2) Vgl. diens design. en 1630 gedat. landschap in het Museum Bredius te ’s-Gravenhage (behandeld onder cat. nr. 38).

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (inv. nr. 12473) (bruikleen aan Schloss Schleissheim).

Afb. 27.

27 Landschap met ruïnes

Paneel — 33 × 53,3 — design. en gedat. op de ruïne l.o.: B.16.. (de vermoedelijke tweede B en twee cijfers van het jaartal niet meer leesbaar).

Herk.: Engelse verz. — Kunsth. A. Brod, Londen, 1964.

Tent.: 25th Exhibition of old master paintings, Alfred Brod Gallery, Londen, oktober-november 1964, nr. 8.

27: gebouwtje geïdentificeerd als de „Venustempel te Baiae” van F. Goldkühle, Die Ruine des „Venustempels” von Baiae als Bildmotiv in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, in *Bonner Jahrbücher des Rheinlands Landesmuseums*..., nr. 159, 1959, p. 272-280.

Lit.: onbekend.

Dit stukje toont stilistisch nauwe verwantschap met cat. nr. 28 uit 1631, doch mist nog de monumentale allure van dat schilderij, zodat het toch een iets vroeger stadium zal vertegenwoordigen. Waarschijnlijk is het aan het eind van Breenbergs verblijf te Rome ontstaan.

Lochem/'s-Gravenhage, Nystad Antiquairs.

Afb. 28.

28 Landschap met ruïnes en bijbelse (?) staffage

Paneel — 40,4 × 57,5 — gesign. en gedat. r.o.: *BBreenbergh f. A. 1631* (de eerste twee letters ineen).

Herk.: verz. Viscount Ridley — Kunsth. Nystad, Lochem/'s-Gravenhage, 1963.

Tent.: geen.

Lit.: onbekend.

Dit landschap met ruïne ¹⁾ neemt in Breenberghs oeuvre een aparte plaats in. De druk gebarende figuren bouwen voort op die van zijn voorgaande werken, en behoren tot het type, zoals hij dat zijn hele leven bleef schilderen ²⁾; ook de verdeling van licht en schaduw heeft, ondanks de talrijke overwogen schakeringen, iets van de onrust, die steeds aan Breenbergs werk eigen bleef. Ongewoon voor Breenberg is echter de opbouw uit enkele grote, overzichtelijk en horizontaal gegroepede elementen. De hecht geordende constructie, heeft het schilderij ditmaal gemeen met gelijktijdige werken van meesters als Swanevelt ³⁾ en Carel de Hooch ⁴⁾. Met deze stukken kan men het onderbrengen in, wat men kan noemen, de „Prae-Claudiaanse” fase in de ontwikkeling van het Nederlandse Italianiserende landschap ⁵⁾. De tendensen die in dit werk tot uitdrukking komen, blijken bij Breenberg echter van voorbijgaande aard. In de landschappen die hij vanaf het begin der jaren '30 tot zijn dood in Holland schilderde, valt de schilder meestal terug op een veel meer maniëristische wijze van aanpakken ⁶⁾.

(1) Dezelfde ruïne komt eveneens rechts voor op een ander, gesigineerd en 1631 gedateerd landschap van Breenberg (veil. F. Muller, Amsterdam, 11 februari 1919, nr. 13). Pieter Groenewegen nam deze ruïne over in één van zijn stukken (zie cat. nr. 33, noot 4). (2) Karakteristiek voor Breenbergs late werk zijn de dwergachtige kleine jongetjes met hun grote hoofd en overdreven hoog voorhoofd (op de voorgrond op het stuk uit de verz. Girardet). Analoge figuurtjes komen voor bijv. op cat. nr. 29. (3) Vgl. Swanevelts „Forum Romanum” te Cambridge (zie onder cat. nr. 38). (4) Vgl. het „Landschap” van Carel de Hooch (cat. nr. 34) uit het Centraal Museum te Utrecht (5) Nl. de groep

werken die het uitgangspunt vormen van de vroege ezelstukken van Cl. Lorrain; zie hierover p. 31. (6) Zie cat. nr. 29.

Kettwig-Ruhr, verz. Dr. H. Girardet.

Afb. 29.

29 Landschap met Christus en de hoofdman van Kapernaum

Paneel — 95,5 × 133 — design. en gedat. l.o. op steen: BBreenberg 1637. (de eerste twee letters ineen).

Herk.: Aankoop van Markgravin Karoline Louise in Veil. Graaf van Vence, Parijs, 9 febr. 1761, nr. 94.

Tent.: geen.

Lit.: J. B. DESCAMPS, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, II, Parijs, 1754, p. 302 — J. G. WILLE, *Mémoires et Journal*, I, Parijs, 1857, p. 155 — PARTHEY, I, p. 173, nr. 6 — MIREUR, *Dictionnaire des ventes d'art*, I, Parijs, 1901, p. 448 — L. OZZOLA, *Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo*, in *L'Arte*, XVI, 1913, p. 16, noot 1, afb. 8 — W. WAETZOLDT, *Das klassische Land*, Leipzig, 1927, p. 236, met afb. — STECHOW 1930, p. 136 — EGGER, II, p. 36 f. — NAUMANN, p. 44 en p. 101, nr. 38 — G. KIRCHER, *Karoline Louise von Baden als Kunstsammlerin*, Karlsruhe, 1933, p. 119, nr. 27 — BERNT, I, nr. 138 — cat. *Holländische Meister aus der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Karlsruhe, 1960, nr. 5.

Nog sterker dan in het werk uit de Italiaanse periode valt in dit stuk, uit Breenbergs Hollandse tijd, een grote grilligheid op in de contouren van figuren en rotspartijen ¹⁾. De invloed van Rembrandt, die Stechow ²⁾ in het stuk uit Karlsruhe meende te kunnen signaleren, lijkt ons niet of nauwelijks aanwezig. De ruïne links, die werd geïnspireerd door de zgn. „Frontispizio di Nerone” op het Quirinaal te Rome, komt ook voor op een 1642 gedateerde tekening van Breenberg, de „zalving van David” voorstellende, in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam ³⁾.

(1) Vgl. hierover ook cat. nr. 30. (2) STECHOW 1930, p. 136. (3) Cat. *Holländische Meister*, op. cit., nr. 5.

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (inv. nr. 228).

Afb. 30.

30 Landschap met baders tussen ruïnes

Doek — 51,5 × 78,2 — niet design., niet gedat.

Herk.: verz. George Francis Wyndham, 4th Earl of Egremont (overl. 1845) — verz. William Wyndham, Orchard Wyndham, Somerset — veil. verz. William

Wyndham, Christie's, Londen, 24-4-1953, nr. 67 — Kunsth. A. Brod, Londen — aankoop 1958.

Tent.: *Mostra di pittura olandese del seicento*, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1954, nr. 21 — *Mostra di pittura olandese del seicento*, Palazzo Reale, Milaan, 1954, nr. 25 — Londen 1955, nr. 13 — Breda 1960/61, nr. 10.

Lit.: M. KITSON, in *The Connoisseur*, juni 1955, p. 30, afb. 2 — WADDINGHAM 1960, p. 48.

Dit stuk is een der fraaiste exemplaren van een groep niet gesigioneerde onderling min of meer samenhangende schilderijen, die traditioneel, enkele ervan reeds van de 18e eeuw af, op naam van Breenberg staan. Deze toeschrijvingen zijn echter alle zeer problematisch¹⁾. Hoewel Breenbergs stijl voortkwam uit de bijna 'klassiek' opgebouwde landschappen van Poelenburgh en de late werken van Bril, tonen de gesigioneerde en de met zekerheid toe te schrijven vroege werken, hem als een meester bij wie maniëristische trekken steeds aanwezig blijven. Nog sterker heerst dit maniëristisch karakter in de Italiaanse landschappen die hij na zijn terugkeer in Holland maakte. De meest opvallende kwaliteit van de late stukken is hun levendige expressiviteit, die wordt bereikt door de uiterlijke dynamiek van de figuren en door de grillige ordening in de ruimte van ruïnes en landschapselementen²⁾.

Dit grillige aspect nu, dat als een constante factor in het werk van de schilder navijlsbaar is, valt minder op in het landschap van het Mauritshuis.

De vergelijking van dit toegeschreven schilderij met het stilistisch meest verwante zekere werk van Breenberg, nl. het landschap in de verz. Girardet te Kettwig-Ruhr (zie cat. nr. 28) geeft als resultaat vrij grote verschillen.

In het schilderij uit het Mauritshuis is de bouw van de ruïne en het verloop van het landschap veel duidelijker dan in het andere stuk waar deze elementen, naar verhouding, onsamenhangend zijn. De ruïnefragmenten en de kleding van de zwemmer, resp. links en rechts op de voorgrond van het 'landschap met baders', zijn vast gemodelleerd en hecht van structuur, vooral naast de toevallige schetsmatigheid van de rotsen en takken rechts onder op het stuk in de verzameling Girardet. De weergave van het gehele voorgrondterrein op het Haagse schilderij herinnert trouwens al bijna aan Jan Both³⁾.

Tenslotte wijken de figuren op het schilderij uit het Mauritshuis zeer sterk af van de bewogen typeringen die wij van Breenberg gewend zijn⁴⁾. Al met al vertoont het 'landschap met baders' een vaste wijze van schilderen en een overwogen compositie, die een meer geavanceerde indruk maken, dan we ooit in Breenbergs werk hebben ontmoet.

Hieruit zou het vermoeden kunnen volgen dat het „Landschap met baders” niet door Breenberg maar door een vooralsnog onbekend Nederlands meester, ca. 1630—40 werd geschilderd⁵⁾.

In andere toeschrijvingskwesities, die het werk van Breenberg betreffen, dient nog een oplossing te worden gezocht ⁶).

(1) Het meest verwant met het stuk in het Mauritshuis is een landschap, eveneens met baders, dat zich in de 18e eeuw in het Cabinet du Duc de Choiseul bevond en dat toen als Breenberg gold (nr. 32; slechts in prent bewaard; exemplaar op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te 's-Gravenhage). Te vergelijken hiermee is ook een 'landschap met baders' met een valse Breenberg signatuur in de Alte Pinakothek te München (inv. nr. 6650). Iets dichter bij het ons vertrouwde oeuvre van Breenberg komen twee tondi in het Fitzwilliammuseum te Cambridge (*Catalogue of Paintings, I, Dutch and Flemish*, Cambridge, 1960, p. 10–11, nrs. 431 en 432; door SCHAAR 1959/60, p. 50, afb. 34, 35, geaccepteerd als werk van Breenberg); één van beide werd, eveneens in de 18e eeuw, als „Breenberg” gereproduceerd (zie: SCHAAR 1959/60, p. 50). Naar de afbeelding te oordelen, lijkt met deze stukjes een schilderij in de Kunsthalle te Bremen verwant (inv. nr. 747), dat Schaar aan Elsheimer toeschreef (SCHAAR 1959/60, p. 25 ff., afb. 1); dit laatste werk stond eveneens, vanaf de 19e eeuw of al eerder, op naam van Breenberg (zie hierover ook onder cat. nr. 31). Ook cat. nrs. 10 en 11, die nog in 1683 terecht als werk van Poelenburgh voorkwamen, heetten in 1812 plotseling „Breenberg”. (2) Zie behalve cat. nr. 29 uit 1637 ook het gemon. en 1656 gedat. „Landschap met Oud-Testamentische voorstelling” in de Ermitage te Leningrad (inv. nr. 6158). Curieus, doch in dit verband begrijpelijk, is het dat Breenberg zich in enkele werken uit de jaren '30 plotseling door de maniëristische landschappen van Abraham Bloemaert liet inspireren. Bloemaert-achtig zijn de bomen op de „Hagar in de woestijn” in de verz. C. J. H. Hoog te Haarlem (vgl. over dit stuk cat. nr. 24, noot 1) en op de verwante „Rust op de vlucht naar Egypte” uit 1634 in de Alte Pinakothek te München (*Deutsche und Niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barok*, München, 1964, p. 14, nr. 1647), afb. bij BERNT, I, nr. 139). (3) Zie hiervoor bijv. diens „Ripa Grande” in de National Gallery te Londen (MACLAREN, nr. 958). (4) De figuren lijken zeker niet, zoals WADDINGHAM (1960, p. 48) wél beweert, verwant met die op een „Landschap met de vinding van Mozes” in het Palazzo Pitti te Florence (cat. Pitti, nr. 1196); (zie meer onder cat. nr. 26, noot 1). (5) De bedoelde schilderijen zullen niet alle door één „pseudo-Breenberg” geschilderd zijn, doch mogelijk door verschillende handen (zie de stukken in het Louvre, onder noot 1). Gezien het grote aantal prenten naar vermeende werken van Breenberg, dat in de 18e eeuw werd uitgegeven en gezien de invloed van deze prenten (zie hierover: STECHOW 1930, p. 133 ff., en NAUMANN, p. 3), lijkt het er op dat men in die tijd, toen Breenbergs naam een grote reputatie had gekregen, schilderijen als dit aan de meester ging toeschrijven, op grond van een onjuist beeld dat men zich had gevormd van zijn stijl. (6) Een probleem op zichzelf vormt het prachtige, donkere landschap in de verz. Phs. van Ommeren te Rotterdam (doek, 97 × 135, niet gesign., niet gedat.). Nadat dit stuk in 1963 in Dordrecht als Breenberg was tentoongesteld (cat. tent. *Dordrecht* 1963, nr. 15, afb. 37) werd algemeen betwijfeld of het wel van Nederlandse hand zou zijn (zie: GERSON 1963, p. 462, en NIEUWSTRATEN, p. 227). Inderdaad doet de losse schildering on-Nederlands aan. Toch zijn Nederlandse elementen zo duidelijk aanwezig, dat de onbekende maker tenminste met Noordelijke Italianisanten in contact moet hebben gestaan. Het fijn geschilderde, lichtende verschieft en de merkwaardige uithollingen in de grote rots rechts roepen reminiscenties aan Poelenburgh op. De boom rechts en de stronk geheel op de voorgrond lijken stilistisch wel direct van Breenberg

afkomstig. De twee zittende figuren op het voorplan tenslotte, de man uiterst rechts en de zwijnenhoeder met stok meer naar het midden, zijn van het bambocciadetype, en houden wellicht verband met het vroege werk van Pieter van Laer. Het lijkt ons ook niet onmogelijk dat het in de 18e eeuw werd geschilderd. Het toont meerdere punten van overeenkomst met cat. nr. 167, een werk van Hendrick Frans van Lint; deze meester paste herhaalde malen op archaïserende wijze effecten toe, die sterk aan de periode ca. 1630 herinneren. In het Staatliches Museum te Schwerin bevindt zich een niet gedat. „Landschap met badende meisjes” (inv. nr. G. 104; cat. *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts*, Schwerin, 1962, nr. 54) dat de signaturen *B Breenborch* en *C.P.* draagt, die ca. 1870 echt bevonden en daarna opgehaald werden. Deze overschildering is recent verwijderd en de resten van de oude signatuur zijn te herkennen. Toch laat het schilderij zich moeilijk bij enig werk van Breenberg aansluiten. Gezien de grote reputatie van Breenberg, vooral in de 18e eeuw is het niet uitgesloten dat deze „signatuur” door een latere, mogelijk 18e eeuwse hand werd toegevoegd. Het schilderij komt namelijk in zoveel opzichten met gesigneerde werken van Carel de Hooch overeen, dat men mag veronderstellen, dat ook dit stuk door deze meester werd geschilderd. (Zie ook onder cat. nr. 34). De figuren van de badende vrouwen, die afwijken van het type op andere werken van De Hooch, zijn in de stijl van Poelenburgh uitgevoerd; het is zelfs niet uitgesloten dat zij door deze laatste werden geschilderd, aangezien 17e eeuwse inventarissen herhaaldelijk stukken van De Hooch vermelden, waarop de figuren door Poelenburgh werden aangebracht. (Inventaris van 1641: zie A. BREDIUS, *Rembrandtiana*, in *Oud-Holland*, XXXIII, 1915, p. 128; van 1700: zie FLUGI VAN ASPERMONT, p. 226).

's-Gravenhage, Koninklijk Kabinet van Schilderijen „Mauritshuis” (inv. nr. 932).

Afb. 31.

31 Clorinda redt Olindo en Sofronia van de brandstapel

Koper — 51 × 71 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: verz. Captain Eric C. Palmer, 1952.

Tent.: *Londen* 1952/53, nr. 22 — *Londen* 1955, nr. 14.

Lit.: onbekend.

Dit schilderij werd tot dusver aan Breenberg toegeschreven, doch o.i. kan het eerder door Poelenburgh zijn geschilderd¹⁾. Een dergelijke hechte compositie uit horizontalen en verticalen, en verfijning in detail-overgangen, evenals de zeer plastische figuren komen bij ons weten niet voor in Breenbergs bekende werk, wel echter in Poelenburghs vroege schilderijen. Vooral met Poelenburghs „Landschap met Colosseumruïne” (cat. nr. 13) dat in dezelfde periode geschilderd zal zijn, kan de „Clorinda” qua schildering en opzet vergeleken worden. Op Poelenburghs 1622 gedateerde „Landschap met dansende herders” in de Uffizi te Florence zijn zeer verwante halfnaakte mannenfiguren te vinden²⁾.

Sandrart vermeldt dat Poelenburgh te Rome heeft ... *die Bilder auf*

*Raphaël manier zu machen sich höchst beflissen*³⁾). De schilder van de „Clorinda” heeft inderdaad naar Raphaël gekeken: het steigerende paard rechts en de geëmotioneerde figuren tussen de zuilen op hoge sokkel links, werden stellig geïnspireerd door Raphaëls fresco met de „Uitdrijving van Heliodorus” in het Vaticaan.

Het tafereel zelf illustreert een episode uit Torquato Tasso's in 1574 uitgekomen boek „Gerusalemme Liberata”⁴⁾, zodat dus ook het thema aan een Italiaan werd ontleend. De gebeeldhouwde Dioscuren rechts boven verschijnen ook op werken van andere Italianisanten⁵⁾.

(1) Op naam van Breenberg in cat. tent. *Londen* 1952/53, nr. 22 en in cat. tent. *Londen* 1955, nr. 14. De huidige eigenares verwijst ter vergelijking naar Breenbergs late schilderij met het „Vertrek van de broeders van Jozef uit Egypte” (veil. Christie, Londen, 24 mei 1963, nr. 71, met afb., afk. uit verz. Czernin te Wenen). Dat stuk doet inderdaad in opbouw en staffage-typen aan de „Clorinda” denken, doch op het schilderij uit de verz. Czernin zijn de figuren wat plomper, geëmaniereerder getekend en metaliger gemodelleerd, en het geheel mist o.i. de fijnheid die het Clorinda-schilderij kenmerkt. De eigenares acht zowel de kleur van de „Clorinda” alsook de architectuur wat harder dan bij Poelenburgh, terwijl volgens haar ook de figuurtjes verschillen. Zij schrijft ons tevens dat volgens gravures in het British Museum te Londen de ruiter links vooraan het zelfportret van Breenberg zou zijn. (2) SCHAAR 1959/60, afb. 15; zie over dit stuk: cat. nr. 13, noot 3. Reeds door Schaar werden aan Poelenburgh toegeschreven: een „Martyrium” van S. Stephanus in het Louvre te Parijs (SCHAAR 1959/60, afb. 14) en een „Martyrium” van S. Laurentius in de Staatliche Kunsthalle te Kassel (*Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie*, Kassel, 1958, nr. 209; SCHAAR 1959/60, afb. 24). Deze beide werken die eveneens voorheen op naam van Breenberg stonden, tonen grote overeenkomsten met het „Clorinda”-schilderij, doch lijken wat eerder te zijn ontstaan. (3) SANDRART, p. 175. (4) Canto II; zie cat. tent. *Londen* 1955, nr. 14, waar tevens de afgebeelde bouwwerken werden geïdentificeerd. (5) O.a. op cat. nrs. 100 en 135 (zie verder aldaar).

Wooburn Green (Bucks.), verz. Mrs. C. Palmer.

Afb. 33.

32 De verstoting van Hagar en Ismaël door Abraham

Paneel — 38 × 31 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: verworven uit Amerikaans bezit, januari 1965.

Tent.: geen.

Lit.: onbekend.

Aan Breenberg toegeschreven, doch, vooral in de figuren, niet geheel en al met diens stijl in overeenstemming.

Lochem/'s-Gravenhage, Nystad Antiquairs N.V.

Afb. 32.

PIETER GROENEWEGEN

Pieter Groenewegen, van wie het geboortejaar onbekend is, was zeker in 1623 te Rome, daar zijn beeltenis voorkomt op een waarschijnlijk door Jan van Bijlert getekende portretgroep van Bentvueghels; zijn bijnaam blijkt „Leeuw” te zijn geweest ¹⁾.

In 1626 werd Groenewegen ingeschreven in het schildersgilde te Delft ²⁾. Waarschijnlijk is hij identiek met de Pieter Anthonisz. Groenewegen die in 1633 in Delft in het huwelijk trad ³⁾. In 1657 blijkt hij in Den Haag te wonen ⁴⁾. Mogelijk is hij in het jaar daarop in die stad overleden ⁵⁾. Een aantal werken van Groenewegen, over wiens oeuvre tot voor enkele jaren vrijwel niets bekend was, werd onlangs door Renckens bijeengebracht en besproken. De meester kwam bij die gelegenheid voor den dag als een knap navolger van Breenberg; in zijn werk zijn eveneens persoonlijke trekken aan te wijzen, die het mogelijk maken zijn werk van dat van Breenberg te onderscheiden ⁶⁾.

(1) Zie voor deze tekening: OBREEN, III, p. 305. Hoogewerff dateerde deze portretreeks ca. 1623 (HOOGWERFF 1952, p. 48–53, afb. 20, 21). Over de mogelijkheid dat Groenewegen reeds 1615/16 te Rome was, zie RENCKENS 1960, p. 243. (2) OBREEN, I, p. 5. (3) RENCKENS 1960, p. 243. (4) OBREEN, IV, p. 67. (5) Volgens een ongedocumenteerde mededeling bij Moes 1895, p. 186. (6) RENCKENS 1960, p. 243 ff.

Belangrijkste lit.: RENCKENS 1960, p. 243 ff.

33 Landschap met gezicht op de Palatijnse heuvel

Doek — 56 × 90,5 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, 's-Gravenhage, 1948.

Tent.: *Dordrecht* 1963, nr. 39, afb. 36 — *Bolsward* 1964, nr. 21.

Lit.: RENCKENS 1960, p. 243, 245, nr. 2, afb. 2–3 — Cat. *Rijksmuseum*, p. 57, nr. 620 A l.

Met vrij grote zekerheid kon Renckens dit ongesigioneerde landschap, dat vroeger op naam van Breenberg stond ¹⁾, aan Groenewegen toeschrijven ²⁾. Dezelfde auteur meende, dat de figuren wellicht door Esaias van de Velde werden toegevoegd. Deze schilder namelijk, zo komt uit de oorkonden naar voren, heeft wel eens landschappen van Groenewegen gestaffeed en de figuren op dit landschap komen, méér dan die op Groenewegens andere stukken, met die van Van de Velde overeen ³⁾. Dit stuk staat stilistisch dicht bij de werken van Breenberg, aan wie Groenewegen wel eens een motief direct ontleende ⁴⁾. In het geelgroene

coloriet en in de begroeiing van de heuvel, kan men o.i. ook een duidelijke verwantschap zien met het werk van Jan Tilens, een andere navolger van Breenberg⁵⁾.

(1) In de catalogi van het Rijksmuseum (*Cat. van de tentoongestelde schilderijen*, Amsterdam 1956, p. 38, nr. 620 A 1; *Cat. Rijksmuseum*, p. 57, nr. 620 A 1). (2) RENCKENS 1960 (p. 245) wijst vooral op de nauwe verwantschap met een gemerkt schilderij, dat op veil. H. Tepelmann, Lempertz, Keulen, 1 febr. 1940, nr. 38, werd verkocht (RENCKENS 1960, afb. 4). (3) Zie RENCKENS 1960, p. 243 en 245. (4) Renckens publiceerde een tekening, die Leonard Bramer naar een verder niet meer bekend schilderij van Groenewegen maakte (RENCKENS 1960, afb. 11). Het bleek ons dat de ruïne op deze tekening, in hetzelfde sterk verkort gezien, werd overgenomen van een werk van Breenberg, n.l. cat. nr. 28. (5) Het gesigioneerde „Landschap met Emmausgangers” van Tilens in de verz. F. C. Butôt te Amsterdam (cat. tent. *Dordrecht* 1963, nr. 124, afb. 38; cat. tent. *Bolsward* 1964, nr. 56) toont zowel in algemene stijlkenmerken als in detailbehandeling, grote overeenkomsten met een door Renckens aan Groenewegen toegeschreven landschap (RENCKENS 1960, afb. 7).

Amsterdam, Rijksmuseum.

Afb. 36.

CAREL DE HOOCH

Over geboortejaar en -plaats van Carel Cornelisz de Hooch is niets met zekerheid bekend¹⁾. In 1628 wordt hij door Ampzing genoemd bij de Haarlemse schilders²⁾. In datzelfde jaar nog schenkt hij, zoals vele Utrechtse meesters deden, een schilderij aan het Hiobsgasthuis te Utrecht³⁾. In dezelfde stad doet hij in 1633 een betaling aan het St. Lucas gilde⁴⁾ en maakt hij in 1635 zijn testament⁵⁾. Hij is in 1638 te Utrecht overleden⁶⁾.

Afgaande op de Italiaanse motieven in De Hoochs werk, meende men te mogen aannemen dat hij een reis naar het Zuiden heeft gemaakt⁷⁾. Behalve Italianiserende zijn er van De Hooch ook Hollandse landschappen bekend⁸⁾ en verder een aantal schilderijen met spookachtig verlichte grotten, waarin op onwezenlijke, bijna „surrealistische” wijze vanitas-symbolen bijeen worden gegroepeerd⁹⁾. De Hoochs werk bouwt stilistisch voort op dat van Poelenburgh en Breenberg; in enkele stukken van ca. 1630 is zijn compositie strenger en monumentaler dan bij zijn voorgangers ooit het geval was. Deze werken horen met enkele stukken van Swanevelt en Breenberg tot het „prae-Claudiaanse” stadium in het Nederlandse Italianiserende landschap¹⁰⁾.

(1) HOUBRAKEN (I, p. 213) suggereert één van de eerste jaren van de 17e eeuw als geboortejaar. (2) Zie S. AMPZING, *Beschrijvinge ende Lof der Stad Haerlem*, Haarlem, 1628, p. 372: *En sal ik hier de Hoog ook niet wel billyk pogen / Naer sijne waerdigheyt met ere te verhogen? / Wilt Gij ruwijnen sien naer 't leven afgebeeld? / So siet wat sijne hand en sijne konst hier teeld.* (3) MULLER, p. 134. (4) MULLER, p. 121. (5) 16 Januari 1635, acte van notaris Willem van Galen (Utrecht, Gemeente-Archief, *Catalogus van het Archief der Stad Utrecht*, Suppl. nr. 196. (6) Hij werd ingeschreven in het begrafenisregister van de Jacobikerk op 2 Juli 1638, en is dus vermoedelijk al vóór die dag overleden. (Gemeente-Archief, Utrecht, *Begrafenisregisters der Stad Utrecht*). FLUGI VAN ASPERMONT (p. 224) vermeldt 2 Juli 1638 als overlijdensdatum; als bron voor deze mededeling verwijst hij naar BREDIUS 1890, p. 307–8; Bredius publiceerde op die plaats echter slechts een acte waaruit blijkt dat De Hooch in of vóór 1644 moet zijn gestorven. Vermoedelijk kende Flug van Aspermont de archiefbron van 1638 wel, maar heeft hij zich bij de verwijzing vergist. (7) Voor het eerst FLUGI VAN ASPERMONT, p. 224. (8) B.v. „De duiventil” van ca. 1627 in het Centraal Museum te Utrecht (cat. *Centraal Museum*, nr. 157). (9) B.v. twee „Grot-interieurs” te Kopenhagen (*Royal Museum of Fine Arts, Catalogue of old foreign Paintings*, Kopenhagen, 1951, nrs. 324 en 325). In deze werken is hij stilistisch van Poelenburgh afhankelijk en vertoont zijn werk, qua karakter, ook een zekere verwantschap met het zo veel beklemmender oeuvre van een meester als de zgn. „Desiderio Monsù”. (10) Zie p. 21.

Belangrijkste lit.: FLUGI VAN ASPERMONT, p. 223 ff.

34 Landschap met bouwval en eendenjagers

Paneel — 42 × 63,3 — gesign. l. aan de voet van de boog: *Charles de Hooch*, niet gedat.

Herk.: Aankoop 1952.

Tent.: *Tien jaar aanwinsten*, Centraal Museum, Utrecht, 1961, nr. 48 (met verkeerde afbeelding in de cat.) — *Dordrecht* 1963, nr. 55, afb. 124.

Lit.: BERNT, IV, nr. 133.

Kenmerkend voor dit stuk zijn de verfijnd-minutieuse, maar tegelijk steeds levendige schildering en de sfeer van lichtheid en zonnigheid, een effect dat wordt bereikt door de zeer delicaat in de bruine en groene hoofdtoon aangebrachte witte en gelige accenten. Een dergelijke opvatting van het landschap kwam al ca. 1625 bij Poelenburgh voor, die in die tijd bovendien al op eendere atmosferische wijze zijn verschieten naar de horizon liet verlopen. Het toont daarin een grote vooruitgang op het sterk van Breenberg afhankelijke in diagonalen gecomponeerde en minder vast geschilderde „Landschap”, door De Hooch gesigneerd en gedateerd 1627 in het Rijksmuseum te Amsterdam (inv. nr. 1247) zodat men het geëxposeerde stuk, wel het meesterwerk van De Hooch, vermoedelijk in de eerste helft van de jaren 1630 mag dateren¹⁾.

In De Hoochs schilderij vallen echter, in vergelijking met Poelenburgh ook belangrijke veranderingen aan te wijzen. Nieuw is de strenge, eenvoudige opbouw uit horizontale en verticale vlakken en lijnen. De ruïne-fragmenten zijn door een horizontale lijn met elkaar te verbinden, waartegen de verticalen van de grote bouwval links een tegenwicht vormen. Deze hechte compositie gaat gepaard met een vastere, tastbaarder modellering van de details. Vergelijkbare tendensen komen niet alleen bij De Hooch kort na 1630 voor, doch in dezelfde periode bij verschillende andere meesters, als Swanevelt en Breenberg²).

De zeer donkere steenpartij links, die bovenaan een boog naar rechts begint te vormen en het slechts door een vuurtje verlichte duister waarin de figuren op de voorgrond opdoemen, geven de indruk, dat wij het landschap zien als het ware vanuit een grotachtige donkere ruimte waarin de staffage-figuren zich bevinden. De Hooch heeft ook zuivere grotinterieurs geschilderd, waarin men van uit het donker door een kleine opening uitziet op het heldere landschap³). Ofschoon volgens meerdere auteurs het grotinterieur met genrefiguren, dat als motief later ook door Berchem en Asselijn werd gebruikt, een vondst van Van Laer zou zijn geweest⁴), blijkt het dus nu al eerder bij De Hooch voor te komen. Geen van beide laatstgenoemde meesters kunnen wij echter als de „uitvinder” ervan beschouwen: zij worden n.l. voorafgegaan door Poelenburgh in werken uit diens Florentijnse periode⁵). Het thema van de eendenjacht heeft De Hooch aan Bril ontleend, op wie ook de in dit stuk wat archaisch aandoende figuurtjes lijken terug te gaan⁶).

(1) Het schilderij leek stilistisch geheel op zich zelf te staan in het oeuvre van De Hooch, totdat onlangs in de Alte Pinakothek te München twee landschapjes werden gereinigd en gerestaureerd die, eveneens gesigneerd, in kleur en opzet nauw met het stuk in het Centraal Museum verwant bleken: 1) inv. nr. 2745, „Landschap met bruggetje”, paneel, 9,5 × 16,5, gesign. *CD hooch*, niet gedat. 2) inv. nr. 2746, „Landschap met stadsmuur”, paneel, 9,3 × 16,2, gesign. *CD hooch*, niet gedat. (zie: *Deutsche und Niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barok*, München, 1963, p. 37). Deze twee werkjes missen wel nog de zeer vaste structuur van het schilderij uit Utrecht, zodat zij wat eerder, mogelijk ca. 1630 geschilderd zullen zijn. Met deze drie werken zo nauw verwant dat een attributie aan De Hooch gerechtvaardigd lijkt, is het op Breenbergs naam staande „Landschap met badende meisjes” in het Staatliches Museum te Schwerin (zie ook onder cat. nr. 30, noot 6). (2) Zie voor Swanevelt onder cat. nr. 38 over het stuk uit het Fitzwilliam Museum te Cambridge en het bij cat. nr. 38 genoemde stuk in het Museum Bredius te 's-Gravenhage; voor Breenberg: cat. nrs. 28 en 30. Het geheel kan men noemen de „prae-claudiaanse” fase van het Nederlandse Italianiserende landschap; zie p. 21. (3) Bijv. de twee „Grot-interieurs” te Kopenhagen (*Royal Museum of Fine Arts, Catalogue of old foreign Paintings*, Kopenhagen, 1951, nrs. 324 en 325). (4) Aldus SCHAAR, p. 60, en STELAND-STIEF, p. 61 ff. (5) Zie het niet gesigneerde Grotlandschap van Poelenburgh, ca. 1620–23 in het Palazzo Pitti te Florence (Cat. *Pitti*, p. 96, nr. 1194; afb. bij SCHAAR, 1959/60, afb. 29). (6) Het motief bij Bril in een „Landschap met eendenjacht” van ca. 1620–25 in het Louvre te Parijs (inv.

nr. 1113; niet gesign. doch vanouds op naam van Bril; zie E. MICHEL, *Catalogue raisonné des peintures flamandes du XV^{me} et du XVI^{me} siècle*, Parijs, 1953, p. 34).

Utrecht, Centraal Museum (inv. nr. 11032).

Afb. 37.

PIETER VAN LAER

Zoals kort geleden uit archivalische bronnen kwam vast te staan, werd Pieter van Laer, wiens familienaam eigenlijk Bodding of Boddink luidde, in 1599 te Haarlem geboren ¹⁾.

Zijn Italiaanse biograaf Passeri vertelt dat hij het schilderen in Holland leerde en dat hij daarna naar Rome trok, waar hij in 1626 zou zijn aangekomen ²⁾. Een door Hoogewerff gepubliceerd archiefstuk maakt het waarschijnlijk dat hij al in 1625 in Rome was ³⁾. Volgens Sandrart reisde hij over Frankrijk ⁴⁾.

Van Laer bleef vele jaren in Rome wonen ⁵⁾. Pas in 1639 is hij via Amsterdam teruggekeerd in zijn geboortestad Haarlem ⁶⁾. Onlangs werd duidelijk dat Schrevelius, toen hij in 1647 de geschiedenis van Haarlem schreef, gelijk had met zijn mededeling dat Van Laer al spoedig na zijn terugkeer weer op reis trok, waarna er nooit meer iets van hem werd vernomen ⁷⁾; dit tweede vertrek uit Haarlem moet in 1642 hebben plaatsgevonden ⁸⁾. Van Laer kan kort daarop gestorven zijn, hoewel hierover niets vaststaat ⁹⁾.

Vanwege zijn mismaakte, gebochelde gestalte kreeg de schilder in Italië de bijnaam „Bamboccio”, een woord dat men ongeveer met „onbeholpen pop” kan vertalen. Deze bijnaam gaf de titel aan een nieuw type schilderij dat Van Laer in Rome creëerde en waarom hij beroemd is geworden, n.l. de „Bambocciade”: het Romeinse straattafereel met genrefiguren, als bedelaars, marskramers, straatventers en handwerkers, bij hun bedrijf, geschilderd in donkere tinten, vaak met sterke, aan de Caravaggisten herinnerende clair-obscur werking ¹⁰⁾. In dit genre had Van Laer veel, ook Italiaanse navolgers, de zgn. „bamboccianti” ¹¹⁾.

Dit nieuwe figurentype, smeug en in verzadigde, gedekte kleuren geschilderde volkstypen, veelal in lompen gehuld, met grote, breedgerande hoeden, komt terug bij de Italianisantengeneratie, die in de jaren '40 begon te werken, het duidelijkst bij Both, Asselijn en Berchem.

Weinig in acht genomen werd dat Van Laer stellig, zoals bij de ge-

exposeerde werken aangetoond, ook een belangrijk landschapschilder is geweest.

Zijn landschappen, die met hun uit enkele grote elementen opgebouwde compositie hetzelfde stadium in het Nederlandse Italianiserende landschap vertegenwoordigen als de in dezelfde tijd ontstane werken van Swanevelt vormen in de opvatting van het landschap en de typering van de staffage, het onmiddellijke uitgangspunt voor meesters als Asselijn, Weenix en Berchem.

(1) Zie: KURTZ, p. 231. Al vanaf de 17e eeuw werden zijn levensdata onjuist en uiteenlopend opgegeven. (2) Zie de vertaling bij MOES 1894, *Van Laer*, p. 97. Mogelijk leerde Van Laer bij Esaias van de Velde (vgl. noot 10). (3) HOOGWERFF 1942/43, p. 94: in 1625 wordt in Rome genoemd *Pietro Laurins, novo* (dus: 'pas aangekomen'); zie ook HOOGWERFF 1942/43, p. 21 en 25, en HOOGWERFF 1932/33, p. 1-17. (4) SANDRART, p. 183. (5) Hij wordt er vermeld mogelijk in 1628: HOOGWERFF 1942/43, p. 24; zeker in 1630: HOOGWERFF 1942/43, p. 27, 28; in 1631: BERTOLOTTI, p. 116; in 1633, 1634, 1635 en 1636: HOOGWERFF 1913, p. 50, 96, 114; HOOGWERFF 1942/43, p. 29, 30; BERTOLOTTI, p. 129; mogelijk in 1638: HOOGWERFF 1942/43, p. 32. (6) SANDRART, p. 183; Sandrart was persoonlijk bij deze terugreis betrokken. De bewering van MOES (1894, *Van Laer*, p. 99) dat Van Laer over Wenen zou zijn teruggereisd, berust op een wat te vergaande interpretatie van een passage bij Hoogstraten (HOOGSTRATEN, p. 95). (7) De Latijnse tekst bij WELCKER 1942, p. 83. (8) KURTZ, p. 232: in 1654 wordt Van Laer in het testament van zijn zuster opgenomen, waarbij wordt vermeld dat hij al twaalf jaar in het buitenland is zonder dat men iets van hem heeft gehoord, doch dat hij een legaat zal krijgen als hij zich binnen tien jaar na zijn zusters' dood in het land zal vertonen. (9) Reeds uit de 17e eeuw stammen de fantasieverhalen over zijn dood of zgn. zelfmoord (zie HOOGWERFF 1932/33, p. 1-17 *passim*). Mogelijk heeft Van Laer ook nog in Utrecht gewoond; DE BIE (p. 169) noemt hem n.l. *schilder van Vytrecht*. Daar het sterfjaar onzeker is, kunnen dus niet, zoals vroeger gebeurde, werken die korter of langer na 1642 (het voorheen als vaststaand aangenomen sterfjaar) zijn gedateerd, zonder meer uit zijn oeuvre worden geschrapt. (10) Zie hierover: HOOGWERFF 1932/33, *passim*; BRIGANTI 1950, p. 190; cat. tent. *Rotterdam* 1958, p. 69 ff. Van van Laers vroegste werken van ca. 1625 zijn er enkele bekend (WELCKER 1942, p. 89, en WELCKER 1947, p. 206); deze blijken geheel op de stijl van Esaias van de Velde aan te sluiten, met als eigen kenmerken een belangstelling voor paarden en een streven naar monumentale compositie. Nog geheel in deze manier, met alleen in de ruïne op de achtergrond duidelijke invloed van Poelenburghs krijttekeningen, is een betrouwbare, 1628 gedateerde tekening in de Kunsthalle te Hamburg (inv. 22093 F.A.; zie HOOGWERFF 1932/33, p. 209, afb. 14, en HOOGWERFF 1952, p. 27a; vgl. over Poelenburgh als voorloper van Van Laer: cat. nr. 14). De echte bambocciade zal dus pas na 1628 zijn ontstaan. Ondanks de tamelijk recente bestudering van dit genre zijn veel toeschrijvingen aan Van Laer zeer onzeker. Het samenstellen van zijn oeuvre (HOOGWERFF 1932/33, en BRIGANTI 1950, p. 190) is tot nu toe beperkt gebleven tot vrij willekeurige en weinig gemotiveerde grepen uit het vele van ouds op zijn naam staande werk, met daarbij een aantal aanvechtbare toevoegingen. Tot in de meest recente literatuur is ook Hoogwerffs romantische doch twijfelachtige stelling overgenomen dat het conflict der Nederlandse schilders met de Academie van

St. Lucas, dat in de jaren '30 plaatsvond, zou samenhangen met de afkeer van de Academie van de „typisch Hollandse” bambocciade (zie: HOOGWERFF 1926, p. 117 ff.). Echter, onder de tientallen Nederlandse schilders, die bij de in verband met dit conflict gehouden vergaderingen aanwezig waren, was slechts een enkele bambocciant — de meesten waren, voorzover we iets over hun werkzaamheid weten, landschaps- of stillevenschilder of schilder van religieuze thema's (zie voor de presentielijsten HOOGWERFF 1926, p. 117 f.). De Academische afkeer van de bambocciade was zuiver theoretisch; de vroegste uitingen van die afkeer dateren bovendien pas van na 1650 (zie de teksten bij BRIGANTI 1950, p. 185 f.), een periode waarin bambocciaden in zuivere vorm nauwelijks meer werden geschilderd. Het conflict met de Academie van St. Lucas had o.i. geen andere oorzaak dan het probleem dat het strijdpunt vormde en dat tot een principiële kwestie was geworden; de Nederlanders woonden in een buurt die volgens een zeer oude bepaling belastingvrij was, en weigerden betaling toen de Paus dreigde dit privilege op te heffen (HOOGWERFF 1926, p. 117 ff). (11) HOOGWERFF 1932/33; zie cat. tent. *Rome* 1950.

Belangrijkste lit.: HOOGWERFF 1932/33 — WELCKER 1942, p. 80 ff. — WELCKER 1947, p. 206 — BRIGANTI 1950, p. 190 ff. — cat. tent. *Rome* 1950 — cat. tent. *Rotterdam* 1958 — KURTZ, p. 231.

35 Landschap met baders en schimmel

Paneel — 55 × 83 — gesign. o.r. van het m.: *PVLaer* (P, V en L in elkaar), niet gedat.

Herk.: Verz. Braamcamp, Amsterdam (aankoop 1769) — Verz. P. Locquet (aankoop op veil. Braamcamp, 1771) — C. S. de Roos (aankoop van Locquet in 1783) — legaat J. H. Albers, Bremen, 1856.

Tent.: geen.

Lit.: HOOGWERFF 1932/33, p. 114, afb. 9 — BRIGANTI 1950, p. 197 — HOOGWERFF 1952, p. 153, pl. 29 — BROCHHAGEN, p. 125.

Oude beschrijvingen maken, meer of minder uitvoerig melding van landschappen die door Van Laer werden geschilderd; uit deze teksten blijkt voldoende dat het hier gaat over zuivere landschappen, niet over bambocciaden¹⁾. Het „landschap met baders” uit Bremen, waarvan Bille de herkomst uit de verzameling Braamcamp heeft nagegaan²⁾, behoort tot de weinige die over zijn, waarvan Van Laers auteurschap als zeker mag worden aangenomen.

Er zou twijfel kunnen bestaan over de eigenhandigheid der signatuur³⁾; de figuren vertonen evenwel sterke verwantschap met die op zijn bambocciaden. De schimmel op dit schilderij is verwant met de paarden op door Van Laer gesigioneerde etsen⁴⁾.

De schilderwijze en de uit horizontale stroken opgebouwde compositie zijn wel met het zeer late werk van Dujardin in verband gebracht⁵⁾. Landschappen als dit, hebben echter op alle latere Italianiserende landschapsschilders een grote invloed gehad⁶⁾.

Een tekening in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam die Hoogewerff ⁷⁾ met dit schilderij in verband bracht en aan Van Laer toeschreef, werd, o.i. terecht, door Briganti weer aan Van Laers oeuvre onttrokken ⁸⁾.

(1) In 1636 werden uit het bezit van Van Swanevelt een aantal door Van Laer gemaakte schilderijen gestolen; de hierover handelende procesakten geven van deze werken een vrij uitvoerige beschrijving (BERTOLOTTI, p. 129) die wel algemeen het onderwerp, als boeren en vee met op de achtergrond bergen en bomen, weergeeft, (waarbij men aan schilderijen van Berchem wordt herinnerd!) doch niet voldoende details om bepaalde schilderijen te kunnen identificeren. SANDRART (p. 183) vertelt hoe hijzelf, Van Laer, Claude Lorrain en Nicolas Poussin naar Tivoli reden om landschappen te schilderen; (vgl. hierover vooral cat. nr. 70). Ook maakte Van Laer een schilderij voor Sandrart waarop men kon zien *wie bei aufgehender Sonne etliche Jäger samt einer Damen zu Pferd sitzend mit ihren Buben und allerley Art Hunden ganz erkenntlich auf die Jagd reiten in einer Landschaft, darinn eine grosse Brucken, worunter die Morgensonne ins Wasser scheint und sich gegen der Brucken reflectiret*....; een dergelijk landschap wordt nog elders door SANDRART beschreven (p. 326), waarbij men onwillekeurig weer aan Berchem denkt. Ook Passeri noemt dierstukken van Van Laer met „mooi vee als schapen, honden, paarden” (MOES 1894, *Van Laer*, p. 97). Zeer „voorlijk” doen ook twee voor de kennis van Van Laer bijzonder belangrijke landschappen aan, die slechts bekend zijn uit de natekeningen in een 17e eeuws schetsboek, dat zich in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam bevindt (inv. nr. A 704); op dit schetsboek vestigde MOES (1895, p. 183) de aandacht; HOFSTEDE DE GROOT (1895, p. 238) maakte aannemelijk dat het tussen 1642 en 1653 door Leonard Bramer werd vervaardigd. De zonlichteffecten waar Sandrart over spreekt, vindt men terug in het fraaie, atmosferische, op Van Laers naam staande geteste landschap (DUTUIT 21; afb. bij HOLLSTEIN, X, p. 9, en cat. tent. *Rotterdam* 1944, nr. 52, afb. 7). Ook in vroeg 18e eeuwse veilingcatalogi vindt men van Van Laer b.v. een *slapende herderin en herder met beestjes in een sonnenopgang* (HOET, I, p. 15). Op een C.J.R. gemonogrammeerde prent waarop volgens het onderschrift Pieter van Laer is geportretteerd (exemplaar op Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te 's-Gravenhage; VAN HALL, nr. 1209, vermeldt enkel een voortekening (?)), ziet men de meester bezig met het schilderen van een Italianiserend landschap met een ruiter en een antieke tempel. Verder zag men in 1711 in Amsterdam een „Landschap” van Van Laer (MOES 1894, p. 104). (2) BILLE, I, nr. 11; II, p. 3. (3) Daar ook op zeer veel werken die stijlkritisch en in het geheel van het oeuvre gezien onmogelijk van Van Laer kunnen zijn, later diens „signatuur” is toegevoegd; de huidige kennis van de signatuurvorm op betrouwbare werken van Van Laer is nog veel te beperkt. (4) Zie een serie van zes etsen met paarden, DUTUIT 9 t/m 14; afb. bij HOLLSTEIN, X, p. 6; zie ook cat. nr. 36. (5) HOOGWERFF 1932/33, p. 115; BROCHHAGEN, p. 125. (6) Zie p. 93. Van Laers betekenis voor het Nederlandse Italianiserende landschap werd slechts (ten dele) opgemerkt door LEDERMANN (p. 8 f.). (7) HOOGWERFF 1932/33, p. 115, afb. 3. (8) BRIGANTI 1950, p. 197; ondanks deze afwijzing bleef Hoogewerff bij zijn aanvankelijke toeschrijving (HOOGWERFF 1952, p. 153, afb. 28).

Bremen, Kunsthalle (inv. nr. 69).

Afb. 38.

36 Herders en wasvrouwen bij een beek

Koper — 29 × 43 — gesign. op een steen in het m.: v. Laer, niet gedat.

Herk.: Verz. Gijsbert de Clercq, 1899 — Aankoop 1901 met steun van de Vereeniging Rembrandt.

Tent.: geen.

Lit.: LEDERMANN, p. 187, noot 11 — HOOGWERFF 1932/33, p. 112, afb. 28 — *Cat. der Schilderijen tentoongesteld in het Rijksmuseum*, Amsterdam, 1934, p. 158, nr. 1403 — BRIGANTI 1950, p. 197 — J. PASSAVANT, *Zwei unbekannte Bilder des Pieter van Laer*, in *Pantheon*, XVIII, 1960, p. 311–314, afb. 4.

Dit schilderij is reeds in de 17e eeuw in prent gebracht als werk van Pieter van Laer¹⁾. De op de voorgrond zittende man, die zijn gewonde voet bekijkt gaat terug op het antieke beeld van de „doornuittrekker”²⁾. Briganti plaatst het stuk laat in het oeuvre van de meester en wel na zijn terugkeer naar Holland, dus na 1639³⁾, Ledermann daarentegen dateerde het o.i. juist, in Van Laers romeinse tijd⁴⁾. Het schilderij is n.l. in de menselijke figuren en in de dieren zeer verwant met die op een serie etsen, die Van Laer in 1636 uitgaf⁵⁾; het stuk herinnert het meest, vooral door de herderin (hoewel deze op de ets in een andere houding is afgebeeld) aan nr. 5 van deze serie, een landschapje met een herderin met schapen. Zowel de serie etsen als het schilderij uit het Rijksmuseum, met hun in bewegelijke, soepele lijnen getekende herders en dieren, vormen de onmiddellijke voorlopers van het werk van Berchem en Weenix in de jaren 1640. De herderinnefiguur die later zo typisch zal zijn voor Berchem treffen we al aan in dit schilderij van Van Laer, dat een tiental jaren vóór Berchems vroegste landschappen van hetzelfde type is ontstaan⁶⁾.

(1) Prent door Cornelis Visscher; de prent geeft aan alle zijden een iets uitgebreidere compositie; exemplaar op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te 's-Gravenhage. (2) Deze figuur komt ook voor op andere werken van Van Laer. Zie HOOGWERFF 1932/33, p. 112. (3) BRIGANTI 1950, p. 197. (4) LEDERMANN, p. 187, noot 11. (5) DUTUIT vóór de nrs. 1–8; afb. bij HOLLSTEIN, X, p. 5. (6) Dit type herderin is dus geen eigen creatie van Berchem, of, zoals ook is gezegd (door BROCHHAGEN 1958, p. 18), van Dujardin.

Amsterdam, Rijksmuseum.

Afb. 40.

37 De kleine kalkoven

Paneel — 33,3 × 47 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: In verz. Esterhazy, 1812.

Tent.: geen.

Lit.: TH. VON FRIMMEL, *Kleine Galeriestudien*, I, Bamberg, 1892, p. 198 —

MOES 1894, *Van Laer*, p. 104 — HOOGWERFF 1932/33, p. 115, afb. 31; p. 251 — BRIGANTI 1950, p. 190, p. 197 — A. FIGLER, *Szépművészeti Múzeum, A Régi Képtár Katalógusa*, Boedapest, 1954, p. 309, nr. 296 — STELAND-STIEF, p. 78 — WADDINGHAM 1964, p. 21, afb. 27.

De zeer expressieve, bijna ruw getekende „morraspelers”¹⁾ op dit schilderijtje wijken, op het eerste gezicht althans, wel sterk af van het figurentype dat wij bij Van Laer gewend zijn. Briganti²⁾ wees in dit verband op de verwantschap met het werk van Andries Both. Onafhankelijk van Briganti en onafhankelijk van elkaar gingen Steland-Stief³⁾ en Waddingham⁴⁾ zelfs zover, dit stuk aan Jan of Andries Both of aan hen samen toe te schrijven. Deze beide laatste auteurs verwaarlozen hierbij echter het feit dat het schilderij al in de 17e eeuw door Cornelis Visscher als werk van Van Laer in prent werd gebracht⁵⁾. Bovendien had het al vroeg, samen met een zeer verwant stuk „de grote Kalkoven” genaamd, waarop deels dezelfde figuren voorkomen⁶⁾ een grote reputatie als hoofdwerk van Van Laer⁷⁾. Hoewel het expressieve karakter van deze „morraspelers” inderdaad sterk aan Andries Both doet denken, treft men bij deze meester nooit zo’n variatie en rijkdom aan inventie in de houdingen van de figuren aan, die bij hem altijd van een plomper type blijven.

Andries Both schildert wel bewegelijke figuren, doch zij missen de combinatie van een vloeiende schildering met een hechte en doorgemodelleerde structuur, die de staffage van de „kleine kalkoven” bezit. Wel keren deze kenmerken terug in het bewogen groepje rechts op de voorgrond van cat. nr. 35. Ook de weergave van baksteen bouwsels, met daar bovenop door vlek-achtige silhouetten aangegeven figuren op de kalkoven) komt op eendere wijze op cat. nr. 35 voor (op de brug)⁸⁾. Briganti’s veronderstelling dat het stuk uit Boedapest door Van Laer onder invloed van Andries Both geschilderd zou zijn valt dan ook zeker te aanvaarden. Het schilderij moet dan uit een periode stammen waarin Andries’ expressieve varianten op Van Laers werk zich zover hadden ontplooid, dat zij op hun beurt Van Laer zelf weer konden beïnvloeden; dit moet kort na 1636 zijn geweest⁹⁾.

(1) Over het zeer oude, enkel met de handen gespeelde „Morraspel”, dat vaak in beeld wordt gebracht door bamboccianti en Italianisanten, zie: P. F. PERDRIZET, *The Game of Morra*, in *Journal of Hellenic Studies*, XVIII, 1898, p. 129—132. Een andere versie van dit schilderij bevindt zich in de Alte Pinakothek te München (inv. nr. 7265; als Van Laer). (2) BRIGANTI 190, p. 197. (3) STELAND-STIEF, p. 78. (4) WADDINGHAM 1964, p. 21. (5) HOOGWERFF 1932/33, afb. 32. Op de prent ontbreekt de oude man rechts. Men kan evenwel inbrengen dat de prenten van Visscher niet altijd even betrouwbaar zijn (zie: o.m. LEDERMANN, p. 126, en SCHAAR 1954, p. 245). (6) Dit stuk, dat ook door Visscher in prent werd gebracht (HOOGWERFF 1932/33, afb. 33) bevond zich vroeger in de verz. Liechtenstein te Vaduz; tegenwoordig volgens cat. tent. *Rotterdam* 1958, p. 71, bij nr. 78, in privé-verz. te Rome. (7) Zie: HOOGWERFF 1932/33, p. 115, 116

en IV, p. 251. (8) Het gezicht van de figuur met de scheve hoed op het schilderij uit Boedapest is verwant met dat van de frontaal geziene, zittende man in het rechter groepje van cat. nr. 35. (9) Zie over de relatie Andries Both-Pieter van Laer: WADDINGHAM 1964, p. 13 ff.

Boedapest, Szépművészeti Múzeum (inv. nr. 493).

Afb. 39.

HERMAN VAN SWANEVELT

Herman van Swanevelt werd vermoedelijk omstreeks 1600 geboren, zeer waarschijnlijk te Woerden¹⁾. Onlangs heeft men geheel gissenderwijs verondersteld dat hij bij Abraham Bloemaert in Utrecht in de leer zou zijn geweest²⁾.

Een groot deel van zijn leven heeft Swanevelt doorgebracht in Frankrijk en Italië. In 1623 was hij in Parijs³⁾. Van 1629 tot 1641 zal hij steeds in Rome hebben gewoond, aangezien hij daar in die periode vele malen wordt genoemd⁴⁾. Dat hij al vóór 1629 te Rome verblijf zou hebben gehouden, zoals in zeer recente literatuur nog wordt vermeld, is niet met overtuigende argumenten aan te tonen⁵⁾. In Rome kreeg hij de bijnaam „Eremiet”⁶⁾.

Na zijn Italiaanse periode heeft Swanevelt tot zijn dood in 1655 afwisselend in Parijs⁷⁾, waar hij groot aanzien genoot, en in zijn geboorteplaats Woerden⁸⁾ gewoond.

Swanevelts boomrijke, zonnig-gouden landschappen vormen de schakel tussen het werk van de in de jaren 1620 werkende meesters als Poelenburgh en Breenberg, en de generatie die vanaf ca. 1640 begint te schilderen. Zijn werk vormt, samen met het oeuvre van Pieter van Laer, het uitgangspunt voor meesters als Jan Both, Asselijn, Berchem en Weenix. In dat opzicht is zijn positie belangrijker dan die van Claude Lorrain, wiens invloed op de Italianisanten van Sandrart af zeer werd overschat. In sommige gevallen is juist Swanevelts directe invloed op Claude aan te tonen (zie cat. nr. 38).

(1) Geen enkele bron vermeldt deze datum. Het oudst bekende gesigneerde en gedateerde werk van Swanevelt, een tekening in het Herzog Anton Ulrich-museum te Brunswijk, draagt de datum 24 oktober 1623 en werd volgens het opschrift te Parijs gemaakt. Op grond hiervan kan de genoemde geboortedatum, die in de literatuur vanaf de 19e eeuw wordt aanvaard, wel bij benadering juist zijn. Zie over deze tekening WURZBACH, II, p. 681; KNAB 1960, p. 98; STECHOW 1960, p. 84. HOUBRAKEN (II, p. 352) noemt hem landschapschilder van Woerden. Een archivalisch onderzoek door de heer N. Plomp te Woerden, naar

Swanevelt en zijn familie, bracht tot dusver slechts aan het licht dat gedurende de 16e en de 17e eeuw in Woerden een groot aantal familieleden van Herman van Swanevelt woonden (mondelinge mededeling). (2) WADDINGHAM 1960, p. 37. (3) Zie noot 1. (4) In 1629: HOOGWERFF 1942/43, p. 235, en STECHOW 1960, p. 83; in 1630: volgens opschrift en datering van zijn gesigneerd landschap in het Museum Bredius in Den Haag (zie verder cat. nr. 38); mogelijk in 1631: HOOGWERFF 1942/43, p. 235; in 1634: *ibid.*, p. 237; in 1636: BERTOLOTTI, p. 127; in 1634, 1635 en 1636: HOOGWERFF 1913, p. 127, 48, 114, 50, 97; in 1637: HOOGWERFF 1933, p. 217; in 1638: HOOGWERFF 1913, p. 53; in 1641: blijkens het opschrift *HS RO[MA?]* 1641 op een tekening in de Witt Collection in het Courtauld Institute of Art te Londen (cat., tent. *Londen* 1955, nr. 75). (5) O.i. terecht hebben GERSON (p. 164) en STECHOW (1960, p. 83) Hoogewerffs identificatie (HOOGWERFF 1938, p. 71, 73) met Swanevelt van de in 1627, 1628 en 1629 met Claude Lorrain samenwonende *compagni* Enrico en Antonio, van de hand gewezen. Toch houden meerdere auteurs het op de gebruikelijke vroege jaartallen voor Swanevelts verblijf te Rome: BRUNETTI 1956, p. 50, van 1624 tot 1638; BRUNETTI 1958, p. 316, al van 1623 af; KNAB 1960, p. 81, van 1627 tot 1641; WADDINGHAM 1960, p. 37, van 1624 tot 1641. (6) Reeds vóór SANDRART (p. 190) in 1675 wordt deze bijnaam door Van Wytttenhorst gebruikt in 1650 (zie noot 8). (7) In 1644: als *peintre ordinaire du Roy* (GERSON, p. 50); een landschap in de Art Gallery te Glasgow (*Dutch and Flemish... Paintings*, Glasgow, 1961, I, p. 132, nr. 280, II, met afb., p. 82) is gesigneerd en gedateerd 1644, en draagt het onduidelijke opschrift *PARIS*; ca. 1645-46 werkt Swanevelt mee aan de decoratie van het Cabinet de l'Amour in het Hôtel Lambert te Parijs (zie BRUNETTI 1958, p. 316; vgl. cat. nr. 60, noot 1); in 1646: zie het landschap in de Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste te Wenen (inv. nr. 864) met het opschrift: *H V Swanevelt Fac. Paris 1646*; in 1649: zie gesigneerd en gedateerd landschap in de verz. Herbert Meade, Fetherstonhaugh, Uppark, 1956, met opschrift: *f Paris 1649* (WADDINGHAM 1960, afb. 29 b); in 1651: hij wordt lid van de Academie te Parijs (GERSON, p. 50). (8) In 1643 (of 1648?) is hij in Woerden blijkens het landschap in het Rijksmuseum te Amsterdam (*Katalog der Gemälde... im Reichsmuseum*, Amsterdam, 1920, p. 395, nr. 2280a) met de signatuur *HVSWANEVELT FS WOERDEN 1643*; de datum 1643 kan echter ook als 1648 gelezen worden. Een tekening in het Brits Museum te Londen draagt het opschrift *H. v. SWANEVELT 1649. WOERDEN* (WURZBACH, II, p. 681). De Utrechtse baron Van Wytttenhorst die in 1650 een schilderij van Swanevelt cadeau krijgt, koopt in 1651 een ander stuk van hem en heeft *daer voor aen de man selver..* (te Utrecht of Woerden?), *betaelt.. hondert g.* (WYTTTENHORST).

Belangrijkste lit.: BRUNETTI 1958, p. 316 ff. — KITSON, p. 261 ff. — STECHOW 1960, p. 83 ff. — WADDINGHAM 1960, p. 37 ff.

38 Landschap met reizigers

Doek — 37 × 49 — niet sign., niet gedat.

Herk.: onbekend.

Tent.: geen.

Lit.: E. SESTIERI, *Catalogo della Galleria Doria Pamphilj*, Roma, 1942, nr. 333 (als Jan Both) — WADDINGHAM 1960, p. 42 — *Catalogo Sommario della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Rome, 1961, p. 23, nr. 253.

In het Museum Bredius in Den Haag bevindt zich van Swanevelt een gesigneerd en 1630 gedateerd landschap met Bijbelse staffage¹⁾. Dat schilderij vertoont een vooruitgang op Poelenburgh en Breenberg, ondanks de wat minder verzorgde schilderwijze²⁾. Het wazige, zonnige verschiet, de opstelling van de staffagegroepen in een horizontale lijn, en vooral de grote boompertij in het midden zijn elementen die terugkeren in de werken van C. Lorrain, die wat later op een dergelijke manier begon te werken.

Als gesigneerd werk uit Swanevelts vroege periode is verder slechts een schilderij in het Fitzwilliam Museum te Cambridge³⁾ bekend, dat de veemarkt op het *Forum Romanum* te Rome voorstelt, waarin, zoals Kitson heeft opgemerkt⁴⁾, een geheel nieuwe opvatting valt aan te wijzen.

Al van Paulus Bril af was de veemarkt, die op dinsdag en vrijdag tussen de ruïnes op het forum Romanum werd gehouden, een geliefkoosd motief voor Nederlandse schilders⁵⁾.

Bril, Poelenburgh en Breenberg maakten schetsen direct naar de natuur, die een zeer waarheidsgetrouwe kijk op verschillende punten in Rome geven⁶⁾. In hun schilderijen echter combineerden zij dergelijke schetsen tot fantasielandschappen in een zelf bedachte omgeving met hier en daar herkenbare ruïnes. In de „Veemarkt” van Swanevelt te Cambridge is niet alleen de modellering vaster en de compositie kloeker dan bij Poelenburgh, maar bovendien kunnen wij het stuk, in tegenstelling met het werk van zijn voorgangers een echte *vedute* noemen, daar het een gezicht geeft op een bepaalde plaats vanuit een vast punt genomen, zonder dat de schilder aan het stadsbeeld, b.v. om compositie-redenen, iets heeft veranderd. Hiermee is Van Swanevelt een vroege voorloper van Van Wittel en in zekere zin van de 18e eeuwse Venetianen⁷⁾. Het lijkt ons waarschijnlijk dat Swanevelts nieuwe opvatting verband houdt met de in diezelfde tijd opkomende gewoonte in de buitenlucht niet alleen te gaan tekenen maar ook te gaan schilderen (zie cat. nr. 70). De figuren, die nog onlangs liever aan Jan Miel of aan Cerquozzi werden toegeschreven⁸⁾, zijn juist typerend voor Van Swanevelt, zoals blijkt uit de figuren op de andere behandelde werken. Het vrij grote formaat van het koper was bij Swanevelt niet zo ongebruikelijk, zoals het reeds besproken stuk in het Museum Bredius te Den Haag aantoont, dat eveneens op metaal, in formaat 56,5 × 76 is geschilderd.

Het stuk uit Cambridge, waarop de datering niet geheel duidelijk is te lezen⁹⁾, kan op topografische gronden met stelligheid vóór 1632 geplaatst worden¹⁰⁾. Daardoor is het zeer aannemelijk dat een prent en een schilderij, voorstellende het Campo Vacchino, in het Louvre (cat. 1924 nr. 311), beide van Claude Lorrain, omstreeks 1636 te dateren, die precies hetzelfde tafereel, vanuit hetzelfde punt weer-

geven, direct van Van Swanevelt afhankelijk zijn ¹¹). Hoewel Röthlisberger, als Claude's laatste biograaf, Swanevelts invloed op Claude zeer gering acht ¹²), menen wij toch dat Swanevelts werk voor Claude, omstreeks 1630—1635 van grote betekenis is geweest. ¹³).

Zeer dicht bij het werk uit Cambridge staat „De boog van Constantijn”, in Dulwich College Londen ¹⁴). Hoewel dit schilderij niet gesigneerd is, blijft de traditionele toeschrijving aan Swanevelt alleszins gerechtvaardigd. In opvatting, detailbehandeling en figuurtypen is het nauw verwant met het werk in Cambridge. Als op dit laatste schilderij is er sprake van een echte „vedute” ¹⁵). Het motief van de tekenende schilders, rechts op de voorgrond, wordt bij de latere Italianisanten zeer populair (zie cat. nrs. 56 en 70) ¹⁶). De compositie, met de monumentale werking van de beschaduwde Boog van Constantijn links, is compacter en groter gezien dan die van het schilderij te Cambridge, zodat men het stuk te Dulwich terecht iets later heeft gedateerd ¹⁷).

Het verdere verloop van de relatie Swanevelt/Lorrain is echter onduidelijk, daar in de twaalf jaar tussen 1631 en 1643, de hoofdperiode van Swanevelts werkzaamheid in Rome, geen enkel gedateerd schilderij van zijn hand bekend is ¹⁸). Dit hiaat heeft Waddingham onlangs trachten weg te nemen, door een aantal schilderijen die zich al van ouds in de Galleria Doria in Rome bevonden en die daar op naam van Jan Both stonden, aan Swanevelt toe te schrijven ¹⁹). De meeste van deze toeschrijvingen zijn zeer overtuigend; de toegeschreven landschappen vertonen Swanevelts typische figuren en laten zich uitstekend tussen de bekende werken van 1630—1631 en die van de 40-er jaren inpassen ²⁰). Het aardigste van deze groep in de Galleria Doria is wel het hier tentoongestelde stukje, dat Waddingham tussen 1631 en 1638 dateert ²¹). Het overheersen van de boompartijen, de stoffering met reizigers en boeren en het gelige gouden licht zullen later door Jan Both worden overgenomen en verder ontwikkeld. De toeschrijving wordt het duidelijkst bevestigd wanneer men dit schilderijtje vergelijkt met het landschap in de verz. Busiri Vici te Rome (cat. nr. 39) ²²).

Het stuk behoort o.i. wel tot de vroege werken in de Doria-groep. Andere werken in deze groep, eveneens in de jaren '30 ontstaan, geven nl. een monumentaler compositie te zien met nog meer overheersende boompartijen ²³).

(1) Inv. 115. 1946; koper, 56,5 × 76. Daar het dit museum door een testamentaire bepaling onmogelijk is schilderijen uit te lenen, moet het stuk op de tentoonstelling ontbreken. Zie over dit landschap: STECHOW 1960, p. 84 (met afb.); WADDINGHAM 1960, p. 39 (met afb.). (2) De kwaliteit is evenwel niet zeer goed te beoordelen daar het stuk vuil is en nogal geleden lijkt te hebben. De koeien links en uiterst rechts herinneren nog aan Poelenburgh. (3) Koper, 45,4 × 67, gesign. en gedat. op de zuilbasis, links van het midden: *H v SWANENVELT FECIT 163 (I)*, (*Catalogue of Paintings, I, Dutch and Flemish*,

Cambridge, 1960, p. 126, nr. 367, afb. 65). Herkomst: Verz. Philippe Duc d'Orléans (1674–1723); verz. fam. d'Orléans, tot 1791; 1781, Thomas Moore Slade; 1793, tent. Londen, Pall Mall, april 1793, nr. 93, waarschijnlijk daar gekocht door de zevende viscount Fitzwilliam; legaat 1816 aan het Fitzwilliam Museum. Daar dit museum principieel geen stukken buiten Engeland uitleent, moet dit werk op de tentoonstelling ontbreken. (4) KITSON, p. 219–220. (5) Zie over deze veemarkt cat. tent. Londen 1955, nr. 15; vgl. ook cat. nr. 6. (6) Kitson zoekt de oorsprong van deze vedute-tekeningen bij Brueghel en vooral bij Matthijs Bril. (7) Kitson ziet het begin van de geschilderde realistische stadsvedute (in navolging van R. LONGHI, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, in *Paragone*, VI, 1955, p. 42), bij Italianen als S. Scorza en Viviano Codazzi. Er dient echter te worden opgemerkt dat Willem van Nieulandt al omstreeks 1610 (zie cat. nrs. 7 en 8) zijn waarheidsgetrouwe stadsgezichttekeningen, direct en onveranderd in schilderijen overnam. (8) *Catalogue of Paintings*, op. cit., p. 126 (zie noot 3). (9) Volgens de laatste catalogus van het Fitzwilliam Museum (zie noot 3) is het laatste cijfer wel een 1. Ook Moes las de datering als 1631 (E. W. MOES, *A descriptive catalogue of the Pictures in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, in *Bulletin van de Nederlandsche Oudheidkundige Bond*, IV, 1902–1903, p. 165). (10) De gevel van de kerk S. Cosma e Damiano vertoont volgens KITSON (*passim*) het aspect van vóór de verbouwing van 1632; STECHOW (1960, p. 84) twijfelt o.i. ten onrechte aan de datering. (11) BRUNETTI 1956, p. 50, en M. RÖTHLISBERGER, *Les fresques de Claude Lorrain*, in *Paragone*, IX, 1954, p. 41–50, geloofden aan de prioriteit van Claude's schilderij. Na Kitsons artikel accepteerde Röthlisberger echter de volgorde Swanevelt-Claude als „uniek geval” (Röthlisberger, p. 9). Voor het stuk van Lorrain noemt R. BOUYER, *Un devancier de Claude au Campo Vacchino*, in *Revue de l'art ancien et moderne*, LIX, 1931, p. 227, als inspiratiebron een aan Tassi toegeschreven landschap. (12) RÖTHLISBERGER, p. 9. (13) O.i. terecht bestreed KITSON (p. 261) de oude opvatting dat Van Swanevelt leerling van Claude zou zijn geweest. Claude's werkzaamheid in de jaren '30 is tot nu toe niet zeer duidelijk. De twee auteurs over Claude's vroege werken, Knab en Röthlisberger, wier studies onlangs vrijwel gelijktijdig het licht zagen, komen tot totaal verschillende conclusies, vooral wat de toeschrijvingen betreft. Alleen geheel zeker uit de vroege periode schijnt het eerste werk, waarvan Claude een natekening maakte voor zijn *Liber Veritatis*, het boek met tekeningen naar zijn schilderijen, dat hij al vrij vroeg begon aan te leggen om zich tegen vervalsingen te beschermen. Dit eerste werk, een „Landschap met ruïnes en vee” (in het Museum of Fine Arts te Springfield, Mass.), wordt door RÖTHLISBERGER (p. 94 f., nr. 1, afb. 26) op goede gronden ca. 1633–34 gedateerd. Dit schilderij nu is in zijn fijne detaillering, lichtbehandeling, figurentypen en ruïnes (met name in de als voorgrond-repoussoirs gebruikte zuilfragmenten) ten zeerste verwant met Swanevelts schilderij uit Cambridge. Het landschapstype zelf van het stuk te Springfield gaat meer op Poelenburghs fantasielandschappen met hun zeer verspreide staffage terug dan op Swanevelts natuurgegetrouwe en overvolle stadsvedute. (14) Doek, 88,2 × 114,9, niet gesign., niet gedat.; *A brief Catalogue of the Pictures in Dulwich College Picture Gallery*, s.l., 1953, nr. 11; zie ook BRUNETTI 1956, p. 50, afb. 11b; KITSON, p. 219. Daar dit Museum de stelregel heeft aangenomen nimmer een schilderij uit te lenen, moet het noodgedwongen op de tentoonstelling ontbreken. (15) Dezelfde situatie als op dit schilderij kan men aantreffen op getekende gezichten op de Boog van Constantijn door Van der Ulft en G. Terborch de Oude (EGGER, II, afb. 32 en 33). (16) Ook dit is een van de vele thema's, die op Paulus Bril zijn terug te voeren, die twee tekenende schilders afbeeldde in een landschap al fresco (genoemd bij BAER, p. 21). Zie

over het motief van de tekenende schilder: BROCHHAGEN, p. 23, noot 108. Een vroeg voorbeeld van een schilderij, waarop een naar ruïnes tekenende schilder is afgebeeld, is het gesigneerde en 1553 gedateerde, zgn. „zelfportret” (met op de achtergrond het Colosseum) van Maerten van Heemskerck in het Fitzwilliam Museum te Cambridge. (17) BRUNETTI 1956, p. 50. (18) Wel is er een interessante tekening (landschap met badende vrouw), gemerkt *HVS fe 1632*, in Windsor Castle, die stilistisch dicht bij Claude's tekeningen staat (zie: KNAB 1960, p. 98, afb. 126; STECHOW 1960, p. 84). (19) WADDINGHAM 1960, p. 37 ff. Samen met Jan Both voerde Swanevelt ook werken uit voor Buen Retiro in Madrid, zie cat. nr. 51. RÜTHLISBERGER (p. 523) poogde als „hoofdwerk” aan Swanevelts in Rome geschilderde stukken het „Landschap met Latona en de Lycische boeren” in de Staatliche Museen te Berlijn (DDR) — inv. nr. 432, hier op naam van J. F. van Bloemen) toe te voegen, op grond van de overweging dat het schilderij genoemd zou zijn in de inventaris van Vincenzo Giustiniani in 1638. Nog afgezien van het feit dat deze identificatie vrij willekeurig is (vgl. de publicatie van deze inventaris door L. SALERNO, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani II, the inventory*, in *Burlington Magazine*, CII, 1960, p. 98), kunnen zowel de figuren als het landschap in het Berlijnse schilderij niet van Swanevelts hand zijn; de bomen zijn b.v. bij deze meester nooit zo hecht van structuur en zo genuanceerd gemodelleerd. (20) Wel verwant met deze stukken, doch te zwak voor Swanevelts hand is de door WADDINGHAM (1960, p. 45 en 49, noot 17) toegeschreven serie grote landschappen met mythologische scènes in de Galleria Nazionale, Palazzo Barberini, te Rome (inv. nrs. 2227—2229). (21) WADDINGHAM 1960, p. 42. (22) Waddingham kende het stuk van de verz. Busiri Vici te Rome nog niet. (23) Zie bijv. WADDINGHAM 1960, afb. 25 en 26.

Rome, Galleria Doria Pamphilj (inv. nr. 333).

Afb. 42.

39 Landschap met reizigers

Doek — 50 × 61 — gesign. en gedat. l.o.: ... SWANEVELT. FA. R 1643.

Herk.: Aankoop 1938.

Tent.: *Mostra delle antiche pitture olandesi e fiamminghe*, Rome, 1946, p. 6—17, nr. 24.

Lit.: onbekend.

Uit de jaren 1640 is een samenhangende groep gesigneerde en gedateerde landschappen van Swanevelt bekend, waarvan dit uit 1643 wel het vroegste is. Deze los geschilderde stukken vertonen alle een tamelijk vrije behandeling van de bomen met door vlekkelijke stippen aangegeven gebladerde, summier gedetailleerde figuren en wazige, weinig doorwerkte verschietsen met bergen¹).

Het is duidelijk dat dit schilderij in een later stadium is ontstaan dan het

voorgaande. In het schilderij der collectie Doria herinneren de bomen, het vee en de ruïne nog aan Poelenburgh.

In het onderhavige stuk worden de grote massa's van de boom in het midden, de rots en de steilte rechts en de boompartij links, door diagonale lijnen in het terrein met elkaar verbonden.

(1) Tot deze groep behoren de volgende gesigioneerde en gedateerde werken: 1) Een rond landschapje in de Art Gallery in Glasgow (*Catalogue of Paintings, I, Dutch and Flemish*, Glasgow, 1961, I, p. 134, nr. 280; II, afb. 82) gedat. 1644. — 2) Het landschap in het Rijksmuseum te Amsterdam uit 1643 of 1648 (zie onze cat. nr. 41) — 3) Het 1646 gedateerde „Landschap met stormweer”, voorheen in Galerie Cramer, 's-Gravenhage (cat. *Galerie Cramer, 's-Gravenhage*, 1960, p. 26, met afb., nu in een Duitse privé verzameling) — 4) Het landschap uit 1649 in de verzameling Herbert Meade (zie p. 99, noot 7). In deze groep passen ook zeer goed de beide landschapjes in de Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste te Wenen (POCH-KALOUS, nr. 164 en 165); zie cat. nr. 41. Eveneens tot de late groep behoort het niet gesigioneerde noch gedateerde landschap onder cat. nr. 40. Bij deze serie horen stellig ook de twee schilderijen met de geschiedenis van Jozef, die zich in het Fitzwilliam Museum te Cambridge bevinden (*Catalogue of Paintings, I, Dutch and Flemish*, Cambridge, 1960, p. 125–126, nr. 202 en 206, afb. 64), en die GERSON (1956, p. 114) definitief op Swanevelts naam plaatste. Deze Jozefschilderijen zijn wel de vroegste van de groep (ca. 1640 ?): in het stuk, waarop Jozef zijn dromen vertelt, herinneren de koeien links nog sterk aan het 1630 gedateerde schilderij in Museum Bredius, de gedetailleerde en scherp belichte voorgrondvegetatie en het motief van de boomstronk, aan de doeken uit de groep der collectie Doria (vgl. WADDINGHAM 1960, afb. 23b). Een „Boslandschap” in het Herzog Anton Ulrichmuseum te Brunswijk (*Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung . . .*, Braunschweig, 1932, p. 45, nr. 346), dat vaak als voorbeeld van Swanevelts kunst wordt afgebeeld (HOOGWERFF 1952, pl. 44; MARTIN, II, afb. 237; BERNT, II, nr. 810) lijkt ons niet van zijn hand.

Rome, verz. N.U. Arch. Comm. Dr. Andrea Busiri Vici.

Afb. 43.

40 Landschap met brug

Doek — 79 × 104 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: verz. Capt. James Alston — Roberts-West, Alscot Park, Stratford-on-Avon — Veil. Christie, 17 juli 1964, nr. 83 (als Claude Lorrain).

Tent.: geen.

Lit.: onbekend.

Dit schilderij stond voorheen op naam van Claude Lorrain. Voor de nieuwe attributie aan Swanevelt valt echter veel meer te zeggen. Het stuk kan zonder meer ingepast worden bij diens gesigioneerde werk uit de veertiger jaren ¹⁾.

Voorgrond en figuren herinneren nog aan de werken uit de jaren '30 in de Galleria Doria te Rome, zodat het schilderij als een tamelijk vroeg stuk uit de late periode mag worden beschouwd.

(1) Vgl. cat. nr. 39 en de aldaar onder noot 1 genoemde stukken.

Londen, verz. Daan Cevat.

Afb. 44.

41 Landschap met hoge rots

Doek — 56 × 69 — gesign. en gedat. r.o.: *H V SWANEVELT FS WOERDEN 1643 (8?)* (HVS aaneen).

Herk.: aangekocht te München, 1910.

Tent.: *Bolsward* 1964, nr. 54.

Lit.: *Katalog der Gemälde im Reichsmuseum zu Amsterdam*, Amsterdam, 1920, p. 395, nr. 2280A — STECHOW 1960, p. 84.

Volgens de oude opgave is dit landschap 1643 gedateerd¹⁾; wij lazen het jaartal als 1648. De losse schilderwijze in elk geval, heeft het stuk met al Swanevelts latere werken gemeen. Daarin is het ook verwant met de beide vanouds aan Swanevelt toegeschreven landschapjes in de Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste te Wenen²⁾, waarin bovendien dezelfde heldere grasgroene kleur domineert, zodat de stukjes uit Wenen wel uit dezelfde periode zullen dateren³⁾.

(1) *Katalog, op. cit.*, p. 395, nr. 2280A. Het stuk ontbreekt in de latere catalogi.

(2) Zie cat. nr. 39, noot 1. (3) Niet „kort voor 1630” zoals de door WADDINGHAM (1960, p. 40) voorgestelde datering luidde.

Amsterdam, Rijksmuseum.

Afb. 45.

JACOBUS MANCADAN

Jacobus Sibrandi Mancadan, die blijkens de vele malen dat hij in Friesland wordt genoemd, wellicht ook Fries van geboorte is geweest, kwam ca. 1602 ter wereld¹⁾.

In de jaren 1637—1639 wordt hij vermeld als burgemeester van Franeker; in 1644 verliet hij die stad. In 1645 werd Mancadan als burger van Leeuwarden ingeschreven²⁾. In 1648 komt hij nogmaals te Leeuwarden voor²⁾, waar hij in 1680 is overleden³⁾.

Vermoedelijk heeft hij nooit Italië bezocht ⁴⁾; wel is aan te nemen dat hij de motieven voor zijn Italianiserende stukken aan meesters als Van Nieulandt en Breenberg ontleende ⁵⁾).

Behalve Italianiserende, schilderde de meester ook vele Hollandse landschappen ⁶⁾. Steeds wist hij de impulsen van andere kunstenaars in zijn eigen kleurige, in de schildering van muren en rotspartijen makkelijk herkenbare stijl te verwerken.

(1) Volgens het opschrift van zijn opgegraven grafsteen te Leeuwarden, overleed de meester aldaar in 1680 op 78-jarige leeftijd (HEPPNER, p. 212). (2) KRONIG, p. 211. (3) Zie noot 1. (4) KRONIG (p. 183) concludeerde tot een Italiaanse reis op grond van de Italianiserende themata. Dit op zichzelf is echter geen voldoende argument (vgl. p. 33), zodat HEPPNER (p. 215) bij gebrek aan positieve bewijzen terecht een tocht naar het Zuiden onwaarschijnlijk achtte. (5) Zie cat. nr. 43. (6) Zie over de Hollandse landschappen KRONIG en HEPPNER.

Belangrijkste lit.: KRONIG — HEPPNER — H. L. STRAAT, *Mededeelingen over schilders enz. in Friesland in de 17e eeuw*, in *De Vrije Fries*, XXVIII, 1928, p. 87.

42 Herders met geiten en koeien

Paneel — 57,5 × 100 — gesign. o.r. van het midden: *J Mancadan* (J en M aaneen), niet gedat.

Herk.: Veil. H. Petri, Antwerpen, 30 nov. 1926, nr. 83 — Verz. Goudstikker, Amsterdam.

Tent.: *Bolsward* 1964, nr. 33.

Lit.: *120e Verslag van het Fries Genootschap voor Geschied-, Oudheid- en Taalkunde te Leeuwarden over het jaar 1948*, Dokkum, 1949, p. 14.

Uit het nadrukkelijke contact dat tussen de herders bestaat, uit de lauwerkrans van een der herdersfiguren, en uit de muziekinstrumenten is af te leiden dat hier een bepaalde geschiedenis wordt geïllustreerd. Meerdere Nederlandse schilders hebben thema's, afkomstig uit de Italiaanse pastorale literatuur, voor hun schilderijen gebruikt. Ook Mancadan zelf, heeft in een gemonogrammeerd landschap een episode uit het verhaal van „Granida en Daifilo”, ontleend aan P. C. Hoofts gelijknamige toneelstuk in beeld gebracht ¹⁾.

Dit laatste schilderij heeft vrijwel precies dezelfde maten als het tentoongestelde ²⁾, is eveneens op paneel geschilderd, heeft een gedeeltelijk identieke herkomst en komt er stilistisch en compositorisch zo nauw mee overeen, dat wij wel mogen aannemen dat beide stukken oorspronkelijk elkaars pendant zijn geweest, of wel tot dezelfde serie hebben behoord, waarop mogelijk verschillende scènes uit het „Pastor Fido”-verhaal te zien waren.

(1) Groningen, Museum voor Stad en Lande, paneel, $56,5 \times 100$, eveneens bruikleen van de Dienst voor 's Rijks verspreide Kunstvoorwerpen en ook afkomstig uit de Verz. Goudstikker; zie cat. tent. *Dordrecht* 1963, nr. 76, afb. 79. Voor de identificatie van de Granida-voorstelling bij Mancadan en anderen, zie: S. J. GUDLAUGSON, *Representations of Granida in Dutch Seventeenth-century Painting*, in *Burlington Magazine*, XC, 1948, p. 348–351. (2) De maten van het geëxposeerde schilderij werden voorheen onjuist (als $85,5 \times 110$) opgegeven o.a. in cat. tent. *Bolsward* 1964, nr. 33.

Leeuwarden, Fries Museum (bruikleen van de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, 's-Gravenhage, nr. N.K. 2602).

Afb. 47.

43 Landschap met stroomversnelling

Paneel — 74×115 — gemon. m.o.: J.M., niet gedat.

Herk.: Verz. Cathelineau — verworven 1858.

Tent.: *Le paysage en orient et occident*, Parijs-Rennes-Tours-Besançon-Nancy, 1960–1961, nr. 60.

Lit.: F. LAURENT-A. DE MONTAIGLON, *Inventaire général des Richesses d'Art de la France*, V, Parijs, 1891, p. 376 — P. VITRY, *Le Musée de Tours*, Parijs, 1911, nr. 389 (op naam van F. de Moucheron).

Meermalen heeft men gemeend de Italianiserende aspecten van Mancadans kunst uit de invloed van Mozes van Wyttenbrouck te kunnen verklaren¹⁾. Op dit schilderij echter herinnert de manier waarop de bewegelijke, silhouetachtig-werkende figuurtjes precies op de contour van de slechts gedeeltelijk boven de onderrand van het schilderij uitstekende landtong werden aangebracht, het meest aan de werkwijze die Willem van Nieulandt toepaste in een aantal prenten²⁾.

In andere gevallen lijkt Mancadan zich door Breenberg te hebben laten inspireren³⁾.

(1) KRONIG, p. 183; HEPPNER, p. 212 f. (2) Vgl. van Van Nieulandt de prenten met Romeinse voorstellingen, HOLLSTEIN, XIV, nrs. 8, 9, 13, met afb. Vgl. in verband met prent nr. 9 ook een getekend gezicht op de Engelenburch van Van Nieulandt in de verz. Paul Brandt te Amsterdam (cat. tent. *Nederlandse tekeningen der zestiende en zeventiende eeuw*, Centraal Museum, Utrecht, 1963, nr. 61, met afb.). (3) O.a. in het enige bekende gedateerde schilderij van Mancadan, een gemonogrammeerd landschap voorheen in de verz. Rosenthal te Frankfurt a/M., een stuk waarin Heppner de invloed van Wyttenbrouck meende te kunnen constateren (HEPPNER, p. 213, afb. 2). Een ander schilderij, voorstellende de veenkolonie Wildervank, kan met enige zekerheid ca. 1647 worden geplaatst (zie KRONIG, p. 181, met afb., en HEPPNER, p. 210).

Tours, Musée des Beaux-Arts.

Afb. 46.

DIRCK VAN DER LISSE

Dirck van der Lisse werd vermoedelijk geboren in Breda ¹⁾. Hij leerde te Utrecht bij Cornelis van Poelenburgh ²⁾. Van 1639 af komt hij in Den Haag voor, waar hij naderhand burgemeester werd en waar hij in 1656 betrokken was bij de oprichting van de Schildersconfrerie „Pictura” ³⁾. In 1669 is hij in Den Haag overleden ⁴⁾.

Van der Lisse behoort tot de talrijke directe navolgers van Cornelis van Poelenburgh en lijkt van hen wel de begaafdste te zijn geweest. Bovendien onderscheidt hij zich van andere Poelenburghnavolgers, als Van Haensbergen en Vertangen, die vooral de late, gladde stijl van hun voorbeeld probeerden te imiteren, door het feit dat hij zich speciaal door Poelenburgh vroege werk liet inspireren ⁵⁾.

(1) HOUBRAGEN (I, p. 129) spreekt over een *Joan vander Lis, geboren tot Breda*, die leerling van Poelenburgh zou zijn geweest, en die deze meester in stijl zo na kwam, dat zijn werk vaak voor dat van Poelenburgh werd aangezien. Houbraken zal vermoedelijk Dirck van der Lisse hebben bedoeld. (2) Volgens HOUBRAGEN, I, p. 129; zie noot 1. (3) Volgens THIEME-BECKER, XXIII, p. 287 huwde hij in 1639 in Den Haag. Voor Van der Lisse's activiteiten in Den Haag als lid van het gilde, als burgemeester en als mede-oprichter van „Pictura” zie: OBREEN, II, p. 259; IV, *passim*; V, p. 77, 103 (vermeldingen tussen 1644 en 1662; in 1674 wordt hij als overleden genoemd). (4) KRAMM, IV, p. 997. (5) Zie cat. nr. 44. Zie over Poelenburghs late stijl cat. nr. 22. In Jagdschloss Grünewald bij Berlijn bevindt zich een bijeenhorende serie van vier schilderijen met voorstellingen uit Guarini's herdersspel „Il Pastor Fido”, van de hand van respectievelijk Van der Lisse, Abraham Bloemaert, Poelenburgh en Herman Saftleven; deze serie zou in 1635 door Frederik Hendrik zijn opgedragen (aldus: G. KÜHN, *Jagdschloss Grünewald*, Berlijn, 1949, p. 9), wat ten eerste kan duidelijk maken dat Van der Lisse in 1635 reeds een „volwaardig” meester was en ten tweede dat hij toen in nauwe betrekking stond met Utrechtse meesters.

44 Heuvelandschap met dansende herders

Doek — 84 × 118,5 — gemon. l.o.: VDL (moeilijk leesbaar), niet gedat.

Herk.: Geschenk van Dr. A. Bredius, 1889.

Tent.: geen.

Lit.: *Catalogus Schilderijen en Teekeningen*, Gemèntemuseum, 's-Gravenhage, 1935, nr. 304.

Dit schilderij illustreert duidelijk hoe sterk de stijl van Van der Lisse van die van zijn leermeester Poelenburgh afhankelijk was ¹⁾.

Zoeken wij naar parallellen in het oeuvre van Poelenburgh, dan blijkt dat Van der Lisse vooral door diens vroege, tijdens zijn verblijf in Italië

of kort daarna gemaakte schilderijen is beïnvloed. De struiken midden rechts en de weergave van de rotsen vinden we bij Poelenburgh uitsluitend terug in een aantal vroege werken²⁾.

Behalve het werk van Van der Lisse, bestaat er nog een aanwijzing dat men in de 17e eeuw zeer zeker ook oog had voor de aantrekkelijkheid van Poelenburghs vroege trant. Baron van Wyttenhorst namelijk, die telkens wanneer hij een schilderij kocht voor zijn verzameling, de bijzondere kwaliteit ervan noteerde, vermeldde bij de aankoop, in 1656 van een triptiekje van Poelenburgh speciaal: *is van zijn oude werck*³⁾, dus uit zijn vroege tijd daterend.

(1) Van der Lisse heeft Poelenburgh ook letterlijk gecopieerd. De rechter helft van een gemonogrammeerd en 1659 gedateerd landschap met 'Diana en haar nimfen' van deze laatste meester, dat zich te Kopenhagen bevindt (*Royal Museum of Fine Arts, Catalogue of old foreign Paintings*, Kopenhagen, 1951, nr. 549), werd door Van der Lisse herhaald in een gemonogrammeerd schilderij in het National Museum te Stockholm (inv. nr. 1185). Een derde, niet gesigneerde, naar de foto te oordelen zwakke versie van dezelfde compositie bevindt zich in het Paul Getty Museum te Malibu, California. (2) Vgl. de struiken met die op het pendant van cat. nr. 18. Een ander representatief werk van Van der Lisse, een landschap met dansende herders, dat zich in de Staatliche Museen te Berlijn (DDR) bevindt (gemon. l.o.: DvL (D en V ineen), 51 × 170, niet gedat.; *Beschreibendes Verzeichnis, Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, Berlijn (1911), p. 235–236, nr. II 467) vertoont in de schildering van de voorgrond grote verwantschap met cat. nr. 20. Vooral de rotsen op het Haagse zowel als op het Berlijnse stuk, herinneren zeer sterk aan de vroege Poelenburgh. (3) Zie: WYTTENHORST (gepubliceerd door DE JONGE, p. 123 f.).

's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum (inv. nr. 2-1889).

Afb. 41.

ANDRIES BOTH

Andries Both werd in 1612 of 1613 te Utrecht geboren¹⁾, als zoon van de glasschilder Dirck Both. In de jaren 1624–25 was hij, evenals zijn broer Jan, leerling van Abraham Bloemaert²⁾. Naderhand reisde Andries naar Italië, waar hij voor het eerst in 1635 te Rome, wordt genoemd³⁾; in deze stad komt Andries nog voor tot in 1641⁴⁾.

Op de terugreis van Rome naar het Noorden is de schilder in Venetië verdrinken; dit is vermoedelijk in 1641 geweest⁵⁾.

In Holland was deze meester begonnen met het schilderen van genre-

tafereeltjes in een losse, karikaturale trant: groepjes landleiden in de open lucht of drinkers in herbergen ⁶⁾). Geoefend als hij was in deze thema's, kostte het hem later in Rome geen moeite zich aan de stijl van Pieter van Laer aan te passen: in Italië schilderde Andries bambocciaden, waarin echter de voor hem zo typische plompe, grijnzende figuren steeds aanwezig blijven ⁷⁾). Andries' expressieve versie van de bambocciade kon zelfs naderhand invloed uitoefenen op Van Laer zelf ⁸⁾). Het is mogelijk dat Andries op vroege schilderijen van zijn broer soms de figuren schilderde ⁹⁾).

(1) In 1636 wordt hij te Rome genoemd *Andrea Botti, fiammengo pittore, di anni 24* (HOOGWERFF 1942-43, p. 280). (2) Zie p. 113-114, noten 2 en 4. (3) Andries was in 1635 in Rome; dit blijkt uit een procesacte van 1637 waarin hij getuigde over gebeurtenissen die zich daar in 1635 hadden afgespeeld (HOOGWERFF 1952, p. 87 ff.; WADDINGHAM 1964, p. 17). WADDINGHAM (1964, p. 16) toonde aan dat het niet waarschijnlijk is dat Andries al in 1632 in Venetië was, zoals DE BRUYN (p. 110 f.) en al eerder TH. VON FRIMMEL (*Blätter für Gemäldekunde*, I, Wenen, 1905, p. 8 f.) en GERSON (p. 186) aannamen. Wel blijkt het zeker dat Andries ca. 1633 in Rouaan heeft verbleven (WADDINGHAM 1964, p. 16; zie ook p. 114, noot 5). Waddingham meent dat Andries wel al in 1634 in Italië kwam, daar twee werken, die Andries Both in dat jaar maakte, een nieuw en zuidelijk karakter zouden vertonen. (WADDINGHAM 1964, p. 19, afb. 21 en 22). (4) In 1636: zie HOOGWERFF 1913, p. 50, en HOOGWERFF 1942/43, p. 280; bovendien werd de tekening (cat. nr. 45) in 1636 te Rome gemaakt; in 1637: zie G. J. HOOGWERFF, *Pieter van Laer en zijn vrienden, in Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, VI, 1936, p. 119-128; in 1638 samen met zijn broer Jan: HOOGWERFF 1913, p. 53; in 1641 wederom met Jan Both: HOOGWERFF 1942/43, p. 110. (5) SANDRART (p. 185) vertelt enkel dat Andries in Venetië verdronk; volgens HOUBRAGEN (II, p. 116) gebeurde dit ongeluk in 1650. Beide auteurs vermelden echter dat Jan na Andries' dood naar Holland vertrok; daar het vast staat dat Jan in 1641 weer in Utrecht was (zie p. 115, noot 10), moet dus Andries, die in het begin van dat jaar nog leefde (zie noot 4), in 1641 zijn overleden. Weinig waarde is waarschijnlijk te hechten aan Von Frimmels mededeling over een gesigneerd schilderij van Andries, dat 1654 gedateerd zou zijn (TH. VON FRIMMEL, *Blätter, op. cit.*, I, p. 10). (6) B.v. de „Tandarts” uit 1630, het vroegst gedateerde werk van Andries dat ons bekend is (Museum voor Schone Kunsten, Boedapest, *A Régi Képtár Katalógusa*, Boedapest, 1954, p. 75, nr. 382), een „Marskramer” gedat. 1631 (verz. F. C. Butôt, Amsterdam, paneel, 40 × 32,5) en een vermoedelijk eveneens zeer vroege gesigneerde tekening met „Gezicht op de Tolsteegpoort te Utrecht” in het bezit van H. M. de Koningin. Niet zeker lijkt de o.a. door GERSON (p. 158) geuite veronderstelling dat Andries' hartig realisme op Haarlemmers als Brouwer en Van Ostade terug zou gaan. Zijn haveloze, karikaturale figuren zijn o.i. zeer wel terug te voeren op een Utrechtse traditie, als aan te treffen bij Joost Cornelisz. Droochsloot (vgl. b.v. de figuren op diens 1623 gedateerde „St. Maarten en de bedelaars” in het Rijksmuseum te Amsterdam; cat. *Rijksmuseum*, p. 86, nr. 808). (7) WADDINGHAM 1964, p. 19 ff en afb. 22 ff. (8) Zie cat. nr. 37. (9) Zie als mogelijk voorbeeld cat. nrs. 48 en 49.

Belangrijkste lit.: TH. VON FRIMMEL, *Blätter für Gemäldekunde*, I, Wenen, 1905, p. 8 ff.; III, 1906/1907, p. 122 ff. — WADDINGHAM 1964, p. 13 ff.

45 Spijsuitdeling aan bedelaars bij een kloosterpoort

Krijttekening op papier — 18,5 × 26,7 — design. en gedat. l.o.: *A Both in roma* 1636 (A en B aaneen).

Herk.: veil. Della Faille de Waerloos e.a., Amsterdam, Fr. Muller, 19 januari 1904, nr. 54.

Tent.: geen.

Lit.: GERSON, p. 151 — HOOGEWERFF 1952, p. 76, afb. 40 — WADDINGHAM 1964, p. 20, afb. 23.

Uit deze in 1636 te Rome ontstane tekening blijkt hoezeer Andries Both zich in deze stad door Van Laers bambocciade liet inspireren. De have-loze figuren zijn van het bambocciade-type en ook het thema van de spijsuitdeling aan bedelaars is een motief, dat bij voorkeur door de bamboccianten werd uitgebeeld¹). In de brede, grijnzende gezichten herkennen we evenwel nog de manier waarop Andries, vóór hij in Rome kwam, zijn figuren typeerde²).

De figuren op deze tekening brengen ook in herinnering de vermelding van SANDRART (p. 185) dat Andries Both op de in Rome vervaardigde schilderijen van zijn broer de staffage heeft aangebracht³). Het lijkt geen twijfel dat dergelijke figuren, die verder nog aangetroffen worden op verwante tekeningen uit Andries' Romeinse periode⁴), het staffagetype bepaald hebben dat Jan, ook na de dood van Andries, zijn hele leven zal blijven schilderen.

(1) De versie van Andries Both is de vroegste die ons bekend is; wellicht heeft hij het thema bij de bamboccianti geïntroduceerd. Later komt het terug in een werk van Asselijn (voorheen in de Gemäldegalerie te Dresden, *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden-Berlijn, 1912, p. 159, nr. 1592; zie ook onder cat. nr. 62) die wellicht met dit werk Willem Schellinks beïnvloedde (zie STELAND-STIER, p. 109 ff.). Het thema werd ook door Dirk Helmbreker herhaald (in Kunsth. Colnaghi, Londen, in 1964). (2) Vgl. b.v. met de 'Boerenherberg' uit 1634 in het Centraal Museum te Utrecht (cat. *Centraal Museum*, nr. 46). (3) Zie verder onder cat. nr. 48. (4) B.v. op de ge-signeerde tekening met het opschrift *Roma 1637*, voorstellende twee figuren (*Exhibition of Old Master Drawings*, Alfred Brod Gallery, Londen, juli 1964, nr. 72, met afb.). De onhandige vertekeningen maken de eigenhandigheid zeer onwaarschijnlijk van de *Roma 1637* gedateerde tekening in de verz. Witt te Londen, die in de voorstelling nabij komt (inv. nr. 100) en wel geaccepteerd werd als werk van A. Both door de auteurs van cat. tent. *Londen* 1955, nr. 10, en door WADDINGHAM 1964, p. 23. De letter achter de signatuur *A Both* lijkt duidelijker op een *p* (inxit) dan op een *f* (ecit), zodat deze tekening waarschijnlijk een copie is naar een schilderij.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet (inv. nr. 05:52).

Afb. 48.

46 Italiaans straatgezicht

Sepiatekening op papier — 16,5 × 23,5 — gesign. r.o.: *And: Both in Roma*, niet gedat.

Herk.: Verz. Earl of Warwick — Aankoop 1948.

Tent.: *125 jaar Centraal Museum*, Utrecht, 1964, nr. 89, afb. 33.

Lit.: WADDINGHAM 1964, p. 24, afb. 31 — Cat. *Centraal Museum*, nr. 382.

Uit deze tekening blijkt dat naast de bambocciade ook de nieuwe visie op het Italiaanse licht vat op Andries heeft gekregen in Italië. De hechte schikking en samenhang van de gebouwen stamt van Van Laer; het door de sterke licht- en schaduwwerking en door de slechts even de vorm aanduidende tekentechniek bereikte zeer zonnige effect, gaat op Poelenburgh en Breenberg terug. Dezelfde architectuur-opvatting komt ook voor op twee straatscenes die Waddingham aan Andries Both toeschrijft ¹⁾.

(1) In de Alte Pinakothek te München, inv. nrs. 2020 en 2019 (aldaar op naam van Jan Miel); WADDINGHAM 1964, p. 24, afb. 32 en 33.

Utrecht, Centraal Museum (inv. nr. 10161).

Afb. 49.

JAN BOTH

Het mag als vaststaand worden aangenomen dat Jan Both te Utrecht werd geboren ¹⁾; hoewel het preciese jaar niet bekend is, moet zijn geboorte toch tussen 1610 en 1618 worden geplaatst, het meest waarschijnlijk omstreeks 1615 ²⁾. Na een eerste opleiding bij zijn vader ³⁾ ging hij, als zoveel Utrechtse meesters, in de leer bij Abraham Bloemaert ⁴⁾ en reisde hij vervolgens, via Frankrijk ⁵⁾, naar Rome. Misschien al vanaf 1635 ⁶⁾, doch zeker in 1638 ⁷⁾, 1639 ⁸⁾ en 1641 ⁹⁾ woonde Jan Both in deze stad. Na de ongelukkige dood van zijn broer Andries in Venetië, is Both in 1641 naar Utrecht teruggekeerd ¹⁰⁾. In 1644 ¹¹⁾, 1648 ¹²⁾, 1649 ¹³⁾ en 1650 ¹⁴⁾ komt de meester nog in Utrecht voor, waar hij in 1652 is overleden ¹⁵⁾.

Jan Both is de eerste Nederlandse Italianiserende landschapsschilder die met zijn werk een stadium bereikt dat „klassiek” kan genoemd worden. Het hoofdbestanddeel van zijn oeuvre vormen statige, boomrijke landschappen, waarin de staffage bestaat uit schilderachtige, in oorsprong op Pieter van Laer geïnspireerde genrefiguren ¹⁶⁾, en waarin de natuur

feëriek van atmosfeer, wordt overstraald door een goudgeel of helder zonlicht. In zijn Italiaanse periode is de materieweergave nog weinig doorwerkt en toont ook het bruinige coloriet nauwe aansluiting bij Swanevelt. In Holland ontplooit zich zijn stijl het meest volkomen; nu eerst vindt men in de overheersende boom- en bladerpartijen een oneindige levendigheid en rijkdom aan nuanceringen. In zijn latere Hollandse jaren zet zich deze tendens naar differentiatie in de detaillering nog verder door.

Boths stijl vond veel navolging bij meesters, die zijn trant getrouw trachten te imiteren, als Willem de Heusch; daarnaast is zijn werk van diepgaande betekenis geweest voor belangrijke schilders, met name voor Berchem en Pynacker.

Een vermelding van Sandrart gaf aanleiding tot het hardnekkig misverstand, dat Boths stijl sterk van die van Claude Lorrain afhankelijk zou zijn geweest ¹⁷⁾.

(1) Volgens het opschrift op de in 1649 door I. Meyssens uitgegeven prent met Boths portret, gegraveerd door C. Waumans naar een schilderij van Abr. Willaerts; de prent werd later ook door De Bie afgedrukt. Ook de verder (in noot 2) aangehaalde archiefstukken wijzen in die richting. (2) Over het juiste geboortejaar is veel gediscussieerd. Daarmee direct samenhangend, bestaat ook onenigheid aangaande de data van Boths verblijf in Rome. Voor het geboortejaar zijn de gegevens als volgt te resumeren: a) *Mr. Derrick Boot*, de vader van Andries en Jan Both, betaalt in 1624 of in 1625 *Leerkindsgeld* voor een zoon, die leerling is bij Abraham Bloemaert. b) Op een tijdstip tussen 1634 en 1637 wordt van een zoon van *Dirck Bot, glaesschryver* wederom *Leerkins-gelt* ontvangen (MULLER, p. 122). Nu heeft men veelal aangenomen (MOES, *Jan Both*, in THIEME-BECKER, IV, p. 410; MARTIN, II, p. 517; WADDINGHAM 1964, p. 26) dat het in 1624–1625 genoemde 'leerkind' identiek is met Andries Both, die omstreeks 1612 is geboren en die dus heel goed in 1624, op 12-jarige leeftijd leerling van Bloemaert kan zijn geweest, en dat het 'leerkind' uit 1634–1637 Jan moet zijn geweest. Volgens deze redenering komt men voor Jan Both op ca. 1618 als geboortejaar. DE BRUYN (p. 110 f.) meent zelfs dat Jan, die in 1634–1637 als 'leerkind' niet ouder dan 12 à 16 jaar zou zijn geweest, tussen 1618 en 1622 moet zijn geboren. Andries zou dan zeker een paar jaar ouder zijn geweest dan Jan, wat tevens een verklaring zou geven voor het feit, dat Andries al zeker in 1635 in Rome voorkomt, en Jan pas in 1638. Daaruit zou volgen dat de broers afzonderlijk en na elkaar naar Rome reisden. Hiertegenover staat echter de uitdrukkelijke verklaring van SANDRART (p. 185), die in dit geval ooggetuige was, dat de beide broers samen bij Bloemaert leerden in de tijd dat hij, Sandrart, op Honthorsts atelier werkte, d.w.z. in de jaren 1625–1627; verder, dat de Boths geregeld op het atelier van Honthorst verschenen, en dat ze naderhand samen naar Italië zijn vertrokken. Met dit leerlingschap ca. 1625–1627 als gegeven stelden WURZBACH (I, p. 156), HdG (p. 421) en C. H. DE JONGE (Cat. *Centraal Museum*, p. 22) het geboortejaar van Jan op ca. 1610. Men kan het verhaal van Sandrart, die de beide broers persoonlijk heeft gekend, niet zonder meer van de hand wijzen. O.i. zijn de gegevens van Sandrart even geloofwaardig als de vermelding van Dirck Boths betaling van leerkindsgeld voor het verder niet met name genoemd kind in de periode 1634–

1637. Immers, de daarin bedoelde leerling hoeft niet noodzakelijk Jan Both te zijn geweest; de betaling zou even goed kunnen zijn gebeurd voor de veel minder bekende Herman Both, die evenals Dirck Both, „glasschrijver” was, en tussen 1638 en 1644 nog in andere documenten wordt vermeld (zie: OBREEN, V, p. 97; KRAMM, I, p. 122; WURZBACH, I, p. 156; ook: MULLER, p. 110). Daar Jan al tussen 1636 en 1640 te Rome een zeer grote en belangrijke opdracht met enkele gerenommeerde meesters mag delen (zie cat. nr. 47) moet hij toen toch wel ouder dan twintig zijn geweest en bovendien al enige tijd in die stad hebben gewoond, om zich de stijl eigen te maken en de reputatie te kunnen vestigen, die tot deze opdracht aanleiding gaven. Wanneer wij van Sandrart mogen geloven dat de beide broers samen naar Rome gingen (zie boven), en weten dat Andries in 1635 in Rome was (zie inleiding op Andries Both, p. 109), en bovendien in aanmerking nemen dat een schilder normaal niet eerder dan op zijn 21ste jaar naar Rome trok, zou Jan ongeveer 1615 geboren kunnen zijn. Dit geboortjaar sluit bovendien niet uit dat hij nog in 1634 leerling was; ook kan Sandrart hem dus nog in 1627 als ongeveer 12-jarige knaap in Utrecht hebben ontmoet. (3) Volgens HOUBRAKEN (II, p. 114) leerde Both eerst bij zijn vader, de glasschilder Dirck Both. (4) Volgens SANDRART (p. 184) leerden de Boths bij Bloemaert. Wij zien geen reden aan deze mededeling te twijfelen, zoals WADDINGHAM (1964, p. 25 ff.) doet. Ook al is er niets van Bloemaerts stijl bij Both terug te vinden, toch hoeft dit een leerlingenschap niet uit te sluiten. Uit de ateliers van Bloemaert en Honthorst, die Sandrart herhaaldelijk met het woord „Academia” aanduidt, kwamen meesters voort die de meest uiteenlopende genres beoefenden met zeer verschillende stijlkenmerken. Men leerde in deze Utrechtse ateliers blijkbaar enkel het vak, en niet tegelijk een stijl, zoals b.v. de leerlingen van Rubens. Men mag aannemen, dat vooral de landschappen van Poelenburgh, waarmee Both in zijn jeugd in Utrecht zeker moet hebben kennis gemaakt, voor hem van betekenis zijn geweest. (5) Volgens SANDRART (p. 185) hebben de Boths zich *erstlich nach dieser Leute Gebrauch in Frankreich, und dann in Italien auf Rom begeben. Dieser Leute* slaat kennelijk op de leerlingen van Bloemaert, die Sandrart even eerder tegenover die van Honthorst stelt. Inderdaad is het bekend dat b.v. Bloemaert zelf in zijn jeugd naar Frankrijk reisde; ook een andere leerling van Bloemaert ging naar Frankrijk (G. BROM-L. A. VAN LANGERAAD, *Diarium van Arend van Buchel, Werken uitgegeven door het Historisch Genootschap*, Amsterdam, 1907, p. 483: (1599) *Martius Gallo-Franciam petiit Johannes Pollio, Lucae filius ex Blommartii discipulis pictor, ...*). Andries Both verbleef zeer waarschijnlijk in Rouaan (zie inleiding op Andries Both, noot 3). Is misschien uit het verblijf in Frankrijk het feit te verklaren dat Kardinaal Mazarin in 1661 een werk van Jan Both bezat als enig nederlands stuk in zijn collectie? (zie GERSON, p. 66). (6) Er zijn geen vaststaande bewijzen dat Jan al in 1635 in Rome was. De Bruyn wees dan ook Hoogewerffs vooronderstelling voor een verblijf in 1635 van de hand: *te Rome waren in 1635 Jan (Both?) en Van Causteren* (HOOGWERFF 1926, p. 40). HOOGWERFF (1952, p. 73–74) herhaalt dezelfde tekst, doch laat hier dan de haakjes en het vraagteken weg. Naderhand werd het jaartal 1635 voor Boths vroegste verblijf in Rome, met een verwijzing naar Hoogewerff, nog overgenomen door MACLAREN (1960, p. 51) en door KNAB (1962, noot 3). Zie ook noot 2. (7) In 1638 is Jan aanwezig op een protestvergadering van nederlandse schilders in Rome (HOOGWERFF 1913, p. 53). Dit betreft niet Jans „toelating tot de Academie”, zoals WADDINGHAM (1964, p. 27) stelt. (8) HOOGWERFF 1942–43, p. 108. (9) HOOGWERFF 1942–43, p. 110. (10) In 1641 was Both weer in Utrecht (OBREEN, II, p. 282). Dit klopt met HOUBRAKEN (II, p. 193) die zegt dat Hendrik Verschuring, in 1627 geboren, op zijn dertiende jaar bij Jan Both te Utrecht in

de leer werd gedaan. Zie inleiding op Andries Both, p. 110, noot 5. (11) In dit jaar koopt de Utrechtse baron Van Wyttenhorst een werk dat gedeeltelijk door Jan Both werd gemaakt (DE JONGE, p. 123). (12) Poelenburgh schilderde in 1648 Boths portret (zie: DE BRUYN). (13) In dat jaar kocht Wyttenhorst wederom een schilderij van Jan Both (DE JONGE, p. 129). Volgens het opschrift op de genoemde prent (noot 1) van Waumans uit 1649 woonde Both toen te Utrecht. Hij had hier in dat jaar bovendien zitting in een taxatiecommissie bij een schilderijenverloting (OBREEN, II, p. 93) en was overman van het gilde (MULLER, p. 129). (14) DE JONGE, p. 129. (15) DE BRUYN, p. 112, noot 12. (16) Er bestaan van zijn hand ook enkele vrijwel zuivere bambocciaden, evenals landschappen met bijbelse en mythologische taferelen, waarop de staffage door een kunstbroeder werd aangebracht. (17) Sandrart zegt dat de Boths te Rome in *den Landschappen die Manier des berühmten Claudi Lorrennes* hebben overgenomen (SANDRART, p. 185); HOUBRAKEN (II, p. 114) neemt deze uitspraak over. Van de latere auteurs die de invloed van Claude op Both als zeker aannemen noemen wij slechts: LEDERMANN (p. 82 ff.), HdG (p. 421 f.), GERSON (1952, p. 53), MACLAREN (p. 50), PLIETZSCH (p. 152) en KNAB (1962, p. 46 ff.). Geen van de voorbeelden die een aantal van deze schrijvers noemen als zgn. ontleningen van Jan Both aan Claude zijn werkelijk overtuigend. Pas WADDINGHAM (1964, p. 30 ff.) zag in, dat er van een beslissende invloed van C. Lorrain op Jan Both geen sprake kan zijn geweest. Wanneer wij nagaan wat de overeenkomsten zijn tussen het werk van beide meesters, blijken deze zich te beperken tot enkele algemene trekken, zoals reeds in de inleiding (p. 30) besproken. Zij kunnen het best worden verklaard uit hun gemeenschappelijk uitgangspunt n.l. het werk van de oudere generatie Nederlandse Italianisanten (WADDINGHAM 1964, p. 30 ff. zette dit reeds summier uiteen; voor Both zie verder cat. nr. 47).

Belangrijkste lit.: LEDERMANN, p. 82 ff. — HdG, p. 421 ff. — DE BRUYN, p. 110 f. — STECHOW 1953, p. 131 ff. — STECHOW 1955, p. 425–432 — KNAB 1962, p. 46 ff. — WADDINGHAM 1964, p. 13 ff.

47 Landschap met toren

Doek — 75 × 98 — niet design., niet gedat.

Herk.: Verz. graaf Anton Lamberg Sprinzenstein (1740–1822) — inv. Lamberg II, 1821, nr. 37.

Tent.: Geen.

Lit.: LEDERMANN, p. 90 — EIGENBERGER, p. 51 f. — KNAB 1962, p. 46 ff., afb. 2 — WADDINGHAM 1960, p. 49 — POCH-KALOUS, nr. 74 — WADDINGHAM 1964, p. 43, pl. 40.

Een chronologie van Boths oeuvre is zeer moeilijk op te stellen, daar Both zijn werken uiterst zelden heeft gedateerd. Betrouwbare vroege dateringen zijn in het geheel niet bekend¹). Speciaal over Boths vroege werkzaam-

heid, in Rome, tastte men dan ook tot voor kort volledig in het duister; men had wel geheel gissender-wijs in de Romeinse periode enige werken geplaatst²⁾, die dus zouden dateren vóór 1641, het jaar van zijn terugkeer naar Holland.

Waddingham wees er echter op, dat ons over Boths in Rome gemaakte werken wel degelijk enkele houvast biedende gegevens ten dienste staan³⁾. In het Prado in Madrid bevindt zich een serie van 22 bijeenhorende omvangrijke doeken, alle met landschappen beschilderd. Röthlisberger zette uiteen, dat negen van deze doeken door Claude Lorrain tussen 1636 en 1640 werden vervaardigd en dat de serie als geheel in opdracht van Philips IV van Spanje werd geschilderd voor de decoratie van het zomerpaleis „Buen Retiro” bij Madrid⁴⁾.

Vier andere landschappen uit deze serie, waarop Waddingham de aandacht vestigde, staan in het Prado volgens overlevering op naam van Jan Both⁵⁾, die dus eveneens tussen 1636 en 1640 een belangrijk aandeel in de „Buen-Retiro”-onderneming zou hebben geleverd. Deze schilderijen laten zich zeer goed als vroege fase in Boths ontwikkeling denken, daar de typische bladslag en de weldadige atmosfeer van de landschappen, die hij later schilderde, er al in aanwezig is. De oude toeschrijving vindt sterke steun in het feit, dat van één van de schilderijen in het Prado een latere, door Both gesigioneerde versie bestaat (zie cat. nr. 51).

Het blijkt dat Both in de schilderijen te Madrid voortbouwt op het type van het boomrijke landschap, zoals Swanevelt dat een aantal jaren eerder creëerde⁶⁾. Nog sterker dan bij Swanevelt, valt bij Both de zeer groot geziene compositie op, waarin hij enorme rots- en boompartijen tegen elkaar afweegt en in onderling evenwicht brengt.

Ten zeerste verwant met de door Both voor Madrid vervaardigde stukken is een „Landschap met Waterval” in de Galleria Pallavicini te Rome, waar het van ca. 1713 af als een werk van „Monsù Bot” geïnterpreteerd staat; dat stuk moet uit dezelfde periode, ca. 1637-1641 dateren⁷⁾. In het ermee samenhangende, zeer los geschilderde „Landschap met toren” uit Wenen, zou men op het eerste gezicht niet direct de hand van Both herkennen. Het meest voor Boths auteurschap pleit het feit, dat ongetwijfeld hijzelf een vrijwel letterlijke herhaling van dit schilderij maakte, die toebehoort aan het Museum Capodimonte te Napels (thans in bruikleen aan de Italiaanse ambassade te Madrid), waarop de figuren en de detaillering geheel in Boths latere trant zijn geschilderd⁸⁾.

Knab, die in dit stuk uit Wenen de invloed van Claude Lorrain bespeurt, dateerde het in⁹⁾, Ledermann kort na Boths Romeinse periode¹⁰⁾. Waddingham wees er terecht op dat dit stuk zeker niet door Claude is beïnvloed maar teruggaat op het werk van Swanevelt¹¹⁾. Evenals het landschap in de Galleria Pallavicini, illustreert het hoe Both de trant van Swanevelt verwerkte in een eigen compositie. De schildering in brede

toetsen en de bruine grondtoon, die eveneens in het Pallavicini-stuk vielen op te merken, zijn niet van Claude afkomstig, maar wel typerend voor de Italiaanse wijze van landschapschilderen, waar Both in deze tijd nog van afhankelijk is, en die in dezelfde periode wel bij Swanevelt, niet echter bij Claude voorkomt. Gezien vooral de nauwe verwantschap met het stuk in de Galleria Pallavicini, zal Both het schilderij uit Wenen eveneens ca. 1640 in Rome hebben vervaardigd.

(1) Op het zgn. gesigioneerde en 1640 gedateerde landschap met hoge bomen (HdG 62) in het Metropolitan Museum te New York, is geen datum of signatuur meer te vinden; volgens DE BRUYN (p. 112) en STECHOW (1955, p. 430) kan het niet van Both zijn. Ook een „gesigioneerd” en „16.9” gedateerd stuk in het Muzeum Narodowe te Poznań, waarop men het jaartal als 1639 wil lezen (zie: cat. tent. *Krajobraz Holendersky XVII Wieku*, Museum Narodowe, Warschau, 1958, nr. 16), kan o.i., naar de foto te oordelen, nòch door Both, nòch in 1639 zijn geschilderd; vermoedelijk gaat het hier om een navolging. (2) O.a. door STECHOW 1953, STECHOW 1955, en KNAB 1962. (3) WADDINGHAM 1964, p. 28 ff. (4) RÖTHLISBERGER 1961, nr. 32. (5) Elk ruim 200 × 150; *Museo del Prado, Catalogo de las Pinturas*, Madrid, 1963, p. 70–71, nrs. 2061, 2062, en 2060 en 2066 (WADDINGHAM 1964, resp. afb. 35b, 37, 38, 35a). Nr. 2064, een „Landschap met S. Bruno”, ook deel uitmakend van de serie, stond eveneens op naam van Jan Both, doch werd door WADDINGHAM (1960, p. 41, afb. 24) aan Swanevelt toegeschreven, die dus ook aan Buen Retiro zou hebben bijgedragen, wat wordt bevestigd door het feit, dat weer een ander landschap uit de serie (cat. nr. 2141) vanouds zijn naam draagt. Het „Landschap met S. Bruno” toont inderdaad verschillen met de andere op Boths naam staande doeken te Madrid en detailovereenkomsten met Swanevelts schilderijen in de Galleria Doria te Rome, zodat de nieuwe attributie plausibel lijkt (zie ook cat. nr. 38). (6) Zie cat. nr. 38. (7) F. ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma, catalogo dei dipinti*, Florence, 1959, nr. 65, met afb., en WADDINGHAM 1964, p. 33, afb. 39. (8) B. MOLAJOLI, *Notizie su Capodimonte*, Napels, 1958, p. 49, nr. 673. De heer J. Nieuwstraten maakte ons op dit stuk attent. KNAB (1962, p. 46) en LEDERMANN (p. 90), wezen er op dat Both ongeveer dezelfde compositie later heeft herhaald in een typisch, gesigioneerd werk, dat zich in Museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam bevindt (*Cat. schilderijen tot 1800*, Rotterdam, 1962, p. 30, nr. 1080; HdG 133). Knab vond een met deze laatste compositie samenhangende tekening van Both in de Ecole des Beaux Arts in Parijs (nr. M 1569; F. LUGT, *Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord*, I, *Ecole hollandaise*, Parijs, 1950, nr. 80; KNAB 1962, afb. 9). Het schilderij uit Wenen werd al in 1802 door W. F. Schlöterbeck als werk van Jan Both in prent gebracht (KNAB 1962, p. 49). Verder kan men in de toren van de stad rechts op de achtergrond duidelijk het karakteristieke silhouet van de Utrechtse Domtoren herkennen. (9) KNAB 1962, p. 46 ff. (10) LEDERMANN, p. 90. (11) WADDINGHAM 1960, p. 49 en WADDINGHAM 1964, p. 34; vgl. voor de zgn. invloed van Claude op Both: de inleiding op Both, p. 115, noot 17. Vgl. cat. 6 en nr. 129.

Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. nr. 873).

Afb. 50.

48 Landschap met tempelruïne en kaartspelers

Doek — 65 × 83 — gesign. l.o.: *J Both*, niet gedat.

Herk.: Kurfürstliche Galerie, München.

Tent.: Geen.

Lit.: LEDERMANN, p. 86 — *Katalog der königlichen älteren Pinakothek*, (München), 1913, p. 14, nr. 585 — HdG, p. 430, nr. 30.

Een kopie van dit stuk bevond zich in veil. kunsth. Steinmeyer, Luzern, 6 dec. 1924, nr. 49. Een andere kopie, die enkel de figuren overnam, in Walters Art Gallery te Baltimore (inv. 37.337).

Zie onder volgend nummer.

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (inv. nr. 1016).

Afb. 52.

49 Volksscène tussen Romeinse ruïnes

Doek — 67 × 83,5 — gesign. r.o.: *Both*, niet gedat.

Herk.: Kunsth. M. Colnaghi, Londen, 1894 (verkocht aan de Clercq) — Veil. G. de Clercq, Amsterdam, 1 juni 1897, nr. 9 — overgenomen van de „Vereeniging Rembrandt”.

Tent.: *Tentoonstelling van oude schilderkunst*, Utrecht, 1894, nr. 25 — Cat. tent. Londen 1955, p. 13 f., nr. 11.

Lit.: HdG, p. 429, nr. 26 — W. GAUNT, *Rome, Past and Present*, 1926, p. 15, pl. XXV — HOOGWERFF 1952, p. 154, afb. 37 — STECHOW 1955, p. 425 ff. — PLIETZSCH, p. 154, afb. 272 — RÖTHLISBERGER, p. 97, noot 1 — KNAB 1962, p. 48 — WADDINGHAM 1964, p. 36.

Tot dusver werd, bij ons weten, er nog nooit de aandacht op gevestigd dat deze „volksscène” zeer goed het pendant zou kunnen zijn van het „Landschap met Tempelruïne” (cat. nr. 48) uit München. De maten verschillen slechts een enkele centimeter; wat de indeling van de compositie betreft en de plaatsing van de figuren, vormen de twee schilderijen vrijwel elkaars spiegelbeeld; de wijze waarop het landschap in de diepte wordt geleid, komt zeer sterk overeen. Dit laatste wijst er op dat de beide stukken tenminste in dezelfde tijd gedateerd mogen worden. Slechts in één opzicht is er essentieel verschil: in de schildering en de typering van de staffagefiguren. In beide werken gaan de schilderachtige mannen met grote hoeden qua type op Pieter van Laer terug. In het stuk uit München, hebben de figuren echter een levendigheid en bijna karikaturale expressiviteit, die in het werk uit Amsterdam ontbreken; zowel de

tekening als de modellering is op de „Kaartspelers” veel nerveuzer en bewegelijker, wat het meest opvalt bij de op de rug geziene, zittende figuur, die op de twee stukken vrijwel identiek voorkomt.

Deze verschillen doen denken aan een uitspraak van Sandrart over de gebroeders Both te Rome: *der eine hat herrliche gute Landschaften gemacht, der andere aber dieselbe mit Menschen, Thieren, Vögeln und andern angehörigen erfüllet, so artig, als ob alles von einer Hand wäre*¹⁾. De meeste moderne auteurs hebben deze samenwerking van de beide broers in twijfel getrokken²⁾, vooral op grond van het feit dat de plompe boerenfiguren, bekend uit Andries' vroege, in Holland gemaakte herbergstukken³⁾, zo weinig gemeen hebben met de staffage van Jan Boths schilderijen.

Kort geleden echter zette Waddingham uiteen, hoe verrassend Andries Both zich in Rome ontwikkeld heeft tot een schilder van zeer persoonlijk opgevatte bambocciadefiguren⁴⁾, waaraan een levendige expressiviteit en flakkerende modellering eigen is⁵⁾. Dezelfde typerende trekken keren duidelijk terug in de kaartspelers uit München. Na de dood van zijn broer, treedt in de schilderijen van Jan Both een andere staffage op, die wel verwant doch minder expressief en geladen is getekend. Daarom kan verondersteld worden, dat Andries, op dit Landschap van Jan uit München, de figuren der kaartspelers heeft aangebracht, en, daar Andries in 1641 te Venetië is overleden, dus nog in de Italiaanse periode. In het schilderij uit Amsterdam daarentegen zijn de figuren echter kennelijk van de hand van Jan⁶⁾. Aldus kan men voor beide stukken op een datering in of omstreeks 1641 komen⁷⁾. In ieder geval zijn zij later geschilderd dan het „Landschap met toren” uit Wenen. Zowel het landschap als de figuren zijn uitvoeriger en vaster gemodelleerd, wat deze schilderijen dichter bij het door Jan in Holland vervaardigde werk plaatst.

(1) SANDRART, p. 185. Ook HOUBRAKEN (II, p. 114) vermeldt de samenwerking van beide broers. (2) O.a. WURZBACH, I, p. 156; MOES, *Jan Both*, in THIEME-BECKER, IV, p. 410; LEDERMANN, p. 82 ff.; HdG, p. 421 ff.; DE BRUYN; PLIETZSCH, p. 152. (3) Typisch voor Andries' vroege werkwijze is b.v. de „Boerenherberg” te Utrecht (Cat. *Centraal Museum*, nr. 46) uit 1634. (4) WADDINGHAM 1964, p. 14 ff.; o.i. ten onrechte schreef hij de „kleine Kalkoven” (cat. nr. 37) van Van Laer uit Boedapest aan de gebroeders Both toe. Ook Andries' aandeel in de voor Madrid vervaardigde serie (zie cat. nr. 47) lijkt ons niet overtuigend aangetoond. (5) Dit is op andere werken van A. Both terug te vinden; vgl. WADDINGHAM 1964, afb. 29 t/m 34. Zie ook de tekening cat. nr. 45 en de aldaar genoemde werken. (6) In alle catalogi van het Rijksmuseum en in cat. tent. *Londen* 1955, nr. 11, werd tot nu toe, ondanks de algemene afwijzing van de samenwerking tussen de broers, dit schilderij een gemeenschappelijk werk van Jan en Andries genoemd. Zie voor de identificatie van de gebouwen cat. tent. *Londen* 1955, nr. 11. Een kopie van dit stuk bevindt zich in het Museum für bildende Künste te Leipzig (cat. 1914, nr. 567). (7) In de tijd van Andries' dood verbleven de Boths in Venetië, waar de stukken dus waarschijnlijk zijn

vervaardigd (vgl. SANDRART, p. 185). LEDERMANN (p. 86) dateerde het schilderij uit München zeer vroeg, doch schreef de figuren aan Jan toe. STECHOW (1955, p. 425 ff.) plaatste het Landschap uit Amsterdam, met zeker voorbehoud, in Boths Romeinse periode, met een verwant schilderij, voorstellende de „Tiber bij Ripa Grande”, in de National Gallery te Londen (MACLAREN, p. 53, nr. 958; paneel — 42,1 × 55 — gesign. i.o.: *JBoth fc.*; afb. bij PLIETZSCH, nr. 272; HdG 29), welk stuk MACLAREN (p. 54) liever kort na Boths terugkeer wilde dateren, omdat het op eikehout is geschilderd, een houtsoort die men vooral in het Noorden als drager placht te gebruiken. Maclarens datering moet wel de juiste zijn: de opzet van de „Tiber bij Ripa Grande” herinnert nog aan de „Kaartspelers” uit München, maar de figuren zijn reeds, nog meer dan op de „Volksscène” uit het Rijksmuseum, de typen van Jan Boths rijpe, in Holland gemaakte werken als bv. het „Landschap met rustende reizigers” (cat. nr. 52) uit het Centraal Museum.

Amsterdam, Rijksmuseum.

Afb. 53.

50 Landschap met nimfen

Doek — 100 × 120 — gemon. op de rots onder de nimf: C.P., niet gedat.

Herk.: Veil. Amsterdam, 23 aug. 1808, nr. 7 (aan T. Spaan) — Veil. Amsterdam, 16 okt. 1815, nr. 13 (aan Roos) — Veil. Amsterdam, 29 april 1817, nr. 11 (aan Roos) — Veil. Jhr. E. J. de Court van Valkenswaard, Dordrecht, 12 april 1847, nr. 16 (aan Gruyter) — Kunsth. P. en D. Colnaghi en Co., Londen, 1963 — Kunsth. Sestieri, Rome, 1964.

Tent.: *Paintings by old masters*, Kunsth. Colnaghi, Londen, 1963, nr. 2.

Lit.: HdG, p. 429, nr. 24 — M. CHIARINI, *Paesaggi romani del Seicento, Appunti sulla pittura di paesaggio in Roma tra il 1620 e il 1650*, in *Paragone*, XV, 1964, p. 76 en 78, afb. 62.

Dit schilderij staat al vanouds en ongetwijfeld terecht op naam van Jan Both ¹⁾. De figuren in het landschap zijn echter in de stijl van Poelenburgh. Het monogram C.P. en het feit dat al in 17e eeuwse inventarissen landschappen van Both voorkomen met de vermelding *gebeelt van Poelenburgh* ²⁾, maken het wel zeker dat Poelenburgh zelf deze figuurtjes heeft aangebracht ³⁾. Hierdoor komt vast te staan dat Both het stuk in- of na 1641, het jaar van zijn terugkeer in Holland, heeft vervaardigd ⁴⁾.

De detaillering in de grote boom- en bergpartijen blijkt uitvoeriger te zijn, dan in één van Boths werken uit zijn Romeinse periode het geval was.

Men mag dunkt ons veronderstellen, dat Both het schilderij kort na zijn aankomst in Holland zal hebben geschilderd. In de opvatting van het landschap en de schildering van de rotsen komt het n.l. dicht bij het volgende cat. nr., een werk dat in vele opzichten nog aan de schilderijen uit Boths Romeinse periode herinnert. Verder lijken de opbouw van de

compositie en het verloop van de verschillende plans onzekerder aangegeven en minder vanzelfsprekend in overeenstemming gebracht met de detailschildering, dan in Boths rijpe werken (b.v. cat. nr. 52).

Dit schilderij kan in verband gebracht worden met een tekening, die vroeger aan Breenberg werd toegeschreven, doch door M. CHIARINI (*op. cit.*, p. 76, met afb.) op naam van Jan Both werd gebracht, op grond van het feit dat het bouwwerk op de hoge rots vrijwel identiek en op dezelfde plaats voorkomt op het schilderij, terwijl ook in de compositie van het tweede plan overeenkomsten bestaan ⁵⁾. Wij willen daaraan nog toevoegen dat het voorplan van dezelfde tekening werd gebruikt voor een ander landschap met een eveneens verwante compositie, waarop het terrein rechts vooraan, de brug en de beek net zo zijn terug te vinden ⁶⁾.

(1) Vgl. het stilistisch verwante gesigeneerde werk cat. nr. 51. (2) In 1679: BREDIUS, *Künstler-Inventare*, VI, p. 2077. (3) Dat Both en Poelenburgh persoonlijk betrekkingen onderhielden, wordt bevestigd door het bestaan van een in 1648 door Poelenburgh vervaardigd portret van Jan Both (zie: DE BRUYN, met afb.). In Boths „Landschap met het oordeel van Paris” in de National Gallery te Londen (inv. nr. 209; HdG 23; MACLAREN, p. 56) zijn de figuren eveneens van Poelenburgh. (4) Poelenburgh was immers reeds ca. 1626 voorgoed naar het Noorden teruggereisd. (5) „Gezicht op Tivoli”, in het Gabinetto Nazionale delle Stampe te Rome (inv. nr. F.C. 128583). (6) Schilderij in de verz. F. Lugt te Parijs (inv. nr. 6040; paneel, 47 × 62). Dezelfde brug komt voor op een tekening te Berlijn, die wellicht ook aan Both mag worden toegeschreven (aan Pynacker geattribueerd door E. BOCK-J. ROSENBERG, *Staatliche Museen zu Berlin, Die Niederländischen Meister, Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen*, Berlijn, 1930, I, p. 216, nr. 3926; II, afb. 139).

Rome, verz. N.U. Arch. Comm. Dott. Andrea Busiri Vici.

Afb. 51.

51 Landschap met waterval

Doek — 113 × 104 — gesign. r.o.: *Both*, niet gedat.

Herk.: Verworven 1963.

Tent.: Geen.

Lit.: Onbekend.

Dit landschap is een vrijwel ongewijzigde herhaling van een waterval-schilderij, dat Both ca. 1636—1640 in Rome voor Philips IV van Spanje zou hebben vervaardigd ¹⁾. De schildering van rotsen en vegetatie in het geëxposeerde stuk is echter meer doorgedetailleerd en minder op één donkere grondtoon afgestemd, dan in de voor Philips IV vervaardigde

versie. Daardoor kan het schilderij, dat stilistisch aansluit op het voorgaande zeker in Utrecht gemaakte stuk, in Boths Hollandse periode worden gedateerd ²⁾.

Het feit dat Both in dit werk een compositie uit zijn Italiaanse tijd letterlijk herhaalde, vormt een aanwijzing dat het schilderij kort na zijn terugkeer in Holland zal zijn ontstaan. Dat dit het geval is wordt bevestigd door de nog wat stijf aandoende weergave van het neerstortende water, die nog sterk herinnert aan de versie in Madrid en aan het eveneens in Rome uitgevoerde 'Landschap met waterval' in de Galleria Pallavicini ³⁾. Vergelijkbare watervallen op Boths latere werken worden genuanceerder geschilderd en maken een overtuigender indruk ⁴⁾.

(1) Nu in het Prado te Madrid; *Museo del Prado, Catalogo de las Pinturas*, Madrid, 1963, p. 71, nr. 2066; WADDINGHAM 1964, afb. 35a. Het schilderij maakte deel uit van een serie (zie hierover cat. nr. 47). (2) Evenals nog een andere versie, in de verz. Sir John Vaughen Morgan, die door Waddingham werd gepubliceerd en met recht in Boths Hollandse tijd gedateerd (WADDINGHAM 1964, p. 367, afb. 44). (3) Zie ook over dat stuk onder cat. nr. 47. (4) Vgl. de waterval op cat. nr. 54.

Best (N.-B.), verz. J. Metzemaekers.

Afb. 57.

52 Landschap met rustende reizigers en ossenwagen

Doek — 117 × 106 — niet design., niet gedat.

Herk.: Waarsch. veil. Amsterdam, 5 juni 1765, nr. 28 (aan Foucquet) — Veil. G. F. J. de Verhulst, Brussel, 16 aug. 1775, nr. 125 (aan Heyck, Düsseldorf) — Veil. J. Tak, Soeterwoude, 5 sept. 1781, nr. 7 (aan Delfos) — Veil. Dan. de Jongh Az., Rotterdam, 26 maart 1810, nr. 3 — Verz. E. Hoofman, Haarlem, 1842 — Veil. E. Schneider, Parijs, 6 april 1876, nr. 3 — Aankoop met medewerking van de „Vereeniging Rembrandt”, 1929.

Tent.: *Krajobraz Holenderski XVII wieku*, Museum Narodowe, Warschau, 1958, nr. 15 — *La découverte de la Lumière, des Primitifs aux Impressionistes*, Palais des Beaux Arts, Bordeaux, 1959, nr. 54.

Lit.: SMITH, VI, nr. 6, en IX, nr. 24 — HdG, p. 463, nr. 138 (waarsch. identiek) — MARTIN, II, p. 320, afb. 173 — Cat. *Centraal Museum*, nr. 47 — PLIETZSCH, p. 153, afb. 270.

Net als bij Asselijn, Weenix, Dujardin, en misschien ook bij Berchem, kwam Boths stijl niet in Italië, maar pas na zijn terugkeer in Holland tot volledige ontplooiing. Kenmerken van deze rijpe stijl zijn een zeer rijke doorwerking in de details, die volledig in harmonie wordt gebracht met de grootste werking van het landschap, waarin zonbeschenen bomen en bergen de sfeer bepalen.

Daar Both zijn werk vrijwel nooit dateerde, is een chronologie van zijn

oeuvre tussen 1641 en 1650 moeilijk te geven ¹⁾). Als zeker kan worden aangenomen dat de evolutie tot zijn rijpe stijl zich op zijn laatst in 1645 had voltooid, daar Herman Saftleven deze stijl in een landschap uit dat zelfde jaar zeer duidelijk direct navolgde ²⁾).

De compositie van „Landschap met rustende reizigers”, dat vermoedelijk tot Boths vroege rijpe werken behoort, heeft de meester ook voor een ets gebruikt, die dezelfde voorstelling in spiegelbeeld geeft ³⁾). Volgens een oude traditie geeft deze ets, en dus ook het schilderij, de omgeving tussen Ancona en Sinigaglia in Italië weer ⁴⁾).

Tekeningen van deze compositie, in dezelfde richting als het schilderij, bevinden zich te Utrecht ⁵⁾ en te Londen ⁶⁾).

(1) De enige die een poging daartoe deed was LEDERMANN (p. 82 ff.). (2) In het Kunsthistorisch Museum te Wenen (nr. 1228; afb. bij BERNT, II, nr. 721). LEDERMANN (p. 181) ziet ook al Boths invloed in Saftlevens 1641 gedateerde landschap in hetzelfde museum (nr. 1225); Boths betekenis voor dit stuk lijkt ons echter twijfelachtig. Eveneens in 1645 neemt Berchem een compositieschema van Both over (zie cat. nr. 73). (3) BARTSCH 2; DUTUIT 2; HOLLSTEIN, III, p. 159, 2–3. Een geschilderde kopie naar de ets (?) was op veil. Lange, Berlijn, 16 april 1943, nr. 5. (4) Zie HdG, p. 463, nr. 138. (5) In het Centraal Museum (inv. nr. 11249; zonder de figuren; Cat. tent. 125 jaar Centraal Museum Utrecht, Centraal Museum, Utrecht, 1964, nr. 99, afb. 29. (6) In het British Museum (A. M. HIND, *Catalogue of Drawings by dutch and flemish artists*, VIII, Londen, 1926, p. 48 f.).

Utrecht, Centraal Museum (inv. nr. 6322).

Afb. 54.

53 Landschap met muilezelrijder

Paneel — 37,5 × 50,5 — gesign. r.o.: *Both*, niet gedat.

Herk.: Veil. Destouches, Parijs, 24 mei 1794 — Veil. Talleyrand, Parijs, 7 juli 1817, nr. 6 (aan Buchanan voor Gray en Allnut) — Veil. graaf Pourtalès, Londen, 1826 — Veil. Bath, 1828 — Verkocht door Smith, 1833 — Verz. Van der Hoop, Amsterdam, 1835; gelegateerd met deze verz. aan de stad Amsterdam, 1854 — Bruikleen van de Gemeente Amsterdam, 1885.

Tent.: *Autour de Claude Gelée*, Musée des Beaux-Arts, Nancy 1957, nr. 10 — *Bolsward* 1964, nr. 12.

Lit.: SMITH, VI, nr. 19 — HdG, p. 483, nr. 217 — Cat. *Rijksmuseum*, p. 53, nr. 594.

In de zware, wollige boomslog met zijn rijke nuanceringen in dichtheid en in licht en donker toont dit eenvoudig opgezette landschapje, samen met een aantal verwante werken, een ander aspect van Boths kunst. De takken en bladeren van het voorgaande werk, dat er in het coloriet aan doet denken, lijken, wanneer wij dit stuk beschouwen, ineens wat iel en mager

af te steken tegen de lucht. Het ziet er naar uit, dat men daarom dit schilderij wat later dan het „Landschap” uit Utrecht mag dateren. Een gesigneerde tekening, die getrouw met het schilderij overeenstemt, bevindt zich in het Centraal Museum te Utrecht ¹⁾.

(1) Inv. nr. 6847; Cat. *Centraal Museum*, nr. 383.

Amsterdam, Rijksmuseum (bruikleen van de stad Amsterdam).

Afb. 58.

54 Landschap met waterval en trekkende herders

Doek — 68 × 83 — gesign. r.o.: *Both*, niet gedat.

Herk.: Verz. Sir John Neeld, 1854 — Verz. Sir Audley Neeld, Grittleton House — Verkocht door fam. Neeld in 1945 — Verworven 1955.

Tent.: *The young Rembrandt and his time*, John Herron Art Museum, Indianapolis, 1958, nr. 79 — *Michigan* 1964, nr. 16.

Lit.: WAAGEN, II, p. 248 — HdG, p. 467, nr. 155 — D. G. CARTER, *An Italianate Landscape by Jan Both*, in *Bulletin John Herron Art Institute*, XLIII, 1956, p. 3 ff.

Sfeer en motieven zijn typisch Italiaans in dit fraaie, wel door Both in Nederland geschilderde landschap. Water, bergen en bomen wisselen elkaar boeiend af en worden verlevendigd door het zeer pittoreske groepje herders en dieren. Voor- en achtergrond echter gaan op meer gecompliceerde wijze in elkaar over dan in andere, eveneens rijpe werken ¹⁾. De weg zigzagt vanaf links helemaal vooraan in diagonale bewegingen naar de diepte, terwijl daarentegen meer naar rechts de waterval en het beekje een directe verbinding tussen eerste en tweede plan vormen. Men krijgt een duidelijker beeld van de wijze waarop de begroeide helling rechts, van boven af naar de beschouwer toe verloopt, terwijl een dergelijke helling voorheen slechts een vlakke coulisse vormde, waarvan de steilte moeilijk viel vast te stellen. Bovendien is de compositie compacter geworden en lijken de bewegingen van de contouren van rotsen en bomen meer op elkaar afgestemd.

Deze kenmerken wijzen op een groot technisch raffinement en op een late fase in Jan Boths artistieke ontwikkeling.

(1) Bijvoorbeeld „Landschap met stenen brug” (doek, 79 × 109, part. verz. in Engeland, daarvoor in kunsth. Duits, Londen; HdG 33).

Indianapolis (U.S.A.), Art Association of Indianapolis, John Herron Art Museum (acc. nr. 55.225).

Afb. 55.

55 Bergpas met grote den

Paneel — 42,5 × 61 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: Veil. Tencé, Rijssel te Parijs, 12 dec. 1881, nr. 10 — Geschenk van J. E. Scripps, 1889.

Tent.: *Michigan* 1964, nr. 15, met afb.

Lit.: HdG, p. 469, nr. 162 — *Catalogue of Paintings in the permanent Collection of the Detroit Institute of Arts*, s.l., 1930, nr. 14.

Stechow¹⁾ veronderstelde dat dit boeiende schilderij, waarop vroeger Boths signatuur nog leesbaar was²⁾ mogelijk nog in de Romeinse periode van de meester geschilderd kon zijn. Met het vroege werk laat het zich echter moeilijk verbinden.

Een aanknopingspunt bieden de compositie, de dieptewerking en de schildering van rotsen en vegetatie, waarmee het stuk aansluit bij het werk uit de tweede helft van de jaren '40³⁾, uit welke tijd dit paneel dus ook wel zal dateren.

(1) In de inleiding van cat. tent. *Michigan* 1964; zie ook *ibid.*, nr. 15. (2) HdG (p. 469, nr. 162) vermeldde een signatuur rechts boven. (3) Te vergelijken met cat. nrs. 54 en 58.

Detroit (U.S.A.), The Detroit Institute of Arts (acc. nr. 89.31).

Afb. 59.

56 Landschap met tekenende schilders

Doek — 187 × 240 — gesign. r.o. op rots: *JBoth f.* (J en B ineen), niet gedat.

Herk.: Veil. Quiryn van Biesum, Amsterdam, 18 okt. 1719, nr. 127 — Veil. Pickfatt, Rotterdam, 12 april 1736, nr. 57 — Veil. Thomas Hamlet, Londen, 1833 (teruggenomen) — Veil. Thomas Hamlet, Londen, 1834 (aan J. Smith) — Verz. A. van der Hoop, Amsterdam (gekocht van Smith); gelegateerd met deze verz. aan de stad Amsterdam, 1854 — Bruikleen van de Gemeente Amsterdam, 1885.

Tent.: Londen, British Institution, 1829, nr. 127.

Lit.: SMITH, VI, nr. 1 — LEDERMANN, p. 97 — HdG, p. 447, nr. 87 — PLIETZSCH, p. 152, afb. 269 — Cat. *Rijksmuseum*, p. 52, nr. 591.

Het bekende schilderij met de 'Tekenaars' uit het Rijksmuseum moet tot Boths late scheppingen worden gerekend¹⁾. Het dichte loof en de zware stammen van de bomen waren al in het „Landschap” (cat. nr. 54) aanwezig. Opvallend is nu echter de grotere differentiatie in de detaillering. In het „Landschap met muilezelrijder” (cat. nr. 53) werd, terwille van de levendigheid, het wollige loofwerk van het middenplan op de voor-

grond afgewisseld door de pittige accenten van scherpe rietstengels, zonder dat men evenwel verschillende plantensoorten goed zou kunnen onderscheiden. Op de „Tekenaars” daarentegen, ziet men op de voorgrond een grote verscheidenheid van zeer uiteenlopende, scherp gedetailleerde bloemen en planten, die alle zouden zijn te determineren. Ook de bladslag van het geboomte geeft niet meer één ritme te zien; de weergave van het loofwerk is nu aangepast aan de verschillende typen en soorten van bomen. Deze tendens naar differentiatie zet zich voort in de achtergrond, waar de structuur van de twee bergen geheel aan de einder, nog op onderling verschillende wijze werd geschilderd. Dit alles gaat samen met een toeneming van het gebruik van locale kleur (een grotere bontheid, zo zou men kunnen zeggen), waarbij in plaats van het gelige bruin, het groen gaat overheersen. Deze kenmerken nu vinden we in Boths werk uit diens laatste jaren ²⁾).

Merkwaardig is, dat in Asselijns late oeuvre, omstreeks dezelfde tijd ca. 1650 geschilderd, eendere tendensen zijn op te merken ³⁾).

- (1) Reeds LEDERMANN (p. 97) telde het stuk onder Boths meest rijpe werken.
 (2) Vgl. cat. nr. 59. (3) B.v. het „Landschap met de Ponte Rotto” in de verz. C. L. David te Kopenhagen (zie hierover onder cat. nr. 67).

Amsterdam, Rijksmuseum (bruikleen van de stad Amsterdam).

Afb. 62.

57 Landschap met muilezelrijder

Doek — 136 × 170 — design. l.o.: *Both*, niet gedat.

Herk.: Veil. van Leyden, Amsterdam, te Parijs, 10 sept. 1804, nr. 6 (aan Laroche) — Verz. Alexander Baring, 1821 — Verz. Lord Ashburton, The Grange (verkocht 1907) — Veil. Asher Wertheimer, Londen, 18 juni 1920, nr. 6 — Verz. Charles Butler, Warren Wood — Verz. C. H. A. Butler, Shortgrove Newport, Essex — Veil. Christie, Londen, 26 juni 1964, nr. 51.

Tent.: British Institution, Londen, 1821, nr. 55 — Idem, 1864, nr. 88 — *25th Exhibition of Old Master Paintings*, kunsth. Brod, Londen, 1964, nr. 41.

Lit.: SMITH, VI, nr. 23 en nr. 78 — WAAGEN, II, p. 111 — HdG, p. 505, nr. 306.

John Smith berichtte over dit schilderij: ... *This superlative production is painted throughout in the artist's most finished manner, and the richest hues of a refulgent sunset* ¹⁾).

Deze ver doorgevoerde detaillering geeft reden te veronderstellen, dat het stuk laat in Boths oeuvre geplaatst dient te worden ²⁾). Stilistisch sluit het voorts bijzonder nauw aan bij het in dezelfde periode te plaatsen voorgaande werk.

(1) SMITH, VI, p. 179, nr. 23. (2) Zie cat. nr. 59.

Londen, Alfred Brod Gallery.

Afb. 56.

58 Landschap met Argus en Mercurius

Doek — 108 × 88 — gesign. o.r. van het m. op steen: *JBoth* (J en B aaneen), niet gedat.

Herk.: Veil. Christie, Londen, 3 juli 1936, nr. 91 — Kunsth. H. Roland en G. Delbanco, Londen, 1936 — Aankoop van de Galerie St. Lukas, Wenen, 1941.

Tent.: Geen.

Lit.: L. BALDASS, *Neue Erwerbungen der Wiener Gemäldegalerie*, in *Belvedere*, XIII, 1938-43, p. 175 — WILLNAU, p. 212, afb. 3 — Cat. 1941, nr. 1976.

Zie volgende nr.

Wenen, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums (inv. nr. 9031).

Afb. 60.

59 Landschap met Mercurius, Juno en dode Argus

Doek — 116 × 102 — gesign. m.o.: *Both fe*, niet gedat.

Herk.: Vóór 1716 al in de Galerie te Düsseldorf — daarna in de Galerie te Mannheim.

Tent.: Geen.

Lit.: HOUBRAKEN, II, p. 115 — J. VAN GOOL, *De Nieuwe schouburg der Nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen*, II, 's-Gravenhage 1751, p. 533 — W. SCHMIDT, *Bemerkungen über verschiedene Bilder der Galerien zu München und Schleissheim*, in *Zahns' Jahrbuch*, V, p. 51 — HdG, p. 427, nr. 16 — BERNT, I, nr. 122 — WILLNAU, p. 210-217, afb. 4.

Zoals reeds in de inleiding (noot 16) gezegd, schilderde Jan Both ook landschappen met mythologische voorstellingen, wat door deze beide gesigneerde schilderijen wordt geïllustreerd.

Houbraken vermeldt dat hij van Jan Both een *wonderschoon en konstig geschildert stuk* heeft gezien, 't geen, om dat het by al zyn werk uitstak in helderheit, zuiverheit, uitvoerigheit, en natuurlijkheit, genoemd werd het Testament van Both: dat zeggen wil, het stuk dat hy tot een staal van zyn konst, en om zyn roem op te houden, naargelaten heeft. Dit stuk was

ruim 6 voeten groot in de hoogte, en in het zelve verbeelt de Fabel van Argus en Merkuur, die redelijk groot, braaf geschildert, en geteekent waren. Voorts was het gansche lantschap, gelyk ik gezeit heb helder, en 't groen natuurlyk fris van koleur, nochte zoo gebraden of getaant als men veeltys van hem ziet ¹⁾.

Nu zijn er een vrij groot aantal Mercurius en Argus-voorstellingen van Boths hand bekend ²⁾, zodat moeilijk is na te gaan, welk stuk Houbraken precies heeft bedoeld ³⁾. Daar deze werken echter onderling alle verwant zijn (hebben zij wellicht één of meer series gevormd?) en op één ervan vroeger de datering 1651 ⁴⁾ werd gelezen, mogen wij aannemen dat deze werken uit Boths late tijd stammen.

De „Mercurius en Juno” uit München heeft de groene kleur en de fijne detaillering waar Houbraken over sprak, en die ook opvielen in de „Teke-naars” uit Amsterdam (cat. nr. 56) en in het landschap uit kunsthandel Brod (cat. nr. 57).

Willnau toonde aan dat de figuren op beide „Mercuriusstukken” van de hand van Nicolaas Knüpfer kunnen zijn en de dierstaffage van die van Weenix ⁵⁾; hij legt ook een verband met een figuurstuk van Knüpfer uit 1651, waarin Both, op zijn beurt (?), het landschap verzorgde ⁶⁾. Daar Weenix de staffage gedeeltelijk uitvoerde, geeft de terugkeer van deze meester uit Italië in 1647 ⁷⁾ een „terminus post quem” voor de Mercuriusstukken. Het groepje vee op het schilderij uit Wenen doet sterk denken aan de schapen en koeien zoals Weenix die, ca. 1647—48, kort na zijn terugkomst in Holland, onder invloed van Berchem schilderde ⁸⁾, zodat dit stuk wel uit die tijd kan dateren. Het stuk uit München, dat zeer verwant is met het voorheen 1651 gedateerde „Landschap met Mercurius en Argus” ⁹⁾ en dat een wat verder gevorderd stadium te zien geeft, zal wat later geplaatst moeten worden; het moet wel uit Boths laatste levensjaren stammen.

(1) HOUBRAKEN, II, p. 115. (2) Zie bij HdG, p. 426 ff., de nrs. 14 t/m 20. (3) Twee dezer stukken (HdG 14 en HdG 15) zijn resp. 169 en 174 cm hoog, d.w.z. „ruim 6 voeten”. (4) Nl. op een stuk in de Alte Pinakothek te München (HdG 14), dat in de laatste oorlog zwaar beschadigd is. WILLNAU (*op. cit.*, p. 215) verwarde dit werk met een ander (HdG 16), waarschijnlijk ten gevolge van het feit, dat beide stukken zich vroeger te Bayreuth als bruikleen van de Pinakothek bevonden. (5) WILLNAU, p. 210 ff. Ook de plant met grote bladeren op de voorgrond van het schilderij uit Wenen doet aan Weenix denken. Hofstede de Groot twijfelde aan Weenix’ aandeel (HdG, p. 427, nr. 16). (6) WILLNAU, *op. cit.*, p. 210, afb. 1. (7) Zie cat. p. 174. (8) Vgl. cat. nrs. 96 en 98. (9) HdG 14; zie noot 4.

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Afb. 61.

JAN ASSELIJN

Jan Asselijn werd omstreeks of kort voor 1615¹⁾ geboren, of te Diemen bij Amsterdam of te Dieppe in Noord-Frankrijk²⁾. Mogelijk leerde Asselijn vóór 1634 bij Jan Marten de Jonge in Amsterdam³⁾. Als zoveel van zijn Nederlandse collega's reisde Asselijn via Frankrijk naar Italië⁴⁾. Over het jaar van zijn heenreis staat niets vast; hij zal vermoedelijk niet eerder dan 1635 en niet later dan 1642 op weg zijn gegaan⁵⁾. Op de terugreis uit Rome huwde Asselijn eind 1644 te Lyon⁶⁾. Van Lyon begaf de schilder zich in gezelschap van Nicolaes van de Helt Stockade naar Parijs, waar hij in of voor augustus 1646 al weer is vertrokken⁷⁾. Mogelijk verbleef Asselijn nog korte tijd in Antwerpen⁸⁾, doch in elk geval in 1647 was hij weer in Amsterdam⁹⁾. Hoogstwaarschijnlijk vertoefde hij hier ook de volgende jaren¹⁰⁾. In 1652 komt Asselijn nog in Amsterdam voor¹¹⁾, in hetzelfde jaar is hij in deze stad overleden¹²⁾.

Uit Asselijns vroege periode zijn een aantal ruitergevechten bekend, navolgingen van werk van Esaias van de Velde en Jan Marten de Jonge, geschilderd in een levendige, doch wat onsamenhangende en drukke trant. Deze werken dateren van 1634 en 1635¹³⁾. Het is niet zeer duidelijk hoe Asselijns stijl verder werd gevormd, daar tussen 1635 en 1646, dus uit de tijd van zijn verblijf in Italië, geen gedateerde werken bekend zijn. Na deze periode blijkt Asselijn zich te hebben ontwikkeld tot een van de begaafdste Italianiserende landschapschilders, waarbij de invloed van Van Laer essentieel blijkt te zijn geweest¹⁴⁾; tot zijn dood in 1652 blijft hij zich verder ontplooien. Het landschap met genrefiguren (meestal herders met vee), de bambocciade en het riviergezicht krijgen bij Asselijn een zeer eigen, verstilte atmosfeer. De vaak eigenaardig vertekende figuren en schonkige dieren steken als lichtplekken af tegen het landschap, waarin het overheersende donkergroen slechts door kleine, pittige lichtaccenten in gebladerte en water wordt verlevendigd. Op een incidenteel geval na is het zeer onwaarschijnlijk dat, zoals veelal wordt beweerd, ook Claude Lorrain aan de vorming van Asselijns stijl heeft bijgedragen¹⁵⁾. Bij uitzondering greep hij ook terug op Italianisanten van een oudere generatie als Poelenburgh¹⁶⁾ en Breenberg¹⁷⁾. Zijn stijl en in het bijzonder het door hem geïntroduceerde type van het groots en zeer wijd geconcipeerde landschap hebben invloed gehad op meesters als Pynacker, Dujardin en Berchem¹⁸⁾.

(1) Het in alle moderne literatuur opgegeven jaartal 1610 als geboortjaar van Asselijn berust slechts op de opgave van Dézallier d'Argenville uit het midden van de 18e eeuw (zie: STELAND-STIEF, p. 12). STELAND-STIEF (*ibid.*) wees er in dit verband op, dat Asselijns vroegst gedateerde werk, uit 1634, nog onrijp aandoet, als door een jeugdig meester geschilderd. Bovendien is deze auteur van mening, dat Asselijn niet veel ouder kan zijn geweest dan Jan Both, wiens

geboorte zij (naar DE BRUIJN) op z'n vroegst in 1618 dateert (wij tonen aan dat dit geboortjaar vermoedelijk 1615 is; zie p. 113, noot 2); aldus stelde zij Asselijns geboortjaar op 1615–1620. De leeftijd van negentien jaar lijkt ons echter wel de vroegste waarop we signaturen (en dateringen) van Asselijns mogen verwachten: pas ná een volbrachte leertijd van meerdere jaren mocht een schilder zijn werk signeren (zie hierop betrekking hebbende gildebepalingen: G. J. HOOGWERFF, *De geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland*, Amsterdam, 1947, p. 24). Daaruit valt te concluderen dat de meester niet na 1615 zal zijn geboren. (2) Volgens SANDRART (p. 182) was Asselijns Amsterdammer. Uit een door Scheltema gepubliceerde acte blijkt echter, dat Asselijns pas Amsterdamse stadsrechten kocht in 1652; in deze acte wordt hij van Diepen afkomstig genoemd (P. SCHELTEMA, *Rembrandt, Redevoering over het Leven en de Verdiensten van Rembrandt van Rijn*, Amsterdam, 1853, p. 69). STELAND-STIEF (p. 11) trachtte aannemelijk te maken dat met „Diepen” het Franse „Dieppe” en niet, zoals men vaker interpreteerde, „Diemen” bij Amsterdam werd bedoeld. Voor de Diemen-theorie pleitte nog recent VAN HALL (p. 7), die erop wees, dat dicht bij Diemen vroeger het zgn. „Nieuwe Diep” lag, vroeger misschien ook het „Diep” zonder meer. Als Asselijns toch bij of te Diemen zou zijn geboren, verduidelijkt dit tevens waarom hij herhaalde malen de doorbraak van de Diemerdijs bij Nieuwe Diep aan het IJ heeft geschilderd, die plaatsvond in 1651 (zie over deze voorstelling: cat. nr. 68, noot 1). In dit verband lijkt het ons ook van betekenis dat Six van Chandelier in zijn *Poesie*, uit 1657, melding maakt van Asselijns als: *Krabbetje den Yenaar* (zie A. D. DE VRIES, *Biografische Aanteekeningen betreffende voornamelijk Amsterdamsche schilders, plaatsnijders enz.*, in *Oud-Holland*, IV, 1886, p. 302). (3) SANDRART (p. 182) deelt mede dat Asselijns bij Esaias van de Velde leerde. Asselijns vroege ruitergevechten zijn inderdaad in diens trant geschilderd, een feit, dat Sandrart waarschijnlijk onderkende en hem tot dit leerlingchap deed concluderen. STELAND-STIEF (p. 13 en p. 24 ff.) wees er echter op, dat Van de Velde al in 1630 stierf, toen Asselijns nog vrij jong moet zijn geweest. Verder toont deze auteur aan, dat Asselijns in zijn vroege werk veel meer aan Jan Martsens varianten op Van de Veldes ruiterslagen ontleende dan aan Van de Velde zelf. Daar Jan Martsen in 1633 te Amsterdam was, kan Asselijns zeer goed bij hem in de leer zijn geweest. (4) Asselijns reis naar en verblijf in Italië worden niet door documenten bevestigd, doch wel uitdrukkelijk genoemd door SANDRART (p. 182) en HOUBRAKEN (III, p. 64). Beide auteurs vermelden zijn Bentvueghelnaam „Krabbetje” (hem gegeven vanwege zijn ene vergroeide, klauwachtige hand). Een verblijf in Italië blijkt vooral uit Asselijns werk (zie b.v. cat. nr. 70). Vermoedelijk bezocht hij ook Florence (zie STELAND-STIEF, p. 13 ff.). (5) Asselijns laatste gedateerde nog in zuiver Hollandse trant vervaardigd schilderij stamt uit 1635 (STELAND-STIEF, p. 19); in 1644 was de meester op de terugreis uit Italië (zie noot 6) waar hij, zoals gebruikelijk was, toch een of meer jaar zal hebben verbleven: helaas kan men niet verder komen dan aan te nemen, dat hij ergens tussen deze twee tijdstippen op weg zal zijn gegaan. STELAND-STIEF (p. 15 en p. 47) meent dat Asselijns in 1639 of 1640 te Rome kwam, vanwege de invloed die Asselijns daar onderging van Jan Both, die, naar zij waarschijnlijk ten onrechte aanneemt, pas van 1638 tot 1641 in Rome was. Boths verblijf in Rome geeft echter o.i. geen enkele informatie over het jaar van aankomst van Asselijns in deze stad. De invloed van Both op Asselijns kan immers hebben plaatsgevonden jaren na de aankomst van Asselijns of lang na het vertrek van Both; er hoeft geen persoonlijke relatie tussen beide meesters te hebben bestaan. (6) Volgens HOUBRAKEN (III, p. 64) huwde hij *omtrent den Jare 1645 te Lions, met de Jongste Dochter van Houwaart*. Inderdaad blijkt uit Asselijns testament van september 1652 (gepubli-

ceerd door BREDIUS, p. 231–232), dat hij toen gehuwd was met Antoinette Huart en dat zijn oudste kind zeven jaar oud was: het huwelijk te Lyon vond dus op zijn laatst eind 1644 plaats (zie: STELAND-STIEF, p. 15). (7) Willem Schellinks kwam op 10 augustus 1646 te Parijs aan, waar hij Asselijn en Van de Helt Stockade hoopte te treffen. Beide meesters bleken echter net uit Parijs te zijn weggegaan, zo noteerde Schellinks in zijn dagboek (zie: VAN DEN BERG, p. 25, en STELAND-STIEF, p. 16). Het is bekend dat Asselijn in Parijs een opdracht uitvoerde (zie cat. nr. 60, noot 2). (8) STELAND-STIEF, p. 17. (9) BREDIUS, p. 231–232. (10) STELAND-STIEF, p. 17. (11) Hij koopt hier het burgerrecht (zie P. SCHELTEMA, *op. cit.*) en maakt er zijn testament (BREDIUS, p. 231–232). (12) Volgens een door STELAND-STIEF (p. 18) volledig gepubliceerd document in het Gemeente-Archief te Amsterdam. (13) Zie voor een uitvoerige bespreking van deze vroege groep werken: STELAND-STIEF, p. 19 ff. Als voorbeeld moge een bij BERNT (I, nr. 18) afgebeeld schilderij dienen. Zie over het ontstaan van het genre bij Esaias van de Velde en de verdere ontwikkeling ervan bij andere meesters: GERSON 1940, p. 182. (14) Zie cat. nr. 60. (15) In Parijs schilderde Asselijn twee stukken waarin een geheel op zichzelf staande beïnvloeding door Lorrain is aan te wijzen; zie p. 132, noot 2. Volgens HOUBRAKEN (III, p. 64) is Asselijn *mee een van d'eerste geweest welke de zuivere en heldere wijze van lantschapsschilderen, als Glaude Lorain, in Hollant bracht*. Van de latere auteurs, die spreken over invloed van Claude op Asselijn noemen wij slechts, zeer recent, STELAND-STIEF, p. 67 f. Volgens deze auteur ontleende Asselijn de weergave van een zonnige sfeer aan Claude. Elders zetten wij echter uiteen dat de „heldere wijze van landschapsschilderen” niet, zoals reeds Houbraken en Sandrart ten onrechte meenden, een privilege van Claude was, maar zich eerder reeds volledig ontwikkelde bij Nederlandse meesters (vgl. onze cat. nrs. 10, 38, 34 en p. 35–36). (16) Zoals in het 1646 gedat. „Landschap” (cat. nr. 60) uit de Academia di San Luca te Rome; mogelijk had Asselijn reeds vroeger een werk van Poelenburgh gecopieerd (STELAND-STIEF, p. 52). (17) Door de overname van een ruïne van een werk van Breenberg (zie cat. nr. 60, noot 2). (18) Zie cat. nr. 63 en 66.

Belangrijkste lit.: STELAND-STIEF.

60 Landschap met ruïnes, herders en vee

Paneel – 55 × 70 – gesign. en gedat. l.o.: *Jean Asselijn 1646*.

Herk.: onbekend.

Tent.: *Pittura Olandese*, Galleria Borghese, Rome, 1928, nr. 11 – Rome 1950, nr. 40.

Lit.: G. J. HOOGEWERFF, *Quadri olandesi e fiamminghi*, in *L'Arte*, 1911, p. 365 – SCHAAR 1956, p. 210 – STELAND-STIEF, p. 99 ff., nr. 102.

Over de werken die Asselijn tussen 1635 en 1646, dus in zijn Romeinse periode maakte, is weinig bekend¹⁾.

Dit en enkele andere werken, die alle in 1646 zijn geschilderd²⁾

geven, na deze hiaat weer een vast punt in de chronologie van Asselijns oeuvre. Het illustreert hoe Asselijn in deze tijd, ongeveer tegelijk met Berchem, een heel eigen type herdersstuk heeft ontwikkeld³⁾. Als in Berchems geval, mogen wij aannemen dat Asselijn zich in de eerste plaats door Pieter van Laer heeft laten inspireren. Reeds Sandrart⁴⁾ wist dat Asselijn te Rome *sich des Kunstreichen Von Laer, sonsten Bambots schöner Manier sehr beflisse und seine Kunst hoch gebracht*. De staffagetypen, het knokige vee en de sterke licht- en schaduwtegenstellingen herinneren aan Van Laer, terwijl Asselijn verder stellig voor type en sfeer naar Jan Both heeft gekeken, en de ruïne links aan een werk van Poelenburgh ontleende⁵⁾. Een met dit stuk vrij getrouw overeenkomend schilderij van Berchem, bevindt zich eveneens in de Accademia di San Luca te Rome⁶⁾.

(1) Gedateerde werken ontbreken in deze periode. In het Museum voor Schone Kunsten te Boedapest bevindt zich een ongesigneerd „Rivierlandschap met gezicht op de kerk van S. Giovanni e Paolo te Rome”, dat reeds vanouds aan Asselijn wordt toegeschreven op grond van het feit dat de afgebeelde kerk, vanuit dezelfde hoek gezien, ook voorkomt op een gesign. en 1647 gedat. schilderij in het Staatliches Museum te Schwerin (zie hierover onder cat. nr. 62) en op een gesign. tekening in de Albertina te Wenen (zie A. CZOBOR, *Recherches faites dans les fonds hollandais et flamands de la galerie des maitres anciens*, in *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, XXIII, 1963, p. 64–66, met afb.). STELAND-STIEF (p. 54 ff.) accepteert deze toeschrijving en beschouwt het stuk, dat stilistisch moeilijk bij andere werken is aan te sluiten, als te Rome gemaakt en door Jan Both beïnvloed. Het is o.i. echter zeer goed mogelijk dat het schilderij te Boedapest niet door Asselijn, maar door Horatius de Hooch (werkzaam 1652–1686 te Utrecht) werd geschilderd, die wel vaker motieven aan Asselijn ontleende. De op Jan Both geïnspireerde man met ezel (onder de poort op het landschap in Boedapest), komt terug op een gesign. en 1652 gedat. landschap van H. de Hooch in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Kopenhagen (*Royal Museum of Fine Arts, Catalogue of old foreign Pictures*, Kopenhagen, 1951, nr. 326; afb. bij BERNT, IV, nr. 135), waarop de boom links aan Asselijn herinnert; op het schilderij te Boedapest is verder de schildering van de toren, van de poortingang, van landschapsdetails en van het verloop van de rivier naar de diepte zeer met het stuk te Kopenhagen verwant. In het dampige waas dat over de rivier ligt en in de manier waarop het zandige terrein oploopt, herinnert het schilderij met „S. Giovanni e Paolo” ook aan een landschap van H. de Hooch in het Centraal Museum te Utrecht (Cat. *Centraal Museum*, nr. 158, afb. 77). Een aantal met meer zekerheid aan Asselijn toe te schrijven schilderijen (deels gesign.) plaatste STELAND-STIEF (p. 85 ff.) op stilistische gronden kort voor de gedat. werken van 1646, dus in het laatst van Asselijns Romeinse, of in zijn Franse periode. Zeker uit zijn Romeinse tijd lijkt ons het „Ruitergevecht” in het Musée Fabre te Montpellier (zie onder cat. nr. 61). (2) Eveneens uit 1646 is het volgende cat. nr. Een belangrijke opdracht tijdens zijn verblijf in Parijs, dus in 1645 of in 1646, vormde voor Asselijn zijn aandeel in de decoratie van het „Cabinet de l'Amour” in het Hôtel Lambert, waaraan ook Swanevelt, Patel, Le Sueur en anderen meewerkten (zie voor het aandeel van Le Sueur A. BLUNT, *Art and Architecture in France, 1500–1700*,

Londen, 1953, p. 202, afb. 104b; het eerst over de bijdrage van Swanevelt en Asselijn; BRUNETTI 1958, p. 316; zie ook p. 99, noot 7. Uitvoerig over Asselijns aandeel: STELAND-STIEF, p. 91 ff.). Asselijn vervaardigde voor het „Cabinet de l'Amour" twee ovale landschappen (thans in het Louvre, inv. nrs. 984, 986; cat. Villot 1888, nr. 2, 4; STELAND-STIEF, oeuvrecat. nrs. 217 en 44): het ene een voorstelling met herders en vee, het andere een riviergezicht. Van deze beide doeken geeft het herdersstuk, evenals het verwante schilderij uit de Accademia di San Luca, voor het eerst het rijpe type van Asselijns landschap met vee weer; het andere doek vormt een voorstadium op Asselijns riviergezichten met gondel-achtige, door tenten afgedekte boten zoals het onder cat. nr. 62 genoemde, 1647 gedat. werk te Schwerin. Het ontging Steland-Stief blijkbaar dat de hoge, smalle ruïne op het herdersstuk ontleend werd aan een prent van Breenberg uit 1640 (afb. bij HOLLSTEIN, III, p. 205, nr. 7). Het landschap in het Kurpfälzisches Museum te Heidelberg (inv. nr. 65), dat Steland-Stief chronologisch tussen cat. nr. 60 en de Hôtel-Lambert-decoraties wil plaatsen, zouden wij, vanwege de verbrokkelde compositie en nog wat onhandige tekening vroeger willen dateren (STELAND-STIEF, p. 102, oeuvrecat. nr. 29). Ook merkte zij niet op dat verschillende elementen in het Parijse riviergezicht, zoals de vorm en de schilderwijze van de boom en de toren links, sterk door Claude Lorrain zijn beïnvloed. Kwam Asselijn hiermee misschien tegemoet aan speciale Franse wensen? In elk geval is dit één van de zeer sporadische gevallen, zowel in het oeuvre van Asselijn (zie p. 30 f.) als in dat van de hele groep Nederlandse Italianisanten, waarbij van directe invloed van Claude kan worden gesproken. De voortekeningen, waarnaar Perelle pas na Asselijns dood, etsen vervaardigde dateren waarschijnlijk eveneens uit Asselijns Parijse tijd (zie STELAND-STIEF, p. 88 f.). (3) Vgl. cat. nr. 73. (4) SANDRART, p. 182. (5) Aan een ets (BARTSCH 18) die Bronchorst naar Poelenburgh maakte, aldus STELAND-STIEF, p. 99 ff. (6) Zie ook p. 148, noot 11; HdG 747.

Rome, Galleria Nazionale dell'Accademia di San Luca.

Afb. 63.

61 Landschap met ruitergevecht

Paneel — 49 × 74 — design. en gedat. l.o.: *Jean Asselin F. 1646.*

Herk.: Veil. J. van der Linden van Slingeland, Dordrecht, 22 aug. 1785, nr. 1 — Veil. Daniel de Jongh Az., Rotterdam, 18 maart 1810, nr. 8 — Verz. J. Rombouts, 1850 — Verz. E. Dupper Wzn. — Legaat 1870 aan Rijksmuseum te Amsterdam (thans bruikleen aan de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, 's-Gravenhage).

Tent.: geen.

Lit.: *Katalog der Gemälde ... im Reichsmuseum zu Amsterdam*, Amsterdam, 1920, p. 52, nr. 383 — STELAND-STIEF, p. 103 ff., nr. 19.

Dit stuk is 1646 gedateerd, zodat Asselijn het evenals het vorige tijdens of kort na zijn verblijf in Parijs moet hebben geschilderd. Het schilderij

leert ons, dat Asselijn het thema der ruiterslagen van zijn vroege periode naderhand nog wel eens ter hand heeft genomen ¹⁾). Sandrart kende Asselijn in de eerste plaats als schilder van *Pferden, allerley Thieren und Menschen, Bataglien* ²⁾). In Sandrarts eigen bezit bevond zich, naar hij meedeelt, een werk van Asselijn dat een ruiterslag bij de Salarische brug in Rome voorstelde. De vraag of Asselijn ook in Rome dergelijke werken schilderde kan men wel bevestigend beantwoorden, bij vergelijking van deze „ruiterslag” met een verwant schilderij van Asselijn, voorstellende een „leeuwenjacht” in het Musée Fabre te Montpellier, dat volgens Steland-Stief direct zou zijn aan te sluiten bij het „ruitergevecht” te Utrecht, en uit dezelfde periode (1646) zou dateren ³⁾).

Beide stukken hebben inderdaad gemeen een wijd, vlak landschap, waarin een oranje-achtig licht heerst, en een vlakke horizon die aan de rechterzijde wordt onderbroken door kale, steil aflopende rotsformaties, zoals die veel voorkomen in Asselijns oeuvre. De staffagegroepen echter, die ongeveer op dezelfde plaats links in het vlak zijn gezet, verschillen diepgaand. In het „ruitergevecht” te Utrecht is de soldatengroep beweeglijk, maar toch zeer overzichtelijk en vanuit een rechte lijn, die als basis dient, gecomponeerd; tot de eenheid van deze groep draagt ook de vaste modellering en de overwogen lichtval ten zeerste bij. De overeenkomende groep op het stuk in het Musée Fabre daarentegen is onsamenhangend geleed, week van lijn en pathetischer getekend, waardoor dit stuk dichterbij de ruiterslagen van 1634—35 komt. Daar bovendien de boom links op deze leeuwenjacht nog geheel, zoals op Asselijns vroege schilderijen in type en bladslag aan Esaias van de Velde herinnert ⁴⁾) wordt het duidelijk dat dit stuk de ontbrekende schakel moet vormen tussen de ruiterslagen uit Asselijns jeugd en zijn rijpe werk. Al met al geeft het stuk te Montpellier een Italianiserend landschap in combinatie met kenmerken van de ruiterslagen van 1634—35. Vandaar dat deze „leeuwenjacht” o.i. te beschouwen is als één van de weinige werken waarvan wij met zekerheid mogen aannemen dat Asselijn het te Rome heeft geschilderd, wellicht ca. 1640.

(1) Zie p. 129. Nog uit zijn laatste jaren stamt een ruiterslag in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Kopenhagen, *Royal Museum of Fine Arts, Catalogue of old foreign Paintings*, Kopenhagen, 1951, nr. 8; zie STELAND-STIEF, p. 160, oeuvrecat. nr. 15. (2) SANDRART, p. 182. (3) Inv. nr. 175; niet gesigneerd, doch ongetwijfeld van Asselijns hand; STELAND-STIEF, p. 104, oeuvrecat. nr. 28. (4) Vgl. een dergelijke boom op een stuk in het Herzog Anton Ulrichmuseum te Brunswick uit 1634/35, afgebeeld bij BERNT, I, nr. 18.

Utrecht, Provinciale Griffie, Paushuize (bruikleen van de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, 's-Gravenhage, inv. nr. B 626).

Afb. 65.

62 Landschap met ruïnes en herders aan een water

Doek — 46 × 54 — gemon. r.o. op de muur: JA (aaneen), niet gedat.

Herk.: Veil. Van der Marck, Amsterdam, 5 aug. 1773, nr. 3 (aan Poshaven) — Veil. J. Witsen, 16 aug. 1790, nr. 1 — Verz. J. A. Albers, Bremen — gelegateerd 1856.

Tent.: geen.

Lit.: LEDERMANN, p. 35 — *Katalog der Gemälde*, Kunsthalle, Bremen, 1939, nr. 7 — STELAND-STIEF, p. 118 ff., oeuvrecat. nr. 163.

Uit 1647 dateren enkele schilderijen waarvan de belangrijkste zijn: 1) „Bedelaars bij een kloosterpoort”, een bambocciadestuk, voorheen in de Gemäldegalerie te Dresden ¹⁾; 2) „Havenlandschap met gezicht op de S. Giovanni e Paolo te Rome” in het Staatliches Museum te Schwerin ²⁾.

Het schilderij uit Bremen werd met de volgende twee cat. nrs. door Steland-Stief eveneens 1647 gedateerd op grond van vergelijking met het stuk te Schwerin, waarin het landschap dezelfde wijde openheid bezit ³⁾. Wij zouden de drie geëxposeerde werken echter wat later willen plaatsen, daar zij met hun hechte, afgewogen compositie, hun groot gemak in de modellering en zekerheid van tekening toch wel een verder stadium te zien geven dan het werk te Schwerin. Mogelijk stammen zij uit 1648, een jaar waaruit geen gedateerd werk van Asselijn bekend is.

Het is opvallend hoe Asselijn, net als b.v. Jan Both, Weenix en Dujardin, pas in Holland, geruime tijd na zijn verblijf in Italië tot zijn meest vol-dragen eigen trant komt.

(1) Tijdens de oorlog verloren gegaan; *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden-Berlijn, 1912, p. 159, nr. 1592; STELAND-STIEF, p. 109, oeuvrecat. nr. 242; afb. bij BERNT, I, nr. 20. (2) Inv. nr. 406; *Katalog Holländische Maler des 17. Jahrhunderts*, Schwerin, 1962, nr. 14; STELAND-STIEF, p. 114 ff., oeuvrecat. nr. 205; vgl. STELAND-STIEF, p. 109 over twee andere werken met het jaartal 1647, die evenwel slechts uit veil. cat. bekend zijn. Een ongesign. „Havengezicht” in de verz. A. Busiri Vici te Rome (doek, 80 × 98), dat op naam staat van Th. Wyck, doet zo sterk aan Asselijn denken, met name aan het stuk te Schwerin, dat het o.i. wellicht aan Asselijn mag worden toegeschreven en ca. 1647 gedateerd. (2) STELAND-STIEF, p. 119 ff. Eerder dateerde LEDERMANN, p. 35 het schilderij uit Bremen „na 1645”.

Bremen, Kunsthalle (inv. nr. 7).

Afb. 64.

63 Voorde aan de voet van hoge bergen

Doek — 94 × 125 — gemon. l.o. van het midden: JA (aaneen), niet gedat.

Herk.: Waarsch. veil. Amsterdam, 14 aug. 1771, nr. 4 (aan Nijman) — Veil. van Loon van Winter, Amsterdam, 26 febr. 1878, nr. 1 (aan Hollander) —

verz. M. C. J. Mertz, Brussel — Hieruit van 1876 af in Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.

Tent.: onbekend.

Lit.: BERNT, I, nr. 19 — *Catalogue de la Peinture ancienne*, Brussel, 1953, p. 17, nr. 14 — BROCHHAGEN, p. 131 — BROCHHAGEN 1957, p. 249 — STELAND-STIEF, p. 120—124.

Zoals bij het voorgaande stuk uiteengezet, zal dit rivierlandschap vermoedelijk uit 1648 dateren. Geen meester wist in deze periode op een dergelijke indrukwekkende en monumentale wijze een gevoel van wijde ruimtelijkheid op de beschouwer over te dragen, behalve Jan Both, die in dezelfde tijd, op andere manier verwante effecten bereikte ¹⁾. Er heerst in dit stuk een sfeer van avondlijke kalmte die wordt teweeggebracht door de oranje belichting, en door het rustige ritme van de grote lijnen van het gebergte en het vlakke terrein. De scene is in tegenlicht gezien om enkele partijen, zoals de golven op het water en de weer sterk aan Van Laer herinnerende figuren op de voorgrond, als heldere accenten naar voren te doen springen. Een opvallend kenmerk van dit stuk — en meestal van het beste werk der Nederlandse Italianisanten — is, dat bij een groot opgevatte compositie, de detaillering van figuren en landschap toch uitermate verzorgd en afwisselend blijft.

Dergelijke landschappen van Asselijn hebben ongetwijfeld sterk ingewerkt op werken van Berchem en Dujardin van na 1650 ²⁾.

(1) Vgl. diens onder cat. nr. 54, noot 1 genoemde „Landschap met stenen brug”.

(2) Zie cat. nrs. 82 en 118.

Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.

Afb. 66.

64 Jagers onder ruïnegewelf

Paneel — 71 × 61 — gemon. r.o.: JA (aaneen), niet gedat.

Herk.: Veil. G. (uit Londen), Fred. Muller, Amsterdam, 20 mei 1919, nr. 1 — Veil. Stolz, Frankfort a. M., 29 maart 1927, nr. 228 — Verz. Baron van Hugenhpoth — Kunsth. Dirven, Eindhoven.

Tent.: onbekend.

Lit.: STELAND-STIEF, p. 111, oeuvreecat. nr. 66.

De vergelijking van de staffage op dit werk met de figuren op een verloren gegane, 1647 gedateerde „Bedelaars bij de kloosterpoort” van Asselijn, voorheen in Dresden ¹⁾ brengt Steland-Stief ertoe het in hetzelfde jaar te plaatsen ²⁾. De figuren onder het ruïnegewelf zijn echter verder evolueerd, minder karikaturaal, dan de bedelaars, en ook de grotere overzichtelijkheid van de compositie maakt een rijpere indruk, zodat het mogelijk, als de voorgaande werken, uit 1648 kan stammen ³⁾.

De zonnigheid van het landschap krijgt extra nadruk, door de tegenstelling met de donkere, grotachtige ruimte, van waaruit het gezien wordt; in het donker op de voorgrond bevinden zich de figuren en hier moeten wij ons ook de positie van de schilder denken. Dit effect is geen vondst van Asselijn; het werd al eerder door verschillende Nederlandse Italianiserende meesters gebruikt ⁴⁾).

(1) *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden-Berlijn, 1912, p. 159, nr. 1592. (2) STELAND-STIEF, p. 111. (3) Een ander exemplaar van dit schilderij, met een afwijkende staffage, bevindt zich in de verzameling Czernin te Wenen, zie K. WILCZEK, *Katalog der Graf Czerninschen Gemäldegalerie in Wien*, Wenen, 1936, p. 24, nr. 138; STELAND-STIEF, p. 111, oeucrecat. nr. 69. (4) Zie cat. nr. 34.

Eindhoven, Verz. M. J. M. van Lieshout.

Afb. 67.

65 Landschap met ruïne en herder met vee bij een voorde

Doek — 103 × 129 — gemon. r.o.: JA (aaneen), niet gedat.

Herk.: Verz. Graaf Anton Lamberg-Sprinzenstein (1740–1822), Wenen — legaat 1822.

Tent.: geen.

Lit.: PARTHEY, nr. 46 — TH. VON FRIMMEL, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, München, 1913, p. 185 — TH. VON FRIMMEL, bespreking van C. VON LÜTZOW, *Katalog der Gemäldegalerie der königlich-kaiserlichen Akademie der bildenden Künste*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XIV, 1891, p. 78 — LEDERMANN, p. 43 — EIGENBERGER, p. 14 — SCHAAR, p. 12 — PLIETZSCH, p. 135, afb. 227 — STELAND-STIEF, p. 121 ff., oeucrecat. nr. 101 — POCH-KALOUS, nr. 69.

Deze „voorde”, één van de mooiste landschappen van Asselijn, moet wel iets later dan de voorgaande stukken zijn geschilderd ¹⁾. De detaillering begint al de gladde preciesheid te krijgen, waardoor het werk van ca. 1650 wordt gekenmerkt ²⁾.

Steland-Stief wees erop, dat Asselijn in de jaren na 1646 op steeds grotere formaten gaat schilderen, een verschijnsel dat bij hem op logische wijze samengaat met een gemakkelijker beheersing van compositie en details ³⁾. Uit 1649 dateert Asselijns grootste schilderij, dat 164 × 230 cm meet ⁴⁾.

(1) STELAND-STIEF, p. 121 ff., dateert het stuk 1648. Eerder meende TH. VON FRIMMEL (*Repertorium*, op. cit., p. 78), dat het in 1647 zou zijn geschilderd. (2) Als de „Ponte Rotto” in de verz. David te Kopenhagen; zie onder cat. nr. 67. (3) STELAND-STIEF, p. 119 ff. (4) STELAND-STIEF, p. 123; afgeb. in *Weltkunst* van 12.2.1933; dit is het enige gedateerde werk van Asselijn uit 1649. Verblijfplaats onbekend.

Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. nr. 810).

Afb. 69.

66 Bergachtig rivierlandschap met trekkende herders

Paneel — 43 × 67 — gemon. r.o.: JA (aaneen), niet gedat.

Herk.: Verz. Graaf Anton Lamberg-Sprinzenstein (1740—1822), Wenen — legaat 1822.

Tent.: *Holländer des 17. Jahrhunderts*, Kunsthhaus, Zürich, 1953, nr. 4.

Lit.: PARTHEY, nr. 49 (?) — TH. VON FRIMMEL, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, München, 1913, p. 187 — LEDERMANN, p. 44 — EIGENBERGER, p. 14 — SCHAAR, p. 47 — STELAND-STIEF, p. 144 ff., *oeuvrecat.* nr. 110 — POCH-KALOUS, nr. 72.

In dit landschap wordt de beschouwer verondersteld neer te zien op een onherbergzame hoogvlakte, die zich in afwisselende, door water onderbroken plans uitstrekt tot aan de voet van hoogoprijzende bergmassieven. Naar de diepte verplaatsen zich nietige figuurtjes onder een enorme wolkenhemel. Deze natuuruitleiding heeft niets „idyllisch” (de term die zo veelvuldig wordt gebruikt in verband met het Italianiserende landschap), doch toont integendeel een sterk gevoel voor de indrukwekkende monumentaliteit van het Zuidelijke landschap ¹⁾.

Tot de uitbeelding van het hoge, rotsachtige gebergte hebben wel (de Zuidelijke uitlopers van ?) de Alpen geïnspireerd, niet de Latijnse of Toscaanse heuvels, waaraan het werk van de meeste Italianiserende meesters herinnert. Waarheidsgetrouwe tekeningen met gezichten op verschillende punten in het Zwitserse Alpengebergte vervaardigde naderhand Jan Hackaert ²⁾. Bij dichters en schrijvers in de 17e eeuw bestond de traditie het Alpengebergte als onherbergzaam en onaangenaam reisgebied af te schilderen en als konsekwentie daarvan, werd ook tegelijk steeds de uiterlijke verschijning van het hooggebergte als gruwelijk en afstotend beschreven. Dit was in overeenstemming met de traditionele 17e eeuwse opvatting, die het nuttige steeds in combinatie placht te zien met het esthetisch fraaie, en het schadelijke, onplezierige met het lelijke en afzichtelijke ³⁾. Misschien heeft Asselijn iets van dat „akelige” aspect van de Alpen in dit schilderij willen leggen. Het feit, dat de zeer kleine figuurtjes bijna verloren gaan in de ruimte en geheel en al worden overheerst door het woeste, kale berglandschap, wijst in deze richting. Dit stuk laat zich moeilijk aansluiten bij andere werken van Asselijn. Steland-Stief suggereert een datering na 1650 ⁴⁾. Daar het nog niet de gladde schildering vertoont van „Ponte Rotto” uit dat jaar (zie onder cat. nr. 67), zouden wij het schilderij iets dichters bij de voorgaande werken willen plaatsen, en het ca. 1649—50 dateren.

Met dit fraai geschilderde werk loopt Asselijn vooruit op een landschapstype, dat pas veel later bij enkele andere meesters ingang zal vinden. Een sterke dieptewerking weet hij te bereiken door evenwijdig verlopende, horizontale plans achter elkaar te schuiven, waarbij verticale doorsnijdingen ontbreken. Deze wijze van componeren vindt men terug bij

Berchem in de jaren 1650⁵⁾, en bij Dujardin ca. 1660⁶⁾ en nog eens vanaf 1675⁷⁾).

Ook voor Hackaert moeten werken als dit van betekenis zijn geweest⁸⁾.

(1) Men zou bij een werk als dit van een „kosmische natuurbeleving” kunnen spreken, in dezelfde zin waarin men deze aanduiding veelal gebruikt om het werk van Philips Koninck of Jacob van Ruisdael te karakteriseren. (2) Zie S. STELLING-MICHAUD, *Unbekannte Schweizer Landschaften*, Leipzig, 1937. (3) Zie BEENING, p. 69 en p. 457 ff. (4) STELAND-STIEF, p. 144 ff. (5) Vgl. cat. nr. 77 en 82; zie ook SCHAAR, p. 47, en STELAND-STIEF, p. 145. (6) Vgl. cat. nr. 127 en vooral het daar in de noten 1 en 2 genoemde stuk in de verz. Lugt. (7) Zie cat. nr. 129. (8) Zie cat. nr. 138.

Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. nr. 836).

Afb. 68.

67 Landschap met aquaductruïne en stenen brug

Doek — 67 × 82 — gemon. r.o.: JA (aaneen), niet gedat.

Herk.: Veil. Charles Bagot, Londen, 1836 — Verz. P. de Smeth, Amsterdam — Verz. Van der Hoop — gelegateerd 1854 aan de stad Amsterdam — 1885 bruikleen van de stad Amsterdam.

Tent.: *Dordrecht* 1963, nr. 3.

Lit.: Cat. *Rijksmuseum*, nr. 384 — STELAND-STIEF, p. 132 ff., oeuvrecat. nr. 104.

Uit de jaren tussen 1647 en 1650 zijn slechts weinig gedateerde werken bekend¹⁾. Uit 1650 dateert het „Gezicht op de Tiber met Ponte Rotto te Rome” in de verz. C. L. David te Kopenhagen²⁾.

Reeds bij de voorgaande schilderijen viel op hoe bij Asselijn ná 1647 de details met meer nadruk worden geschilderd en de kleuren heller worden. Het stuk in de verz. David, waarin elk detail is uitgevoerd met een tot dan toe ongekennde strakheid en precisie en waarin de kleuren helder en emailachtig glad zijn opgebracht, beschouwt Steland-Stief als het werk waarin deze tendens het duidelijkst tot uiting komt. Dezelfde kenmerken vallen op in het geëxposeerde schilderij, dat dus eveneens van ca. 1650 zal dateren³⁾.

Het schema voor de compositie, waarbij de ruïne rechts de voorstelling afsluit en tegelijk op de voorgrond een besloten ruimte vormt voor de staffagefiguren, werd door Asselijn vermoedelijk al in zijn Italiaanse jaren⁴⁾ gebruikt en later nog herhaald⁵⁾.

Van dit stuk zijn enkele andere versies bekend; een ervan heeft een aantal problemen opgeroepen⁶⁾.

(1) Uit 1648 geen, uit 1649 een slechts uit reproductie bekend landschap (zie cat. nr. 65, noot 4). (2) Doek — 134,5 × 169,5 — gemon. en gedat. JA 1650 — Afb.

in E. ZAHLE, *Malersamlingens Vaekst*, in *C. L. David's Samling*, III, Kopenhagen, 1958, p. 114–117 en 132, afb. op p. 133. Zie over het stuk: STELAND-STIEF, p. 129 ff., oeuvrecat. nr. 178. De statuten van de collectie stonden uitleenen niet toe. Een replek, eveneens 1650 gedateerd, bevindt zich in het County Museum te Los Angeles (inv. nr. A51 41 49–661). Als vrijwel natuurgetrouwe Romeinse stadsvedute vormt deze compositie een unicum in Asselijns oeuvre. (3) STELAND-STIEF, p. 129–132 ff. (4) NL. in het „Landschap met aquaductruïne”, eveneens in de verz. C. L. David te Kopenhagen; door STELAND-STIEF (p. 85) ca. 1645 gedat. (5) NL. in het ruinelandschap cat. nr. 62. (6) Een in de Ermitage te Leningrad (inv. nr. 2800) die wel een kopie is en een andere te Charkow (?) (zie: STELAND-STIEF, p. 134, oeuvrecat. nr. 289). Moeilijkheden levert een identieke voorstelling van zeer goede kwaliteit in het Kunsthistorisches Museum te Wenen (inv. nr. 9103). Op dit stuk met afwijkende staffage staat een betrouwbaar aandoende signatuur van Berchem en de datering 1675. Zie bespreking onder cat. nr. 94.

Amsterdam, Rijksmuseum (bruikleen van de Stad Amsterdam).

Afb. 70.

68 Bergachtig oeverlandschap met ruiters

Doek — 70 × 94,5 — gemon. r.o.: JA (aaneen), niet gedat.

Herk.: Verz. Graaf Anton Lamberg-Sprinzenstein (1740–1822), Wenen — legaat 1822.

Tent.: geen.

Lit.: PARTHEY, nr. 29 (?) — TH. VON FRIMMEL, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, München, 1913, p. 189 — LEDERMANN, p. 44 — EIGENBERGER, p. 15 — STELAND-STIEF, p. 141 ff., oeuvrecat. nr. 126 — POCH-KALOUS, nr. 70.

Steland-Stief komt voor dit schilderij op een datering ca. 1651, op grond van de verwantschap die de staffage vertoont met die op Asselijns Hollandse landschap, voorstellende de „Doorbraak van de Diemer dijk”, een stuk dat uit 1651 het jaar waarin de dijkbreuk plaats vond, of een jaar later moet stammen ¹⁾.

Het geëxposeerde werk geeft er blijk van, hoe Asselijn in deze late jaren ook in zijn wijde, door hoge rotsen en bergen omsloten landschappen tot de gladde schilderwijze en de fijne detaillering overging, die de voorgaande nummers kenmerkten.

(1) Schilderij in de Staatliche Museen te Berlijn-Dahlem (*Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts*, Berlijn, 1961, p. 9, nr. 2/58). Zie STELAND-STIEF, p. 141 ff. Deze auteur plaatst in dezelfde tijd een verloren gegaan landschap dat zich voorheen in het slot te Dessau bevond (inv. nr. 91; STELAND-STIEF, oeuvrecat. nr. 145) en een in 1907 bij Lempertz te Keulen geveild schilderij (STELAND-STIEF, oeuvrecat. nr. 98).

Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. nr. 869).

Afb. 71.

69 Zeehaven met grote toren

In samenwerking met Jan Baptist Weenix — doek — 127 × 167 — design. op rots r. van de toren: *JAsselijn* (J en A aaneen); m.o.: *Cio Batta Weenix*, niet gedat.

Herk.: Verz. Graaf Anton Lamberg-Sprinzenstein (1740–1822), Wenen (door Lamberg uit Londen gekocht) — legaat 1822.

Tent.: onbekend.

Lit.: PARTHEY, nr. 55 — LEDERMANN, p. 45 f., p. 113 — EIGENBERGER, I, p. 448; II, afb. 164 — HOOGWERFF 1941, p. 257 ff. — STECHOW 1948, p. 197 — POCH-KALOUS, nr. 73 — STELAND-STIEF, p. 149 ff., oeuvrecat. nr. 212.

Dit merkwaardige en originele schilderij draagt de signatuur zowel van Weenix als van Asselijn. Meerdere auteurs hebben zich beziggehouden met de intrigerende kwestie, welk aandeel elk van beide meesters in dit stuk heeft gehad. Vooropgesteld dient te worden, dat het schilderij, als geheel, zich noch in Asselijns oeuvre, noch in dat van Weenix gemakkelijk laat inpassen. De donkere rotskaap en de massieve toren, die doorloopt tot boven in het schilderij, geven een ongebruikelijk zware, verticale nadruk aan de middenpartij; daarmee vergeleken vormen de bebouwde rots en de schepen, die de compositie links en rechts afsluiten, slechts flauwe accenten. In andere gevallen is het juist typerend voor Weenix' en Asselijns werkwijze, dat de overheersende elementen van de compositie langs de zijanten worden geplaatst. Het losse en vrije verloop van de contouren (vooral van de rotskaap), de vlotte, a.h.w. improviserende schildering en het zeer heldere, soms bijna schrille coloriet, verlenen aan dit havengezicht een ongewone levendigheid en oorspronkelijkheid. Ook wat dat betreft neemt het een aparte plaats in het werk van Asselijn en Weenix¹⁾.

Ledermann achtte Weenix' bijdrage tot dit stuk zeer gering²⁾. Eigenberger en Poch-Kalous zagen Weenix' hand in de schepen rechts, in de burcht links en in de staffage, en meenden dat het landschap door Asselijn moest zijn geschilderd³⁾. Steland-Stief meent, dat de totaalopzet van Asselijn stamt, evenals de gehele schildering van de linkerhelft, van de lucht, van de toren en van de figuren aan de voet van de toren⁴⁾. De toren, die in iets gewijzigde vorm voorkomt op het schilderij van Asselijn te Schwerin (zie onder cat. nr. 62) zal inderdaad wel door Asselijn zijn geschilderd, evenals de linker havenpartij⁵⁾. Wij betwijfelen het echter of Weenix' aandeel slechts tot de schepen rechts beperkt is gebleven: de figuren en de voorwerpen op het voorplan lijken ons veel meer karakteristiek voor Weenix dan voor Asselijn⁶⁾.

Vrijwel alle genoemde auteurs⁷⁾ zijn het er over eens dat het schilderij in Holland, dus na 1647, het jaar van Weenix' terugkeer uit Italië, is geschilderd. Steland-Stief dateert het stuk zeer acceptabel ca. 1650 op

grond van de vergelijking van het linker gedeelte, de bebouwde rots met schepen aan de voet, met het „Tibergezicht met de Ponte Rotto” uit 1650 (zie onder cat. nr. 67)⁸⁾. De sterke nadruk op het middengedeelte van de compositie, is slechts in Asselijns schilderij „Doorbraak van de Diemerdijk” (zie onder cat. nr. 68), dat niet vóór 1651 kan gemaakt zijn, op dezelfde wijze terug te vinden, waardoor deze late datering nog aan aannemelijkheid wint.

De relatie met Weenix heeft ook nog betekenis gehad voor Asselijns stijl, zoals blijkt uit enkele zeer late, nl. 1650—1652 te dateren werken, die de invloed van Weenix verraden⁹⁾.

(1) M. POCH-KALOUS, nr. 73, vermoedde zelfs, vanwege de levendige schildering, dat dit stuk wellicht in Italië „direct naar de natuur” werd vervaardigd, een methode die door verschillende Italianisanten werd toegepast (vgl. cat. nr. 70). Dit stuk kan men echter o.i. moeilijk als voorbeeld van deze werkwijze beschouwen, omdat de opzet niet aan een directe natuurimpressie ontleend lijkt te zijn. (2) LEDERMANN, p. 45. (3) R. EIGENBERGER, I, p. 448; M. POCH-KALOUS, nr. 73. (4) STELAND-STIEF, p. 149 ff. (5) De toren werd later door Berchem overgenomen, nl. in het 1654 gedateerde stuk, voorheen in de verz. Wasserman, Parijs (HdG 90) (actuele verblijfplaats onbekend). (6) De figuren zijn vloeiender geschilderd dan Asselijn deed in deze tijd (zie onder cat. nr. 67). De koopwaar op het voorste plan komt vrijwel net zo op verschillende havengezichten van Weenix voor, evenals het type van de kaalhoofdige, slechts van vlecht en snor voorziene Oosterling, die in de tent zit (zie cat. nr. 100 en het aldaar in noot 3 genoemde stuk, voorheen in kunsthandel P. de Boer). (7) Behalve M. POCH-KALOUS, nr. 73. (8) STELAND-STIEF, p. 149 ff. (9) Zie STELAND-STIEF, p. 146 ff. Zij signaleert deze invloed o.a. in een landschap in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Kopenhagen (*Royal Museum of Fine Arts, Catalogue of old foreign Paintings*, Kopenhagen, 1951, nr. 10; STELAND-STIEF, *oeuvre* cat. nr. 152) en in het schilderij „Herderspaar temidden van ruïnes” in de Gemäldegalerie te Dresden (*Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden-Berlijn, 1912, p. 159, nr. 1593; STELAND-STIEF, *oeuvre* cat. nr. 53). Reeds in 1647 vertoont een werk van Weenix een verband met Asselijn (zie cat. nr. 96).

Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. nr. 761).

Afb. 72.

70 Schilders in de open lucht aan het werk

Krijt- en penseeltekening op papier — 18,7 × 23,7 — gesign. l.o.: *J: Asselyn Fecit*; opschrift: *Bent. Vueghels*, niet gedat.

Herk.: verz. Suermondt — verworven 1874.

Tent.: *De schilder in zijn wereld*, Delft-Antwerpen, 1964/65, nr. 122, afb. 62.

Lit.: OBREEN, III, p. 300, noot 2 — W. BODE-W. R. VALENTINER, *Handzeichnungen Altholländischer Genremaler*, Berlijn, 1907, nr. 49, met afb. — E. BOCK-J. ROSENBERG, *Die Niederländischen Meister, Beschreibendes Verzeichnis sämt-*

licher Zeichnungen, Berlijn, 1930, I, p. 69, nr. 144; II, afb. 56 — HOOGWERFF 1952, p. 95, 152, afb. 26a — KNAB 1960, p. 67 f. — STELAND-STIEF, p. 13.

Op deze typische Asselijns-tekening ziet men enkele schilders aan het werk, waarvan er een (en vermoedelijk twee anderen) aan het tekenen zijn, terwijl de vierde achter zijn doek, dat op de ezel staat, zit te schilderen. Het heldere zonlicht en het heuveltje rechts, laten niet zonder enige verbazing constateren dat dit tafereel zich in de open lucht afspeelt. Immers, men weet, dat al lang vóór de 17e eeuw schilders naar buiten trokken om naar de natuur te tekenen, maar in het algemeen wordt toch het schilderen in de buitenlucht, het „plein-air”, als een uitvinding van de impressionisten beschouwd.

Dit is niet het enige document dat ons inlicht over het feit, dat door Noordelijke schilders in Rome al in de 17e eeuw in de buitenlucht werd geschilderd. Sandrart leidt een van zijn anecdotes in met de woorden: *Ein andermal sind wir* (n.l. Sandrart en Pieter van Laer) *Pousin, Claudi Lorenes und ich, Landschaften nach dem Leben zu mahlen oder zu zeichnen auf Tivoli geritten . . .*¹⁾.

Verder is er een ets van Lorrain bekend, het „Forum Romanum” voorstellende, waarop men enige schilders achter hun doek ziet zitten²⁾.

Deze ets komt vrij getrouw overeen met Swanevelts en Claude's geschilderde gezichten op het Forum Romanum. Om deze reden mag zeker een verband gelegd worden tussen de geheel nieuwe opvatting, die in Swanevelts forumvoorstelling (zie onder cat. nr. 38) valt op te merken, en de wellicht in diezelfde tijd, ca. 1630, in zwang komende gewoonte om direct naar de natuur te schilderen.

Het valt niet uit te maken bij welke meester we de oorsprong van het in de open lucht schilderen moeten zoeken. Sandrart, die zelf een nederlandse opleiding had genoten, zegt de methode aan Lorrain te hebben geleerd. Ook Van Laer ging mee er op uit om in de vrije natuur te schilderen (zie boven). Men mag dit wel in verband brengen met de nadrukkelijke wijze, waarop Passeri, in zijn biografie van Van Laer³⁾, meldt, hoe getrouw deze meester de natuur navolgde, zo, dat het was bij het bekijken van zijn schilderijen of men „door een open raam” naar buiten keek; Passeri noemt dit de „nieuwe manier” van Van Laer.

Uit Asselijns tekening blijkt, dat het buiten schilderen in zijn tijd ook door „de Bentveughels” werd beoefend⁴⁾. Aan dit direct naar de natuur schilderen, hoeft echter geen overdreven waarde te worden gehecht. Mogelijk gaf het nieuwe impulsen aan de schilderwijze van Van Laer en Swanevelt. De heldere kleur en de verfijnde weergave van het zonlicht, waarmee de Italianisanten vanaf Bril en Poelenburgh experimenteerden, zijn misschien ten dele aan het buiten schilderen te danken.

Het staat echter vast, dat de belangrijkste Italiaanse landschappen van

Both, Asselijn, Weenix, Dujardin etc. in Holland, thuis op het atelier, werden geconcipieerd en uitgewerkt.

(1) SANDRART, p. 184. Elders (p. 209) deelt Sandrart mede, hoe hijzelf het buiten schilderen, als nieuwe methode, aan Claude Lorrain zou hebben geleerd. Deze meester zou in zijn vroege tijd geregeld naar buiten zijn gegaan om verschillende lichteffecten te bestuderen en zijn kleuren daarna te mengen, waarna hij zich snel naar huis placht te begeven, om ze daar op doek te brengen. Deze omslachtige manier paste Claude toe, zegt Sandrart, totdat *er endlich mich zu Tivoli in den wilden Felsen bey dem berühmten Wasserfall mit dem Pensel in der Hand angetroffen und gesehen, dass ich daselbst nach dem Leben mahlte, auch viele Werke nach der Natur selbst und nicht aus Imagination und Einbildung machte*. Ook nog bij een andere gelegenheid (p. 405) vermeldt SANDRART hoe hij en Claude er op uittrokken om in open lucht te schilderen. (2) Deze gegevens merendeels bij KNAB 1960, p. 67, p. 120 ff. (3) De tekst bij MOES 1894, *Van Laer*, p. 97 ff. (4) Volgens het opschrift op de schets zijn er immers een viertal 'Bentvueghels' afgebeeld. De 'Bentvueghels' nu, was de naam van de losse organisatie van Nederlandse schilders in Rome. Meesters als o.a. Poelenburgh en Baburen hadden in het begin van de jaren 1620 een genootschap van Nederlandse schilders gesticht, dat tot in de 18e eeuw zou blijven bestaan. Het voornaamste doel van deze vereniging bestond uit het houden van vrolijke samenkomsten, waarbij een uitvoerig, parodistisch bedoeld ceremonieel in acht werd genomen. Eén van de gewoonten was dat pas in Rome aangekomen Nederlandse schilders een bijnaam of 'alias' kregen; van vele Italianisanten is deze bijnaam bekend. Zie HOOGEWERFF 1952, en over het conflict van de Nederlandse schilders met de Academie van St. Lucas te Rome, p. 93, onder noot 10.

Berlijn-Dahlem, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen (K.d.Z. 144).

Afb. 73.

THOMAS WYCK

Thomas Wyck werd in 1616 in Beverwijk bij Haarlem geboren ¹⁾. In 1642 is hij lid van het schildersgilde ²⁾ te Haarlem, waar hij in 1644 ook huwde; hij komt er nog voor in de jaren tussen 1656 en 1660 ³⁾. Omstreeks 1660 vertoefde Thomas Wyck enkele jaren in Engeland ⁴⁾. In 1677 is de meester in Haarlem overleden ⁵⁾.

Het is niet met zekerheid bekend of Wyck ook in Italië verblijf heeft gehouden. Wel suggereert Houbraken een reis naar Italië ⁶⁾. Ook al zou Wyck deze gemaakt hebben, dan staat nog niet vast dat dit verblijf vóór 1642, zoals men veelal beweert, heeft plaatsgevonden. Derhalve bestaat er geen aanleiding te menen, dat Wycks stijl in Rome werd gevormd en dat hij daar de directe leerling van Pieter van Laer is geweest ⁷⁾. Sommige auteurs gaan zelfs zover, dat zij Wyck in Rome ca. 1640 met

zijn werk stilistisch een bemiddelende rol wilden laten spelen tussen Pieter van Laer en schilders als Asselijn en Berchem⁸⁾.

Te oordelen naar Wycks gesigneerde schilderijen, komt het ons veel waarschijnlijker voor, dat de meester een Hollandse opleiding genoot. Een groot deel van zijn oeuvre bestaat immers uit herbergen en interieurs met alchimisten in typisch Haarlemse trant⁹⁾.

Bij de Italianisanten sluit hij aan door een aantal Italiaanse havengezichten die duidelijk de invloed van Asselijn en Weenix tonen; deze werken zullen eerder na dan vóór 1650 zijn geschilderd¹⁰⁾. Van genoemde meesters was Thomas Wyck vermoedelijk dus niet de voorloper, wel een verdienstelijk navolger.

(1) Volgens HOUBRAKEN (II, p. 16–17) werd Wyck in 1616 in Haarlem geboren. Uit archiefdocumenten blijkt, dat hij uit Beverwijk afkomstig was. Zie VAN DER WILLIGEN, p. 342. (2) VAN DER WILLIGEN, p. 342. (3) VAN DER WILLIGEN, p. 342. (4) Zie WURZBACH, II, p. 906; ook GERSON, p. 401. (5) VAN DER WILLIGEN, p. 342. (6) Namelijk met zijn mededeling, dat op Wycks schilderijen gebouwen voorkomen, *die door hem zelf in Italië naar 't leven afgeteekent werden*. (HOUBRAKEN, II, p. 17). Wyck tekende de Ripa Grande te Rome, doch het is niet uitgesloten dat hij dit motief aan een andere meester ontleende (zie cat. nr. 146). (7) Deze voorstelling van zaken wordt o.a. gegeven in THIEME-BECKER, XXXVI, p. 324. (8) Deze mening bij LEDERMANN (p. 8 f.) en bij STELAND-STIEF (p. 51 en 65). (9) C. HOFSTEDE DE GROOT (*Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragenden holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, II, Esslingen-Parijs, 1908, p. 582) acht Wyck in deze stukken afhankelijk van Isaac van Ostade; MARTIN (I, noot 544) ziet hem liever als navolger van Adriaen van Ostade. (10) Vroege gedateerde werken van Wyck zijn ons niet bekend. De gewoonte de Italiaanse buitentaferelen vroeg, de interieurs daarentegen laat te plaatsen (zoals in THIEME-BECKER, XXXVI, p. 324) mist voldoende grondslag. Zie ook cat. nr. 71.

Belangrijkste lit.: VAN DER WILLIGEN — THIEME-BECKER, XXXVI, p. 324.

71 Berglandschap met zeehaven en kooplieden

Paneel — 51,5 × 72,5 — gesign. o.l. van het midden: *T Wijck*, niet gedat.

Herk.: Verz. Graaf Anton Lamberg-Sprinzenstein (1740–1822), Wenen — gelegateerd 1822.

Tent.: geen.

Lit.: EIGENBERGER, p. 451 — POCH-KALOUS, p. 104, nr. 161.

Dit havenlandschap, dat Wycks stijl goed typeert, doet sterk denken aan de havengezichten van Weenix en, hoewel in mindere mate, aan die van Asselijn¹⁾. In vergelijking met overeenstemmende werken van Weenix, is de structuur der compositie en der dieptewerking minder logisch doordacht en ordelijk, en meer gericht op de decoratieve werking

van toevallig bijeengevoegde Italianiserende elementen. Deze overwegingen maken het aannemelijk dat een schilderij als dit geen inspiratiebron voor Weenix zal zijn geweest, maar dat het in tegendeel pas na en onder invloed van diens havengezichten van 1649 is ontstaan. De costuums van de figuren geven steun aan de these, dat het schilderij tamelijk laat in Wycks oeuvre gedateerd dient te worden ²).

(1) Vgl. met cat. nr. 100 door Weenix en de aldaar genoemde havengezichten, en vooral het door Weenix en Asselijn samen vervaardigde schilderij cat. nr. 69. Een havengezicht in de verz. Busiri-Vici te Rome, dat tot nu toe op naam van Wyck stond, zou o.i. door Asselijn vervaardigd kunnen zijn (zie onder cat. nr. 62). (2) POCH-KALOUS, *loc. cit.*

Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. nr. 880).

Afb. 75.

72 Koopliden bij een haven

Doek — 72,5 × 59,5 — gesign. op kist l.o.: *T Wijck*, niet gedat.

Herk.: verz. Van Winter, Amsterdam — Legaat van Mevr. Insinger-Van Loon, 1903.

Tent.: *Bolsward* 1964, nr. 68.

Lit.: *Catalogus der Schilderijen tentoongesteld in het Rijksmuseum*, Amsterdam, 1934, p. 326, nr. 2729.

Herhaalde malen heeft Wyck, zoals in dit schilderij, het motief gebruikt van de poortboog, die het stuk aan de bovenzijde op monumentale wijze afsluit en die tegelijk eenheid en samenhang aan de compositie verleent ¹).

Hetzelfde motief, op dergelijke wijze toegepast, vinden we ook bij Asselijn en Weenix ²), hetgeen kan bevestigen dat Wyck bepaalde elementen aan deze meesters heeft ontleend.

Stilistisch wijkt dit werk af van het landschap in Wenen (zie cat. nr. 71) doch het was niet mogelijk vast te stellen welk van beide het eerst is ontstaan.

(1) Een eendere poortboog, in Wycks gesign. „Straatgezicht” in de Gemäldegalerie te Dresden (*Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden-Berlijn, 1912, p. 144, nr. 1405; afb. bij BERNT, III, nr. 1031). (2) Bij Asselijn: in cat. nr. 64, bij Weenix: in cat. nr. 101.

Amsterdam, Rijksmuseum.

Afb. 74.

CLAES PIETERSZ. BERCHEM

Claes Pietersz. Berchem werd in 1620 in Haarlem geboren als zoon van de stillevenschilder Pieter Claesz¹⁾. Volgens Houbraken ging hij, na een opleiding bij zijn vader, in de leer bij Jan van Goyen, Nicolaes Moeyaert, Pieter de Grebber, Jan Wils en Jan Baptist Weenix²⁾. In 1642 deed de meester zijn intrede in het gilde te Haarlem; in hetzelfde jaar nog kreeg hij er drie leerlingen³⁾. Berchem was in 1645 in Nederland⁴⁾ en komt verder nog in Haarlem voor in 1646⁵⁾ en later in 1656, 1657 en 1670⁶⁾. Ook in Amsterdam wordt hij tweemaal genoemd, n.l. in 1660⁷⁾ en in 1677⁸⁾. Hij is in 1683 in Amsterdam overleden⁹⁾.

In de nieuwe literatuur wordt aangenomen dat de schilder één of meer malen naar Italië reisde¹⁰⁾. De vroege bronnen evenwel vermelden niets over een dergelijke reis, zodat een verblijf in Italië hypothetisch blijft. Uit enkele schaarse aanwijzingen mag misschien, met de nodige voorzichtigheid, worden geconcludeerd dat Berchem toch Italië heeft bezocht¹¹⁾ in de jaren 1653—1655¹²⁾.

Berchems schilderijen, waarvan het algemene karakter als thema, opzet en figuurtype door Pieter van Laer werd bepaald, tonen van de vroegste (ca. 1644) tot ca. 1650 afhankelijkheid van Jan Both en van Weenix, terwijl tegelijk in die periode nog overeenkomsten zijn aan te wijzen met de „nationale” landschapsschool. Pas in de tweede helft van de eeuw kwam zijn eigenlijke Italianiserende, persoonlijke stijl tot volle ontplooiing. Voor Berchems rijpe werk heeft Asselijn dan grote betekenis gehad, terwijl anderzijds de invloed van Jan Both steeds aanwezig blijft. In de jaren '60 vindt men ook de weerslag van Pynackers stijl in het oeuvre van Berchem.

Berchem is al van de 18e eeuw af de meest algemeen bekende van de Nederlandse Italianiserende landschapsschilders. Zijn landschappen zijn nu eens van een rustieke eenvoud, dan weer van een grillige bewogenheid. De staffage van herders en dieren is bewegelijk en levendig en van een grote inventiviteit.

De catalogus die Hofstede de Groot (HdG) van Berchems oeuvre opmaakte, telt meer dan 850 schilderijen, wat de grote productiviteit van de meester illustreert. In zijn werk, dat een periode van veertig jaren omspannt, vallen op een grote verscheidenheid aan thema's, een snelle opvolging van stijlfasen en een uitzonderlijke virtuositeit en veelzijdigheid. Door deze eigenschappen is het te verklaren dat hij slechts zelden in routine is vervallen.

De topstukken van zijn hand behoren ongetwijfeld tot het beste wat de Nederlandse landschapskunst van de 17e eeuw heeft voortgebracht.

(1) VAN DER WILLIGEN (p. 76) bracht het juiste geboortjaar, dat HOUBRAKEN (II, p. 109) op ca. 1624 had gesteld, aan het licht. (2) HOUBRAKEN, II, p. 111.

Een leerlingenschap bij Weenix lijkt minder waarschijnlijk, daar Weenix een jaar jonger was dan Berchem. Wel heeft Weenix later invloed gehad op Berchem (cat. nr. 74). (3) VAN DER WILLIGEN, p. 77 en p. 252. (4) Uit dat jaar dateren zijn gezichten op het slot te Heemstede (HdG 113; vgl. VON SICK, p. 7; SCHAAR, p. 11). (5) THIEME-BECKER, III, p. 371. (6) VAN DER WILLIGEN, p. 77. (7) A. BREDIUS, *Künstler-inventare*, VII, p. 292. (8) THIEME-BECKER, III, p. 371. Ook Jan Sysmus, wiens aantekeningen over Nederlandse schilders van ca. 1669–1678 dateren noemt Berchem *van Haerlem . . . conterfeiter, te Amsterdam* (BREDIUS, p. 5). (9) KRAMM (I, p. 76) verbeterde HOUBRAKEN (II, p. 114) die wel het juiste sterftejaar opgaf, doch die ten onrechte vermeldde dat Berchem te Haarlem zou zijn overleden. (10) VON SICK (p. 7) noemt een verblijf in Rome van 1642 tot 1645, waarvoor zij naar een mondelinge mededeling van Hoogewerff over ongepubliceerde archiefstukken verwijst; HOOGWERFF (1931, p. 84 f.) bevestigde deze mededeling zonder deze, zoals Schaar (p. VII) opmerkt, nader te documenteren. SCHAAR (p. 6) ziet wel een bewijs voor Berchems verblijf ca. 1644 in Rome, in de sterke verwantschap van zijn werk uit deze periode met een schilderij van Weenix dat uit diens Italiaanse tijd (ca. 1645) zou stammen, nl. Weenix' landschap in Bazel (cat. nr. 98). STELAND-STIEF (p. 185) bracht hiertegenin dat de datering van dit stuk onzeker is. Wij menen te kunnen aantonen dat Weenix dit schilderij pas geruime tijd na zijn terugkomst in Holland vervaardigde, dus niet vóór 1647, en dat het uit de tijd van 1648–49 moet dateren (zie cat. nr. 98). Vanwege de grote stijlovergang na 1653 veronderstelde VON SICK (p. 22) een tweede reis naar Italië in de jaren 1653–55 (zie hierover nog noot 12); zij achtte voorts een derde tocht naar Italië in 1673 aannemelijk; het „bewijs” voor deze laatste hypothese werd evenwel door HOOGWERFF (1931, p. 84 f.) ontzenuwd. STELAND-STIEF (p. 186) houdt het voor mogelijk dat Berchem nooit naar Italië trok, doch in al zijn Italianiserende motieven door het werk van anderen werd geïnspireerd; vgl. echter noot 11. (11) STELAND-STIEF (p. 185), die alle argumenten voor Berchems mogelijke reis naar Italië nog eens kritisch onderzocht, komt tot de conclusie dat alleen het feit dat zich al vanouds een schilderij van Berchem (HdG 747) in de Galleria dell'Accademia di San Luca in Rome bevindt, overblijft als mogelijke aanwijzing voor zijn verblijf in die stad. Tot dusver echter werd in de discussie over Berchem nog nooit de biografie betrokken die Nicolò Pio Romano in 1724 schreef over een schilder Cornelis Berchem (zonder commentaar gepubliceerd door ORBAAN, p. 265 f.). Pio Romano schrijft over een meester van deze naam die in 1580 in Amsterdam geboren zou zijn, die in dezelfde tijd als Rubens in Rome was en die in 1637 zou zijn overleden; ook de verder genoemde levensbijzonderheden hebben niet met Claes Berchem te maken. Wanneer we echter lezen dat de bedoelde schilder zeer goed was in het *con sommo calore et attentione a dipingere d'animali, paesi, vedute e figure rusticali con un osservazione particolare del vero*, dat Pio Romano van hem in Rome *cariaggi d'animali* zag en dat de schilder ook (evenals Claes Berchem deed) etsen maakte, dan lijkt het niet onmogelijk dat deze schildersbiograaf wel degelijk over Claes Berchem spreekt, wiens gesigneerde werk hij heeft gezien, doch over wiens leven hij zich volkomen onjuist heeft laten inlichten. Pio Romano klaagt n.l. dat hij vrijwel niets te weten kan komen over het leven van deze kunstenaar, die toch zulke meesterwerken schiep. Het is niet verwonderlijk dat Pio Romano de C. van de signatuur „C. Berchem” als „Cornelis” interpreteerde, wanneer zelfs de Nederlander Jan Sysmus al, in zijn van ongeveer 1670 daterende aantekening over Berchem (zie: BREDIUS, p. 5) hem eveneens *Cornelis van Berchom* noemt. Bovendien vermeldt Pio Romano een, door Gaetano Sarti of Sardi gegraveerd, zelfportret van Berchem, waarvan ook VAN HALL (p. 18, nr. 119), uit andere bron, het bestaan kent

(vgl. ook VON SICK, afb. 1). Deze prent nu, is ook bekend uit een portretgravure met het opschrift *Nicolas Berchem — peintre à Harlem en 1624, mort en 1683; Tiré du Cabinet de Mr. le Cte de Tessin*, die de signatuur draagt: *Gaetan Sarri delin. Fiquet sculp.* (VON SICK, afb. 1). De kop stemt geheel overeen met het portret, dat door een (volgens Von Sick) latere hand in een door Berchems getekend cartouche-ontwerp werd aangebracht (in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam; VON SICK, afb. 2, cat. van Berchems tekeningen nr. 242). Het belang van Pio Romano's biografie is niet alleen dat de auteur nog een flauwe notie heeft van Berchems verblijf in Italië, maar vooral dat hij een serie Romeinse verzamelaars met name noemt, bij wie hij een groot aantal schilderijen van Berchem heeft gezien. Als er van Berchems oeuvre in het begin van de 18e eeuw in Rome zoveel te zien was, wordt het wel aannemelijk dat dit niet was geïmporteerd, doch door de meester in Rome zelf geschilderd. (12) Naar de data van Berchems reis kan men slechts gissen; enkel het werk kan men als uitgangspunt trachten te gebruiken. Vooropgesteld dient, dat nimmer zeker valt uit te maken in hoeverre een stijlverandering door zgn. „directe natuurindrukken” wordt bepaald (vgl. inleiding op Dujardin, noot 3). VON SICK (p. 22) en na haar SCHAAR, p. 40; id., 1956, p. 209) menen uit de grote stijlovergang na 1653 te mogen concluderen, dat Berchem in dat jaar naar Italië ging (volgens deze auteurs waarschijnlijk voor de tweede maal). In 1656 was hij zeker weer terug in Holland (zie noot 6). Zie voor de veranderingen in Berchems werk vanaf ca. 1653 cat. nr. 76. Deze Romereis zou in verband kunnen gebracht worden met een voor het overige vrij ongeloofwaardige anecdote van Houbraeken (II, p. 109) die vertelt dat Berchem een zeereis maakte nog als jonge man, doch *al lang de konst geoeffent hebbende, en de Uchtendstralen van zijn Konstson zig al verspreidende*. Dit zou dan bij benadering kunnen kloppen met de jaren 1653–1655.

Belangrijkste lit.: HdG, p. 51–292 — VON SICK — SCHAAR.

73 Melkende vrouwen aan bosrand

Paneel — 68 × 57 — gesign. en gedat. r.o. op steen: *C Berghem 1645* (moeilijk leesbaar).

Herk.: Waarschijnlijk veil. Samuel van Huls, Den Haag, 3 sept. 1737, nr. 30 — Veil. J. F. de Vinck de Wesel, Antwerpen, 16 aug. 1814, nr. 27 (aan Stier d'Aertselaer) — Veil. H. J. Stier d'Aertselaer, Antwerpen, 29 juli 1822, nr. 32 (teruggekocht) — Veil. C. J. Stier d'Aertselaer, Antwerpen, 18 sept. 1848, nr. 12 (aan Van Zeebroeck) — Verz. J. van Havre — Geschenk van de erven J. van Havre, 1878.

Tent.: geen.

Lit.: HdG, p. 105, nr. 189 — VON SICK, p. 14, afb. 3 — SCHAAR, p. 12 — *Musée royal des Beaux-Arts, Catalogue descriptif, maîtres anciens*, (Antwerpen), 1958², p. 16, nr. 637.

Dit schilderij is onder te brengen in een groepje zeer verwante, deels gesigioneerde en gedateerde werken van ca. 1645, die Berchems vroegste stijl representeren¹). Het hoofdmotief van Berchems oeuvre, het land-

schap met herders en boeren, die in actieve relatie staan met groepjes vee, is hier al tot volle ontplooiing gekomen. Figuren en ruimte zijn nog niet zo trefzeker en virtuoos weergegeven als in later werk.

Tot nu toe heeft men niet gepoogd de wortels van deze vroegste herders-scènes van Berchem op te sporen. Het komt ons voor dat Berchem in de eerste plaats van Pieter van Laer afhankelijk was, die in 1639 in Haarlem terugkeerde. Niet alleen op etsen, doch ook op schilderijen van Van Laer uit de jaren '30 ziet men staffagetypen die later bij Berchem terugkeren²⁾). Het landschap van Van Laer is door Berchem verrijkt met een aan Jan Both ontleend compositieschema: het hoge geboomte, dat het rechter beeldvlak tot boven aan toe bedekt en naar links, via lager geboomte en bergen in de verte, afloopt naar een doorkijk, zoals dat bij Jan Both werd aangetroffen³⁾). Het gelig-zonnige waas, waarmee de atmosfeer in dit stuk van Berchem is doordrenkt, kwam zowel bij Both als Van Laer voor⁴⁾).

(1) SCHAAR (p. 13 f.) noemt enkele onderling meer of minder verschillende herhalingen van het geëxposeerde schilderij. Aan deze groep werd onlangs toegevoegd een schilderij in het Museum te Oberlin (inv. nr. 59.125; zie cat. tent. *Michigan* 1964, nr. 5). De groep wordt chronologisch voorafgegaan door een al op dezelfde wijze opgevat, waarschijnlijk 1643 gedateerd schilderij (voorheen in de verz. „Nederlandsch Kunstbezit”, inv. nr. 891; huidige verblijfplaats onbekend), en door een eveneens reeds verwant stuk in het Louvre (HdG 59), waarvan Schaar de datum als 1644 las (SCHAAR, p. 10). Ook enkele werken uit 1646, waarvan de „Schaapscheerders” in de Kunsthalle te Bremen het belangrijkste is, sluiten nog bij deze groep aan (inv. nr. 17; HdG nr. 332; SCHAAR, p. 20: Hofstede de Groot las de datum ten onrechte als 1676). Andere werken uit 1646 geven hetzelfde aan Van Laer ontleende type, doch tonen reeds een hechtere compositie en een overzichtelijker verloop van de ruimte, zoals b.v. het „Landschap met herders en vee” in het Museum voor Schone Kunsten te Boedapest (*A Régi Képtár Katalógusa*, Boedapest, 1954, p. 52, nr. 280; HdG 691); in dat en dergelijke stukken signaleerde SCHAAR (p. 22) raakpunten met het gelijktijdige oeuvre van tot de nationale landschapschool behorende Haarlemse meesters als Salomon van Ruysdael en de vroege Jacob van Ruisdael. (2) Zie hiervoor cat. nr. 35, noot 1, en nr. 36. (3) Vgl. een dergelijke opzet ook in cat. nr. 53 en in cat. nr. 58 en 59. (4) Zie voor het zonlicht bij Van Laer cat. nr. 35, noot 1.

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Afb. 76.

74 Laban verdeelt de arbeid

Doek — 139 × 166 — gesign. en gedat. l.o.: *CBerghem 1643* (C en B ineens).

Herk.: Veil. Amsterdam, 24 sept. 1777, nr. 10 (aan Foucquet) — Galerie te Zweibrücken.

Tent.: geen.

Lit.: PARTHEY, I, p. 101 — *Katalog der königlichen älteren Pinakothek*, (München), 1911¹¹, p. 11, nr. 592 — LEDERMANN, p. 53 — HdG, p. 54, nr. 7 — VON SICK, p. 10 — SCHAAR, p. 6 f. — PLIETZSCH, p. 150.

Vrijwel alle auteurs zien in de figuren van dit schilderij de invloed van de zgn. „Prae-Rembrandtisten”, een groep Nederlandse schilders van Bijbelse en mythologische voorstellingen, werkend in de eerste helft van de 17e eeuw, wier stijl in oorsprong teruggaat op die van Adam Elsheimer¹⁾.

Het verband met deze meesters, die in de jaren ná 1640 al wat archaïsch aandeden, heeft er waarschijnlijk toe bijgedragen dat de vanouds als 1643 gelezen datum steeds werd geaccepteerd en nimmer betwijfeld. Ledermann, Von Sick en laatstelijk nog Schaar, zien dan ook in dit schilderij een zeer vroeg hoofdwerk van Berchem²⁾. Nu wij echter, juist dankzij Schaars onderzoek, een overzichtelijk beeld hebben gekregen van Berchems werkwijze vóór 1648, wordt het duidelijk dat de „Laban” niet goed in die vroege periode geplaatst kan worden, doch beter past in de stijl van de jaren 1648—50. Nooit werden in het werk van 1645 en 1646 de figuren zo duidelijk in de ruimte gegroepeerd³⁾. Voordien eveneens ondenkbaar, en de periode ná 1650 voorspellend, is de dynamiek van de figuren, die wordt herhaald in landschapselementen: de gebogen, wijzende Labanfiguur heeft als echo de bewogen boompartij links op de achtergrond. De bomen zelf en het gebergte links doen in detailbehandeling sterk aan Jan Both denken. De staffage in dit stuk is, in verhouding tot het landschap groter en belangrijker geworden dan vroeger. Een geleidelijke zwenking van gestaffeerd landschap naar zuiver figuurstuk, met bovendien een voorkeur voor bijbelse en mythologische onderwerpen, maakte Berchem in de tijd van 1648—50. Dit kan vermoedelijk in verband gebracht worden met een algemene tendens van die tijd, samenhangend met de opdrachten tot decoratie van de Oranjezaal van het Huis ten Bosch in 's-Gravenhage⁴⁾. In dit opzicht past ook het thema, een oud-testamentische scène, het best in de iconografische ontwikkeling die Berchem omstreeks de jaren 1648—50 doormaakte⁵⁾. Verder komt de „Laban” o.i. vrij dicht in de buurt van een gesigneerd en 1649 gedateerd „Bergachtig landschap met herders” van Berchem in het Museum of Art in Toledo (V.S.)⁶⁾. Dezelfde invloed van Both, een overeenstemmend groot, kaal gebergte als afsluiting van de achtergrond links, stillevendetails die aan Weenix herinneren (op „Laban” uiterst rechts op de voorgrond, op het „Landschap” de koperen kan rechts) zijn in beide stukken aanwezig⁷⁾. De baardige man die een muts met bont-rand draagt, is op het Labanschilderij zittend, op het landschap uit Toledo staand voorgesteld.

Het verband met het werk van Both en Weenix vestigt de aandacht op de nauwe, tot nu toe weinig bestudeerde betrekkingen die Berchem in zijn

begintijd met Utrechtse meesters moet hebben onderhouden. Hij moet ook met Poelenburgh in contact hebben gestaan, en verder kocht de Utrechtse baron van Wyttenhorst al in verschillende jaren vóór 1650 een vijftal stukken van de toen nog niet zeer bekende Berchem⁸⁾. Voorts komt in een testament uit 1680 een schilderij voor van de Utrechter Andries Both, dat door Berchem werd „opgemaakt”⁹⁾.

(1) LEDERMANN (p. 53) werd herinnerd aan Nicolaes Moeyaert; VON SICK (p. 10) aan Moeyaert en De Grebber; SCHAAR (p. 6 ff.) ontdekte in dit stuk een ontlening aan Jan Pynas (2) Zie lit. onder noot 1. De datum 1643 is nog duidelijk leesbaar. (3) Vgl. het voorgaand werk. (4) Aldus VON SICK, p. 18 f., en SCHAAR, p. 27 ff. (5) Vgl. een overeenkomend 1648 gedateerd schilderij met „Jacob en Rachel” (in het Historisch Museum te Frankfort a/M., inv. nr. B 1024; niet bij HdG). In dit werk herinnert het landschap, vooral de bomen, nog aan het stuk uit Boedapest van 1646 (zie onder cat. nr. 73, noot 1). Het schilderij met „Laban”, waarin de figuren nog groter zijn dan in het stuk uit Frankfort, zal dus vermoedelijk ook iets later zijn geschilderd, evenals de er stilistisch en thematisch nabijkomende „Ruth en Boas” in het Rijksmuseum te Amsterdam (*Katalog der Gemälde im Reichsmuseum*, Amsterdam, 1920, p. 71, nr. 474; HdG 10), een schilderij dat Schaar terecht bij de „Laban” aansloot, maar nog ca. 1644 dateerde (SCHAAR, p. 7). (6) HdG 225a; SCHAAR, p. 27. De geit links keert terug op een ets van Berchem (DUTUIT 2; afb. bij HOLLSTEIN, I, p. 250). (7) Op het landschap uit Toledo doen de voorgrondvegetatie en de begroeide rotsen rechts onmiddellijk aan Jan Both denken (vgl. cat. nr. 58), de vrouwenfiguren en een stillevenelement als de koperen kan rechts aan Weenix (vgl. cat. nrs. 96, 99 en 101). (8) In de Staatliche Kunstsammlungen te Kassel (*Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie*, Kassel, 1958, p. 112, nr. 196) bevindt zich een landschap van Poelenburgh waarin Berchem het vee schilderde (dezelfde veegroep op een werk van Berchem in het Rijksmuseum te Amsterdam; Cat. *Rijksmuseum*, p. 36, nr. 466). Van Wyttenhorst verwierf o.a. in 1649 een *landschap seer playsant ... ende de beeldekes, die daer in zyn seer curieus van Corn. Poelenburgh gedaen* (WYTTENHORST). Dit laatste stuk zou o.i. identiek kunnen zijn met een door Berchem gesigneerd „Landschap met Argus en Io” (Kunsth. Cramer, 's-Gravenhage, 1963, nr. 21, met afb.; door SCHAAR, p. 22, ca. 1646 gedateerd); daarop zijn n.l. de figuurtjes volledig in Poelenburghs trant en volgens de overlevering inderdaad door deze meester aangebracht. (9) I. H. VAN EEGHEN, *De familie Vinckboons-Vingboons*, in *Oud-Holland*, LXVII, 1952, p. 227.

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Afb. 77.

75 Landschap met rivier en hoog geboomte

Doek — 63,5 × 80 — gesign. en gedat. r.o.: *Berchem 1650* (?).

Herk.: Galerie Lebrun — Verz. Henry Isaac, 1754 — Veil. Lambert en Du Porail, Parijs, 27 maart 1787 (aan Saubert) — Veil. J. J. de Bruyn, Amsterdam, 12 sept. 1798, nr. 3 (aan Achttienhoven) — Veil. J. A. Brentano, Amsterdam, 13 mei 1822, nr. 26 (aan Kunsthandel C. J. Nieuwenhuys; door deze verkocht

aan verz. W. Wilkins, Londen, 1829) — Veil. William Wilkins, Londen, 22 mei 1830 (aan Foster) — Verz. Richard Foster, Londen, 1834 — Verz. Henry Bevan, 1842 — Veil. Edw. J. Dean Paul, Londen, 27 juni 1896, nr. 49 (aan Agnew) — A. B. H. Goldschmidt, Londen, 26 mei 1922, nr. 35 — Kunsth. D. A. Hoogendijk, Amsterdam.

Tent.: Londen, British Institution, 1829, nr. 75 — *Dordrecht* 1963, nr. 7, afb. 128 — *Bolsward* 1964, nr. 5, afb. 10.

Lit.: SMITH, V, nr. 90, suppl. 77 — HdG, p. 184, nr. 466 — SCHAAR, p. 36.

Schaar toonde aan dat de datering op dit stuk, die steeds wegens haar slechte leesbaarheid voor 1680 werd gehouden, wel als 1650 moet worden gelezen, vooral vanwege de verwantschap van dit schilderij met het 1650 gedateerde „Gezicht op Slot Brederode” in het museum te Schwerin¹⁾. Ook merkte Schaar de mogelijke invloed op die het gelijktijdig werk van Jacob van Ruysdael zou gehad hebben bijv. op de bomen rechts op dit schilderij.

Dit en de verwante werken²⁾ zijn weer de eerste zuivere landschappen van Berchem, na de schilderijen met zeer grote figuren uit de jaren 1648—1650. Nieuw in deze stukken lijkt ons de hechte, horizontale opbouw van staffagegroep en landschap en de zeer zorgvuldige en vaste detaillering.

(1) SCHAAR, p. 36; HdG 399. (2) SCHAAR (p. 36) sluit bij deze twee werken nog een landschap van Berchem aan (HdG 369) in de National Gallery of Ireland te Dublin (*Concise Catalogue of the Oil Paintings*, Dublin, s.d., p. 9, nr. 176 (?)).

Amsterdam, verz. Dr. J. A. van Dongen.

Afb. 78.

76 Landschap met hoge bomen

Doek — 130 × 195 — gesign. en gedat. m.o.: *C. Berchem f. 1653* (slechts nog resten zichtbaar).

Herk.: Veil. de la Live de Jully, Parijs, 5 maart 1770, nr. 17 (aan Donjeux) — Veil. Randon de Boisset, Parijs, 3 febr. 1777, nr. 104 (aan Donjeux) — Veil. Leboeuf, 8 april 1783, nr. 48 (aan Lebrun) — Veil. Graaf van Vaudreuil, Parijs — Verz. Lodewijk XVI, Parijs, 1784 (direct uit verz. Vaudreuil).

Tent.: geen.

Lit.: SMITH, V, nrs. 14 en 26 — ENGERAND, p. 548 en 552 — HdG, p. 162, nr. 386 — SCHAAR, p. 37 f., 57.

Landschappen uit 1651 zijn momenteel niet meer bekend; uit 1652 is slechts een „IJsgezicht” bewaard¹⁾. Uit 1653 zijn, behalve een aantal tekeningen, ook een groepje schilderijen overgebleven, waarvan het stuk uit het Louvre wel het belangrijkste is²⁾. Deze werken tonen aan dat

Berchem in 1653 een zeer opvallende stijlovergang doormaakte³). De boomgroep en de staffage op de voorgrond hebben strenge horizontalen als basis; hiermee sluit het schilderij aan op het vorige nummer, waarmee ook het type van de bomen nog overeen komt. De compositie vertoont echter een grootse allure en een kunde, waarvan de werken vóór 1653 nog geen blijk gaven. De rijk doorwerkte boomgroep beslaat de volle linkerhelft van het 130 cm hoge schilderij. De staffage en het landschap rechts op de achtergrond zijn in bewogen lijnen getekend en in krachtige licht- en donkertegenstellingen gemodelleerd. Nu pas is het landschap bij Berchem, door de sfeer en de zonnige belichting, onmiskenbaar Italiaans van karakter. Nog duidelijker spreekt deze Italiaanse atmosfeer in een „Landschap met het Meer van Celano”, eveneens 1653 gedateerd⁴). De overgang van nog enigszins Noordelijk aandoende naar Italiaanse landschappen wordt wellicht het duidelijkst geïllustreerd door een serie tekeningen uit dat jaar, afkomstig uit één schetsboek, waarvan sommige Hollandse landschappen te zien geven, andere echter zuiver Italiaanse⁵). Deze stijlovergang is het voornaamste argument voor de hypothese dat Berchem in de jaren 1653—55 een reis naar Italië zou hebben gemaakt⁶).

(1) Volgens SCHAAR, p. 37. (2) Op dit schilderij las Hofstede de Groot (HdG, p. 162, nr. 386) nog het jaartal 1653. Bij een onderzoek in het Louvre in 1959 waren van signatuur en datum slechts resten zichtbaar en niet meer te ontcijferen. (3) Zie over de werken uit 1653 en hun betekenis, behalve SCHAAR, p. 37 ff., vooral ook SCHAAR 1956, p. 209 ff. (4) In de voormalige verz. Lord Northwick, Thirlestaine House, Chattenham (HdG 111). Huidige verblijfplaats onbekend, zie hierover: SCHAAR, p. 40. (5) In de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel (verz. de Grez); zie hierover: SCHAAR 1956, p. 209 ff., met afb. (6) Vgl. onze inleiding op Berchem, noot 12.

Parijs, Musée National du Louvre (inv. nr. 1037).

Afb. 79.

77 Rivierlandschap met vrouw op schimmel

Paneel — 32,5 × 44,5 — gesign. en gedat. l.o.: *CBerchem 1655*.

Herk.: Veil. F. J. de Dufresne, Amsterdam, 22 aug. 1770, nr. 225 — Veil. J. J. de Bruyn, Amsterdam, 12 sept. 1798, nr. 6 (aan Yver).

Tent.: Londen, British Institution, 1826, nr. 86; *ibid.*, 1827, nr. 9 — Manchester, 1857, nr. 991 — *The Kings Pictures*, Royal Academy, Londen, 1946, nr. 328 — Londen 1952/53, nr. 455.

Lit.: SMITH, V, nr. 224 — WAAGEN, II, p. 17, nr. 1 — HdG, p. 191, nr. 494 — BERNT, I, nr. 67 — SCHAAR, p. 42, 46, 57.

De datum op dit mooie, weidse rivierlandschapje is moeilijk leesbaar

en daardoor nogal uiteenlopend geïnterpreteerd ¹⁾). Het onderzoek van Schaar maakte duidelijk dat het jaartal als 1655 moet worden gelezen ²⁾). Berchem had te voren reeds rivierlandschappen geschilderd ³⁾). Daarin ontbreken echter nog de openheid, de weidsheid en de sterke werking van het Zuidelijke zonlicht, die het karakter van dit stuk bepalen. Hierbij zal zeker, zoals Schaar veronderstelt ⁴⁾, de directe aanschouwing van de Zuidelijke natuur een rol hebben gespeeld. Ons echter wil het voorkomen dat Berchem zich, vooral in de compositie, toch ook heeft laten inspireren door de landschapsopvatting van Asselijn, zoals die bij deze meester in enkele late werken tot uitdrukking komt ⁵⁾).

(1) Waagen las het jaartal als 1655, wat Hofstede de Groot in 1652 „verbeterde” (HdG, p. 191, nr. 494). Cat. tent. *Londen* 1952/53, nr. 455, gaf 1665 als datum op. (2) SCHAAR, p. 46: hij vond zijn mening bevestigd door een 1656 gedateerde tekening, die ongeveer dezelfde compositie geeft. (3) Vgl. cat. nr. 75 — Over Berchems' rivierlandschappen vanaf 1650: zie SCHAAR, p. 44 ff. (4) SCHAAR, p. 42. (5) Vgl. cat. nr. 66.

Londen, verz. H. M. de Koningin van Groot-Brittannië, Buckingham Palace.

Afb. 80.

78 De drie kudden

Paneel — 44 × 66,5 — gesign. en gedat. r.o.: *Berchem 1656*.

Herk.: Veil. Markies van Menars, Parijs, febr. 1782, nr. 8 — Kunsth. P. Fouquet jr., Amsterdam — Verz. G. van der Pot van Groeneveld, Rotterdam (juni 1784 van Fouquet) — Veil. G. van der Pot van Groeneveld, Rotterdam, 6 juni 1808, nr. 11 — Aankoop 1808.

Tent.: geen.

Lit.: SMITH, V, nr. 138 en 274 — GERSTENBERG, p. 21, afb. XLII. 2 — HdG, p. 185, nr. 469 — VON SICK, p. 36 — MARTIN, II, p. 351, afb. 190 — SCHAAR, p. 52, 56 — Cat. *Rijksmuseum*, p. 36, nr. 467.

Dit stuk en het volgende werk, die beide uit 1656 dateren, worden door Schaar slechts zijdelings behandeld ¹⁾). Het komt ons evenwel voor dat deze stukken uit 1656 van groot belang zijn voor een juist beeld op Berchems ontwikkeling. Tendenties namelijk, die in de jaren '60 tot volledige ontplooiing komen, zijn hierin voor het eerst, doch duidelijk merkbaar. De nieuwe tendens ligt in de bewogenheid die de hele compositie zowel als alle onderdelen van het schilderij beheerst. De bomen en rieten schutting rechts lijken door een stormwind in beroering gebracht, en dezelfde bewogenheid kenmerkt de woelige groep schapen links vooraan. Deze schapen vormen met de herders en de dieren rechts, een driehoek, die de onderrand van het schilderij als basis heeft, en

waarbinnen de staffage zich naar de diepte beweegt. Door de glooiingen in het terrein op de voorgrond, ontstaan, in de perspectivische tekening van de staffage, onregelmatigheden, die extra nadruk krijgen doordat de staffage compositorisch in deze driehoek bijeen wordt gehouden²⁾. De bewogenheid blijkt ook uit de onderbreking van de bruinige monochromie van het geheel, door grillig verspreide, spitse lichtaccenten in figuren en landschap.

Deze bewogenheid doordringt alle elementen van het schilderij, doch doet geen afbreuk aan de werking van het geheel, waarin samenhang en eenheid nergens worden verstoord³⁾.

De genoemde kenmerken treden vrij plotseling op in Berchems stijl van het jaar 1656, blijven vervolgens achterwege en zullen pas na 1660 het voornaamste aspect van zijn kunst gaan vormen.

(1) SCHAAR, p. 52. (2) De man b.v. die in elke hand een stok draagt en de koe rechts van hem, zijn op het eerste gezicht te groot ten opzichte van de schapen, die tussen beiden in zijn geschilderd; de man en de koe blijken echter op een heuvel te staan, achter de kam waarvan de schapen zich moeten bevinden. De schaal en de opstelling van deze zelfde man doen eveneens onlogisch aan, ten opzichte van de figuren rechts op de voorgrond. (3) Hofstede de Groot noemt een „Landschap met ezelrijder” (paneel, 48 × 57; veil. J. van der Linden van Slingeland, Dordrecht, 22 aug. 1785, nr. 17; HdG 531) een mogelijke herhaling. Cat. Rijksmuseum (p. 36, nr. 467) te Amsterdam vermeldt een reproductie van de rechterhelft van de compositie in het Musée (des Beaux-Arts?) te Lyon (daar op naam van Jan Both). Een kopie bevond zich in 1944 in een part. verz. te Göttingen, een andere op de veiling Dorotheum, Wenen, 19 sept. 1961, nr. 7.

Amsterdam, Rijksmuseum.

Afb. 81.

79 Rotsachtig berglandschap met waterval

Doek — 88,5 × 70 — gesign. en gedat. r.o.: *Berchem 1656*.

Herk.: Verz. de Presle — Verz. Robit, Parijs, 21 mei 1801, nr. 8 (aan Constantin) — Verz. George Hibbert, Londen, 1818 — Veil. George Hibbert, Londen, 13 juni 1829, nr. 71 (aan Nosedá) — Verz. George Townley, Londen, 1834 — Veil. Brook Greville, Londen, 30 april 1836, nr. 80 (aan Nieuwenhuys) — Kunsth. A. Brondgeest, Amsterdam, 1836 — Verz. A. van den Hoop, Amsterdam — met deze verz. aan de stad Amsterdam gelegateerd, 1854 — bruikleen aan het Rijksmuseum, 1885.

Tent.: Londen, British Institution, 1818, nr. 56 — Amsterdam, 1845, nr. 29 — *Holländer des 17. Jahrhunderts*, Kunsth. Zürich, 1953, nr. 10 — *Il Seicento Europeo*, Rome, 1956/57, nr. 10.

Lit.: SMITH, V, nr. 122, suppl. nr. 38 — HdG, p. 132, nr. 282 — VON SICK, afb. 29 — J. HAVELAAR, *De Nederlandsche Landschapskunst tot het einde der 17e Eeuw*, Amsterdam, 1931, afb. 203 — SCHAAR, p. 44, 83 — PLIETZSCH, p. 150, afb. 262 — Cat. Rijksmuseum, p. 36, nr. 468.

De dynamiek van dit woeste rotslandschap ¹⁾, waarin alle contouren lijken te vibreren, is nog groter dan die van „de drie kudden”. Ondanks deze bewogenheid, blijft de compositie steeds beheerst en de schildering van de details uitermate verzorgd. Schaar vergelijkt dit schilderij uit 1656 met de „Waterval” (cat. nr. 88) (die hij ca. 1670 dateert), om te demonstreren hoe zeer Berchems opvattingen in vijftien jaar zijn veranderd. Deze vergelijking toont tegelijk dat beide stukken sterk met elkaar verwant zijn en hoezeer Berchem in 1656 vooruitloopt op een stijl, die hij pas veel later zal ontwikkelen ²⁾.

(1) SCHAAAR, p. 83. Een kopie van dit werk werd verkocht op veiling W. A. Leembrugge, 's-Gravenhage op 27 september 1831, nr. 74. (2) De bewogenheid van cat. nrs. 78 en 79 kenmerkt ook een 1656 gedateerd landschap in de Ermitage in Leningrad (inv. 1097; HdG 506).

Amsterdam, Rijksmuseum (bruikleen van de Stad Amsterdam).

Afb. 82.

80 Landschap met antieke ruïnes

Doek — 83 × 104 — design. l.o.: *Berchem*, niet gedat.

Herk.: Vóór 1716 reeds in de Galerie te Düsseldorf.

Tent.: geen.

Lit.: SMITH, V, nr. 294 — HdG, p. 241, nr. 699 — SCHAAAR, p. 53, 62.

Een duidelijk doorlopende lijn kan men in Berchems schilderkunstige ontwikkeling tussen 1653 en ca. 1660 niet waarnemen. Met grote virtuositeit legde de meester zich in deze periode toe op verschillende genres, waarbij uiteenlopende stijlkenmerken en compositietypen voorkomen, alle over meerdere jaren verspreid ¹⁾.

Schaar dateert dit stuk met redelijke zekerheid in 1657 en brengt het in direct verband met een op zich zelf staand groepje werken die zeer sterk de invloed van Jan Both verraden ²⁾. Is in de andere werken van de groep de afhankelijkheid van Both onmiskenbaar ³⁾, in dit schilderij lijkt ons deze invloed niet zo treffend aan te wijzen.

Niet opgemerkt door Schaar werd bovendien, dat Berchem voor dit schilderij de compositie rechtstreeks heeft overgenomen van een „Landschap met ruiter en ruïnes” van Asselijn ⁴⁾. De opbouw van het beeldvlak is in beide stukken vrijwel identiek. Ook de paardrijdende vrouw met haar hoed in de uitgestoken hand, komt op beide schilderijen voor. Berchem heeft de compositie wel verrijkt en laat de afsluiting rechts op de achtergrond hoger in het vlak komen. Deze ontlening mag nog eens als illustratie dienen van de betekenis die het werk van de 1652 overleden Asselijn voor Berchem heeft gehad.

(1) Schaar loste deze moeilijkheid op, door het werk uit de jaren '50 in enkele compositie-typen onder te verdelen en deze hoofdstuksgewijs te bespreken. Hij behandelt aldus achtereenvolgens: 1. Rivierlandschappen (SCHAAR, p. 44-48; o.a. cat. nr. 77). 2. Havengezichten (SCHAAR, p. 48-51; vgl. cat. nr. 81). 3. Composities met een „baumbestandener seitlicher Erdwall” (SCHAAR, p. 51-55; cat. nr. 80). 4. Composities met een weg in oplopend terrein (SCHAAR, p. 55-56; cat. nr. 78). 5. Composities met „bildflächenparallelen Formationen” (SCHAAR, p. 56-59; cat. nr. 83). 6. Genrescènes (SCHAAR, p. 59-61). 7. Een groep door Jan Both beïnvloede werken uit 1657, die bij het hier behandelde stuk ter sprake komen (SCHAAR, p. 61-63). Het spreekt vanzelf dat bij een dergelijke indeling strenge afgrenzingen onmogelijk zijn. (2) SCHAAR, p. 62. Kopieën van het schilderij worden vermeld bij HdG, p. 241, nr. 699. (3) B.v. in het gesigneerde, 1657 gedateerde „Landschap met reizende muzikanten” in een part. verz. in de V.S., een stuk dat vroeger voor een gemeenschappelijk werk van Berchem en Both werd gehouden (HdG 270; zie SCHAAR, p. 62). Hiermee onmiddellijk verwant is het „Landschap met muilezeldrijvers” in de National Gallery te Londen (MACLAREN, p. 22, nr. 1004; HdG 173), dat SCHAAR (p. 72) o.i. ten onrechte bij cat. nr. 84, een werk uit het begin van de jaren '60, aansloot. Dat het landschap uit Londen niet alleen stilistisch, maar ook chronologisch dicht bij het „Landschap met reizende muzikanten” (HdG 270) uit 1657 hoort, blijkt uit de datering 1658, die er onlangs op te voorschijn kwam en door MACLAREN, (p. 22; nog niet door Hofstede de Groot opgegeven) vermeld werd. (4) Thans in de verz. Van Elden, Rotterdam, voorheen bij Kunsthandel Cramer, 's-Gravenhage; zie *Gids van de Antiekbeurs*, Delft, 1953, afb. p. 27, aldaar toegeschreven aan Dujardin, evenals bij Hofstede de Groot (HdG, p. 381, nr. 317a). Het stuk, waarvan een andere versie gesigneerd is, werd door STELAND-STIEF (1962/63, p. 161 f., nr. 49) terecht weer op Asselijns naam gebracht. De vrouw te paard komt identiek voor op een aan Dujardin toegeschreven tekening in de Albertina te Wenen (inv. 10.095; cat. tent. *Claude Lorrain und die Meister der Römischen Landschaft im XVII. Jahrhundert*, Graphische Sammlung Albertina, Wenen, 1964/65, nr. 314, afb. 43). Herman van Lin nam uit het schilderij van Asselijn het drinkende paard, in een 1668 gedateerd „Landschap met drenkplaats” (kunsthandel te Zürich, 1954; afb. bij BERNT, IV, nr. 173) over.

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (inv. nr. 380).

Afb. 83.

81 Krabbenvisseren aan de waterkant

Paneel — 31,5 × 40 — design. r.o.: *Berchem F.*, niet gedat.

Herk.: Veil. Nogaret, Parijs, 1780 — Veil. Solirène, Parijs, 11 maart 1812, nr. 12 — Veil. Talleyrand, Parijs, 7 juli 1817, nr. 4 (niet geveild, doch aan Buchanan verkocht) — Verz. Aynard (?) — Verz. Graaf de Pourtalès — Verz. J. Smith — Verz. Alexander Baring, Londen — Verz. Lord Ashburton, Londen (later The Grange; verkocht 1907) — Veil. Lady Carnarvon, Londen, Christie, 22 mei 1925, nr. 53 (verkocht aan Sabin) — Verz. Mrs. W. J. Holt, 1932 — Kunsth. Duits, Londen, 1943 — Verz. F. C. Lycett Green, in bruikleen aan het museum te Kaapstad tot 1954 — met deze verz. geschonken, 1955.

Tent.: geen.

Lit.: SMITH, V, nr. 165 — WAAGEN, II, p. 108, nr. 2 — HdG, p. 100, nr. 170 (beschrijft het stuk in spiegelbeeld) — D. BAX, *Hollandse en Vlaamse schilderkunst in Zuid-Afrika*, Amsterdam-Kaapstad-Pretoria, 1952, p. 91, afb. 45 — *Catalogue of Paintings*, I, *Foreign Schools*, York, 1961, p. 46, nr. 778, afb. 59.

Dit fraaie schilderijtje kan o.i. het best in verband gebracht worden met een aantal havenlandschappen, die Berchem tussen 1650 en 1660 heeft geschilderd¹⁾. Een indeling in een voorgrondstrook met figuren, daarachter water en aan de horizon hoge rotsen, is zeer verwant terug te vinden op een 1657 gedateerd havengezicht, dat zich vroeger in de Alte Pinakothek te München bevond²⁾. Op beide stukken komen eendere bewegelijke figuren voor; de op de rug geziene oosterling met tulband is op de twee schilderijen vrijwel identiek. Ook de wazigheid, die de rotsen aan het verschiet omgeeft, hebben deze werken gemeen. Daarentegen komt de bukkende figuur op de voorgrond, in spiegelbeeld, ook voor op een „Waterlandschap”, dat door Schaar tussen 1660—1665 werd gedateerd³⁾. Deze van het stuk uit München in type afwijkende figuur kan er op wijzen dat het stuk uit York toch wat later zal zijn ontstaan. Het is bovendien minder druk bevolkt en overzichtelijker van opzet, waardoor het zich met enkele 1658 gedateerde werken laat verbinden⁴⁾, waaruit mag geconcludeerd worden, dat de „Krabbenvissers” ook in 1658 zullen zijn geschilderd⁵⁾.

(1) Zie over deze havenlandschappen: SCHAAR, p. 48—51, en SCHAAR 1954, p. 241 ff. Deze auteur suggereert dat de oude bewering dat Berchems havenstukken van die van Weenix afhankelijk zouden zijn, onjuist is. Echter, een door Schaar in deze groep havenschilderijen centraal gesteld „Havenlandschap met het vrijkopen van een slaaf” (doek, 72 × 98; HdG 108; SCHAAR 1954, afb. 4; huidige verblijfplaats onbekend) is in opzet en in stijl toch wel zeer opvallend door Weenix beïnvloed. Een ander exemplaar van de „Krabbenvissers”, vermoedelijk een 17e eeuwse kopie, bevindt zich in het Museum Narodowe te Warschau (inv. 23148, verworven 1963); de compositie ervan is rechts iets korter. Hetzelfde geldt voor een exemplaar dat op de veil. Lichtmann, München, 22 april 1901, nr. 4, werd verkocht, zodat beide stukken wellicht identiek zijn. (2) Inv. nr. WAF 61; HdG 84; in 1930 teruggegeven aan de familie Wittelsbach; zie over dit schilderij: SCHAAR, p. 50 (3) Cat. 1892, nr. 212; HdG 327. Vroeger verz. Earl of Ellesmere; in 1954 in Kunsthandel Silbermann, New York; daarna in de verz. Sr. Julio Lobo te Havanna, Cuba. SCHAAR 1954, p. 243, afb. 8; SCHAAR, p. 66. (4) Nl. met cat. nrs. 82 en 83: in deze stukken ontmoeten wij een dergelijke wijde werking van het landschap (nr. 82) en, in tegenstelling met voorgaande jaren, weinig nadruk op de figuren (nr. 83). (5) De catalogus van de *York Art Gallery*, op. cit., p. 46, nr. 778 stelt een datering na 1670 voor, waarbij naar een landschap in het Musée Fabre te Montpellier (HdG 336) ter vergelijking wordt verwezen. Het werk uit York heeft echter o.i. nog niet de typische kenmerken van de late „Weitraumlandschaften”, waartoe het werk in Montpellier behoort (zie hierover cat. nr. 91—93).

York, City of York Art Gallery.

Afb. 84.

82 Koeienkudde in een voorde

Paneel — 32 × 40 — gesign. en gedat. r. in het water: *Berchem f. (?) 1650* (1658?; datum zeer moeilijk leesbaar).

Herk.: Veil. Amsterdam, 7 aug. 1776, nr. 16 (aan Klocker) — Veil. Graaf van Vaudreuil, Parijs, 24 nov. 1784, nr. 52 (aan d'Angiviller, voor Lodewijk XVI).

Tent.: *Le paysage hollandais au XVII^e siècle*, Orangerie, Parijs, 1950, nr. 6.

Lit.: SMITH, V, nr. 78 — ENGERAND, p. 553 — HdG, p. 162, nr. 387 — C. BRIÈRE-MISME, *La Peinture au Musée du Louvre, Ecole hollandaise*, Parijs, 1929, p. 13, afb. 24 — SCHAAR, p. 47 — DEMONTS, nr. 2315.

In dit en het hierop volgende werk, beide wellicht uit 1650, keert Berchem terug tot de eenvoudige overzichtelijkheid, die zijn werken van 1650 kenmerkte¹⁾. Het landschap wordt nu niet gestaffeed met bewogen figuren, maar met hechte groepen met rustige contoeren.

Het accent van de in één lijn, over de gehele breedte van het schilderij opgestelde kudde, benadrukt het horizontale karakter van het stuk. Wijdheid, openheid en lichtwerking maken deze „voorde” tot één van de aantrekkelijkste werken van de meester. De invloed van Asselijn is in dit landschap wederom onmiskenbaar²⁾.

(1) Het jaartal dat zeer vaag zichtbaar is luidt volgens de catalogi van het Louvre „1650”. Ook wij lezen 1650. Het schilderij lijkt merkwaardig veel op cat. nr. 75 uit 1650, zodat wij ons blijven afvragen of Hofstede de Groot (HdG nr. 387) en SCHAAR (p. 47, noot 1) die het laatste cijfer pertinent als een „8” interpreteren, wellicht toch ongelijk hebben. (2) Aldus SCHAAR, p. 47, die cat. nr. 66 met dit stuk in verband bracht.

Parijs, Musée National du Louvre (inv. nr. 1038).

Afb. 85.

83 Voorde tussen ruïnes

Paneel — 51,5 × 41,5 — gesign. en gedat. r.o.: *Berchem 1658*.

Herk.: Veil. H. Muilman, Amsterdam, 12 april 1813, nr. 13 — Verz. M. Muilman, Amsterdam, 1834 — Verz. Jhr. J. S. H. van de Poll, Amsterdam — legaat 1880.

Tent.: geen.

Lit.: SMITH, V, nr. 168, p. 154, nr. 359 — LEDERMANN, p. 74 — HOOGWERFF 1952, p. 153, pl. 153 — SCHAAR, p. 59, 64 — Cat. *Rijksmuseum*, p. 37, nr. 469.

Het compositieschema van dit werk is rechtstreeks aan Asselijn ontleend¹⁾. Hieruit blijkt dat de betekenis die het werk van Asselijn steeds voor Berchem heeft gehad, vooral in 1658, zeer groot is geweest. Het landschap wordt niet meer met bewogen figuren, maar met hechte groepen met rustige contoeren gestaffeed.

(1) Vgl. cat. nr. 67. LEDERMANN (p. 74) wees reeds op een verband met Asselijn. Een kopie van dit schilderij werd verkocht op veil. Kende, Wenen, 29 okt. 1936, nr. 92.

Parijs, Institut Néerlandais (bruikleen van het Rijksmuseum, Amsterdam).

Afb. 87.

84 Bosachtig berglandschap met brug over een beek

Doek — 121 × 194 — gesign. l.o.: *Berchem*, niet gedat.

Herk.: Veil. D. ten Hove, Amsterdam, 11 febr. 1788, nr. 6 (aan J. P. van der Schley) — Verz. P. de Grandpré, Parijs — Veil. J. Trumbull, Londen, 17 febr. 1797, nr. 88 (aan West) — Verz. Koning George III — Verz. R. Hall, Londen (gekocht van Delahante) — Verz. W. Smith — Verz. D. W. Acraman, Londen, 1834 — Veil. D. W. Acraman, Londen, aug. 1842 (aan Nieuwenhuys) — Veil. A. Seymour, Londen, 4 juli 1896, nr. 13 (aan Agnew) — Veil. Lady Falle e.a., Londen, 22 maart 1918, nr. 4 — Kunsth. Hartfeld, Antwerpen, vóór 1938 — Veil. De Laet, Antwerpen, 8 maart 1937, nr. 74 — Kunsth. Goudstikker, Amsterdam, nr. 5865 — Kunsth. I. Fach, Frankfurt, ca. 1943 — Stichting Nederlands Kunstbezit (nr. 498).

Tent.: *Herwonnen Kunstbezit*, Heerlen, 1946, nr. 43.

Lit.: SMITH, V, nr. 109, suppl. 79 — HdG, p. 217, nr. 599 — SCHAAR, p. 71 f.

Schaar veronderstelt dat het stuk kort na 1660 geschilderd zal zijn, en wijst wederom op de invloed van Jan Both¹⁾. Plaatsen wij dit stuk naast het „Landschap met reizende muzikanten” van Berchem uit 1657²⁾ dat eveneens door J. Both geïnspireerd werd, dan blijkt dat er tussen de vervaardiging van beide werken inderdaad geruime tijd moet zijn verlopen: de rijkdom aan overgangen in het verloop van het landschap is nu veel groter; tevens treedt een beheerste spanning in de contouren van bomen, figuren en landschap op, die voordien ontbrak. Het achtergrondlandschap van het hoewel op zichzelf niet minder aantrekkelijke stuk van 1657 blijkt in vergelijking uit veel meer willekeurig geplaatste, schilderachtige opvulsels te bestaan.

In de eerste helft van de vorige eeuw, toen Berchem nog tot de meest beroemde Hollandse schilders behoorde, was dit landschap één van zijn bekendste werken³⁾.

(1) SCHAAR, p. 71. Vgl. voor de datering ook het volgende nr. (2) HdG 270; zie over dit stuk: cat. nr. 80, noot 3). (3) Aldus HdG, p. 217, nr. 599.

's-Gravenhage, Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen (nr. N.K. 1953) (bruikleen aan de Nederlandse Ambassade te Bonn).

Afb. 86.

85 Landschap met poortboog en toren

Doek — 73 × 97 — design. l.o.: *Berchem f.*, niet gedat.

Herk.: Veil. L. Merens, Amsterdam, 15 april 1778, suppl. nr. 175a (aan Ploos van Amstel) — Verz. J. Batt, Salisbury, 1834 — Verz. A. Buckley, 1901, nr. 24 (aan Colnaghi) — Kunsthandel Cramer, 's-Gravenhage, 1964.

Tent.: Londen, British Institution, 1853, nr. 75 — Londen, Royal Academy, 1883, nr. 239.

Lit.: SMITH, V, nr. 252 — HdG, p. 179, nr. 449 — Advertentie bijvoegsel van *Burlington Magazine*, XCIX, 1957, tussen p. 220–221, pl. IX — SCHAAR, p. 69.

Dit schilderij sluit in de monumentale opzet nog aan bij het voorgaande¹⁾. Het overwegend donkere coloriet en de schildering van details, heeft het nog duidelijker gemeen met een eveneens uit dezelfde periode daterend „Landschap met toren” in de verz. L. Sackville-West te Seven-oaks (Kent), dat stilistisch de schakel tussen beide werken vormt²⁾. Deze kleine groep van drie schilderijen mag tussen 1661 en 1664 geplaatst worden. Uit 1661 immers dateert de gesigneerde „Doortocht door een beek” in het Mauritshuis te 's-Gravenhage, een schilderij met grote figuren, dat door zijn minder gecompliceerde opbouw, nog zeer sterk op het werk van de jaren '50 voortbouwt³⁾. Anderzijds gaat het in genoemd groepje werken nog tamelijk beheerste lineament duidelijk vooraf aan het veel meer bewogen, in 1664 geschilderde „Boslandschap met ongehoorzame profeet” (cat. nr. 86). Kenmerkend voor deze periode, die Schaar met de term „Klassicistisch” karakteriseerde⁴⁾, is de zeer overwogen, uitgebalanceerde compositie, die streng wordt gescandeerd door forse elementen, waarvan het ritme zich voortzet tot in de kleinste onderdelen van het schilderij.

Deden zich in het landschap uit Knole al onrustige elementen gelden, in dit „Landschap met poortboog” treedt dit grillige aspect nog duidelijker aan de dag; het stuk is daarom waarschijnlijk wat later geschilderd. De wolkenlucht is al vrij bewogen geschilderd; in de achtergrond zijn enkele partijen scherp en kantig belicht. De groep geheel vooraan, licht op tegen het donker, in een aan Asselijn herinnerd *clair-obscur*⁵⁾. In de beschaduwde rotspartij en de poortboog links, zijn nerveuze, flakkerende witte lijntjes getekend, daar waar het zonlicht wordt verondersteld een contour of enkele bladeren te raken.

Deze grilligheid loopt direct vooruit op het „Boslandschap met ongehoorzame profeet” (cat. nr. 86) uit 1664.

(1) Aldus ook SCHAAR, p. 69. (2) Doek — 109 × 155 — gesigneerd, niet gedateerd, bruikleen aan National Trust, Londen; niet bij HdG, niet bij Schaar. (3) *Abridged Catalogue of the Pictures and Sculptures*, 's-Gravenhage, 1958, p. 8,

nr. 13; HdG 370; zie over dit schilderij SCHAAR, p. 64. (4) SCHAAR, p. 68 f.
(5) Vgl. van Asselijn cat. nr. 63.

Mannheim, verz. A. Sutter.

Afb. 88.

86 Boslandschap met de ongehoorzame profeet

Doek — 145 × 170 — gesign. en gedat. l.o.: *CP Berchem f. 1664*.

Herk.: verz. Markgravin Karoline Louise van Baden, 1762 (uit verz. Vidame d'Amiens, Parijs) — Verz. erfprins von Baden, Karlsruhe.

Tent.: geen.

Lit.: K. LANG, *Kunstabmerkungen in Karlsruhe an einen Kunstfreund*, in *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber*, I, XIII, 1791, p. 79–80 — PARTHEY, I, p. 102 — HdG, p. 56, nr. 13 — VON SICK, p. 41 — G. KIRCHER, *Karoline Luise von Baden als Kunstsammlerin*, Karlsruhe, 1933, p. 16, p. 133, nr. 57 en p. 195 — SCHAAR, p. 73.

Aan de Oud-Testamentische geschiedenis van de ongehoorzame profeet, die, nadat hij Gods gebod heeft overtreden, voor straf door een leeuw wordt gedood¹⁾, heeft Berchem in dit uit 1664 daterende schilderij een rotsachtig boslandschap als entourage gegeven.

De grillige bewogenheid, die reeds, hoewel tevoren (incidenteel) in enkele werken uit 1656 werd aangetroffen²⁾ en die latent aanwezig was in de schilderijen uit het begin van de jaren '60, vormt nu zeer duidelijk het voornaamste aspect van Berchems stijl. Bewegelijke contouren, scherpe lichten en een onrustige dieptewerking zijn de kenmerken die in het stuk het meest in het oog springen.

Het valt op, dat Berchem in deze periode onder de indruk van het werk van Adam Pynacker is geraakt. Eigenaardigheden die men bij Pynacker al vanaf ca. 1659 aantreft³⁾, treden bij Berchem voor het eerst duidelijk aan het licht in dit stuk: de vegetatie op de voorgrond en de boomstammen (links) krijgen extra nadruk, door modellering zowel als door belichting; op dezelfde wijze contrasteert bij beide meesters de scherp weergegeven begroeiing van het voorplan met de meer diffuus geschilderde bomen op het achterplan.

(1) Zie I. Kon. 13, 11–34. Eerder werd het thema uitgebeeld door Breenberg in een schilderij uit 1630 (zie cat. nr. 26, noot 1). (2) Vgl. cat. nrs. 78 en 79.

(3) Vgl. van Pynacker de cat. nrs. 113 en 114.

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (inv. nr. 298).

Afb. 89.

87 Landschap met reizigers en ruitergevecht

Doek — 103,5 × 140 — design. r.o.: C. Berchem, niet gedat.

Herk.: Verz. Sabatier, 1804 — Verz. J. Hallijn, Antwerpen — Verworven 1904.
Tent.: geen.

Lit.: HdG, p. 84, nr. 121 (met onjuiste maten) — SCHAAR, p. 84 — *Musée royal des Beaux-Arts, Catalogue descriptif, Maîtres anciens*, (Antwerpen), 1958, p. 16, nr. 827.

Dit stuk illustreert hoezeer Berchems veelzijdigheid en virtuositeit hem in staat stelden om, zelfs wanneer hij het werk van een andere meester tot uitgangspunt nam, verrassende en stoutmoedige composities te concipiëren. Het schilderij toont stilistische samenhang met het Boslandschap (cat. nr. 86) uit Karlsruhe en nog meer met het „Landschap met herders en dieren bij een stroomversnelling” in de Gemäldegalerie te Dresden (zie verder). Al deze drie werken vertonen de invloed van Pynacker en ook chronologisch zullen zij niet ver uit elkaar liggen. Toch geeft het ensemble van deze drie schilderijen alleen al een grotere originaliteit en een grotere variatie in de wijze van aanpakken te zien dan van menig 17e eeuws schilder het gehele oeuvre.

Ditmaal neemt een boeiende verscheidenheid van zeer levendig getekende varenachtige- en distelachtige planten, die, groeiend aan een watertje, van zeer nabij werden gezien, het gehele voorplan in beslag. Een bewogen boompartij en bloemen op hoge stengels schieten uit het woelige bladwerk omhoog. Met dit geheel wist Berchem wel op een zeer bijzondere manier de dynamiek van het groeien te suggereren. Brokstukken van ruïnes, met daarbij een sculptuurfragment, vormen een helle lichtplek tussen het gebladerte. Ternaauwernood laat de woekering van planten de doorkijk vrij naar het dramatisch gebeuren op de achtergrond, waar met een huifkar trekkende reizigers (rechts) worden opgeschrikt door strijdende ruiters (links).

Men heeft dit schilderij wel eens voor een werk van Pynacker willen aanzien¹⁾; inderdaad is het stuk, zoals gezegd, in de opvatting met het latere werk van deze meester verwant, speciaal met enkele ca. 1665 te dateren landschappen, waar op eendere wijze een hoog in het beeldvlak oplopend voorplan door grote bladerpartijen in beslag wordt genomen²⁾. Een vergelijking met Pynackers werk toont echter aan, op hoe vrije wijze Berchem de impulsen, die van de andere meester uitgingen wist uit te werken. De bij Pynacker steeds stereotiep terugkerende grote koolbladeren vervangt Berchem door een grote variatie van allerhande planten. Ook ontbreken op het stuk uit Antwerpen de voor Pynacker zo typische grillige clair-obscur belichting en de metalige glans van diens bladeren en bomen. Vooral blijkt bij deze vergelijking Berchems tekening soepeler en vloeiender te zijn en de modellering smeuijger, dan ooit bij Pynacker het geval was³⁾.

Schaar dateert dit werk ca. 1670, o.a. op grond van een vergelijking met de „Herders” uit Dresden, waarop, aan de voet van de over de beek gevallen boomstam, bladerpartijen voorkomen die zeer veel op die op het Antwerpse stuk gelijken ⁴⁾. Mèt deze „Herders” zouden wij ook het landschap uit Antwerpen wat vroeger willen dateren en wel ca. 1665 ⁵⁾.

(1) Zie HdG, p. 84, nr. 121 (2) Het bij cat. nr. 115, noot 1, genoemde stuk te Luxemburg; in compositie komt ook cat. nr. 115 zelf dit landschap van Berchem nabij. (3) Een andere gesigioneerde versie van cat. nr. 115 is een schilderij dat in 1903 te Brussel werd geveild (HdG 129). Terecht sloot SCHAAR (p. 84) een gesigioneerd plantenstillevan van Berchem in de verz. Busiri Vici te Rome (niet bij HdG; paneel, 91 × 77) bij het landschap uit Antwerpen (HdG 121) aan. (4) SCHAAR, p. 84. (5) *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden-Berlijn, 1912, p. 149, nr. 1486; HdG 368; SCHAAR, p. 82, 84; gesigioneerd en o.i. niet, zoals men wel heeft gemeend, geheel of gedeeltelijk door Pynacker geschilderd. Schaar plaatste het, met het schilderij te Antwerpen ca. 1670, op grond van vergelijking met het 1670 gedateerde berglandschap voorheen in de verz. W. D. Farrer te Londen (HdG 225) waarvan wij geen foto of afbeelding hebben kunnen achterhalen. Ook een landschap, voorheen in de verz. van de Earl of Derby (HdG 125) dat volgens SCHAAR (p. 77) 1668 is gedateerd en daarmee tot de weinige na 1664 gedateerde werken behoort, is ons verder onbekend gebleven. Deze omstandigheden hebben de beoordeling van de datering van de stukken in Dresden en Antwerpen wel bemoeilijkt. Het landschap te Dresden heeft echter met het Boslandschap uit Karlsruhe van 1664 zoveel gemeen, met name de Pynacker-achtige bomen en de bewegelijk weergegeven planten op het voorplan, dat men mag veronderstellen dat het toch niet veel later en wel ca. 1665 werd geschilderd. Bovendien doet de wollige, weinig genuanceerde en voor Berchem zeer uitzonderlijke wijze waarop de bomen links op het schilderij te Dresden zijn weergegeven denken aan de kleine bladpartij geheel links boven in de hoek op het stuk uit Karlsruhe uit 1664 en nog meer aan het loofwerk op een 1665 gedateerd landschap van Berchem, nu in de Residenz-Galerie te Salzburg (cat. 1955, nr. 10; HdG 627), waardoor een datering ca. 1665 van het stuk te Dresden en dus ook van dat te Antwerpen nog aan aannemelijkheid wint. Vertrouwde Berchem wellicht in deze jaren de uitvoering van genoemde bladpartijen aan één zelfde leerling of medewerker toe?

Antwerpen, Koninklijk Museum van Schone Kunsten.

Afb. 90.

88 Landschap met waterval en Vestatempeltje te Tivoli

Doek — 105,5 × 94 — design. o.r. van het midden: *Berchem*, niet gedat.

Herk.: Waarsch. veil. Noël Desenfans, Londen, 8 april 1786, nr. 87 — Veil. Markies van Lansdowne, Londen, 25 jan. 1806 — Verz. Ph. H. Hope, Londen, 1834 — Verz. H. Th. Hope, Londen, 1854 — Verz. Lord Francis Pelham Clinton-Hope, Londen — Veil. Christie's, Londen, 23 febr. 1962, nr. 144.

Tent.: Londen, South Kensington Museum, 1891, nr. 71.

Lit.: SMITH, V, nr. 132 — HdG, p. 83, nr. 119 — WAAGEN, II, p. 121 — GERSON 1952, afb. 156 — SCHAAR, p. 83, 87.

Met het landschap met reizigers uit Antwerpen en de stroomversnelling uit Dresden (zie onder cat. nr. 87) hoort dit stuk bij de schilderijen, die door Schaar ca. 1670 worden gedateerd ¹⁾, doch die o.i. mogelijk iets eerder geplaatst moeten worden. De wijze waarop hoog in het landschap gestapelde formaties de blik naar de diepte voor de beschouwer versperren, acht deze auteur één van de kenmerken van het werk van deze groep; daarmee steekt volgens Schaar dit landschap wel sterk af tegen het „Landschap met waterval” (cat. nr. 79), een vergelijkbare compositie uit 1656, waarin het landschap zich ver uitstrekt naar de diepte. Bovendien, zo zou men kunnen toevoegen, is de tekening nog bewogener en de opvatting vrijer.

Bij een vergelijking van deze twee schilderijen springen echter o.i., meer nog dan de verschillen, de opvallende overeenkomsten in compositie en bewogenheid in het oog. Daarmee wordt nogmaals duidelijk gemaakt, hoe Berchem tegen 1670 zijn stijl van 1656 weer opneemt en uitwerkt. De brug rechts werd ongetwijfeld rechtstreeks van Pynacker overgenomen ²⁾, zij het dan ook dat het motief in de compositie bij Berchem een geheel andere functie vervult dan bij zijn voorbeeld.

(1) SCHAAR, p. 83. (2) Nl. van het „Landschap met stenen brug” (cat. nr. 111).

Parijs, verz. F. Lugt, Institut Néerlandais, (inv. nr. 7670).

Afb. 92.

89 Zeehaven met vuurtoren

Doek — 68 × 81 — gesign. l.o.: *Berchem: f.*, niet gedat.

Herk.: Verz. V. G. Tessin — verz. Koning Frederik I voor Koningin Louise Ulrike, verworven 1749 — Kunglig Museum, 1795, nr. 17 — Kunglig Museum, 1816, nr. 662.

Tent.: geen.

Lit.: O. GRANBERG, *Inventaire général des trésors d'art, peintures et sculptures, principalement de maîtres étrangers (non scandinaves) en Suède*, I, Stockholm, 1911, nr. 181 — HdG, p. 75, nr. 85 — SCHAAR, p. 51, 86 — *Äldre Utländska Målningar och Skulpturer*, Stockholm, 1958, p. 14, nr. 317.

Het stuk verschilt in thema wel zeer sterk van de twee voorgaande werken, maar is er door zijn dynamische vormgeving wel mee in verband te brengen. Een datering in de tweede helft van de jaren '60 lijkt dan ook gerechtvaardigd ¹⁾. De eigenaardige verspringingen in het perspectief en de grote, rijk geklede en overdadig bewogen figuren zijn kenmerkend voor de late havenstukken van de meester.

(1) Deze datering ook bij SCHAAR, p. 86.

Stockholm, Nationalmuseum (inv. nr. 317).

Afb. 91.

90 Landschap met voorde in bergachtig landschap

Paneel — 75 × 108,5 — gesign. o.r. van het midden: *CP. Berghem*, niet gedat.

Herk.: Kunsth. P. de Boer, Amsterdam — aanwinst, 1939.

Tent.: *Nederlandse landschapskunst in de 17e eeuw*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1948, nr. 6 — *Le Paysage Hollandais*, Orangerie, Parijs, 1950/51, nr. 5 — *Hollandse schilderkunst der 17e eeuw*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warschau, 1958, nr. 10.

Lit.: *Frans Halsmuseum der Gemeente Haarlem, Catalogus*, (Haarlem), 1955, p. 5, nr. 503a, afb. 36 — SCHAAR, p. 91.

Voorzover er van Berchem nog gedateerde schilderijen uit de jaren '70 bekend zijn, geven deze slechts óf herhalingen van oudere werken te zien, óf vrije kopieën naar stukken van andere meesters¹). Een omstandigheid dus, die weinig houvast biedt voor het plaatsen van ongedateerde stukken in deze periode. Toch meende Schaar na vergelijking van de compositie met een ets uit 1670 dit lichte, luchtig geschilderde landschap in dezelfde periode te mogen onder brengen²).

(1) Zie SCHAAR, p. 90. (2) SCHAAR, p. 91; deze ets stelt een ruïnelandschap voor (J. E. WESSELEY, *Supplementen zu den Handbüchern der Kupferstichkunde*, Stuttgart, 1881, nr. 143) en behoort tot een serie van vier (WESSELEY, nr. 142b t/m 145), vervaardigd door Jan Visscher, naar werken van Berchem, uitgegeven door Clement de Jonghe, waarvan de eerste van het jaartal 1670 is voorzien. De serie vormt één van Schaars uitgangspunten voor de datering in de jaren '70 van een samenhangende groep „Weitraumlandschaften”, waarvan dit landschap uit Haarlem reeds het hoofdkenmerk vertoont (zie verder cat. nr. 91).

Haarlem, Frans Halsmuseum (inv. nr. 503a).

Afb. 93.

91 Landschap met riviereiland en vulkaan

Paneel — 60,9 × 111,7 — gesign. l.o.: *Berchem*, niet gedat.

Herk.: Reeds in de verzameling sinds midden 18e eeuw.

Tent.: Londen, British Institution, 1837, nr. 83.

Lit.: SMITH, V, nr. 186, suppl. nr. 50 — WAAGEN, II, p. 95 en III, p. 350 — SCHAAR, p. 99 — STELAND-STIEF 1962/63, p. 182.

Vanaf de periode waarin het Nederlandse Italianiserende landschap als op zich zelf staand genre een eigen gezicht begon te vertonen, d.w.z. in het begin van de jaren 1620 bij Poelenburgh en Bril, hebben de meesters steeds gepoogd om in hun werken de indruk, die verre verschieten en wijde verten op hen maakten, op overtuigende wijze in beeld te brengen. Reeds Poelenburgh slaagde er in, het wazige verloop van het zonovergoten landschap naar de horizon, zeer aannemelijk weer te geven ¹⁾. Later wist Asselijn op treffende wijze een idee van weidsheid op te roepen, door verschillende horizontale plans, die nergens door verticalen werden doorbroken, boven (voor de beschouwer: achter) elkaar te schuiven over de volle breedte van het schilderij ²⁾. Dit systeem werd na 1650 door Berchem, Dujardin en Hackaert overgenomen ³⁾.

Ook het schilderij uit Chatsworth laat, in grote trekken, dezelfde opzet zien. De wijze waarop dit van Asselijn afkomstige schema wordt gebruikt, vertoont evenwel de neiging tot „maniëristische” overdrijvingen, die vaker naar voren komen in het latere werk van Berchem en Pynacker. Vooraan op de voorgrondstrook staan herders en ruiters; de bomen (rechts) en de figuurtjes die zich, meer naar achteren, nog op dezelfde strook bevinden, zijn, ten opzichte van de figuren op het eerste plan, zeer klein van afmeting en suggereren aldus een grote afstand; wij moeten ons de voorgrondstrook dus zeer breed denken. Achter deze strook vertoont zich, ver in de rivier die zich uitstrekt over de gehele breedte van het doek, een eiland, met huizen, bomen en rotsen van nog miniemere afmetingen. In plaats dat de blik, zoals te verwachten zou zijn, na dit eiland in de einder verloren gaat, zien wij daarachter nog meer rotsachtige, begroeide en bebouwde landtongen oprijzen, die zeer gedetailleerd werden weergegeven.

Door deze overdrijving van perspectivische effecten ontstaat er een dieptewerking met een rijkdom en afwisseling, zoals die in „de natuur” zelf niet mogelijk is. De grote, overheersende berg op de achtergrond lijkt zich op een dusdanig verre afstand te bevinden, dat hij een indruk maakt van overweldigende massaliteit.

Deze werkwijze komt niet voor in Berchems wijde rivierlandschappen uit de jaren '50, als b.v. cat. nr. 82; wel is zij in meer of minder sterke mate terug te vinden in andere rivierstukken als de cat. nrs. 77 en 90. Deze brengt Schaar daarom met dit werk in een onderling samenhangende groep late „Weitraumlandschaften” onder, die, zo toonde hij aan, alle wel uit de jaren 1670—80 moeten dateren ⁴⁾.

(1) Zie b.v. de cat. nr. 10, 11 en 20. (2) Zie cat. nr. 66. (3) Zie voor Berchem cat. nr. 77 uit 1655, van Dujardin cat. nr. 127 en van Hackaert cat. nr. 138. Terecht wees STELAND-STIEF (1962/63, p. 182) dan ook op de betekenis van Asselijn voor dit werk. (4) Zie: SCHAAR, p. 90 ff. De typische kenmerken van deze groep, zoals die het meest uitgesproken in het stuk uit Chatsworth duidelijk worden, vond Schaar voor het eerst aanwezig in een ets uit 1670 (zie cat. nr. 90,

noot 2). Een ander werk dat tot de groep behoort, n.l. het „Landschap met rijstbinders” in het Musée Fabre te Montpellier (inv. nr. 836 — 4—3; HdG 336) kan in de 70-er jaren worden geplaatst, op grond van vergelijking met twee voorstudies, die met zekerheid in deze tijd gedateerd mogen worden (zie: SCHAAR 1956, p. 218 f., met afb. en SCHAAR, p. 92).

Bakewell, The Trustees of the Chatsworth Settlement.

Afb. 94.

92 Herders voor een rivier met hoge berg op de achtergrond

Doek — 69 × 81 — gesign. l.o.: *Berchem*, niet gedat.

Herk.: Door koning George IV aangekocht uit verz. Baring, 1814 — reeds in Buckingham Palace, 1834.

Tent.: *The King's Pictures*, Royal Academy, Londen, 1946/47, nr. 330.

Lit.: SMITH, nr. 226 — WAAGEN, II, p. 17, nr. 3 — HdG, p. 191, nr. 493 — SCHAAR, p. 98.

Dit schilderij waarvan zich een repliek of kopie in het Musée Fabre te Montpellier bevindt¹⁾ behoort tot de groep brede rivierlandschappen, die Berchem schilderde tussen de jaren 1670—1680. Zowel wat de dieptewerking betreft als inzake het motief van de grote, door wolken omgeven berg, die het landschap beheerst, sluit het nauw aan bij het voorgaande werk.

(1) Inv. nr. 825-1-6; HdG 501. Dit stuk komt, zoals Hofstede de Groot zegt, gedetailleerd met het geëxposeerde werk overeen, zodat SCHAAR (p. 98) zich vergiste met zijn opmerking, dat de stukken in niets op elkaar gelijken. Hofstede de Groot noemt als derde versie een landschap in het voormalig „Städtisches Museum” te Riga (verz. Brederlo, Kat. 1906, nr. 8; HdG 511).

Londen, H. M. de Koningin van Groot-Brittannië, Buckingham Palace.

Afb. 95.

93 Landschap met ossewagen bij een Italiaanse zeehaven

Doek — 67 × 78 — gesign. r.o.: *Berchem f.*, niet gedat.

Herk.: Verz. Viscount Ridley, Blagdon — Kunsth. G. Cramer, 's-Gravenhage — Verworven 1964.

Tent.: Onbekend.

Lit.: HdG, p. 70, nr. 72.

Zeehavens schilderde Berchem al in de jaren '50¹⁾. In dit stuk wordt het thema herhaald met toepassing van overdreven perspectivische effecten

als de in verhouding grote figuren, direct op het voorplan, in tegenstelling met de onmiddellijk daarop volgende veel kleiner weergegeven groepen in de diepte. Gelet op de overeenkomsten in de overdrijving van het plansgewijze opbouwsysteem en in de dieptewerking vooral met het stuk uit Chatsworth (cat. nr. 91), moet ook dit werk worden ondergebracht in de groep „Weitraumlanschaften” van de jaren '70.

(1) Zie cat. nr. 81.

Kettwig/Ruhr, verz. Dr. H. Girardet.

Afb. 96.

94 Ruïnelandschap met aquaductruïne

Doek — 68,5 × 82,5 — design. en gedat. r.o. op steen: *Berchem f. 1675*.

Herk.: Veil. Amsterdam, 23 mei 1764, nr. 19 (aan Odon) — Verz. Graaf Czernin, Wenen, 1834–1950 — Aankoop 1950.

Tent.: geen.

Lit.: SMITH, V, nr. 266 — HdG, p. 197, nr. 515 — SCHAAR 1956, p. 214, afb. 6 — *Katalog der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*, II, Wenen, 1958, p. 10 f., afb. 89 — KNAB 1962, p. 58 — STELAND-STIEF, p. 133 ff., oeuvrecat. nr. 288 — *Katalog der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*, II, Wenen, 1963, nr. 30.

Dit stuk is een vrijwel letterlijke herhaling van een schilderij van Asselijn van ca. 1650 (cat. nr. 67); alleen de staffage is afwijkend. Met zijn signatuur en datering *Berchem f. 1675* is het de meest problematische van de verschillende herhalingen, die er van het schilderij van Asselijn bestaan.

Schaar achtte Berchems auteurschap ondanks de Berchemachtige staffage niet mogelijk ¹⁾. Knab vermeldt het stuk nog als kopie van Berchem naar Asselijn ²⁾ en ook Steland-Stief noemt Berchem als waarschijnlijke maker ³⁾.

Nu lijken letterlijke kopieën van Asselijns werken door Berchem verder niet voor te komen. Asselijn is echter herhaaldelijk vrijwel ongewijzigd herhaald door Willem Schellinks ⁴⁾. De schilderwijze van Schellinks is overeenstemmend met die van het schilderij in Wenen wat weker dan die van Asselijn; daarom lijkt het ons niet ongewettigd te veronderstellen dat dit werk door Schellinks zou zijn geschilderd. Het schilderij zou dan tot die werken van Schellinks kunnen behoren, waarvan uit een inventaris bekend is dat zij na Schellinks' dood door Berchem werden gestafeerd ⁵⁾.

(1) SCHAAR 1956, p. 214. (2) KNAB 1962, p. 46 ff. (3) STELAND-STIEF, p. 133 ff. (4) Zie hierover: STELAND-STIEF, p. 173 ff., en A. C. STELAND-STIEF, *Jan Asselijn und Willem Schellinks*, in *Oud Holland*, LXXIX, 1964, p. 99 ff. (5) *Voorts aan Fredrick Moucheron, over 't opmaecken van ongedaene schilderijen Wijders aan Nicolaes van Berghem voor stoffeeren als vooren Inventaris gedat. 13 december 1679, opgemaakt van de goederen van W. Schellinks; zie DE VRIES 1883, p. 155—157. Dat zou dan tevens de zeer Berchem-achtige staffage op dit landschap, mogelijk ook zijn signatuur, verklaren. Daar Schellinks echter pas in 1678 is overleden (DE VRIES 1883, p. 155) en daar volgens mededeling van Dr. F. Klauner de datering stellig niet anders dan als 1675 gelezen kan worden, blijft het probleem nog onopgelost. Het zou nog mogelijk zijn dat, voor een betere verkoopbaarheid, Berchem nadien zelf signeerde of dat men in de 18e eeuw de naam van Berchem heeft aangebracht.*

Wenen, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums (inv. nr. 9103).

Afb. 97.

AELBERT CUYP

Aelbert Cuyp werd in 1620 te Dordrecht geboren¹). Hij leerde in die stad, waar hij waarschijnlijk zijn gehele leven is blijven wonen, bij zijn vader Jacob Gerritsz Cuyp²). In 1691 is hij in Dordrecht overleden³). Hoewel hij ook andere onderwerpen behandelde⁴), is Cuyp vooral beroemd om zijn landschappen. Zijn vroege werk, beïnvloed door de stijl van Jan van Goyen, is met een losse toets in een geelbruin coloriet geschilderd, en geeft vooral het Hollandse landschap weer, waarin soms gezichten op bepaalde steden zijn te herkennen⁵). Van de tweede helft van de jaren '40 af begint hij gedetailleerder te schilderen, maken zijn polderlandschappen plaats voor bergachtige gebieden, en worden zijn landschappen door een zonnig-gouden, zeer zuidelijk aandoend licht overstraald⁶).

Cuyp behoort tot die landschapschilders, van wie het werk zeer vaak een Italiaanse sfeer bezit, doch die waarschijnlijk nooit zelf in Italië zijn geweest. Hieruit blijkt dat een verblijf in Italië niet noodzakelijk was om toch onder invloed van bepaalde meesters als Jan Both⁷) en Asselijn, Italiaans aandoende landschappen te schilderen.

(1) G. H. VETH, *Aelbert Cuyp*, in *Oud-Holland*, II, 1884, p. 256 ff. (2) HOUBRAKEN, I, p. 248. (3) G. H. VETH, *Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders*, in *Oud-Holland*, VI, 1888, p. 143. (4) HOUBRAKEN (I, p. 249) reeds roemde Cuyps veelzijdigheid. In de 17e eeuw worden schilderijen van zijn hand genoemd van zeer uiteenlopend thema. Op de te Wijk bij Duurstede in 1649 gehouden schilderijverloting kwamen van Cuyp o.a. enige gevechten voor, een strand-

gezicht, een zeegezicht, een kortegaarde en een drietal religieuze taferelen (OBREEN, II, p. 87–89). Zie verder ook C. HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragenden Niederländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, II, Esslingen-Parijs, 1908, p. 9 ff., nr. 1 ff. (5) HOFSTEDE DE GROOT, *op. cit.*, II, nr. 162 ff., noemt van Cuyp gezichten op Antwerpen (?), Dordrecht, Delft, Koningsveld, Huis te Merwede, Muiderslot (?), Nijmegen, Rotterdam en kasteel Rupelmonde. MARTIN (II, p. 340 ff.) vermeldt getekende gezichten op Leiden, Haarlem en Alkmaar. Het stadsprofiel dat voorkomt op een „Landschap met herder en vee” (HOFSTEDE DE GROOT, *op. cit.*, II, 332), waarvan de toren door Hofstede de Groot werd beschreven als *dem Utrechter Dom ähnelnd*, werd door J. Q. VAN REGTEREN ALTENA — L. C. J. FRERICHS, *Keuze van tekeningen bewaard in het Rijksprentenkabinet*, Amsterdam, 1963, p. 51, nr. 65, geïdentificeerd als een gezicht op Rhenen. (6) De chronologie en de datering van de overgang van verschillende stijlfasen is bij Cuyp moeilijk te bestuderen, vanwege het feit dat zeer weinig schilderijen van een jaartal zijn voorzien. STECHOW (1960, p. 86, afb. 4) wees op het belang van het 1639 gedateerde, door S. REISS, *Aelbert Cuyp*, in *Burlington Magazine*, XCV, 1953, p. 45, afb. 11, gepubliceerde landschap te Besançon. Het landschap in de verz. Czernin, dat veel Van Goyen-achtiger is dan het stuk te Besançon, werd door STECHOW (1960, p. 86, afb. 5; HOFSTEDE DE GROOT, *op. cit.*, II, nr. 712), met enkele aan te sluiten werken, wat later geplaatst. Zou het niet veeleer aan het schilderij te Besançon vooraf zijn gegaan? Als overgangsstuk van de vroege stijl naar Both-achtige landschappen, publiceerde STECHOW (1960, p. 87, afb. 6) een gesigneerd en 1646 gedateerd „Landschap met vee” dat zich in 1926 in kunsthandel Douwes te Amsterdam bevond. Stechow werd in dit stuk aan Gillis d'Hondecoeter herinnerd. Naar de afbeelding te oordelen lijkt de invloed van Poelenburgh in dit werk onmiskenbaar aanwezig; het is ook zeer logisch dat Cuyp, voor hij aan de verwerking van Boths groots opgezette landschappen toe was, eerst, via Poelenburghs eenvoudiger opvatting, voor het Italiaanse landschap ontvankelijk raakte. De afsluiting met een grote rots rechts is in het schilderij uit kunsthandel Douwes nog grillig Poelenburgh-achtig, later, b.v. in „Aan de rivier”, gebruikt Cuyp, om zijn compositie af te sluiten, een veel „klassieker”, direct aan Both ontleend procédé, namelijk een grote, veel vloeiender getekende bergpartij, zoals op cat. nr. 95, of een grote boomgroep (b.v. op een landschap in het Rijksmuseum te Amsterdam; Cat. *Rijksmuseum*, p. 79, nr. 745), zoals Both dit gedaan had op cat. nr. 53). De zonnige lichtweergave is te vergelijken met vele werken van Both. Ook in details, als boomslog en voorgrond-vegetatie, sluit Cuyps werk vaak zeer nauw bij Both aan. (7) Er moeten zeker banden tussen Cuyp en Utrecht hebben bestaan. Op het „Landschap met koeien” HOFSTEDE DE GROOT, *op. cit.*, II, 712, (afb. bij STECHOW 1960, p. 86) komt de Utrechtse Mariakerk voor. MARTIN (II, p. 340 ff.) wees er op dat Aelberts vader, Jacob Gerritsz. Cuyp, leerling van Bloemaert was en dat Cuyps hoenderstukken wel afhankelijk zijn van die van Gijsbert d'Hondecoeter. Het duidelijkste, voor zover ons bekend niet eerder aangehaalde bewijs voor Cuyps nauwe betrekkingen met Utrecht vormt wel het feit, dat niet minder dan zeventien schilderijen van zijn hand en vier kopieën naar zijn werk voorkomen op de lijst van schilderijen, die in 1649 te Wijk bij Duurstede werden verloot (OBREEN, II, p. 76). Deze verloting immers, was een zuiver Utrechtse aangelegenheid, georganiseerd door Utrechtse meesters met vooral werk van Utrechtse schilders als prijzen. Van geen enkele andere niet-Utrechtse meester komen bij benadering zoveel stukken op de lijst voor als van Cuyp. Door deze nauwe relaties van Cuyp met Utrecht kan wellicht de sterke beïnvloeding door de werken van Jan Both worden verklaard.

Belangrijkste lit.: C. HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Niederländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, II, Esslingen-Parijs, 1908, p. 5 ff. — S. REISS, *Aelbert Cuyp*, in *Burlington Magazine*, XCV, 1953, p. 42 ff. — STECHOW 1960, p. 86 ff.

95 Aan de rivier

Paneel — 40,5 × 55 — gemon. r.o.: C., niet gedat.

Herk.: Legaat F. J. O. Boymans, 1847.

Tent.: *Deutsche Landschaften und Städte in der niederländischen Kunst des 16. bis 18. Jahrh.*, Kaiser Wilhelm-Museum, Krefeld, 1938, nr. 40, afb. 7 — *Holländer des 17. Jahrhunderts*, Kunsthau, Zürich, 1953, nr. 26 — *Pittura Olandese del Seicento*, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1954, nr. 29 — *Id.*, Palazzo Reale, Milaan, 1954, nr. 34 — *Zee-, rivier- en oevergezichten, Nederlandse schilderijen uit de zeventiende eeuw*, Dordrechts Museum, Dordrecht, 1964, nr. 22, afb. 81.

Lit.: W. BURGER, *Musée de la Hollande*, II, Parijs-Brussel, 1860, p. 211–212 — G. GEFFROY, *Les Musées d'Europe*, VI, *La Hollande*, Parijs, 1905, p. 138; III — N.N., *Aelbert Cuyp*, in *Beeldende Kunst*, V, 1917/18, p. 62 — C. HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Niederländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, II, Esslingen-Parijs, 1908, p. 114, nr. 397 — MARTIN, II, p. 343, afb. 187 — W. MARTIN, *De schilderkunst in de tweede helft van de zeventiende eeuw, Nederland's kunstbezit in musea bijeengebracht*, 1950, nr. 136 — J. J. M. TIMMERS, *Atlas van de Nederlandse beschaving*, Amsterdam, 1957, p. 120, afb. 367 — J. J. M. TIMMERS, *A history of Dutch life and art*, Amsterdam, 1959, p. 120, afb. 367 — L. J. BOL, *Aan de rivier*, in *Radiocursus Openbaar Kunstbezit*, V, 1961, nr. 29.

In alle literatuur over Cuyp wordt de gelige lichtweergave en de statige compositie van landschappen als dit, terecht toegeschreven aan de invloed van Jan Both, die voor Cuyps werk waarschijnlijk van directe betekenis is geweest. Deze invloed is wel mede te verklaren uit contacten met Utrecht¹).

Niet opgemerkt is, dat ook de kunst van Jan Asselijn voor de vorming van Cuyps stijl een belangrijke rol moet hebben gespeeld.

Het effect van de heldere glimlichten in een donker fond, zoals dat in dit stuk wordt toegepast in de weergave van het tegen het donkere gebergte oplichtend gebladerte, vinden we niet bij Both, maar wel vaak bij Asselijn op verwante wijze terug²). Soms plaatst Cuyp in zijn landschappen grote, zeer statische menselijke figuren, breed en meestal enigszins log van bouw; typen, die eveneens sterke reminiscenties aan Asselijn oproepen³). In de catalogus van het Keizer Friedrich Museum te Berlijn, 1911, staat een afbeelding van een landschap van Cuyp dat kennelijk een replek is van het schilderij uit Rotterdam⁴).

(1) Zie inleiding op Cuyp, noot 7. (2) Vgl. cat. nrs. 61 en 65. In principe is het werken met heldere glimlichten terug te voeren op meesters die nog aan Asselijn voorafgaan; Carel de Hooch paste dit effect al kort na 1630 toe in

cat. nr. 34. (3) Men vergelijke b.v. de typering van de herder op cat. nr. 65 met de figuur van de ruiter op het 'Landschap met herders' in de National Gallery te Londen, welk stuk zoals ook MACLAREN (nr. 53, p. 83) meent, wel ten onrechte door S. REISS, *op. cit.*, p. 46, aan A. van Calraet werd toegeschreven. (4) H. POSSE, *Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrichmuseums*, II, Berlijn, 1911, p. 303; HOFSTEDE DE GROOT, *op. cit.*, II, nr. 388.

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (inv. nr. 1133).

Afb. 98.

JAN BAPTIST WEENIX

Over het leven van Jan Baptist Weenix geeft Houbraken nauwkeurige en uitvoerige inlichtingen¹⁾. Deze auteur vermeldt dat de schilder in 1621 in Amsterdam werd geboren en dat hij achtereenvolgens in de leer ging bij Jan Micker, Abraham Bloemaert en Nicolaes Moeyaert. Verder, dat Weenix op zijn 18e jaar in het huwelijk trad en vier jaar daarna naar Italië is vertrokken; de archieven bevestigen dat Weenix inderdaad kort na oktober 1642 op weg ging naar Italië²⁾. Alweer volgens Houbraken bleef de meester vier jaar in Italië, waar hij veel opdrachten kreeg, in het bijzonder van Kardinaal Pamphili, in 1644 tot Paus Innocentius X gekozen. Zijn Bentvueghelnaam luidde „Ratel”. Na zijn terugkeer in Holland vestigde Weenix zich in Utrecht³⁾. Drie jaar voor zijn dood verhuisde hij naar het „Huys ter Mey” buiten Utrecht, waar hij ca. 1660 moet zijn overleden⁴⁾.

Over de vroege werkzaamheid van Weenix, speciaal over het werk dat hij in Italië maakte, is vrij weinig bekend⁵⁾.

Zijn werk vanaf 1647, waarin de bewegelijk en soepel getekende typering van de figuren wel op Pieter van Laer teruggaat, is zeer oorspronkelijk van karakter; het toont wel een paar raakpunten met het oeuvre van tijdgenoten als Asselijn en Berchem.

Zijn werken van ca. 1647 zijn levendig en schilderachtig; in de daarop volgende jaren streeft Weenix evenwel steeds meer naar een monumentale opbouw, een neiging die culmineert in enkele stukken uit 1656. Aan het eind van de jaren '50 blijft zijn compositie even overwogen, doch de heldere overzichtelijkheid maakt nu plaats voor een gecompliceerd raffinement, met een verdeling van licht en schaduw over veel grotere vlakken dan vroeger het geval was.

Zijn coloriet is steeds zeer verfijnd en vertoont een grote verscheidenheid. De figurenstaffage speelt bij Weenix altijd een belangrijke rol en vaak gebruikt hij zijn groot in het vlak geplaatste figuren voor het be-

reiken van een sterk monumentale werking. Van 1647 af, dus na zijn terugkeer in Holland laat hij zich kennen als één van de belangrijkste meesters van zijn generatie. Weenix' rijk en fraai gestaffeerde havengezichten en Italiaanse landschappen behoren tot het meest geslaagde werk van de Italianisanten die in de jaren tussen 1640 en 1650 begonnen te werken.

Weenix' veelzijdigheid en virtuositeit maakten al indruk op zijn tijdgenoten ⁶⁾.

(1) HOUBRAKEN, II, p. 77 ff. Sinds zijn verblijf in Italië noemde Weenix, wiens voornaam in het testament van 1642 slechts „Jan” luidt (zie noot 2), zich Giovanni Battista en hij staat daarom bekend als Jan Baptist Weenix. Men verwacht hem gemakkelijk met zijn zoon Jan (1640–1719), die veel in de stijl van zijn vader heeft gewerkt; de zoon detailleert meestal fijner, maar zijn werk is minder levendig en geïnspireerd. (2) BREDIUS (1928, p. 177) publiceerde Weenix' testament van 30 oktober 1642 dat hij opmaakte in Amsterdam *voorgenomen hebbende te trekken na Italien om syn konst te exprementeren*. (3) In 1647 is Weenix in Amsterdam (KRAMM, VI, p. 1836). Daarna in Utrecht in 1649 (MULLER, p. 129; OBREEN, II, p. 72) en in 1653, in welk jaar hij contact had met de Utrechtse baron van Wyttenhorst (DE JONGE, p. 124 en p. 129). (4) Volgens HOUBRAKEN (II, p. 81) stierf hij op het „Huys ter Mey” op zijn 39e jaar, dus in 1660 of 1661. In 1663 wordt hij als overleden genoemd (BREDIUS 1928, p. 177). Het is niet zeker of hij identiek is met de Jan Weenix, waarvan in een ander door Bredius gepubliceerd document uit 1667 wordt vermeld dat hij in Deutecom is overleden (BREDIUS 1928, *ibid.*). (5) Weenix' vroegste werk is een gesigioneerde en 1641 gedateerde tekening voorstellende „Landschap met Heremiet” in de Albertina te Wenen (inv. nr. 9560); STECHOW (1948, p. 185, afb. 4) spreekt over de invloed van Moeyaert op deze tekening; de schapen op de voorgrond herinneren echter sterk aan Van Laers etsen van 1636 (afb. bij HOLLSTEIN, X, p. 5). Steland-Stief vond een andere gesigioneerde, 1642 gedateerde tekening in het Prentenkabinet in Berlijn (Kat. nr. 14491; STELAND-STIEF 1962/63, p. 148). Uit 1642 dateert het schilderij met de „Slapende Tobias” in museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam (*Catalogus Schilderijen tot 1800*, (Rotterdam), 1962, p. 152, nr. 1204; STECHOW 1948, p. 185, afb. 3). Uit Weenix' Italiaanse periode is geen enkel werk met zekerheid bekend; HOOGWERFF (1941, p. 257) noemt een 1643 gedateerd havengezicht te Stockholm: een schilderij met dergelijk onderwerp van Weenix in het National Museum (*Äldre Utländska Målningar och Skulpturer*, Stockholm, 1958, p. 206, nr. 694) is echter 1648 gedateerd. Het havenlandschap in de verz. Marinucci te Rome, dat HOOGWERFF (1941, p. 257 f. met afb.) in de Italiaanse jaren plaatste en dat naderhand door STECHOW (1948, p. 181 f.) werd geaccepteerd, komt ons vrij twijfelachtig voor: het verband met Weenix' latere stijl is in dit zwakke werk veel kleiner dan in de „Tobias” uit 1642 te Rotterdam. Ook de voorstellingen met groente- en vogelteverkopers in de verz. Doria Pamphilj te Rome (*Catalogo sommario della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Rome, 1961, nr. 236, 238 en 254) die HOOGWERFF (1941, p. 257 f) zonder nadere verwijzing noemt als gedocumenteerde, voor Kardinaal Pamphili vervaardigde kopieën van Weenix naar David Teniers, lijken te zwak voor zijn hand. Voor het soms als uit de Italiaanse tijd stammend beschouwde landschap te Bazel, zie cat. nr. 98. (6) Zie DE BRE, p. 277, en HOUBRAKEN, II, p. 81. Weenix is behalve als schilder van landschappen en havens tevens van belang als stillevenschilder (zie cat. nr. 97). Ook het portret en

het interieurstuk heeft hij beoefend (zie PLIETZSCH, p. 138). In de in 1649 te Wijk bij Duurstede gehouden schilderijenverloting (OBREEN, II, p. 72) komen meerdere werken van Weenix voor: het zijn allemaal dierstukken.

Belangrijkste lit.: HOOGEWERFF 1941, p. 257 ff. — STECHOW 1948, p. 181 ff.

96 Landschap met voorde en schimmelrijder

Doek — 100 × 131,5 — gesign. en gedat. op zuilbasis r.m.: *Gio Bata Weenix 1647*.

Herk.: Galerie Kouchelew, Petersburg, 1886 — Museum van de Academie van beeldende kunsten, Petersburg — Hieruit naar de Ermitage, 1922.

Tent.: onbekend.

Lit.: Cat. *Kuschelewskoi Gal. Akademii Chudostestw*, Petersburg, 1886, nr. 20 — M. I. STCHERBATSCHewa, *Knowoi rasweske Gollandzew w Ermitashe*, Sredi Kollektionerow, 1924, nr. 6–12, p. 1–4 — A. PAPPÉ, *Overzicht der literatuur betreffende Nederlandse kunst, Sowjet-Rusland*, in *Oud-Holland*, XLIII, 1926, p. 200 — cat. *Ermitage*, II, Leningrad, 1958, p. 153, nr. 3740 — LEWINSON, bij pl. 42 — STELAND-STIEF, p. 148.

Dit vroegste meesterwerk van Weenix, dat chronologisch ongeveer samenvalt met zijn terugkeer naar Holland vertoont al alle kenmerken van zijn zeer persoonlijke, rijpe stijl. De driehoek van de als schilderachtige genregroep opgevatte figuren rechts, vormt, met de grote op de rug geziene ruiter¹⁾ als afsluiting, tegelijkertijd een belangrijk element voor de compositie. Het type van de zonbeschenen tempelruïne met zeer grote zuilen, dat hier voor het eerst voorkomt bij Weenix, werd o.i. wel waarschijnlijk geïnspireerd door de architectuurstukken van V. Codazzi, die al vanaf ca 1630 (?) op een zeer verwante wijze tempels schilderde²⁾. Enkele elementen doen denken aan werk dat Asselijn omstreeks dezelfde tijd vervaardigde; grote rugfiguren, als de schimmelrijder en de door het water wadende man, vinden we zeer verwant bij Asselijn terug³⁾.

Ook herinnert het steil oplopende, kale gebergte met gebouwen daarop, achter de grote zuil rechts van het midden, aan Asselijn⁴⁾. Deze mogelijke invloeden op Weenix zijn echter van ondergeschikte aard; de ontleende elementen worden geheel geïntegreerd in zijn zeer eigen stijl.

(1) Het paard komt net zo voor, rechts op een gesign. havengezicht in de verz. Henle te Duisburg, ditmaal zonder berijder (cat. tent. *Sammlung Henle*, Wallraf Richartz Museum, Keulen, 1964, nr. 43). (2) Codazzi heeft dezelfde voorkeur voor de weergave van grote, rijk geaderde of porfierende zuilen. Zie afb. bij R. LONGHI, *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*, in *Paragone*, VI, 1955, p. 42; ook BRUNETTI 1956, p. 48 ff., en BRUNETTI 1958, p. 315 ff. (3) Vgl. cat. nrs. 65 en 68. Een dergelijke Asselijn-achtige rugfiguur komt ook voor op het schilderij van Weenix in de verz. Henle (zie noot 1) en eveneens op het 1649 gedateerde havengezicht in de Wallace collection te Londen (cat. 1928, nr. 117). (4) Vgl. cat. nr. 62 en het gemonogram. „Havengezicht” in het Mauritshuis te 's-Gravenhage (inv. nr. 950). De beide meesters hebben

bovendien samengewerkt, zoals blijkt uit de „Zeehaven” in de Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste te Wenen (zie cat. nr. 69).

Leningrad, Ermitage (inv. nr. 3740).

Afb. 99.

97 Jachtgezelschap bij ruïnes

Doek — 99×129 — gesign. en gedat. m.o.: *Gio. Batta Weenix. p. 1648.*

Herk.: Veil. Choiseul Praslin, Parijs, 18–25 febr. 1793 — Verz. Marquis de Montcalm, Montpellier — Veil. Parijs, 25 maart 1850, nr. 28 — Verz. Pierard, Valenciennes — Veil. Parijs, 20–21 maart 1860, nr. 95 — Galerie Heim, Parijs — Aankoop 1964.

Tent.: geen.

Lit.: onbekend.

In dit landschap zien we dezelfde vloeiende schilderwijze en rijke compositie als in het vorige stuk, dat een jaar eerder werd geschilderd. Het groepje rechts met de melkende boerin en het vee doet, qua type en verfbehandeling, denken aan werk van Berchem van ca. 1645¹⁾. De tempelruïne komt ook voor op een terecht aan Weenix toegeschreven landschap in de Staatliche Gemäldesammlungen te Kassel²⁾; Steland-Stief identificeerde deze ruïne als die van de tempel van Jupiter Tonans³⁾. De dode dieren op de voorgrond sluiten direct aan bij de jachtstilleven, die Weenix ook veelvuldig als op zich zelfstaand onderwerp heeft geschilderd⁴⁾.

(1) Vgl. onze cat. nr. 73 en de „Schapenscheerders” in de Kunsthalle te Bremen (inv. nr. 17). Vgl. ook het volgende nr. (2) Inv. nr. 376; doek, 79×66 ; niet gedat. (3) STELAND-STIEF, p. 15 f. (4) Zie over Weenix' belang als stillevenschilder: A. P. A. VORENKAMP, *Bijdrage tot de geschiedenis van het Hollandsch Stilleven in de zeventiende eeuw*, Leiden, 1933, p. 84, en LEDERMANN, p. 114. Ook op de „Tobias” in Rotterdam (zie inleiding op Weenix, noot 5), het vroegste schilderij van Weenix, valt een uitgebreid stilleven op.

Cleveland, verz. Severance A. Millikin.

Afb. 100.

98 Landschap met herders en gezicht op de Kapitolijnse heuvel te Rome

Doek — $115,5 \times 137,5$ — niet gesign., niet gedat.

Herk.: niet bekend.

Tent.: onbekend.

Lit.: K. GERSTENBERG, *Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei*, Berlijn, 1910, p. 15 — GERSTENBERG, p. 150, afb. LV 2 — VON SICK, p. 12 — SCHAAR, p. 11 — STELAND-STIEF, p. 185.

Hoewel dit schilderij geen signatuur draagt, werd, gezien de stilistische overeenkomsten met zijn werk, de oude toeschrijving aan Weenix nooit aangevochten. De identificatie van de afgebeelde gebouwen stelt geen problemen ¹⁾. Zeldzaam in het oeuvre van Weenix is, dat hij in dit geval een gezicht op Rome met verschillende tempelruïnes en kerken waarheidsgetrouw en ongewijzigd heeft weergegeven. Dit bracht waarschijnlijk Gerstenberg ²⁾ en Von Sick ³⁾ er toe het schilderij in Weenix' Romeinse periode ca. 1645 te dateren. Schaar accepteert deze datering en wijst op de verwantschap, vooral in de veestaffage met het werk van Berchem uit dezelfde periode ⁴⁾. Steland-Stief merkt in dit verband evenwel terecht op, dat de datering van het stuk uit Bazel onzeker is ⁵⁾. Juist vanwege deze Berchem-achtige veestaffage, die ook voorkwam op het 1648 gedateerde „Jachtlandschap” (cat. nr. 97), leek het ons aangewezen het landschap uit Bazel eveneens in 1648 of 1649 te plaatsen, dus nà Weenix' terugkeer in Holland: ook de vloeiende verfbehandeling in het landschap herinnert nog aan het stuk uit Cleveland. De uit horizontalen en verticalen opgebouwde, naar het monumentale neigende compositie en de typen en de detaillering van de figuren, die meer naar het middenplan zijn opgeschoven, verwijzen echter meer naar de 1649 gedateerde stukken. Dit schilderij ligt dus stilistisch en waarschijnlijk chronologisch tussen de 1647—48 en de 1649 gedateerde werken in ⁶⁾.

(1) Zie de identificatie bij GERSTENBERG, p. 150; hij vergelijkt het stuk met een vedute van Poussin op hetzelfde punt. (2) GERSTENBERG, p. 150. (3) VON SICK, p. 12. (4) SCHAAR, p. 11. (5) STELAND-STIEF, p. 185. (6) Wanneer men deze datering accepteert en dus ook dat Weenix pas na zijn terugkeer in Holland (dus niet in Rome) de typering van zijn veestaffage aan Berchem begint te ontleen, vervalt de theorie van SCHAAR (p. 11) die het schilderij ca. 1644 dateerde en die in deze verwantschap een mogelijk bewijs zag voor Berchems verblijf in Italië, gelijktijdig met Weenix ca. 1644.

Basel, Kunstmuseum (inv. nr. 636).

Afb. 101.

99 Landschap met zittende vrouw en kind

Doek — 67,5 × 80 — gesign. l.b.: *Gio Batta Weenix*, niet gedat.

Herk.: Geschenk van Mrs. John A. Bryant, 1949.

Tent.: *Michigan* 1964, nr. 68.

Lit.: STECHOW 1948, p. 188, afb. 6.

Stechow plaatst dit stuk in dezelfde tijd als het 1649 gedateerde „Havengezicht” (cat. nr. 100) uit Utrecht ¹⁾. De compositie, met links de massa van de groot in het vlak geplaatste vrouwenfiguur en de zware

zuil, heeft meer nog dan het stuk uit Bazel al de hechtheid van de werken uit de jaren '50; door de smeüger verfbehandeling is het echter meer verwant met de stukken uit 1647 en 1648. Daarom is dit stuk o.i. te beschouwen als een ander aspect van Weenix' evolutie in dezelfde tijd als het „landschap” uit Bazel. Wel valt op hoezeer de zittende vrouwenfiguren op beide werken met elkaar verwant zijn.

(1) STECHOW 1948, p. 188.

Detroit, The Detroit Institute of Arts (Acc. nr. 4157).

Afb. 102.

100 Havengezicht

Doek — 106 × 158 — design. en gedat. m.o.: JB Weenix 1649.

Herk.: Leuchtenberg Galerie nr. 137 (gegraveerd door N. Muxel in de Leuchtenberg cat. van 1851).

Tent.: *Herwonnen Kunstbezit*, Heerlen, 1946, nr. 85 — *Herwonnen Kunstbezit*, Utrecht, 1946, nr. 89 — *Le XVIIe siècle européen*, Rome, 1956–57, nr. 320 — *Bolsward* 1964, nr. 61.

Lit.: STECHOW 1948, p. 186, afb. 2 — Cat. *Centraal Museum*, p. 154, nr. 338, afb. 74.

In dit werk komt Weenix tot een grote rijkdom aan precies uitgewerkte schilderachtige details in de menselijke figuren, dieren en stillevenelementen. Ook het warme, verzadigde coloriet toont een grote verscheidenheid aan rood, geel, groen en blauw. Toch leidt dit nergens, noch in de compositie, noch in de kleur tot verbrokkeling of bontheid. Met dit werk bereikt Weenix integendeel meer samenhang en eenheid dan in zijn vroegere schilderijen. Bovendien zijn de figuren meer overtuigend in de ruimte opgenomen dan in één van de voorgaande stukken. Zoals meestal bij Weenix is er geen sprake van een echte vedute op een bepaalde haven, maar van een combinatie van meerdere elementen; de sculpturen op de achtergrond (mannen met paarden) zijn de zgn. „Dioscuren” ter weerszijden van de Coronata-trap op het Kapitoel te Rome, die een nieuwe omgeving hebben gekregen¹⁾.

Van dit type havengezicht, dat in principe bestaat uit een voorgrondstrook met figuren, daarachter water met schepen, en terzijde als coulissen opgevatte gebouwen, is de oorsprong te vinden bij Paul Bril, die voor zovele thema's der Italianisanten de basis legde²⁾.

Een verwant, eveneens 1649 gedateerd havenlandschap van Weenix bevindt zich in de Wallace Collection te Londen³⁾.

(1) De Dioscuren komen ook voor op een „Havengezicht” van Weenix in het

recht van stellen: Jis Batta Weenix
f. 1649

Staatliches Museum te Schwerin (nr. 1606; zie LEDERMANN, p. 105). Voor diezelfde Dioscuren doch meer waarheidsgetrouw in hun eigen omgeving zie cat. nr. 135. Zij verschijnen ook op cat. nr. 31. (2) Zie over het ontstaan en de ontwikkeling van het havenlandschap BAER (1930, noot p. 94). Zie over het havengezicht als thema: cat. tent. *Bologna* 1962, nr. 91. Ook Claude Lorrains havengezichten zijn tot Bril te herleiden; een vroeg havenlandschap van Claude is zelfs een letterlijke navolging van Bril (RÖTHLISBERGER, nr. 30). (3) *Pictures and Drawings*, I, Londen, 1928, p. 332, nr. 117, II, Londen, 1929, afb. p. 204. In dit stuk zijn de figuren robuuster en bewogener, wat o.i. de compositie niet ten goede komt. Zeker aan te sluiten bij deze beide stukken is het havengezicht in de verz. Henle (zie cat. nr. 96, noot 1). Een zekere lusteloosheid en slordigheid in de schildering, gepaard gaande met een ordeloze compositie vallen op in twee aan Weenix toegeschreven onderling zeer verwante havengezichten: één in het Wallraf Richartz Museum te Keulen (*Verzeichnis der Gemälde*, Keulen, 1959, p. 177, nr. 1508, afb. 79) en één in de verz. Caraceni te Rome (voorheen Kunstth. De Boer te Amsterdam). Deze beide schilderijen zullen dus hoogstwaarschijnlijk na 1649–50, mogelijk in de eerste helft van de jaren '50 zijn ontstaan.

Utrecht, Centraal Museum (inv. nr. 10248) (Bruikleen van de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, 's-Gravenhage).

Afb. 103.

Voor het samen met Asselijn vervaardigde havengezicht, zie onze cat. nr. 69.

101 De groentehandelaar

Doek — 79 × 68 — gesign. en gedat. l.b.: 1656 Gio. Batta. Weenix f.

Herk.: Veil. J. J. de Bruyn, Amsterdam, 12 sept. 1798, nr. 33 (verkocht aan Yver) — Verz. Duc de Broglie, Parijs (als Metsu) — Verz. Colonel Hankey, Beaulieu, Hastings — Kunsthandel Ch. Sedelmeyer, Parijs — Verz. Coccia, Rome, 1954 — Verz. E. Plietzsch, Keulen, 1961.

Tent.: Londen, Royal Academy, 1885 — *Mostra di Pittura olandese del Seicento*, Palazzo reale, Milaan, 1954, nr. 176 — *Mostra di Pittura olandese del Seicento*, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1954, nr. 180 bis.

Lit.: C. HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, I, Esslingen-Parijs, 1907, nr. 50, als Metsu — Cat. verz. Sedelmeyer, Parijs, 1900, nr. 45, met afb. — W. VON BODE, *Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen*, heruitgegeven door E. PLIETZSCH, Leipzig, 1951⁶, p. 118 — PLIETZSCH, p. 139 — E. PLIETZSCH, *Meisterwerke der holländischen Genre-Malerei des 17. Jahrhunderts*, Essen, 1962, p. 13–15.

Dit werk werd vroeger aan Gabriel Metsu toegeschreven, totdat bij een restauratie Weenix' signatuur tevoorschijn kwam¹). Met groot in het beeldvlak geplaatste figuren, die in een hechte groep bijeen zijn ge-

bracht, bereikt Weenix in dit 1656 gedateerde stuk een sterk monumentale werking²). Aan deze monumentaliteit wordt nog kracht bijgezet, door de overheersende architectuur van de poortboog.

(1) HOFSTEDE DE GROOT, *op. cit.*, I, nr. 50, maakte in zijn Metsu-catalogus bij dit stuk al de opmerking *an J.B. Weenix erinnend*. In W. VON BODE, *op cit.*, p. 118 noteerde Plietzsch dat het zich in 1930 in de verz. Katz te Berlijn bevond. Hofstede de Groot noemde het nog Metsu, doch in H. SEDELMAYER, *100 Paintings*, Parijs, 1900, nr. 45, werd het reeds als Weenix gepubliceerd. (2) Vroeger werd het jaartal als 1650 gelezen (zie de aantekening bij de foto op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te 's-Gravenhage). De datering op een nauw verwant schilderij, n.l. „De Ketellapper” in de verz. Viscount Allendale, Stockfield (doek, 58,5 × 69, *design.*) werd eveneens als 1650 opgevat (in cat. tent. *Londen 1952/53*, nr. 467, afb. 10), doch Waterhouse las wel terecht ook dat jaartal als 1656 (E. K. WATERHOUSE, *Exhibitions of Old Masters at New Castle, York and Perth*, in *The Burlington Magazine*, XCIII, 1951, p. 261, afb. 6). In de „Ketellapper” gebruikte Weenix slechts één hoofdfiguur om een monumentale, afgewogen compositie te verkrijgen: het is dezelfde man als de groentehandelaar.

Kettwig/Ruhr, verz. Dr. H. Girardet.

Afb. 107.

102 Slapend meisje

Doek — 66 × 54 — *design.* en *gedat.* l.o. op zuilbasis: *Gio Battà. Weenix . . . F (?) 165(?)² op . . . Mij.*

Herk.: uit de galerie te Düsseldorf.

Tent.: geen.

Lit.: LEDERMANN, p. 103 — MARTIN, II, p. 462, afb. 244 — STECHOW 1948, p. 197, noot 14 — HOOGWERFF 1952, p. 153, afb. 35 — *Kurzes Verzeichnis der Bilder*, München, 1957, p. 109, nr. 869 — PLIETZSCH, p. 139.

Volgens het opschrift is dit schilderij vervaardigd op het „Huis ter Mey”, waar Weenix zich omstreeks 1657 vestigde¹). Daardoor is de datering vrij nauwkeurig te begrenzen tussen ca. 1657 en 1660. Het zeer lichte, overheersend rose-rose coloriet vertoont een grote verfijning. De compositie, met de twee recht boven elkaar geplaatste hoofdpersonen is van zeer overzichtelijk naar geraffineerd geëvolueerd. Het licht, dat voorheen willekeurig over de figuren speelde, is nu over enkele grote partijen verdeeld. De hond en het lichaam van het meisje zijn in het volle zonlicht geplaatst, terwijl de jongensfiguur, geheel in de schaduw, als silhouet is opgevat en scherp afsteekt tegen de belichte achtergrond. Weenix' zoon Jan heeft in navolging van zijn vader een gelijksoortige voorstelling geschilderd, die zich eveneens in de Alte Pinakothek te München bevindt²).

(1) Zie inleiding op Weenix noot 5. (2) *Kurzes Verzeichnis*, op. cit., p. 109, nr. 246; afb. bij BERNT, III, nr. 988. Ook bij de vader komt het motief van het slapend meisje nogmaals voor op het gesign. „Havenlandschap” in de National Gallery te Dublin (*Concise Catalogue of the Oil Paintings*, Dublin, s.d., p. 136, nr. 511).

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (inv. nr. 869).

Afb. 108.

103 Italiaans landschap met ruiters bij een bron

Koper — 44×56 — gesign. l.b. op de poort: *Gio: Batt.a Weenix*, niet gedat.

Herk.: Aankoop met medewerking van de „Vereeniging Rembrandt”, 1932.

Tent.: geen.

Lit.: Cat. *Centraal Museum*, nr. 339.

Als in het voorgaand schilderij zijn licht en schaduw niet meer over het gehele oppervlak gelijkelijk verdeeld, maar in enkele grote vlakken ondergebracht. Ook heeft dit stuk met het vorige de forse, scherp tegen een zonbeschenen muurvlak afstekende silhouetfiguur gemeen, in dit geval de ruiter op de voorgrond. Dit schilderij zal dus wel uit dezelfde tijd, ca. 1657—60, dateren.

Utrecht, Centraal Museum (inv. nr. 6913).

Afb. 104.

104 Vrolijk gezelschap

Paneel — 80×107 — gesign. en gedat. l.o.: *J. Weenix 16..7.*

Herk.: Verz. comte de Merle — Veil. verz. comte de Merle, Parijs, 1 maart 1784, nr. 59 — Verz. Hertog van Orleans — Veil. verz. Hertog van Orleans, 1800 — Verz. Duval, Genève — veil. verz. Duval, Londen, 12 mei 1846, nr. 60 (aan E. Dutuit) — Verz. Eugène en Auguste Dutuit — Legaat aan de Stad Parijs, 1902.

Tent.: geen.

Lit.: G. CAIN, *La Collection Dutuit*, I, Parijs, 1903, met afb. — E. MICHEL, *La collection Dutuit*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, p. 30 — H. LAPAUZE, *Catalogue sommaire des collections Dutuit*, Parijs, 1907, nr. 936 — *Id.*, 1925², nr. 979 — PLIETZSCH, p. 139.

Weenix heeft zich met succes moeite gegeven om een bijdrage te leveren aan een thema, dat door veel andere Utrechtse meesters werd beoefend. Het motief op de voorgrond, een jong paar en een oude koppelaarster, gaat terug op de Utrechtse Caravaggisten, evenals de vrolijke, om een

tafel geschaarde groep links op de achtergrond¹). Dergelijke Utrechtse thema's leefden in deze periode nog voort in de soldatenstukken van Maerten Stoop en Jacob Duck. Speciaal het bolle gezichtstype van het paar op de voorgrond met de enigszins uitpuilende ogen, doet aan Stoop of Duck denken. De dynamisch getekende mansfiguur, die met zijn rug naar de beschouwer aan tafel zit, is aan Abraham Bloemaert ontleend²). Als omgeving voor zijn uithundig Utrechts gezelschap heeft Weenix een van zijn gebruikelijke zuidelijke havens gekozen. Een vooral in het thema verwant schilderij van Weenix bevindt zich in de verz. Czernin te Wenen³). Het derde cijfer van de datum dat onleesbaar is kan mogelijk een 5 geweest zijn, aangezien het stuk stilistisch met zijn drukke, bijna overdadig rijke compositie niet past in het oeuvre van ca. 1647, zoals wij dit kennen.

(1) Vgl. het werk van Gerard van Honthorst, Jan van Bijlert, Jan Gerritsz. Bronchorst etc. (2) Vgl. de door B. Picart in 1728 uitgegeven *Artis Apelleae Thesaurus*, met prenten naar tekeningen van Bloemaert, nr. 128. (3) K. WILCZEK, *Katalog der Graf Czerninschen Gemäldegalerie in Wien*, Wenen, 1936, nr. 94, afb. 22.

Parijs, Musée du Petit Palais (inv. Dut. 936).

Afb. 105.

105 Landschap met gezelschap bij een boerderij

Paneel — 68,2 × 87,2 — gesign. en gedat. r.o.: *Gio Batta Weenix A° 1658 10M/20d.*

Herk.: Veil. Randon te Boisset, Parijs, 27 februari 1777, nr. 101 — Verz. Poullain, Parijs, 15 maart 1780, nr. 62 — Verz. Robit, Parijs, 11 mei 1801, nr. 173 — Verz. Van Fallandt van Lynden-Van Rechteren Limpurg — Kunsth. Nystad, 's-Gravenhage, 1946 — Verworven 1950.

Tent.: *Nederlandse Landschappen in de zeventiende eeuw*, Stedelijk Van Abbe-museum, Eindhoven, 1948, nr. 77 — *Antiekbeurs*, Delft, 1950.

Lit.: *Collection de cent-vingt estampes, gravées d'après les tableaux et dessins, qui composaient le cabinet de M. Poullain... précédée d'un abrégé historique... exécutée sous la direction du sieur Fr. Basan*, Parijs, 1781, p. 22, nr. 117 — STECHOW 1948, p. 188, afb. 7 en 8.

Als zo vaak, heeft Weenix ook nu weer, in dit laatste gedateerde schilderij van zijn hand, de hoofdmotieven van de compositie in een driehoek aan de linkerzijde bijeengebracht. De zittende vrouwenfiguur speelt weer een belangrijke rol in de compositie¹). Het zeer schilderachtige, onder het prieel bijeenzittende genregroepje herinnert aan de in het vorige werk afgebeelde vrolijke samenkomst²). Ditmaal grijpt Weenix echter niet op Utrechtse voorbeelden terug; het gezelschap op dit

schilderij is eerder verwant met figuren op het werk van Metsu of Terborch.

Het valt op in dit stuk, dat, ondanks de forse, levendige opzet, de detailschildering zeer zorgvuldig is gehouden. De wol van de schapen b.v. is uiterst minitieuus weergegeven. Deze nadrukkelijke weergave van details in veestukken, die in de jaren '50 ook bij Dujardin³⁾ voorkomt, is zeer waarschijnlijk uit de invloed van de in 1654 overleden Paulus Potter te verklaren.

De nauwkeurige datering 10M/20d (20 oktober) van dit kennelijk zeer bewerkelijke stuk, is bij Weenix niet uitzonderlijk⁴⁾. Mogelijk kan dit verband houden met een verhaal van Houbraken die van Weenix' zoon had gehoord, dat de vader soms wel drie schilderijen op één dag maakte⁵⁾. De meester was kennelijk trots op de virtuositeit, waarom hij beroemd was.

(1) Als b.v. in cat. nr. 99. (2) Vrijwel hetzelfde prieel komt voor op Weenix' design. „Havenlandschap” in de National Gallery te Dublin (*Concise Catalogue of Oil Paintings*, Dublin, s.d., p. 136, nr. 511). (3) Vgl. cat. nr. 119. (4) Ook het havengezicht in de Wallace Collection te Londen (*Pictures and Drawings*, I, Londen, 1928, p. 332, nr. 117; II, Londen, 1929, afb. p. 204) is voluit gedateerd 1649 16 september (vgl. cat. nr. 100, noot 3). (5) HOUBRAKEN, II, p. 82.

's-Gravenhage, Koninklijk Kabinet van Schilderijen „Mauritshuis” (inv. nr. 901).

Afb. 106.

ADAM PYNACKER

Adam Pynacker werd geboren in 1621 in het dorp Pijnacker bij Delft¹⁾. Volgens Houbraken, die evenwel geen data vermeldt, verbleef de meester drie jaar in Italië²⁾. In 1649 woonde hij in Delft³⁾; in 1658 wordt hij vermeld in Schiedam⁴⁾. Hij is in 1673 te Amsterdam overleden⁵⁾.

Voor zover het oeuvre van Pynacker thans is te overzien, werkte hij vanaf het begin van zijn schildersloopbaan overwegend in Italianiserende trant. Pynacker blijkt vooral het oeuvre van Jan Both⁶⁾ tot voorbeeld te hebben genomen, terwijl anderzijds Asselijn voor zijn werk aanzienlijke betekenis heeft gehad. Voor de keuze van zijn motieven, bosachtige berglandschappen en havengezichten, zijn deze twee meesters het uitgangspunt geweest.

Buitengewone gave, harmonieuze en overzichtelijke landschappen zijn

in de jaren '50 ontstaan. Tegen 1660 ontwikkelt zich echter een geheel nieuwe vormgeving, die het karakter van zijn oeuvre van dan af aan bepaalt. Een grillig en beweeglijk, aan het maniërisme herinnerend lineament, sterke licht- en donker effecten en forse contrastwerkingen in compositie en schilderwijze verlenen nu een grote levendigheid en spanning aan zijn Italiaanse landschappen. Dergelijke „maniëristische” tendensen kan men ongeveer gelijktijdig bij Berchem waarnemen. Bij Pynacker komen zij echter het meest uitgesproken tot gelding; zijn werk behoort hierdoor tot het persoonlijkste en origineelste in het Italianiserende genre⁷).

(1) Aldus Houbraeken, II, p. 96. Sinds Wurzbach (II, p. 366, zonder bronvermelding) geeft men steeds 1622 op als Pynackers geboortejaar; hiervoor hebben wij geen bron kunnen vinden. (2) Houbraeken, II, p. 96. Men kan vermoeden, echter niet vaststellen, zoals vaak werd gedaan, dat dit Italiaanse verblijf, gezien de gebruikelijke leeftijd voor een Romereis, ca. 1645 heeft plaatsgevonden. (3) Zie A. Bredius, *Drie Delftsche Schilders*, in *Oud-Holland*, VI, 1888, p. 297. (4) Zie Bredius 1890, p. 2. Ook Jan Sysmus noemde omstreeks 1670 Pynacker *van Schiedam* (zie Bredius, *ibid.*). (5) Aldus Houbraeken, II, p. 97; dit wordt bevestigd door een document (zie: Obreen, V, p. 15). (6) Lexica etc. vermelden veelal dat Pynacker een (directe) leerling van Jan Both is geweest; er bestaat echter geen bewijs voor dit leerlingchap. (7) De heer J. Nieuwstraten, die een monografie over Pynacker voorbereidt, was zo vriendelijk ons te wijzen op de vier nog bekende gedateerde stukken van Pynacker (zie onder cat. nrs. 106, 113, 114 en 116) en op een aantal niet gedateerde van zijn belangrijkste schilderijen.

Belangrijkste lit.: HdG, p. 521–568.

106 Landschap met rivieroever en beladen boot

Doek — 43,5 × 35,5 — gesign. op steen in het water, niet gedat.

Herk.: Verz. Crozat, Parijs (als Adriaan van de Velde) — Verworven door Catharina II voor de Ermitage, 1772.

Tent.: onbekend.

Lit.: P. P. Weiner, *Meisterwerke der Gemälde Galerie in der Ermitage zu Petersburg*, München, 1923, bij p. 211 — HdG, p. 530, nr. 29 — Plietzsch, p. 137, afb. 231 — Lewinson, nr. 45.

Het meesterwerk uit de Ermitage zal, met enkele verwante oevergezichten van Pynacker, uit een tamelijk vroege periode in zijn oeuvre dateren, niet lang voor of na 1655¹). Voor het type van deze oevergezichten grijpt Pynacker op Asselijn terug²).

In stralende weidsheid gaat dit stukje echter boven alles uit wat Asselijn op dit gebied heeft vervaardigd. Driekwart van het schilderij wordt in beslag genomen door de grote, heldere lucht en door het rimpelloos

spiegelend watervlak. De kleurige bedrijvigheid op de voorgrond, doet niets af aan de lichte, stille morgenstemming die Pynacker in dit oevergezicht op sublieme wijze en tegelijk met een uiterste eenvoud aan middelen wist op te roepen³).

(1) Het vroegste bekende gedateerde schilderij is het zeer evenwichtig gecomponeerde „Landschap met herder en waterval” uit 1654 in de Staatliche Museen te Berlijn (D.D.R.) (*Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum*, Berlijn, 1912, p. 577, nr. 897; 205 × 168, gesign. en gedat. 1654; HdG nr. 52; afgebeeld bij STECHOW, 1960, afb. 7). De ordening van boomgroepen, rotsen en verschiet op dat stuk doet sterk denken aan Jan Both, met wiens late werk het ook de weldadige atmosfeer en de typering van landschapsdetails gemeen heeft. Ook is er, zij het minder opvallend, de invloed van Asselijn in aan te wijzen: het duidelijkst in de weergave van de herder en zijn vee op de voorgrond, die helder worden belicht en sterk afsteken tegen de veel donkerder achtergrond, tengevolge waarvan de modellering van de staffage een nauwkeurigheid en een nadruk krijgt, die nooit bij Both, doch op verwante wijze slechts bij Asselijn zijn te vinden. Het schilderij uit Leningrad vertoont dezelfde rijpe trant als het schilderij uit Berlijn; de nog grotere eenvoud laat toe het iets later, doch zeker vóór 1659 dateren: het mist namelijk nog volkomen de bewegelijke tekening van „De vallende brug” (cat. nr. 113) van 1659 uit München. Men vergelijkte b.v. de boten en staffage op het schilderij uit Leningrad met die op „De vallende brug”: de laatste zijn in een totaal andere, veel grilliger manier geschilderd. Dezelfde rijpheid en rustige eenvoud als in het landschap uit de Ermitage, treft men aan in een aantal onderling verwante riviergezichten, die met dit stuk in een 1654–1659 te dateren groep zijn onder te brengen: nl. cat. nrs. 107, 108 en 111 en het „Rivierlandschap met steile rots” in het Rijksmuseum te Amsterdam (Cat. *Rijksmuseum*, p. 250, nr. 1929 A1; HdG 19). Het droger en schematischer geschilderde riviergezicht in het Wadsworth Atheneum te Hartford, V.S. (acc. no. 1952.51; mogelijk HdG 46) lijkt een late herhaling van hetzelfde type; het zal mogelijk ca. 1670 zijn vervaardigd, toen Pynacker vaker oudere compositieschema's op weinig geïnspireerde manier repeteerde (zie cat. nr. 116, noot 2). Eén, waarschijnlijk verloren gegaan, riviergezicht moet al van 1653 of eerder dateren, nl. het riviergezicht waarvan slechts de natekening bewaard bleef in een 17e eeuws schetsboek in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam (nr. A 704) dat tekeningen naar werken van verschillende meesters bevat. Van dit schetboek, waarop MOES (1895, p. 183) de aandacht vestigde, toonde HOFSTEDE DE GROOT (1895, p. 240) aan, dat het door Leonard Bramer in of voor 1653 werd vervaardigd. De natekening is te schetsmatig om een vruchtbare vergelijking met de bewaard gebleven riviergezichten mogelijk te maken. Verder kan men als voorafgaande aan het Berlijnse schilderij uit 1654 enkele schilderijen beschouwen, die uit Pynackers vroegste periode (ca. 1650–1654) zullen stammen, zoals b.v. het „Landschap met brug” in de Dulwich Gallery te Londen (*A brief Catalogue of the Pictures in the Dulwich College Picture Gallery*, s.l., 1953, p. 32, nr. 183; HdG 74) en het „Landschap met spinnende herderin” in het Rijksmuseum te Amsterdam (Cat. *Rijksmuseum*, p. 250, nr. 1927; HdG 85). Beide zijn minder gekund en voldragen dan het stuk uit Berlijn en sluiten nog nauwer bij Jan Both aan. Het staat bovendien vast dat het schilderij in het Rijksmuseum, dat wel reeds de licht tegen het fond afstekende, aan Asselijn herinnerende voorgrondstaffage met het werk te Berlijn gemeen heeft, in of vóór 1653 werd geschilderd: wij vonden het n.l. nagetekend in het bovengenoemde uit 1653 of eerder daterende schetsboek in het Rijks-

prentenkabinet. (2) Vgl. van Asselijn cat. nr. 69; voorts het Tibergezicht met de Ponto Rotte (zie onder cat. nr. 67, noot 2) en het „Havenlandschap” te Schwerin (zie onder cat. nr. 62). Zie ook cat. nr. 107 (3) HdG, p. 130, nr. 29, vermeldt een herhaling of kopie van het stuk in veil. Baron E. de Beurnonville, Parijs, 9 mei 1881, nr. 429.

Leningrad, Ermitage (inv. nr. 1162).

Afb. 109.

107 Zonsondergang bij de rivier

Doek — 38,6 × 44 — gesign. l.o. op boot: A. *Pynacker*, niet gedat.

Herk.: Veil. Amsterdam, 21 juni 1774, nr. 173 (aan Huisinga) — waarsch. veil. Muilan, Amsterdam, 12 april 1813, nr. 124 — Veil. Séb. Erard, Parijs, 1831, nr. 113 — Verz. Steengracht, 's-Gravenhage — Verz. August Janssen, Amsterdam — Kunsth. J. Goudstikker, Amsterdam — Kunsth. Nystad, Lochem/'s-Gravenhage, 1963.

Tent.: Amsterdam, 1919, nr. 58 — 's-Gravenhage, 1919, nr. 98 — *Dordrecht* 1963, nr. 101.

Lit.: HdG, p. 527, nr. 20.

Tot dezelfde stilistisch onderling verwante groep oeversgezichten behoort met het voorgaande dit rivierlandschap dat omstreeks dezelfde tijd geschilderd zal zijn ¹⁾.

Het schilderij illustreert duidelijk, hoe *Pynacker* in dit type riviergezichten op Asselijn teruggreep. De indeling van het vlak in een voorgrondstrook met figuren en rijkbeladen boten, met daarachter een water, dat aan weerszijden door heuvelachtige, bebouwde en beboste landtongen wordt afgesloten, is op overeenkomstige wijze te vinden op Asselijns „Havengezicht” uit Schwerin ²⁾, dat een tiental jaren eerder werd vervaardigd.

(1) Zie cat. nr. 106, noot 1. (2) Zie onder cat. nr. 62.

Parijs, Verz. Madame M. N.

Afb. 111.

108 Rivierlandschap met beladen boot

Doek op paneel geplakt — 48,5 × 44,5 — gesign. r.o.: *APynacker* (A en P aaneen), niet gedat.

Herk.: Verz. Graaf Anton Lamberg-Sprinzenstein (1740–1822) Wenen — legaat 1822.

Tent.: *Kunstschaten uit Wenen*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1947, nr. 112.

Lit.: HdG, p. 531, nr. 36 — EIGENBERGER, p. 295 — PLIETZSCH, p. 136 — POCH-KALOUS, p. 109, nr. 169.

Met zijn eenvoudige opzet, en rustige ingetogenheid is ook dit schilderijtje tot de vroege rivierlandschappen te rekenen¹⁾. Vooral met het „Oevergezicht” (cat. nr. 106) uit Leningrad vertoont het vele punten van overeenkomst. Meent men evenwel de heldere atmosfeer van het werk uit de Ermitage als een morgenstemming te mogen interpreteren, in het onderhavige schilderijtje duidt de schemerige sfeer er op, dat wij met een avondtafereel te doen hebben.

(1) Reeds POCH-KALOUS, sloot het stuk bij enkele van de bij cat. nr. 106, noot 1 genoemde riviergezichten aan. Haar datering *aus der Frühzeit des Künstlers, da er noch in Frankreich und Italien arbeitete* werd niet nader gemotiveerd.

Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. nr. 828).

Afb. 110.

109 Landschap met vrouw die een kind luist

Paneel — 28 × 25,5 — gesign. r.o.: APynacker (A en P aaneen), niet gedat.

Herk.: Verz. Boyle Jarm, nr. 1010 — Verz. Stuart, 1908 — Part. verz. Zwitserland — Kunsth. Anderson, New York, 1931 (met expertise van Hofstede de Groot).

Tent.: *Anderson Gallery*, New York, 1931, nr. 22, met afb.

Lit.: Onbekend.

Tot het meest eigene van Pynackers kunst behoort, door bijna zijn gehele oeuvre heen, een uiterst verzorgde en nauwkeurige detaillering. Merkwaardig is nu, dat een aantal schilderijen die zijn signatuur dragen en die voor het overige ook stilistisch bij zijn werk aansluiten, een zeer losse, grovere schildertrant te zien geven. Deze stukken werden kennelijk niet in één „impressionistische” periode geschilderd, daar zij chronologisch ver uiteenliggende stijlfasen vertegenwoordigen.

Zo zal het geëxposeerde stuk, dat met zijn losse schildering zozeer afwijkt van de penseelvoering van de tot nu toe behandelde vroege werken, toch, vanwege de eenvoudige, overzichtelijke opzet, in dezelfde vroege periode, rond 1655 gedateerd moeten worden, terwijl andere „grof” geschilderde werken van Pynacker met zijn late stijl in verband gebracht dienen te worden¹⁾.

(1) Zo vertoont een gesigioneerde „Verkondiging aan de herders” in het M. H. Young Memorial Museum te San Francisco (paneel, 38,8 × 48,3; mogelijk identiek met HdG 4) dezelfde losse schilderwijze, terwijl het stuk de grillige beweging van Pynackers late werken bezit. Moeilijker dateerbaar is een even

„impressionistisch” geschilderde „Spinster voor een hut in de bergen”, een gesigneerd werk, dat zich in 1958–59 in kunsth. Cramer, 's-Gravenhage bevond (paneel 31 × 24).

Karlsruhe, particuliere verz.

Afb. 116.

110 Landschap met huizen aan het water

Paneel – 48 × 67,5 – design. l.o.: A. Pynacker, niet gedat.

Herk.: Veil. H. Verschuuring, 's-Gravenhage, 17 sept. 1770, nr. 139 – Verz. Sir Cook, Richmond, 1914, nr. 195 – Veil. Sotheby, Londen, 25 juni 1958, nr. 109 – Verworven 1958.

Tent.: *Exhibition of Dutch Masterpieces, Graves Art Gallery*, Sheffield, 1956, nr. 39.

Lit.: HdG, p. 530, nr. 31 – *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts in Museum Dahlem*, Berlijn, 1961, p. 68; 1963², p. 86; 1964³, p. 92.

Nog losser en nog meer in louter kleurvegen geschilderd dan het voorgaande werk sluit dit rivierlandschap toch ook vanwege stijl en thema, bij de vroege riviergezichten aan ¹). De vlakke schildering van het water, de slechts met losse penseeltoetsen aangeduide staffage en de zeer oppervlakkige weergave van de structuur van de berg aan de horizon, vormen evenwel een groot verschil met de uitvoerige detaillering op de andere riviergezichten. Wel verleent deze vlotte, pittige penseelvoering een aparte en levendige expressiviteit aan het stuk ²).

(1) Deze genoemd bij cat. nr. 106, onder noot 1. (2) Volgens *Verzeichnis*, op. cit., 1963, p. 86 bevinden zich voor dit schilderij 2 tekeningen in het Kupferstichkabinet te Berlijn.

Berlijn-Dahlem, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (inv. nr. 3/58).

Afb. 112.

111 Boten bij een stenen brug

Doek – 77 × 63,2 – design. r.o. van het m.: AP. .nacker (A en P aaneen), niet gedat.

Herk.: Veil. J. Kleinenbergh, Leiden, 19 juli 1841, nr. 192 (aan Roso) – Kunsth. A. Brondgeest – Verz. Baron Verstolk van Soelen, 's-Gravenhage (met deze verz. in 1846 aan Thomas Baring, Jones Loyd en Humphrey Mildmay) – Verz. Lord Overstone, Londen – Verz. Lady Wantage, Londen, (cat. 1905, nr. 182).

Tent.: Manchester, 1857, nr. 725 — Royal Academy, Londen, 1938, nr. 265 — *17th Century Art in Europe*, Royal Academy, Londen, 1938, nr. 265 — *Londen* 1952/53, nr. 472.

Lit.: WAAGEN, suppl. p. 136 — SMITH, VI, suppl. nr. 8 — HdG, p. 540, nr. 76.

In dit stuk valt voor het eerst Pynackers voorkeur op voor originele oplossingen en voor een gecompliceerde compositie. De wijze van detailering en de verfijnde stemmigheid, die nergens door storende accenten wordt verbroken, heeft het schilderij nog met de meeste andere, vroege riviergezichten gemeen¹⁾, zodat het stuk toch niet veel later zal zijn ontstaan.

Wat dit werk tot een van de boeiendste van de rivierlandschappen maakt, is de prachtige vondst van de wijde brugboog, die de gehele compositie beheerst²⁾.

Een architecturaal motief plachten vele Italianisanten te benutten om een meer hechte structuur aan hun landschapscomposities te verlenen. In dit geval geeft de brug, die de gehele breedte van het schilderij beslaat, wel een zeer sterke hechtheid en binding aan de verschillende onderdelen van het schilderij. Het nadeel dat een te sterk overheersend architecturaal element meestal met zich meebrengt, n.l. dat het uitzicht op het landschap te zeer wordt belemmerd, heeft Pynacker ondervangen, door de sierlijke, luchtige overspanning over de rivier zeer hoog te plaatsen, waardoor de doorkijk naar een fraai landschap vrij blijft.

(1) Zie cat. nr. 106, noot 1. (2) Volgens HdG (p. 540, nr. 76) bestaat er een traditie, die dit stuk als een Tibergezicht beschouwt. Volgens cat. tent. *Londen* 1952-53 (nr. 472) en volgens de huidige eigenaar moet het voorbeeld voor deze brug in de omgeving van Lyon gezocht worden.

Colingsburgh (Schotland), Verz. the Earl of Crawford.

Afb. 113.

112 Bosachtig berglandschap met meer

Doek — 134 × 178 — design. r.o.: *APynacker*. (A en P aaneen), niet gedat.

Herk.: Verz. Drogat, 's-Gravenhage — Hieruit in 1762 verworven door Treuer voor Markgravin Karoline Luise van Baden — Verz. erfprins van Baden, Karlsruhe, 1791.

Tent.: Geen.

Lit.: (K. LANG), *Kunstbemerkingen in Karlsruhe an einen Kunstfreund*, in *Meusels Museum*, III, 1791, XIII, p. 81 — G. F. WAAGEN, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, II, Leipzig, 1845, p. 244 — PARTHEY, II, p. 306, nr. 6 — HdG, p. 545, nr. 68 — G. KIRCHER, *Karoline Luise von Baden als Kunstsammlerin*, Karlsruhe, 1933, p. 148, nr. 92, p. 161, nr. 151, p. 195 f. — *Holländische Meister aus der Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*, Karlsruhe, 1960, nr. 40, met afb.

Op het eerste gezicht lijkt dit grote landschap niet anders dan een regelrechte voortzetting van de stijl van Jan Both. De overvloedige voorgrondsvvegetatie en de rijke afwisseling van grote rotsen en boompartijen, die slechts een beperkt uitzicht open laten naar een lichtende verte, herinneren zeer sterk aan deze meester ¹⁾.

Bij nader toezien komen echter in dit stuk aspecten naar voren, die met Boths trant geenszins in verband gebracht kunnen worden. De tekening van rotsen en bomen is onrustig en beweeglijk; kale boomtakken steken als grillige silhouetten af tegen de lucht, waarin wolken (links) onwaarschijnlijke, diagonale formaties aannemen.

(1) Een met het stuk te Karlsruhe verwant schilderij in de Wallace Collection in Londen heeft dan ook vaak, ten onrechte, als werk van Jan Both gegolden (*Pictures and Drawings*, I, Londen, 1928, p. 25–26, nr. 24 met afb.; niet bij HdG). Vooral de staffage in het Londense landschap doet bijzonder Both-achtig aan. Een vergelijking met het doek uit Karlsruhe leert echter dat het stuk in de Wallace Collection zonder twijfel door Pynacker werd geschilderd. Beide zouden uit dezelfde periode, tegen 1659 kunnen dateren.

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (inv. nr. 320).

Afb. 114.

113 Landschap met instortende brug

Doek – 113 × 162 – gesign. en gedat. l.o.: *P. nacker 1659*.

Herk.: Uit klooster Wilten bij Innsbrück.

Tent.: geen.

Lit.: *Katalog der königlichen älteren Pinakothek*, (München), 1911¹¹, p. 117, nr. 599 – HdG, p. 529, nr. 27 – STECHOW 1960, p. 91 f., afb. 8.

Pynackers voorkeur voor contrastrijke, onrustige composities, die wij reeds in het landschap uit Karlsruhe ontmoetten en die geheel de aard van zijn latere werk zal bepalen, wordt in dit schilderij uit 1659 voor het eerst volledig duidelijk. De klassieke harmonie van het oevergezicht uit Leningrad voldeed de meester kennelijk niet meer; hij heeft deze nu vervangen door aan het maniërisme herinnerende effecten. Eigenaardige spanningen beheersen de contouren van de bomen, van de staffage en van de boten aan het water. De rotsen rechts op de voorgrond zijn grillig doortekend en geven toegang tot duistere spelonken. Zeer typisch voor het late werk van Pynacker is de zeer preciese en nadrukkelijke modellering van de boomstammen op het voorplan.

Met de vormgeving, veranderde bij Pynacker ook de voorstelling. De rustige, onopvallende bezigheden van de staffage op de vroege rivierlandschappen, hebben nu plaatsgemaakt voor de dramatiek en de wilde

beweging van het ongeval (de instortende brug), dat plaatsvindt in het compositionele centrum van het schilderij.

Men heeft vaak gemeend Pynackers late stijl en in het bijzonder het schilderij met de „Vallende brug”, te moeten afkeuren vanwege hun „onnatuurlijk” karakter¹⁾. Sinds de herwaardering van de „onnatuurlijke” voorstellingswijze, van bijvoorbeeld de maniëristische periode (van ca. 1600), is er o.i. ook geen reden meer dit argument voor desappreciatie van Pynacker aan te voeren. Niet alleen een zeldzame kundigheid in de naturalistische weergave van details en in het arrangeren van een gecompliceerde compositie zijn in dit stuk van Pynacker zeker te bewonderen, maar vooral de nerveuze spanning en de beheerste dynamiek, die uit het schilderij spreken, kunnen juist weer de moderne beschouwer boeien.

(1) Nog onlangs sprak STECHOW (1960, p. 91) zijn geringe waardering uit voor de „Vallende brug”.

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (inv. nr. 773).

Afb. 115.

114 Landschap met herders en houten brug

Doek — 125,5 × 107 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: Kunsthandel, München, 1935 — verworven 1935.

Tent.: *Rembrandt und seine Zeit*, Schaffhausen, 1949, nr. 110.

Lit.: BERNT, II, nr. 668 — *Verzeichnis der Gemälde*, Keulen, 1959, p. 36.

Een andere, iets grotere versie¹⁾ van dit landschap is 1661 gedateerd, wat toelaat te veronderstellen dat ook het geëxposeerde stuk in dat jaar werd geschilderd. Dit geeft tevens enig houvast omtrent de datering van andere werken, daar gedateerde schilderijen uit de jaren '60 verder ontbreken²⁾. De tendensen die in de „Vallende brug” opvielen zijn in dit landschap wederom aanwezig. De indeling van het beeldvlak is evenwel iets eenvoudiger. De compositie is verdeeld in twee helften: een compact geordende boomgroep met begroeide rotsen daarachter beslaat de rechter zijde van het schilderij, terwijl een open doorzicht daar links tegenover staat. Het landschap, niet de staffage, krijgt weer de volle nadruk. Sterke tegenstellingen heersen nu in de weergave van het landschap zelf. De berkenstammen en de grote koolbladeren op de voorgrond lichten in een onwerkelijk clair-obscur op tegen de donkerder achtergrond. Elke onregelmatigheid in de boomschors en elk nerfje in de koolbladeren werd met een uiterste nadrukkelijkheid geschilderd. De grote berken en de stronk geheel rechts hebben een glanzende, gladde schors, waarvan

het oppervlak in de belichte partijen zilverachtig aandoet; de knoestige welingen in de schors doen aan „Ohrmuschelornament” bij zilveren voorwerpen denken. De boom meer naar het midden, met zijn korstig bemoste stam en puntig weergegeven kleine blaadjes, staat hiermee in sterk contrast.

Een dergelijke tegenstelling heerst ook tussen voor- en achterplan: de exactheid waarmee de stammen op de voorgrond zijn weergegeven komt des te scherper uit, tegen de in een diffuus licht gehulde vegetatie op het achterplan.

Dezelfde eigenaardigheden kenmerken andere stukken van Pynacker, die daarom eveneens uit het begin van de jaren '60 zullen dateren³⁾.

(1) Nl. HdG 128, geveild op veil. A. F. Walter, Londen, op 20 juni 1913, onder nr. 98; huidige verblijfplaats onbekend. (2) Stechow vestigde, in verband met Pynacker betreffende dateringskwesties, de aandacht op een landschap dat bij Christie, Londen, 23 febr. 1934, nr. 57 werd geveild en dat eveneens 1661 gedaateerd zou zijn (STECHOW 1960, p. 91, afb. 9). Dit stuk lijkt ons echter, te oordelen naar de illustratie, te zwak van kwaliteit om door Pynacker geschilderd te kunnen zijn. (3) Zeer nauw verwant is het grote „Landschap met jagers”, dat zich te Dulwich College, Londen, bevindt (*A brief Catalogue of the Pictures in the Dulwich College Picture Gallery*, s.l., 1953, p. 32, nr. 86; HdG 9). Waarschijnlijk heeft dat stuk oorspronkelijk deel uitgemaakt van de „beschilderde zaal” in het huis van de Amsterdamse regent Cornelis Backer. Pynackers schilderijen in deze zaal werden door de dichter Verhoek uitvoerig bezongen (zie HdG, p. 525, nr. 9; vgl. cat. nr. 142).

Bonn, Rheinisches Landesmuseum (inv. nr. 35/541).

Afb. 117.

115 Landschap met onweerslucht

Doek — 91 × 80 — niet design., niet gedat.

Herk.: Verz. I. W. Wilson — legaat I. W. Wilson.

Tent.: Geen.

Lit.: HdG, p. 553, nr. 140.

Hoewel van hetzelfde type als het vorige nr., is dit landschap toch nog woeliger en nerveuzer van karakter, zodat wij wel mogen aannemen dat het stuk tot een wat latere fase in Pynackers ontwikkeling behoort. Het zal niet lang na 1661 zijn geschilderd¹⁾.

Onder een onweerslucht, waarin de contouren van de donkere wolken een onwaarschijnlijke, gekartelde vorm hebben aangenomen, zien wij het landschap in een fantastisch en onwettelijk licht. In dit licht springen de talloze, grillig zigzaggende kartellijntjes, waarmee de boom rechts is getekend, des te duidelijker naar voren.

(1) In hetzelfde stadium hoort een „Landschap” in het Musée Municipal te Luxemburg (cat. 1872, nr. 45; HdG 10). Werken als cat. nr. 115, en nog duidelijker het schilderij in Luxemburg moeten, zoals uiteengezet onder cat. nr. 87, omstreeks 1665–1670 invloed op Berchem hebben gehad.

Brussel, Stadsmuseum.

Afb. 118.

116 Rivieroever met schepen

Doek — 97,5 × 85,5 — design. l.o.: *APIjnacker* (A en P aaneen), niet gedat.

Herk.: Veil. Amsterdam, 8 juni 1763, nr. 13 (aan Neufville) — Kunsth. P. Fouquet jr. (gekocht in 1786 van Neufville, verkocht aan Van der Pot) — Veil. G. van der Pot, Rotterdam, 6 juni 1808, nr. 105 (aan A. A. Stratenus voor het museum).

Tent.: Londen 1955, nr. 65 — *Il Seicento Europeo*, Rome, 1956/57, nr. 235 — *17e eeuwse nederlandse Landschapskunst*, Stadhuis, Zutphen, 1957, nr. 39.

Lit.: SMITH, VI, nr. 21 — HdG, p. 527, nr. 18 — Cat. Rijksmuseum, p. 250, nr. 1926.

Op dit schilderij, waarvan een recente restauratie de bijzonder aantrekkelijke kwaliteit aan het licht bracht, komen de wolkenformaties met die op het landschap uit Brussel (zie cat. nr. 115) overeen. Op beide stukken krijgt de voorgrondstrook, waarin een afgebroken boomstam een horizontaal accent vormt, extra aandacht¹⁾ en ook het lineament der twee schilderijen is nauw verwant. Het coloriet van het Amsterdamse doek is heller en afwisselender.

Vermoedelijk werd dit stuk, dat tot Pynackers late scheppingen van goede kwaliteit behoort, nog in de jaren '60 geschilderd. Het zal zeker niet uit Pynackers allerlaatste levensjaren dateren, daar in die tijd de werken een teruggang in niveau vertonen en niet veel meer dan vrij zwakke herhalingen van vroegere stukken te zien geven²⁾.

(1) Nog meer nadruk valt op het voorplan in het „Landschap” te Luxemburg (zie cat. nr. 115, noot 1). (2) Dit kan men opmaken uit het vierde, thans nog bestudeerbare gedateerde werk van Pynacker, een gesigneerd en 1670 gedateerd landschap in de verz. Liechtenstein te Vaduz (nr. 1200; doek, 112 × 115). Dit stuk, dat stilistisch geen nieuwe ontwikkelingen laat zien, lijkt, vooral in de staffage schematisch en ongeïnspireerd geschilderd. Mogelijk dateert uit dezelfde tijd het „Havenlandschap” in Hartford (zie cat. nr. 106, noot 1). De twee met het stuk te Vaduz verwante landschappen die het Herzog Anton Ulrich Museum te Brunswijk onlangs heeft verworven, lijken ons eveneens tegen 1670 geschilderd (inv. nrs. 787 en 788; beide op doek en 61 × 67). Ook het uitzonderlijke, vrijwel vierkante formaat hebben de Brunswijkse stukken met dat in de verz. Liechtenstein gemeen.

Amsterdam, Rijksmuseum.

Afb. 119.

KAREL DUJARDIN

Karel Dujardin, van wie het preciese geboortjaar niet vaststaat, moet omstreeks 1622 zijn geboren¹⁾. Waarschijnlijk ging hij bij Nicolaas Berchem in de leer²⁾. Men heeft vaak vermoed dat hij tussen 1640 en 1650, of 1652 enkele jaren in Italië is geweest³⁾. Wellicht was Dujardin identiek met de *Carel du Gardin . . . coopman* te Amsterdam, die zich in 1650 voorbereidt op een reis naar Parijs⁴⁾. In elk geval was de schilder weer in Amsterdam in 1652, zoals zijn testament van dat jaar uitwijst⁵⁾. In die stad komt hij nog voor in 1655⁶⁾. Kort daarop moet hij naar Den Haag zijn verhuisd; hier wordt hij achtereenvolgens genoemd in 1656⁷⁾, 1657⁸⁾ en 1658⁹⁾. In mei 1659 is Dujardin echter weer in Amsterdam woonachtig¹⁰⁾. In 1670¹¹⁾, 1671¹²⁾ en 1674¹³⁾ woont de meester nog in deze stad.

Tegenover de onzekerheid van een eerste reis, staat het wel vast dat Dujardin in 1675 (voor de tweede maal?) naar Italië reisde¹⁴⁾. Tot nu toe was er in de kunsthistorische literatuur geen melding gemaakt van het feit dat Dujardin tijdens deze reis, in oktober 1675, ook Noord-Afrika (Tanger) heeft bezocht¹⁵⁾. Tot zijn dood in 1678 in Venetië is hij in Italië gebleven¹⁶⁾.

Dujardins werkzaamheid begint iets later dan die van de generatie van Both, Weenix, Asselijn en Berchem. Na een aanlooperperiode, waarin hij reeds op Italianiserende wijze werkt, ontwikkelt hij na 1650 een zeer eigen stijl, in eenvoudige landschappen met herders en dieren, meestal op kleine formaten; in vergelijking met de evolutie bij andere meesters, ondergaat zijn stijl geen diepgaande wijzigingen tot 1675. Kenmerken van zijn kunst, die vooral teruggaat op Asselijn en Paulus Potter, zijn een zeer verfijnde detaillering¹⁷⁾, die nergens in droogheid ontaardt, en een sterke, door geraffineerde licht- en schaduwwerking en heldere kleuren bereikte lichtkracht. De rust, de zonnige en warme sfeer van een zomerse dag werden door weinig meesters zo overtuigend gesuggereerd als door Dujardin. Het bestaan van bambocciaden¹⁸⁾, portretten, religieuze voorstellingen en een groepsportret van zijn hand¹⁹⁾ wijst op een grote veelzijdigheid, die nog wordt bevestigd door het feit dat Dujardin nog na zijn vijftigste jaar met succes wist over te schakelen op een voor hem geheel nieuwe wijze van landschapschilderen, in brede, zware toetsen²⁰⁾.

(1) In een expertise van 1672 die handelt over de authenticiteit van een aantal, door de Amsterdamse kunsthedelaar Uylenburgh aan de keurvorst van Brandenburg geleverde schilderijen, noemt hij zich *oudt omtrent 50* .. (A. BREDIUS, *Italiaanse schilderijen in 1672 door Amsterdamsche en Haagsche schilders beoordeeld*, II, in *Oud-Holland*, IV, 1886, p. 279). (2) HOUBRAKEN, III, p. 56 noemt hem leerling van Berchem. Hofstede de Groot (HdG, p. 295 f.), HOOGE-

WERFF (1952, p. 154 f.) en PLIETZSCH (p. 155 ff.) hebben aan dit leerlingschap getwijfeld. Daarentegen achten SCHAAAR (p. 18) en BROCHHAGEN (p. 2 en p. 15 ff.) de mededeling van Houbraken aannemelijk: terecht wijzen zij op de verwantschap van Dujardins vroegste werk met Berchems stijl uit dezelfde periode (zie cat. nr. 117). BROCHHAGEN (*ibid.*) veronderstelt dat Dujardin, vóór hij Berchems leerling werd, misschien bij Van Laer heeft geleerd. De verklaring van de algemene verwantschap tussen het werk van Van Laer en dat van Dujardin hoeft o.i. echter niet noodzakelijk in een meester-leerlingrelatie gezocht te worden. (3) BROCHHAGEN (p. 2) wijst er terecht op dat Hoogewerffs mededeling (HOOGEWERFF 1952, *passim*) over een zgn. verblijf van Dujardin in Rome in het begin van de jaren '40, samen met Asselijn, Berchem en Weenix, niet op enig controleerbaar gegeven berust; dezelfde auteur (BROCHHAGEN, p. 2, p. 19 en noot 141) ziet wél een bewijs voor Dujardins eerste verblijf in Italië in de topografische tekeningen van Rome, die in oude collecties worden genoemd; afgaande op de Italiaanse sfeer en het Italiaanse motief van de herdersvrouw, elementen die beide vanaf ca. 1646 in Dujardins werk beginnen voor te komen, concludeert Brochhagen verder tot een verblijf van de schilder in Italië omstreeks die tijd, want .. *diese Art der Himmels- und Lichtwiedergabe beruht auf der Italienerfahrung*. Dujardins herderin hoeft echter geen directe vondst van deze meester te zijn, zoals Brochhagen veronderstelt (vgl. cat. nr. 36). Bovendien is onlangs uitvoerig aangetoond dat het onmogelijk is uit te maken in hoeverre een bepaalde wijze van weergeven wordt bepaald enerzijds door „directe natuurindrukken” of anderzijds door (van anderen) aangeleerde schema's (zie E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion*, New York, 1960, *passim*; vgl. cat. nr. 129, noot 7). Een aanwijzing voor een vroege reis naar Italië vormt het verhaal van HOUBRAKEN (III, p. 60) dat Dujardin, toen hij in 1675 (nog eens?) naar Italië ging (zie noot 14), in Holland zijn vrouw achterliet *met welken hij voorhenen te Lions getrouwt was*. Nu was Lyon een vast tussenstation voor Nederlandse schilders op weg van of naar Italië, zodat Dujardin mogelijk aldaar tijdens een eerste Italiaanse reis getrouwd is. Dit huwelijk, en dus ook de reis, moet vóór 1652 hebben plaatsgevonden, daar Dujardin in zijn te Amsterdam opgesteld testament uit datzelfde jaar (bij BREDIUS, p. 232-233) gehuwd wordt genoemd. Nog gecompliceerder wordt deze kwestie, wanneer men aanneemt dat Dujardin identiek is met de koopman die zich in 1650 opmaakt om naar Parijs te gaan (zie ook noot 4): men kan dan veronderstellen dat Dujardin deze reis naar Parijs, die niet langer dan tot 1652 (zie boven) geduurd kan hebben, uitbreidde tot een tocht naar Lyon en mogelijk ook naar Rome (zie hierover ook: THIEME-BECKER, X, p. 102 f., en LEDERMANN, p. 197, noot 1). (4) A. BREDIUS, *De nalatenschap van Carel du Jardin*, in *Oud-Holland*, XXIV, 1906, p. 223-24. BROCHHAGEN (p. 3) wijst er op dat ook Rembrandt in 1634 *coopman* werd genoemd; verder vermeldt hij in dit verband een getekend zelfportret van Dujardin met het opschrift *Dujardin fecit Paris* dat op stilistische gronden ca. 1650 gedateerd kan worden en dat, evenals andere werken uit deze periode, de invloed van Sébastien Bourdon vertoont. Men kan hier aan toevoegen dat de benaming „coopman” voor een kunstenaar niet ongewoon was: ook de schilder Jan van Nickelen heet, in 1684, „koopman” (zie C. W. BRUINVIS, *Isaäc van Nickelen, schilder en zijdewever*, in *Oud-Holland*, XXVII, 1909, p. 244), evenals de schilder Jan Wils in 1660 bij zijn huwelijk (BREDIUS, *Kunstlerinventare*, VII, p. 292). (5) Zie de tekst bij BREDIUS, p. 232-233. (6) A. D. DE VRIES, *Biografische Aanteekeningen betreffende voornamelijk Amsterdamsche schilders, plaatsnijders, enz.*, in *Oud-Holland*, II, 1885, p. 157. (7) OBREEN, IV, p. 60; *Id.*, V, p. 84. (8) OBREEN, IV, p. 127. (9) OBREEN, V, p. 130. (10) OBREEN, IV, p. 127. Waarschijnlijk vertrok Dujardin, aldus BROCHHAGEN (p. 59), al in 1658 weer naar

Amsterdam, daar in dat jaar zijn portret werd geschilderd door de Amsterdamer Ferdinand Bol. (11) OBREEN, V, p. 16. (12) BREDIUS, p. 5: Jan Sysmus vermeldt een portret van Admiraal De Ruyter met de aantekening: *Charle du Jardyn pinxit . . 1671, Amsterdam*. (13) BREDIUS, p. 232–3. (14) HOUBRAKEN, III, p. 60. Het „landschap” (cat. nr. 129) uit Antwerpen is 1675 gedateerd en volgens het opschrift in Rome gemaakt. Vgl. BROCHHAGEN, p. 81 ff. (15) Zie H. HARDENBERG, *Tussen zeerovers en Christenslaven, Noord-Afrikaanse reisjournalen*, Leiden, 1960, p. 30. Deze verwijzing danken wij aan de bemiddeling van de heer J. Nieuwstraten. (16) HOUBRAKEN, III, p. 60; A. BREDIUS, *De nalatenschap van Carel du Jardin*, in *Oud-Holland*, XXIV, 1906, p. 223 f. (17) DE BIE (p. 377) prijst van Dujardins werk al in 1661 *de netticheyt . . . van fyn Pinceelen een scherpe suyverheit . . . daer d'ooghen langh op speelen*. (18) Zie BROCHHAGEN, p. 54 f. (19) Vgl. PLIETZSCH, p. 155 ff. (20) Zoals tot uiting komt in de cat. nrs. 129 en 130.

Belangrijkste lit.: HdG, p. 295–411 — BROCHHAGEN.

117 Landschap met vee en slapende jongen

Paneel — 46 × 38 — gesign. en gedat. r.o.: *K DU JERDIN 1646*.

Herk.: Verz. John Rolle-Walter, ca. 1750 — Verz. Lord Rolle, 1779 — Verz. Nicholas Argenti, Londen, 1956.

Tent.: geen.

Lit.: BROCHHAGEN, p. 17 — SCHAAR, p. 18.

Schaar en Brochhagen¹⁾ wijzen op de verwantschap van dit zeer vroege²⁾ schilderijtje van Dujardin, met het ongeveer gelijktijdige werk van Berchem³⁾, wat dan Houbrakens mededeling dat Dujardin bij Berchem geleerd zou hebben, min of meer bevestigt⁴⁾: aan Berchem zijn het motief en de vloeiende schilderwijze inderdaad ontleend.

Hoewel het vee (vooral de koe) nog wat gebrekkig is getekend, is de eigen hand van Dujardin al duidelijk te herkennen in het type van de jongen, met zijn korte haar en bijna bolronde hoofd: een figuur die vaak terugkeert op zijn later werk. Ook Dujardins voorkeur voor een helder coloriet, is in dit stuk, waarin een licht, koel grijs en groen overheersen, al herkenbaar. Bij Berchem vindt men daarentegen in deze tijd overwegend een bruine kleur als hoofdtoon.

(1) SCHAAR, 1958, p. 18; BROCHHAGEN, 1958, p. 17. (2) Een aantrekkelijk schilderij, voorstellende „Twee ezeltjes op een bospad”, waarop Dujardins „signatuur” en een datering 1644 staan, kwam onlangs te voorschijn in een part. verz. (cat. tent. *Dordrecht* 1963, nr. 22, afb. 97; in 1964 in bezit van kunsthandelaar Cramer, Den Haag). (3) Dit stuk zal o.i. niet door Dujardin zijn geschilderd. Het vertoont een veel geraffineerder en geavanceerder techniek dan de „Slapende jongen” uit 1646. Bij het latere werk van Dujardin kan het stilistisch evenmin ingepast worden. Wel is het voorkomen van de signatuur, waarvan de echtheid, onder voorbehoud van nauwkeuriger onderzoek, mag betwijfeld worden, waarschijnlijk te verklaren uit de algemene verwantschap in techniek met Dujardins

latere werk. Zou dit schilderij misschien een vroeg werk van Joris van der Haagen kunnen zijn? (3) Schaar ontdekte een verwantschap in dit stukje met een „Landschap met watermolen” van Berchem (HdG 249); Brochhagen ziet een verband met een geëst „Landschap met koeien” van Berchem uit 1644–45 (BRATSCH nr. 3; HOLLSTEIN, I, p. 251, met afb.).

's-Gravenhage, Kunsthandel G. Cramer.

Afb. 122.

118 Landschap met gehelmde schimmelgeleider

Doek — 48 × 62,5 — gesign. en gedat. r.o.: K. DVJARDIN ft. 1652.

Herk.: Verz. Herman Boerhaave, Leiden — Veil. Bsse van Leiden van Warmond, Warmond, 31 juli 1816, nr. 20 — Veil. Le Ronge, Parijs, 27 april 1818 — Verz. Pennell, Londen (v.a. 1830) — Kunsth. Woodburn, Londen (verkocht kort voor 1834) — Veil. Et. Le Roy, Parijs, 18 april 1842 — Veil. Tardieu, Parijs, 19 maart 1843 — Veil. Amsterdam, 6 mei 1845, nr. 65 (aan Brondgeest) — Veil. Th. Patureau, Parijs, 20 april 1857, nr. 12 (aan Tardieu) — Veil. Piérard, Parijs, 20 maart 1860, nr. 35 — Aankoop op deze veiling, 1860.

Tent.: *Peintures et Dessins hollandais*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, 1946, nr. 94.

Lit.: SMITH, V, nr. 64 — HdG, nr. 256 — *Catalogue de la Peinture ancienne*, Brussel, 1953, p. 47, nr. 232 — BROCHHAGEN, p. 28.

Brochhagen groepeerde omstreeks 1650 een aantal „bambocciaden” van Dujardin, waarin hij behalve de invloed van Pieter van Laer, ook die van Sébastien Bourdon opmerkt; met het werk van deze laatste meester zou Dujardin hebben kennis gemaakt tijdens zijn verblijf in Parijs ca. 1650–52¹⁾.

Ook in dit schilderij dat uit dezelfde periode dateert, ziet Brochhagen de invloed van Van Laer, vooral in de figuren²⁾, die tot het bambocciade-type behoren en die nu in een weids landschap worden geplaatst.

Verhelderend lijkt ons de opmerking van Steland-Stief dat Dujardin vanaf ca. 1655 wel door het late, minutieus gedetailleerde werk van de in 1652 overleden Asselijn moet zijn beïnvloed³⁾. Ons komt het voor dat de landschapsweergave van Asselijn ook reeds vroeger van betekenis is geweest met name in dit landschap van 1652. Men vergelijke de doorkijk rechts b.v. met de „Landschappen” (cat. nrs. 65 en 66) uit Wenen van Asselijns hand; licht en schaduw op de begroeide rotsen links, met analoge effecten op de landschappen uit Bremen (cat. nr. 62) en Eindhoven (cat. nr. 64)⁴⁾.

(1) BROCHHAGEN, p. 23 ff. Zie ook inleiding op Dujardin. (2) BROCHHAGEN (p. 28) vond dat de gehelmde man op de voorgrond werd ontleend aan de in een prent van C. Visscher bewaarde „Roofoverval” van Van Laer. Zie BROCHHAGEN (*ibid.*) over een natekening van het schilderij uit Brussel door Leonard Bramer.

Een kopie van het stuk bevindt zich in het Rijksmuseum te Amsterdam (*Katalog der Gemälde im Reichsmuseum*, Amsterdam, 1920, p. 138, nr. 836). (3) STELAND-STIEF, p. 154 ff. (4) Ook in het gesigeneerde ronde „Landschap met tekenaar” in de verz. H. C. Millais te Kingham, Engeland (HdG 252), waarvan de eigenaar de datum als 1651 las (BROCHHAGEN, p. 22 f.), herinnert de lichtwerking en de figuur van de zittende tekenaar o.i. reeds sterk aan Asselijn. STELAND-STIEF (p. 141) kent één geval waarin Dujardin letterlijk een compositie van Asselijn herhaalde. Typerend voor de verwantschap tussen het werk van Asselijn en dat van Dujardin is de onenigheid die heeft bestaan over de toeschrijving, óf aan Dujardin, óf aan Asselijn, van een landschap in de verz. Van Elden te Rotterdam (zie hierover cat. nr. 80).

Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.

Afb. 120.

119 Landschap met kudde runderen en fluitspeler

Paneel — 37 × 42 — gesign. l.o.: K. DVJARDIN *fec.* (de N. in spiegelbeeld), niet gedat.

Herk.: Veil. Randon de Boisset, Parijs, 3 feb. 1777, nr. 148 — Veil. Dutartre, Parijs, 19 maart 1804 — Veil. graaf van M(orny), Parijs, 24 mei 1852, nr. 11 — Veil. hertog van Morny, Parijs, 31 mei 1865, nr. 56 — Aankoop op deze veiling, 1865.

Tent.: geen.

Lit.: SMITH, V, nr. 23 — HdG, p. 308, nr. 49 — *Catalogue de la Peinture ancienne*, Brussel, 1953, p. 47, nr. 233 — BROCHHAGEN, p. 38 f.

In het oeuvre van Dujardin stelde Brochhagen een groep schilderijen samen, met Hollandse landschappen, die hij in de jaren kort voor en kort na 1655 dateert¹). Dit bracht hem er toe het onderhavige stuk dat, zoals vooral weer het werk van het eind der jaren '50, Italiaanse motieven vertoont, ná deze „Hollandse” groep van ca. 1655 te dateren.

„Hollandse” en „Italiaanse” landschappen zijn bij Dujardin echter niet streng te scheiden: ook bij de zgn. „Hollandse” stukken van ca. 1655 is veelal niet precies uit te maken of er een Italiaans of een noordelijk landschap is uitgebeeld²). De stijl van dit type schilderij, waarmee wij voor de eerste keer bij Dujardin met een echt veestuk worden geconfronteerd (d.w.z. zeer gedetailleerd geschilderde koeien zijn bijna als „dierportretten” opgevat en spelen de hoofdrol in de staffage) staat in directe relatie met het werk van de 1654 overleden Paulus Potter; de invloed van deze meester op Dujardin mag wel als vaststaand worden aangenomen³).

Het komt ons voor dat wij dit stuk als een van de vroegste voorbeelden van de invloed van Potter op Dujardin mogen signaleren. De detaillering heeft de nadrukkelijkheid die het werk van Potter kenmerkt. Enkele voorgrondmotieven, met name de zeer precies geschilderde boomstam-

metjes en de plant met grote bladeren, krijgen grote nadruk in de compositie. De tekening van de veegroep doet wat gekunsteld aan. De opzet en de schilderwijze van Dujardins landschappen van ca. 1655 is even overwogen, doch geeft een veel gemakkelijker en natuurlijker indruk; de invloed van Potter is daarin minder opvallend en beter in Dujardins stijl geïntegreerd⁴). Derhalve moet het schilderij uit Brussel o.i. wel vóór de groep van ca. 1655, dus omstreeks de jaren 1652—55, worden gedateerd.

(1) BROCHHAGEN, p. 33 ff.; zie ook het volgende cat. nr. (2) Op cat. nr. 120 uit 1655 komen gebergten voor. Ook de 1655 gedateerde „Boerenhoeve” in het Rijksmuseum te Amsterdam (Cat. *Rijksmuseum*, p. 88, nr. 831) is Italiaans van sfeer; speciaal de achtergrond lijkt erg zuidelijk. (3) Zie over de invloed van Potter op Dujardin: LEDERMANN, p. 124 ff.; BROCHHAGEN, p. 33 f. Plietzsch (in THIEME-BECKER, X, p. 103) veronderstelt dat Potter eerder door Dujardin beïnvloed zal zijn dan andersom, omdat Potter drie jaar jonger was. Het staat echter vast dat het zuivere veestuk, dat bij Dujardin pas na 1652 verschijnt, al veel eerder bij Potter voorkomt (die zich op zijn beurt misschien door Van Laer liet inspireren); men vergelijke bijvoorbeeld de 1647 gedateerde „Konijnenberg” van Potter in de verz. Erven wijlen Dr. F. H. Fentener van Vlissingen te Vught (GERSON 1952, afb. 141), al direct vooruitloopt op Dujardins werk van na 1652. (4) Vgl. het volgende nr.

Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.

Afb. 121.

120 Landschap met waterval en rustende dieren

Doek — 54 × 44 — gesign. en gedat. r.o.: *K DV JARDIN fe. 1655* (de N in spiegelbeeld; de datum thans slecht leesbaar).

Herk.: Veil. Ant. Sijdervelt, Amsterdam, 23 april 1766, nr. 18 (aan Van Diemen, voor Braamcamp) — Veil. G. Braamcamp, Amsterdam, 31 juli 1771, nr. 99 (aan Locquet) — Veil. P. Locquet, Amsterdam, 22 sept. 1783, nr. 166 (aan Yver, voor verz. van Lodewijk XVI, Parijs).

Tent.: geen.

Lit.: SMITH, V, nr. 14 — ENGERAND, p. 559 — DEMONTS, nr. 2430 — HdG, p. 345, nr. 192 — MARTIN, II, p. 355, afb. 192 — BROCHHAGEN, p. 37 — PLIETZSCH, p. 156, afb. 276 — BILLE, I, nr. 99; II, p. 101.

Omstreeks 1655 was Dujardins eigen, rijpe stijl definitief gevormd. De landschapsweergave van Asselijn en het weidestuk van Potter wist hij nu op sublieme wijze met elkaar te versmelten in stukken als dit meesterwerk uit het Louvre¹).

Licht en warmte van een zomerdag worden opgeroepen door middel van de meest subtiele nuanceringen en overgangen van licht en schaduw. De compositie, waarin ditmaal de menselijke figuur geheel ontbreekt, heeft een eenvoud en natuurlijkheid die uitgaat boven alles wat Dujardin

eerder had geschilderd. Van dit schilderij bestaan meerdere versies en kopieën ²⁾).

(1) Zie over andere tot eenzelfde groep behorende werken: BROCHHAGEN, p. 36 f. BROCHHAGEN (p. 34 f.) stelt naast deze groep enkele gelijktijdige meer „Hollandse” landschappen, die er echter zeer verwant mee zijn en waarvan b.v. de „Boerenhoeve” uit 1655 in het Rijksmuseum te Amsterdam (Cat. *Rijksmuseum*, p. 88, nr. 831) óók Zuidelijk van atmosfeer is; in al deze werken is, in meer of mindere mate, de invloed van Potter te signaleren. BROCHHAGEN (p. 37) ziet in stukken als het tentoongestelde invloed van het werk van Claude Lorrain, die mogelijk via Jan Both op Dujardin zou zijn uitgeoefend. Nog afgezien van het feit dat de invloed van Claude op Jan Both niet te bewijzen is, vindt de oppervlakkige verwantschap van Dujardins lichteffecten met die van Claude een eenvoudiger verklaring wanneer men let op het gemeenschappelijke uitgangspunt voor Claude en de latere nederlandse Italianisanten, n.l. het werk van Poelenburgh, Breenberg en Swanevelt (vgl. cat. nr. 38 en p. 30 f.). Zoals reeds eerder gezegd, toont Dujardins weergave van het landschap na 1650 méér verwantschap met het werk van Asselijn, dan met één van zijn andere voorlopers in het Italianiserende genre. (2) Zie hierover BROCHHAGEN, p. 37, noot 160.

Parijs, Musée National du Louvre (inv. nr. 1397).

Afb. 123.

121 Landschap met herder en boerevrouw

Doek — 52 × 47 — gesign. en gedat. l.o.: K. DV JARDIN *fc* [1657?] (de N in spiegelbeeld).

Herk.: Veil. Trouard, Parijs, 22 feb. 1779 — Veil. abbé Gévigny, Parijs, 1 dec. 1779 — Veil. Jan Gildemeester Jzn., Amsterdam, 11 juni 1800, nr. 105 (aan W. Reyers) — Veil. John Maitland, Christie's, Londen, 30 juli 1831, nr. 91 (aan Woodburn) — Verz. R. Foster, Londen, 1834 — Verz. E. Foster, Clewer Manor — Veil. R. Foster, Christie's, Londen, 22 mei 1925, nr. 75 — Prinses Obolensky — Verz. Percy B. Meyer, Londen, 1952—53.

Tent.: *Annual Exhibition, Slatter Gallery*, Londen, 1944, nr. 27 — *Londen 1952—53*, nr. 457 — *Ideal and Classical Landscape*, National Museum of Wales, Cardiff, 1960, nr. 38.

Lit.: SMITH, V, nr. 36 — WAAGEN, II, p. 452 — HdG, p. 344, nr. 190 — BROCHHAGEN, p. 43.

De datering op dit schilderij is thans niet meer te ontcijferen, doch Brochhagen acht de traditionele lezing 1657 zeer acceptabel ¹⁾).

De figuren zijn naar het voorste plan verschoven en groter in het vlak geplaatst (meer van nabij gezien dus), dan in de stukken van ca. 1655. Dit procédé nu is representatief voor de periode rond 1657, omdat Dujardin in die tijd wel in zijn gewone trant blijft schilderen, doch zijn composities opbouwt uit forsere en groter geziene bestanddelen. In de compositie krijgt nu één motief veelal groter nadruk dan voorheen ²⁾).

(1) BROCHHAGEN, p. 43; Hofstede de Groot, die het stuk waarschijnlijk zelf

zag, toen wellicht de datum nog leesbaar was, gaf dit jaartal op (HdG 190). (2) Zie hierover: BROCHHAGEN, p. 40 ff. Het duidelijkst komt deze nieuwe tendens tot uiting in de gesigneerde en 1657 gedateerde „Voorde onder een hoge rots”, waarin de rots links het gehele beeld overheerst (in de National Gallery te Londen, MACLAREN, p. 202, nr. 827; HdG 185; zie BROCHHAGEN, p. 41; afb. in *National Gallery Catalogues, Dutch School, Plates II*, Londen, 1958, p. 168).

Londen, Verz. Peter B. Meyer.

Afb. 124.

122 Landschap met kwakzalver en publiek

Doek — 42 × 52 — gesign. en gedat. r. op de bank: K. DU IARDIN fec. 1657.

Herk.: Verz. Jan Thomasz. de Vogel, Amsterdam, ca. 1718 — Part. verz. Amsterdam, 1772 — Veil. Blondel de Gagny, Parijs, 10 dec. 1776, nr. 167 — Veil. Blondel d'Azincourt, Parijs, 10 feb. 1783, nr. 15 (aangekocht voor Lodewijk XVI).

Tent.: geen.

Lit.: J. B. DESCAMPS, *La vie des Peintres flamands, allemands et hollandais avec des Portraits*, Parijs, 1662, p. 114 — SMITH, V, nr. 22 — WAAGEN, suppl. nr. 89 -- ENGERAND, p. 558 — DEMONTS, nr. 2427 — HdG, p. 389, nr. 343 — M. BRIÈRE-MISME, *La Peinture au Musée du Louvre, II, Ecole hollandaise*, Parijs, 1920, p. 13, afb. 27 — GERSON 1952, p. 52, pl. 153 — BROCHHAGEN, p. 55 — FLIETZSCH, p. 157 — A. P. DE MIRIMONDE, *La Musique dans les oeuvres hollandaises du Louvre, I, Fêtes et scènes de genre*, in *Revue du Louvre et des Musées de France*, XII, 1962, p. 134, afb. 20.

Vanaf ca. 1650 tot in de jaren zestig is Dujardin, naast landschappen met herders, boeren en vee, ook bambocciaden blijven schilderen¹⁾. In dit schilderij uit Parijs plaatst Dujardin een bamboccieske schilderachtige groep kwakzalvers of reizende toneelspelers²⁾ met hun aandachtig publiek, tegenover een landschapsachtergrond. Ondanks het anecdotische karakter van het thema, dat bij andere meesters meestal een aanleiding vormt voor drukke, naar het karikaturale neigende voorstellingen, toont dit schilderij van Dujardin een grote rust en ingetogenheid³⁾. Zoals reeds gezegd bij het voorgaande werk dat uit dezelfde tijd dateert, staat de staffage, van nabij gezien, groot in het vlak; zij is voor de samenstelling der compositie even belangrijk als de heuvels en de ruïne.

Het ezeltje komt, in spiegelbeeld, voor op Dujardins ets „De twee Muilezels” (BARTSCH 2; HOLLSTEIN, II, p. 29, afb. p. 28); de ruïne op de achtergrond staat merkwaardigerwijs, ook op een landschap van Poelenburgh uit 1625 (cat. nr. 20).

(1) Zie BROCHHAGEN, p. 54 f. (2) Volgens opgave van de eigenaar wordt een kwakzalver voorgesteld. HOUBRAKEN (III, p. 56) vermeldt een *puikstukje, verbeeldende een kwakzalver* van Dujardin in het bezit van Jan Tomasz. de Vogel

122

202

J. E. BERSIER, *L'influence de l'Italie dans la Peinture Hollandaise*, Paris, 1951, p. 98, afb. p. 144

te Amsterdam, dat met het geëxposeerde identiek zou kunnen zijn; mogelijk heeft reeds Houbraken het onderwerp verkeerd begrepen. Het lijkt namelijk dat BROCHHAGEN (p. 55), die het als een groepje toneelspelers beschouwt, wel gelijk heeft; zie over dit in de 17e eeuw veelvuldig behandelde thema BROCHHAGEN, p. 55. (3) BROCHHAGEN (p. 55) wees hierop. Een kopie van de „Kwakzalver” was aanwezig op een veil. bij Lempertz, Keulen, 21 maart 1899. Dezelfde of een andere kopie was in 1937 in Kunsthandel G. Stein, Parijs (als toegeschreven aan Taunay).

Parijs, Musée National du Louvre (inv. nr. 1394).

Afb. 126.

123 Melkende vrouw en herder met pelsjas

Doek — 66 × 59 — gesign. en gedat. r.o.: *K. DU. IARDEN. fec. 165..* (de N in spiegelbeeld; laatste cijfer niet meer leesbaar).

Herk.: Verz. Koningin Louise Ulrike van Zweden, 1760 — Verz. Koning Gustaaf III — Reeds 1795 in het Museum.

Tent.: geen.

Lit.: HdG, p. 319, nr. 93 — BROCHHAGEN, p. 86 — PLIETZSCH, p. 158 — *Äldra Utländska Målningar och Skulpturer*, Nationalmuseum, Stockholm, 1958, p. 64, nr. 485, met afb.

Het laatste cijfer van de datering op dit schilderij is thans niet meer leesbaar, doch volgens de overlevering zou dit jaartal 1657 hebben geluid. Brochhagen accepteert deze traditie en beschouwt dit doek, dat hem in de verfbehandeling nog aan het werk van omstreeks 1655 herinnert, als voorloper van de figuurstukken die Dujardin van ca. 1660 af vervaardigde ¹⁾. Brochhagen wijst verder op de verfijnde elegantie van de zeer groot in het vlak geplaatste figuren, waardoor deze auteur, vooral in de figuur van de staande herder, aan de elegante Haagse portretkunst van deze tijd herinnerd wordt.

Juist vanwege de zeer grote staffage, waarachter het landschap vrijwel wegvalt, rijst de vraag of dit stuk chronologisch niet dichter geplaatst moet worden bij de, in dit en ook andere opzichten verwante „Zieke geit” in de Alte Pinakothek te München ²⁾.

Brochhagen dateert dit laatste schilderij, onder enig voorbehoud, ca. 1664—65, met een verwijzing naar uit die tijd daterende religieuze figuurstukken ³⁾. De „Zieke geit”, waarin het landschap slechts een zeer ondergeschikte plaats inneemt en waarin de grote figuren aan het Haarlemse academisme herinneren ⁴⁾ is in elk geval typerend voor Dujardins opvatting in zijn „klassieke” periode, die kort na 1658 begint ⁵⁾. Het lijkt ons dus niet uitgesloten dat de „Melkende vrouw” iets later, en de „Zieke geit” iets vroeger gedateerd moeten worden dan Brochhagen voorstelde.

(1) BROCHHAGEN, p. 86. Brochhagen beschouwt de identieke compositie in de Galerie Czernin te Wenen (HdG 97) als kopie en vermeldt nog twee schilderijen als mogelijke reproducties of kopieën (HdG 167, en HdG 155a). Zeker een kopie was het exemplaar dat onlangs in Wenen werd geveild (Dorotheum, 22 sept. 1964, nr. 27, met afb.). (2) *Kurzes Verzeichnis der Bilder*, München, 1957, p. 32, nr. 291, afb. 193; doek, 84 × 73, gesign. r.o.: K. IARDIN fec. (de N in spiegelbeeld), niet gedat.; afb. cat. tent. Rotterdam 1958, nr. 73, afb. 80, en PLIETZSCH, afb. 280). Zie ook BROCHHAGEN, p. 93. Ook PLIETZSCH (p. 158) zag reeds verband met het schilderij in Stockholm. (3) BROCHHAGEN, p. 94 en p. 93, noot 328, over het „Musicerend gezelschap” te Brunswijk (*Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung*, Brunswijk, 1932, p. 34, nr. 365, vroeger aan Weenix, nu meer overtuigend aan Ochtervelt toegeschreven), dat LEDERMANN (p. 106) o.i. ten onrechte als pendant van de „Zieke geit” beschouwde. (4) BROCHHAGEN (p. 93–94) ziet speciaal een parallel met Cornelis van Everdingen. De vergelijking die MARTIN (II, p. 365) met het werk van Weenix maakte, is minder treffend. (5) Zie hierover cat. nr. 128.

Stockholm, Nationalmuseum (inv. nr. NM 485).

Afb. 125.

124 Italiaans landschap bij morgenlicht (de Morgen)

Doek — 61 × 54 — gesign. l.o.: K. DV. JARDIN. fe (de N in spiegelbeeld), niet gedat. Pendant van het volgende nr.

Herk.: Veil. Amsterdam, 18 maart 1767, nr. 5 (aan Stiffuy) — Verz. Ch. Hambury Tracey, Londen, 1821 — Verz. Van Loon, Amsterdam (verkocht 1877 aan Fam. Rothschild) — aankoop te Parijs voor het Kaiser Friedrich-Museum Berlijn, 1878.

Tent.: Londen, British Institution, 1821, nr. 11 — Idem, 1832, nr. 42.

Lit.: SMITH, V, nr. 68 — GERSTENBERG, afb. XXIX — HdG, p. 341, nr. 180 — BUDE, p. 96, afb. 18 — *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, Berlijn, 1931⁹, p. 136 — BROCHHAGEN, p. 46 f. — PLIETZSCH, p. 157, afb. 278 — *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem*, Berlijn, 1961, p. 28; 1963², p. 39.

Berlijn-Dahlem, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (inv. nr. 848 E).

Afb. 130.

125 Italiaans landschap bij avondlicht (de Avond)

Doek — 62 × 55 — gesign. l.o.: K DV. JARDIN . fe, niet gedat. Pendant van het voorgaande nummer.

Herk.: Veil. J. H. van Heemskerk, 's-Gravenhage, 29 maart 1770, nr. 63 (aan Kok) — Verz. Ch. Hambury Tracey, Londen, 1821 — Verz. Van Loon, Amsterdam (1877 aan Fam. Rothschild verkocht) — 1878 in Parijs aangekocht voor het Kaiser-Friedrich-Museum, Berlijn.

Tent.: Londen, British Institution, 1821, nr. 6 — Idem, 1832, nr. 52.

Lit.: SMITH, nrs. 5 en 69 — HdG, p. 341, nr. 181 — *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, Berlijn, 1931⁹, p. 136 — BROCHHAGEN, p. 46 f — FLIETZSCH, p. 157 — *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem*, Berlijn, 1961, p. 28; 1963², p. 39.

Al vanaf Sandrart¹⁾ en Houbraken²⁾ is het gebruikelijk om de nadruk te leggen op de invloed die Claude Lorrain op de Nederlandse Italianisanten zou hebben uitgeoefend. Hoewel men om deze reden vaak het werk van Claude met dat der Nederlandse Italianiserende landschapschilders heeft vergeleken, kon men toch slechts enkele gevallen aanwijzen waarin, naar men meende, een nederlands werk direct door Claude beïnvloed zou zijn. „De morgen” van Dujardin zou dan één van deze gevallen zijn. Gerstenberg³⁾, Budde⁴⁾ en recent nog Brochhagen⁵⁾ namen aan, dat Dujardin de compositie heeft ontleend aan Claude's schilderij „Mercurius steelt de runderen van Admetus” in de Galleria Doria in Rome⁶⁾. Wanneer men Claude's „Mercurius” met de „Morgen” van Dujardin vergelijkt, blijken echter de overeenkomsten vrij oppervlakkig te zijn; in beide werken vindt men een grote, in de tekening enigszins overeenkomende boompertij, die bij Claude rechts, bij Dujardin links staat als afsluiting aan de zijkant, met daarnaast een stenen brug.

Verder is de verwantschap o.i. vrij klein; zij zou evengoed op toeval als op een directe ontleening kunnen berusten⁷⁾.

Brochhagen dateert de „Morgen” en de „Avond” omstreeks 1658—59, vanwege enkele nieuwe elementen die er in zijn op te merken, zoals een sterkere plasticiteit in de figuren, een toeneming van het gebruik van locale kleuren en een gladdere, meer hechte schilderwijze⁸⁾. Dezelfde elementen merkt deze auteur ook op in de 1659 gedateerde „Melkende herderin” in het Rijksmuseum te Amsterdam⁹⁾ en in de „Voorde” (cat. nr. 126) uit Antwerpen van 1660.

(1) Zie inleiding op Jan Both, noot 13. (2) Zie inleiding op Asselijn, noot 8. (3) GERSTENBERG, afb. XXIX. (4) BUDDE, p. 96. (5) BROCHHAGEN, p. 46 f. (6) Door M. FRIEDLÄNDER, *Claude Lorrain*, Berlijn, 1921, p. 61, omstreeks 1647, door RÖTHLISBERGER (p. 249, f. 172) 1645 gedateerd. (7) BROCHHAGEN (p. 47, noot 189) voert nog aan dat, zoals bekend uit oude bronnen, de onderwerpen „Morgen” en „Avond”, pendants bij Dujardin, ook door Claude wel als bijeenhorende cyclus zijn geschilderd. De titel „Morgen” en „Avond” voor de schilderijen uit Berlijn lijkt ons niet 17e eeuws, doch slechts een vrij willekeurige, 19e eeuwse benaming. (8) BROCHHAGEN, p. 46. (9) Cat. *Rijksmuseum*, p. 88, nr. 835; HdG 144.

Berlijn-Dahlem, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (inv. nr. 848 F).

Afb. 131.

126 Landschap met voorde met vrouw en jongetje

Paneel — 39 × 49,5 — gesign. en gedat. l.o. op boomstam: *K. DU. JARDIN 1660.* (de N in spiegelbeeld).

Herk.: Waarsch. veil. Ch. A. de Calonne, Londen, 23 maart 1795, nr. 66 — Veil. J. Gildemeester Jz., Amsterdam, 11 juni 1800, nr. 104 (aan W. Reyers) — Waarsch. veil. Sir S. Clarke en G. Hibbert, Londen, 14 mei 1802 — Verz. Ch. Hambury Tracey, 1834 — Verz. P. L. Evrard, Parijs — uit deze verz. in 1879 naar Museum te Antwerpen.

Tent.: Geen.

Lit.: SMITH, V, nr. 51 — HdG, p. 341, nr. 179 — BROCHHAGEN, p. 47 — *Catalogue descriptif, Maîtres anciens*, Antwerpen, 1958², p. 74, nr. 668.

Brochhagen, die rond dit 1660 gedateerde werk enkele andere schilderijen groepeerd, wijst op de gladde verfbehandeling die in deze periode valt op te merken; het coloriet, dat in de „Morgen” (cat. nr. 124) en in de „Melkster” uit het Rijksmuseum te Amsterdam ¹⁾ bijna bont is, vertoont in dit stuk, als ook in de „Avond” (cat. nr. 125), nog wel een grote rijkdom en lichtwerking, doch neigt weer iets meer naar het monochrome ²⁾.

(1) Cat. Rijksmuseum, p. 88, nr. 835. (2) BROCHHAGEN, p. 47 f. Een ander exemplaar of kopie van het schilderij werd op 30 mei 1951 bij Galerie Charpentier te Parijs geveild (nr. 12). Dit stuk of een andere kopie (?) bevond zich in 1963 bij kunsthandel Cramer te 's-Gravenhage (*Galerie Cramer*, cat. nr. IX, 's-Gravenhage, 1963, nr. 19, met afb.).

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Afb. 127.

127 Landschap met voorde en kerk

Paneel — 23 × 30 — gesign. r.o.: *K. du. Jardin f.*, niet gedat.

Herk.: Veil. de Vaudreuil, Parijs, 24 nov. 1784, nr. 73 (aan Paillet, voor de koning) — Verz. Lodewijk XVI, Parijs — reeds in 1816 in het museum.

Tent.: Geen.

Lit.: SMITH, V, nr. 34 — ENGERAND, p. 551 — DEMONTS, nr. 2428 — HdG, p. 345, nr. 191 — BROCHHAGEN, p. 52.

Dit stuk is ten sterkste verwant met een eveneens ongedateerd landschap van Dujardin in het Fitzwilliam Museum te Cambridge ¹⁾, dat, vanwege zijn stralend heldere lichteffect en hoge kwaliteit al vanouds „De Diamant” wordt genoemd; in beide werken is (wat zeer zelden bij Dujardin voorkomt), het zuivere landschap het belangrijkste en bestaat de staffage uit zeer kleine figuurtjes ²⁾.

Een gevoel van wijde ruimtelijkheid gaat uit van deze stukjes op een

wijze, die wederom aan Asselijn herinnert³). Brochhagen dateert de twee schilderijen omstreeks 1660, op grond van detailvergelijkingen met etsen van Dujardin uit dat jaar en met o.a. de 1660 gedateerde „Charette au cheval blanc”, eveneens in het Louvre⁴). De hechte, monumentale compositie van „De Diamant” en van het „Landschap met voorde en kerk” is terug te vinden in stukken uit dezelfde periode met evenwel, in tegenstelling tot deze beide werken, een staffage van zeer grote figuren.

(1) *Catalogue of Paintings, Fitzwilliam Museum, I, Dutch and Flemish*, Cambridge, 1960, p. 30, nr. 1099, afb. 17; paneel — 20,2 × 27 — gesign. (2) Wij zouden bij deze beide werken ook het rivierlandschap in de verz. F. Lugt te Parijs (inv. nr. 6462; HdG 211; identiek met HdG 221 ?) willen aansluiten, dat BROCHHAGEN (1957, p. 236 ff., afb. 17, en BROCHHAGEN, p. 131) o.i. ten onrechte in de periode van Dujardins late verblijf in Rome plaatst en pas ca. 1675 dateert. Vooral in de nietige staffagefiguurtjes komt dit stuk zeer dicht bij „De Diamant” (zie noot 1) en bij „Het landschap met voorde en kerk”. (3) Vgl. cat. nr. 66, een werk dat speciaal aan het rivierlandschap in de verz. Lugt (zie noot 2) herinnert. (4) DEMONTS, nr. 2433; HdG 193. BROCHHAGEN, p. 51 f.

Parijs, Musée National du Louvre (inv. nr. 1395).

Afb. 128.

128 De jonge herder

Paneel — 31,2 × 37,6 — gesign. l.o.: *K. DV. IARDIN f.* (de N in spiegelbeeld), niet gedat.

Herk.: Veil. Amsterdam, 27 april 1740, nr. 11 — Veil. Graaf van Vence, Parijs, 1750 — Veil. Hertog van Choiseul, Parijs, 6 april 1772, nr. 94 — Veil. Prins van Conti, Parijs, 8 april 1777 — Veil. Menageot e.a., Parijs, 16 maart 1778 — Veil. Tonnelier, Parijs, 1783 — Veil. Solirène, Parijs, 11 maart 1812 — Veil. Lapeyrière, Parijs, 14 april 1817 — Verz. Edw. Gray, Londen — Kunsth. C. J. Nieuwenhuys, Londen (van hem naar Galerie Steengracht) — Veil. Jhr. A. H. Steengracht van Duivenvoorde uit Den Haag, Parijs, 9 juni 1913, nr. 16 (aan Fred. Muller) — Verz. August Janssen, Amsterdam — Kunsth. J. Goudstikker, 1919 — Geschenk van kunsth. J. Goudstikker, 1919.

Tent.: *Collectie Goudstikker*, Pulchri Studio, 's-Gravenhage, 1919, nr. 33 — *Nederlandse Landschappen in de zeventiende eeuw*, Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven, 1948, nr. 18 — *Le Paysage hollandais au XVIIème siècle*, Orangerie, Parijs, 1950–51, nr. 22 — *Il seicento europeo*, Palazzo delle Esposizione, Rome, 1956–57, nr. 93.

Lit.: SMITH, V, nr. 9 — A. B.(REDIUS), *De Nieuwe Dujardin in het Mauritshuis*, in *Oude Kunst*, V, 1919–20, p. 49 f. — LEDERMANN, p. 129 — HdG, p. 310, nr. 58 — MARTIN, II, p. 356, afb. 193 — BROCHHAGEN, p. 88, 89 — *Abridged Catalogue of the Pictures and Sculptures*, 's-Gravenhage, 1958, p. 43, nr. 760 — A. B. DE VRIES, Karel Du Jardin, „De Jonge Herder”, in *Radiocursus Openbaar Kunstbezit*, IV, 1960, nr. 29.

Kort na 1658, en vooral vanaf 1660, gaat Dujardin over naar een monumentale compositie, die uit enkele grote bestanddelen wordt opgebouwd; de grote figuren worden veelal in hechte, kleine groepen op het voorplan bijeengebracht. Uit deze tijd dateren ook Dujardins religieuze en mythologische voorstellingen. Brochhagen noemt deze fase de „klassicistische” en legt op overtuigende wijze een verband met Dujardins verhuizing in 1658 naar Amsterdam en met de daar in die tijd heersende kunstopvattingen; het koele, academische Klassicisme van ca. 1660 hangt wellicht samen met de grootscheepse decoratie van het in die tijd gereedgekomen nieuwe stadhuis ¹⁾.

Omstreeks 1661—62 dateert Brochhagen deze beroemde „Jonge Herder”, waarin weliswaar het paard nog op Van Laer teruggaat, doch waarvan de zeer zorgvuldig afgewogen, uit een driehoek opgebouwde compositie, typerend is voor deze periode ²⁾. Lichtwerking en compositie bereiken in dit stuk een volkomen eenheid. Niets in de lijnen van het gebergte, de opstelling van de staffage of de voorgrondrequisieten zou veranderd kunnen worden, zonder het evenwicht te verstoren, zodat men met recht van een „klassieke fase” mag spreken ³⁾.

(1) BROCHHAGEN, p. 59 ff. (2) BROCHHAGEN, p. 88 f. (3) BROCHHAGEN, p. 88. Een kopie van dit stuk werd verkocht op veiling S. A. Koopman, Utrecht, 9 april 1847, nr. 10.

's-Gravenhage, Koninklijk Kabinet van Schilderijen „Mauritshuis” (inv. nr. 760).

Afb. 132.

129 Landschap met trekkende herders en dieren

Doek — 85 × 107 — gesign. en gedat. r.o.: K. DV. IARDIN. FEC. ROMA. 1675.

Herk.: Legaat Wwe K. Ooms-van Eersel, 1922.

Tent.: Geen.

Lit.: HdG, p. 364, nr. 255 — BROCHHAGEN 1957, p. 236 f., afb. 2 — BROCHHAGEN, p. 123 f. — *Catalogue descriptif, Maîtres anciens*, Antwerpen, 1958², p. 74, nr. 965 — PLIETZSCH, p. 159.

In 1675 reisde Dujardin, mogelijk voor de tweede maal, naar Rome; tot zijn dood in 1678 is hij in Italië gebleven ¹⁾.

Een vergelijking tussen dit nog in 1675 ²⁾ te Rome vervaardigde schilderij en het uit 1673 daterende „Landschap met waterval en vissers”, een werk dat een periode van inzinking vertegenwoordigt ³⁾, leert, dat deze reis nieuwe inspiratie gaf aan de meester, voor zijn werkwijze van beslissende betekenis is geweest en de aanleiding vormde tot een zeer persoonlijke late stijl.

Het is zeer waarschijnlijk dat Dujardin zich liet beïnvloeden door de wijze waarop het landschap te Rome, toen hij daar aankwam, werd geschilderd. Nieuw is het breedformaat, dat wordt onderverdeeld in de evenwijdige, horizontale stroken van resp. de voorgrond, de figuren, de afsluitende rotsen, de vlakke daarachter en tenslotte hoge bergen en lucht. Doorlopende verticale accenten ontbreken geheel. Brochhagen wijst er op dat deze opbouw uit parallelle horizontale stroken een Romeinse traditie is; hij vermeldt speciaal de verwantschap met het werk van Caspar Dughet⁴⁾. Dit compositieschema werd echter in principe al (en veel duidelijker) door Asselijn⁵⁾ en nadien door Berchem⁶⁾ toegepast; enkele kenmerken ervan zijn ook in o.a. Dujardins bovengenoemd „Landschap met waterval” uit 1673 te vinden. Wij zouden wel willen wijzen op een mogelijk verband met de tussenvorm tussen bambocciade en landschap, zoals die zich te Rome vermoedelijk ca. 1650 had ontwikkeld in het werk van Michelangelo Cerquozzi blijkens een schilderij van deze meester, dat in opzet sterk aan Dujardins late werk doet denken⁷⁾. Vooral de schilderwijze is voor Dujardin thans geheel nieuw. De verf is in zware, brede toetsen opgebracht; het vroeger heldere coloriet van de meester heeft plaats gemaakt voor een overheersend donkere tint waarin hier en daar diepe locale kleuren oplichten. Deze manier van schilderen nu is niet Nederlands-Italianiserend, doch al vanaf Annibale Carracci gebruikelijk bij Italiaanse landschapschilders⁸⁾. Het is in de eerste plaats in de schildertechniek dus, dat Dujardin zich te Rome door Italiaans werk heeft laten beïnvloeden.

(1) Zie inleiding op Dujardin. (2) Hofstede de Groot (HdG 255) publiceerde het jaartal onjuist als 1674. Zie voor andere design. en gedat. werken uit 1675: BROCHHAGEN 1957, p. 237, noot 5 met afb.; BROCHHAGEN, p. 123 ff. zonder afb. (3) In het Mauritshuis te 's-Gravenhage (*Abridged Catalogue of the Pictures and Sculptures*, 's-Gravenhage, 1958, p. 42, nr. 73), design. en gedat. 1673; HdG 184; zie ook BROCHHAGEN, p. 22. Het stuk dat representatief is voor Dujardins late Nederlandse jaren, bezit een zekere schilderachtigheid, doch de compositie is verbrokken in allerlei onbeduidende details, de schildering is lusteloos en de kleur monotoon. (4) BROCHHAGEN (1957, p. 237) vermeldt ook de reminiscenties die het stuk oproept met cat. nr. 35 van Van Laer. Deze auteur (p. 240) legt verder weer de nadruk op *das neue Erlebnis Italiens, der römischen Landschaft*. (5) Vgl. cat. nr. 66; vgl. BROCHHAGEN 1957, p. 249. (6) Vgl. cat. nr. 82. (7) Ministerie van Buitenlandse Zaken, Rome; doek, 98 × 132; in cat. tent. Rome 1950, nr. 20, afb. 20, gepubliceerd en beschouwd als een door Baldinucci beschreven voorstelling van Acqua Acetosa van de hand van Cerquozzi. Hoewel deze identificatie wat twijfelachtig lijkt (de maten kloppen niet), lijkt de toeschrijving aan Cerquozzi niet onaanvaardbaar. (8) Vgl. cat. nr. 6 en 174.

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Afb. 129.

130 Landschap met moor

Doek — 53 × 68,5 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: Verz. Lamberg (in inventaris als „onbekend”).

Tent.: *Kunstschaten uit Wenen*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1947, nr. 15 (als Berchem) — *Meisterwerke der Holländischen Landschafts- und Architekturmalerei des 17. Jahrhunderts*, Galerie der Akademie der bildenden Künste, Wenen, 1951, nr. 2 (als Van Laer) — *Wenen* 1963, nr. 8.

Lit.: TH. VON FRIMMEL, bespreking van C. VON LÜTZOW, *Katalog der Gemäldegalerie in der kaiserlich-königlichen Akademie der bildenden Künste*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XIV, 1891, p. 79 — EIGENBERGER, p. 28 (als Berchem) — VON SICK, p. 12 — HOOGWERFF 1932–33, p. 111 — H. GERSON, *De Weensche Kunstschaten in het Rijksmuseum, De Schilderijen*, in *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, XXIII, 1947, p. 179 — BROCHHAGEN 1957, p. 240, afb. 3 — BROCHHAGEN, p. 125 f.

Over de toeschrijving van dit schilderij en van de twee tot dezelfde serie behorende landschappen, die zich eveneens in de Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste bevinden ¹⁾, heeft voorheen nogal wat onenigheid geheerst.

De stukken zijn achtereenvolgens toegeschreven aan A. de Cooghe ²⁾, Berchem ³⁾, Van Laer ⁴⁾, J. Esselens ⁵⁾ en daarna wederom aan Van Laer ⁶⁾.

In 1957 heeft echter Brochhagen zeer overtuigend aangetoond dat deze drie schilderijen tot het late werk van Dujardin moeten behoren ⁷⁾. Speciaal de verwantschap met het vorige werk (cat. nr. 129) en met een gesigneerd landschap dat zich vroeger in de kunsthandel bevond ⁸⁾ is groot ⁹⁾.

(1) Landschap met pakezel (inv. nr. 829) en Landschap met Morraspelers (afgebeeld bij Brochhagen 1957, p. 236 ff.). POCH-KALOUS, p. 101, nr. 834; BROCHHAGEN 1957, p. 236 ff. (2) Door TH. VON FRIMMEL, *op. cit.*, p. 79. (3) Door VON SICK, p. 12. (4) Door HOOGWERFF 1932–33, p. 111. (5) Door H. GERSON, *De Weensche Kunstschaten*, *op. cit.*, p. 179. (6) In cat. tent. *Meisterwerke*, *op. cit.*, nr. 2, door L. MÜNZ. (7) BROCHHAGEN 1957, p. 236 ff. (8) BROCHHAGEN 1957, p. 240, afb. 4; huidige verblijfplaats onbekend. (9) Voor de toeschrijving aan Dujardin pleit ook het feit, dat de twee vissers met sleepnet die te zien zijn op het tot dezelfde serie als cat. nr. 130 behorende „Landschap met pakezel”, reeds (omgewisseld) voorkomen op het gesigneerde „Landschap met waterval en vissers” in het Mauritshuis te 's-Gravenhage, een stuk dat nog in Holland werd gemaakt (zie over dit schilderij: cat. nr. 129, noot 3).

Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. nr. 827).

Afb. 133.

131 Landschap met ruiters bij een herberg

Doek — 79,6 × 88 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: Legaat Sir James Erskine of Torrie, 1835 — Vanaf 1859 bruikleen aan de National Gallery of Scotland.

Tent.: *Le paysage hollandais au XVIIIème siècle*, Orangerie, Parijs, 1950–51, nr. 23.

Lit.: BROCHHAGEN 1957, p. 241, afb. 5 — *Catalogue of Paintings and Sculpture*, Edinburgh, 1957⁵⁵, p. 70, nr. 25.

Met de cat. nrs. 129 en 130 bracht Brochhagen nog een aantal andere stilistisch overeenkomende deels gesigioneerde en gedateerde werken bijeen, die tezamen Dujardins late, Italiaanse stijl van 1675–1678 representeren. Hierbij behoort ook het ongesigioneerde landschap uit Edinburgh, dat reeds vanouds op naam stond van de meester en dat nu definitief in zijn oeuvre kon worden ondergebracht ¹⁾).

(1) BROCHHAGEN 1957, p. 241. Niet van Dujardin lijkt ons het eveneens door Brochhagen toegeschreven landschap in het museum te Boedapest (*A Régi Képtár Katalógusa*, Boedapest, 1954, p. 121, nr. 322, aldaar als A. de Cooghe; BROCHHAGEN 1957, p. 250, afb. 18). Eerder aan te sluiten bij o.a. de vroeger geschilderde „Diamant” in Cambridge dan bij de late groep is, dunkt ons, het rivierlandschap in de verz. F. Lugt (zie cat. nr. 127, noot 2). Door Kunsthandel Nystad, Lochem's-Gravenhage, werd enige maanden geleden uit een Weense collectie een „Landschap met voorde” verworven, dat aan de groep late Dujardins kan worden toegevoegd (doek — 39 × 42 — l.o. resten van signatuur; niet bij HdG).

Edinburgh, University (Bruikleen aan de National Gallery of Scotland).

Afb. 134.

132 De rijschool

Doek — 59 × 72 — gesign. en gedat. l.o.: *K. du. JARDIN f. ROMA 1678*.

Herk.: Veil. Bicker en Wykersloot, Amsterdam, 19 juli 1809, nr. 24 (aan Coclers) — Veil. L. B. Coclers, Amsterdam, 7 aug. 1811, nr. 34 (aan Roos, teruggekocht) — Veil. L. B. Coclers, Amsterdam, 8 april 1816, nr. 54 (aan J. de Vries) — Veil. Lapeyrière, Parijs, 14 april 1817 — Verz. Le Perrin, 1817 — Veil. Henry Doetsch, Londen, 22 juni 1895, nr. 414 — Aankoop van Forbes en Patterson, Londen 1903.

Tent.: Geen.

Lit.: SMITH, V, nr. 74 — HdG, p. 371, nr. 274 — H. GERSON, *Dutch landscape*, in *The Burlington Magazine*, XCV, 1953, p. 51, noot 21 — BROCHHAGEN 1957, p. 253 — BROCHHAGEN, p. 134 — *Concise Catalogue of Oil Paintings*, Dublin s.d., p. 68, nr. 544.

Dit is het laatste bekende werk van Dujardin ¹⁾). De voorname statigheid van de compositie brengt het werk van Poussin in herinnering, dat Dujardin in Rome gezien moet hebben. De onwezenlijke, verstilte atmosfeer van dit indrukwekkende schilderij doet even aan Michiel Sweerts denken, een meester die op dezelfde wijze helder belichte partijen uit een donker fond liet opdoemen.

(1) Hofstede de Groot (HdG, p. 371, nr. 274) noemt als pendant een „Landschap met vrouw en twee kinderen” (HdG 111a).

Dublin, National Gallery of Ireland.

Afb. 135.

HENDRICK MOMMERS

Hendrick Mommers werd geboren te Haarlem, waarschijnlijk in 1623¹⁾. In 1647 deed hij zijn intrede in het Haarlemse schildersgilde²⁾. Het is mogelijk, dat hij vóór die tijd bij Berchem leerde en een reis maakte naar Italië³⁾. In 1652 en 1654 bekleedde Mommers bestuursfuncties in het gilde te Haarlem⁴⁾; ook in 1655 komt de schilder in deze stad voor⁵⁾. In 1697 (wellicht al in 1693) is hij overleden⁶⁾. Mommers is één van de vele kleinere meesters die werkten in het voetspoor van de grote Nederlandse Italianisanten. Terwijl echter de werken van de meeste navolgers van Weenix, Berchem etc. niet meer zijn dan min of meer geslaagde imitaties van het voorbeeld, heeft het oeuvre van Mommers wel iets zeer eigens.

Ondanks of juist dankzij hun onbeholpen tekening en rauwe kleurigheid, hebben zijn groentemarktjes een frisse spontaniteit, die men bijna als naïef kan ervaren.

(1) HOUBRAKEN (III, p. 362) meldt dat Mommers in Haarlem werd geboren en in 1697, op zijn 74e jaar, is overleden. Vgl. echter noot 6. (2) VAN DER WILLIGEN, p. 227. (3) De enige aanwijzing voor een Italiaanse reis is het feit dat HOUBRAKEN (II, p. 335) de Bentvueghelnaam van Mommers, „Meleager”, noemt. Hofstede de Groot (HdG, p. 289 f.) en GERSON (in *Thieme-Becker*, XXV, p. 51) willen deze reis vóór 1647 plaatsen; Hofstede de Groot neemt bovendien Mommers' leerlingenschap bij Berchem als vaststaand aan. In de bronnen wordt echter, voorzover ons bekend, een en anders nergens bevestigd. (4) VAN DER WILLIGEN, p. 227. (5) VAN DER WILLIGEN, p. 227 en p. 38. WURZBACH (II, p. 180) geeft op dat Mommers in 1665 naar Amsterdam verhuisde. GERSON (in *Thieme-Becker*, XXV, p. 51) die gebruik maakte o.a. van ongepubliceerde aantekeningen van A. Bredius en C. Hofstede de Groot, verzekert evenwel dat de meester in 1665 nog in Haarlem werd genoemd. De tot dusver gepubliceerde bronnen geven geen inlichtingen over Mommers' leven ná 1661. (6) Houbraken zegt dat Mommers in 1697 overleed (zie noot 1). Sedert WURZBACH (II, p. 180), die geen bron noemt, geeft men echter meestal 1693 als sterfjaar op.

Belangrijkste lit.: HdG, p. 289 — H. GERSON, in *Thieme-Becker*, XXV, p. 51.

133 Italiaans landschap met groentemarktje

Paneel — 47,5 × 63 — gesign. r.o.: *Mommers*, niet gedat.

Herk.: Kunsth. Gebr. Douwes, Amsterdam, 1955.

Tent.: *Dordrecht* 1963, nr. 81, afb. 130 — *Bolsward* 1964, nr. 39.

Lit.: Onbekend.

Reeds Houbraken vermeldde Mommers als een meester, *die gemeenlijk Italiaansche Groenmarkten schilderde* ¹⁾. Het hier besproken stuk is een typisch voorbeeld van de wijze, waarop de schilder dit genre placht te behandelen ²⁾: de tekening en modellering van de figuren laten wel wat te wensen over, doch het schilderijtje heeft een eigen charme, die het vooral dankt aan het frisse coloriet en aan de silhouetwerking van de figuren tegen het grote, heldere achterplan.

(1) HOUBRAKEN, III, p. 362. (2) Kenmerkend voor de meester zijn speciaal de gezichten en-profil met grote neus en terugwijkende kin, die een wat stupide uitdrukking aan de gelaten verlenen.

Amsterdam, verz. F. C. Butôt.

Afb. 141.

134 Landschap met rustend landsvolk

Doek — 81 × 105 — gesign. op boomstam op de voorgrond: *Momme*, niet gedat.

Herk.: verz. Koningin Louise Ulrika.

Tent.: geen.

Lit.: *Catalogue descriptif des collections des peintures du Musée national*, Stockholm, 1928, p. 105, nr. 528.

Het schilderij vertoont een vastere hand van schilderen en een verder doorgevoerde modellering dan doorgaans in Mommers' oeuvre het geval is. Het moet zeker ná 1670 gedateerd worden, daar het achtergrondlandschap het type geeft, zoals dat voor het eerst door Berchem vanaf ca. 1670 werd ontwikkeld ¹⁾.

De menselijke figuren en dieren brengen zeer sterk zowel het oeuvre van Berchem als dat van Weenix in herinnering.

(1) Vgl. over dit landschapstype cat. nr. 91.

Stockholm, Nationalmuseum.

Afb. 140.

JOHANNES LINGELBACH

Johannes Lingelbach zag omstreeks 1624 het levenslicht te Frankfort a/M.¹⁾ Hij vestigde zich nog jong in Amsterdam; vandaar trok hij in 1642 via Frankrijk naar Rome waar hij in 1644 arriveerde²⁾. In 1647, 1648 en 1649 wordt de meester in Rome genoemd³⁾. In 1650 reisde hij over Duitsland terug naar Amsterdam⁴⁾, waar hij in 1653 in het huwelijk trad⁵⁾. In 1674 is hij in Amsterdam overleden⁶⁾.

Houbraken vertelt over Lingelbach: *Veel grote en kleine konststukken, natuurlijk, woelig en geestig van vinding, ook aangenaam door zijne konstige en vleyende penceelhandeling zyn van hem in Nederlant, inzonderheit tot Amsterdam, te zien*⁷⁾.

Nog steeds geldt, dat men *inzonderheit tot Amsterdam*, thans in het Rijksmuseum, het oeuvre van de meester kan bestuderen aan de hand van een tiental stukken die zich daar van hem bevinden.

Het blijkt dat Lingelbachs *penceelhandeling* en ook zijn coloriet van werk tot werk sterk uiteenlopen; hij trachtte, wat ook valt op te merken uit de keuze van zijn motieven, achtereenvolgens de stijl van verschillende Italianiserende meesters te benaderen. Bambocciaden in de Van Laer-traditie, worden afgewisseld met landschappen en havengezichten⁸⁾. Wat nooit ontbreekt in zijn schilderijen is het levendige, vertellende element; dat de figuren op zijn stukken steeds een belangrijke plaats innemen, is hiermee geheel in overeenstemming.

(1) Volgens een document van april 1653 was Johannes Lingelbach *van Francfort am Meyn*, toen te Amsterdam verblijvend, op dat ogenblik 29 jaar oud (zie: A. D. DE VRIES, *Biografische aantekeningen betreffende voornamelijk Amsterdamsche Schilders, in Oud-Holland*, III, 1885, p. 159). HOUBRAKEN (II, p. 145) vermeldt 1625 als geboortjaar, WURZBACH (II, p. 54) daarentegen 1622. (2) HOUBRAKEN, II, p. 145. (3) HOOGWERFF 1942/43, p. 118, 119 en 121. (4) HOUBRAKEN, II, p. 145-146. (5) A. D. DE VRIES, *Biografische Aantekeningen, op. cit.*, p. 159. (6) H. HAVARD, *L'art et les artistes hollandais*, I, Parijs, 1879, p. 115. (7) HOUBRAKEN, II, p. 146. (8) Vgl. behalve de stukken in het Rijksmuseum ook de afbeeldingen bij BERNT, II, en cat. tent. *Rotterdam* 1958, p. 73 ff. met aff.

135 De opgang naar het Capitoool

Doek — 115 × 91 — design. l.o.: *J. Lingelbach fecit*, niet gedat.

Herk.: Kunsth. N. Beets, Amsterdam — Dienst voor 's Rijks verspreide kunstvoorwerpen, 's-Gravenhage, 1948.

Tent.: geen.

Lit.: A. BUSIRI VICI, *Fantasia Romane di Johannes Lingelbach*, in *Studi Romani*, VII, 1959, p. 47, aff. V — E. R. MEYER, *J. Lingelbach, De opgang naar het Capitoool*, in *Van Tijd tot Tijd*, IV, nr. 42, 1961/62 (Uitg. Educatieve dienst Rijksmuseum Amsterdam).

Bij de conceptie van dit schilderij moet Lingelbach in de eerste plaats aan Jan Baptist Weenix' havengezichten hebben gedacht¹⁾. Wat bij Weenix echter ondenkbaar zou zijn, is de drukke volksmenigte, die het voorplan inneemt²⁾. Men kan in de onoverzichtelijke volte, waarin Lingelbach zijn talent voor het schilderen van levendige figuren heeft uitgeleefd, een eindeloos aantal verschillende typeringen ontdekken. In coloriet en atmosfeer vertoont dit schilderij punten van overeenkomst met werk van andere meesters uit de tweede helft van de 17e eeuw. De onwezenlijke werking van het silhouet van de op een hoge sokkel geplaatste dioscure rechts, gecombineerd met het eigenaardige, bruinige duister (bij klaarlichte dag) dat de figuren op de voorgrond omhult, herinnert aan de schilderijen van b.v. Michiel Sweerts³⁾.

(1) Vgl. b.v. van Weenix cat. nr. 100. Daarop komen eveneens de „Dioscuren” voor, die op het stuk van Lingelbach echter, anders dan bij Weenix, meer herkenbaar in hun authentieke omgeving zijn geplaatst, n.l. ter weerszijden van de zgn. Coronatatrapp van het Kapitol te Rome. Deze „Dioscuren” verschijnen ook op cat. nr. 31. (2) Volgens cat. *Rijksmuseum*, p. 179, nr. 1475 A4, is mogelijk de na een nieuwe pausverkiezing traditioneel gehouden processie uitgebeeld, wellicht de processie die plaats vond bij de verkiezing van Innocentius X in 1644. (3) Zie voor vergelijkbare werken van Sweerts: cat. tent. *Rotterdam* 1958, *passim*; op „De ontschepping” (*Rotterdam* 1958, nr. 19, afb. 17) in het Louvre te Parijs vindt men dezelfde bevreemdende silhouetwerking van een op een hoge sokkel geplaatst antiek standbeeld. Een dergelijke irreële inslag heeft ook het zeer late werk van Dujardin (b.v. cat. nr. 132).

Amsterdam, Rijksmuseum.

Afb. 137.

136 Volksscène op het Piazza del Popolo te Rome

Doek — 86 × 117,5 — gesign. en gedat. r.o.: 1664 GEL

Herk.: verz. Graaf Anton Lamberg-Sprinzenstein (1740—1822), Wenen — gelegateerd 1822.

Tent.: *Rotterdam* 1958, nr. 87 — *Wenen* 1963, nr. 10.

Lit.: W. WAETZOLD, *Das klassische Land*, Leipzig, 1927, p. 118, afb. 123 — EIGENBERGER, p. 233 — EGGER, II, p. 14, afb. 5 — A. BUSIRI-VICI, *Fantasie Romane di Johannes Lingelbach*, in *Studi Romani*, VII, 1959, p. 49, afb. IX.

In dit werk uit 1664 zet Lingelbach het type voort van het ca. 30 jaar tevoren door Pieter van Laer „uitgevonden” bambocciadeschilderij. De verkoper van koekkransjes (midden), de smid (rechts) en de morraspelers (uiterst rechts) werden alle door Van Laer als typen in de schilderkunst geïntroduceerd¹⁾.

Bij Van Laer viel steeds alle nadruk slechts op één of twee van dergelijke figuren. Kenmerkend voor Lingelbachs opvatting is nu, dat hij ze samenbrengt in één compositie en dat hij bovendien nog talrijke andere schilderachtige typen een rol laat spelen. Ook het donkere coloriet van Van Laers straattaferelen vindt men bij Lingelbach niet terug: het is de lichte en heldere opvatting van het zuiver Italianiserende Romeinse stadsgezicht die zijn visie heeft bepaald.

Opmerkelijk is, dat Lingelbach in dit geval een echte „vedute” op het Piazza del Popolo geeft ²⁾; vóór Van Wittel zijn het n.l. maar incidentele gevallen, waarin het Italiaanse stadsgezicht topografisch-nauwkeurig wordt geschilderd ³⁾.

(1) Vgl. cat. tent. *Rotterdam* 1958, resp. afb. 67, 66, 68. Morraspelers komen ook voor op nr. 37 van onze cat. (2) Voor de identificatie van de afgebeelde gebouwen zie cat. tent. *Rotterdam* 1958, nr. 87, en cat. tent. *Wenen* 1963, nr. 10 (hier ook andere versies van het stuk genoemd). (3) Zie cat. nr. 38.

Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. nr. 803).

Afb. 138.

137 Havengezicht

Doek — 123,5 × 106,7 — gesign. m.o.: I. LINGELBACH, niet gedat.

Herk.: Verz. hertog van Leuchtenberg.

Tent.: geen.

Lit.: onbekend.

Havengezichten van hetzelfde type heeft Lingelbach vele malen geschilderd. De staffage en het aantal voorgrondsrekwisieten is ditmaal nog rijker en uitgebreider dan in voor het overige zeer verwante haven-aterelen, die van omstreeks 1665 dateren ¹⁾.

Verder valt op dat in het achterplan gebruik wordt gemaakt van een sterke overdrijving van het perspectivisch effect: telkens ziet men echter ver verwijderde landtongen en bouwwerken, weer nieuwe kuststroken en gebouwen oprijzen. Deze werkwijze nu, mag men beschouwen als een vondst van Berchem, bij wie ditzelfde procédé ter verkrijging van een zeer sterk ruimtelijke werking, vanaf ca. 1670 begint voor te komen ²⁾. Daar Lingelbach in 1674 is overleden, zal het stuk dus uit zijn laatste levensjaren dateren.

Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat men het paar rechts in de boot en het paar daartegenover op het land, die door hun portretmatige houding en

in typering zozeer afwijken van de overige staffage, als een portretgroep mag opvatten.

(1) Vgl. het gesigneerde en 1664 gedateerde „Havenlandschap” in het Rijksmuseum te Amsterdam (cat. *Rijksmuseum*, p. 178, nr. 1475) en een dergelijk, eveneens gesigneerd, werk in de Ermitage te Leningrad (inv. nr. 1059), dat het jaartal 1667 draagt. (2) Vgl. cat. nrs. 85 en 91.

Londen, Duits Ltd.

Afb. 139.

JAN HACKAERT

Jan Hackaert zag ca. 1629¹⁾ te Amsterdam²⁾ het levenslicht. Hij reisde Zwitserland, misschien ook Italië, in de jaren 1653 tot 1656³⁾. Gedateerde schilderijen van zijn hand kent men van 1657 tot 1685⁴⁾. Zijn overlijdensjaar is niet bekend⁵⁾, doch ligt dus in of na 1685. Volgens Houbraken was hij met Adriaen van de Velde bevriend, die vaak de staffage op zijn werk zou hebben aangebracht⁶⁾.

Hackaert, die zich in de eerste plaats door Jan Both liet inspireren, behoort tot de verdienstelijke kleinere Italianiserende meesters uit de tweede helft van de 17e eeuw. Enkele uitschieters in zijn oeuvre kan men, ook in groter verband gezien, als meesterwerken in dit genre beschouwen.

(1) A. BREDIUS, in *Thieme-Becker*, XV, p. 407, vermeldt een document uit 1667, waarin Hackaert 38 jaar oud heet te zijn. (2) HOUBRAKEN (III, p. 46) wist niet zeker waar Hackaert werd geboren: .. *naar sommigen seggen zou hij een Amsterdammer wezen*. HdG (p. 1) noemt een schetsboek van de schilder waarin hij zich herhaaldelijk *Amstelodamensis* noemt. (3) Zie over uit deze periode daterende, in Zwitserland gemaakt schetsboeken: HdG, p. 1, en S. STELLING-MICHAUD, *Unbekannte Schweizer Landschaften*, Leipzig, 1937; ID., *Die Via Mala im Jahre 1655 wie sie Jan Hackaert sah und zeichnete*, in *Anzeiger Schweizerischer Altertumskunde*, XXXVIII, 1936, p. 261–273. Men neemt algemeen aan dat Hackaert ook Italië bereisde; slechts de oude benaming van een landschap, genoemd (naar het in Midden-Italië gelegen) „Trasimeense Meer” (cat. nr. 138) en het Italianiserend karakter van zijn andere werken vormen hiervoor aanwijzingen. (4) Zie HdG, p. 45. (5) In A. BREDIUS, *Les chefs d'oeuvre du Musée Royal d'Amsterdam*, Amsterdam, 1891, p. 58, staat (met een verwijzing naar Houbraken) 1699 als het jaar waarin de meester zou zijn overleden; Houbraken vermeldt echter geen sterfjaar. (6) HOUBRAKEN, III, p. 48.

Belangrijkste lit.: HdG, p. 1–47 — S. STELLING-MICHAUD, *Unbekannte Schweizer Landschaften*, Leipzig, 1937.

138 Gezicht op het Trasimeense meer

Doek — 82 × 145 — gesign. r.o.: *Hackaert*, niet gedat.

Herk.: Verz. Van Sierstorpff, Drieberg, 1863 — Veil. Van Sierstorpff, Berlijn, 19 april 1887, nr. 9 — Verz. A. von Beckerath, Berlijn — Veil. G. de Clerq, Amsterdam, 1 juni 1897, nr. 31 — hier aangekocht met steun van de Vereniging Rembrandt.

Tent.: *Le paysage hollandais*, Parijs, 1950-51, nr. 33 — *Krajobraz Holenderski XVII Wieku*, Warschau, 1958, nr. 40, afb. 38.

Lit.: LEDERMANN, p. 119 — GERSTENBERG, p. 152, afb. LVI — HbG, p. 4, nr. 8 — Cat. *Rijksmuseum*, p. 119, nr. 1025 — J. HAVELAAR, *De Nederlandsche Landschapskunst tot het einde der 17e eeuw*, Amsterdam, 1931, p. 14 — MARTIN, II, p. 323, afb. 174 — STECHOW, 1955, p. 432 — PLIETZSCH, p. 137, afb. 233 — W. WAETZOLDT, *Das klassische Land*, Leipzig, 1927, p. 70, afb. p. 66 — NIEUWSTRATEN, p. 227.

Het prachtige schilderij, dat volgens de overlevering het Trasimeense meer voorstelt, en het „Gezicht op Kleef”, dat Nieuwstraten¹⁾ onlangs vanwege de overeenkomsten met het eerste werk eveneens op naam van Hackaert kon brengen, mogen zeker als de topstukken uit Hackaerts oeuvre worden beschouwd. Het „Trasimeense meer” neemt, ook qua landschapstype, een uitzonderlijke plaats in het werk van de meester in.

Van deze schilder komen het meest landschappen met hoge bomen voor, aan één zijde afgesloten door een gebergte, in oranje belichting. In deze stukken is Hackaert wel van Jan Both afhankelijk²⁾. Ook zijn vele zuivere bosgezichten gaan in principe wel op een door Both gevonden compositieschema terug³⁾. In het „Trasimeense meer” ontbreekt het oranje-achtige licht, dat zijn werk meestal eigen is en ook overheersende boomgroepen zijn ditmaal afwezig.

In een mild zonlicht breidt zich het panorama uit van een glooiend landschap, waaruit bergen oprijzen. Doordat de schilder een hooggelegen standpunt heeft ingenomen, blijven de figuurtjes links en de rotsen rechts op de voorgrond klein van schaal en kan men onbelemmerd uitzien over het bergland, waarin nergens een zwaar accent extra nadruk krijgt. Dit landschapstype en de brede, voornamelijk uit horizontalen opgebouwde compositie, herkennen wij als van Asselijn afkomstig⁴⁾. De verfijnde overgangen tussen de verschillende plans en de zeer gave schildering herinneren aan Berchem⁵⁾, die wellicht middelaar tussen Asselijn en Hackaert is geweest.

(1) Zie NIEUWSTRATEN, p. 227; het ongesignde „Gezicht op Kleef” dat zich in het Groninger Museum voor Stad en Lande bevindt, werd vroeger aan Adriaen van de Velde of aan Jacob Esselens toegeschreven (afbeelding in cat. tent. *Dordrecht* 1963, nr. 126, afb. 115). (2) Zie b.v. Hackaerts „Landschap met zonsondergang” in het Rijksmuseum te Amsterdam (Cat. *Rijksmuseum*, p. 119, nr. 1024). (3) Het best bekende bosgezicht van Hackaert is het „Essenlaantje”, eveneens in het Rijksmuseum te Amsterdam (Cat. *Rijksmuseum*, p. 119, nr. 1021).

Het opmerkelijke in dergelijke bosgezichten van Hackaert is het feit, dat een echte „sous-bois” compositie wordt gegeven (zoals reeds MARTIN, II, p. 323, opviel): men ziet niet meer de gehele boom, doch enkel de stam en de onderkant van het gebladerte: de rest is afgesneden, waardoor de beschouwer niet tegen het bos aankijkt, maar zich daarin opgenomen kan wanen. De sous-bois compositie van Hackaert vinden we terug bij Berchem, bij wie dit schema ca. 1657 voorkomt in een sterk door Both beïnvloed schilderij in de Galerie Liechtenstein te Vaduz (cat. 1927 nr. 431; HdG 52; vgl. over dit stuk: SCHAAR, p. 63). (4) Vgl. van Asselijn cat. nr. 66. STECHOW (1955, p. 432) ziet in het „Trasimeense meer” invloed van Jan Both. Hoewel Boths invloed op Hackaert groot was, ontbreekt deze o.i. juist in dit stuk (5) Vgl. van Berchem cat. nr. 84. Een landschap van Berchem, volgens hetzelfde principe opgebouwd, is b.v. diens landschap met voorde (cat. nr. 82) uit het Louvre.

Amsterdam, Rijksmuseum.

Afb. 136.

FREDERICK DE MOUCHERON

Frederick de Moucheron werd in 1633 geboren te Embden in Duitsland¹⁾. Na een leertijd van enkele jaren bij Jan Asselijn in Amsterdam verbleef de meester geruime tijd in Frankrijk²⁾; het staat vast dat hij in 1656 in Lyon en Parijs vertoefde³⁾. Na een kort verblijf in Antwerpen⁴⁾ keerde Moucheron terug naar Amsterdam, waar hij in 1659 in het huwelijk trad⁵⁾. Ook in de volgende jaren moet de meester in Amsterdam hebben gewoond⁶⁾. In 1686 is hij er overleden⁷⁾.

Moucheron's werk wordt vaak op één lijn gesteld met dat van Both en Pynacker, doch het vertoont meestal een vlakker en wekere schilderwijze en een minder uitgebalanceerde compositie. Hij is eerder als een knappe eclecticus te beschouwen, waarbij Jan Asselijn als zijn belangrijkste voorbeeld genoemd dient te worden⁸⁾. De aantrekkelijkheid van zijn landschappen schuilt vooral in hun schilderachtig decoratieve werking.

Houbraken vertelt dat Adriaen van de Velde veelal de figuren aanbracht in het werk van Moucheron⁹⁾.

(1) Aldus HOUBRAKEN, II, p. 327. De te Amsterdam in 1659 opgemaakte huwelijksacte van Moucheron vermeldt dat de meester toen 25 jaar oud was (zie A. D. DE VRIES, *Biografische Aanteekeningen betreffende voornamelijk Amsterdamsche schilders, plaatsnijders enz.*, in *Oud-Holland*, III, 1885, p. 231). WURZBACH (II, p. 199), verwijst naar een artikel in *Oud-Holland*, waaruit zou kunnen blijken dat Moucheron misschien pas in 1637 werd geboren: de opgegeven plaats meldt echter niets over deze schilder. (2) HOUBRAKEN, II, p. 327. Vgl. over het leerlingchap bij Asselijn: cat. nr. 139. (3) Aldus blijkt uit

Mouchérons eigen verklaring in een proces (zie: BREDIUS, p. 6, noot 2). WURZBACH (II, p. 199) geeft nauwkeurige jaartallen over Mouchérons verblijf in Frankrijk, zonder echter zijn bron te noemen: de schilder zou op zijn 22e jaar (dus in 1655) Asselijns atelier hebben verlaten om naar Parijs te gaan; dit is onmogelijk, daar Asselijn reeds in 1652 overleed. Volgens THIEME-BECKER (XXV, p. 198) en volgens GERSON (p. 28) reisde de meester behalve naar Frankrijk ook naar Italië. Aanwijzingen, die dit kunnen staven, ontbreken o.i. echter. (4) Zie KRAMM, V, p. 1170. (5) Zie noot 1. (6) De Moucheron komt in Amsterdam voor in: 1662, 1664 (DE VRIES, *op. cit.*, p. 331), 1671 (P. HAVEKORN VAN RIJSEWIJK, *Eenige aan-teekeningen betreffende schilders wonende buiten Rotterdam*, in *Oud-Holland*, VII, 1890, p. 208) en 1678 (DE VRIES, *op. cit.*, p. 156). In de jaren tussen 1660 en 1678 werden voorts twaalf kinderen van Moucheron te Amsterdam gedoopt (doopdata bij: C. HOFSTEDE DE GROOT, *Isaac de Joudeville, leerling van Rembrandt?*, in *Oud-Holland*, XVII, 1899, p. 232). (7) HOUBRAKEN, II, p. 327. Vgl. ook A. SIRET, *La date du décès de F. de Moucheron*, in *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, V, 1863, p. 69 (opgave van H. VAN HALL, *Repertorium voor de geschiedenis der Nederlandsche schilder- en graveerkunst*, I, 's-Gravenhage, 1936, nr. 13316). (8) Zie cat. nr. 139. (9) HOUBRAKEN, II, p. 328, en III, p. 90.

Belangrijkste lit.: THIEME-BECKER (XXV, p. 298) — MARTIN (II, p. 326).

139 Landschap met Narcissus

Doek — 41 × 47,5 — gesign. en gedat. r. op voet van standbeeld: *Moucheron ft. 1668*.

Herk.: verz. Jozu

Tent.: geen.

Lit.: onbekend.

Volgens Houbraken was Moucheron leerling van Asselijn in Amsterdam¹). Op deze mededeling geven vele auteurs als commentaar, dat Mouchérons stijl veeleer van die van Jan Both dan van Asselijn afhankelijk lijkt te zijn²). Bij nadere beschouwing werkt de opmerking van Houbraken echter toch wel verhelderend: o.i. had Moucheron n.l. aan geen voorganger zoveel te danken als aan Asselijn. Dit blijkt vooral uit een aantal berglandschappen, die duidelijk Asselijns invloed verraden³). Het geëxposeerde stuk behoort tot Mouchérons talrijke boomrijke bos- en parklandschappen, die, anders dan men zou verwachten, stilistisch niet op Both, maar eveneens op Asselijn terugrijpen. De vlakke en ijle, haast volumeloze weergave van het gebladerte doet geenszins aan Both denken, wel aan het geboomte op landschappen van Asselijn; de weergave van de pluimige cypressen (rechts) blijkt eveneens aan Asselijn ontleend⁴). Dat geldt voor dit stuk alsook voor een zeer verwant parklandschap, dat zich in de National Gallery te Londen bevindt⁵). Voorts werd tot dusver niet opgemerkt dat in een ander dergelijk schilderij van Moucheron, in dezelfde verzameling, niet alleen het boomtype, maar de hele com-

positie goeddeels van Asselijn werd overgenomen⁶⁾. In het tentoongestelde stuk zouden, aldus de traditie, de figuren zijn aangebracht door Adriaen van de Velde, die soms Mouchérons werken staffeerde (zie inleiding). De Narcissusfiguur is inderdaad geheel in diens trant geschilderd.

(1) HOUBRAKEN, II, p. 327. (2) Deze visie vindt men o.a. in THIEME-BECKER (XXV, p. 198) en bij MARTIN (II, p. 326), BERNT (II, nr. 563), MACLAREN (p. 259) en STELAND-STIEF (p. 17). (3) Tot deze berglandschappen behoren de volgende onderling verwante werken: 1. Kudde in een voorde in het Herzog Anton Ulrich Museum te Brunswijk (*Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung im Herzog Anton Ulrich-Museum*, Brunswijk, 1932, p. 38, nr. 391; de signatuur, die de oudere catalogi vermelden, is niet meer te vinden). 2. Landschap met burcht op rotsen in het Rijksmuseum te Amsterdam (*Katalog der Gemälde im Reichsmuseum*, Amsterdam, 1920, p. 291, nr. 1677). 3. Landschap met voorde in het Städtisches Kunstinstitut te Frankfort (cat. nr. 504; gesigneerd). Asselijns invloed is het duidelijkst in het stuk te Brunswijk aanwezig. In dat werk doet de grote, als zijcoulisse fungerende rots links, die slechts gedeeltelijk begroeid is, sterk aan deze meester denken. Net als Asselijn zeer vaak deed (maar Both vrijwel nooit), bekroonde Moucheron deze rots met bouwwerken, die bovendien op een zeer Asselijnachtige manier zijn belicht. Ook het motief van de kudde die zich, wadend door een voorde, van het voorplan naar het achterplan beweegt en die, door een sterk perspectivisch verkort de dieptewerking van het stuk verhoogt is niet van Both, doch van Asselijn afkomstig. Vgl. van Asselijn vooral diens voordelandschap in de Narodni Galerie te Praag (inv. nr. 02555; STELAND-STIEF, oeuvrecat. nr. 137) en voorts cat. nr. 63 en 65-68. (4) Vgl. de bomen op het in noot 3 genoemde voordelandschap van Asselijn te Praag en op diens „Berglandschap met vervallen kasteel” in de Akademie der bildenden Künste te Wenen (inv. nr. 884; STELAND-STIEF, p. 84, oeuvrecat. nr. 51; afb. bij KNAB 1962, afb. 10). (5) Zie over dat stuk: MACLAREN, p. 259, nr. 842. (6) Nl. het „Parklandschap” in de National Gallery (MACLAREN, p. 260, nr. 1352). De compositie werd wel ontleend aan Asselijns „Herderspaar tussen ruïnes” in de Gemäldegalerie in Dresden (*Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden-Berlijn, 1912, p. 159, nr. 1593; STELAND-STIEF, oeuvrecat. nr. 53). De tempelruïne, die zich op beide stukken op dezelfde plaats bevindt is op de twee schilderijen precies onder dezelfde hoek gezien en tot in de details (b.v. de beschadiging van de architraaf) en tot in de verdeling van licht en schaduw identiek. Het verschil is slechts, dat de detailbehandeling bij Moucheron schematischer is. De ruïne wordt op halve hoogte afgesneden, bij Moucheron door een steenklomp, bij Asselijn door een brokkelig muurtje. Rechts van de tempelruïne bevinden zich op beide stukken cypressen van het besproken type: voor dit geval is het dus zeker dat Moucheron het van Asselijn overnam. De in de diepte wijzende man op het werk te Dresden komt op het schilderij in Londen ietwat vereenvoudigd terug. Moucheron koos voor het geheel een andere, meer open achtergrond. De vergelijking van beide stukken is instructief, daar er uit duidelijk wordt, hoezeer de pregnante werking en de detailrijkdom van Asselijns schilderij te Dresden in Mouchérons navolging plaats maakten voor oppervlakkiger decoratieve effecten.

's-Gravenhage, verz. Ir. C. Th. F. Thurkow.

Afb. 142.

140 Landschap met valkenjagers

Doek — 93,5 × 125 — design. r.o.: *Moucheron ft.*, niet gedat.

Herk.: veil. F. Muller, Amsterdam, 2 april 1827, nr. 49.

Tent.: geen.

Lit.: MARTIN, II, afb. 978 — *Abridged Catalogue of the Pictures and Sculptures*, 's-Gravenhage, 1958, p. 59, nr. 121.

De schildering van bomen en bladeren is in dit landschap heel anders dan in de groep schilderijen, waartoe het voorgaande cat. nr. behoorde: scherp belichte, in kleur afstekende boompartijen verlenen ditmaal een onrustige werking aan het geheel. Dit laatste valt op in meer werken van Moucheron, die ook in andere opzichten met het geëxposeerde overeenkomen en die dus wel in dezelfde tijd zullen zijn ontstaan ¹⁾. Het lijkt duidelijk dat het werk van Adam Pynacker nu indruk heeft gemaakt op Moucheron. De genoemde effecten komen al sinds ca. 1659 bij Pynacker voor, doch het meest verwant en dus Mouchérons meest waarschijnlijke inspiratiebron zijn toch wel enkele zeer late, van ca. 1670 daterende werken van deze meester ²⁾.

Men mag dus veronderstellen dat het schilderij uit het Mauritshuis niet vóór 1670 zal zijn ontstaan. De figuren werden, volgens overlevering, door Lingelbach geschilderd ³⁾.

(1) O.a. een landschap in Museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam (*Catalogus Schilderijen tot 1800*, (Rotterdam), 1962, p. 93, nr. 1551; eveneens gesig-neerd). (2) Vgl. de twee onlangs door het Herzog Anton Ulrich-Museum te Brunswijk aangekochte landschappen van Pynacker (inv. nrs. 787, 788; zie over deze werken cat. nr. 116, noot 2). (3) Aldus *Abridged Catalogue*, *op. cit.*

's-Gravenhage, Koninklijk Kabinet van Schilderijen „Mauritshuis”.

Afb. 143.

141 Landschap met muilddierdrijver

Doek — 109 × 126 — niet design., niet gedat.

Herk.: reeds in 1776 in de verzameling.

Tent.: geen.

Lit.: BUDDE, p. 98, afb. 23 — *Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung im Herzog Anton Ulrich-Museum*, Brunswijk, 1932, p. 33, nr. 362.

De weergave van bomen, bladeren en rotsen is zo typisch voor Moucheron, dat aan de oude toeschrijving niet hoeft te worden getwijfeld.

Nog meer dan in het voorgaande werk is in dit schilderij de invloed van Pynacker aanwijsbaar, ditmaal niet alleen in details, doch ook in type en opzet van de compositie¹⁾.

(1) Vgl. van Pynacker o.a. de bij het vorige werk in noot 2 genoemde landschappen te Brunswijk.

Brunswijk, Herzog Anton Ulrich-Museum.

Afb. 144.

142 Drie landschappen en een wolkenlucht

Beschilde wandbespanningen van de „Saletkamer” van het poppenhuis in het Centraal Museum.

Doek — de drie landschappen op de wanden elk: 46,5 × 64; het plafond: 64 × 64 — gesign. onderaan: *Moucheron pt*, niet gedat.

Herk.: Adam Oortmans-Petronella de la Court, Amsterdam, vierde kwart 17e eeuw — Verz. Pieter van der Beeck, Amsterdam, 1738 — Verz. Margaretha Slob-Van der Beeck — Verz. Petronella Holtzhey-Slob (1750–1823) — Verz. Judith Hester Catharina Pipersberg-Holtzhey (1778–1870) — Door haar geschonken aan de Gemeente Utrecht voor het Stedelijk Museum, 1866.

Lit.: *Cat. van het Museum van Oudheden te Utrecht*, Utrecht, 1904², nr. 1673, p. 240 f. en p. 247 — LEDERMANN, p. 164 — *Cat. Centraal Museum*, nr. 1158 — I. H. v(AN) E(EGHEN), *Het Poppenhuis van Petronella de la Court, huisvrouw van Adam Oortmans*, in *Amstelodamum*, XLVII, 1960, p. 159–167 — *Het 17e eeuwse Poppenhuis*, (Utrecht), 1963, p. 11–12, met afb. — *The 17th Century Doll's House*, (Utrecht), 1963, p. 8 en 10, met afb.

Opmerking: deze landschappen kunnen worden bezichtigd in de „Barokkamer” van het Centraal Museum, waar de wandbespanningen deel uitmaken van het poppenhuis (middelste kamer links).

Op de tentoonstelling zijn verschillende doeken van zeer groot formaat aanwezig, waarvan wij wel mogen aannemen, dat zij oorspronkelijk als wandbespanningen hebben gefungeerd¹⁾. Van één doek van Pynacker is het vrijwel zeker, dat het oorspronkelijk deel heeft uitgemaakt van de „Beschilderde zaal” in het huis van de regent Cornelis Backer, waarover de dichter P. Verhoek een lofrijm schreef²⁾. Het is niet zeer duidelijk wanneer in Nederland de gewoonte in zwang is gekomen om hele wanden van een vertrek van beschilderde landschappen te voorzien³⁾. De grote maten van enkele stukken van Jan Both geven aanleiding te veronderstellen, dat deze mode reeds omstreeks 1650 zijn intrede had gedaan⁴⁾. De wandschilderingen die Frederick de Moucheron vervaardigde voor de „Saletkamer” van het Utrechtse poppenhuis vormen, voorzover ons bekend, het vroegste voorbeeld waarbij dergelijke landschappen nog in hun oorspronkelijke samenhang bewaard zijn gebleven en zij verschaffen ons daardoor een antwoord op de vraag, hoe wij ons

zo'n „beschilderde zaal” moeten voorstellen. De doeken zijn aangebracht in de „deftigste” kamer van het poppenhuis, waar voornamelijk geklede dames en heren bijeen zijn; enkelen van hen musiceren. Smalle houten lijsten, waartussen de schilderijen zijn gespannen, vormen de afscheidingen tussen de wanden onderling en tussen wanden en plafond. Voor het overige worden de schilderijen echter nergens door betimmering of kale muurvlakken onderbroken; zij beslaan stuk voor stuk de gehele wand. Bovendien vormen de wanden één geheel; er is n.l. één doorlopend landschap op te zien en op het plafond is de wolkenlucht geschilderd, die zich, bij het landschap aansluitend, daarboven uitbreidt.

Het oogmerk was dus, voor de bezoekers van een dergelijke kamer de illusie te scheppen, dat zij zich zelf midden in het landschap bevinden, een illusie, die met een lijstschilderij niet (of in veel geringere mate) wordt bereikt. Dat deze werkwijze in de 17e eeuw werd beschouwd als een uitbreiding van de schilderkunstige mogelijkheden, blijkt uit het reeds genoemde gedicht van Verhoek over een dergelijke, door Pynacker beschilderde kamer, waarin wij lezen: *Dus wint het kloek penceel meer veldts, nu alle wanden / Der zaale staan bemaald met konstige waranden...⁵⁾*. Het Utrechtse poppenhuis werd gemeubeld en gestoffeerd in opdracht van Adam Oortmans en Petronella de la Court te Amsterdam tussen ca. 1674 en ca. 1690 ⁶⁾. Daar Moucheron in 1686 overleed, dateren de schilderijen dus ongeveer uit de laatste tien jaar van zijn leven.

(1) B.v. cat. nr. 56. (2) Nl. het „landschap met jagers” te Dulwich College (A brief Catalogue of the Pictures in Dulwich College Picture Gallery, s.l., 1953, p. 32, nr. 86; HdG 9); zie over dit stuk cat. nr. 114, noot 3. (3) Vgl. over de „zaalschilderingen” in Holland: MARTIN, II, p. 474, en A. STARING, *Jacob de Wit*, Amsterdam, 1958, p. 41. Staring signaleerde als vroege voorbeelden de landschapschilderingen die voor Frederik Hendrik werden uitgevoerd voor de decoratie van huis Honselaersdijk — Van Adriaen van der Werff zijn wandbespanningen over die hij in 1687 vervaardigde voor de „tuinzaal” van zijn eigen huis (zie: GERSON 1952, p. 23). Voor „Het Loo” maakte Johan Glauber zeer grote landschappen op doek (foto's op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te 's-Gravenhage). Interessante vroege beschouwingen die betrekking hebben op deze mode, vindt men in de 18e eeuw bij G. DE LAIRESSE (*Het groot schilderboek*, II, Amsterdam, 1714, p. 66 ff.) en in de 19e eeuw bij de schilder C. Apostool (in een brief van 6 oktober 1809 aan J. Meerman; afgedrukt in cat. tent. *Drie perioden uit honderdvijftig jaar: 1813, 1888, 1963*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1963/64, p. 9). (4) B.v. cat. nr. 56. Vgl. ook noot 3. (5) HOUBRAKEN, I, p. 97. (6) Zie: *Cat. van het Museum van Oudheden*, op. cit., p. 240 f. De stukken werden dus op zijn laatst ca. 1690 geschilderd en vertonen bovendien Fredericks stijl, zodat het weinig waarschijnlijk is dat zij door zijn zoon Isaäk, die pas in 1667 werd geboren, geschilderd werden (THIEME-BECKER, XXV, p. 198, noemt ze als werk van de zoon).

Utrecht, Centraal Museum (inv. nr. 5000).

Afb. 145.

GASPAR VAN WITTEL

Hoewel de tijdgenoten van Caspar van Wittel (ook bekend onder zijn ver-italiaanse naam Gaspere Vanvitelli) zijn geboortjaar al uiteenlopend opgaven, mogen we aannemen dat deze meester in 1652 of 1653 ¹⁾ te Amersfoort ²⁾ werd geboren; hij is in 1736 te Rome overleden ³⁾.

Na een leertijd bij Matthias Withoos ⁴⁾ reisde Van Wittel naar Italië, waar hij tot zijn dood is blijven wonen. Omstreeks 1675 ⁵⁾ kwam Van Wittel in Rome aan. Zijn vroegst bekende werk hier vormen de illustraties bij een boek door Cornelis Meyer met een project tot bevaarbaarmaking van de Tiber ⁶⁾.

Een tijdgenoot vertelt dat Van Wittel te Rome leerde bij dezelfde Cornelis Meyer en bij de landschapschilder Abraham Genoels, doch dat hij „daarna begon de werkelijkheid te schilderen” ⁷⁾. Dit moet omstreeks 1680 geweest zijn, want uit die tijd dateren Van Wittels eerste geschilderde stadsveduten: topografisch nauwkeurige gezichten op allerlei punten in Rome zoals hij die zijn hele leven zal blijven schilderen ⁸⁾. Uit Van Wittels stadsgezichten van Bologna, Florence, Venetië, Napels en andere plaatsen in Italië ⁹⁾, blijkt dat hij niet in Rome alleen heeft gewoond ¹⁰⁾, doch veel door het land heeft gereisd.

Vóór Van Wittel hadden alleen tekenaars en prentontwerpers het Romeinse stadsbeeld ongewijzigd en topografisch nauwgezet weergegeven. In de schilderkunst werden, ook door de Italianisanten, verschillende elementen van de Italiaanse stad vrijwel altijd vrijelijk met elkaar gecombineerd ¹¹⁾. Van Wittel is echter met zijn talloze in gouache ¹²⁾ of olieverf geschilderde veduten, die dadelijk grote aftrek vonden ¹³⁾, de eerste meester die het „stadsportret” tot het voornaamste onderwerp van zijn schilderijen maakte, waarmee hij niet zozeer Nederlandse schilders, maar vooral Italianen heeft beïnvloed; zijn gezichten op Venetië zijn de directe voorlopers van Canaletto en Guardi.

De wortels van Van Wittels kunst liggen waarschijnlijk, behalve in het werk der ontwerpers van Romeinse topografische prenten ¹⁴⁾, vooral in de nauwgezette en heldere weergaven van straten en pleinen der Hollandse steden van de hand van meesters als Jan van der Heyden en de gebroeders Berckheyde ¹⁵⁾. In lichtweergave en schildertechniek sluit zijn werk voorts duidelijk aan bij de Italianiserende traditie van zijn nederlandse voorgangers.

Van Wittels stadsveduten, waarin het landschap vaak een belangrijke rol speelt, zijn zeer precies en uitvoerig geschilderd, doch tegelijk heeft zijn werk een ongewone pittigheid en helderheid. Of, zoals de meester zelf schreef van zijn schilderijen: dat ze vereisen *du tems et beaucoup de patience pour estre faits, principalement quant'on travaille avec amour et*

*diligence, come requiest ce genre de peintures*¹⁶). Van Wittel is de laatste Italianisant, van wie het werk zeer eigen en persoonlijk is en tegelijkertijd, door zijn realisme, typisch Hollands blijft.

(1) Zie LORENZETTI, p. 37. Volgens de Italiaanse auteur Milizia (*Memorie*, II, Venetië, 1785, p. 363) en de schildersbiograaf Nicoló Pio Romano (levensbeschrijving van Van Wittel gepubliceerd door ORBAAN, p. 258) werd Van Wittel in 1659 geboren; een anoniem manuscript in de Bibliotheca dei Lincei te Rome (nr. 1227) zegt dat Van Wittel in 1674 op zijn 19e jaar in Rome kwam; de meeste lexica geven 1647 als geboortejaar; dit laatste jaartal stamt wel uit de in 1823 te Napels uitgegeven biografie van Van Wittel, die door zijn zoon Luigi werden samengesteld (ontleend aan LORENZETTI, p. 37; zie ook voor de biografie uit 1823: SMITH 1939, p. 332). Van alle gegevens is het eerste door BRIGANTI (1943, p. 134) gepubliceerde opschrift op Van Wittels grafsteen in de Santa Maria in Vallicella te Rome het meest betrouwbaar: ... *Vixit annos LXXXIII, obiit ... A. D. MDCCXXXVI* (hij leefde 83 jaar ... overleed in 1736), waarmee men dus het geboortejaar op 1652 of 1653 kan stellen. (2) In een document van 1694 heet Van Wittel *filius Adriani van Vitel de Amersfort* (HOOGWERFF 1942-43, p. 189). Ook Pio Romano (zie noot 1) en HOUBRACKEN (II, p. 360 en III, p. 103) noemen Amersfoort als geboorteplaats. (3) Zie het opschrift op de grafsteen (noot 1). (4) Pio Romano (zie ORBAAN, p. 258) geeft als eerste Withoos als leermeester op. Vgl. noot 15. (5) Volgens Pio Romano (ORBAAN, p. 258) kwam Van Wittel, geboren in 1659, op zijn twintigste jaar, dus pas in 1679, in Rome; volgens het Liceï-manuscript (LORENZETTI, p. 37) arriveerde hij er al in 1674 op zijn negentiende; deze gegevens zijn niet geheel betrouwbaar (zie noot 1). HOOGWERFF (1923, p. 242) meldt Van Wittels aanwezigheid in Rome in 1675. (6) Zie hierover: HOOGWERFF 1917, p. 430; G. J. HOOGWERFF, *Cornelis Jansz. Meyer, Amsterdams ingenieur in Italië (1629-1701)*, in *Oud-Holland*, XXXVIII, 1920, p. 83-103; C. LORENZETTI, *La navigazione del Tevere da Roma a Perugia di Cornelio Meyer e le vedutine di Gaspare van Wittel*, in *Bolletino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 2e serie, VI, 1927 februari-nummer; LORENZETTI, p. 5 f.; BRIGANTI 1943, p. 124. Het boek van C. Meyer kwam in 1683 uit, doch volgens de aantekeningen bij het manuscript (in de Biblioteca Corsiniana te Rome) vond het in verband met deze uitgave gedane onderzoek plaats in 1676 en waren de tekeningen *disegnati dal Signor Gasparo van Wittel, Olandese, in Roma, ne primi anni che giovane vi venne da Olanda* (HOOGWERFF 1917, p. 430). (7) Nicoló Pio Romano (ORBAAN, p. 258): *poi datosi al dipingere il vero*. (8) LORENZETTI, (p. 37) kent in haar oeuvre-catalogus van Van Wittel gedateerde gouaches vanaf 1681; BRIGANTI (1943, p. 125) noemt een vedute die hij om topografische redenen vóór 1678 wil dateren. (9) LORENZETTI (p. 6) neemt aan dat Van Wittel na 1685 door het land begon te reizen. BRIGANTI (1943, p. 126 ff.) veronderstelt op grond van gedateerde tekeningen een verblijf in Lombardije in 1690, in Bologna in 1694; andere bladen werden getekend in de Abruzzzen en Umbrië. GERSON (p. 525) noemt ook tekeningen van Griekse steden zonder nadere aanduiding. Er bestaan veduten van Napels, doch over het herhaaldelijk genoemde verblijf van Van Wittel aan het Napelse hof, ná 1700 volgens LORENZETTI (p. 6 en p. 37) en BRIGANTI (1943, p. 133) zijn ons geen vroege gegevens bekend. Zie over Van Wittels reizen naar Venetië: cat. nr. 148 (10) Van Wittel wordt in Rome vermeld in 1675 (HOOGWERFF 1923, p. 242), in 1680 (HOOGWERFF 1923, p. 239), in 1689 (HOOGWERFF 1942-43, p. 266), in 1693 en 1694 (HOOGWERFF 1942-43, p. 189 en p. 268), in 1711 (HOOGWERFF 1913, p. 80, 81), in 1719 (Id., p. 82), in 1720 (Id. p. 83 en p. 126)

en in 1723 (ID. p. 125). In 1687–88 schreef de zweedse architect Nikodemus Tessin in het dagboek van zijn Rome-reis over Van Wittel (zie SCHUDT, p. 133). Zie ook: CLARK, p. 51, noot 3. (11) Zie voor vroege voorbeelden van de stadsvedute cat. nrs. 7 en 8. (12) GERSON (p. 168) noemt hem één van de eerste gouacheschilders. Inderdaad kwam het vóór Van Wittel bij geen schilder voor dat gouaches het zowel in kwantiteit als kwaliteit tegen de olieverfschilderijen konden opnemen. Een vroeg en druk gebruik van deze techniek vindt men wel bij Hans Bol. Van de Italianisanten wordt door de tijdgenoten als gouacheschilder Jan Frans van Bloemen genoemd (ORBAAN, p. 237). Maar ook reeds de beide gebroeders Bril schilderden „A guazzo”: van Matthijs wordt een gouache vermeld in een testament van 1598 (ORBAAN, p. 36); een gouache van Paul is cat. nr. 12 (13) Aldus Nicoló Pio Romano (ORBAAN, p. 258); Van Wittel zelf schrijft dit in een brief uit 1700 aan de Marquis d'Ausson (HOOGWERFF 1917, p. 305). (14) Van Wittels vroegste werk in Rome, de illustratie van het boek van C. Meyer, bestond uit dergelijke prentontwerpen (zie noot 6). OFFERHAUS (p. 98 f.) wijst in dit verband op de betekenis van een tekenaar als Lieven Cruijl. (15) Zie LORENZETTI, p. 3 f.; BRIGANTI (1943, p. 122) benadrukt de betekenis speciaal van Gerrit Berckheyde voor Van Wittel. Terecht wees LORENZETTI (p. 3 f.) op het belang van de veduten van Van Wittels leermeester Withoos (zij noemt stadsgezichten van deze schilder in Italiaanse verzamelingen; vgl. ook cat. nr. 147). Over het stadsgezicht in Holland zie R. FRITZ, *Das Stadt- und Strassenbild in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlijn, 1933, en M. SIMON, *Claes Jansz. Visscher*, (diss.) Freiburg i. Br., 1958, p. 133–222. Uit de tijd van Van Wittels eerste schilderijen (1680) dateert een geschilderd „Straattaferel” van de veel oudere Antonie Gobau (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen; A. H. CORNETTE, *Vlaamsche schilderkunst in de XVIIe eeuw*, Antwerpen/Amsterdam, 1939, afb. 77) dat een preciese, onveranderde weergave geeft van de Piazza Navona, terwijl de woelige staffage aan Lingelbach herinnert; het is niet duidelijk of dit werk een voorstadium op Van Wittel vormt dan wel of Gobau door de veel jongere Van Wittel werd beïnvloed. (16) In de brief uit 1700 (HOOGWERFF 1917, p. 305).

Belangrijkste lit.: LORENZETTI — BRIGANTI 1940, p. 129 ff. — BRIGANTI 1943, p. 119 ff.

143 De Villa Medici te Rome

Gouache op perkament — 22 × 43 — niet design., gedat. op zuilfragment m.o.: 1683 — pendant van het volgende nr.

Herk.: Verz. Odescalchi — Geschenk aan de Galleria Nazionale.

Tent.: *Mostre retrospettive in Castel S. Angelo*, Rome, 1911 — *Mostra di Topografia Romana*, Castel S. Angelo, Rome 1920 — *Mostra del Giardino Italiano*, Florence, 1931 — Rome 1956, nr. 65.

Lit.: LORENZETTI, p. 20, 54 en afb. 15 — PH. HILTEBRANDT, *Rom, Geschichte und Geschichten*, Stuttgart, 1955, p. 385, afb. 65.

Rome, Galleria Nazionale d'Arte antica in Palazzo Corsini (inv. nr. 1413).

Afb. 146.

144 Santa Trinità dei Monti te Rome

Gouache op perkament — 23 × 43 — niet design., niet gedat. — pendant van het voorgaand nr.

Herk. Verz. Odescalchi — Geschenk aan de Galleria Nazionale.

Tent.: *Mostre retrospettive in Castel S. Angelo*, Rome, 1911 — *Mostra di Topografia Romana*, Castel S. Angelo, Rome, 1920 — *Rome* 1956, nr. 66.

Lit.: LORENZETTI, p. 19, 20, 54, afb. 17.

Deze beide pendants geven, dank zij de datum 1683, een duidelijk idee van Van Wittels reeds vroeg verfijnde en pittige gouachetechniek¹⁾, waarmee hij een zo groot mogelijke natuurgetrouwheid tracht te bereiken: enerzijds in lichtval en detailbehandeling, anderzijds in de correcte weergave van de omgeving van de beide afgebeelde gebouwen.

Een getekende voorstudie voor de „Sa Trinità dei Monti” bevindt zich in de Biblioteca Nazionale te Rome²⁾. Lorenzetti vond de getekende, van geaquarelleerde kleuraanduidingen voorziene voorstudie van de Villa Medici in het Museum van San Martino te Napels³⁾.

(1) Zie over het gebruik van de gouache: inleiding op Van Wittel, noot 12.

(2) Inv. nr. 533; LORENZETTI, p. 20. (3) LORENZETTI, p. 19–20. Zij wijst er ook op, dat de villa Medici te Rome en haar omgeving al eerder Velasquez inspireerden. Een schilderijtje van Van Wittel met de gevel van dezelfde villa, frontaal gezien, bevindt zich in het Palazzo Pitti te Florence (LORENZETTI, p. 20, afb. 16).

Rome, Galleria Nazionale d'Arte antica in Palazzo Corsini (inv. nr. 1414).

Afb. 147.

145 De Tiber en de engelenburcht te Rome

Doek — 49 × 97,8 — niet design., niet gedat.

Herk.: Verz. Robert de Flers, Parijs — Veiling Dorotheum, Wenen, 12 maart 1959 — Aankoop 1959.

Tent.: geen.

Lit.: OFFERHAUS, p. 97 ff. — W. KRÖNIG, *Geschichte einer Rom-Vedute*, in *Miscellanea Bibliotheca Hertzianae*, München, 1961, p. 400, 408 — *Cat. Rijksmuseum*, p. 346, nr. 2699 G3.

Van dit schilderij bevindt zich het gesigioneerde pendant, eveneens een gezicht op de Tiber, dat uit dezelfde collectie afkomstig is en dat 1685 is gedateerd, in het Kunsthistorisch Museum te Wenen¹⁾.

Het Castel S. Angelo, oorspronkelijk het graf van Keizer Hadrianus, of, zoals het bij de Hollanders heette „het Casteel van Rome”²⁾ werd door Van Wittel talloze malen van verschillende kanten gezien afgebeeld³⁾. Topografische nauwkeurigheid weet de meester in dit stuk met een zeer hechte, afgewogen compositie te combineren.

Van Wittels oeuvre, dat zich voor het grootste gedeelte in collecties te Rome bevindt, is in ons land weinig bekend; voorzover wij weten is dit het enige schilderij van mooie kwaliteit, dat zich in een Nederlandse openbare collectie bevindt⁴⁾.

(1) OFFERHAUS, p. 97, noot 5. (2) OFFERHAUS, p. 97 f. (3) Ook cat. nr. 147. Vgl. vele nrs. in de oeuvre-catalogus bij LORENZETTI. (4) Vgl. OFFERHAUS over de waardering voor Van Wittel in Nederland in vroeger tijd. Van Wittel raakte echter niet, zoals Offerhaus stelt, geheel in vergetelheid. Zijn biografie verscheen (volgens J. VAN LIEFLAND, *De Utrechtsche Schilderschool*, in *Kronyk voor Utrechts Beeldende Kunst en Nijverheid*, Utrecht, 1858, p. 56, noot 2) in 1839 in de pers en in 1842 in „Bouwkundige bijdragen”. In het begin van deze eeuw verwierf het Rijksmuseum twee aan Van Wittel toegeschreven gezichten op Napels, waaraan ook publicistische aandacht werd besteed in *Cicerone*, VII, 1915, p. 21.

Amsterdam, Rijksmuseum.

Afb. 148.

146 De Tiber bij Ripa Grande te Rome

Doek — 48 × 121 — gesign. m.o.: *Ga v. Witel*, niet gedat.

Herk.: Verz. Odescalchi — Geschenk aan de Galleria Nazionale.

Tent.: *Mostre retrospettive in Castel S. Angelo*, Rome 1911 — *Mostra di Roma secentesca*, Rome, 1930 — *Rome 1954—55*, nr. 76.

Lit.: LORENZETTI, p. 19, 54.

In dit levendige schilderij gaf Van Wittel, die zeer veel Tibergezichten vervaardigde, een beeld van een ander gedeelte van deze rivier. De oever bij Ripa Grande was eerder, al sinds Pieter Brueghel, veelvuldig door Nederlandse kunstenaars afgebeeld¹⁾.

Een ander exemplaar van dit stuk bevindt zich in de Galleria Nazionale dell' Accademia di S. Luca te Rome (inv. 132), een vedute vrijwel vanuit het zelfde punt in de verzameling van de Comtesse de Masclary te Tours (gemonogrammeerd en gedateerd 1690).

Het komt ons voor dat een in Londen geveild Tibergezicht²⁾, dat in dezelfde trant is geschilderd, dat een even levendige staffage vertoont en precies zo groot is, wel het pendant van het hier tentoongestelde schilderij is, of zeker tot dezelfde serie behoort.

(1) Zie GERSON (1951, p. 65 f.) over gezichten op de Ripa Grande door o.a. P. Brueghel en over drie onderling getrouw overeenkomende weergaven van eenzelfde punt aan de „Ripa” door Breenberg, Reinier Nooms en Jan Both. MACLAREN (p. 54, noot 2) voegde aan deze serie als vierde stuk een tekening van Thomas Wyck toe. In een geschilderd havengezicht blijkt Wyck dezelfde vedute, met andere staffage gebruikt te hebben (in het Musée Fabre te Montpellier, cat. nr. 825-1-223). In een schilderij in de National Gallery te Londen verschaft Both ons een andere kijk op de Ripa Grande (MACLAREN, p. 53, nr. 958; over dit stuk: onder cat. nr. 49). Van nog weer andere kant zag Willem van Nieulandt de „Ripa” in een zijner etsen (HOLLSTEIN, XIV, p. 165, nr. 28 met afb.). Vgl. ook EGGER, I, afb. 80. (2) Veil. Christie, Londen, 27 mei 1960, cat. nr. 80 (met afb.).

Rome, Galleria Nazionale d'Arte antica in Palazzo Corsini (inv. nr. 1412).

Afb. 149.

147 De engelenburcht met omliggende weiden te Rome

Doek — 48 × 121 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: Verz. Odescalchi — Geschenk aan de Galleria Nazionale.

Tent.: *Mostre retrospective in Castel S. Angelo*, Rome, 1911 — *Castel S. Angelo, Mostra di Topografia Romana*, Rome, 1920 — Rome 1956, nr. 68.

Lit.: LORENZETTI, p. 54 — BUSCAROLI 1935, p. 88 — BRIGANTI 1940, p. 134.

Verschillende malen¹⁾ heeft Van Wittel het motief van de „prati di castello”, met Rome op de achtergrond, verwerkt in een uit evenwijdige, horizontale stroken opgebouwde compositie, waarmee hij een zeer evenwichtig en monumentaal effect weet te bereiken.

Deze manier om een stad, gezien vanuit de omstreken, weer te geven doet denken aan door Nederlandse schilders gemaakte Hollandse stadsgezichten.

Speciaal worden wij in dit stuk herinnerd aan een gesign. „Gezicht op Amersfoort”²⁾ door Van Wittels leermeester Matthias Withoos, dat niet alleen hetzelfde compositieschema vertoont (parallele weidestroken met daarachter de stad), doch ook verwant is in sfeer en belichting.

(1) LORENZETTI, p. 50, nr. 73 en p. 52: exemplaren in gouachetechniek in de Galleria del Campidoglio en de verz. Colonna. BRIGANTI 1940 (p. 129 ff., afb. 6) publiceerde een andere versie in een Engelse part. verz. (2) Nu aldaar in Museum Fléhite.

Rome, Galleria Nazionale d'Arte antica in Palazzo Corsini (inv. nr. 1415).

Afb. 152.

148 Canal Grande en Santa Maria della Salute in Venetië

Doek — 29 × 42 — gesign. op boot rechts op de voorgrond: G. VAN VITEL, niet gedat.

Herk.: niet bekend.

Tent.: geen.

Lit.: LORENZETTI, p. 33, afb. 24 — SMITH 1939, p. 332, afb. 3 — E. SESTIERI, *Catalogo della Galleria Doria Pamphilj*, Rome, 1942, p. 259 f. — *Catalogo sommario della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Rome, 1961, p. 34, nr. 385.

Bij zijn bezoeken aan Venetië schilderde Van Wittel veduten van deze stad op de wijze waarop hij ze tevoren van Rome had gemaakt: licht, pittig en natuurgetrouw. Nieuw, maar weinig verwonderlijk bij deze weergaven van de lagunestad, is de overheersende rol die het water speelt; zowel bij het hier geëxposeerde als bij alle andere ons bekende Venetiaanse veduten van Van Wittel neemt het water de volle breedte van de voorgrond van het schilderij in beslag, zonder de afsluiting opzij door oevers en gebouwen, die in de Tiber-gezichten steeds werd gehandhaafd¹⁾.

Voor Nederlandse schilders was de stad Venetië of haar omgeving tevoren vrijwel nooit onderwerp voor een schilderij geweest²⁾. Dat Van Wittel Venetië schildert, waar zich geen enkele antieke ruïne meer bevond, is typerend voor een veranderde instelling. De vroegere Italianisanten schilderden antieke ruïnes en nieuwe gebouwen, en combineerden deze naar eigen goeddunken; het ging hen om de typisch Italiaanse sfeer. Van Wittel beeldt vrijwel geen ruïnes af, maar moderne bouwwerken, vaak zelfs de allernieuwste (zie b.v. cat. nrs. 143 en 144), waarbij hij een grote topografische nauwkeurigheid handhaaft: hem gaat het in de eerste plaats om controleerbare waarheidsgetrouwheid.

De Venetiaanse veduten van Van Wittel vinden geen voortzetting bij Nederlanders. Wel echter bij Italianen. Stukken als dit schilderij uit de Galleria Doria zijn namelijk als de voorlopers te beschouwen van de Venetiaanse vedute van de 18e eeuw, die beroemd is geworden door schilders als Canaletto en Guardi. Voor Carlevarijs en Canaletto is waarschijnlijk Van Wittel het directe inspirerende voorbeeld geweest³⁾. Ook uit het werk van Bernardo Bellotto (1720—1780) is o.i. de invloed van Van Wittel niet weg te denken⁴⁾.

(1) Van Wittels gezichten op Venetië zijn: 1. Het „Fondamento” in het Prado in Madrid (*Catalogo de las Pinturas*, Madrid, 1963, p. 766, nr. 475; afb. bij LORENZETTI, afb. 23, en GERSON, afb. 16); dit is het fraaiste en meest uitgebreide, tevens vroegst gedateerde van de serie, n.l. uit 1697. 2. LORENZETTI (p. 33) en BRIGANTI (1943, p. 133) noemen een drietal veduten in de verz. Colonna te Rome. 3. Behalve het tentoongestelde werk, bevindt zich in de Galleria Doria ook een zwakkere, gesigndeerde repliek van het middengedeelte van het stuk in Madrid (*Catalogo sommario della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Rome, 1961, p. 34, nr. 384); deze repliek is volgens het opschrift in Rome gemaakt; blijkbaar

zijn niet alle Venetiaanse schilderijen van Van Wittel in Venetië zelf geschilderd: ook dateringen op deze stukken hoeven dus niet noodzakelijk op een verblijf in Venetië in hetzelfde jaar te wijzen. 4. Een mooi, onbekend, gesigneerd en 1707 gedateerd schilderij met het „Canal Grande en de S. Maria della Salute” bevond zich in 1934 in de verz. Vito Mameli te Rome (huidige verblijfplaats onbekend; foto in het archief van het Centraal Museum). (2) In dit verband werd nog niet de aandacht gevestigd op een van ca. 1600 daterend gezicht op het „Piazzetta” te Venetië, dat door F. Winkler aan Sebastiaan Vrancx werd toegeschreven (F. WINKLER, *Der unbekannte Sebastian Vrancx*, in *Panthéon*, XXII, 1964, p. 327 afb. 9). Verder bestaat er een grote prent uit 1676 door Hendrick Smidts, voorstellende de Piazza San Marco (HOOGWERFF 1952, p. 113); Vgl. over Nederlandse schilders in Venetië: PLIETZSCH, p. 125. (3) Mariette zag al in 1774 het verband tussen Van Wittel en Canaletto (gecit. bij GERSON, p. 191). GERSON (*ibid.*) wijst er op dat Canaletto in 1719 in Rome was, toen ook Van Wittel hier vertoefde, en dat de relatie Van Wittel-Canaletto dus wel rechtstreeks kan zijn geweest, zonder tussenkomst van Carlevarijs. Zie voor de oudere lit. over de invloed van Van Wittel op de Venetianen: BRIGANTI 1940, p. 129. In een recente studie over Carlevarijs (A. RIZZI, *Introduzione*, in cat. tent. *Disegni, incisioni e bozzetti del Carlevarijs*, Udine-Rome, 1964, p. 13-56) wijst de auteur nog eens op de beslissende betekenis van Van Wittel voor Carlevarijs en aldus voor de latere Venetianen. Het verschil in karakter tussen het werk van Van Wittel en dat van de latere vedutisten, blijkt, voorzover aanwezig, moeilijk te analyseren: SMITH (1939, p. 332) vergelijkt het door ons geëxposeerde werk met stukken van Canaletto en stelt Van Wittels „atmosferische, de details verzachtende” weergave tegenover Canaletto's „architecturale soliditeit”; OFFERHAUS (p. 98) ziet, juist omgekeerd, bij Van Wittel een nuchter-zakelijke registratie, in tegenstelling met de 18e eeuwse „atmosferische” schilderwijze (met name bij Vernet). (4) Bellotto schilderde zonbeschenen gevels met sterke licht- en schaduwwerking, meest van in zijn eigen tijd moderne gebouwen; alleen bij Van Wittel vinden wij deze effecten even opvallend terug. GERSON (p. 168) ziet ook invloed van Van Wittel op Pannini en Piranesi.

Rome, Galleria Doria Pamphilj (inv. nr. 370).

Afb. 153.

149 Gezicht op Castel Gandolfo

Doek — 49,1 × 99 — gesign. en gedat. op de muur l.o.: *Gaspa: Va: Vitel: 1710*.

Herk.: verz. Colonna, Rome — part. verz. — verworven 1953.

Tent.: geen.

Lit.: R. CHIARELLI, *Inediti di G. Vanvitelli*, in *Emporium*, LX, 1954, p. 104.

Het valt op dat ook in dit landschap, dat uit de latere jaren van de meester stamt, planten en bomen nog met minitieuze kleine toetsjes worden weergegeven, geheel anders dan in ongeveer tegelijkertijd ontstane werken van Jan Frans van Bloemen, waarop de boomslag juist breed en los wordt

behandeld. Met deze fijne detaillering is Van Wittel de voortzetter van de typisch Nederlandse Italianiserende traditie.

Van zijn hand bevindt zich een getekend gezicht op het Castel Gandolfo, het buitenverblijf van de pausen, in het Museo S. Martino te Napels¹⁾.

(1) LORENZETTI, p. 43.

Florence, Palazzo Pitti (nr. 9291).

Afb. 150.

150 Gezicht op Napels

Doek — 50,2 × 108,9 — design. r.o.: *Gas. van Witelli*, niet gedat. — opschrift in cartouche op de fontein: *Carolus. Dei grat(ia). Rex aram olimpiam.*

Herk.: verz. Colonna, Rome — part. verz. — verworven 1953.

Tent.: geen.

Lit.: R. CHIARELLI, *Inediti di G. Vanvitelli*, in *Emporium*, LX, 1954, p. 104.

Naast de gezichten op Rome en Venetië nemen vooral de veduten op Napels in Van Wittels oeuvre een belangrijke plaats in.

Chiarelli (op. cit.) maakte aannemelijk dat de fontein links een beeld geeft van één van de reeds lang afgebroken en verder niet meer bekende fonteinen die, naar uit de bronnen blijkt, tegen 1700 in opdracht van het Napelse hof langs de kustweg van Castel dell'Oro naar Posilippo werden opgericht.

Florence, Palazzo Pitti (nr. 9289).

Afb. 151.

JAN DE MOMPER

Jan de Momper is mogelijk uit Antwerpen afkomstig; Bertolotti noemt hem als vandaar komend¹⁾.

De Liggeren van het Antwerpse St. Lucasgilde²⁾ vermelden voor de jaren 1640—41 onder de „wijnmeesters” (d.w.z. zonen van oudere leden) „den jongen (de) Momper, schilder”. Hoewel deze vermelding in de Liggeren op zichzelf niets bewijst, zou de datum van deze vermelding niet in tegenspraak zijn met een verblijf van omstreeks 20 jaar later in Italië.

Jan de Momper heeft in Rome gewerkt, in ieder geval tussen 1661 en 1665, aangezien uit deze jaren door hem quitanties zijn getekend voor ontvangen gelden voor schilderijen, geleverd aan de familie Chigi.

De eerste ons bekende getekende quitantie dateert van 18 september 1661³⁾ en heeft betrekking op een betaling voor een zeestuk met een „Wonder van de H. Augustinus”, geschilderd voor een salon van het Palazzo Chigi te Ariccia. Het enorme doek (207 × 432 cm) bevindt zich nog op de plaats waarvoor het geschilderd is⁴⁾.

In 1665 tekende Giovanni de Momper twee quitanties, eveneens voor aan de familie Chigi geleverde werken. Op 24 augustus voor vier schilderijen, verschillende landschappen voorstellend⁵⁾ en vervolgens op 11 september nogmaals voor twee landschappen⁶⁾. Deze landschappen waren bestemd voor het landgoed te Ariccia, dat in 1661 door Kardinaal Flavio Chigi en door de Prinsen Mario en Agostino Chigi was aangekocht van Prins Albano⁷⁾.

In 1959 zag Prof. Roberto Longhi in Rome bij de schilderijenrestaurateur De Mata de foto van een schilderij uit de Chigi nalatenschap, dat van oudsher in de inventarii „Jan Momper” heette. Dit schilderij nu paste, volgens Longhi, precies in de groep van schilderijen, die tevoren allen verschillende namen droegen, echter door hem waren verenigd en toegeschreven aan een meester, die Longhi de noodnaam „Monsù X” gaf. Longhi meende nu derhalve de aan Monsù X toegeschreven werken op de naam van Jan de Momper te kunnen brengen. Deze groep bestond uit: drie schilderijen uit het Prado te Madrid (inv. 1586, een hertejacht, inv. 1587, een wildezwijnejacht en inv. 2077, een havengezicht voorstellend), alle komend uit Rome, waar ze in 1735 werden aangekocht; deze stukken waren vroeger aan Joost de Momper toegeschreven. Hierbij behoort een stuk, een zeestrand uit de collectie Chiesa te Milaan. Twee landschappen uit de Galleria Nazionale te Rome, vroeger op naam van Locatelli, past Longhi eveneens in de „Monsù X-groep” in⁸⁾.

De heer M. Compton, van de Walker Art Gallery te Liverpool, vestigde er de aandacht van de heer Longhi op, dat zich aldaar eveneens een schilderij bevond, dat tot de „Monsù X-groep” moest worden gerekend, en in de cat. van 1843 reeds op naam stond van „Momper”⁹⁾ (cat. nr. 151).

A. Martini noemt nog drie werken die tot deze groep zouden behoren: twee in de Pinacoteek te München (inv. 5436, een storm, inv. nr. 5935, soldaten en vissers, vroeger op naam van Salvator Rosa) en een Zeestrand in privébezit¹⁰⁾ (cat. nrs. 153 en 154).

Ook G. Incisa della Rochetta voegt nog drie schilderijen aan de groep toe: het reeds hoger genoemde „Wonder van St. Augustinus” in het Palazzo Chigi te Ariccia, welke vroeger op naam stond van Alessandro Mattia, maar waarvoor Incisa della Rochetta de rekening ondertekend door Jan de Momper vond, en verder twee ovale stukken, landschappen

met figuren, in de „salone d'oro" in het Palazzo Chigi, Piazza Colonna, Rome¹¹).

De naam van Jan de Momper wordt nog in een document van 1684 genoemd, namelijk bij het overlijden van Agnes, de dochter van Vincent (Adriaans?), de vrouw van „Joannis Mambor"¹²).

Een aantal van de genoemde werken kon op de tentoonstelling bijeen worden gebracht.

(1) Zie BERTOLOTTI, p. 113: *Giovanni de Momper, fu Giovanni d'Anversa* furono esaminati in favore dell' Adrians (= Vincent Adriaans); A. BERTOLOTTI, *Guinte agli artisti belgi ed olandesi in Rome nei secoli XVI e XVII*, Rome, 1885, p. 26: ... *il Mompero era Giovanni de Momper, pittore d'Anversa, che nel 1667 risulta essere in Roma.* (2) ROMBOUTS-VAN LERIU, p. 122. (3) Archivio Chigi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, (armadio 322): *Ricevute diverse, dalli 14 gennaro 1663 per tutto luglio 1667 die Paolo Paganucci, maestro di casa del principe Agostino I Chigi*, p. 15: *Io sottoscritto ho ricevuto, dal s.r.m.ro di casa Paganucci scudi tredici moneta, quali sono per pagamanto d'una marina del miracolo del putto di s.to Agostino, mandato alla Riccia, dico scudi 13, dit onder-tekend door Goanni (sic) de Momper ho reciuto (sic) come sopra.* (4) G. INCISA DELLA ROCHETTA, *Tre altri quadri di Giovanni de Momper*, in *Studi di Storia dell'arte dedicati a Roberto Longhi, Arte antica e moderna*, Florence, 1961, p. 388-389. (5) Zie V. GOLZIO, *Documenti artistici sul seicento nell' Archivio Chigi*, Rome, 1939, p. 246: folio 82. Sig. Antonio Lavacchia mio sign.re potra far dare a Gio. Momper Pittore fiamengo scudi otto a buon conto di quattro quadri di varie vedute che fa p. serv.o dell' Em.mo Sig.r Card.le Chigi P.rone p. mandarsi alla Ariccia di ordine di Mond.r Ill.mo Nini n.ro maiordomo. di misura di sei palmi lunghi e alti palmi quattro, che con sua ricevuto saranno ben dati, havendone di gia consegnati due in Guard.ba. Questo di 24 agosto 1665. Nicolo Simonelli Guard.ba. Io infrascritto ho riceuto (sic) scudi otto m.ta a conto come sopra et (sic) li ricevo dal Sig. Urbano Guidi et in fede questo di 14 Agosto 1665. Joanni de momper mano propria. (6) V. GOLZIO, op. cit., p. 246: fol. 81. Faccio fede io infr.tto come Gio. Momper fiamengo Pittore ha fatto due altri quadri di palmi sei e tre e mezzo alti dipintovi dentro due paesi compagni p. serv.o dell'Am.mo S.re Card.le Chigi P.rone p. ordine di Mons.r Ill.mo Nini n.ro maggiordomo p. mandarei all'Appartam.to di S. E. P.rone nella sala della Ariccia, delli quali se li potranno dare scudi dieci m.ta p. intero e saldo pagam.to (sic). intendendoci nel d.o pagam.to li altri scudi otto havuti p. li due altri che gli furono pagati avanti, che sono compagni, che con sua ricevuta saranno ben pagati. Questo di 11 7bre 1665. Nicolò Simonelli Guard.ba. Confesso aver risioto scudi dieci monete da Sig. urbano giodi per saldo et in terro pagamento. Ioannes de momper mano propria. (7) Zie V. GOLZIO, op. cit., p. 245. (8) R. LONGHI, *Monsu X, un olandese in barocco*, in *Paragone*, mei 1954, p. 39-47, met aff. (9) R. LONGHI, *Chi era Monsu X?*, in *Paragone*, januari 1959, p. 65-66; Cat. Walker Art Gallery, *Foreign Schools*, Liverpool, 1963, nr. 835, „Landschap met ruïne". (10) A. MARTINI, *Tre „fantasie" de Jan de Momper*, in *Arte figurativa antica e moderna*, 1960, p. 66. (11) G. INCISA DELLA ROCHETTA, op. cit., p. 388-389. (12) HOOGEWERFF 1913, p. 609: uit het dodenboek in het archief van de Santa Maria dell' Anima te Rome, fol. 71 v, 19 april 1684: *Obiit in parochia Sancti Blasii de Fovea Agnes Vincentii, uxor Joannis Mambor, Leodiensis, et sepultum ejus corpus edem die circa noctem in ecclesia Beatae Mariae de Anima. Pro sepultura: Sc. O.—.* (een teken dat de familie niet wel-gesteld was).

151 Landschap met vervallen brug

Doek — 40,6 × 72,6 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: waarschijnlijk door The Liverpool Royal Institution verworven in 1842; zeker aldaar vanaf 1843 — vanaf 1893 in bruikleen aan het museum — geschenk 1948.

Tent.: geen.

Lit.: R. LONGHI, *Chi era Monsu X?*, in *Paragone*, jan. 1959, p. 65-66 — *Walker Art Gallery, Foreign schools*, Liverpool, 1963, p. 119-120, nr. 835.

Dit zeer schetsmatig uitgevoerde schilderij, dat reeds in 1843 „Momper” heette, werd door Longhi als werk van Jan de Momper gepubliceerd (LONGHI, *loc. cit.*). Vooral met cat. nr. 155 kan de brug en de weergave van bomen en figuren vergeleken worden.

Liverpool, Walker Art Gallery.

Afb. 154.

152 Landschap

Doek — 75 × 134 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: onzeker.

Tent.: geen.

Lit.: E. SESTIERI, *Catalogo della Galleria Doria Pamphilj*, Rome, 1942, p. 356 (als: Frans de Momper?) — *Catalogo sommario della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Rome, 1961, p. 31, nr. 345.

Dit landschap werd door Prof. Italo Faldi aan het oeuvre van Johannes de Momper toegevoegd (mededeling van de Galleria Doria).

Rome, Galleria Doria Pamphilj (inv. nr. 544).

Afb. 155.

153 Storm aan zee

Doek — 30 × 48 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: uit de Galerie te Zweibrücken.

Tent.: geen.

Lit.: A. MARTINI, *Tre „fantasie” di Jan de Momper*, in *Arte figurativa antica e moderna*, 1960, p. 66.

Zie het volgende nr.

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (inv. nr. 5935).

Afb. 156.

154 Gezicht op een zeebaai

Doek — 30 × 48 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: uit de Galerie te Zweibrücken.

Tent.: geen.

Lit.: A. MARTINI, *Tre „fantasie” di Jan de Momper*, in *Arte figurativa antica e moderna*, 1960, p. 66.

Dit en het ermee samenhangende voorgaande werk stonden vroeger als „Salvator Rosa” (school?) geregistreerd. Martini echter stelde voor deze schilderijen in de Momper-groep onder te brengen (MARTINI, *loc. cit.*).

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (inv. nr. 5936).

Afb. 157.

155 Landschap

Doek — 222 × 134 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: Galleria Corsini.

Tent.: Rome 1956, nr. 46, afb. 22.

Lit.: H. BARBIER DE MONTAULT, *Les Musées et Galeries de Rome, Catalogue Général*, Rome, 1870, p. 379 — R. LONGHI, *Monsù X, un olandese in barocco*, in *Paragone*, 1954, p. 43.

Dit werk dat voorheen met zijn pendant in dezelfde verzameling op naam zowel van Joost de Momper als van Locatelli heeft gestaan, werd door Longhi toegeschreven aan „Monsù X”, die door dezelfde auteur later met Jan de Momper werd geïdentificeerd (zie inleiding). De losse, vrije schilderwijze is eigen aan de Italiaanse landschapschilderkunst in de 17e eeuw, waarbij De Momper zich kennelijk heeft aangepast. De grilligheid van de opvatting is echter on-Italiaans en doet Noordelijk aan. In vele werken toont de meester een voorkeur voor bamboccieske, aan Van Laer herinnerende figuren en ook daarmee zet hij een Nederlandse traditie voort.

Rome, Galleria Nazionale d'Arte antica in Palazzo Corsini (inv. nr. 75) (bruikleen aan het Paleis van het Quirinaal).

Afb. 158.

JACOB DE HEUSCH

Jacob de Heusch werd in 1656 te Utrecht geboren ¹⁾. Door zijn oom, de schilder Willem de Heusch, werd hij tot het schilderen aangezet ²⁾. Jacob vertoefde enkele jaren in Italië, waar hij Venetië en Rome heeft bezocht ³⁾. In 1675 wordt hij te Rome genoemd ⁴⁾. Na zijn terugkeer naar Holland vestigde De Heusch zich te Utrecht, vanwaar uit hij nog een korte reis naar Duitsland ondernam ⁵⁾. De Heusch overleed in 1701 tijdens een uitstapje naar Amsterdam, doch werd in Utrecht begraven ⁶⁾.

In Rome kreeg de meester de Bentvueghelnaam „Afdruk”, volgens Houbraken vanwege het feit dat hij de stijl van zijn oom Willem de Heusch direct zou hebben geïmiteerd ⁷⁾. In aansluiting op Houbraken meldt de moderne literatuur dat het werk van oom en neef nauwelijks van elkaar zou zijn te onderscheiden.

Nu is het wel mogelijk dat Jacob in zijn vroege tijd zijn oom Willem heeft nagevolgd. De nog bekende schilderijen van Jacob de Heusch moeten alle tussen 1693 en 1699 zijn vervaardigd, en deze werken gelijken in het geheel niet op die van zijn oom, die een niet onverdienstelijk navolger van Jan Both was ⁸⁾.

Jacob de Heusch daarentegen behoort met meesters als Albert Meyeringh, Johannes Glauber en vooral met Antwerpenaren als Jan Frans van Bloemen en Hendrick Frans van Lint tot een andere groep nederlandse landschapschilders dan Both-Berchem-Pynacker-Weenix en hun navolgers.

Deze nieuwe generatie, die optrad vanaf het derde kwart der 17e eeuw, werkte ook wel in Italië, doch hun trant is, in plaats van voort te komen uit de stijl der hun voorafgaande Italianisanten, ontleend aan franse en italiaanse landschapschilders, met name aan Nicolas Poussin, Gaspar Dughet en Salvator Rosa ⁹⁾.

Deze nederlanders zijn dus wel schilders van het italiaanse landschap, doch zij zijn geen voortzetters van de typisch Nederlandse Italianiserende traditie.

Jacob de Heusch was een der kundigste navolgers van de genoemde italiaanse en franse schilders.

(1) HOUBRAKEN (III, p. 362) geeft 1657 op als geboortejaar, doch volgens de aantekening in het geboorteregister (Gemeente-archief, Utrecht, *Geboorteregisters 1656*) werd De Heusch op 23 november 1656 te Utrecht gedoopt.

(2) HOUBRAKEN, III, p. 363. (3) HOUBRAKEN, III, p. 363. (4) HOOGWERFF 1923, p. 242-243. (5) Volgens HOUBRAKEN (III, p. 364-365) trok De Heusch in de hoop in dienst van 't Hof te Berlyn te geraken ... derwaarts heen, doch die aanslag ... liep vruchteloos af Hy zocht gelegenheit ... om met spoet weg te geraken naar 't Sticht, GERSON (p. 258) acht het waarschijnlijk dat een 1696 gedateerd schilderij, dat zich al in 1697 in de inventaris te Brunswijk bevond, in opdracht van de hertog Anton Ulrich von Wolfenbüttel daar werd geschilderd (over dit werk: cat. 157, noot 3). (6) Aldus HOUBRAKEN, III, p. 366.

Volgens het overlijdensregister (Gemeente-archief, Utrecht, *Overlijdensregister 1701*) stierf De Heusch op 9 mei 1701, en werd hij te Utrecht, in de Catharijnekker begraven. (7) HOUBRAKEN, III, p. 362; vgl. ID., II, p. 356. HOUBRAKEN (III, p. 362) meldt over Jacob de Heusch dat hij *zijn ooms penceelhandeling in 't eerst zoodanig nabootste dat er geen onderscheit in bespeurt wiert*, doch sprekend over De Heusch te Rome (p. 363): *Maar hij veranderde zijne wijze van schilderen naar die van Salvator Rosa, inzonderheit in zyn beeltjes*. Over De Heusch' afhankelijkheid van Salvator Rosa zie cat. nr. 157 (8) Zie van Willem de Heusch b.v. het gesigeneerde, Both-achtige „Landschap met stenen brug” in het Centraal Museum te Utrecht (inv. nr. 10056; Cat. *Centraal Museum*, nr. 139). In feite is Houbrakens voorstelling van de verandering in de stijl van Jacob de Heusch wel acceptabel (zie noot 7); de beweringen van de moderne auteurs, die hem slecht lazén, niet. (9) De groep werd tot nu toe zeer weinig bestudeerd. Zie p. 29 en 241, en een aantal verspreide opmerkingen bij GERSON. Zie ook cat. tent. *Rotterdam 1944*. Voor afb. van werk van de verschillende meesters: BERNT, *passim*.

Belangrijkste lit.: Cat. *Centraal Museum*, p. XLV en 57.

156 Landschap met waterval en vissers

Paneel — 82 × 120 — gesign. en gedat. r.o op rotsblok: *Jac. de Heusch fecit 1693*.

Herk.: verz. J. H. Gosschalk.

Tent.: *Autour de Claude Gellée*, Musée des Beaux-Arts, Nancy, 1957, nr. 37 — Bolsward 1964, nr. 23.

Lit.: Cat. *Centraal Museum*, nr. 138.

Het oeuvre van De Heusch, voorzover dit bekend is, omspannt slechts een zestal jaren. Dit landschap uit 1693 is het oudste gedateerde schilderij van zijn hand; zijn laatste bekende schilderij draagt het jaartal 1699. Een duidelijke stilistische evolutie is in deze werken niet te volgen¹⁾. De nadrukkelijke tectoniek van het stuk roept, evenals het heldere en koele coloriet, dat vrijwel beperkt blijft tot lichtgroen en okergeel, sterke reminiscenties op aan de „klassieke” Nicolas Poussin²⁾. Het geboomte vertoont evenwel de barokke dynamiek van het werk van Salvator Rosa en Gaspar Dughet³⁾. Tussen deze beide polen (Poussin tegenover S. Rosa en Dughet) beweegt zich ook De Heusch' andere werk en dat van zijn meeste Nederlandse tijdgenoten in Rome.

(1) Zie voor werken van J. de Heusch: WURZBACH, I, p. 684. (2) Vgl. diens beroemde uit 1648 daterende „Landschap met het lijk van Phocion” en het „Landschap met Orpheus en Euridice”, beide in het Louvre te Parijs (inv. nr. 7307; cat. tent. *Bologna 1962*, nr. 181). (3) Vgl. van Dughet: cat. tent. *Bologna 1962*, nrs. 105–119 (met afb.).

Utrecht, Centraal Museum (inv. nr. 10580) (Bruikleen van Mevr. H. E. Noordenbos-Koskiewicz, 's-Gravenhage).

Afb. 160.

Koskiewicz

157 Havenlandschap met soldaten

Doek — 48 × 96 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: Verz. Lamberg-Sprinzenstein (1760–1822), Wenen (als Salvator Rosa) — gelegateerd 1822.

Tent.: Wenen 1963, nr. 14.

Lit.: TH. VON FRIMMEL, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, I, 4, Berlijn, 1901, p. 19 — LEDERMANN, p. 181 — EIGENBERGER, p. 192.

Van dit schilderij ging het pendant, dat De Heusch' signatuur droeg, tijdens de laatste wereldoorlog verloren ¹⁾.

De boom geheel rechts herinnert aan de bomen op het voorgaande werk. Voor het overige grijpt De Heusch in dit en dergelijke waterlandschappen evenwel niet in de eerste plaats op Poussin en Dughet terug, doch, zoals reeds Ledermann opmerkte, vooral op Salvator Rosa ²⁾. Daardoor wordt de oude toeschrijving van dit werk aan Salvator Rosa zeker verklaard. Bovendien kunnen o.i. ook twee verwante schilderijen, die tot nu toe op naam stonden van Rosa, met weinig voorbehoud aan Jacob de Heusch worden toegeschreven ³⁾.

(1) Aldus cat. tent. Wenen 1963, nr. 14. Het pendant, een rivierlandschap, dat eveneens deel uitmaakte van de collectie der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste te Wenen (inv. nr. 289) is in foto's bewaard gebleven. (2) LEDERMANN, p. 181. (3) „De kustscène met zeelieden” die zich in 1963 in kunsthandel Colnaghi bevond als werk van Rosa (cat. tent. *Paintings by old Masters*, Kunsth. Colnaghi, Londen, mei/juni, 1963, nr. 8 met afb.) is in de gehele opzet en in typering en detaillering van landschap en figuren ten nauwste verwant met het havenlandschap uit Wenen. Het heeft bovendien dezelfde maten en kan dus zeer goed tot eenzelfde serie hebben behoord. Eveneens van de hand van De Heusch lijkt ons het „Landschap aan de Aniene” in de Galleria Nazionale dell'Accademia di San Luca te Rome (nr. 351; aldaar als Salvator Rosa). Op dit stuk komt het landschap zelf, ook al is het iets bonter van kleur, zeer sterk overeen met het „Landschap met waterval” (cat. nr. 156) zowel als met het „Havenlandschap” uit Wenen, waarop bovendien ook de figuren eender zijn. Het schilderij in de Accademia di S. Luca behoeft De Heusch niet noodzakelijk in Rome zelf geschilderd te hebben. Volgens HOUBRAKEN (III, p. 365) werd nl. ook het meeste werk dat de schilder in Utrecht vervaardigde, naar Italië verzonden. Bij deze groep oeverlandschappen is ook het gesigeneerde en 1696 gedateerde „Tibergezicht” in de Gemäldegalerie te Brunswijk (*Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung im Herzog Anton Ulrich-Museum*, Brunswijk, p. 21, nr. 410) aan te sluiten. Vergelijkbare werken van Salvator Rosa zelf, die De Heusch' inspiratiebron vormden, zijn nog sterker barok-bewogen en vooral losser van toets en minder doorwerkt in de achtergrond (zie: L. SALERNO, *Salvator Rosa*, s.l., 1963, afb. 42–48).

Wenen, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. nr. ~~890~~).

H290

Afb. 159.

JAN FRANS VAN BLOEMEN

Over het leven van Jan Frans van Bloemen verstrekken de biografieën van zijn tijdgenoten uitvoerige en nauwkeurige gegevens, die overeenstemmen met wat uit archiefstukken bekend werd ¹⁾.

Hij werd in 1662 in Antwerpen geboren ²⁾, ging daar eerst bij zijn broer Pieter in de leer ³⁾ en in 1682 bij Antonie Goubou ⁴⁾. Daarop vertrok hij naar Parijs, waar hij tot zijn 22e jaar is gebleven; vervolgens reisde Van Bloemen naar Rome, na onderweg korte tijd in Lyon en Turijn te hebben gewoond ⁵⁾.

In Rome, waar hij vanaf 1688 voorkomt, is hij steeds blijven wonen ⁶⁾, afgezien van een acht maanden durende tocht naar Napels, Sicilië en Malta ⁷⁾. Vanwege de blauwige verten in zijn landschappen kreeg hij de bijnaam „Orizonte” ⁸⁾. Hoewel Van Bloemen tijdens zijn leven groot aanzien genoot en overstelpst werd met opdrachten ⁹⁾, werd hij pas in 1742 tot de Romeinse schildersacademie van S. Lucas toegelaten ¹⁰⁾. In 1749 is hij te Rome overleden ¹¹⁾.

Van Bloemen, die in de stijl van zijn landschappen direct voortbouwt op Nicolas Poussin en Gaspar Dughet ¹²⁾, ontleende aan deze meester de klassieke, tectonische opbouw en de idealiserende visie op het Italiaanse landschap. Ook nu nog geniet hij in Italië, waar zich het belangrijkste deel van zijn oeuvre bevindt, een grote reputatie. Tot dusver werd het oeuvre van deze meester onvoldoende bestudeerd. Een aantal stukken, die mogelijk deels gesigneerd zijn, bevindt zich sinds hun ontstaan nog steeds in de Romeinse paleizen, waar zij volgens traditie op zijn naam staan.

De staffage in zijn landschappen werd vaak door vooraanstaande Italiaanse meesters aangebracht, o.a. door Pompeo Batoni ¹³⁾ en Carlo Maratta ¹⁴⁾.

(1) Naast de meer beknopte biografieën van Pio Romano (ORBAAN, p. 260) en VAN GOOL, is het meest uitvoerig en betrouwbaar, het concept voor een levensbeschrijving van Van Bloemen, dat door de te Perugia wonende schildersbiograaf Leone Pascoli († 1741) werd opgesteld (manuscript in de bibliotheek te Perugia; gepubliceerd door BOMBE, p. 230–242). Pascoli kende Van Bloemen persoonlijk; zijn gegevens stemmen bijna volledig met andere betrouwbare bronnen overeen. (2) Aldaar in dat jaar in de kathedraal gedoopt (VAN DEN BRANDEN, p. 1081, zonder bronverwijzing). Ook Pascoli (BOMBE, p. 231) meldt dat Van Bloemen in 1662 te Antwerpen werd geboren; dit klopt met de vermelding in de parochiale archieven te Rome, waarin de meester in 1692 30 jaar en in 1749 87 jaar oud wordt genoemd (HOOGWERFF 1942–43, p. 60, 189). De schildersbiografen Pio Romano en Van Gool, die resp. 1665 en 1656 als geboortejaar opgaven (ORBAAN, p. 260, en VAN GOOL, I, p. 121), waren blijkbaar onjuist ingelicht. (3) Aldus Pio Romano (ORBAAN, p. 260); volgens Pascoli (BOMBE, p. 231) tot zijn 15e jaar. (4) ROMBOUTS-VAN LERIUS, p. 488. Ook Pio Romano (ORBAAN, p. 260) vermeldt dit leerlingenschap dat volgens Pascoli (BOMBE, p. 231)

tot Van Bloemens 18e jaar duurde. (5) Aldus Pascoli (BOMBE, p. 231 f.). (6) Van Bloemen wordt te Rome genoemd in: 1688 (HOOGWERFF 1942-43, p. 266), in 1692 (Id., p. 166), in 1694 (Id., p. 189), ca. 1710 (betrokken bij de kunsthandel; CLARK, p. 52), in 1709, 1712, 1714 (HOOGWERFF 1913, p. 125), ca. 1724-1728 en in 1731 (karikatuurportretten van Van Bloemen door de Romeinse tekenaar Ghezzi; ORBAAN, p. 237 f.), in 1742 (HOOGWERFF 1913, p. 84, 90) en in 1748 (HOOGWERFF 1942-43, p. 189). (7) Over deze tocht wordt door Pascoli verhaald (BOMBE, p. 232). (8) Deze bijnaam wordt reeds genoemd door HOUBRAKEN (II, p. 348) in 1719, en door Ghezzi op het bijschrift van zijn karikatuur van Van Bloemen uit 1731 (ORBAAN, p. 328). (9) Aldus Pio Romano (ORBAAN, p. 260) en Pascoli (BOMBE, p. 233 ff.). Deze laatste auteur, die zeer veel opdrachten van vooraanstaande Romeinen met name vermeldt, spreekt verder over bestellingen uit heel Europa. Van Gool zag reeds in 1727 een groot aantal werken van Van Bloemen te Londen (VAN GOOL, I, p. 121). (10) Document gepubliceerd door HOOGWERFF (1913, p. 84, 90). Zie bij Pascoli (BOMBE, p. 234) voor de strubbelingen die aan deze toelating voorafgingen. CLARK (p. 51) meent dat de tegenstand bij de toelating als oorzaak had, dat Van Bloemen, als landschapschilder, door de figuurschilders, die in de Academie de toon aangaven, niet voor „vol” werd aangezien. Uit een door HOOGWERFF (1913, p. 150) gepubliceerd document blijkt, dat Van Bloemen lid was van de *Virtuosi al Pantheon*, een schildersgenootschap, dat onenigheden had met de Academie, waarbij Van Bloemen zelf als lid der *Virtuosi* in 1723 betrokken was. Het is o.i. ook mogelijk dat de moeilijkheden bij de toelating tot de Academie hiermee samenhangen. (11) HOOGWERFF 1942-43, p. 210. (12) Reeds tijdgenoten als Pio Romano (ORBAAN, p. 260) en Pascoli (BOMBE, p. 232) beschouwden Van Bloemen als een navolger van deze meesters. Ghezzi karakteriseerde Van Bloemen in 1731 aldus: *Monsu Orizzonte, il quale a imitato Pusino a meraviglia* (ORBAAN, p. 328). (13) CLARK (p. 53) acht de hand van deze meester aanwijsbaar in een aantal figuren bij Van Bloemen. (14) Aldus reeds Pascoli (BOMBE, p. 233).

Belangrijkste lit.: BOMBE — CLARK.

158 Landschap met waterval

Doek — 90 × 155 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: onzeker.

Tent.: geen.

Lit.: E. SESTIERI, *Catalogo della Galleria Doria Pamphilj*, Rome, 1942, p. 309 f. — *Catalogo sommario della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Rome, 1961, p. 26, nr. 298.

Van Bloemen was een zeer productief meester. Voor de Romeinse adel vervaardigde hij vele landschappen in de trant van dit schilderij: los en gemakkelijk geschilderd in een vlotte techniek, die vooral in de boomslog vaak iets schematisch krijgt.

Het stuk zal tamelijk vroeg zijn ontstaan, daar het nog de strenge overzichtelijkheid en het sterke accent op de horizontalen mist, die pas in zijn late werk de overhand krijgen¹⁾.

Het thema van de grote waterval was al sinds de 16e eeuw populair bij

Nederlandse meesters; de aanleiding tot dit motief vormden de watervallen die zich te Tivoli, ca. 30 km van Rome, bevinden²⁾). Pascoli, tijdgenoot van Van Bloemen, vertelt dat ook deze schilder naar Tivoli trok om daar schetsen te maken naar de natuur³⁾).

(1) Zie cat. nr. 161. (2) Van ca. 1550 bestaan reeds prenten met gezichten op Tivoli van Hendrick van Cleve (HOLLSTEIN, IV, p. 170, nr. 1-38). Ook van Pieter Brueghel is een *Prospectus Tybertinus* bekend (zie cat. tent. Brugge 1951, nr. 112), evenals van Joris Hoefnagel, die een prent vervaardigde met een gezicht op Tivoli en de watervallen voor het in 1572 uitgegeven aardrijkskundige werk *Civitatis Orbis Terrarum* (H. NOË, *Carel van Mander en Italië*, 's-Gravenhage, 1954, afb. 5). Van Mander vertelt hoe Muziano, die zeker voor Bril van betekenis was, aan Hendrick Goltzius een heel deel gheteykende lantschap-gezichten nae 't leven te Tivoli en elders ghedaen liet sien (J. G. VAN GELDER, *Jan van de Velde, 1593-1641, Teekenaar-schilder*, 's-Gravenhage, 1933, p. 19). Zie ook over watervallen te Tivoli in de beeldende kunst: cat. tent. *De eeuw van Bruegel*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, 1963, nr. 282. Vgl. SCHUDT, *passim*, en cat. nrs. 6, 18 en 51. (3) Pascoli (BOMBE, p. 232).

Rome, Galleria Doria Pamphilj (inv. nr. 378).

Afb. 162.

159 Landschap met meer

Doek — 72 × 97 — niet gesign., niet gedat.

Herk.: onzeker.

Tent.: geen.

Lit.: E. SESTIERI, *Catalogo della Galleria Doria Pamphilj*, Rome, 1942, p. 234 — *Catalogo sommario della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Rome, 1961, p. 3, nr. 9.

De grotere overzichtelijkheid in de beeldopbouw laat vermoeden dat dit landschap, dat even vlot geschilderd is als het voorgaande, toch later zal zijn vervaardigd. Het valt op hoe de structuur van bomen, bergen en gebouwen slechts aanduidend, niet door-gedetailleerd, werd weergegeven. Dit kan o.i. samenhangen met het feit dat dergelijke werken van Van Bloemen en zijn tijdgenoten te Rome slechts een zuiver decoratieve functie vervulden: zij werden, in de Romeinse barokpaleizen, opgenomen in het geheel van een kamerversiering, waarbij vooral het totaaleffect telde, en waarbij rijkversierde betimmeringen en stucwerk een even grote rol speelden als de schilderijen.

Deze stukken dienden aldus een heel ander doel, dan de werken van Both, Asselijn, e.a., die bestemd waren voor het veel kleinere Hollandse interieur, waarin het lijstschilderij vrijwel steeds de belangrijkste wand-versiering vormde.

In dit licht gezien, is het tevens begrijpelijk, dat Van Bloemens schilderijen dikwijls onderdeel vormen van omvangrijke series. Zo behoort het onderhavige stuk tot een serie van tenminste zes gelijksoortige landschappen, die zich in de Galleria Doria Pamphilj te Rome bevinden ¹⁾).

(1) Zie *Catalogo sommario della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Rome, 1961, nrs. 281, 283, 286, 299, 301 voor de andere werken van deze serie.

Rome, Galleria Doria Pamphilj (inv. nr. 464).

Afb. 163.

160 Landschap met rivier en ommuurde stad

Doek — 73,6 × 97,8 — gesign. op rots m.o.: V BLOM . . . ROM. (V en B aaneen), niet gedat.

Herk.: Legaat Mc Lellan, 1854.

Tent.: Geen.

Lit.: *The Mc Lellan Gallery, Catalogue of Pictures bequeathed to the people of Glasgow by the late Archibald Mc Lellan*, Glasgow, 1855, p. 10, nr. 65 — A. LAES, *Le Paysage flamand au Musée de Glasgow*, in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXVII, 1958, p. 23 f., afb. 9 — *Dutch and Flemish, Netherlandish and German Paintings*, Glasgow, 1961, p. 27, nr. 159, afb. 12.

Zie het volgende nr.

Glasgow, Art Gallery and Museum (inv. nr. 159).

Afb. 164.

161 Landschap met waterval en gebouwen

Doek — 73 × 97,8 — gesign. op boom l.o.: V BLOMMEN ROMA, niet gedat.

Herk.: Legaat Mc Lellan, 1854.

Tent.: Geen.

Lit.: *The Mc Lellan Gallery, Catalogue of Pictures bequeathed to the people of Glasgow by the late Archibald Mc Lellan*, Glasgow, 1855, p. 11, nr. 80 — A. LAES, *Le Paysage flamand au Musée de Glasgow*, in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXVII, 1958, p. 23 f., afb. 10 — *Cat. Dutch and Flemish, Netherlandish and German Paintings*, Glasgow, 1961, p. 27, nr. 168, afb. 13.

Men neemt aan dat dit landschap, gezien de overeenkomsten in stijl, beeldvlakverdeling en formaat, het pendant van het voorgaande werk

moet zijn ¹⁾. Daar beide schilderijen in de indeling van de beeldopbouw niet direct elkaars spiegelbeeld vormen, lijkt het ons ook mogelijk dat de twee stukken oorspronkelijk deel hebben uitgemaakt van een nog omvangrijker serie, analoog aan het geval van het „Landschap met meer” (cat. nr. 159). Van Bloemen heeft zijn werk uiterst zelden gesigneerd, zodat de twee landschappen uit Glasgow een belangrijk document vormen voor de verificatie van de toeschrijving van de vele van ouds op zijn naam staande werken.

Clark stelt dat Van Bloemens stijl in de loop der jaren naar een steeds meer hechte en klassieke compositie evolueerde ²⁾. Daar de stukken uit Glasgow door een zeer overwogen tektoniek en een sterke accentuering van de horizontalen worden gekenmerkt (veel meer b.v. dan de voorgaande cat. nrs.) zouden zij dus laat in het oeuvre van de meester geplaatst dienen te worden. Hiermee in overeenstemming is, dat men dezelfde strict horizontale en overzichtelijke wijze van componeren terugvindt in het enige, gesigneerde en gedateerde schilderij dat ons bekend is, n.l. het „Landschap met Colosseumruïne” in de verz. G. Florio te Rome, dat het jaartal 1742 draagt en dus zeker een laat werk is ³⁾.

(1) *Dutch Paintings*, loc. cit. (2) CLARK, p. 53. (3) Doek — 122 × 173 — gesign. en gedat. r.o.: V *BLOMEN ORIZONTI* 1742; het pendant hiervan, een „landschap met vrouwen bij een bron”, vrijwel op dezelfde wijze gesigneerd doch niet gedateerd, bevindt zich in de verz. A. Busiri-Vici te Rome. Deze laatste maakte ons op deze twee stukken attent. De datering is echter te laat om deze werken in het kader van de tent. op te nemen.

Glasgow, Art Gallery and Museum (inv. nr. 168).

Afb. 165.

ISAAC DE MOUCHERON

Isaac de Moucheron werd in 1667 geboren te Amsterdam ¹⁾. Hij was daar leerling van zijn vader Frederick de Moucheron ²⁾. Zeker in 1697, doch waarschijnlijk al enige tijd eerder, verbleef hij in Rome ³⁾. Zijn bentnaam in Rome luidde „Ordonnantie”, om dat hy de Kunst van ordonneren zo meesterlyk verstant ⁴⁾. Na zijn terugkeer woonde de meester in Amsterdam ⁵⁾, waar hij in 1744 is overleden ⁶⁾.

Het is bekend dat Moucheron in Rome Poussin kopiëerde ⁷⁾. Zijn tekeningen werden reeds vroeg en wel met recht geroemd om hun hoge kwaliteit ⁸⁾. Verder toont hem het geëxposeerde schilderij als een bekwam navolger van Van Wittel.

Zijn grootste roep geniet Moucheron als de maker van beschilderde behangsels voor Amsterdamse patriciërshuizen; hierin volgde hij zijn vader na, met dit verschil dat bij de zoon in dit genre architecturen en tuinen de voornaamste themata vormen ⁹⁾.

De meester was ook als architect werkzaam ¹⁰⁾ en misschien tevens als ontwerper van tuinen ¹¹⁾.

(1) C. HOFSTEDE DE GROOT, *Isaac de Jouderville leerling van Rembrandt?*, in *Oud-Holland*, XVII, 1899, p. 232. VAN GOOL (p. 362) gaf het geboortjaar onjuist als 1670 op. (2) VAN GOOL, p. 362. (3) HOUBRAKEN (II, p. 183; vgl. II, p. 297) vermeldt dat Moucheron in 1697 in Rome was. Het is aannemelijk dat hij nog in datzelfde jaar naar het Noorden terugkeerde, daar er een ets bestaat van zijn hand van het *pragtig konstvuurgebouw*, dat te Amsterdam werd opgericht ter ere van een ontvangst van Russische gezanten in september 1697 (HOLLSTEIN, XIV, p. 94; vgl. WURZBACH, II, p. 200, en STARING, p. 89 f.). Volgens VAN GOOL (p. 362 f.), die 1670 als geboortjaar opgaf, vertrok de meester, toen hij den ouderdom van 24 jaren bereikt had, naar Italië. Waarschijnlijk puttend uit deze bronnen, vermeldt o.a. THIEME-BECKER (XXV, p. 198) dat Moucheron van 1694 tot 1697 te Rome was. Het geboortjaar bij Van Gool is echter onjuist (zie noot 1), zodat men tevens mag betwijfelen of de meester inderdaad pas in 1694 op weg ging. (4) VAN GOOL, p. 363. (5) Hier genoemd in 1737 en 1741 (W. F. H. OLDEWELT, *Eenige posten uit de thesauriers — memorialen van Amsterdam van 1664 tot 1764*, in *Oud-Holland*, LI, 1934, p. 267, 168). (6) VAN GOOL, p. 366. In dat jaar werd ook zijn nalatenschap geveild (HOET, II, p. 154). (7) Aldus HOUBRAKEN (II, p. 297). Een dergelijke kopie werd in 1699 geveild (zie: GERSON, p. 168, noot 1). Moucheron etste ook landschappen naar G. Poussin (= G. Dughet) (HOLLSTEIN, XIV, p. 94, nr. 36–45). (8) VAN GOOL, p. 363. Vgl. afb. bij STARING, p. 85 ff. (9) Zie o.a. STARING, afb. 1. (10) STARING, p. 89. (11) Min of meer aannemelijk gemaakt door STARING, p. 85–104.

Belangrijkste lit.: STARING.

162 Gezicht op de Tiber met S. Pieter en Ospedale di Santo Spirito

Doek — 41,5 × 56,5 — gesign. r.o. op steen: I. Moucheron, niet gedat.

Herk.: Kunsth. J. Böhrer, München, 1960.

Tent.: Geen.

Lit.: Onbekend.

In dit schilderij situeert de schilder een levendige genrestaffage aan de oever van de Tiber te Rome, waarbij de omringende bouwwerken waarheidsgetrouw in hun natuurlijke omgeving worden weergegeven.

Het is duidelijk dat Moucheron heeft gekeken naar werken van Van Wittel, bij wie deze specifieke opvatting van het Romeinse stadsbeeld ontstond, en met wiens veduten het stuk verder ook stilistisch verwant

is ¹⁾). Van Moucheron worden nog andere werken vermeld waarop Romeinse motieven voorkomen ²⁾).

(1) Vgl. de verschillende werken van Van Wittel (cat. nr. 143–150). (2) Zie: STARING, p. 90. GERSON (p. 168) noemt getekende gezichten op Rome. Een fraai schilderij met een gezicht op Tivoli in het Rijksmuseum te Amsterdam (*Katalog der Gemälde im Reichsmuseum*, Amsterdam, 1920, p. 291, nr. 1679), dat op naam staat van de meester, draagt geen signatuur.

Rome, Verz. H. E. Backer.

Afb. 161.

HENDRICK FRANS VAN LINT

Hendrick Frans van Lint zag in 1684 te Antwerpen het levenslicht ¹⁾. In de jaren 1696–1697 was hij in deze stad bij Pieter van Bredael in de leer ²⁾. Niet zeer lang daarna zal hij naar Rome zijn gereisd ³⁾, waar hij nog voorkomt in 1744 en 1752 ⁴⁾. In Italië kreeg de meester de bentnaam „Studio” ⁵⁾. Hij is in 1763 te Rome overleden ⁶⁾.

Van Lint behoort tot de groep eclectische Nederlandse landschapschilders die in de eerste helft van de 18e eeuw in Rome werkzaam waren.

Zijn schilderijen zijn over het algemeen meer verzorgd van factuur dan het werk van zijn tijdgenoten als b.v. Jan Frans van Bloemen. Ook gaat zijn stijl veel minder dan bij Van Bloemen het geval was, op Franse en Italiaanse voorbeelden terug. Vaak liet de meester zich door Van Wittel inspireren, terwijl soms, in schilderijen waarin men de invloed van o.a. Breenberg kan constateren, een sterk archaïserende tendens naar voren komt.

(1) VAN DEN BRANDEN, p. 912. Ook HOUBRAKEN (II, p. 354) noemt hem van Antwerpen. (2) ROMBOUTS-VAN LERIEUS, p. 591, 596; VAN DEN BRANDEN, p. 912. (3) ZWOLLO (p. 51, noot 26) acht het mogelijk dat Van Lint in 1710 te Rome aankwam. VAN DEN BRANDEN (p. 912) vermeldt echter dat de meester in dat jaar een kort bezoek aan Antwerpen bracht, en dat hij daarna naar Rome terug reisde. HOUBRAKEN (II, p. 48) vertelt een zeer geloofwaardig avontuur dat Van Lint in 1711 in Italië beleefde. Een aantal landschappen (cat. nrs. 163–166) zijn blijkens het opschrift resp. in 1711 en 1712 te Rome vervaardigd. (4) J. A. F. ORBAAN, *Virtuosi al Pantheon*, *Archivalische Beiträge zur Römischen Kunstgeschichte*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVII, 1915, p. 17 ff. (5) Dit „alias” werd reeds genoemd door HOUBRAKEN (II, p. 354). (6) F. NOACK, *Deutsches Leben in Rom, 1700 bis 1900*, Stuttgart, 1907, p. 45 f.

Belangrijkste lit.: ZWOLLO.

163 Landschap

Doek — 23 × 27,5 — gesign. en gedat. m.o.: *H. van Lint F.R.º. 1711.*

Herk.: Reeds in 1759 in de verzameling.

Tent.: Geen.

Lit.: X. BARBIER DE MONTAULT, *Les Musées et Galeries de Rome*, Rome, 1870, p. 445 (als Van Lint) — F. HERMANIN, *Inventario di stima per l'acquisto della Galleria Spada da parte dello Stato Italiano* (m.s. in archief van de Soprintendenza alle Gallerie di Roma), I, 1925, nr. 207 (als: „school van Claude”) — T. H. FOKKER, *De Galleria Spada te Rome*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 2e serie, II, 1932, p. 132 — F. ZERI, *La Galleria Spada in Roma, Catalogo dei dipinti*, Florence, 1952, p. 95, nr. 207.

Pendant van het volgende werk. Besproken onder cat. nr. 166.

Rome, Galleria Spada (inv. nr. 207).

Afb. 166.

164 Gezicht op de Gianicolo en de kerk van S. Pietro in Montorio

Doek — 23,3 × 27,8 — gesign. en gedat. m.o.: *H. van Lint F.R.º. 1711.*

Herk.: Reeds in 1759 in de verzameling.

Tent.: Geen.

Lit.: X. BARBIER DE MONTAULT, *Les Musées et Galeries de Rome*, Rome, 1870, p. 445 (als Van Lint) — F. HERMANIN, *Inventario di stima per l'acquisto della Galleria Spada da parte dello Stato Italiano* (m.s. in archief van de Soprintendenza alle Gallerie di Roma), I, 1925, nr. 209 (als: „school van Claude”) — T. H. FOKKER, *De Galleria Spada te Rome*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 2e serie, II, 1932, p. 132 — F. ZERI, *La Galleria Spada in Roma, Catalogo dei dipinti*, Florence, 1952, p. 95, nr. 209.

Pendant van het voorgaande werk. Besproken onder cat. nr. 166.

Rome, Galleria Spada (inv. nr. 209).

Afb. 168.

165 Landschap

Koper — 19 × 28 — gesign. en gedat. r.o.: *H. van Lint F.R.º. 1712.*

Herk.: Onbekend.

Tent.: Geen.

Lit.: X. BARBIER DE MONTAULT, *Les Musées et Galeries de Rome*, Rome, 1870,

p. 446 (als Van Lint) — F. HERMANIN, *Inventario di stima per l'acquisto dello Stato Italiano* (m.s. in archief van de Soprintendenza alle Gallerie di Roma), I, 1925, nr. 276 (als: Vlaams, 17e eeuw) — F. ZERI, *La Galleria Spada in Roma, Catalogo dei dipinti*, Florence, 1952, p. 94, nr. 276.

Pendant van het voorgaande werk. Besproken onder cat. nr. 166.

Rome, Galleria Spada (inv. nr. 276).

Afb. 167.

166 Landschap

Koper — 19 × 27,8 — gesign. en gedat. r.o.: *H. van Lint F.R.º. 1712.*

Herk.: Onbekend.

Tent.: Geen.

Lit.: X. BARBIER DE MONTAULT, *Les Musées et Galeries de Rome*, Rome, 1870, p. 446 (als Van Lint) — F. HERMANIN, *Inventario di stima per l'acquisto dello Stato Italiano* (m.s. in archief van de Soprintendenza alle Gallerie di Roma), I, 1925, nr. 284 — F. ZERI, *La Galleria Spada in Roma, Catalogo dei dipinti*, Florence, 1952, p. 94, nr. 284.

Pendant van het voorgaande werk.

Rome, Galleria Spada (inv. nr. 284).

Afb. 169.

Deze vier schilderijtjes, die twee aan twee pendants vormen, en in dezelfde opvatting zijn geconcepieerd, geven door hun datering een duidelijk beeld van de vroege stijl van Van Lint. De grote boompertijen maken duidelijk dat Van Lint een tijdgenoot was van Jan Frans van Bloemen, een meester die zijn bomen met een even losse toets en in een verwante Dughet-achtige stijl placht weer te geven¹). De pittige penseelvoering en het vedute-karakter van het geheel wijzen daarnaast op de invloed van Gaspar van Wittel²).

Het valt op dat Van Lint in tegenstelling tot de meeste van zijn italianiserende tijdgenoten, een nauwere verbondenheid vertoont met de Poelenburgh-generatie, en dat deze werken iets archaïserends hebben. Dat wordt geïllustreerd door het feit, dat een landschap in de National Gallery te Londen, dat stilistisch nauw met de stukjes uit de Galleria Spada verwant is en wel uit dezelfde tijd moet dateren, ca. 1620 werd gedateerd en aan Poelenburgh toegeschreven³).

(1) Vgl. de bomen op de verschillende werken van Van Bloemen (cat. nr. 158-161). (2) Reeds ZERI, *op. cit.*, p. 95, signaleerde deze invloed, speciaal op het „Gezicht op de Gianicolo”. Tot een algemene invloed van Van Wittel op Van Lint concludeerden reeds LORENZETTI (p. 34) en BRIGANTI (1940, p. 132). Zeer sterk van Van Wittel afhankelijk zijn de twee geschilderde Rome-veduten van Van Lint, waarvan ZWOLLO (p. 40 ff., afb. 5, 11) de voortekeningen vond in een 96 bladen tellend schetsboek (Staatliche Museen, Berlijn) waarvan zij de maker, tot nu toe als „Anonymus Pacetti” aangeduid, aldus met Van Lint kon identificeren. (3) Toegeschreven door MACLAREN, p. 296, nr. 2909. Dit werk kan o.i. geschilderd zijn door Van Lint of iemand uit zijn onmiddellijke omgeving (zie cat. nr. 18, noot 5).

167 Landschap met meer

Doek — 57 × 109 — design. en gedat. r.o.: *H. van Lint Ft 1714*.

Herk.: kunsth. Thos. Agnew & Sons Ltd., Londen.

Tent.: Geen.

Lit.: Geen.

Dit schilderij heeft nog veel meer dan de voorgaande werken een duidelijke archaïserende inslag. De bewegelijke staffagetypen (in het bijzonder de groep rechts op de voorgrond) doen aan Breenberg denken; de kleine schaal van de figuren, het motief van de fontein met wassende vrouwen, en de wijze waarop staffage en architecturen als kleine lichtaccenten in het achterplan fungeren, herinneren zeer sterk aan schilderijen van Poelenburgh en Breenberg, die bijna een eeuw vroeger ontstonden¹). Het stuk is evenwel groter van formaat dan vergelijkbare werken van Poelenburgh of van Breenberg; de wijze van aanpakken is ook gedurfter en de ruimtelijke werking is, mede dankzij een meer gecompliceerd gebruik van het perspectief, indrukwekkender dan ooit het geval was in de vroege periode van het Italianiserende landschap. Daarom dient o.i. overwogen te worden of niet andere, ongesigneerde werken, die op dezelfde manier Poelenburgh-Breenberg-achtige trekken combineren met een kloek formaat en monumentale allure, eveneens in de 18e eeuw gedateerd zouden moeten worden²).

(1) Vgl. de verschillende werken van Poelenburgh (cat. nrs. 10-21) en Breenberg (cat. nrs. 23-28). (2) Zo b.v. het grote, aan Breenberg toegeschreven „Landschap” in de verz. Phs. van Ommeren te Rotterdam; ook in de weergave van figuren, bomen en terrein en in de overdreven verspringingen in het perspectief doet dit schilderij denken aan het hier besproken „Landschap met meer”.

Blechingly (Surrey), verz. R. W. Sturge.

Afb. 170.

DOCUMENTATIE

JAN VAN GOYEN (1596—1656)

168 Winterlandschap

Paneel — Ø 33 — gesign. en gedat. l.o.: I. V. GOIEN 1623.

Lit.: *Dordrecht* 1963, nr. 32, afb. 60.

Amsterdam, particuliere verzameling.

JAN VAN GOYEN (1596—1656)

169 Rivierlandschap met gezicht op Rhenen

Paneel — 87 × 96 — gesign. en gedat. op de veerpont: *Van Goyen* 1646.

Lit.: Cat. *Centraal Museum*, nr. 1075.

Utrecht, Centraal Museum (inv. nr. 10230) (bruikleen van de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, 's-Gravenhage).

SALOMON VAN RUYSDAEL (kort na 1600—1670)

170 Veerboot met drie koeien en vijf personen

Paneel — 55,5 × 83 — gesign. en gedat. op de rand van de veerboot: *S. Ru...*
AAL 1653.

Lit.: W. STECHOW, *Salomon van Ruysdael*, Berlijn, 1933, p. 112, nr. 373.

's-Gravenhage/Lochem, Nystad Antiquairs.

JACOB VAN RUISDAEL (1628/29—1682)

171 Boomrijk landschap

Doek — 61 × 76 — gemon. l.o.: *J.R.*, niet gedat.

Lit.: C. HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, IX, Esslingen-Parijs, 1926, nr. 639.

Amsterdam, Dr. H. A. Wetzlar.

PHILIPS KONINCK (1619—1688)

172 Landschap met bomen en riviergezicht

Doek — 65,5 × 80 — gesign. en gedat. m.o.: *P. Koninck* 1668.

Lit.: H. GERSON, *Philips Koninck*, Berlijn, 1936, p. 35, nr. 29.

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (nr. Br. L. 5) (bruikleen van Hofje van Aerden, Leerdam).

CLAUDE LORRAIN (1600—1682)

173 Landschap met de roof van Europa

Doek — 93 × 118 — niet gesign., niet gedat. (ca. 1647).

Lit.: RÖTHLISBERGER, I, p. 277, nr. 11; II, afb. 193 — M. RÖTHLISBERGER, *Ein Nachtrag zu Claude*, in *Pantheon*, XX, 1962, p. 167—170, afb. 4.

Utrecht, Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit (bruikleen van de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, 's-Gravenhage, inv. nr. NK 1431).

DOMENICHINO (1581—1641)

174 Landschap met spelevarend gezelschap

Doek — 35 × 54,5 — niet gesign., niet gedat. (ca. 1605).

Lit.: *L'ideale classico del seicento in Italia*, Bologna, 1962, nr. 13.

Londen, verz. Denis Mahon.

SALVATOR ROSA (1615—1673)

175 De prediking van Johannes de Doper

Doek — 59 × 100 — niet gesign., niet gedat.

Lit.: L. SALERNO, *Salvator Rosa*, (Florence, 1963), p. 124, nr. 42, afb. 42.

Basingstoke (Hamps.), verz. Hon. Antony Lyttelton

ANDREA LOCATELLI (1693—ca. 1741)

176 Landschap met vrouwen bij een bron

Doek — 68,5 × 113 — gemon. en gedat. in het m.: A.L. 1725.

Lit.: *Il Settecento a Roma*, Rome, 1959, p. 145, nr. 348 — *La Peinture italienne au XVIII^eme siècle*, Petit Palais, Parijs, 1960—61, nr. 67.

Viterbo, Contessa Clelia Savini.

ANDREA LOCATELLI (1693—ca. 1741)

177 Landschap met figuren

Doek — 53 × 86 — niet gesign., niet gedat.

(voorheen toegeschreven aan J. F. van Bloemen)

Rome, Accademia Nazionale di San Luca (nr. 410).

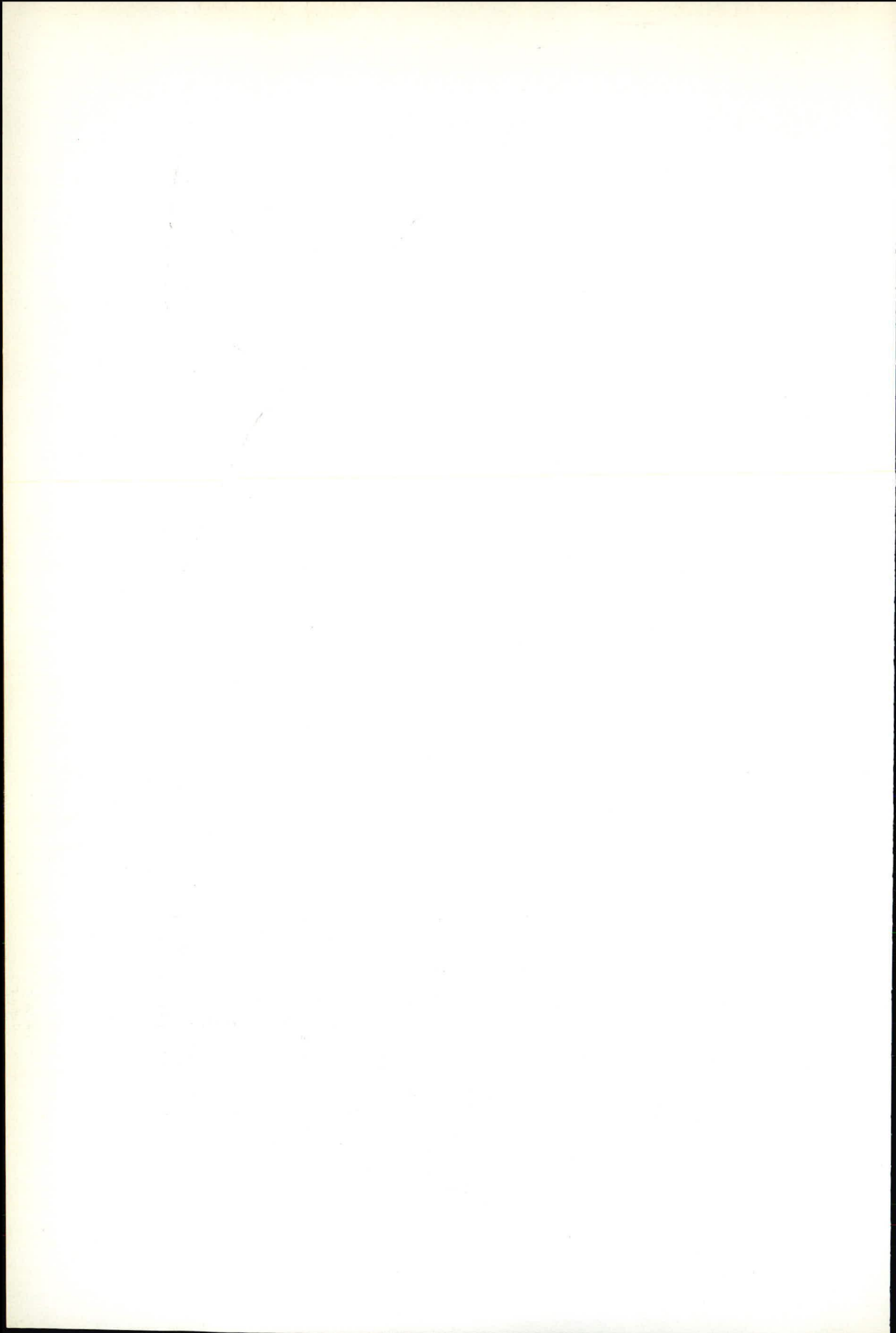
INHOUD

Lijst van bruikleengevers	5
Verantwoording	9
Inleiding	13
Lijst der in afkorting geciteerde literatuur	40
Lijst der gebruikte afkortingen	47
Catalogus	49
ASSELIJN, Jan	129
BERCHEM, Claes Pietersz (Nicolaes)	147
BLOEMEN, Jan Frans van	241
BOTH, Andries	109
BOTH, Jan	112
BREENBERG, Bartholomeus	75
BRIL, Paul	49
CUYP, Aelbert	171
DUJARDIN, Karel	195
GROENEWEGEN, Pieter	88
HACKAERT, Jan	217
HEUSCH, Jacob de	238
HOOCH, Carel Cornelisz de	89
LAER, Pieter van	92
LINGELBACH, Johannes	214
LINT, Hendrik van	247
LISSE, Dirck van der	108
MANCADAN, Jacobus Sibrandi	105
MOMMERS, Hendrik	212
MOMPER, Johannes de	233
MOUCHERON, Frederick de	219
MOUCHERON, Isaac de	245
NIEULANDT, Willem van	56

POELENBURGH, Cornelis van	60
PYNACKER, Adam	184
SWANEVELT, Herman van	98
TERBORCH, Gerard (de Oude)	59
WEENIX, Jan Baptist	174
WITTEL, Gaspar van	225
WYCK, Thomas	144
Documentatie	251
Inhoud	253
Afbeeldingen	

DRUK: KEMINK & ZOON N.V., UTRECHT

AFBEELDINGEN





1 | Cat. 1



2 | Cat. 2



3 | Cat. 3



4 | Cat. 4



5 | Cat. 5



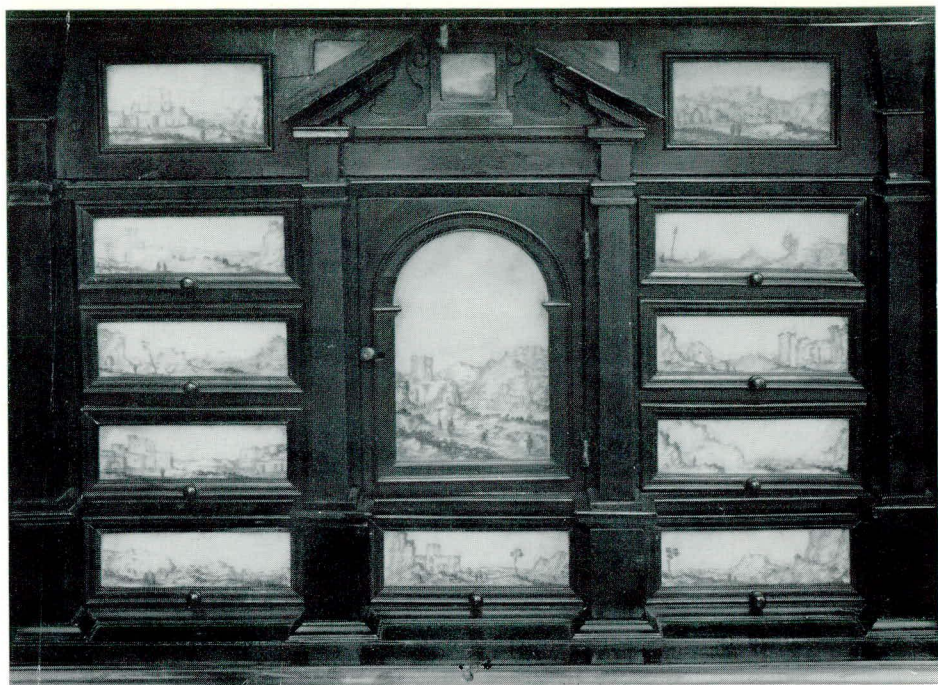
6 | Cat. 6



7 | Cat. 7



8 | Cat. 8



9 | Cat. 9



10 | Cat. 9



11 | Cat. 10



12 | Cat. 11



13 | Cat. 12



14 | Cat. 13



15 | Cat. 14



16 | Cat. 17



17 | Cat. 15



18 | Cat. 16



19 | Cat. 18



20 | Cat. 19



21 | Cat. 20



22 | Cat. 21





24 | Cat. 22a



25 | Cat. 23



26 | Cat. 24



27 | Cat. 26



28 | Cat. 27



29 | Cat. 28



30 | Cat. 29



31 | Cat. 30



32 | Cat. 32



33 | Cat. 31



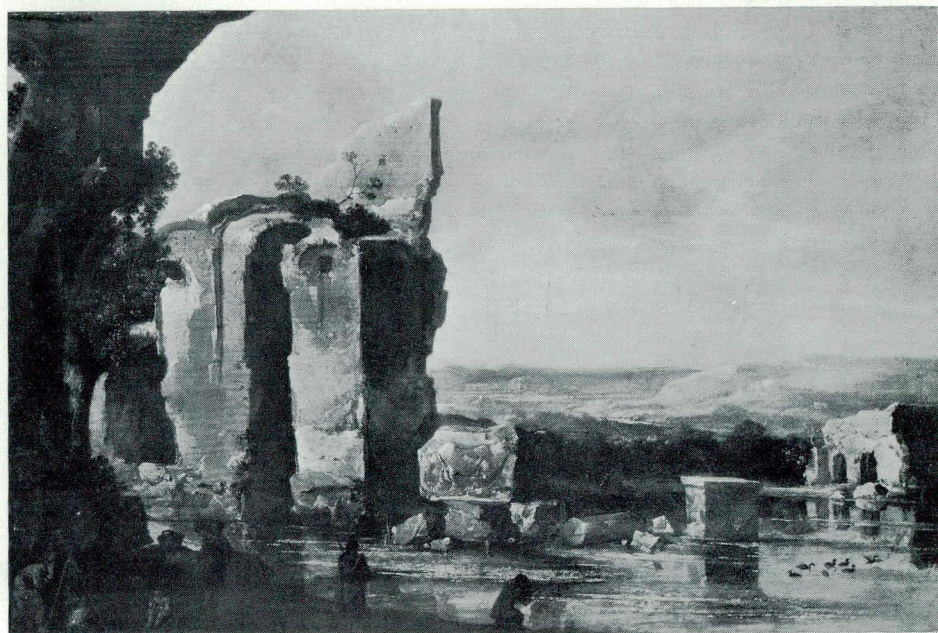
34 | Cat. 25



35 | Cat. 25



36 | Cat. 33



37 | Cat. 34



38 | Cat. 35



39 | Cat. 37



40 | Cat. 36



41 | Cat. 44



42 | Cat. 38



43 | Cat. 39



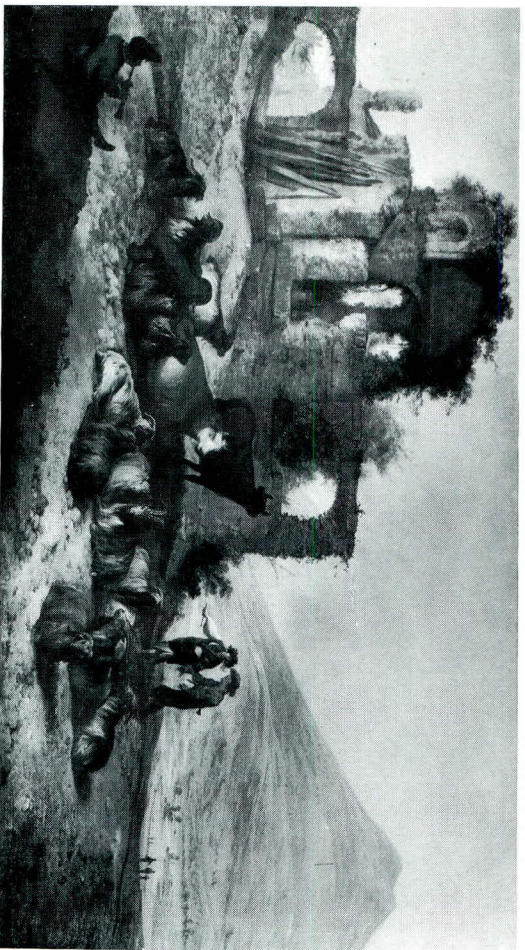
44 | Cat. 40



45 | Cat. 41



46 | Cat. 43



47 | Cat. 42



48 | Cat. 45



49 | Cat. 46



50 | Cat. 47



51 | Cat. 50



52 | Cat. 48



53 | Cat. 49





55 | Cat. 54



56 | Cat. 57



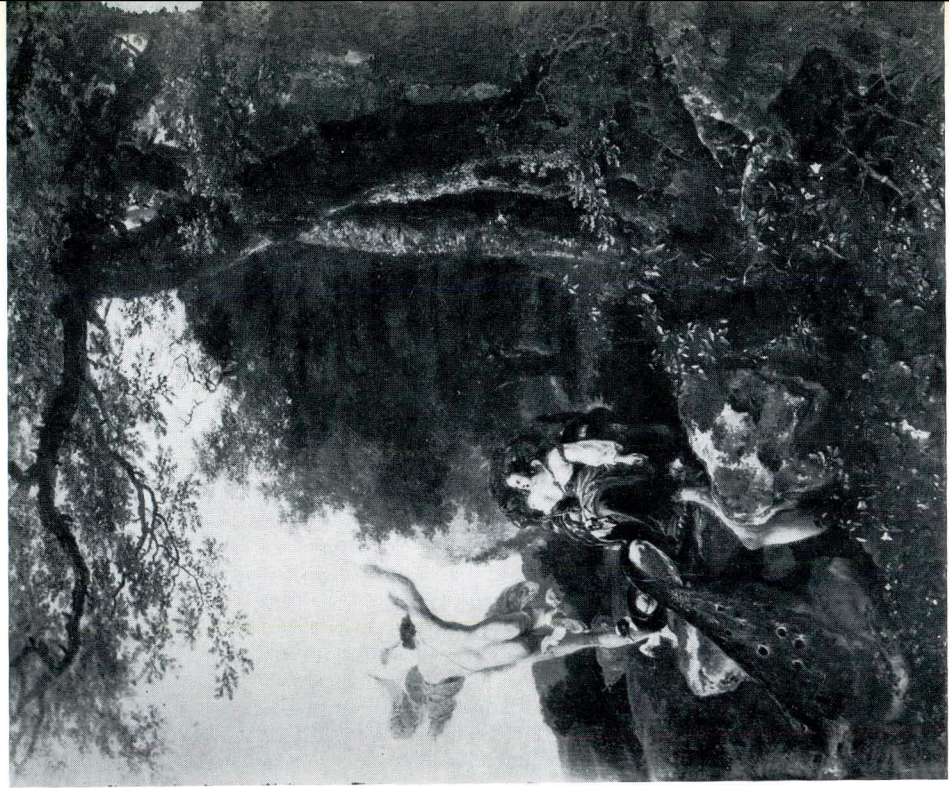
57 | Cat. 51

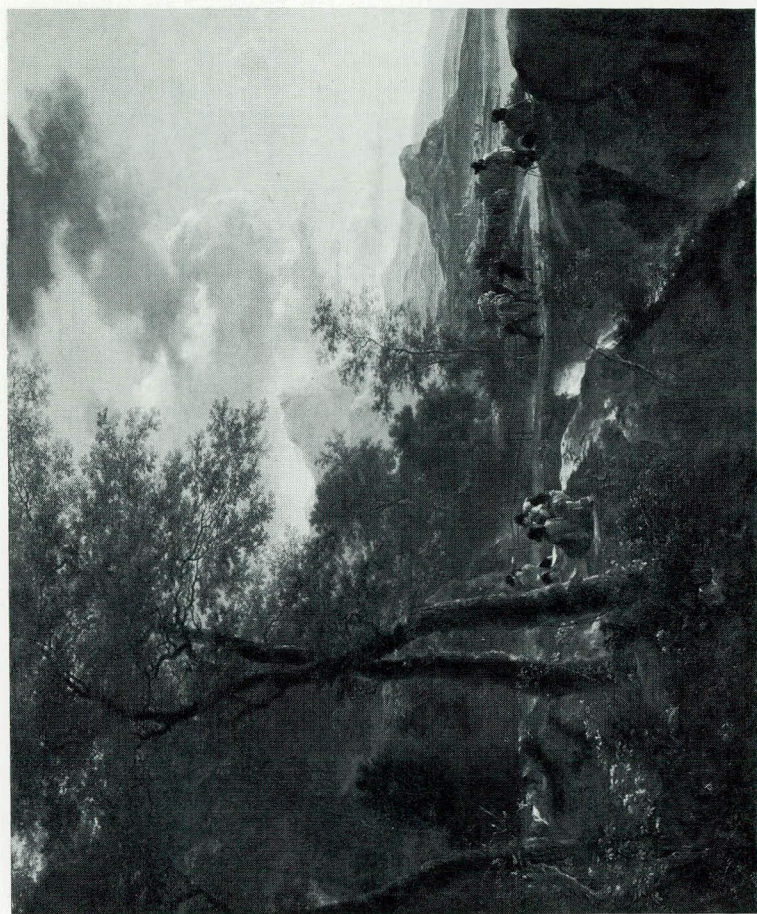


58 | Cat. 53



59 | Cat. 55



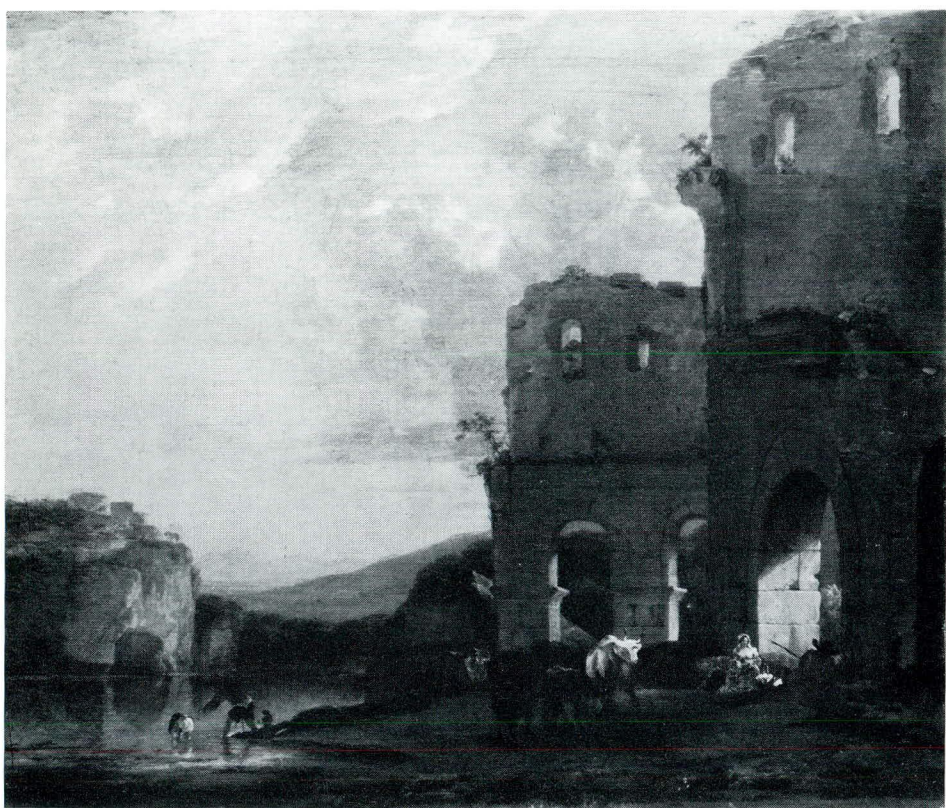


62 | Cat. 56



63 | Cat. 60

64 | Cat. 62





65 | Cat. 61



66 | Cat. 63



67 | Cat. 64



68 | Cat. 66



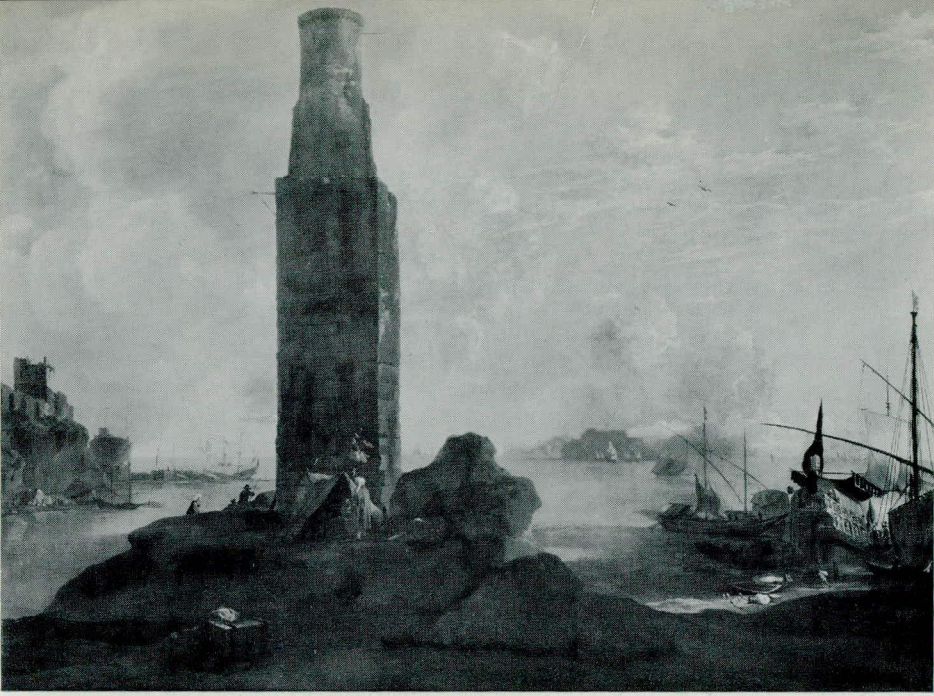
69 | Cat. 65



70 | Cat. 67



71 | Cat. 68



72 | Cat. 69



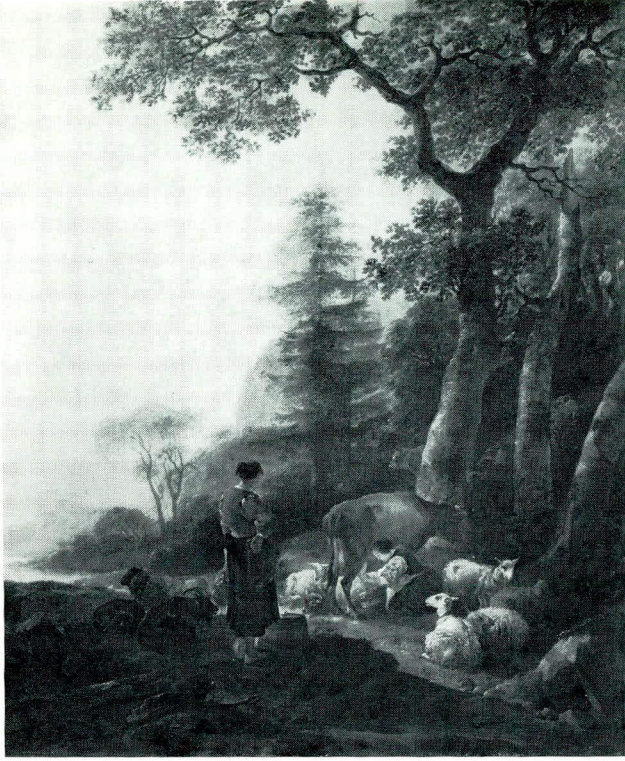
73 | Cat. 70



74 | Cat. 72



75 | Cat. 71



76 | Cat. 73



77 | Cat. 74



78 | Cat. 75



79 | Cat. 76



80 | Cat. 77



81 | Cat. 78





83 | Cat. 80



84 | Cat. 81



85 | Cat. 82



86 | Cat. 84





88 | Cat. 85



89 | Cat. 86



90 | Cat. 87



91 | Cat. 89





93 | Cat. 90



94 | Cat. 91



95 | Cat. 92

96 | Cat. 93





97 | Cat. 94



98 | Cat. 95



99 | Cat. 96



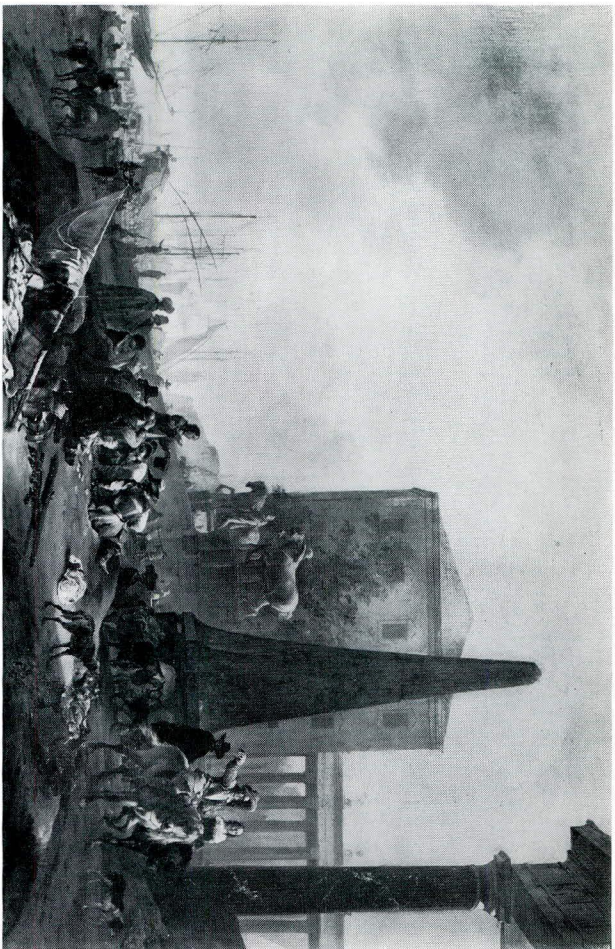
100 | Cat. 97



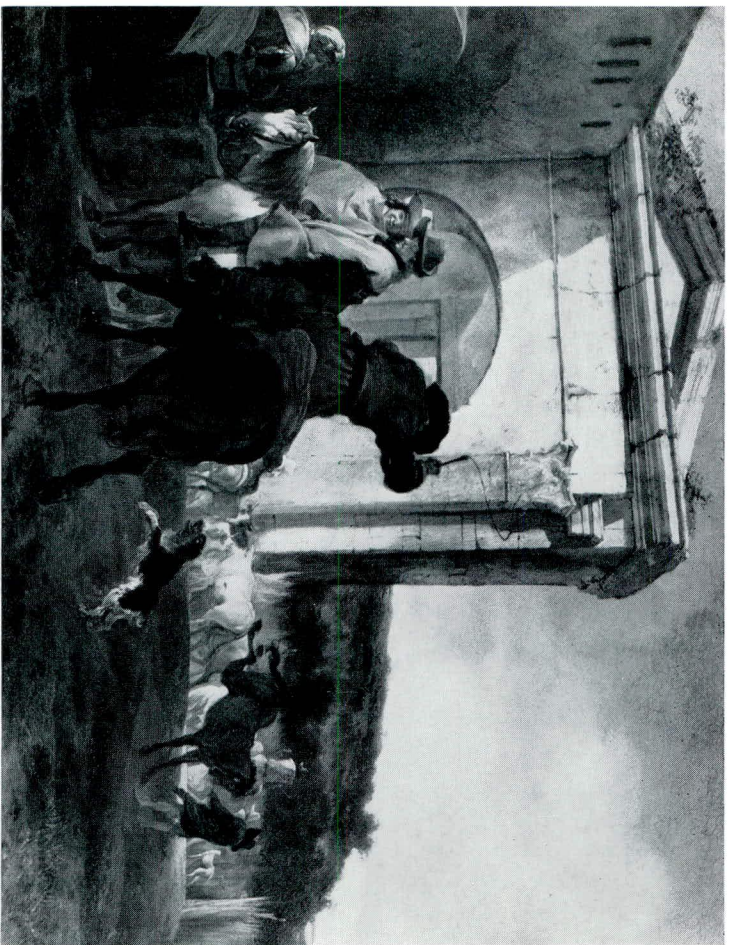
101 | Cat. 98



102 | Cat. 99



103 | Cat. 100



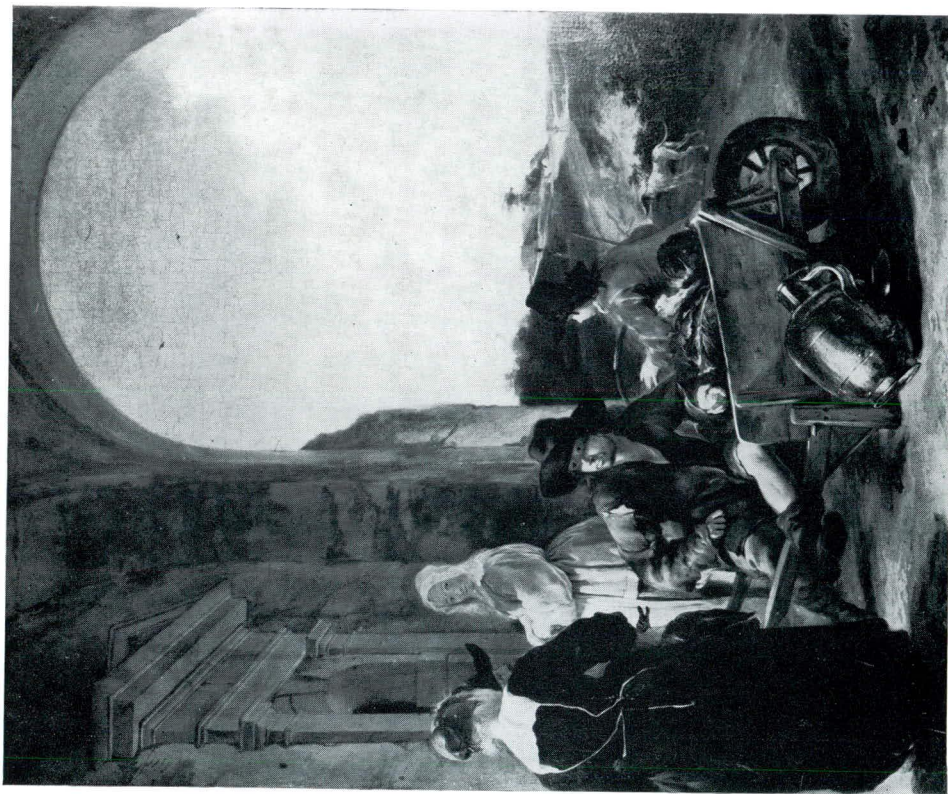
104 | Cat. 103



105 | Cat. 104



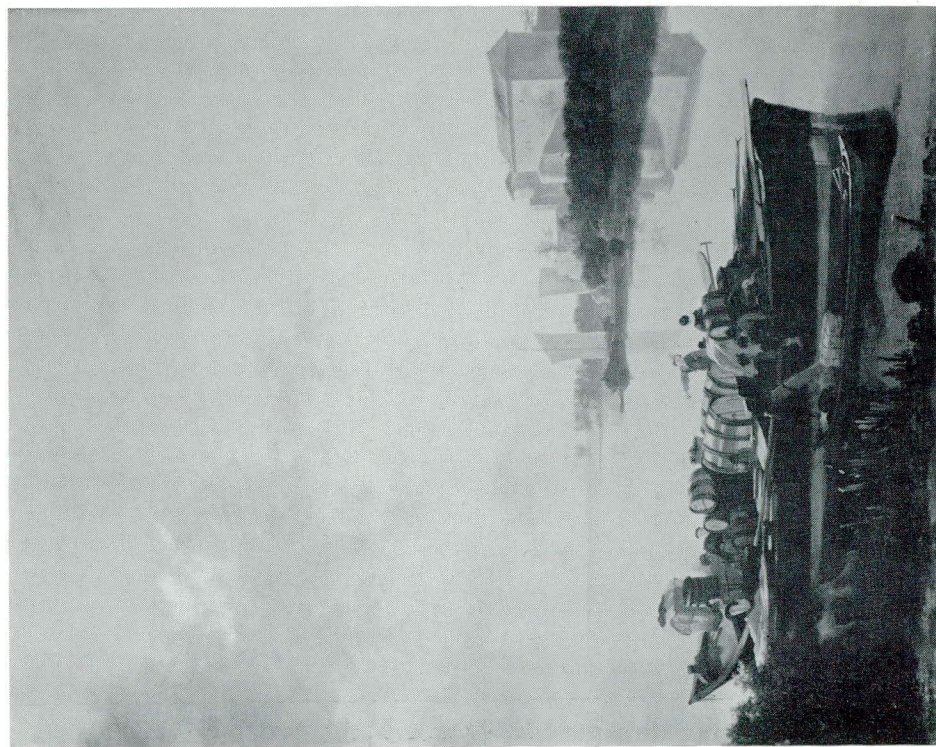
106 | Cat. 105



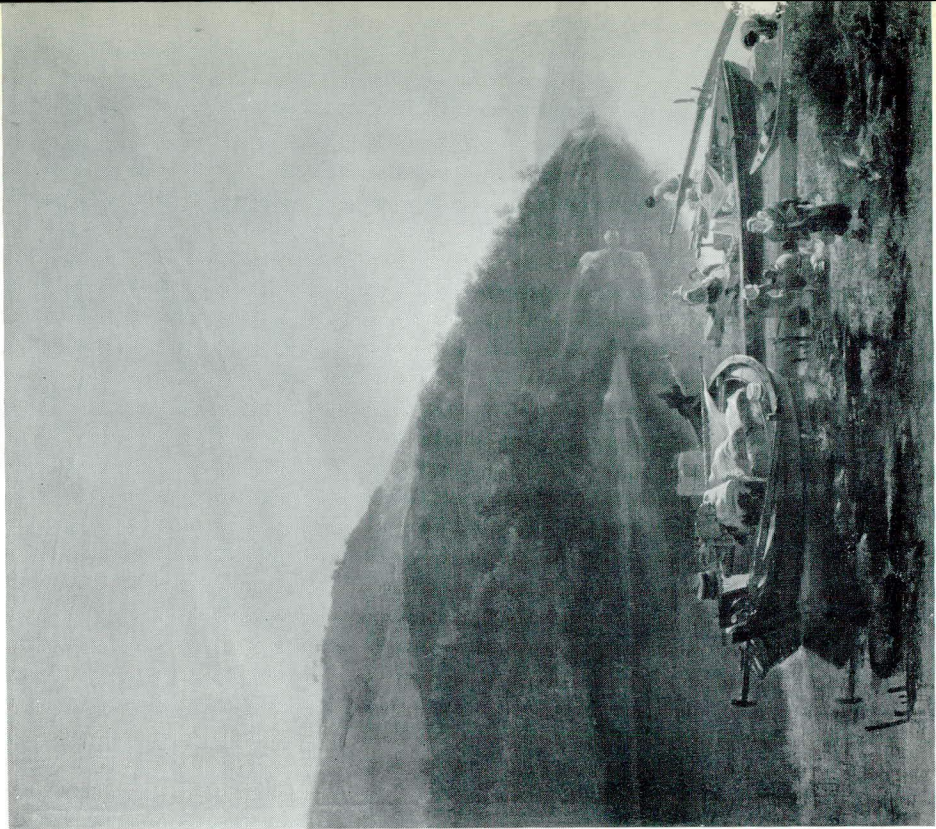
107 | Cat. 101



108 | Cat. 102



109 | Cat. 106



110 | Cat. 108



111 | Cat. 107



112 | Cat. 110



113 | Cat. 111



114 | Cat. 112



115 | Cat. 113



116 | Cat. 109



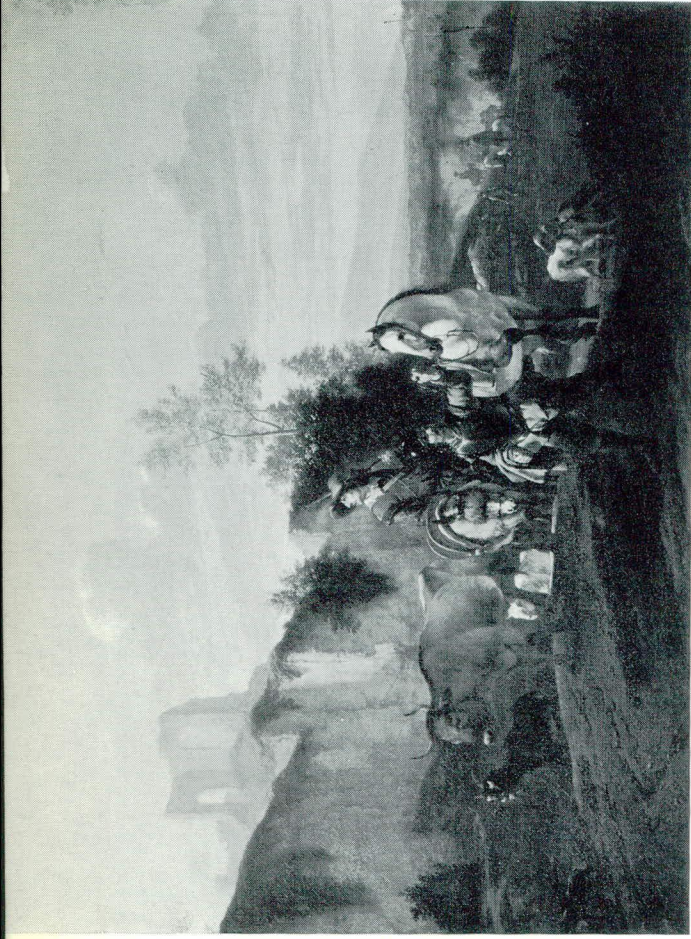
117 | Cat. 114



118 | Cat. 115



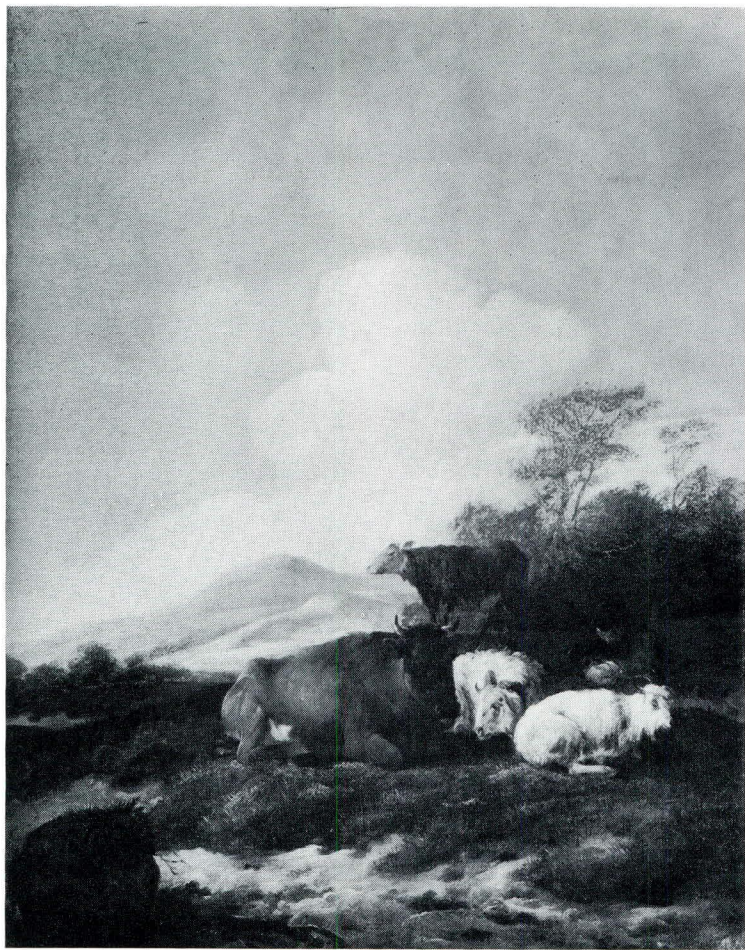
119 | Cat. 116



120 | Cat. 118



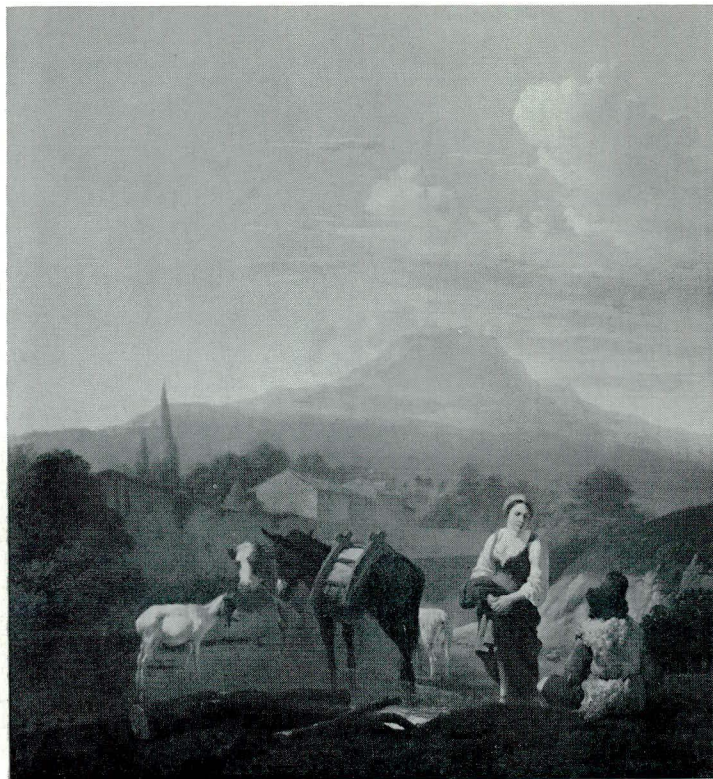
121 | Cat. 119



122 | Cat. 117



123 | Cat. 120



124 | Cat. 121



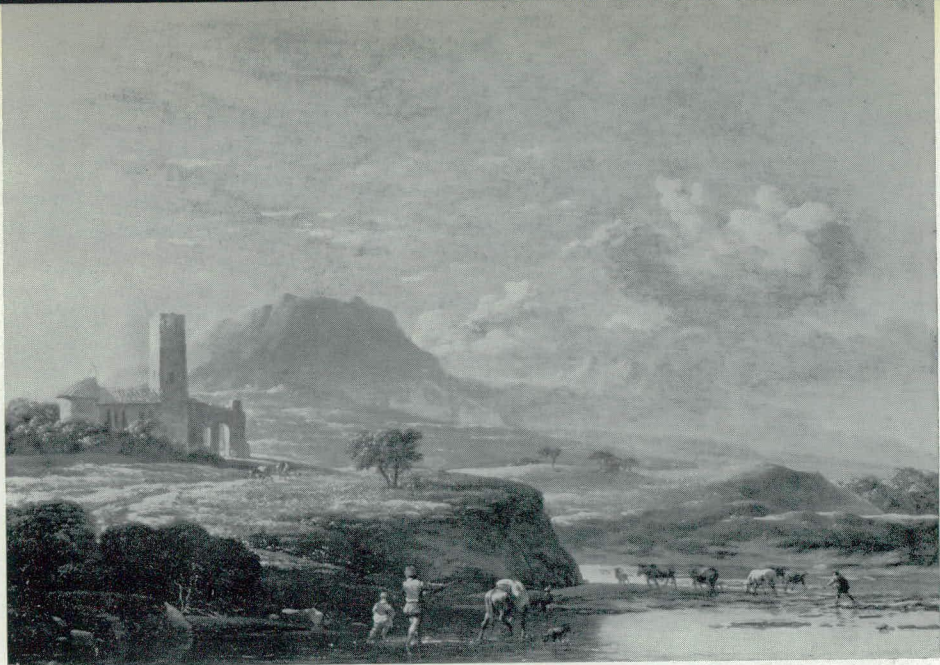
125 | Cat. 123



126 | Cat. 122



127 | Cat. 126



128 | Cat. 127



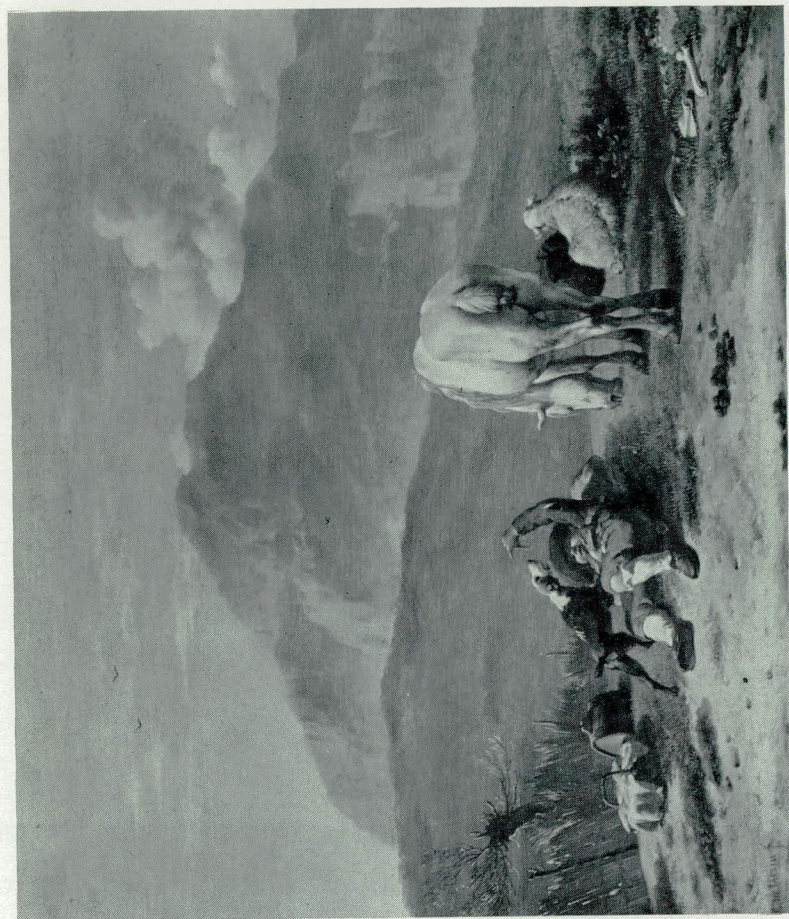
129 | Cat. 129



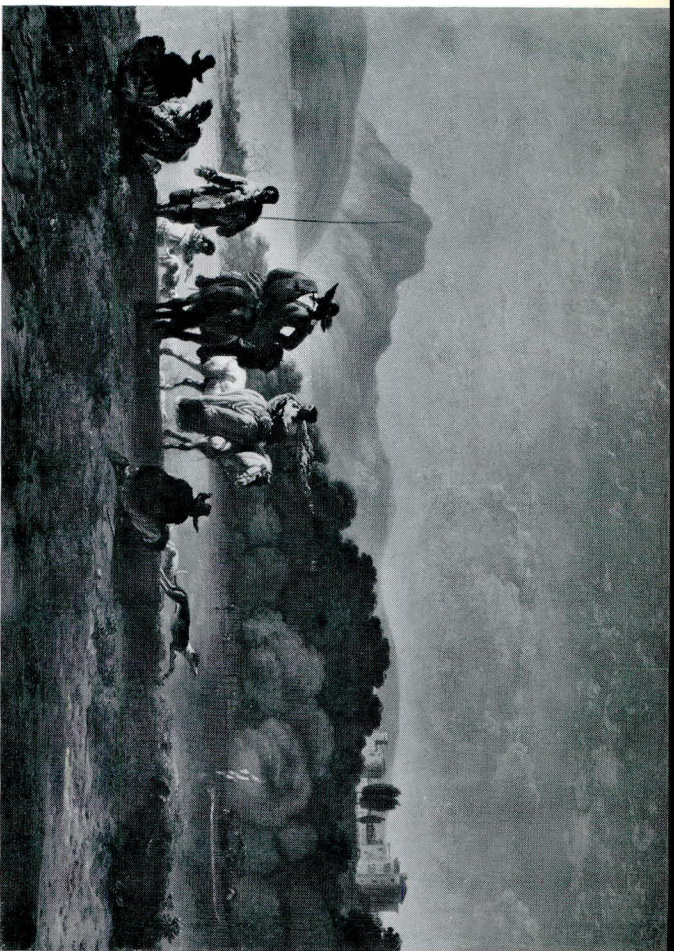
130 | Cat. 124



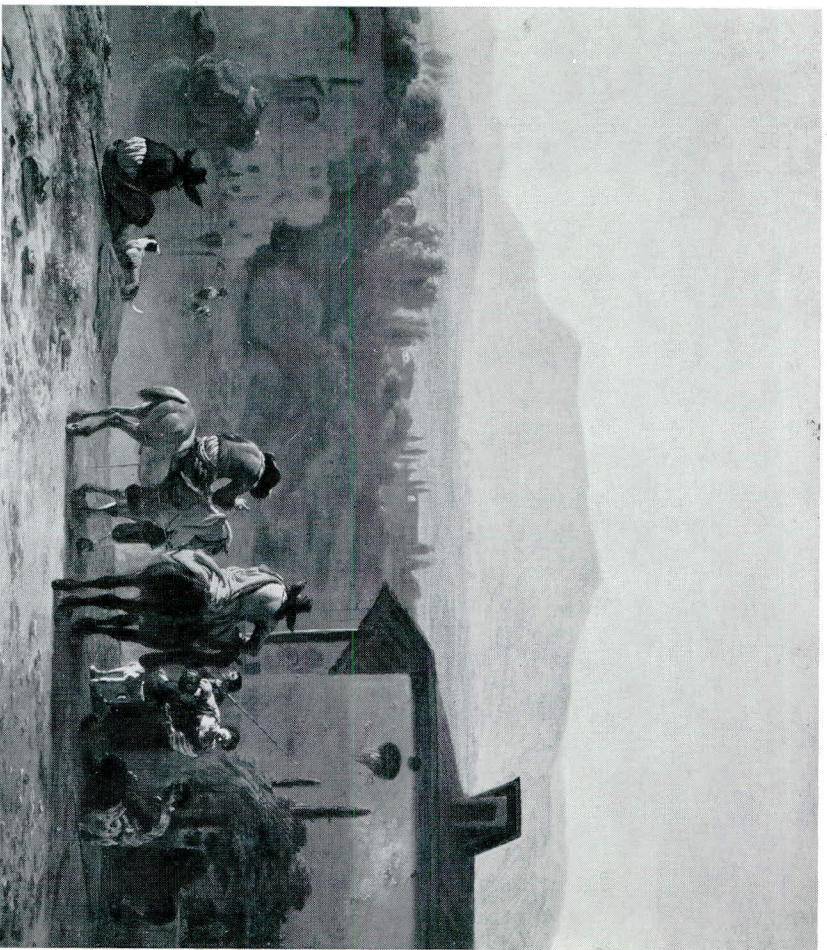
131 | Cat. 125



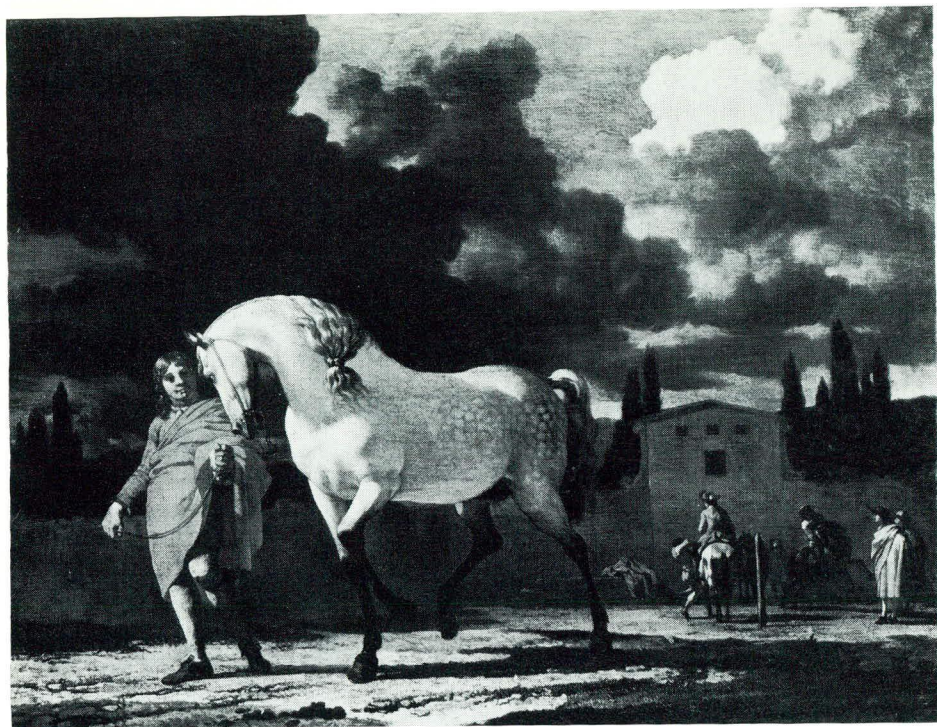
132 | Cat. 128



133 | Cat. 130



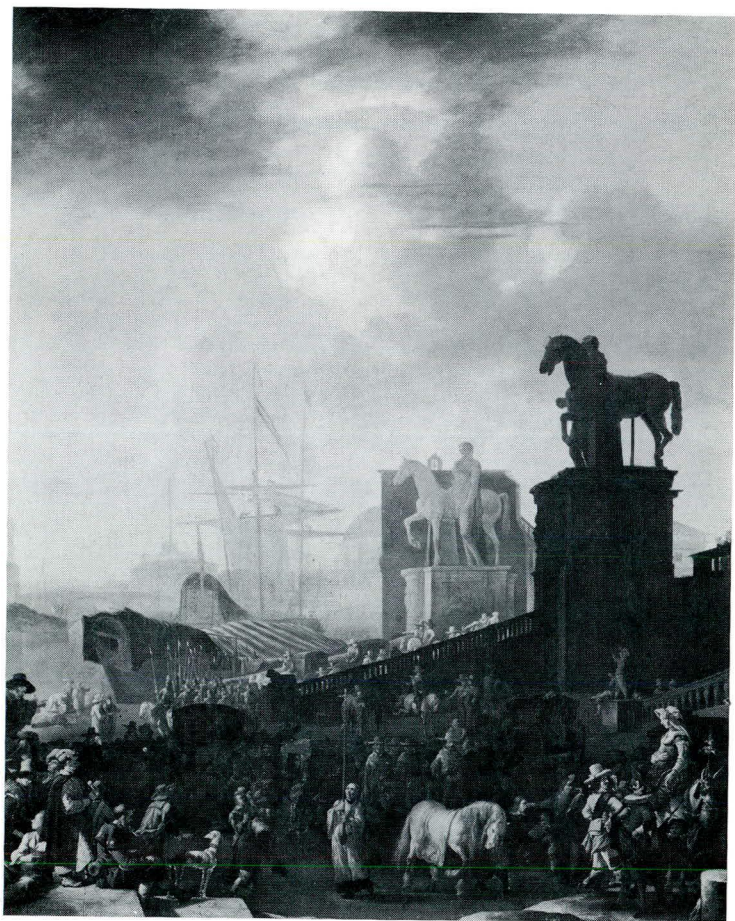
134 | Cat. 131



135 | Cat. 132



136 | Cat. 138





138 | Cat. 136



139 | Cat. 137



140 | Cat. 134



141 | Cat. 133



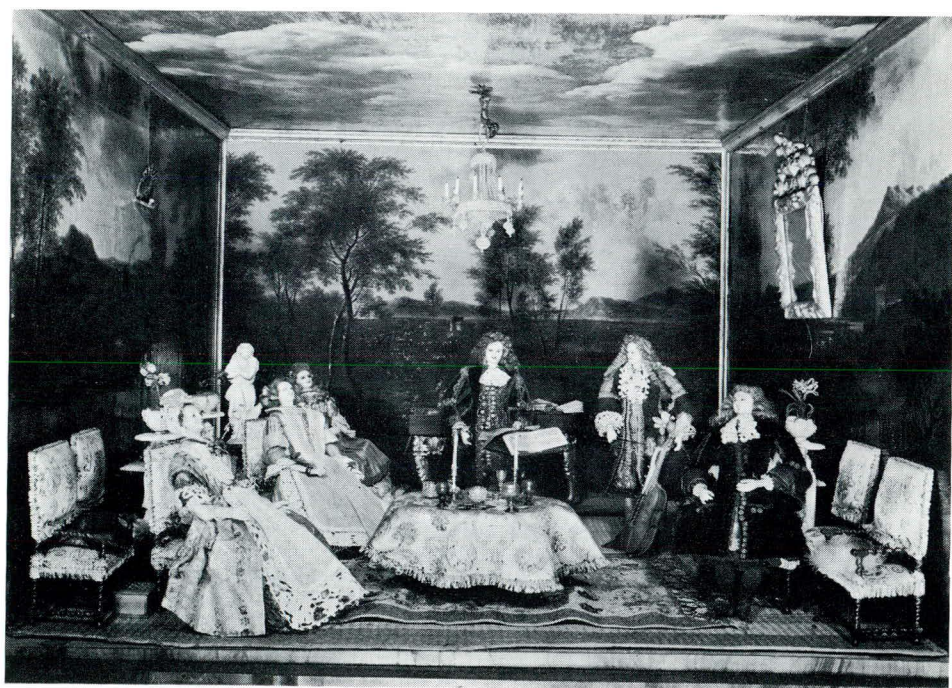
142 | Cat. 139



143 | Cat. 140



144 | Cat. 141



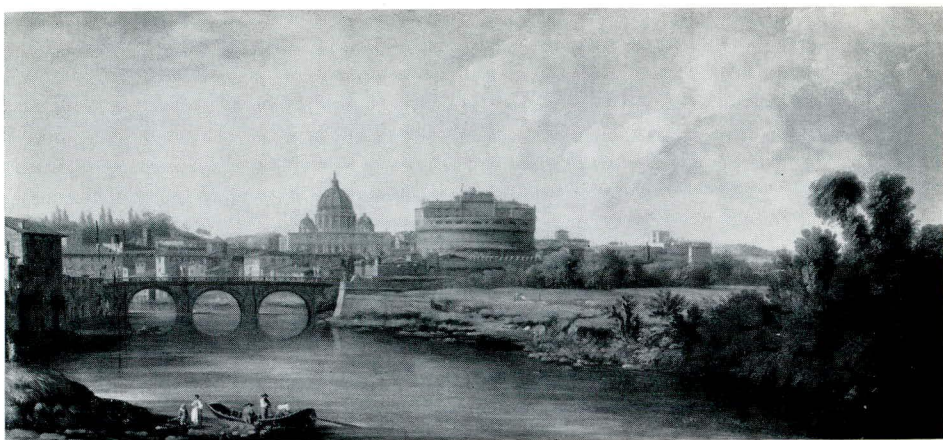
145 | Cat. 142



146 | Cat. 143



147 | Cat. 144



148 | Cat. 145



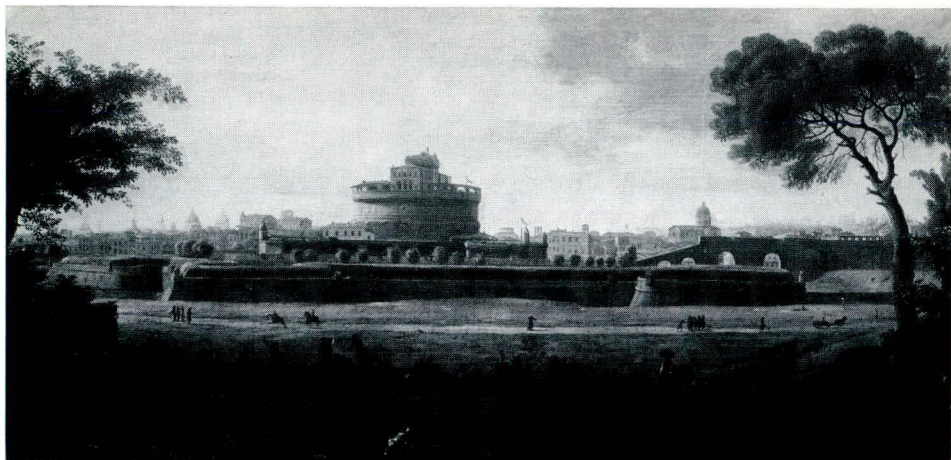
149 | Cat. 146



150 | Cat. 149



151 | Cat. 150



152 | Cat. 147



153 | Cat. 148



154 | Cat. 151



155 | Cat. 152



156 | Cat. 153



157 | Cat. 154





159 | Cat. 157



160 | Cat. 156



161 | Cat. 162



162 | Cat. 158



163 | Cat. 159



164 | Cat. 160



165 | Cat. 161



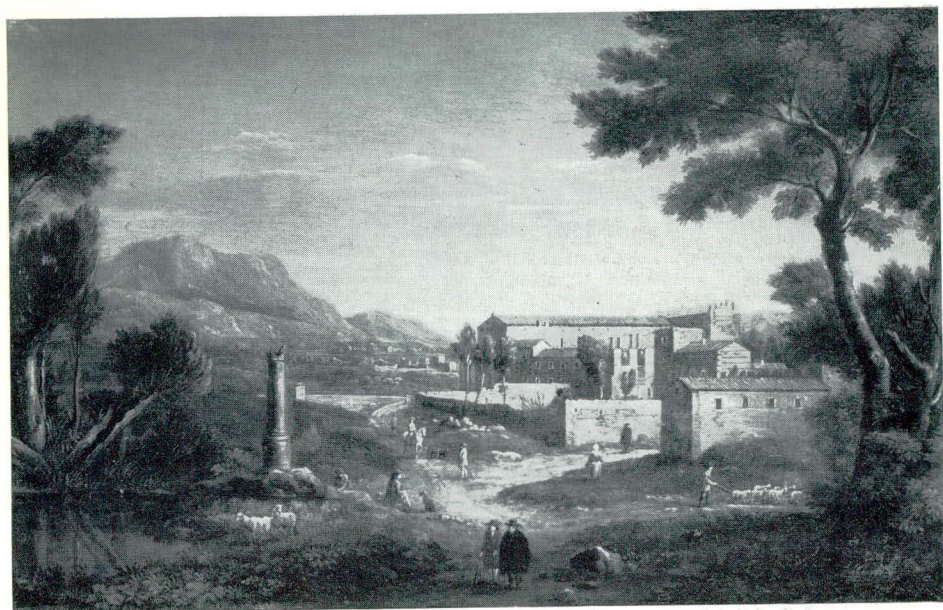
166 | Cat. 163



167 | Cat. 165



168 | Cat. 164



169 | Cat. 166



