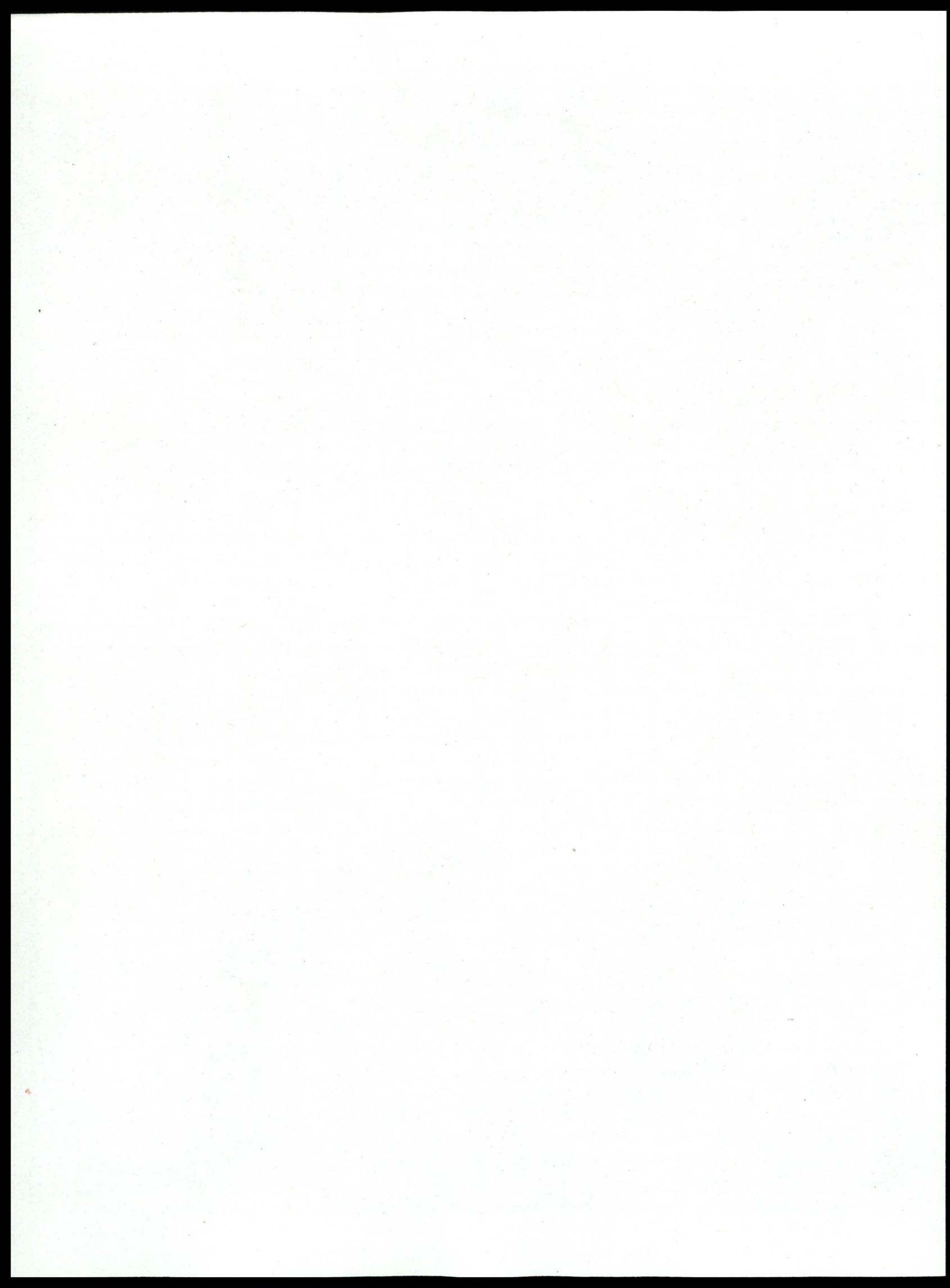


Nederlandse 17de eeuwse schilderijen uit Boedapest · Keulen/Utrecht 1987

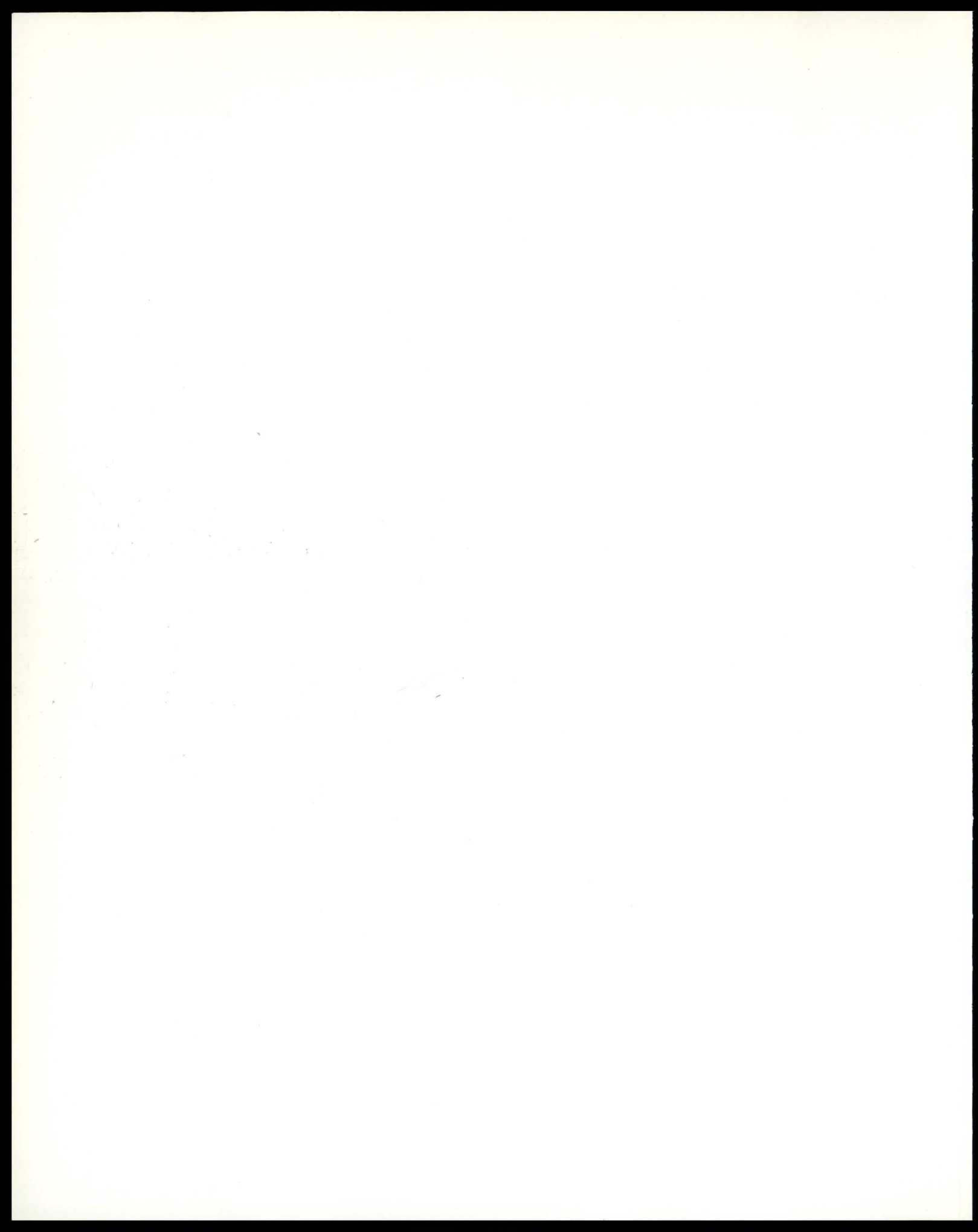
Nederlandse 17de eeuwse schilderijen uit Boedapest



Centraal Museum · Utrecht



Nederlandse schilderijen
uit Boedapest



Nederlandse 17de eeuwse schilderijen uit Boedapest

Wallraf-Richartz-Museum · Keulen
8. april – 31. mei 1987

Centraal Museum · Utrecht
13 juni – 16 augustus 1987

Vertaling uit het Duits door Lex Bosman

Uitgave: Wallraf-Richartz-Museum der stad Keulen
in samenwerking met het Museum voor Schone Kunsten Boedapest
en het Centraal Museum Utrecht

Redactie: Ekkehard Mai en Christiane Stukenbrock

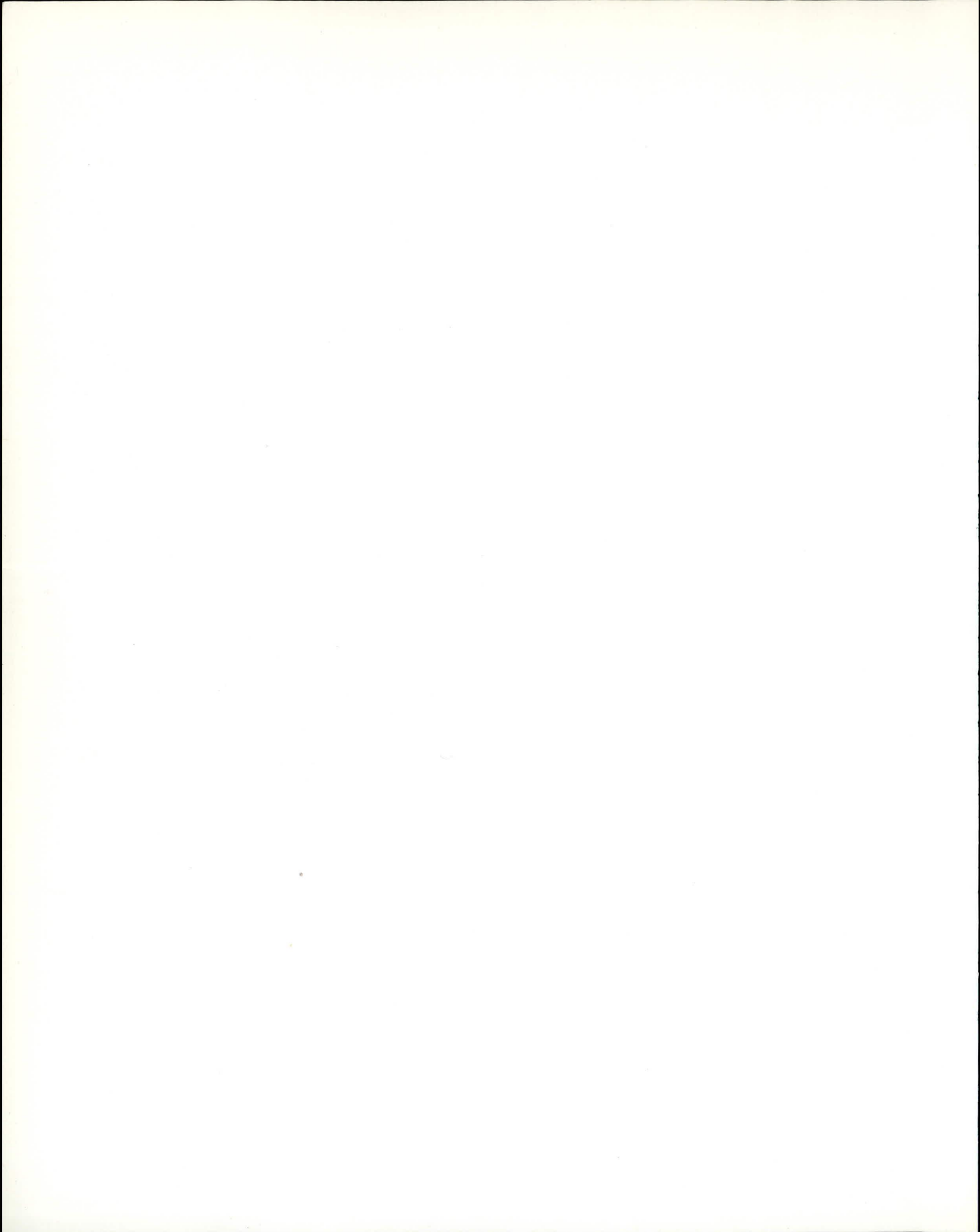
Typewerk: Ute Bürk-Köbe en Ursula Wolter

Foto's: Maria A. Szenczi, Andras Razsó, Dezső Jóna, Museum voor Schone Kunsten Boedapest;
Rheinisches Bildarchiv Keulen; Centraal Museum Utrecht

Druk- en zetwerk: Druckerei Locher GmbH, Keulen

Inhoud

Een woord ter begroeting	blz. 7
Verantwoording	blz. 9
Ildikó Ember, Het Museum voor Schone Kunsten vanaf de oprichting	blz. 11
Ekkehard Mai, Universum van de schilderkunst – Holland in de 17de eeuw	blz. 23
Jos de Meyere, Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw – De smaak van de burger	blz. 35
Ildikó Ember, Catalogus	blz. 45
Bibliografie	blz. 147



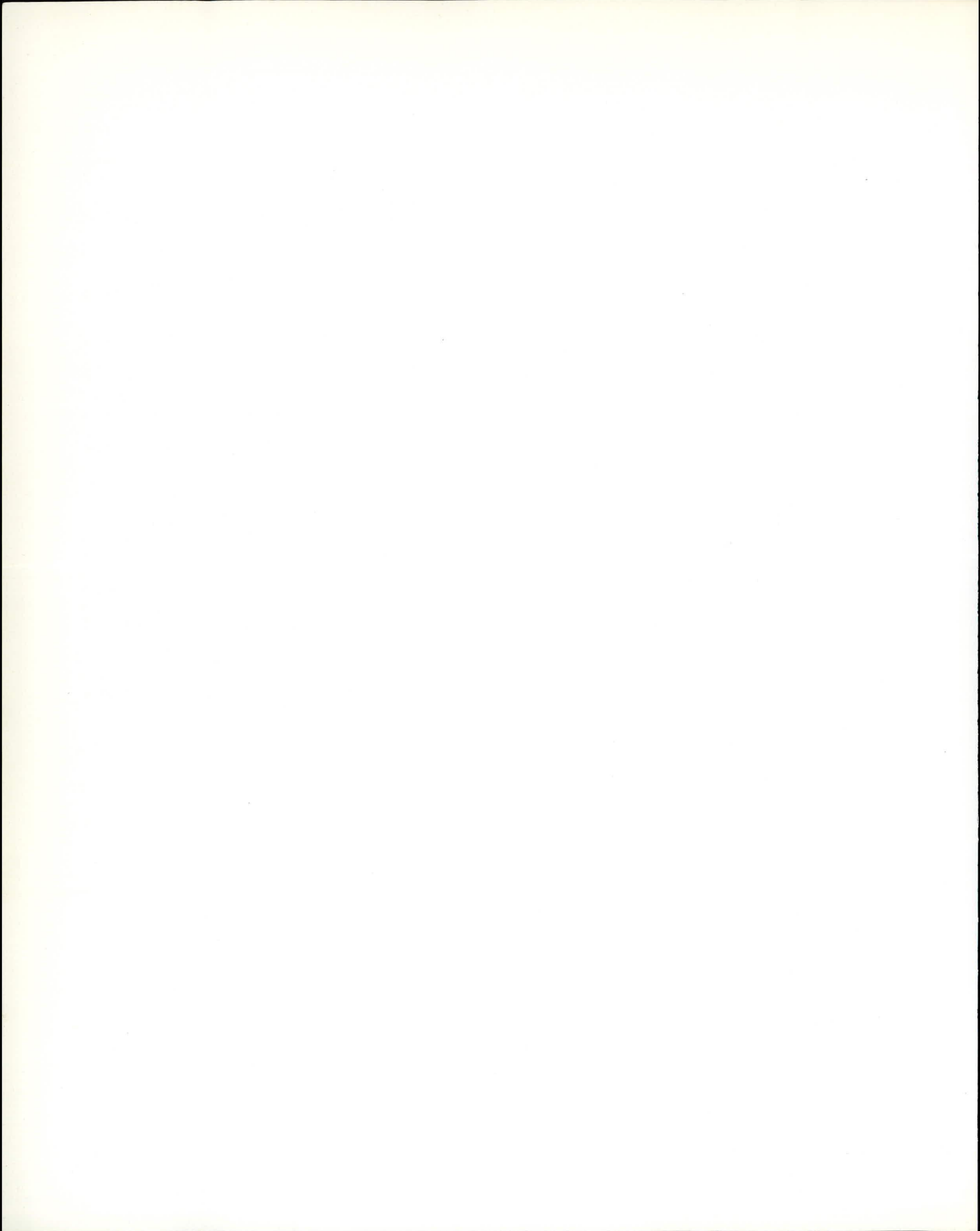
Een woord ter begroeting

De tentoonstelling "Nederlandse 17de eeuwse schilderijen uit Boedapest" is tot stand gekomen dank zij de samenwerking van drie vooraanstaande Europese kunstmusea. Het Museum van Schone Kunsten in Boedapest deed tijdelijk afstand van vijftig in de afdeling oude schilderkunst aanwezige meesterwerken. Deze op zich zelf staande expositie, die eerst te zien is in het Wallraf-Richartz-Museum te Keulen en daarna in het Centraal Museum te Utrecht, geeft reeds op het eerste gezicht een uitstekende indruk van het rijke bezit aan kunstschaten in Hongarije. Tegelijkertijd levert zij het bewijs voor het wetenschappelijke werk dat in Hongaarse musea wordt verricht.

Het Museum van Schone Kunsten in Boedapest is in Hongarije het belangrijkste centrum waar voorwerpen die tot de algemene kunstgeschiedenis kunnen worden gerekend, worden verzameld en bewaard. In de wereldberoemde schilderijenafdeling zijn – naast de Spaanse en Italiaanse schilderkunst – de Nederlandse scholen het meest met topstukken vertegenwoordigd. Aldus kan de hier getoonde selectie op overtuigende wijze een representatief beeld van dit museum als zodanig geven en zich tevens meten met de kunstverzameling van het Keulse en Utrechtse museum. Mogen deze kunstwerken, die van een groots verleden, de "Gouden Eeuw" der Nederlandse schilderkunst, getuigen, ook onze belangstelling voor elkaar symboliseren.

Ik hoop zeer dat dit fraaie voorbeeld van culturele samenwerking tussen onze landen zal bijdragen tot de onderlinge kennismaking met de culturen in Europa en tot de uitwisseling van geestelijke waarden. In deze stellige verwachting wil ik de tentoonstelling aanbevelen in de aandacht van het Keulse en Utrechtse publiek.

Prof. Béla Köpeczi
Minister van Cultuur en Onderwijs
der Hongaarse Volksrepubliek



Verantwoording

Hongarije is een land met een indrukwekkende culturele erfenis. Het is dan ook beslist niet toevallig dat Boedapest een metropool van kunst en cultuur is, waar in twee imposante musea een ware schat aan meesterwerken uit de Europese schilderkunst wordt bewaard.

In het Szépművészeti Múzeum – het Museum voor Schone Kunsten – bevindt zich onder meer een bijzonder fraaie collectie Nederlandse schilderijen. Stukken uit deze verzameling zijn regelmatig te zien op de belangrijkste internationale tentoonstellingen van Nederlandse kunst. Merkwaardig genoeg is buiten Hongarije nooit eerder een keuze uit de Nederlandse schilderijen van het museum te Boedapest in een aparte tentoonstelling bijeengebracht. De idee om een dergelijke expositie te realiseren is in overleg tussen vertegenwoordigers van de musea te Boedapest, Keulen en Utrecht spontaan ontstaan ter gelegenheid van de tentoonstelling "Roelant Savery". Deze expositie, waar schilderijen uit Boedapest te zien waren, werd in 1985–1986 eerst in het Wallraf-Richartz-Museum te Keulen en vervolgens in het Centraal Museum te Utrecht gehouden.

De voorkeur, zowel van Keulen als van Utrecht, voor Nederlandse meesters uit de 17de eeuw is niet verwonderlijk. Beide instellingen hebben een fraaie collectie werken van deze meesters en bovendien hebben beide musea meerdere belangwekkende tentoonstellingen gehouden, waarin de Nederlandse schilderkunst centraal stond.

De musea van Keulen en Utrecht werken al langer samen. Toen in 1984 te Keulen werd gestart met de serie "Museen zu Gast", trad Utrecht daar als eerste gast voor het voetlicht. In deze serie is het thans de beurt aan Boedapest. Zowel in Keulen als in Utrecht wordt deze expositie gehouden in het kader van een Hongaarse culturele manifestatie.

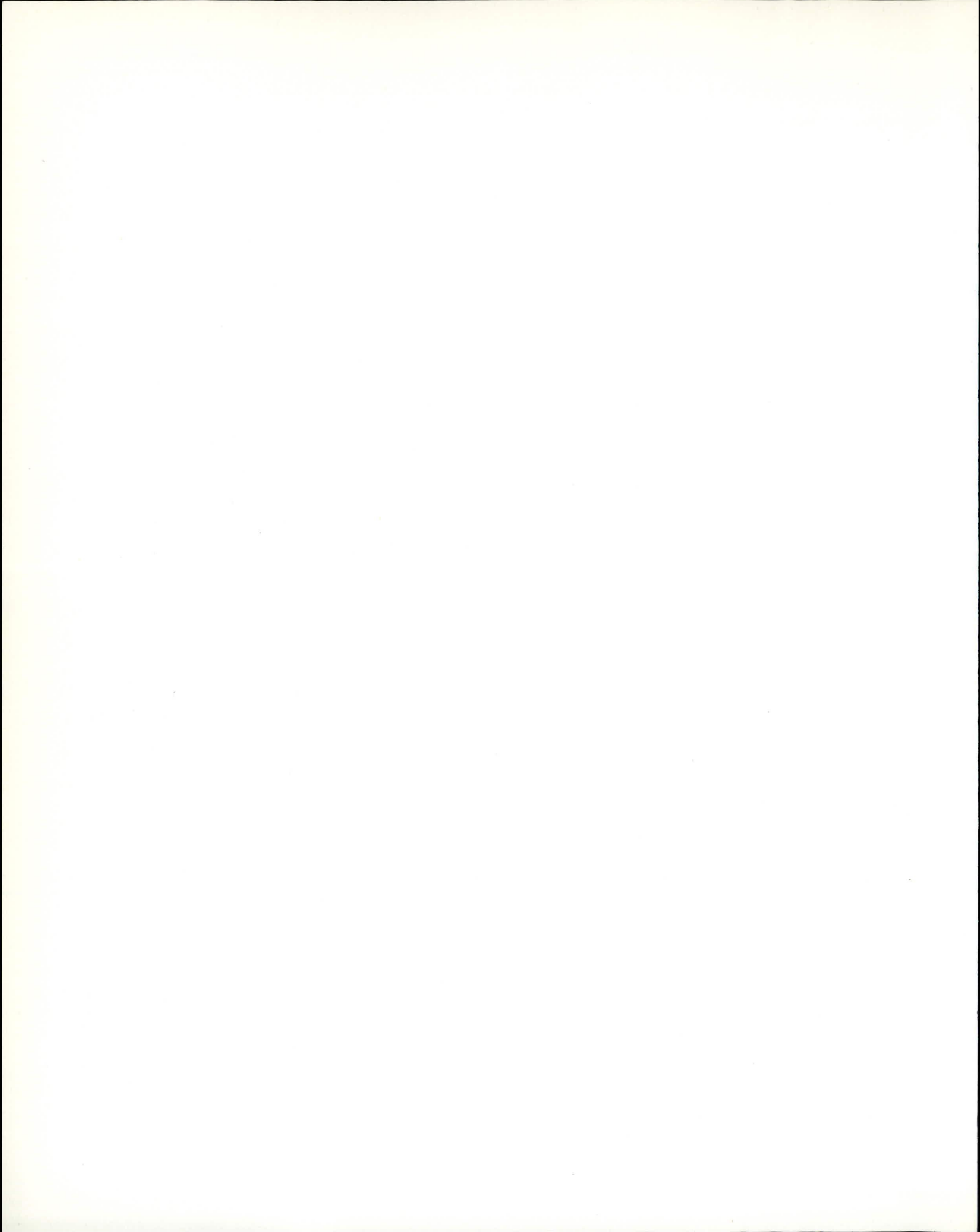
De selectie van de schilderijen en de realisatie van deze tentoonstelling is het resultaat van een zeer nauwe en bijzonder collegiale samenwerking tussen mevrouw dr. Ildikó Ember, wetenschappelijk medewerker en speciaal belast met de Vlaamse en Hollandse schilderijen van het museum te Boedapest; dr. Ekkehard Mai, plaatsvervangend directeur en verantwoordelijk voor de Vlaamse en Hollandse schilderijen van het museum te Keulen; en drs. Jos de Meyere, conservator schilderijen van het museum te Utrecht.

Een woord van dank komt ook toe aan het Hongaarse Ministerie van Cultuur en de Ambassade in Bonn, die het plan welwillend aanvaardden. Daarmee is een belangrijke stap in de richting van een intensievere culturele samenwerking tussen onze landen gezet, waarop naar wij hopen verdere stappen zullen volgen.

Dr. Ferenc Merényi
Directeur Szépművészeti Múzeum

Dr. Rainer Budde
Directeur, Wallraf-Richartz-Museum Keulen

Drs. Adeline Janssens
Directrice Centraal Museum Utrecht



Het Museum voor Schone Kunsten vanaf de oprichting

Ildikó Ember

Het Museum voor Schone Kunsten in Boedapest, de belangrijkste openbare kunstcollectie in Hongarije, heeft onder de grote Europese musea een goede reputatie. Het is niet het eerste Hongaarse museum; de geschiedenis ervan gaat namelijk niet verder terug dan tot het einde van de negentiende eeuw. Het is een van de meest imposante en duurzame monumenten van de algemene economische en culturele opbloei van het land, dat zich in die tijd voorbereidde op de viering van het duizendjarig bestaan. Tot de oprichting van het museum, waarin verscheidene al bestaande openbare verzamelingen werden samengevoegd, werd in 1896

besloten met de zogenaamde Millennium-wet. Hieraan gingen enkele tientallen jaren van organisatorische activiteit en collectionering vooraf, en het besluit werd gevolgd door de oprichting van een gebouw dat voor de nieuwe inrichting geschikt was. Een internationale prijsvraag voor het ontwerp van het nieuwe gebouw markeert de aanvang. In de zomer van 1900 werd met het werk begonnen, met de feestelijke opening op 1 december 1906 in aanwezigheid van keizer en koning Frans Josef werd de bouw afgesloten.

In de oorspronkelijke opzet kreeg het Nationaal Museum voor Schone Kunsten als taak een uitvoerig

afb. 1

Het Museum voor Schone Kunsten, voorgevel.



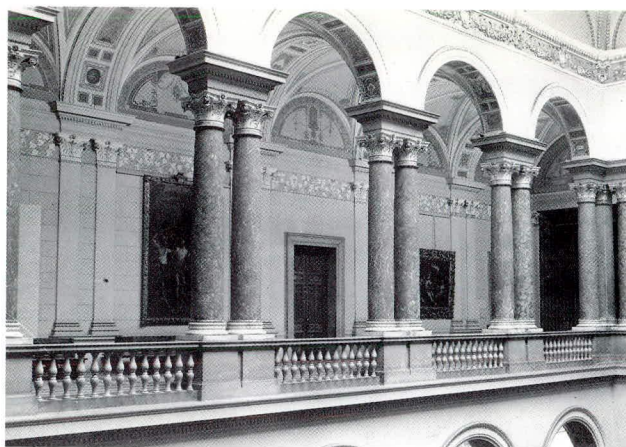
overzicht te bieden van de ontwikkeling van de Europese kunst. In dit kader diende ook een brede collectie van Hongaarse schilderkunst en sculptuur aangelegd te worden. Daarmee kon aan de contemporaine Hongaarse kunst een historische achtergrond geboden worden, terwijl het publiek de mogelijkheid gegeven werd kennis op te doen van de algemene kunstgeschiedenis. In dit verstrekkende plan paste ook de opstelling van een verzameling gipscopiën, die bestond uit meesterwerken van de Europese beeldhouwkunst op ware grootte, vanaf de Griekse tot de romaanse tijd, uit de gotiek en de renaissance. Al bij de opening kon het museum vrijwel alle perioden en scholen tonen in originele werken. Voor didactische doeleinden waren bovendien de belangrijkste kunstwerken van de meest bekende collecties in Europa in de vorm van nauwkeurige copieën aanwezig. Zo kreeg de verzameling copieën van de schilder Edo Baló een plaats in het Museum voor Schone Kunsten. Al spoedig keurden de aanhangers van moderne opvattingen over museuminrichting de copieën-verzameling af, terwijl na verloop van tijd de veel ruimte eisende gipsen de opstelling van originelen hinderde. Toch werden de sterk beschadigde copieën pas na de Tweede Wereldoorlog in het depot opgeslagen en gaandeweg overgedragen aan provinciale musea.

Het streven om in Boedapest met een veelomvattende inrichting een overzicht van de Europese kunst te geven, heeft diepe wortels in het historisme van het einde van de negentiende eeuw. Daarnaast is het feit dat de inrichting dit doel kon realiseren een duidelijke getuigenis van de toenmalige situatie in de museumwereld. De monumentale behuizing van het museum, dat naar ontwerpen van Albert Schickedanz en Fülöp Herzog werd gebouwd, beantwoordde aan deze veelomvattende functie.

Het Museum voor Schone Kunsten vormt samen met het Monument voor het Duizendjarig bestaan, in de as

afb. 2

Renaissance-hal, met Venetiaanse putkransen en Italiaanse fresco's.



afb. 3

Gang naar de verzameling oude meesters. Schilderijen van Guercino en Luca Giordano.

van de laan die naar het stadspark voert, en met de Kunsthalle ertegenover, een van de meest harmonische stedenbouwkundige ontwerpen van de vorige eeuw. Het is ook de laatste belangrijke creatie van de historiserende architectuur in Hongarije. De driedelige voorgevel wordt afgesloten met een tympaan, boven de korinthische zuilen met architraaf. De gevel herinnert aan Griekse tempels en geeft uitdrukking aan de verhevenheid van de tempel van de Muzen, van het museion. De grote hallen op de begane grond zijn naar het voorbeeld van de belangrijkste perioden in de architectuurgeschiedenis ontworpen. Hiervan bieden de dorische gang en de dorische tempel, tegenwoordig in gewijzigde vorm, ruimte aan de vaste opstelling van de Egyptische en de Grieks-Romeinse oudheden. De renaissancehal, met arcaden over twee verdiepingen,

afb. 4

Blik in de collectie Italiaanse meesters.



is met de collectie Venetiaanse putkransen en Italiaanse fresco's een van de indrukwekkendste en meest harmonische ruimtes in het hele museum. In de aansluitende barok-hal worden tegenwoordig twintigste-eeuwse kunstwerken getoond. De zogenaamde Pergamon-hal is in de oorspronkelijke vorm hersteld en hier worden aparte tentoonstellingen gehouden. Gesitueerd in de hoofdas van het gebouw is de goed belichte marmer-hal van klassieke afmetingen, die aan beide zijden door de voornaamste trap wordt begrensd. In de laatste decennia werden hier de belangrijkste internationale tentoonstellingen gehouden. Op de begane grond bevindt zich ook nog in oorspronkelijke inrichting de expositieruimte voor grafiek, waar in regelmatig georganiseerde tentoonstellingen en met adequate keuzes, delen van de wereldberoemde grafische verzameling voor het publiek toegankelijk gemaakt worden.

De eerste verdieping is voorbehouden aan de Europese schilderkunst van de veertiende tot het einde van de negentiende eeuw. De zalen met lambrizeringen en de aansluitende kabinetten met grote vensters waren ook van oorsprong bedoeld om de schilderijencollectie te herbergen en zijn voor dat doel zeer geschikt. In de vleugel aan de zijde van het stadspark

afb. 5

Kop van een kalkstenen beeld, 19de dynastie, Egyptische collectie.



afb. 6

De zogenaamde Danseres van Boedapest, Grieks beeld, marmer, IIIde eeuw v. Chr., Antieken-collectie.

zijn de Italiaanse en Nederlandse scholen ondergebracht, in de zuidelijke vleugel de Spaanse, Vlaamse, Duits-Oostenrijkse, de Franse en de Engelse scholen, aangevuld met modern materiaal.

Aan de achterzijde voert een trappenhuis vanuit de renaissance-hal naar de verzameling sculptuur op de tweede verdieping. Vanwege voorgenomen verbouwingen in het museum is deze collectie echter gesloten. Het tachtig jaar oude museum is dringend toe aan vernieuwing, die de gang van zaken in het museum de komende jaren sterk zal beïnvloeden.

In deze korte introductie moet de schilderijengalerij apart behandeld worden, omdat die sinds de oprichting van het museum de belangrijkste verzameling vormt. De geschiedenis van de collectie is echter ouder dan die van het museum zelf. Nauw verweven met de historie van de schilderijenverzameling is de geschie-

denis van de afdeling grafiek, waarvoor met de aankoop van de collectie Esterházy eveneens de grondslag werd gelegd. De overige afdelingen ontstonden eerst na de oprichting van het museum.

Toen in 1906 het Museum voor Schone Kunsten geopend werd, was er nog geen sprake van de verzameling van originele Griekse kunstwerken. Dit manco trachtte men op te vullen door de opstelling van copieën van belangrijke Griekse en Romeinse sculpturen. Na enkele jaren deed zich echter de gelegenheid voor de collectie van Paul Arndt in München aan te kopen. Daarmee kwamen in 1908 135 beelden in marmer en in 1913 nog eens 650 terracotta's naar Boedapest, de basis van de antiekenverzameling. In 1934 werd in de museum-wet bepaald, dat antieke voorwerpen die niet in Hongarije waren opgegraven, samengebracht dienden te worden in het Museum voor Schone Kunsten, hetgeen een nieuwe impuls gaf aan de ontwikkeling op dat gebied. Daarna werd met systematische aankopen het materiaal uit Azië, en van alle gebieden van de Griekse, Italiaanse en Romeinse kunst gecompliceerd. Daar het verzamelen van antieke voorwerpen in Hongarije sinds de achttiende eeuw een traditie bezat, waren de particuliere collecties van groot belang als basis voor zowel de antiekenverzameling als voor de Egyptische verzameling. Deze laatste beschikte al vanaf 1939 over een eigen opstelling, maar werd pas in 1958 een zelfstandige afdeling.

Károly Pulszky begon als directeur van de Nationale Verzameling in de jaren 1894 en 1895 in Italië oude Europese beeldhouwwerken te verzamelen. Enerzijds verwierf hij decoratieve stenen beelden, anderzijds wist hij de hand te leggen op uitstekende stukken van bijvoorbeeld Agostino di Duccio of Michelozzo. Bij deze 121 werken kwam de collectie van kleine sculpturen, die de Hongaarse beeldhouwer István Ferenczy (1792-1856) in Italië vergaard had en die in 1914 door het museum werd aangekocht. Onder de kleine bronzen bevond zich bijvoorbeeld de Putto met Dolfijn uit het atelier van Verrocchio, en de aan Leonardo toegeschreven Ruiter, die het symbool van het museum werd. Behalve belangrijk materiaal uit Italië bezit de sculptuur-afdeling ook waardevolle stukken van de Duitse en Nederlandse scholen; dit materiaal wordt nog steeds aangevuld.

Zoals al werd opgemerkt, vormen de tekeningen en prenten uit de collectie Esterházy de basis voor de verzameling grafiek. Het Italiaanse deel is afkomstig uit de collectie van de Cavaliere Poggi, dat in het begin van de negentiende eeuw in Parijs werd aangekocht, de kern van de verzameling van Nederlandse tekeningen en prenten daarentegen was de Praagse collectie Nowohratsky-Kollowrath. Beroemde kunstenaars als Leonardo, Rafael, Correggio, Veronese, Guercino, Tiepolo, Rembrandt, Rubens, Van Dyck en Jordaens zijn vertegenwoordigd. De Duitse school is aanwezig in werk van Dürer, Altdorfer en Wolf Huber, dat voor een deel afkomstig is uit de collectie Praun in Neurenberg. Onder de Franse tekeningen van de collectie Esterházy



afb. 7

Agostino di Duccio, Aartsengel Gabriël, terracotta beeld, sculptuur-verzameling.

vindt men werk van Poussin, Watteau en Fragonard. De nalatenschap van de Hongaarse schilder István Delhaes betekende in 1901 een volgende grote verrijking, waarvan de 2683 tekeningen de basis leverden voor het materiaal uit de negentiende eeuw. Een essentiële uitbreiding van het moderne deel kwam in 1934 met de verwerving van de collectie Majovszky uit Boedapest, met bladen van hoge kwaliteit van Rodin, Manet, Cézanne, Renoir, Delacroix, Daumier en Toulouse-Lautrec. In de laatste decennia wordt de grafiek van de twintigste eeuw systematisch verzameld.

De kunst van na 1800 is ondergebracht in de zelfstandige afdeling voor moderne schilder- en beeldhouwkunst. Bij de oprichting van het museum werd de kern gevormd door de schilderijen van de Oostenrijkse Biedermeier-tijd, waar Duits en Frans werk bijkwam door afzonderlijke aankopen en schenkingen: Franz

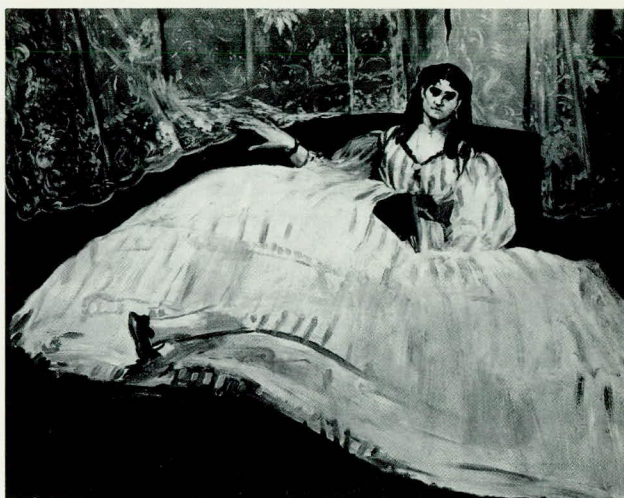


afb. 8
Rembrandt, *Boerderij*, pentekening, Grafische collectie.

von Lenbach, Daubigny, Troyon e.d. Voor de Eerste Wereldoorlog werd nog in het buitenland gekocht, zoals in 1913 in Berlijn, waar de Bloeiende Appelboom van Monet werd verworven. Na 1918 kon echter alleen nog uit collecties en op veilingen in Hongarije worden gekocht. Uit verzamelingen in Boedapest kwamen afzonderlijke werken van Gauguin, Monet, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Pissarro, Bonnard en Utrillo in het museum.

In de periode tussen de beide Wereldoorlogen bestond de voornaamste taak van het Museum voor Schone Kunsten uit het completeren van de verzameling Hongaarse schilderkunst en oudere Hongaarse kunstwerken. De aanvoer van werk uit het buitenland beperkte zich tot een minimum. Deze historische situatie bepaalde de ontwikkeling van de moderne afdeling, waartoe uiteraard ook sculptuur behoorde. Pas in de afgelopen decennia leefde de collectie van contemporaine Europese kunst weer op. Een grote rol daarin speelde de activiteit van zulke wereldberoemde kunstenaars van Hongaarse afkomst als Victor Vasarely, Amerigo Tot, Pierre Scékely en Nicolas Schöffer.

De gestage uitbreiding van de verzameling Hongaarse kunst leidde er in een halve eeuw toe, dat de opstelling van Hongaarse en algemene kunst steeds moeilijker te verwezenlijken was. Zelfs het opslaan van grote stukken gaf problemen. De tentoonstellingen, waarmee na de chaos van de Tweede Wereldoorlog opnieuw werd doorgegaan, hadden nog de dubbele functie, maar door de snelle uitbreiding van de verzameling kwam hierin al spoedig een tweedeling. In 1957 werd het Nationale Museum opgericht, waar aanvankelijk alleen de kunst van de negentiende en twintigste eeuw een plaats kregen, maar sinds 1973 vonden ook de schilderijen en beeldhouwwerken uit de middeleeuwen een nieuw onderkomen in de ruimtes van het voormalige Koninklijke Paleis in Boeda. In het



afb. 9
Edouard Manet, *Vrouw met waaiertje*, olieverf-schilderij, Moderne collectie.

Museum voor Schone Kunsten bleven de diverse groepen buitenlandse kunst, en de gelegenheid deed zich voor tot een onwikkeling met élan.

In de jaren 1957 en 1958 werd de vaste opstelling van de schilderijen-galerij door Andor Pigler opnieuw ingericht, en in vrijwel dezelfde vorm bestaat die ook nu nog. In chronologische volgorde toont het materiaal, geordend naar nationale scholen, haast zonder leemtes de geschiedenis van de Europese schilderkunst. Particuliere verzamelingen in Hongarije dragen juist op dit gebied ook tegenwoordig nog bij aan de uitbreiding, voor een deel met werk dat in de vakliteratuur al bekend is, voor een deel echter ook met waardevolle stukken die onvermoed opduiken.

De tachtigjarige geschiedenis van het museum is nauw verbonden met de geschiedenis van het land. De oprichting is te danken aan het enthousiasme rond het feest van het Duizendjarig bestaan, en in de eerste decennia werd het museum geestdriftig ondersteund door het hele volk. In het culturele leven van het tegenwoordige Hongarije neemt het een wat bescheidener plaats in, die daarom echter niet minder belangrijk is. Het museum bewaart de schatten van de Europese kunst, die gedurende eeuwen op het Hongaarse gebied bijeengebracht zijn, bewerkt ze wetenschappelijk en maakt ze bereikbaar voor honderdduizenden geïnteresseerden. Zo draagt het museum er zorg voor, dat het Hongaarse publiek vertrouwd kan raken met een bredere geschiedenis, en biedt een aanknopingspunt voor de talrijke buitenlandse bezoekers.

De geschiedenis van de collectie

De oprichting van het Museum voor Schone Kunsten betekende een hoogtepunt in een geschiedenis van verzamelen, die enige honderden jaren terug reikt. De collecties van kerkelijke waardigheidsbekleders en van



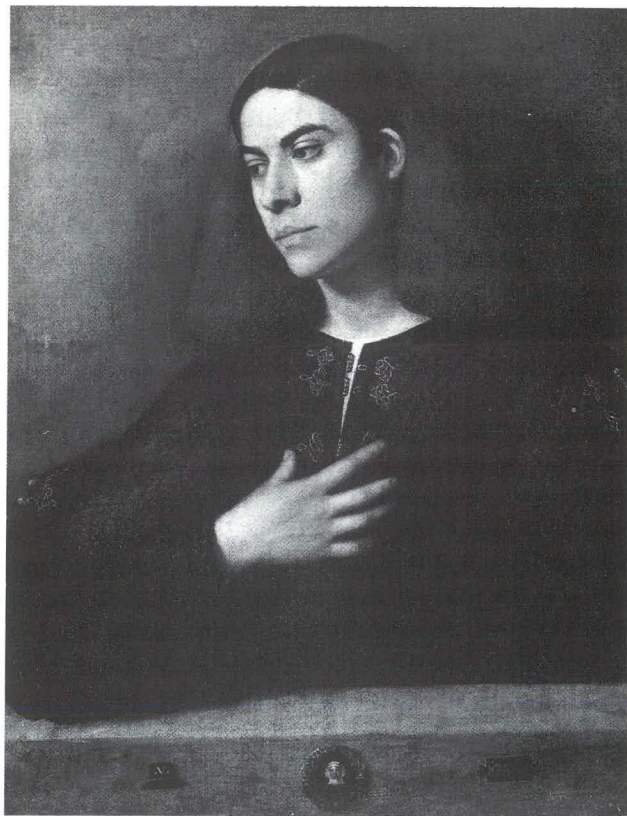
afb. 10
Meester van het Bartholomeus-altaar, *De heilige familie*. Uit de collectie Jankovich.

de hoge adel, die de grondslag vormden voor de nieuwe inrichting, waren sinds het einde van de zeventiende, maar toch vooral in de achttiende en negentiende eeuw bijeengebracht. De Hongaarse aristocratie kocht op alle Europese kunstmarkten. Als natuurlijk gevolg van de historische verbanden bestond er echter een grotere binding met de kunst uit Italië en het Duits-Oostenrijkse gebied. In eerste instantie werden dan ook de daar aangeboden kunstvoorwerpen verzameld. Dat blijkt ook uit het deel van werken van beeldende kunst uit de collectie Miklós Jankovich, die tussen 1832 en 1836 als eerste in openbaar bezit kwam. Onder het materiaal van deze belangrijkste Hongaarse verzamelaar bevonden zich naast antieke stukken en voorwerpen uit de Hongaarse geschiedenis, ook enige buitenlandse schilderijen. De belangrijkste daarvan zijn werken van de Duitse paneel-schilderkunst, zoals panelen van de Meester van het Andreas-altaar, de Meester van het Bartholomeus-altaar, de Meester van het Frederik-altaar, van Ulrich Mair en van de Meester van Raigern. Ook bevonden zich in dezelfde collectie de kleine marmeren Madonna van Andrea Pisano en werken van diverse Italiaanse meesters. Een beslissing over de benodigde som voor de aankoop van de collectie Jan-

kovich werd genomen door de Landsvergadering, die tegelijkertijd de schenking door de aartsbisschop van Erlau, János László Pyrker, voor rechtsgeldig verklaarde. Pyrker liet het Nationale Museum een waardevolle verzameling van 192 schilderijen na, die hij tussen 1820 en 1827 als patriarch van Venetië in Italië had gekocht. Van de tegenwoordige pronkstukken van het Museum voor Schone Kunsten kwamen daarmee in openbaar bezit het portret van Caterina Cornaro van Gentile Bellini, het portret van een jongen van Giorgione, Maria met zes heiligen van Giovanni Battista Tiepolo, evenals het middenpaneel van een huisaltaar van Memling, dat toen nog voor een Lucas Cranach werd aangezien. De interesse van Pyrker was derhalve niet beperkt tot Italiaanse kunstenaars, maar betrof ook Duitse en Nederlandse meesters. Afkomstig uit zijn collectie zijn onder meer twee portretten van Gortzius Geldorp en het schilderij Silvio en Dorinda van Bartholomeus Breenbergh.

In 1848 besloot de regering onder leiding van Lajos Kossuth, dat de 78 schilderijen in de woning van de president van de Kamer van Boeda overgebracht dienden te worden naar het Nationale Museum. Deze schilderijen waren in 1770 door keizerin Maria Theresia uit

afb. 11
Giorgione, *Portret van een jongen*. Uit de collectie Pyrker.



de keizerlijke verzameling in Wenen ter decoratie naar het kasteel in Pressburg gezonden, naar aanleiding van het huwelijk van haar dochter Maria Christina met de Saksische prins Albert. Later werden ze overgebracht naar de burcht van Boeda en vandaar naar het museum. Ook bij deze groep bevonden zich buitengewoon waardevolle schilderijen, zoals de drie topstukken van Lucas Cranach, het protret van een man van Dürer, talrijke schilderijen van Italiaanse en Nederlandse meesters, zoals de Lucretia van de Meester van het Heilig Bloed uit Brugge. Voor een deel waren deze schilderijen afkomstig uit de beroemde verzameling van de zeventiende-eeuwse landvoogd van de (zuidelijke) Nederlanden, aartshertog Leopold Willem, die de bijzonder waardevolle stukken van de belangrijkste verzamelaars in Engeland en Italië betrok, maar ook de Vlaamse meesters van de zeventiende eeuw verzamelde.

Dit waren de bronnen van het Museum voor Schone Kunsten wat betreft een openbare collectie, het Nationale Museum.

afb. 12

Lucas Cranach de Oude, *De verloving van de heilige Catharina van Alexandrië. Van de burcht in Boeda*, uit de collecties van het Weense hof.



afb. 13

Correggio, *"Madonna del Latte"*. Uit de collectie Esterházy.

De tweede openbare verzameling, die al specifiek op beeldende kunst gericht was en als voorloper in juridische zin van het Museum voor Schone Kunsten gezien kan worden, was de Landesgalerie, die in 1871 met de aankoop van de collectie Esterházy ontstond.

Op de geschiedenis van de collectie Esterházy moet hier wegens het bijzondere belang wat nader worden ingegaan. De familie Esterházy had zich in de zeventiende eeuw tot de rijkste en meest aanzienlijke adellijke familie ontwikkeld. In die tijd begon paltsgraaf Miklós Esterházy kunstvoorwerpen te verzamelen. Miklós Esterházy de Voortreffelijke bracht in de achttiende eeuw de schilderijen uit de verschillende kastelen in Fraknó en Eisenstadt samen in een aparte vleugel van het slot in Süttör, dat later Esterháza genoemd werd. De eigenlijke vorming van de schilderijengalerij is echter verbonden met de naam van vorst Miklós (1756-1833), die met veel kennis van zaken en met grote passie meer dan duizend schilderijen en daarbij ook nog meerdere duizenden tekeningen en prenten aankocht. Het was zijn bedoeling aan het slot in Eisenstadt twee nieuwe vleugels te laten bouwen voor de schilderijengalerij, de bibliotheek en de collectie grafiek. Dit werd echter verhinderd door de Napoleontische oorlogen, waardoor de schilderijen tot de vrede gesloten was eerst in Pottendorf en later in Boeda ondergebracht moesten worden. De collectie kreeg reeds in 1803 een vakkundig beheerder in de persoon van de graveur Joseph Fischer. De vorst belastte hem

in 1809 ook met de opstelling van de galerij in het slot Laxenburg bij Wenen. Fischer stelde ook de eerste gedrukte, in 1812 gepubliceerde, catalogus van de verzameling samen. Tot de 528 tentoongestelde schilderijen behoorden 138 Italiaanse werken, waaronder de Madonna van Correggio, in 1794 waarschijnlijk door vorst Miklós zelf op een reis in Italië gekocht, en ook de Rafael, die tegenwoordig bekend staat als de Esterházy-Madonna. Met werk van Rembrandt, Frans Hals, Jordaens en Ruysdael was echter de collectie van 263 Nederlandse schilderijen het kostbaarste deel. Ook waren er 74 Duitse en 53 Franse schilderwerken. Toen vorst Miklós in 1814 het Zomerpaleis van kanselier Kaunitz in Mariahilf kocht, en daar de met nieuwe aankopen aangevulde galerij werd ingericht, werd de verzameling voor het publiek toegankelijk. Sindsdien was de Esterházy-galerij een van de bezienswaardigheden van Wenen.

Tussen 1819 en 1822 wist vorst Miklós dat deel van de collectie te verwerven, dat thans tot de bijzondere delen van het museum behoort. Uit de Londense verzameling van Edmund Burke liet hij 22 Spaanse schilderijen kopen, en op de veiling van de collectie van Kaunitz nog twee Goya's en een Ribera, waarmee de bodem geschapen werd voor de over de gehele wereld bekende Spaanse collectie. Met systematische aankopen stelde hij in die tijd een veelomvattende en universele schilderijencollectie samen, die beant-

afb. 14

Jacob Jordaens, *De sater bij de boerenfamilie*. Uit de collectie Esterházy.



afb. 15

Goya, *Meisje met kruik*. Uit de collectie Esterházy.

woordde aan zijn denkbepelden en aan de classicistische smaak.

Kort na de opening van de Weense galerij werd de wens merkbaar en in de Hongaarse pers openbaar gemaakt, om dit "gedenkwaardige instituut" naar Pest over te brengen en in het Nationale Museum op te stellen, onder handhaving van het eigendomsrecht van de familie. Van officiële zijde werd de familie in 1836 voor het eerst benaderd. Vorst Pál Esterházy sympathiseerde in de jaren '40 weliswaar met de Hongaarse onafhankelijkheidsbeweging, maar toch kon pas in het voorjaar van 1861 een overeenkomst gesloten worden, toen de verwachting bestond dat spoedig een geschikt gebouw beschikbaar zou zijn. De collectie Esterházy kwam uiteindelijk in het voorjaar van 1865 naar Pest en werd ondergebracht in de voor dit doel verbouwde zalen van de Hongaarse Academie. Na het overlijden van vorst Pál in 1866 kon de kritieke materiële situatie waarin de familie verkeerde alleen worden opgelost door de verzameling te verkopen. De erfgenaam bood de collectie aan de Hongaarse regering aan. De publieke opinie had een levendige belangstelling voor de onderhandelingen, die drie jaar duurden. Om de aankoopssom bijeen te brengen werden op diverse plaatsen inzamelingen gehouden en tenslotte werd in december 1870 het verkoopcontract getekend. Na deze

overeenkomst kreeg de verzameling de naam Landesgalerie en wordt sindsdien als onvervreemdbaar bezit van het Hongaarse volk beschouwd. Ook nu nog vormt deze verzameling van 637 schilderijen, meer dan 3500 tekeningen en 51000 prenten de basis van de grootste collectie van beeldende kunst, die van het Museum voor Schone Kunsten.

De Landesgalerie, die als zelfstandige instelling meer dan vijftig jaar bestaan heeft, werd al in 1872 door een aanzienlijke schenking uitgebreid. Arnold Ipolyi, een geleerde en een van de eerste belangrijke onderzoekers van de Hongaarse kunstgeschiedenis, schonk een deel van zijn collectie aan de gemeenschap, naar aanleiding van zijn benoeming tot bisschop van Besztercebánya (Neusohl). In zijn activiteit als verzamelaar had hij zich bewust geconcentreerd op de periode, die in de collectie Esterházy volkomen ontbrak, de Italiaanse paneelschilderkunst van de dertiende tot en met de vijftiende eeuw. Voor het grootste deel kwamen die schilderijen in de Landesgalerie, die aangekocht waren uit de collectie Ramboux in Keulen, zoals de Madonna van Ambrogio Lorenzetti, de predella van Sassetta en het altaarpaneel van Spinello Aretino. Een paar jaar later schonk Ipolyi nog een meesterwerk van Michele Pannonio, de Muze Thalia, dat het enige bewaard gebleven zekere werk van deze schilder uit Ferrara in een Hongaarse collectie is.

Ook in de volgende decennia bleef de behoefte tot een systematische uitbreiding van de collectie, evenals de mogelijkheid daartoe, aanwezig. Een belangrijke stap was de overdracht in 1875 van de oude schilderkunst van het Nationale Museum aan de Landesgalerie, waardoor een breed en uniform overzicht van de Europese schilderkunst mogelijk werd. Om ontbrekende schakels aan te vullen werden verdere aankopen gedaan. Met een bedrag, dat door de staat ter beschikking werd gesteld, verrijkte Károly Pulszky de verzameling die hij vijftien jaar lang onder zijn hoede had, met grootscheepse aankopen in Italië, Duitsland, Nederland en Engeland. Zijn buitengewone talent, zijn

kennis, zijn werk voor het museum en niet in de laatste plaats zijn uitstekende wetenschappelijke werk, droegen er in hoge mate toe bij, dat de schilderijengalerij in Boedapest zich kon ontwikkelen tot een museum van Europees niveau. Enerzijds verwierf hij op de Europese markt, die in die tijd een opleving doormaakte, uitstekende stukken uit de kring van Hollandse schilders. Van de hier tentoongestelde werken behoren de schilderijen van Bartholomeus Bassen, Adriaen van de Venne, Jan Jansz. Treck, Aert de Gelder, Harmen van Steenwyck en van Isaac Junius tot het aantal, dat Pulszky voor het museum verwierf. Aan de andere kant kocht hij in Italië fresco's, die uit te slopen kerkelijke en openbare gebouwen waren verwijderd en overgebracht waren op doek, waarmee hij de unieke fresco-verzameling van het museum creëerde. Bovendien kocht hij Italiaanse panelen van hoge kwaliteit en meer dan 100 beeldhouwwerken uit de periode van de veertiende tot de zestiende eeuw.

Op grond van een voorstel, dat Károly Pulszky in 1893 ingediend had, werd ook de zogenaamde Millennium-wet uitgevaardigd, de achtste wetsparagraaf in 1896, waarmee tot de inrichting van het Museum voor Schone Kunsten werd besloten.

Ook na de oprichting van het tegenwoordige

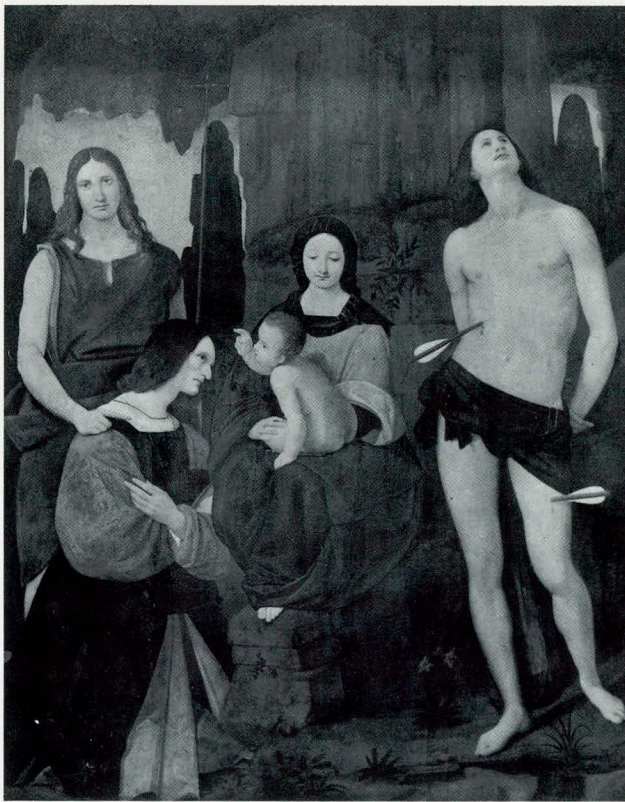
afb. 16

Sassetta, *De heilige Thomas van Aquino in gebed*. Geschenken door Arnold Ipolyi, uit de collectie Ramboux.



afb. 17

Boltraffio, *"De madonna van Lodi"*. Legaat van graaf Johann Pálffy.





afb. 18
El Greco, Berouwvolle Magdalena. Donatie van Marcell Nemes.

museum en de inrichting daarvan in het nieuwe gebouw, worden tot op de dag van vandaag de verschillende afdelingen uitgebreid met edelmoedige schenkingen. De schilder István Delhaes schonk in 1901 zijn verzameling antieke werken en prenten aan het museum; in 1912 werd de schilderijencollectie andermaal uitgebreid met de nalatenschap van graaf János Pálffy. Uit zijn paleis in Pressburg, waar de verzameling, die in de negentiende eeuw werd opgebouwd, zich bevond, kwamen 121 schilderijen in bezit van het Museum voor Schone Kunsten, onder andere werk van Titiaan, Boltraffio, Veronese en Guercino. Deze verzameling was echter ook rijk aan Hollandse en Vlaamse schilderijen, waarvan we slechts de hier tentoongestelde werken noemen van Jan Steen, Jacob van Ruysdael, Harmen de Bye en Jeronimus van Diest, een schilderij dat men vroeger aanzag voor een Van Goyen.

Marcell Nemes, een Hongaarse kunstverzamelaar die in München woonde, deed meerdere schenkingen aan het museum, in 1908 bijvoorbeeld het schilderij van Dujardin, dat op de tentoonstelling te zien is. Zijn belangrijkste schenking was echter het vroege meesterwerk van El Greco, de Berouwvolle Magdalena. Van een dergelijk niveau was de schenking in 1922 van schilderijen van Jacopo Bassano, Luis Tristan en Juan Carreno de Miranda, door de in New York levende Jenő Boross.

De grafische verzameling werd in 1954 aanzienlijk uitgebreid door de verwerving van de collectie Pál Majovszky, die hoofdzakelijk uit negentiende-eeuwse tekeningen bestond.

Twee andere particuliere collecties in Boedapest moeten hier eveneens genoemd worden. Beide werden in de tweede helft van de negentiende eeuw aangelegd om vervolgens naar de wens van de grondleggers als zelfstandige openbare verzamelingen te worden ingericht. Slechts door het streven naar eenheid in de collectionering van de musea werden ze geïntegreerd in de verschillende specifieke musea. De eerste van deze collecties is het Museum György Ráth, dat voornamelijk kunsthandwerk en antieke cameeën bevatte. In 1951 werd daarvan dat deel overgenomen, dat in het profiel van het Museum voor Schone Kunsten paste. Tot de schilderijen uit deze verzameling behoren bijvoorbeeld de aan Rembrandt toegeschreven Slagerij, en het Gezelschap van Dirck Hals, dat op deze tentoonstelling aanwezig is. De tweede collectie was in bezit



afb. 19
P. Claesz. — R. Koets, Fruitstilleven met roemer. Legaat van graaf Eugen Zichy.

van de hoofdstad Boedapest. De verzameling werd gevormd uit de nalatenschap van graaf Jenő Zichy en bevatte enige meesterwerken van de Duitse barok en van de Nederlandse schilderkunst, maar ook werk van Moroni, Strozzi en Taddeo di Bartolo; in 1953 werden ze aan het museum toegevoegd. Van de Hollandse meesters noemen we Willem Claesz. Heda, Pieter Claesz. en Roelof Koets, Jan Both, Salomon van Ruysdael, Droochsloot en Beerstraten.

Dit overzicht van de collectioneringsgeschiedenis geeft niet alleen een antwoord op de vraag, hoe in Hongarije een museum van internationale allure is ontstaan, maar verklaart ook de samenstelling van de collectie. Het belangrijkste positieve punt, de veelzijdigheid van de verzameling, komt voort uit de uiteenlopende individuele voorkeur, de verschillende materiële mogelijkheden, de veelzijdige interesse en de kennis,

die kenmerkend waren voor de vroegere en de latere verzamelaars en die tot het bijeenbrengen van deze kunstschaten bijdroegen. De schilderijenverzameling kan vrijwel zonder leemtes alle periodes van de Europese schilderkunst laten zien. In aantal en in kwaliteit is het deel met Nederlandse schilderijen, naast de Italiaanse scholen, het belangrijkste, en juist daarom is deze tentoonstelling representatief voor het gehele museum.

Over de tentoonstelling

De Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw moet niet alleen worden beschouwd als een bloeiperiode van de nationale cultuur van Holland, maar ook als een belangrijk hoofdstuk in de Europese kunstgeschiedenis. Met 50 schilderijen kan uiteraard geen volledig overzicht gegeven worden van deze periode, noch kan met deze tentoonstelling de omvang van de collectie in Boedapest worden weergegeven. Veeleer was de aandacht er op gericht uit de meer dan 500 schilderijen een zodanige keuze te maken, dat alle karakteristieke soorten van de Hollandse schilderkunst vertegenwoordigd zouden zijn, evenals de voornaamste scholen. Naast werk van de belangrijkste meesters wordt de keuze gecompleteerd met stukken van zeldzame schilders die op kleine formaten werkten, waarvan op de hele wereld slechts enkele vaststaande werken bekend zijn. Het is namelijk een van de opmerkelijke aspecten van de collectie in Boedapest, dat zulke zeldzame meesters in een breed scala aanwezig zijn. Tenslotte is het ook niet helemaal toevallig, dat van de geëxposeerde werken meer dan de helft uit de collectie Esterházy afkomstig is, dat achttien schilderijen na de Eerste Wereldoorlog in het museum gekomen zijn en dat slechts acht in de laatste veertig jaar werden verworven.

afb. 20

P.J. Saenredam, Interieur van de Nieuwe Kerk in Haarlem.



afb. 21

Aelbert Cuyp, Familieportret in Rijnlandschap.

Enkele uitstekende schilderijen kunnen door technische oorzaken – vanwege de afmetingen of door conservatorische moeilijkheden – niet tentoongesteld worden, zoals onder meer De Nieuwe Kerk in Haarlem van P.J. Saenredam of het grote Familieportret in een landschap van Albert Cuyp. De Utrechtse Caravaggisten zijn geheel buiten beschouwing gebleven, niet alleen omdat deze groep in Boedapest niet in grote getale vertegenwoordigd is, maar ook omdat de grote formaten van deze schilderijen het homogene beeld van de gehele tentoonstelling verstoord zou hebben.

Het rijkst vertegenwoordigd zijn de schilders uit Haarlem en Amsterdam. De ontwikkeling van de genre-schilderkunst in Haarlem is nauwkeurig te volgen. Van fundamenteel belang was de activiteit aldaar van Willem Buytewech tussen 1612 en 1617. Eén van zijn weinige schilderijen is hier aanwezig. Dirck Hals betoont zich een van zijn opvolgers met de voorstelling van een gezelschap uit 1621. In het schilderij van Jan Miense Molenaer is het religieuze thema op een interessante manier vermengd met genre-aspecten. De belangrijkste vertegenwoordigers van genre uit de tweede helft van de zeventiende eeuw zijn Adriaen van Ostade en Jan Steen; van hun leerlingen wordt hier Richard Brakenburgh getoond. Uiteraard is de Haarlemse portretschilderkunst vertegenwoordigd met een laat werk van Frans Hals en met een karakteristiek Mansportret van Johannes Cornelisz. Verspronck.

Het vroegste landschap op de tentoonstelling is het Duinlandschap van de Leidenaar Pieter de Neyn, dat in de stijl van de vroege Van Goyen gehouden is. Van de navolgers van Jan van Goyen in Den Haag worden Anthony Jansz. van der Croos, de minder bekende Jeronimus van Diest en Abraham Hendricksz. van Beyer met een Stormachtige Zee getoond. Een specialist in stukken met een bijzondere, Hollandse sfeer was Aert van der Neer, van wie een rijp werk de reeks landschappen aanvult. Er is een Amsterdams Stadsgezicht van Jacob van Ruysdael, de belangrijkste meester

van de zeventiende-eeuwse landschapschilderkunst in Haarlem en in Holland, van zijn oom Salomon van Ruysdael een laat werk uit 1662. Ook het aantrekkelijke Ruiterportret van de Haarlemmer Philips Wouwerman kan in hetzelfde decennium ontstaan zijn.

De gebroeders Both uit Utrecht waren zeker de belangrijkste onder de italianiserende schilders. Andries is met zijn vroegste schilderij vertegenwoordigd, Jan met een Italiaans Landschap met ruïnes. In Haarlem behoorde Th. Wyck tot deze richting, van hem is er een zuidelijk volkstaferel. Jan Asselyn maakte dit soort schilderijen in Amsterdam bekend, waarmee ook Simon de Vlieger zijn voordeel deed, getuige het hier getoonde schilderij. De invloed van de italianisanten kan men waarnemen bij de Rotterdammer Ludolf de Jongh, die overigens als schilder van figuurstukken bij Pieter de Hoogh in de leer was. De Delftse school is aanwezig met de Brieflezende vrouw van De Hoogh, hoewel het schilderij al uit zijn Amsterdamse tijd dateert, net als het Kerkinterieur van een andere Delftse kunstenaar, Emanuel de Witte. Een werkelijk Delfts werk is het schilderij uit 1620 van het grafmonument van Willem van Oranje door de architectuurschilder Bartholomeus van Bassen.

Ook met betrekking tot het stilleven hebben wij ons moeite gegeven om de verschillende typen te presenteren: van een rustiek stalinterieur van Frans Ryckhals, een prachtig stilleven met ontbijt van Jan Jansz. Treck en Jan Jansz. van de Velde, een klein stilleven met vruchten van Harmen Evertsz. Steenwyck, tot het Vanitas-stilleven van Edwaert Colyer en het pronkstilleven van de fijnschilder Mattheus Wytmans. Zo is ook werk van een kunstenaar uit Rotterdam, Amsterdam, Delft, Leiden en Utrecht vertegenwoordigd.

In de twintiger jaren van de zeventiende eeuw was Pieter Lastman in Amsterdam de toonaangevende historieschilder, die moeite deed om de regels van de Italiaanse schilderkunst in te voeren. Tussen 1623 en 1624 was ook Rembrandt een half jaar lang als leerling in zijn atelier werkzaam. Na zijn terugkeer naar Leiden begon hij zijn loopbaan als zelfstandig schilder. Van zijn toenmalige metgezellen was Lievens de belangrijkste en van hem is er een aantrekkelijk meisjeshoofd op de tentoonstelling te zien. Eén van de Leidse leerlingen van Rembrandt schilderde rond 1630 het portret van een schilder, in de vakliteratuur wordt het doorgaans aan Gerard Dou toegeschreven. Rembrandts Amsterdamse leerlingen zijn vertegenwoordigd met twee bijbelse scènes van Gerbrandt van den Eeckhout, een stuk van Nicolaes Maes en een van Aert de Gelder. Terwijl de portrettist Maes de nieuwe mode volgde en steeds verder verwijderd raakte van zijn leermeester, bleef De Gelder, de jongste leerling, nog tot in de tachtiger jaren trouw aan de stijl van de oudere Rembrandt, zoals blijkt uit het schilderij Esther en Mordechai. Van Rembrandt laten we een bijbelse wijze zien, een ingetogen, meditatief meesterwerk uit 1642, het jaar van de Nachtwacht.

In de jaren '60 van de zeventiende eeuw schilderde Karel Dujardin in Amsterdam zijn historiestukken, ofschoon hij in de eerste plaats bekend is als italianiserend landschapschilder en als genreschilder. Deze opmerkelijke kant komt naar voren in zijn Tobias en de engel. Een mythologisch stuk door Johannes Voorhout, De dood van Dido, geeft een indruk van de academische stijl in de laatste dertig jaar van deze eeuw. Ook uit het begin van de achttiende eeuw tonen we twee werken. Het ene is een stilleven van Jan van der Heyden uit 1712, het jaar waarin hij overleed, het andere, een bijbels thema van Herman van der Myn, typeert al min of meer het voortleven van de bloeiperiode van de Hollandse schilderkunst.

Na dit korte overzicht willen wij tenslotte nog wijzen op de schilders, die met een uitdrukking van L.J. Bol tot de categorie "de goede onbekenden" behoren. Een extreem geval onder hen is Isaac Junius, van wie het hier getoonde stuk zijn enige op dit moment bekende schilderij is. Nauwelijks meer weten we echter van de sympathieke landschapschilder J. van Schyndel, van de portretschilder Harmen de Bye of van Mattheus Wytmans, die stillevens en genre-scènes schilderde. De bijzondere persoonlijkheid van Dominicus van Wynen heeft de wetenschap veelvuldig beziggehouden. Een van de meest interessante van zijn weinige bewaard gebleven werken is het schilderij Don Quijote in het Museum voor Schone Kunsten in Boedapest. De tentoongestelde werken van Pieter de Neyn, Frans Ryckhals en Jeronimus van Diest werden vroeger onder grote namen opgevoerd. Ondanks de veranderde toeschrijving is de kwaliteit van deze schilderijen dezelfde gebleven.

Niet alleen de onbekende schilders van kleine formaten zorgen op de tentoonstelling voor een onverwachte ervaring. Door de mogelijkheden van het museum in Boedapest ten volle te benutten zijn van de algemeen bekende Hollandse schilders werken uitgezocht, die hen van een tot nog toe minder bekende kant laten zien en die bij een kunstminnend publiek interesse kunnen opwekken.

Universum van de schilderkunst – Holland in de 17de eeuw

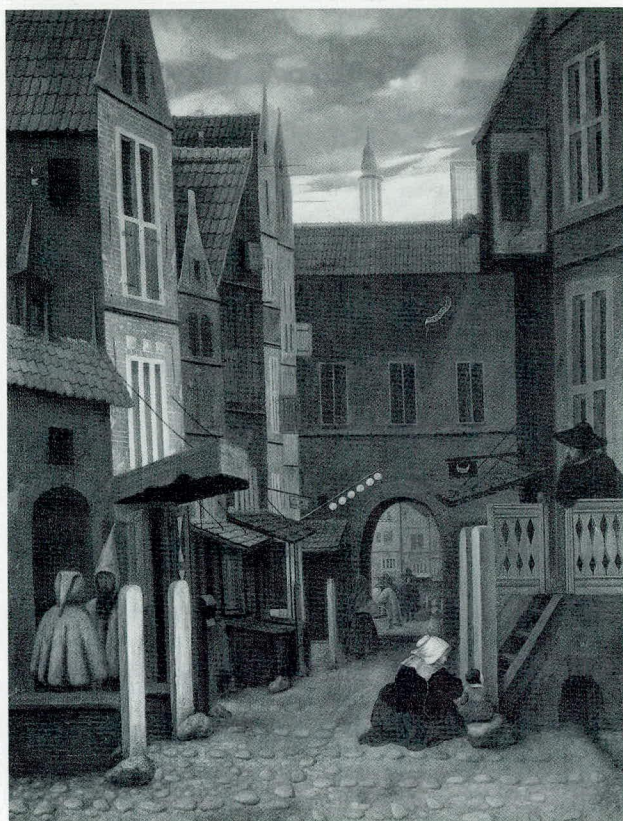
Een inleiding

Ekkehard Mai

Holland is het land van windmolens, van water, van polders en dijken, van vruchtbare weiden, van een hoge hemel boven een vlakke horizon, het is een land met stille plaatsen, nette straatjes en schilderachtige hoeken, met stulpjes en hoeven, land van trotse burgers en kalme boeren, een land waarop de zakelijke bescheidenheid, stille vlijt, het protestantse geloof en een onwrikbaar gevoel voor de werkelijkheid van het alledaagse leven hun stempel hebben gedrukt. Zo ziet ook nu nog, naar het schijnt, het (geschilderde) beeld er uit, dat Holland van zichzelf geschapen heeft, een wereldbeeld in een wereld van geschilderde beelden, die in slechts honderd jaar bij duizenden ontstonden. Met Holland worden de noordelijke Nederlanden bedoeld, zo genoemd naar de provincie, waarvan er

afb. 2

Jacobus Vrel, Straattaafereel. Part. coll. Duitsland.



afb. 1

Jan van Goyen, Landschap, 1636. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, Dep. 501.

tegenwoordig twaalf bestaan, daarmee worden ook de namen van de steden en streken bedoeld, van de meesters en de kunstwerken, die samen datgene hebben gevormd, wat als 'Gouden Eeuw' zijn plaats gevonden heeft in de nationale geschiedschrijving. Het zijn Haarlem, Utrecht en Amsterdam, Leiden, Delft en Den Haag, Middelburg, Dordrecht en Rotterdam, het zijn Rembrandt, Frans Hals en Vermeer, de Ruysdaels en Van Goyen, Terborch en Jan Steen, Heda en Kalf, Van de Velde en Backhuysen. Holland is het begrip waarmee de stedelijke culturen bedoeld worden, de schilderscholen, de namen van grote, en meer nog de namen van minder bekende maar daarom nog geen mindere meesters, dit alles heeft het beeld van Holland in de zeventiende eeuw samengevoegd tot "ars una species mille" en aan het nageslacht doorgegeven. In honderden aspecten was het de waarneming van de dingen in de omgeving en de dingen die het dichtst bij zijn, die ervoor zorgde dat een nauwkeurige inventarisatie gemaakt werd en dat het waargenomen materiaal aan papier of linnen werd toevertrouwd, de ene keer prozaïsch, de andere keer poëtisch, soms geleerd, dan weer naïef. Want wat zou ons beeld van Holland geweest zijn zonder de uitgestrekte rivierlandschappen van een Van Goyen, Ruysdael of Cuyp, de knusse

kamers met plavuizen en glas-in-lood ramen van Pieter de Hooch en Gabriël Metsu, de ruw aandoende romantiek van herbergen en wachtlokalen van Brouwer, Van Ostade en Molenaer, het gevoel van trots voor pleinen en gebouwen in de stadsgezichten van Berckheyde, of de spiegelingen in een portret van Hals of Van der Helst, die met interesse om iets vast te leggen, of met interesse voor psychologische of representatieve aspecten werden aangebracht. Bovendien: vrijwel alles was portret, zelfs daar waar geïdealiseerd en gecomponeerd werd, en waar van literatuur en fantasie gebruik gemaakt werd. Waren niet evenzogoed de stillevens, de bloem- en de dierenstukken portretten? Waar het gaat om een type, de maatschappelijke stand of om menselijk gedrag – kan genre daarvan los gezien worden? Zelfs de historieschilderkunst, hetzij in Utrecht, Haarlem of Amsterdam, bleef daarvan niet onberoerd. De grootste in dit vak, Rembrandt, bleef zelfs bij mythologie en de bijbel de werkelijkheid op zijn eigen wijze nog trouw. Hij dramatiseerde en enceneerde, en maakte ieder voorval tot een gebeurtenis – en zocht naar een vergroting van de expressie door een nadrukkelijk getrouwe weergave van de waarneembare werkelijkheid. De drastische wijze waarop hij dat deed ging zijn opdrachtgevers vaak te ver.

afb. 3

Gerrit Adriaensz. Berckheyde, St. Bavo in Haarlem. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.



Men zou evenwel een vergissing begaan, wanneer men de "Gouden Eeuw" van Holland ook zou aanzien voor een "gouden tijdperk". Want de "aurea aetas" was het zeer prozaïsche tijdperk van arbeid en loon, van vlijtig handwerk, van een zuinig bedrijfsleven en van nuchtere afweging. Het was het tijdperk van de persoonlijke vrijheid van de burgers en van de politieke onafhankelijkheid van een gemeenschap, die deze onafhankelijkheid in een tijd van tachtig jaar, vaak met grote moeite, eerst tot stand moest brengen en vervolgens moest handhaven. Terecht schrijft Huizinga in zijn onovertroffen studie over de Hollandse cultuur in de zeventiende eeuw: "Het is de naam Gouden Eeuw zelf, die niet deugt. Hij smaakt naar die aurea aetas, dat mythologische Luilekkerland, dat ons bij Ovidius reeds als scholieren lichtelijk embêteerde. Als ons bloeitijdperk een naam moet hebben, laat het dan zijn naar hout en staal, pek en teer, verf en inkt, durf en vroomheid, geest en fantasie". Inderdaad was dit alles nodig, om de voorwaarden te scheppen, die het mogelijk maakten dat naast de geestelijke ook de unieke visuele cultuur kon ontstaan, die als 'meesterstuk' de staatszaken zou begeleiden.

Historische aspecten

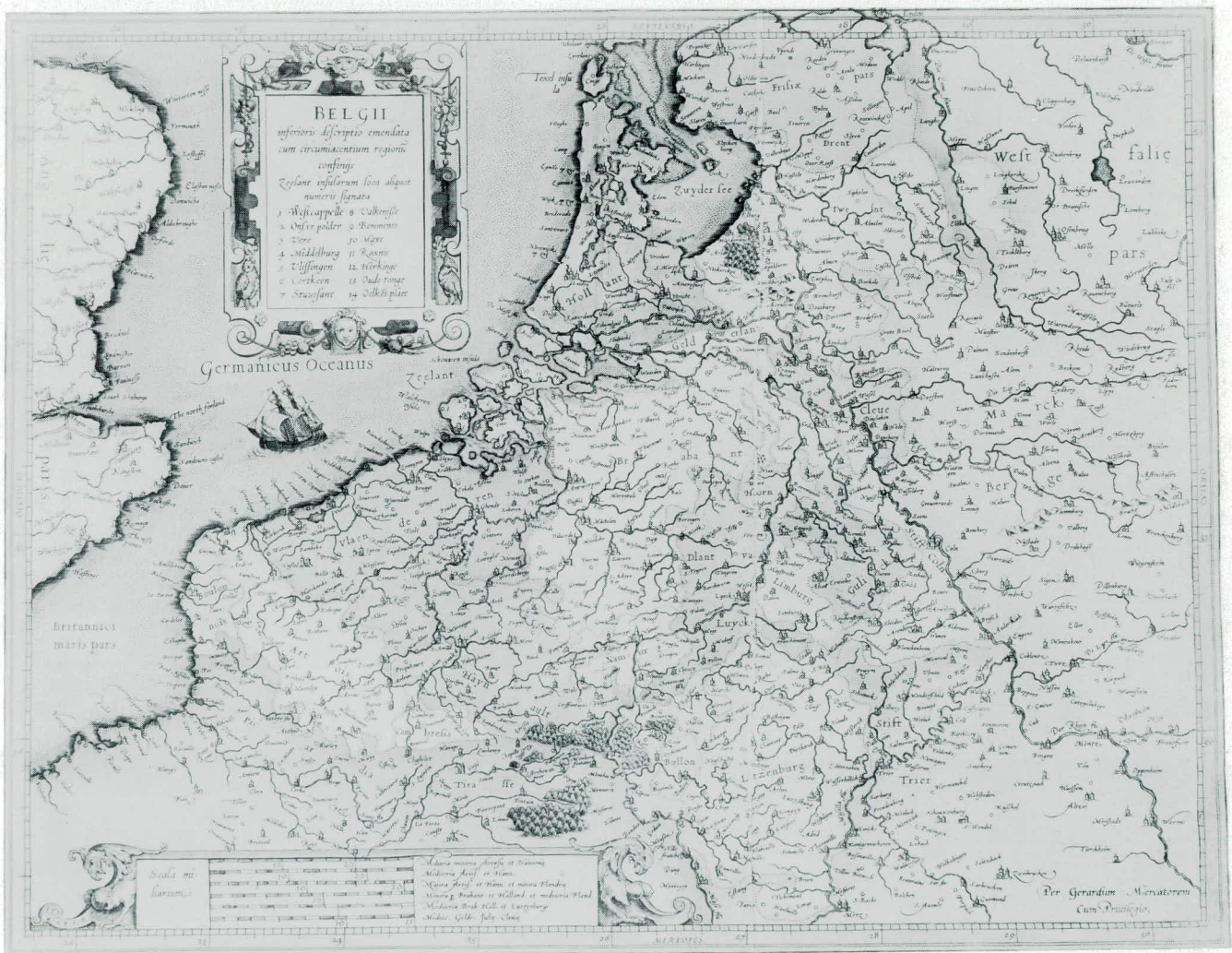
Het is een eigenaardige tegenstrijdigheid, die zelden voorkomt: kunst en cultuur bloeiden, de bedrijven ontwikkelden zich, door handel en export hadden Spanje en Engeland op het water en op het land het nakijken. En ondanks dat was er voor en na de Vrede van Münster in 1648, waarmee een einde kwam zowel aan de Tachtigjarige als aan de Dertigjarige Oorlog in Europa, geen sprake van een tijd van relatieve zekerheid en rust in de noordelijke Nederlanden, in de binnenlandse noch in de buitenlandse politiek. De Republiek Holland was een nog jonge creatie van het einde van de zestiende eeuw. Het was niet meer dan een los verbond van provincies, die zich aaneengesloten hadden uit verzet tegen de centrale macht van Spanje, en die naast de burgerlijke, stedelijke en economische zelfbeschikking de vrijheid van godsdienst wilden handhaven. De afvalligheid van de noordelijke Nederlanden kwam in wezen voort uit een ironie van de geschiedenis. Reeds het Bourgondische erfdeel noodzaakte Karel V tot een grotere mate van centralisme en meer eenheid in het rijk. Met de deling in de Habsburgse kernlanden en het Spaanse westen, waartoe de Nederlanden behoorden, kreeg zijn zoon Philips II in 1555 de taak opgedragen, de afzonderlijke belangen van de gewesten te overwinnen. De provincies waren door een stadhouder vertegenwoordigd in de Staten Generaal, aan het hoofd waarvan een landvoogd stond – onder Philips II was dat meestal een vrouwelijk lid van de koninklijke familie. De Raad van State, de Raad van Financiën en de Geheime Raad waren de uitvoerende organen van een centraal bestuur. Een representatief kiesstelsel, waarbij ook enige families van de lagere adel betrokken waren,

was derhalve bepalend voor de vertegenwoordiging van de provincies. Dit stelsel werd voortgezet op het niveau van burgemeesters, stadsraden en van de rechterlijke en de openbare macht. Het kwam pas tot een algemeen openbaar protest, toen Philips II aandrang op personele hervormingen, het belastingstelsel en de financiën aan zich trok, de bisdommen opnieuw indeelde, het katholieke geloof tot staatsgodsdienst verklaarde, en niet terugschrok voor drastische methoden om het koninklijk gezag te handhaven en de contrareformatie door te zetten. Door de drukkende belastingen, de godsdienstvervolgingen en het verlies van privileges en rechten werd een klimaat van groeiende ergernis geschapen, dat zich in eerste instantie als volkswoede een uitweg zocht in de beeldenstorm van 1566. Honderden kerken werden vernield, aanhangers van het katholieke geloof werden in moeilijkheden gebracht door calvinisten en andere protestantse groe-

pen, plunderingen volgden. Het land was instabiel geworden. De reactie was nog erger. Philips stuurde Ferdinand Alvarez de Toledo, hertog van Alva, om de landvoogdes Margaretha van Parma bij te staan. Na zijn aankomst in 1567 werd de Bloedraad ingesteld, waarvan duizenden mensen het slachtoffer werden. Het streven naar genoegdoening van de Bloedraad overspoelde in het begin van de jaren '70 het hele noorden. Pas vanaf het Beleg van Alkmaar in 1573 begon het tij te keren en konden de huurlingenlegers van Willem van Oranje, die de leider van de opstand was geworden, enige successen boeken. Het staatsbankroet van Philips II in 1575 kwam de opstandelingen goed uit. De Spanjaarden trokken zich terug naar Vlaanderen en Brabant, waar ze echter even meedogenloos zochten naar een schadeloosstelling voor het gebrek aan soldij. Dit leidde in 1585 uiteindelijk tot de val van Antwerpen en van vele andere steden.

afb. 4

De Nederlanden, Mercator-kaart, tweede helft 16de eeuw.





afb. 5

De hertog van Alva en Willem van Oranje. Alva wordt gekroond door Toorn en Twist, naast hem de berooide Nederlanden. Willem van Oranje wordt door de Eer gekroond, aan zijn voeten de vrijheid van geloof en de welvaart. Atlas van Stolk, Rotterdam.

Daarmee begon de opkomst van de noordelijke provincies. De zeven provincies Zeeland, Holland, Utrecht, Gelderland, Overijssel, Friesland en Groningen hadden zich in 1579 met de Unie van Utrecht verenigd – het begin van de formele onafhankelijkheid, ook al werd die door de Spaanse koning niet erkend. De poging tot hereniging van Zuid en Noord in de Pacificatie van Gent (1576) viel daarentegen door onderlinge onenigheid uiteen. Ook het Noorden kreeg te kampen met een crisis in het leiderschap, nadat Willem van Oranje in 1584 was gevallen door de kogels van een katholieke dweper. Philips II had een beloning uitgelooft voor degene die Oranje zou doden. De verhoudingen werden pas geconsolideerd met het strak geregelde stadhouderschap van graaf Maurits van Nassau, die geadviseerd werd door de voormalige watergeus Van Oldenbarnevelt; het Twaalfjarige Bestand van 1609 was hiervan het gevolg. Door de troebelen in het Zuiden was een grote emigrantengroom op gang gekomen, die vooral in de twee laatste decennia voor 1600 zorgde voor een belangrijke groei van de bevolking en van de economische bedrijvigheid, met name in Holland en Amsterdam. Het is verbazingwekkend, dat Holland voor en na de eeuwwisseling zo succesvol was in de zeevaart, terwijl het grootste deel van de bevolking nauwelijks door de oorlogen getroffen leek te zijn. De huurlingen, – Duitsers, Scandinaviërs, Engelsen –, hadden zich vooral op de ambachten toegelegd. En het is een feit – voorstellingen van militaire activiteiten en van soldaten speelden in de Nederlandse schilderkunst vrijwel geen enkele rol. Hoogstens als genre kregen ze belangstelling.

Even opmerkelijk is de geringe weerklank in de schilderkunst van de twisten op godsdienstig gebied. Met uitzondering van enkele katholieke enclaves bekeerden de meeste provincies zich tot het calvinisme. Twisten tussen een liberale en een orthodoxe

groepering, de remonstranten (Arminianen) en de contra-remonstranten (Gomaristen), leidden tot onrusten die veel weg hadden van een burgeroorlog. Uiteindelijk ging het om een principieel conflict tussen staat en kerk, dat uitliep op een machtsstrijd tussen de standen van de politiek liberale en economisch succesvolle handelslieden en de leidende klassen op kerkelijk-politiek gebied. Gevolg was de confrontatie van de stadhouder Maurits van Nassau met Van Oldenbarnevelt, die uiteindelijk het onderspit moest delven en in 1619 om redenen van staatsbelang wegens hoogverraad terechtgesteld werd. Het puriteinse afzien van ceremonieel en de calvinistische 'onthouding' van afbeeldingen zorgden ervoor, dat deze gebeurtenissen vrijwel geen neerslag vonden in de schilderkunst. Slechts bij uitzonderingen, zoals bij Rembrandt, zijn aanzetten te herkennen van een protestantse iconografie en opvatting.

De crisis in de binnenlandse politiek werd na het einde van het Twaalfjarig Bestand overschaduwd door nieuwe strijd met Spanje. In 1625, het jaar waarin de stadhouder overleed, viel Breda en daarmee hielden de oorlogshandelingen van Spanje niet op. Desondanks slaagde Frederik Hendrik van Nassau, de halfbroer en opvolger van Maurits, er met militaire successen en diplomatieke behendigheid in de Spaanse macht terug te dringen en wist hij bovendien de stabiliteit in de binnenlandse politiek te herstellen. Het verdrag met Frankrijk was hem daarbij een steun in de rug. Het lot van Spanje in de noordelijke Nederlanden werd bezegeld door de overwinning ter zee, die de Hollandse admiraal Maarten Harpertsz. Tromp in 1639 bij Calais op de Spaanse Armada behaalde. Toch leek het tij ook voor Frederik Hendrik te keren, toen hij zijn veldtochten tegen de Spanjaarden in het zuiden van het land voortzette en op weg leek om Antwerpen te heroveren. De leidende groepen van handelslieden waren echter niet meer bereid verdere acties te financieren – ook al vanuit de overweging om de belangen van hun eigen negotie veilig te stellen. De slinkende macht van de stadhouder werd beantwoord door het groeiende zelfbewustzijn van de kooplieden, steden en provincies, in de eerste plaats Amsterdam. Na de dood van Frederik Hendrik duurde het nog slechts een jaar voor in 1648 de Vrede van Münster gesloten werd, waarbij Holland definitief in zijn soevereine rechten werd bevestigd. Ook het oplossen van de godsdienstige kwesties was nu alleen nog een taak van de Verenigde Nederlanden zelf. Het grondbeginsel van de wapenspreuk "Concordia res parvae crescunt" – Eendracht maakt macht – was lonend gebleken. Dat kon echter niet verhinderen dat de onafhankelijkheid in de tweede helft van de zeventiende eeuw opnieuw tegen vijanden van buitenaf verdedigd moest worden, op zee tegen Engeland en tegen Frankrijk op het vasteland. Evenmin kon verhinderd worden dat aan het einde van de eeuw een zekere politieke en sociale stagnatie optrad, nadat met de regering van Willem III van Oranje – sinds 1677 gehuwd met Maria Stuart en



afb. 6

Aert van der Neer, Landschap met huis. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, Dep. 514.

daardoor ook koning van Engeland – het hoogtepunt van de politieke en economische macht van de Nederlanden bereikt was. In de achttiende eeuw was het in politiek en cultureel opzicht met de bloei van Holland gedaan.

Samenleving, economie en kunst

Zoals slechts zelden het geval is in de geschiedenis van de kunst van de nieuwe tijd, vormt de Nederlandse schilderkunst ook een getrouwe afspiegeling van het sociale en economische leven. Hof en adel speelden slechts een geringe rol, ondanks enkele niet erg toonaangevende families. Landadel was er in de noordelijke Nederlanden in de zestiende eeuw zeker en burchten en kastelen zijn op menig landschap weergegeven, door Avercamp, Aert van der Neer en Esaïas van de Velde. Maar al bij de aanzichten van slot Bentheim van Ruysdael en Berchem gaat het om Duits gebied. De residentie als type, of het nu ging om een slot of een hofstede, was in de Nederlanden in eerste instantie onbekend, terwijl daarin elders juist systeem geschapen werd door de bouwopdrachten van de adel. Slechts het groeiende belang van het stadhouderschap en de dynastieke banden daarvan deed het idee van representatie door middel van een voorname woning zijn intrede. Dit geldt dan voor de steden en het omliggende gebied. Allemaal zijn het bouwwerken van de Oranjes – zowel in Delft en Den Haag, als bij Rijswijk en in Breda. Na een bescheiden begin met het Binnenhof in Den Haag door Willem van Oranje en prins Maurits, is de uitbreiding van de voorname residenties onder prins Frederik Hendrik, die Amalia van Solms gehuwd had, tot stand gekomen. Behalve Den Haag en Breda moeten hier genoemd worden de paleizen Huis ter Nieuburch en vooral Huis ten Bosch, waar in de Oranjezaal een barok gedenkteken voor de prins werd gecreëerd. De architect Jacob van Campen was welis-

waar een Nederlander – kenmerkend is toch dat bij de geschilderde decoratie Vlamingen de leiding hadden. Jacob Jordaens ging hierbij Van Everdingen voor. Van aanzien was dan met name ook het Mauritshuis van Johan Maurits; daarmee vergeleken bleef Leeuwarden klein. Alleen in de tijd van Frederik Hendrik en daarna van Willem III werd een begin gemaakt met het ten toon spreiden van een barokke pracht. Overheersend bij het volk en in het land was dit evenwel niet.

De standen van boeren en burgers bepaalden veel meer het maatschappelijke beeld. In portretten en genre, maar ook in landschapschilderijen en stadsgezichten maakt het alledaagse leven van die tijd zich ook nu nog kenbaar. Voorstellingen van beroepen en standen zijn daarbij evenzogoed vertegenwoordigd als de weergave van het volk en van gewoontes. In die verbeelding kregen niet alleen onschuldige ijspret, huiselijke bezigheden en beschaafd vermaak een plaats, maar ook kermisfeesten en drinkgelagen. Vrijwel het gehele spectrum van de bedrijvigheid in huis en van de sfeer van beroepen werd visueel behandeld met de weergave van huiselijke, ambachtelijke, of van intellectuele en artistieke activiteiten, van de verkoop van vis en het doktersbezoek tot atelierstukken, van naaikers en werk in de keuken tot musiceren, lezen of schilderen. Daaraan werden toegevoegd de karakteristieke aspecten van leeftijden, van de omgeving van steden en dorpen of uiteindelijk de weergave van de in symbolen vertaalde heersende moraal. Ambacht, handel en nijverheid, stedelijke en landelijke cultuur waren met elkaar verweven. Naast de detailhandelaar stond de koopman, naast de visser, de kleermaker of de wever stonden de arts en de advocaat, naast de bewoner van het platteland de aristocraat, naast de kwakzalver de geleerde. Typerend voor de economische en sociale structuur was de kleinschaligheid van de bedrijven van landbouw en nijverheid, waaraan noch door feodaal grondbezit noch door het begin van

afb. 7

Anthonie Palamedesz., Aangenaam tafereel. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 1058.



een industriële produktie het karakter ontnomen kon worden. De landbouwbedrijven werden in hoog tempo uitgebreid en verbeterd, zodat de produktiviteit van graan, vruchtensoorten en veeteelt voor de groeiende steden toenam. Daarnaast waren vooral de organisaties van handel en nijverheid de pijlers onder een moderne economie met banken en kapitaal. Hierdoor ontstond het sociale profiel van de Noordelijke Nederlanden, waarin naast rijken en armen ook plaats was voor een gezonde middenstand. De aanwinning van land, stadsuitbreiding, de expansie van verkeer en handel droegen bij aan de economische welvaart, die zijn neerslag vond in de algemene rijkdom van het land, maar ook in het persoonlijke profijt van met name de belangrijke families van kooplieden. Toewijding en het streven naar profijt werden bovendien door het calvinistische geloof ondersteund en droegen bij tot ontwikkeling en het opbouwen van voorzieningen voor verzorging, ofschoon armoede en ziekte in heel Holland voorkwamen. Er was een niet gering aantal tehuizen voor armen en wezen, en daarbij kwamen nog de "Gasthuysen" van hospitalen en tehuizen voor bejaarden. Holland was daarmee veel verder dan andere landen. Kenmerkend was ook de sociale betrokkenheid in ontspanning en ontwikkeling, die tot uitdrukking kwam in een veelheid aan verenigingen voor literatuur en muziek. Uiteenlopende beroepsgroepen en verschillende lagen van de bevolking kwamen

afb. 8

Thomas de Keyser, Portret van een familie, 1640. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 2550.



afb. 9

Hieronymus II Francken, De kunsthandel van Jan Snellink in Antwerpen, 1621. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.

bijeen in de "Reederijkers", de "Kamers" en de "Doe-
len". De drang tot ontwikkeling werd bevorderd door
universiteiten, scholen en ook door oude tradities. De
volkscultuur smolt samen met de humanistische vor-
ming. Deze burgerlijke cultuur kwam voort uit de bur-
gerlijke economie en leidde dan ook tot burgerlijke
vormen van vertegenwoordiging in de oligarchisch
geregeerde stadstaat. Naast lieden met beroepen als
rechtsgeleerde of arts waren het vooral de rijke fami-
lies, die werden opgenomen in de stand van magistra-
ten en regenten in de steden. In de loop der tijden
kwam daaruit het stadspatriciaat voort, dat door de
tradities bijna adellijk werd. De vertegenwoordiging
van de burgerij werd bepaald door organisaties van
ambten en gilden voor verschillende beroepen, naast
de kerkelijke leiders. Zij waren het ook die als
opdrachtgevers de kunsten bevorderden, zij traden op
de voorgrond door kunst te verzamelen en zich te laten
portretteren. Holland huldigde een van de rijkste por-
tret-culturen die er ooit waren, maar die tegelijkertijd
ook zeer bescheiden was. Frans Hals, Van der Helst,
Rembrandt, Thomas de Keyser en vele anderen heb-
ben het beeld overgeleverd van statige heren en dames
in wambuis en in zwarte kleren met witte kragen –
getuigenissen van een gewoonte in kleding, die deugd-
zaam gedragen werd. Kenmerkend voor het leven van
een maatschappij waarop de standen van beroepen en
het burgerlijk-besloten aspect zo zeer hun stempel
hadden gedrukt, was dan ook de in Europa unieke
weerspiegeling daarvan in de regenten- en schutter-
stukken, in de portretten van groepen en families. Voor
tehuizen en verenigingsgebouwen werden deze schil-
derijen gemaakt, voor de woonkamer en voor de ver-
gaderzalen van de burgerwachten, voor de hospitalen,
de tehuizen en de gilden – vooral in Holland en Zee-
land was dit het geval. Eenvoud en zuinigheid waren
toonaangevend.

Ook de kunstenaars leefden op deze manier, en oefenden hun beroep in eerste instantie als ambacht uit, hun kunst kwam door opdrachten of als vrije produktie op de markt. De kunstenaars zelf waren zowel handelaar als producent, niet zelden leverde de kunst een bijverdienste, naast een belangrijker inkomen. De produktie, het kopen en verzamelen, de markt en de handel van de schilderkunst waren zeer veelzijdig. De handel in schilderijen die niet in opdracht waren gemaakt droeg enerzijds in belangrijke mate bij aan de specialisatie van de kunstenaars, anderzijds echter evenzeer aan de rijkdom aan onderwerpen en motieven. Van oudsher bekende voorstellingen en formele tradities konden aangepast worden aan de particuliere smaak, werden veranderd en verrijkt, om door nieuwigheden succes te boeken in de concurrentie van de markt. Daardoor maakt het Hollandse kunstbedrijf van de zeventiende eeuw een tamelijk moderne indruk. In hun opleiding, positie en de uitoefening van hun beroep waren de kunstenaars echter lang niet zo vrij en onafhankelijk als men, afgaand op de indruk die de kunst daarvan geeft, zou denken. Er waren voorschriften wat hun stand betreft, evenals over juridische zaken en omtrent hun bedrijfsvoering. Bovendien werden opleiding, ervaring en succes mede bepaald door persoonlijke omstandigheden. Waar elders hof en academie ervoor zorgden dat kunstenaars vooruit kwamen en een inkomen hadden, waren hier het ambacht en het gilde, en vraag en aanbod de bepalende factoren. Banden met begunstigers en vaste opdrachtgevers waren zowel in de particuliere als in de openbare sfeer zeldzaam. Gilden en vakgenootschappen, burgemeesters, raden en verzamelende kooplieden hadden uiteraard een andere invloed op stijl en richting van de voor het overige vrije schilderkunst, dan hof, adel of kerk. Schilderijen werden vooral beschouwd als ornament, koopwaar en pas op de laatste plaats als geplande decoratie. Het wekt dan ook nauwelijks verbazing, dat de hiërarchieën in de schilderkunst, die in andere landen opgeld deden, hier niet erg aansloegen – noch in de houding van de kunstenaar, noch in zijn thema's. Weliswaar kwam de traditie van de academie om de hoek kijken bij de opvatting dat in theorie de historischilderkunst de hoogste eisen stelde, bepalend voor de praktijk van de schilderkunst was dit zeker niet. Er was veel meer vraag naar genre, landschappen, stillevens en portretten. En al verdiende een kunstenaar een tijdlang veel geld en genoot hij roem en aanzien – neergang en verval konden daardoor niet verhinderd worden. Voorbeelden daarvan zijn Rembrandt, Van der Helst, Frans Hals en Jan Vermeer. De welvaart kon tijdelijk tot het bezit van huizen en een vermogen leiden, maar bleef toch wisselvallig, zoals blijkt uit de voorbeelden van Gerard Dou, Salomon van Ruysdael, Nicolaes Maes of Gerard van Honthorst uit Utrecht. Het merendeel van de schilders leefde in een onzekere financiële situatie en had schulden, velen verhuisden rusteloos van stad naar stad op zoek naar een betere markt. Veel schilders bouwden een bestaan uit twee

inkomens op. Slechts enkelen, zoals het schildersechtpaar Jan Miense Molenaer en Judith Leyster, konden zich na jaren drie huizen veroorloven. Bekend is het geval van Jan Steen, die in Delft een brouwerij pachtte, Jan van Goyen was ook makelaar en tulpenkweker, Meindert Hobbema was belastingontvanger, Jacob van Ruysdael – zijn geval is niet helemaal duidelijk – was arts. Anderen waren schout, belastingontvanger of kunsthandelaar, zoals Vermeer van Delft en Gerrit en Hendrick Uhlenborch. De meeste kunstenaars waren van eenvoudige komaf, uit een milieu van handwerkers en simpele burgers, slechts een enkeling stamde uit een magistraten- of rijke koopmansfamilie. Doorgaans kreeg de schilder zijn opleiding in het handwerk van de middenstand, in een atelier van een bij het Lucasgilde aangesloten vrije meester. Het gilde stelde ook het reglement vast. Zo controleerde het gilde het aantal leerlingen, maar bepaalde ook de condities en de plaats van de verkoop. De situatie waarbij de voorschriften omtrent opleiding en inkomsten in eigen hand werden gehouden werd ook in de praktijk toegepast. Doorgaans werd een contract voor de opleiding opgesteld voor twee of drie jaar, waarin een vergoeding voor de leermeester was opgenomen. Leerlingen konden al op twaalf- of dertienjarige leeftijd opgenomen worden in een atelier. Het vastgelegde doel was het bereiken van het vrije meesterschap en de toelating tot het St. Lucasgilde, hetgeen vrijwel noodzakelijk was om het beroep ter plekke uit te oefenen. In de meeste gevallen werd de leerling door de meester in zijn huis opgenomen en werkte hij als assistent en knecht bij het aanmaken van de kleuren, het prepareren van doeken, het klaarmaken van de schildersbenodigdheden en als algemene hulp. De vele atelierstukken in de Nederlandse schilderkunst zijn wat deze zaken aangaat een bron van informatie. Begonnen werd met tekenlessen, meestal naar het voorbeeld van prenten, tekeningen of

afb. 10

Balthasar van den Bossche, *Het schildersatelier*. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 1366.



andere afbeeldingen, later naar gipsen beelden, die in de Nederlandse ateliers veel gebruikt werden. Het merendeel van deze gipsen stelde afgietsels van antieke voorbeelden voor, of lichaamsdelen als hoofden, armen, handen, of ook wel voorbeelden van de anatomie. Dit laatste kon niet aan het "menselijke origineel" bestudeerd worden. Het toenemende aantal geïllustreerde leerboeken bood hiervoor een vervanging. Een volgende stap was het werken naar een levend model, terwijl in dezelfde tijd ook de leer van het perspectief en de compositieregels aan de orde kwamen. Pas daarna werden penseel en palet ter hand genomen. Vaak ging de leerling in deze periode naar een andere meester over. Het werk bestond dan uit het opzetten van een al vervaardigd ontwerp op doek of de afwerking van een onderdeel van een schilderij, of ook uit het maken van een copie, waaraan de meester dan zelf nog de laatste hand legde of alleen zijn signatuur toevoegde. Pas het meesterschap maakte het werken onder de eigen naam en met eigen verdiensten mogelijk. Dat het bereiken van het meesterschap vaak lang op zich liet wachten had tot gevolg, dat schilders met een voltooide opleiding vaak nog werkzaam bleven in het atelier van hun meester. De technische kant van de schildersopleiding berustte voor een groot deel op de eigen recepten van de afzonderlijke meesters. Vanzelfsprekend gebruikten zij hun eigen ontwerpen en schilderijen als voorbeelden voor de leerlingen. Deze beide aspecten leidden er dan ook toe, dat het eerste werk van een schilder vaak nog duidelijk de invloed van zijn meester vertoont. Overigens – ondanks de nadruk die vaak gelegd wordt op het "realisme" van de Nederlandse schilderkunst, werd er geschilderd in het atelier, ook als de "Tekenaar in het landschap" niet enkel als een iconografische topos moet worden opgevat, maar als weergave van de realiteit. Het atelier deed dan ook meteen dienst als bewaarplaats van wapens en allerlei andere voorwerpen, die als motieven gebruikt konden worden.

De meeste kunstenaars probeerden in eigen land aan de kost te komen. Hun werk had bijgevolg betrekking op de hen bekende omgeving. Toch bleef de traditie van de studiereis naar Italië gehandhaafd, met Rome als het Mekka voor de bestudering van de antieken en de campagna als de plaats om het ideale landschap van de zestiende en zeventiende eeuw te zien. Voor veel Hollanders was de reis ook nuttig om een nieuwe markt te verkennen, waaraan zij genre- en landschapsschilderijen leverden. De zogenaamde Italianisanten, van Jan Asselyn, Bartholomeus Breenbergh en Dujardin, tot Poelenburgh, Pynacker en Jan Baptist Weenix, verbleven meerdere jaren in Rome en Italië. Ze hadden zich daar verenigd in de "bentveughels" en maakten in hun atelier met name composities voor "geïdealiseerde" schilderijen, op basis van tekeningen die in de natuur waren vervaardigd. Ze brachten daarbij de gebruiken van markt en verkoop over naar het zuiden en trachtten een eigen groep van kopers te vinden.

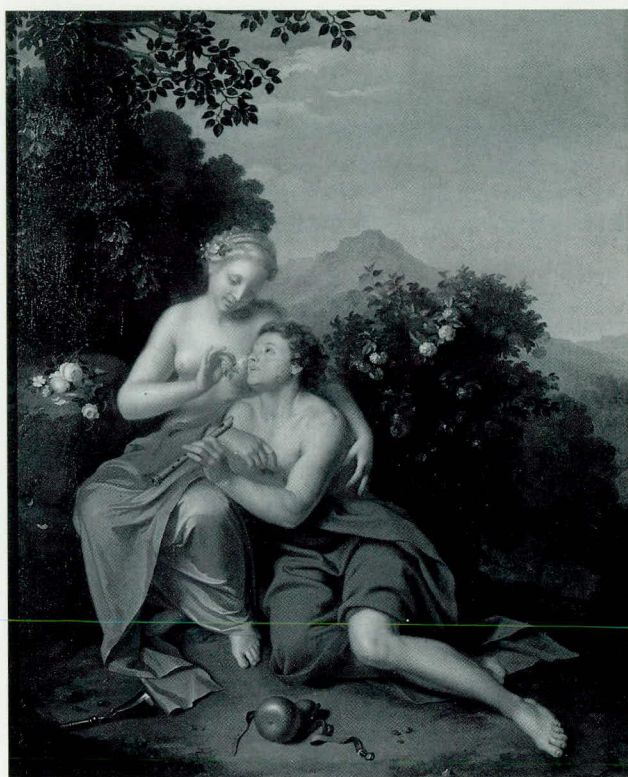
Het was juist dat principe van de vrije produktie, dat bepalend was voor het karakter, de thematiek en de formaten van de Hollandse schilderkunst. Het was koopwaar voor de verzamelaar, voor de eigen woning, die aan de man gebracht werd op vaste markten, in het atelier, op tentoonstellingen en door handelaren. De gilden beslisten over het marktrecht, de plaatsen en de tijdstippen van de vrije verkoop. Dat betrof zowel de handel in een plaats als daarbuiten. Talloze kunstenaars reisden derhalve van de ene plaats naar de andere, om zich te verzekeren van een bestaan. Ook op kermissen en jaarmarkten werd handel gedreven, en omdat daar kapitaal omging werd ook de professionele kunsthandel tot die plaatsen aangetrokken. Veel schilders gaven hun schilderijen in commissie bij de rondtrekkende exporthandel. Het werd sinds Floerke vaak geciteerd, maar het is nog altijd typerend wat de Engelsman John Evelyn in 1641 over de kermis van Rotterdam in zijn dagboek noteerde: "De jaarmarkt of kermis in Rotterdam was op zo'n manier voorzien van schilderijen (vooral landschappen en drôleriën, zoals ze deze clowneske voorstellingen noemen), dat ik ervan verbaasd stond. Ik kocht er een paar en zond ze naar huis. De reden voor de aanwezigheid van zoveel schilderijen en voor hun lage prijzen is daarin te zoeken, dat deze mensen te weinig land hebben, om hun geld in te beleggen, waardoor het een normaal verschijnsel is, een eenvoudige boer 2000-3000 £ op deze manier te zien investeren. Hun huizen zijn er vol van, en ze verkopen ze op jaarmarkten met veel winst". En zo schreef ook A. Bredius in zijn "Urkunden zur holländischen Kunst": "In de zeventiende eeuw bezat vrijwel iedere Hollander vanzelfsprekend een schilderijengalerij; zowel bij de voornamelijk heer als bij de kleinste, simpele burger hing het huis vol schilderijen". En inderdaad – iedereen verzamelde, omdat de vrije concurrentie de prijzen laag hield en hier en daar een ware overvloed aan schilderijen tot gevolg had. Onder de verzamelaars en kopers kon naast de rijke handelaar evengoed een ambtenaar worden aangetroffen, of een boer, een handwerksman of een kleine schipper. Geen wonder dat Johan Huizinga constateerde: "Inmiddels vormde zich, bij de ononderbroken stroom van vraag en aanbod van schilderstukken, uit het eenvoudig huisbezit aan schilderijen gaandeweg de verzameling, het kabinet, niet enkel bij de zeer rijken, maar ook bij de vele welgestelden". Het kabinetstuk, de kleine formaten, de veranderingen in de onderwerpen, die doorgegeven maar ook nieuw ontwikkeld werden, de haast onoverzichtelijke veelheid aan meesters en werken, dit alles was daarvan een resultaat.

Kunsttheorie, onderwerpen en kunstenaarsmilieu

Ook de Hollandse schilderkunst kende een waardering naar soorten, thema's, meesters en de voornamelijk stedelijke centra van produktie. Het maatschappelijke verband van de gilden was vooral een uiting van eco-

nomische belangen, in elk geval van de duidelijk omliggende situatie in de wereld van de kunst. De produktie van schilderijen was gebonden aan interne en externe regels – aan de ene kant de conventies met betrekking tot de thema's en de vormgeving, die het ontstaan van specialisten nog in de hand werkten, aan de andere kant waren er de regels van de markt en de handel voor het schilderij als koopwaar. Zoals gezegd bestonden er vaste tijden en stalletjes voor de verkoop, maar ook standaardafmetingen voor schilderijen, geprefabriceerde of opnieuw gebruikte dragers van stof en hout, lijsten die geschikt waren voor het verwisselen van schilderijen, en tenslotte technieken, die de vervaardiging zodanig bevorderden dat men bijna van serieproduktie kan spreken. Dit strekte zich uit van de fijnschilderkunst tot aan het schetsmatige ontwerp. Wat aanzien en prijs aangaat, deze werden beïnvloed door de afmetingen, het aantal van de voorgestelde onderwerpen, de manier van schilderen, de thema's en de mate waarin deze herhaald werden. De gradaties in populariteit waren daarbij niet zonder meer gelijk aan de kunsttheorie. Een onvermijdelijk gevolg was de mechanisering van het schilderproces en van de keuze aan thema's, men zou bijna kunnen spreken van "industrialisering" – in negatieve zin wel te verstaan. Schilderijen werden veranderd, gecopieerd en ook vervalst, ze werden tot een broodwinning die op een ervaren manier bedreven werd.

Holland beschikte in tegenstelling tot andere landen niet over instellingen voor kunstonderricht. Carel van Manders Tekenacademie in Haarlem was waarschijnlijk slechts een privé-opleiding naar Italiaanse voorbeelden van het einde van de zestiende eeuw, ontstaan naar aanleiding van zijn studiejaren in Rome, waar toen juist de Accademia di San Luca werd opgezet. Vermoedelijk ging het daarbij alleen om het tekenen naar antieke voorbeelden en "naer het leven". Vanzelfsprekend had ook Van Mander de "edel vry schilderconst" graag opgenomen gezien in de "artes liberales". Ook al bleef de schilderkunst aan de gilden gebonden en zette zij zich voort in de tradities van de ateliers en in particuliere opleidingen, dan wil dat nog niet zeggen, dat men zich niet hield aan opleidingsmodellen en aan de indelingen naar soorten van de schilderkunst. Al sinds de zestiende eeuw droegen de Lucasgilden daar zorg voor. De enige "Schilderacademie" die op een hoger niveau stond, was de in 1655 opgerichte "Confrerie Pictura" in Den Haag, waarbij behalve Abraham van Beyeren, Jeronimus van Diest en Van de Venne in het bijzonder de op theoretisch gebied belangrijke schilders Samuel van Hoogstraeten en Gerard de Lairese betrokken waren. Voor het overige waren sinds de zestiende eeuw met name de dichters- en muziekgezelschappen, de al genoemde "Kamers", de plaatsen van de "hoge" kunst en van wederzijdse contacten voor kunstenaars. Frans Hals was lid van de "Wijngaertranken"-kamer en Brakenburg van "de Witte Angieren", allebei in Haarlem, Claes Moyaert was lid van de "Eglentier" in Amsterdam. De rederij-



afb. 11

Peter van der Werff, *Granida en Daifilo*. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, Dep. 478.

kerskamers droegen in niet geringe mate bij tot de literaire en emblematische scholing van de schilders. Dichters als Joost van de Vondel, Jacob Cats, Pieter Cornelisz. Hooft en Roemer Visscher beïnvloedden de thema's en de beeldspraak van kunstenaars in ruime mate.

Zoals dat sinds Alberti en de Italiaanse literatuur van het Cinquecento regel was, maakte ook de Hollandse schilderkunst gebruik van een hiërarchie in de thema's, al was die lang niet zo uitgesproken als in de naburige landen. Opmerkelijk is evenwel dat er over het algemeen weinig kennis werd genomen van theorie en dat er ook door schilders weinig van werd gelezen. De eigen literatuur publiceerd pas laat de in woorden vastgelegde regels. Afgezien van de biografieën van Cornelis de Bie, Von Sandrart en Houbraken zijn maar twee geschriften van belang: Carel van Manders "leerdicht" uit 1604 en "De schilder-konst der oude" van Franciscus Junius uit 1637, dat pas in 1641 in het Nederlands verscheen. Van Hoogstraetens "Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst" dateert van 1678 en het op het Franse classicisme geïnspireerde "Het Groot Schilderboek" van Gerard de Lairese werd pas in 1707 gepubliceerd. Natuurlijk waren de mondelinge overleveringen en vooral ook de altijd al op overeenkomstige wijze gehanteerde voorschriften met

betrekking tot de dichtkunst alom bekend. De algemene ontwikkeling was uiteindelijk niet gering en van de antieke literatuur werd op passende wijze gebruik gemaakt, de pastorale literatuur van Cats, Hooft en Vondel geven daarvan blijk. Veel schilderijen getuigen ervan, dat men ook voor het eigen land en de eigen manier van leven een spiegel vond in Arcadië en de landschapsschilderkunst, in de herdersidyllen en -landschappen van Theocritus, Vergilius, Sannazaro en Guarini (Il Pastor Fido). Dit blijkt bovendien ook uit Van Manders interesse in de landschapsschilderkunst, die hij direct na de historieschilderkunst rangschikte. Het belangrijkste was echter de mens, zoals ook het schilderij, waarop figuren zijn weergegeven in een handeling, het belangrijkste bleef. Met de mens waren wetenschap, filosofie en moraal verbonden. Behalve het technische onderricht in het tekenen, proportie, perspectief en compositie, waren de wijze van weergeven en de "moti", de uiterlijke en de innerlijke constitutie in de weergave van de mens, voor Van Mander bepalend. In zijn inleiding voor aankomende kunstenaars maakte hij zeer nauwkeurig vergelijkingen met de antieken, prees hen maar bekritiseerde ze ook. Wel stond de historieschilderkunst in zijn indeling bovenaan, maar hij ging als volgt verder: "Is het niet de perfectie in figuren en historiestukken dan kan het zijn: dierstukken, keukenstukken, fruitstillevens, bloemstukken, landschappen, architectuurstukken, perspectiefstukken, cartouches, grotesken, nachtstukken, branden, afbeeldingen naar het leven, zee- en scheepstukken, of iets anders van dien aard te schilderen". Voor Junius ging het, met het oog op de antieken, hun dichtkunst en hun personen, nog voornamelijk om de "idea" en de nabootsing van de natuur. Natuur en dichtkunst zijn dan later ook de centrale begrippen bij Van Hoogstraeten, die dienovereenkomstig het handelen van de mens, de loop van de geschiedenis, als het voornaamste onderwerp zag. Bij Van Hoogstraeten in elk geval vangt de kunst met voorschriften aan, voor hij toekomt aan architectuur, landschap, de "huisraad", de kleding of dieren. De keuze van het thema is derhalve het eerste punt dat van belang is, en het ordineren van de geschiedenis werd in het grote schilderboek van De Laresse tot alfa en omega. Landschap en genre worden bij hem nauwelijks genoemd, hoewel beide door de beschrijving van de "genera" van de stijl, zoals die in de literatuur bekend was, en door de voorschriften omtrent de gemoedsaandoening samen met hun "modi" wel degelijk ingang vonden. Wat betreft uitdrukking en handeling, in positieve en negatieve zaken, was er een duidelijke ordening in de wereld van de schilders, alles had "betekenis". Doorslaggevend waren de regels omtrent de manier van weergeven, die de hoogte- en dieptepunten in de waardering karakteriseerden. Gedrag, omgangsvormen en moraal, van boeren tot burgers, werden zo vastgelegd. Ook al werden deze regels door de schilders niet letterlijk en niet steeds vooropgezet toegepast, de keuze aan thema's was op deze manier



afb. 12

Frans Hals, *De regenten van het St. Elisabeth-hospitaal in Haarlem, 1641*. Haarlem, Frans Halsmuseum (bruikleen).

onbewust en onder de oppervlakte toch zodanig gevormd, dat die als conventie kon functioneren en als zodanig ook te begrijpen was. Alleen zo konden emblematiek en symboliek werkzaam zijn, als beeldspraak, die het oppervlakkige van een diepere achtergrond voorzag. Het schilderij moest dienen "tot lering en vermaak", ook als het "slechts" om landschap of genre ging. Vormgegeven in het spraakgebruik van alledag werd de diepere betekenis inderdaad tot "werkelijkheid".

Dergelijke verbanden hangen voor een deel samen met de aard en de thematiek van de schilderijen, maar ook met lokale scholen en familiebanden. Bijna elke grotere Hollandse stad kende een specifiek eigen schilderkunst wat stijl en thema betreft, veelal vertegenwoordigd in de naam van een groot kunstenaar, in wiens omgeving de – om met L.J. Bol te spreken – "goede onbekenden" te vinden waren. Zo is de historieschilderkunst behalve met Utrecht en de Caravagisten Van Honthorst, Ter Brugghen en Van Baburen – en Bloemaert ging hen op zijn eigen wijze voor – met Haarlem en uiteraard met Amsterdam verbonden. In Haarlem had de historieschilderkunst zich voortgezet van het maniërisme van Cornelis Cornelisz., Van Mander en de oude Hendrick Goltzius tot aan Frans de Grebber. Deze laatste vormde de spil van een groep leerlingen en was tevens leermeester van zijn zoon Pieter, die door de grote Hollandse architect Jacob van Campen en door Pieter Soutman en Salomon de Bray betrokken werd bij de decoratie van de Oranjezaal in Huis ten Bosch. Door Soutman en Vorsterman, graveurs uit Haarlem in de traditie van Goltzius, raakten de prenten naar Rubens ook in Holland verbreid. De Bray en De Grebber behoorden weer tot een andere groep historieschilders, en wel die van Rembrandt in zijn Amsterdamse periode. Nog toen hij in Leiden woonde kwamen enkele historieschilders uit Haarlem sterk onder zijn invloed, namelijk Willem de Poorter en Jacob de Wet. Zelf zou hij pas in Amsterdam een grote hoogte bereiken, zowel in letterlijke als in overdrachtelijke zin. De zogenaamde pre-Rembrandtisten rond de



afb. 13
Nicolaes Berchem, Italiaans landschap met herder en kudde. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 3241.

met Rome goed bekende Pieter Lastman, schilders als Jan Tegnagel of Claes Moyaert, beproefden reeds de "hoge school" van de compositie in de verhalende historie. Lastmans opbouw van groepen en zijn kleurgebruik waren mede-bepalend voor het vroege werk van Rembrandt. Rembrandt vervaardigde in de dertiger jaren als de zich van traditie bewuste "pictor doctus" zeer dramatische en psychologisch-expressieve schilderijen, die blijk geven van zijn kennis van de regels omtrent uitdrukking en beweging. Aan het einde van de dertiger jaren en in het begin van het volgende decennium had hij veel leerlingen en vrienden. Behalve Lievens, die in de vroege periode in Leiden zijn metgezel was in portretten in historiestukken, waren dat Govert Flinck, Jacob Backer, Ferdinand Bol, evenals Gerbrand van den Eeckhout en Aert de Gelder. In de volgende jaren groeide het aantal leerlingen. Tot de kring van de meester, die naast het historiestuk het portret en het landschap tot gevoelige en expressieve middelen maakte, behoorden ook Jan Victors, Carel Fabritius, Samuel van Hoogstraeten en nog vele anderen. Vrijwel overal werden portretten gevraagd en geschilderd, maar vooral de genoemde steden Haarlem en Amsterdam deden op dat punt van zich spreken. Haarlem was een welvarende stad, waar de linnenindustrie bloeide; Amsterdam daarentegen was het centrum voor handel en banken. In beide plaatsen was een uitgesproken gunstig sociaal klimaat voor portretten. Burgerwachten, magistraten, hele groepen wensten zich te laten vereeuwigen in een portret of groepsportret. Cornelis van Haarlem was al van belang voor het schutterstuk, maar de onbetwiste meester daarvan werd Frans Hals. Zelden werd het vak van portretschilder in een stad zo door een enkele figuur beheerst als in Haarlem met Frans Hals het geval was. Een veelbetekenend bewijs daarvan is ook tegenwoor-

dig nog de indrukwekkende reeks in het naar hem genoemde museum in die stad. Johannes Verspronck trad in zijn voetsporen. Bij schuttersgilden, burgerwachten en regentenstukken, maar ook bij anatomiestudies, weeshuisbestuurderen en lakenwevers denkt men toch eerder aan de Amsterdamse groepsportretten die door Rembrandt, Ferdinand Bol, Bartholomeus van der Helst of Dirck Santvoort geschilderd werden. Nergens anders vertoonde het portret, in openbare of particuliere opdracht geschilderd, zulke demonstratieve trekken als in Amsterdam, dat daarvoor door de samenstelling en het aantal van de inwoners een rijke voedingsbodem vormde. Natuurlijk kenden ook andere plaatsen een zelfstandige bloei van het portret, zoals in Dordrecht met Nicolaes Maes en Aert de Gelder, of met Michiel van Miereveld in Delft.

Ook andere onderdelen van de schilderkunst waren op een meer of minder uitgesproken wijze verbonden met afzonderlijke steden en meesters. Weer moet daarbij Haarlem genoemd worden, waar Brouwer korte tijd in het atelier van Frans Hals werkzaam was. Aan de gebroeders Adriaen en Isaak van Ostade gaf Brouwer zijn door de Vlaamse schilderkunst beïnvloede 'boeren-genre' door – interieurs van kroegen en vechtpartijen in herbergen, kortom liederlijke scènes, die de leer van de gemoedsbewegingen in de "genus humilis" in beeld brachten. De broer van Frans Hals, Dirck Hals, begaf zich op het gebied van het milieu van de burgers met taferelen met edelen en tuinscenes, die beïnvloed schijnen te zijn door de Rotterdammer Willem Buytewech. Bedoeld worden schilderijen in een enigszins verheven stijl met voorstellingen van gezelschappen die zich vermaken met dans, muziek en hoffelijke conversaties. Vaak speelt ook de symboliek hierin nog een rol, zoals ook bij Jan Miense Molenaer of Jan Steen het geval is. Deze laatste woonde sinds 1661 met zijn familie in Haarlem, nadat

afb. 14
Ludolf Backhuysen, Schepen op de Zuiderzee voor de vesting Naarden. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 2566.





afb. 15
Willem Claesz. Heda, Stilleven, 1632. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 1014.

hij eerder verblijf gehouden had in Den Haag en in Delft, waar hij een brouwerij pachtte. Voorstellingen uit het alledaagse leven en bijbelse scenes zijn bij hem in dezelfde mate doorspekt met morele vermaningen, literaire toespelingen en elementen uit toneel en theater. Als verhalenverteller van niveau was hij een van de beste schilders van genre, dat onder zijn invloed door de symbolische lading en het gekozen stijlniveau naast het historiestuk kwam te staan.

Het beginstadium had hij evenwel aan Leiden te danken. Hij werd geboren als zoon van een brouwer, bezocht aanvankelijk de universiteit, maar behoorde vervolgens tot de oprichters van het St. Lucasgilde. Leiden werd het centrum van de fijnschilderkunst, wat behalve aan Jan Steen toe te schrijven is aan één man: Gerard Dou. Een reeks van alledaagse beelden werd opgebouwd uit werkplaatsen van kleermakers en schoenmakers, interieurs, doktersbezoeken, hoffelijke taferelen en in portretten gekenschetste beeltenissen van jonge meisjes of oude vrouwen. In een dergelijke concentratie zijn zulke beelden noch in Amsterdam, noch in de omgeving van Pieter de Hoogh en Jan Vermeer in Delft te vinden. De invloed van Dou's fijnschilderkunst reikte tot in de achttiende eeuw. Frans van Mieris en Gabriël Metsu namen de techniek van Dou en de thema's van Steen over.

De landschapschilderkunst was zonder twijfel overal verbreid en alleen met het nodige voorbehoud kunnen daarvan regionale en lokale kenmerken aangegeven

worden. De Leidse genre-fijnschilderkunst kan nauwelijks genoemd worden zonder melding te maken van de pendant in de landschapsstukken – de zijdeachtige en diepe, in groen en oker gedompelde rivierlandschappen van Salomon van Ruysdael en Jan van Goyen vormen een verbindende schakel tussen Haarlem en Leiden. Aan Haarlem zijn ook te verbinden de zware, dramatische landschappen van Jacob van Ruysdael, uit de tijd voor hij naar Amsterdam trok. Bovendien was Haarlem de plaats van Allaert van Everdingen, Cornelis Vroom en Pieter de Molijn, van Jan Wijnants en Wouwerman. Door de italianisant Nicolaas Berchem maakten leerlingen en navolgers die zelf nooit voet op Italiaanse bodem zetten, kennis met het volle licht en de zuidelijke sfeer. Het was echter niet alleen Haarlem waar een creatieve antithese van het zuiden en het noorden in de landschapschilderkunst bestond, in Amsterdam was het niet anders. De tradities van Van Coninxloo en Alexander Keirincx leefden voort in het werk van Aert van der Neer, daarentegen waren Asselijn en Breenbergh italianisanten die langere tijd in Rome verbleven. Den Haag was sinds 1632 de woonplaats van Van Goyen, na zijn periode in Leiden. Anthonie van Croos en Willem van Diest behielden zijn lage horizon en de in beweging zijnde hemel. Natuurlijk moeten ook de zeestukken genoemd worden, van de Rotterdammer Simon de Vlieger, de Amsterdammers Jan van de Capelle en Ludolf Backhuysen, en Jan Porcellis en Willem van de Velde, beide in Leiden geboren. De zeegezichten waren hier niet minder belangrijk, geheel in overeenkomst met de plaats van de zeevaart in het leven van het volk.

Blijven over het dierstuk, het stilleven en de bloemschilderkunst. Ook deze genres werden beoefend door bekende meesters, van Middelburg, Haarlem en Leiden tot in Amsterdam bijvoorbeeld Claesz. en Heda in Haarlem, de Bosschaerts, Van der Ast en Corte in Middelburg, Willem Kalf in Amsterdam of Van Beyeren in Den Haag. Het is onmogelijk hen zelfs maar te noemen. Er waren honderden schilders in Holland. En er waren duizenden schilderijen; niets bleef als motief onbenut. Alles had zijn betekenis en functie. Wat daarvan tegenwoordig nog over is, is een geschiedenisbeeld in een goede betekenis.

Nederlandse Schilderkunst van de 17de eeuw: de smaak van de burger

Jos de Meyere

De 17de eeuw is in Nederland algemeen bekend als "De gouden eeuw". Daarmee wordt kort, maar duidelijk de periode aangeduid, waarin het land een hoogtepunt van bloei kende. Na een verwoede vrijheidstrijd had Nederland zich vrij snel ontwikkeld tot een mogendheid van internationale allure. Overigens was het niet alles goud wat er blonk. De jonge staat was verwickeld in een serie oorlogen en beleefde bovendien de nodige interne politieke strubbelingen. Deze weinig flatteuze zaken stonden echter de vooruitgang op economisch, commercieel, sociaal en cultureel gebied geenszins in de weg.

In het culturele gebeuren van De gouden eeuw neemt de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw een prominente plaats in. De kapitalen, die vooral dankzij ondernemingen als de V. O. C. (Verenigde Oost-indische Compagnie) verdiend werden, werden voor een aanzienlijk deel besteed aan het verwerven van kunst. Het aanbod van kunstwerken was enorm groot en in elk geval zeer gevarieerd wat de onderwerpen betreft.

Toen de Engelsman John Evelyn in 1641 te Rotterdam de kermis bezocht, was hij verrast door het grote aantal schilderijen dat daar te koop werd aangeboden. Ook was hij verbaasd, dat men zelfs in boerderijen schilderijen kon aantreffen. Evelyn voegde er in zijn

reisverslag nog aan toe, dat schilderijen in Nederland goedkoop waren en beschouwd werden als een goed middel om geld te investeren. Een jaar eerder, in 1640, was Peter Munday, die een reis door Europa en Azië maakte, in Amsterdam. Hij noteerde, dat Nederlanders veel aandacht besteedden aan de decoratie van hun interieur. Speciaal gold dat de kamers, die aan de straatzijde lagen: daar waren de kostbaarste stukken te vinden. Aan de juistheid van Munday's bewering hoeft niet getwijfeld te worden: ze wordt bevestigd door afbeeldingen (afb. 1) en door vele andere beschrijvingen. Zo is bijvoorbeeld bekend dat Johan de Bye te Leiden een "voorkamer" zodanig inrichtte, dat hij daar zijn verzameling schilderijen van Gerard Dou kon ophangen.

De Bye besteedde veel zorg aan zijn schilderijen: er werden kastjes om gebouwd en gordijntjes voor gehangen!

Hoe boeiend het relaas van buitenlanders als Evelyn, Munday en anderen ook is, het geeft toch een te ongezuiverd beeld om correct te zijn. Schilderijen werden beslist niet door Jan en alleman gekocht. Archiefstukken leveren voldoende bewijzen, dat het voornamelijk gegoede burgers waren, die kunst kochten. Maar hoe dan ook: het viel buitenlandse verslaggevers op, dat bezit van kunst in Nederland niet het exclusieve voorrecht was van prins en prelaten.

In de 17de eeuw bestond in Nederland nog de middeleeuwse opvatting, dat de maatschappij bestond uit drie standen: geestelijkheid, adel en "derde stand". Ondanks het feit, dat de geestelijkheid na de reformatie aan het eind van de 16de eeuw van het standen-toneel was verdwenen, hield onder anderen Wouter van Gouthoeven in zijn *D'oude chronyke ende historiën van Holland, Zeeland ende Utrecht*, uitgegeven te 's-Gravenhage in 1620, nog vol dat de bevolking van elk christelijk land uit de genoemde drie standen bestond.

Martinus Schoockius stelde in zijn *Belgium Federatum...*, uitgegeven te Amsterdam in 1652, een ordening in negen groepen voor: edelen, patriciërs, kooplieden, handwerkers, vissers, scheepslieden, boeren, arbeiders en karrenlieden. In essentie gaat het ook hier om drie standen: een hogere stand, bestaande uit edelen, patriciërs en (rijke) kooplieden; een middenstand met zelfstandigen; en een lagere stand met loonarbeiders. Wat buiten beschouwing bleef was het legertje armoedzaaiers: bedelaars, zwervers, lijders aan ernstige ziekten, etc.

afb. 1

Gillis van Tilborgh, *Familiemaaltijd*, ca. 1660.
's-Gravenhage, Mauritshuis.



Een mecenaat van hof en adel, zoals dat bijvoorbeeld in Italië, Duitsland of Frankrijk plaatsvond, was in Nederland in de 17de eeuw van weinig betekenis.

Prins Maurits, opvolger van Willem van Oranje en hoogste gezaghebber in Nederland, had weinig interesse in kunst. Maurits' opvolger, Frederik Hendrik, daarentegen toonde wel enige belangstelling voor kunst. De impuls daartoe is zeker gegeven door zijn neef Frederik V, keurvorst van de Palts, en diens echtgenote Elisabeth Stuart, oudste dochter van de Engelse koning Jacobus I. Keurvorst Frederik V en zijn echtgenote waren slechts gedurende de periode van één winter koning en koningin van Bohemen; vandaar hun bijnamen "winterkoning" en "winterkoningin". In 1621 vestigden ze zich in 's-Gravenhage, waar ze een stempel drukten op het hofleven. Amalia van Solms, die hofdame was bij de winterkoningin, huwde in 1625 met Frederik Hendrik. Onder deze vorsten werden enkele paleizen gebouwd. Van die paleizen is alleen Huis ten Bosch (thans paleis van de koningin) bewaard gebleven. De bouw ervan werd overigens eerst na het overlijden van Frederik Hendrik gerealiseerd. Frederik Hendrik en Amalia van Solms legden ook een fraaie collectie schilderijen aan.

Blijkens een inventaris, die tussen 1632 en 1634 werd opgemaakt, bezaten ze zo'n honderd schilderijen, in hoofzaak van Vlaamse en Nederlandse kunstenaars. Onder de Nederlandse meesters bleken de Utrechtse de voorkeur te genieten.

Ondanks de hoge kwaliteit had de verzameling van Frederik Hendrik en Amalia van Solms toch niet de allure, die men bij andere vorstenhoven aantrof. Niet zo verwonderlijk dus, dat sommige buitenlanders er in hun beschrijvingen geen melding van maken. Het feit dat zo veel burgers in Nederland kunstwerken in huis hadden bleek bij buitenlanders veel meer de aandacht te trekken. De welvarende burgerij, die in de 17de eeuw de kern van de Nederlandse maatschappij vormde, was zonder meer bepalend voor het karakter van de schilderkunst.

Er is uitermate weinig bekend over de burger als particulier koper en opdrachtgever van kunst. Dat betekent dat we ook nauwelijks iets concreets weten over de relatie tussen de kunstenaar als leverancier en de burger als klant. Zonder twijfel is het gebrek aan gegevens te herleiden tot het simpele feit, dat de burger weinig opdrachten gaf voor het maken van schilderijen, uiteraard met uitzondering van portretten. Men kocht gewoonweg wat er in het atelier of de winkel van de kunstenaar, in de kunsthandel, op veilingen en verkopen of op de (jaar)markten werd aangeboden.

Wellicht was de "vrije produktie" door schilders meer noodzaak dan keuze. Immers, op opdrachten voor kerken en kerkelijke instellingen, die vóór de reformatie in grote mate de produktie van kunst uitmaakten, konden Nederlandse schilders in de 17de eeuw niet meer rekenen. Ze moesten zich wel storten op de seculiere markt. In hun politieke, sociale of maatschappelijke functies verstrekten burgers wel

opdrachten aan schilders. De belangrijkste bestemmingen waren stadhuizen, liefdadige instellingen zoals gasthuizen, weeshuizen etc., en doelen.

Schilderijen in stadhuizen hadden gewoonlijk betrekking op de geschiedenis en de topografie van de stad, en op de functie van het gebouw als zetel van het stadsbestuur, de justitie etc. Veelal werden deze schilderijen vervaardigd door lokale kunstenaars. Bij de schilderijen die in liefdadigheidsinstellingen hingen, trof men in principe twee groepen aan: allereerst werken, die op de een of andere wijze het doel van de instelling verduidelijkten en vervolgens portretten van stichters en/of regenten. Een voorbeeld is De uitdeling aan de armen door Maria van Pallaes, door de Utrechter Hendrick Bloemaert in 1657 geschilderd (afb. 2). Samen met haar vijf kinderen is Maria van Pallaes weergegeven vóór de huisjes, die ze voor arme bejaarden stichtte. Het schilderij hing als schoorsteenstuk in de regentenkamer.

In de doelen – dat waren gebouwen waar de schutterij bijeenkwam – vond men zogenaamde "schuttersstukken": groepsportretten van schutters. Van de in oorsprong militaire functie van de schutterij was in de 17de eeuw nauwelijks nog wat te merken: het was een elitaire gezelligheidsvereniging voor welgestelde burgers geworden. In hun deftigheid, trots, maar ook in hun protserigheid lieten deze burgers zich door schilders uitbeelden.

✱

Enkele Nederlandse contemporaine kunsttheoretici hebben hun opvattingen vastgelegd over de diverse genres, die in de 17de eeuwse schilderkunst werden beoefend. Alhoewel eerst in de 18de eeuw een rigoureuze ordening van de genres wordt aangebracht, is reeds in de 17de eeuw een duidelijke aanzet te vinden.

Het aantal 17de eeuwse Nederlandse tractaten over schilderkunst is zeer beperkt. Vooraan in dat kleine rijtje staat Carel van Mander met *Het Schilder-Boeck*, uitgegeven te Haarlem in 1604. Dat boek bestaat uit vier delen: het eerste deel is een verhandeling over theorie en praktijk van de schilderkunst onder de titel *Den Grondt der Edel vry Schilderconst*; het tweede en

afb. 2

Hendrick Bloemaert. *De uitdeling aan de armen door Maria van Pallaes*, 1657. Utrecht, Centraal Museum.



omvangrijkste deel bestaat uit biografieën van schilders; het derde deel bevat tekst en uitleg van Ovidius' *Metamorphosen*; het vierde deel tenslotte gaat nader in op de wijze van uitbeelden van figuren uit de mythologie.

Het boek van Carel van Mander is van niet te onderschatten betekenis voor wat betreft de invloed op de 17de en 18de eeuwse kunsttheoretici en schilders in Nederland. Expliciet blijkt dat uit het feit, dat Philips Angel in zijn *Lof der Schilder-kunst*, uitgegeven te Leiden in 1642, herhaalde malen Van Mander citeert. Het boekje van Angel bevatte niets anders dan een lofrede, die hij te Leiden in 1641 gehouden had op 18 oktober, de feestdag van Sint Lucas. Een grote reikwijdte had de publikatie van Angel niet. Dat geldt ook voor de *Regulen Welcke by een goet Schilder en Teyckenaer geobserveert en achtervolght moeten werden*..., die Pieter de Grebber in 1649 te Haarlem liet verschijnen. Het drukwerk bestond slechts uit één blad, waarop in elf punten wordt uiteengezet, waar een goed schilder zich aan dient te houden. Wel weer van grote betekenis is het werk van Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilder-kunst*, uitgegeven te Rotterdam in het jaar van zijn overlijden, 1678. Van Hoogstraeten behandelt verschillende aspecten van het schildersvak in negen onderdelen, die elk onder het gezag van een der negen muzen worden gepresenteerd.

Van Hoogstraeten onderscheidt drie categorieën van onderwerpen – hij spreekt van drie "trappen" – die hij in een hiërarchische rangorde onderbrengt.

Aansluitend bij de opvattingen van Van Hoogstraeten, maar veel persoonlijker en systematischer, zijn deze van Gerard de Lairese. In de loop van 1689-1690 was De Lairese blind geworden. Om in zijn levensonderhoud te voorzien hield hij voordrachten over schilder- en tekenkunst. Zijn theorieën over schilderkunst werden vastgelegd in *Het Groot Schilderboek*, verschenen te Amsterdam in 1707. Deze publikatie, die in twee delen werd uitgegeven, kende meerdere herdrukken en werd ook in het Duits, Frans en Engels uitgegeven. Tussen de publikatie van Van Mander en die van De Lairese ligt ruim een eeuw.

Hun publikaties zijn absolute hoogtepunten en stijgen verre uit boven het lokale niveau. Wellicht is het feit dat beiden immigranten waren – Van Mander was afkomstig uit Meulebeke in Vlaanderen en De Lairese uit Luik – daar niet geheel vreemd aan.



Van Mander beschouwt het als de hoogste opdracht voor een schilder om "historiën" weer te geven. Onder "historie" wordt een onderwerp uit bijbel, religie, mythologie, literatuur of klassieke en vaderlandse geschiedenis verstaan. Centraal in de historieschilderkunst staat het optreden van God, goden of mensen.

Van Hoogstraeten en De Lairese sluiten zich hierbij aan en plaatsen in de hiërarchie van onderwerpen de

"schilderachtige en poëtische historiën" op de derde, dat wil zeggen de hoogste trap.

Historieschilderkunst eist van de schilder niet alleen perfecte weergave van alle onderdelen van het gekozen onderwerp, maar tevens het vermogen om eigen ideeën te verwerken. Dit onderscheidt de historieschilders juist van andere kunstenaars, die de zichtbare werkelijkheid slaafs en fantasieloos afbeelden. Een schilder heeft volgens Philips Angel de volle vrijheid en zelfs de plicht om aan een historie eigen inventies toe te voegen, mits de kern maar niet wordt aangetast. Historiestukken moeten herkenbaar en begrijpelijk zijn, maar ze moeten ook een "moraal van het verhaal" bevatten. Deze normen zijn voor de historieschilder belangrijker dan historische exactheid.

Schilders, aldus Angel, moeten zich verdiepen in "oude boeken". Ook Van Mander, Van Hoogstraeten en De Lairese hameren daar voortdurend op. Men mag immers verwachten dat een belezen kunstenaar een verantwoorde historie zal kunnen schilderen. Essentiëler wellicht is het feit dat een kunstenaar, die zijn vertrouwde met oude boeken bewijst, daardoor duidelijk aangeeft méér te zijn dan een eenvoudige ambachtsman.

De Nederlandse historieschilderkunst bestaat voornamelijk uit religieuze en mythologische onderwerpen.

Na de reformatie werden voorstellingen met bijbelse of religieuze onderwerpen geweerd, zeker uit kerken. Calvin was gekant tegen dergelijke voorstellingen; Luther daarentegen stelde zich gereserveerder op. De Nederlandse dichter en predikant Dirk Rafaelsz. Camphuysen (1586-1627), die ook een opleiding als schilder genoot, ging zich uiteindelijk fel verzetten tegen elke vorm van schilderkunst en waarschuwde ervoor, dat allerlei voorstellingen tot onkuise gedachten konden leiden. Uitdrukkelijk vermeldde hij "Susanna en de ouderlingen" en "Lot en zijn dochters", die èn om het verhaal èn om de uitbeelding van het naakt uit den boze waren.

Tal van schilderijen met bijbelse en religieuze onderwerpen verlieten de ateliers van kunstenaars, de vermaningen van Camphuysen ten spijt. Dergelijke schilderijen kwamen zelfs in protestantse kerken terecht. Met name geldt dat voor de beschilderde orgelluiken, waarvan tal van fraaie voorbeelden te vinden zijn in Nederlandse kerken en musea.

Nederland was in de 17de eeuw een overwegend protestants land, maar telde toen ook vele aanhangers van het katholicisme, zowel Rooms-katholieken als Oud-katholieken (Jansenisten). Zij kwamen voor het vieren van hun eredienst in kleine groepjes samen. Aanvankelijk gebeurde dat in hun woningen; later in schuilkerken, die allengs groter werden, en bovendien ook rijker aan decoratie. In de kerk van Sinte Marie te Utrecht – een schuilkerk van de Oud-katholieken – bevindt zich "De roeping van Mattheus", omstreeks 1625 geschilderd door de Utrechtse kunstenaar Jan van Bijlert (afb. 3). Dit schilderij, waarvan zich een copie bevindt in het Szépművészeti Múzeum te Boeda-

pest, is ongetwijfeld van meet af aan bestemd geweest als decoratie van deze schuilkerk.

Opvallend is het feit, dat vele kunstenaars, van wie met zekerheid bekend is dat ze protestants waren, onderwerpen schilderden, die als typisch katholiek golden. Voorstellingen bijvoorbeeld, waarin de verering en de verheerlijking van de moeder Gods tot uiting kwamen, passen geheel in de sfeer van de contra-reformatie. Ze waren niet alleen een reactie op de reformatie, maar hadden zelfs een offensief karakter. Een typisch voorbeeld van een dergelijke uitgesproken contra-reformatorische voorstelling is "De verkondiging aan Maria". De Utrechtse kunstenaar Hendrick ter Brugghen, van wie bekend is dat hij protestant was, schilderde dat onderwerp in 1629 (afb. 4).

Naast bijbel en religie leverde de mythologie, ondanks het verbod van kerkelijke zijde om zich in te laten met heidense zaken, een overvloed aan onderwerpen, waarin een kunstenaar zich ten volle kon uitleven. De diepere, morele boodschap, die aan deze ogenschijnlijk lichtzinnige voorstellingen werd toegekend, gold uiteraard als alibi.

De *Metamorphoses* van Ovidius (43 voor Chr. -17 na Chr.) was de bron bij uitstek, waaruit schilders konden putten voor wat betreft mythologische onderwerpen. Van Mander, die de *Metamorphoses* "de bijbel van de schilders" noemt, besteedt er in *Het Schilder-Boeck* speciale aandacht aan. Van Mander geeft moraliserende interpretaties van de verhalen, die volgens hem vele latente wijsheden bevatten. Volgens Van Mander houden de verhalen uit de *Metamorphoses* een veroordeling in van het aardse, ijdele genot en bevatten ze een aansporing tot deugdzaam leven.

Bij nader bestuderen blijkt echter dat kunstenaars slechts een beperkte keuze uit de verhalen van de *Metamorphoses* gemaakt hebben. Zeer geliefd waren in elk geval de historiën van Diana.

Ondanks de hoge waardering die kunsttheoretici in de 17de eeuw toekenden aan de historieschilderkunst,

afb. 3

Jan van Bijlert, *De roeping van Mattheus*, ca. 1625.
Utrecht, Oud-Katholieke Kerk van Nederland.



afb. 4

Hendrick ter Brugghen, *De verkondiging aan Maria*, 1629.
Diest, Stedelijk Museum.

stond dit genre in Nederland toch in de schaduw van andere genres.

In de jaren twintig van de 17de eeuw ontstonden in Nederland schilderijen met pastorale en arcadische voorstellingen. Schilderijen met dergelijke onderwerpen komen in die periode ook in andere landen voor, maar nergens heeft dit genre zich zo ontwikkeld als in Nederland.

Voor de inhoud – gefantaseerde verhalen, waarvan de handeling zich afspeelde in een idyllische omgeving – konden schilders terecht in de bestaande literatuur. In het bijzonder gold dat *Il Pastor Fido*, in 1589 geschreven door de Italiaan Battista Guarini. Dit boek stond model voor twee Nederlandse werken, die door schilders van dit genre regelmatig werden geraadpleegd: *Trouwen Batavier*, door Theodoor Rodenburgh geschreven in 1601–1602 en gepubliceerd in 1617, en *Granida*, door Pieter Cornelisz. Hooft geschreven in 1605 en gepubliceerd in 1615. De meest interessante Nederlandse vertaling van *Il Pastor Fido* is *De getrouwen Herder* uit 1650, door de Utrechtse schilder Hendrick Bloemaert. "Granida en Daifilo", in 1625 geschilderd door de Utrechtse kunstenaar Gerard van Honthorst is een fraai voorbeeld van dit genre (afb. 5). Het schilderij behoorde tot de collectie van Frederik Hendrik.



afb. 5
Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, 1625.
Utrecht, Centraal Museum.

De Nederlandse landschapschilderkunst uit de 17de eeuw, in het bijzonder de uitbeelding van het eigen landschap, wordt thans algemeen gezien als een van de meest typische aspecten van de Nederlandse schilderkunst. Ook in de 17de eeuw werden schilderijen met landschappen zeer gewaardeerd. Zonder al te stringente scheidingslijnen te willen aanbrengen, kan men de Nederlandse landschapschilderkunst uit de 17de eeuw onderverdelen in enkele categorieën. Allereerst zijn er de topografisch juiste, of althans herkenbare landschappen. Daarnaast zijn er de fantastische landschappen, samengesteld uit elementen als bergen, rotsen, rivieren, wouden, etc., die in de natuur kunnen voorkomen, maar op de schilderijen irreëel worden gecombineerd. Binnen deze groep dient onderscheid te worden gemaakt tussen de indrukwekkende heroïsche fantasielandschappen enerzijds en de lieflijke arcadische fantasielandschappen anderzijds. Deze laatste groep is verwant aan de italianiserende landschappen, waarin kunstenaars reminiscenties aan Italië verwerkten. Van Mander wijdt in *Den Grondt der Edel vry Schilderconst* een hoofdstuk aan het landschap. Het lijkt erop, alsof Van Mander zich in zijn beschrijving laat leiden door het werk van Gillis van Coninxloo. In elk geval treedt Van Coninxloo in de biografie, die Van Mander in *Het Schilder-Boeck* aan hem wijdt, naar voren als de beste landschapschilder van zijn tijd. Volgens Van Mander mag een schilder niet volstaan met een natuurgetrouwe weergave van het landschap. De zichtbare werkelijkheid dient volgens Van Mander met verbeelding – "uit de geest" – door de kunstenaar te worden bewerkt tot een geïdealiseerde voorstelling. De natuur, zo stelt Van Mander verder nog vast, is zonder betekenis, wanneer ze niet dient als onderdeel van een historie. Van Mander behandelt het landschap dan ook niet expliciet als een apart genre, maar als onderdeel van een groter geheel.

Philips Angel vermeldt in zijn *Lof der Schilderconst* uitdrukkelijk landschap- en zeeschilders, maar hij spreekt er geen oordeel over uit.

De *Lairesse* wijdt lang en breed uit over het landschap, dat hij "het gemakkelijkste onderwerp in de schilderkunst" noemt. Echt lyrisch over schilderijen met landschappen blijkt De *Lairesse* toch niet te zijn. In navolging van Van Mander schrijft De *Lairesse*, dat de beste landschappen die zijn, waarin "geschiedenissen, verdichtsel en gelijkenissen" uit de bijbel of uit geschriften van Ovidius of Esopus voorkomen. Kortom, ook volgens hem moet in een landschap een historie voorkomen.

Ook Van Hoogstraeten behandelt landschappen in functie van de historieschilderkunst. Zelfstandige landschappen plaatst hij naast voorstellingen met saters, bosgoden, herders, kluchten en werkplaatsen van schoenmakers of barbiers. Deze onderwerpen plaatst Van Hoogstraeten op de middelste van de drie trappen.

Bij de Nederlandse landschapschilderkunst sluit zich zeer nauw de marineschilderkunst aan. De belangstelling van de Nederlanders voor alles wat met water had te maken, is uiteraard niet vreemd. Door zijn ligging aan zee en als delta van drie tamelijk grote rivieren, was Nederland een plek bij uitstek voor visvangst, scheepvaart, scheepsbouw, etc. Naast deze economische en commerciële aspecten, die van internationale betekenis waren, speelde Nederland op zee, ook militair gezien, een rol van grote betekenis. Het ligt nogal voor de hand dat schilders uit een land, waar water alom tegenwoordig was, dit gegeven tot onderwerp namen. Zee- en riviergezichten, strand- en havengezichten, maar ook zeelagen en "portretten" van schepen, waren onderwerpen die als typisch Nederlands gelden.

Van Mander behandelt in *Den Grondt der Edel Schilderconst* direct na het landschap de "beesten, dieren en vogels". Roelant Savery geldt als degene die het

afb. 6
Roelant Savery, *Appelschimmel*, ca. 1625.
Utrecht, Centraal Museum.



dierstuk in de Nederlandse kunst introduceerde (afb. 6). Reeds vroeg in de 17de eeuw beeldde hij allerhande, vaak exotische dieren uit. Van een apart genre, waar Hollands vee, pluimvee en gevogelte centraal staan, kan eerst vanaf het midden van de 17de eeuw worden gesproken. Paulus Potter is wel een van de bekendste beoefenaars van dit genre.

Architectuurschilderkunst wordt bij Van Mander niet apart behandeld. Dat is niet uit gebrek aan interesse van de auteur of om de geringe betekenis, maar wel omwille van het feit dat volgens Van Mander over dit onderwerp goede publikaties bestaan. Ongetwijfeld bedoelt Van Mander de uitgaven van Pauwels Vredeman de Vries en diens zoon Hans: *Variae Architecturae Formae*, dat in 1601 verscheen, en *Perspective dat is de hoogh-gheroemde Conste...*, waarvan het eerste deel in 1604 verscheen (hetzelfde jaar, waarin *Het Schilder-Boeck* van Van Mander verscheen); het tweede deel werd een jaar later gepubliceerd.

Van Hoogstraeten besteedt wel aandacht aan architectuurschilderkunst, echter niet als een zelfstandig genre, maar in functie van de historieschilderkunst. Dat geldt ook voor De Lairese.

Belangrijk voor de ontwikkeling van de Nederlandse architectuurschilderkunst in de 17de eeuw is de publikatie, in 1623, van *Grondighe Onderrichtinghe in de Optica ofte perspective Konst*, een tractaat over perspectief door Hendrik Hondius. Vijf jaar later verscheen *T'samen-spreekinghe Betreffende de Architecture ende Schilderkunst* van Jacques de Ville. In dit tractaat pleit de auteur ervoor om het perspectief in de architectuurschilderkunst zo exact mogelijk weer te geven. Uit datzelfde jaar, 1628, dateert het vroegst bekende geschilderde kerkinterieur van de architectuurschilder bij uitstek, Pieter Jansz. Saenredam (afb. 7). Zijn werk is gebaseerd op nauwkeurige observatie en precieze opmetingen.

In de Nederlandse architectuurschilderkunst gaat het aanvankelijk niet primair om een realistische weergave van de zichtbare werkelijkheid, maar om gefantaseerde voorstellingen, waarin de schilder door middel van de wetten van het perspectief probeert een zo optimaal mogelijke diepte- en ruimtewerking op het platte vlak te creëren. In de tweede helft van de 17de eeuw moet fantasie in de Nederlandse architectuurschilderkunst het afleggen tegen waarheidsgetrouwe weergave.

Naast de architectuurschilderkunst, waarbij de weergave van het protestantse kerkinterieur een geliefd thema was, neemt ook het stads- en dorpsgezicht in de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw een belangrijke plaats in. Aanvankelijk doet het realistische stads- en dorpsgezicht slechts dienst als decor voor historische voorstellingen. Eerst in de tweede helft van de 17de eeuw breekt het stadsgezicht als zelfstandig genre in de Nederlandse schilderkunst goed door.



afb. 7

Pieter Jansz. Saenredam, *Interieur van de Grote Kerk te Haarlem*, 1628.

Vroeger: Oosterbeek, collectie J.C.H. Heldring.

Enorm veel Nederlandse schilderijen uit de 17de eeuw geven een grote diversiteit aan taferelen uit het dagelijkse leven weer, met een of meer anonieme personen: boerentaferelen; het gecultiveerde leven van de burgers thuis; het werk van de ambachtsman; straattaferelen, etc. Dergelijke voorstellingen worden gerubriceerd onder de term genreschilderkunst, een term die overigens in de 17de eeuw nog niet bestond. Men omschreef genre-taferelen toen als "een gezelschapje", "een boerenmaaltijd", etc. Deze voorstellingen bieden uitermate veel informatie over het sociale leven in de 17de eeuw. De Lairese was fel gekant tegen genreschilderkunst, die, tot zijn grote ergernis zo'n omvang had genomen, dat men er niet omheen kon. Men treft geen verzameling meer aan, zo verzucht De Lairese, of men vindt er voorstellingen met bedelaars, bordelen, kroegen, rokers, speellieden, kinderen in een kakstoel en nog erger en smeriger onderwerpen. Wanneer men het dagelijks leven wil weergeven, zo vervolgt De Lairese zijn betoog, dan "moeten zulke dingen noodzakelijk met afkeur beschouwd worden". De Lairese gaat in dit verband nader in op het onderscheid tussen "antiek" en "modern". Het bezwaar van De Lairese tegen de "moderne" schilderkunst geldt in de eerste plaats de banaliteit van het onderwerp. Deze staat ver af van de "antieke" schilderkunst, die uitgaat van verheven idealen en gevoelens.

Drinkende boeren, rokende kroeglopers, dansende, vrijende of vechtende buitenlui komen we ook in de contemporaine Nederlandse literatuur tegen. Ze worden er als afschrikwekkende exempla voorgesteld. Ongetwijfeld zijn ook schilderijen met dergelijke voorstellingen meer dan een registratie van het dagelijks leven: ze geven de ideeënwereld van de 17de eeuwse Nederlander weer.

Van Hoogstraeten plaatst de genreschilderkunst op de tweede trap, onder de historieschilderkunst, die op de derde en hoogste trap staat. Op de eerste en laagste trap staan onderwerpen als "grotissen" (grotten), bloemstukken, keukenstukken en alles wat onder de naam "stil leven" wordt verstaan. Volgens Van Hoogstraeten was de kunst zo laag gevallen, dat men in de beroemde kunstverzamelingen voor het grootste gedeelte slechts stukken vond, waarop een druiventros, een pekelharing, een hagedis, een patrijs of zaken van nog geringer betekenis waren weergegeven. De kunst wordt door velen slechts als een ambacht uitgeoefend, zo voegt Van Hoogstraeten daar als bezwaar nog aan toe.

Van Hoogstraeten rekent stillevens dus tot de laagste categorie in de schilderkunst, zelfs, zo vervolgt hij zijn betoog, al zijn ze geschilderd door De Heem.

Jan Davidsz. de Heem was en is een van de meest gewaardeerde stillevenschilders van de 17de eeuw (afb. 8). Zijn werk was zeer gevraagd en werd hoog gehonoreerd. De Heem had vele leerlingen (onder wie zijn zoon Cornelis) en nog meer navolgers.

Een stilleven bestaat in principe uit een compositie van "stillstehende Sachen", stilstaande voorwerpen, zoals de schilder Joachim von Sandrart dat in diens *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, uitgegeven in 1675, uitdrukt. Zeer strikt kan men deze omschrijving niet nemen, want op stillevens zijn soms ook insecten, dieren of zelfs mensen weergegeven. Deze levende wezens spelen echter nooit een primaire rol in de voorstelling.

De term "stillevens" komt eerst in het midden van de 17de eeuw in gebruik. Voorheen werden dergelijke voorstellingen op basis van de voorwerpen, die op het schilderij waren weergegeven, omschreven als "een keuken", "een bloempot", "een ontbijtje", "een banketje", "een tabakje", etc.

Zeer geliefd in de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw was het bloemstillevens. Uit recent onderzoek is komen vast te staan, dat Roelant Savery als eerste in de Nederlandse kunstgeschiedenis zelfstandige bloemstillevens schilderde. De twee vroegste exemplaren – een ervan bevindt zich in de verzameling van het Centraal Museum te Utrecht (afb. 9); het andere bevindt zich in Amerikaans particulier bezit – dateren uit 1603.

Op het eerste gezicht lijken bloemstillevens natuurgetrouwe voorstellingen. Het is echter bij de meeste bloemstillevens onmogelijk dat ze direct naar de natuur zijn geschilderd. De bloemen, die in deze boeketten zijn bijeengebracht, kunnen namelijk niet tegelijk in bloei staan. Naast voorjaarsbloemen zoals tulpen treffen we bijvoorbeeld zomerbloemen als rozen aan, etc. Het is duidelijk, dat kunstenaars hun bloemstukken schilderden aan de hand van schetsen, die ze in de loop van het jaar maakten.

Sommige bloemen, die op 17de eeuwse schilderijen te zien zijn, waren zeer begeerde objecten, maar slechts voor een uiterst beperkte elite betaalbaar. Dat

gold in het bijzonder voor tulpen. Voor één enkele bol werd bijvoorbeeld in 1624 maar liefst 2400 gulden betaald. Tulpen-liefhebbers waren in elk geval veel goedkoper uit, wanneer ze een schilderij bestelden, waarop hun lievelingsbloemen waren weergegeven. Dergelijke schilderijen pasten geheel in de sfeer van de rariteitenkabinetten die de rijk geworden burgers inrichtten. In deze verzamelingen vonden bloemstillevens een plaats naast opgezette reptielen en vlinders, uitheemse schelpen, zaden van exotische bloemen en planten, etc.

Toen Jacob de Gheyn begon te schilderen, vervaardigde hij een klein bloemstillevens om het gebruik van kleuren onder de knie te krijgen. Deze informatie danken we aan Van Mander, die dat inderdaad ook aanbeveelt als een goede oefening.

Volgens De Lairese is geen genre zo "feminin, of een vrouw meest eigen" als het bloemstillevens. Verdere uitleg is volgens De Lairese niet nodig! Verder merkt hij nog op, dat veel verzamelaars een bloemstillevens verkiezen boven een historiestuk of een landschap, zelfs al zijn deze geschilderd door een beroemd meester. De Lairese toont zich weliswaar geen uitgesproken voorstander van het schilderen van bloemstillevens, maar hij is er ook niet fel tegen gekant: hij wijdt er zelfs vrij uitvoerig aandacht aan.

afb. 8

Jan Davidsz. de Heem, *Pronkstilleven*, ca. 1660.
Utrecht, Centraal Museum (bruikleen van de Rijksdienst Beeldende Kunst).





afb. 9
Roelant Savery, *Bloemstillevens*, 1603.
Utrecht, Centraal Museum.

De grote populariteit, die bloemstillevens in de 17de eeuw genoten, werd absoluut niet geëvenaard door stillevens met vissen. Slechts enkele schilders beoefenden dit genre. De Utrechtse kunstenaar Jacob Gillig hield het nog het langst vol.

Regelmatig zijn fraaie visstillevens te zien als onderdeel van zee- of strandgezichten. Bij dergelijke combinaties was het niet ongewoon dat schilders samenwerkten: in Utrecht was dat bijvoorbeeld het geval met de marineschilder Adam Willaerts en de visstillevenschilder Willem Ormea (afb. 10).

In de jaren veertig van de 17de eeuw treden de zogenaamde pronkstillevens op de voorgrond: voorstellingen, waar allerhande kostbaarheden bijeen zijn gebracht, die de burger bezat of eens in zijn bezit hoopte te krijgen. Ongeveer gelijktijdig duiken jachtstillevens op.

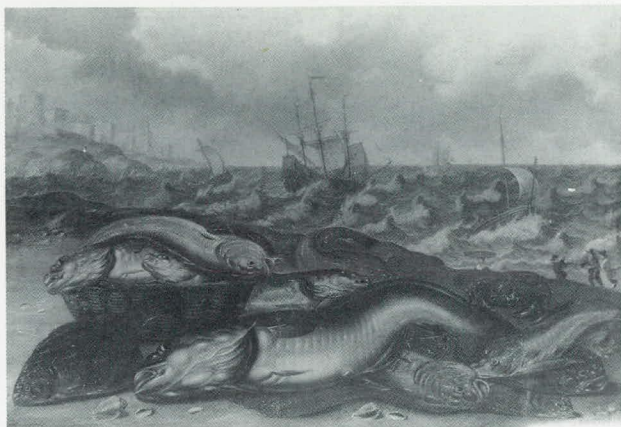
Jacht was een privilege van de adel. De "nouveau riche" van de 17de eeuw ging steeds meer de zeden en gewoonten van de adel overnemen of imiteren. Men kocht de domeinen van de verarmde adel op, vaak met kasteel of landhuis, maar in elk geval met de bijbehorende titels en rechten. Tot die rechten behoorde de jacht.

Jachtstillevens hoeven niet per se getrouwe weergaven te zijn van de buit, die men gevangen of geschoten had. Meestal waren deze schilderijen niet meer dan een suggestie van jachttrofeeën.

Geen genre is in de Nederlandse 17de eeuwse schilderkunst zo driftig beoefend als het portret. Joachim von Sandrart schatte het aantal portretten dat Michiel van Mierevelt schilderde, op 10.000! Dat getal is wellicht sterk overdreven, maar het geeft zeer zeker aan dat de produktie van Van Mierevelt groot was. Wanneer we bedenken dat er in de verschillende Nederlandse kunstcentra in de 17de eeuw vele tientallen portretschilders actief waren, dan mogen we zonder veel restrictie spreken van een massa-produktie. Uit de biografie van Michiel van Mierevelt in het *Schilder-Boeck* van Van Mander, vernemen we diens oordeel over portretschilderkunst. Van Mander twijfelt niet aan de artistieke kwaliteiten en deskundigheid van Van Mierevelt, maar hij heeft geen goed woord over voor het feit, dat Van Mierevelt zich bezighoudt met het schilderen van portretten. Van Mander noemt dat een "zippad van de kunst". Hij heeft er wel begrip voor, dat schilders portretten maken om inkomsten te verwerven, maar hij betreurt het dat om die reden veel knappe kunstenaars geestdodend bezig zijn. De Lairese was het geheel eens met Van Mander. Bovendien ergerde hij zich aan het feit, dat een portret gemeengoed was geworden. Hij vond dat volstrekt misplaatst en veroordeelde het als hoogmoedswaanzin. De Lairese waarschuwde zijn collega-schilders ervoor hun oren niet al te veel te lenen voor de eisen van banale opdrachtgevers. Portretschilders moeten de eer aan zichzelf houden, aldus De Lairese.

Volgens De Lairese mochten portretten niet dienen ter verheerlijking van de afgebeelde persoon, maar alleen ter herinnering: "Non gloria, sed memoria". Dat zijn exact de woorden, die de Utrechtse schilder Joachim Wttewael als zinspreuk op zijn "Zelfportret" uit 1601 vermeldde (afb. 11). Maar volgens de reeds genoemde Dirck Rafaelsz. Camphuysen was dit een onzinnige en verwerpelijke gedachte. In zijn *Stichtelycke rijmen*, uitgegeven omstreeks 1624, noemt hij portretten "schand-trofeeën van het kortstondige leven"! Nederlandse 17de eeuwse portretten waren vrij zelden ten voeten uit geschilderd; het waren zogenaamde borststukken: handzame formaten, die goed pasten in de burgerlijke woning en bovendien ook nog goedkoper waren!

✱



afb. 10
Adam Willaerts en Willem Ormea, *Zeegezicht met visstilleven*, ca. 1640.
Boedapest, Szépművészeti Múzeum.

Kenmerkend voor de 17de eeuwse Nederlander is de permanente behoefte aan moraliseren. Telkens weer wordt men geconfronteerd met openlijke of verborgen zinspelingen op de vergankelijkheid van het leven, de ijdelheid van aardse zaken en de vermaning om een deugdzzaam leven te leiden. Voor de 17de eeuw moet het een vanzelfsprekende zaak geweest zijn om in allerlei onderwerpen een diepere betekenis te herkennen. In preken, in theater, in literatuur en beeldende kunst werd men voortdurend geconfronteerd met metaforen, dat wil zeggen: beeldspraak, die op vergelijkingen berust. Bloemen bijvoorbeeld werden in de 17de eeuw niet alleen weergegeven om hun schoonheid, hun zeldzaamheid of om het decoratieve aspect: ze symboliseerden ook de vergankelijkheid. Zoals het bestaan van een bloem kort is en haar schoonheid vergankelijk, zo is ook het leven van de mens beperkt en schoonheid en rijkdom vergankelijk.

De koopman en auteur Roemer Visscher schrijft in zijn *Sinnepoppen*, uitgegeven in 1614, dat er wat denkwerk nodig is om de diepere betekenis van een kunstwerk te begrijpen. Eerst dan kan men de zoetheid van de kern of pit smaken, aldus Visscher, die zich overigens beklagt over de oppervlakkigheid van het publiek.

Sinnepoppen van Visscher en *Sinne- en Minnebeelden* van Jacob Cats, uitgegeven in 1627, waren de bekendste Nederlandse embleemboeken uit de 17de eeuw. Deze boeken hadden een hoge oplage en werden zeer zeker door een breed publiek gelezen.

De klassieke vorm van een embleem bestaat uit drie delen: een motto, een afbeelding en een verklarende tekst. Bij Cats is de tekst drievoudig: amoureuus, sociaal en religieus. De amoureuze tekst was een lokkertje om de lezer naar de religieuze tekst te voeren. Want daar was het hem uiteindelijk om te doen.

Naast embleemboeken waren er symbolenboeken. De *Iconologia* van Cesare Ripa, uitgegeven in 1593, is

wel het meest bekende werk in dit genre. Het werd met de ondertitel *Uytbeeldinghe des Verstands* in het Nederlands vertaald door Dirck Pietersz. Pers en uitgegeven in 1644. In de inleiding schijft Pers, dat het boek onder meer voor schilders nuttig is.

Wanneer men de betekenis van de 17de eeuwse Nederlandse schilderijen grondig bestudeert, dan komt men tot de conclusie, dat de boodschap die daarin verkondigd wordt, weinig te maken heeft met de hoogste ideale moraal, die een absolute negatie van het aardse leven inhoudt; het gaat om een burgerlijke moraal, waarbij de ethiek uitgaat van het dagelijkse leven en begrensd wordt door de normen van het burgerlijk fatsoen.

✱

In de kunstgeschiedenis neemt de Nederlandse schilderkunst uit de 17de eeuw een markante plaats in. De produktie was overstelpend, zeker voor een klein landje. De veelzijdigheid van uitgebeelde onderwerpen is opvallend. Met name door genrestukken, stillevens en landschappen onderscheidde de Nederlandse schilders uit de 17de eeuw zich duidelijk van hun buitenlandse collega's. Deze genres beantwoordden aan de smaak van het Nederlandse publiek, dat voor een groot deel bestond uit zakelijk ingestelde,

afb. 11
Joachim Wtewael, *Zelfportret*, 1601.
Utrecht, Centraal Museum.



pragmatische en nuchter denkende lieden. In hun wereldje paste beter een genretafereel of een bloemstilleven dan een historiestuk.

De 17de eeuwse Nederlandse schilderkunst is een kunst van burgers voor burgers. Het aantal schilderijen, dat dienst moest doen als verheerlijking van of propaganda voor kerk of vorst valt in het niet, wanneer men het vergelijkt met de massa-productie, die bestemd was voor de burger.

De Nederlandse burger was zich zeer bewust van zijn eigen kunnen, maar evenzeer van de kracht van nationale samenhang. De schilderkunst uit die periode past geheel in dit kader van het zelfbewuste gedrag, dat de burgers toen tentoonspreidden. In geen andere staat is in de 17de eeuw een vergelijkbare situatie aanwijsbaar.

De historie- en portretschilderkunst hadden in de 17de eeuw al een hele geschiedenis achter zich. Voor andere onderwerpen, zoals genre, landschap en stilleven, was dat niet het geval: ze kwamen eerst in de 17de eeuw in de Nederlandse schilderkunst tot ontwikkeling.

John Michael Montias bestudeerde zo'n 10.000 schilderijen, die tussen 1610 en 1679 voorkomen in inventarissen. Zijn onderzoek, dat uitsluitend betrekking heeft op de stad Delft, publiceerde hij onder de titel *Artists and artisans in Delft* in 1982 te Princeton. Uit deze publikatie blijkt dat er in de bestudeerde periode een duidelijke afname is in de productie van historiestukken; een toename van stillevens, landschappen en genrestukken; en een vrijwel constante productie van portretten en overige onderwerpen.

Wat kunsttheoretici in de 17de eeuw voorschrijven, valt dus in de praktijk volstrekt anders uit. Overigens blijken de auteurs van deze tractaten zich zelf ook niet zo streng aan de door hen gepropageerde theorieën te houden. Van Hoogstraeten bijvoorbeeld schilderde onder meer stillevens, genrestukken en portretten: onderwerpen, waar hij in zijn *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst* weinig goede woorden voor over heeft!

Catalogus

Opmerking vooraf bij de catalogus

In de afgekorte literatuuropgave aan het eind van elk catalogusnummer is alleen de bibliografie opgenomen, die betrekking heeft op het betreffende schilderij. In enkele gevallen is slechts de belangrijkste literatuur aangegeven. De bibliografie bevat echter alle gebruikte literatuur. De oudere catalogi van het Museum voor Schone Kunsten zijn niet opgenomen. Voor deze publicatie vormde de catalogus van Andor Pigler, in 1967 in Boedapest uitgegeven, de basis.

Bij de voorbereiding van de catalogus was het Nederlandse Ministerie van WVC zeer behulpzaam, door de toekenning van een studiereis van twee weken, waarvoor ik op deze plaats mijn dank wil betuigen. Dank ben ik ook verschuldigd aan Beatrijs Brenninkmeyer voor haar vriendschappelijke hulp, evenals aan de medewerkers van het RKD voor hun bereidwillige assistentie bij mijn werk.

Ildikó Ember

Jan ASSELYN

(Diemen of Dieppe, tegen 1615 – Amsterdam 1652)

In de bronnen wordt de geboorteplaats van Asselyn verschillend aangegeven, met Diemen bij Amsterdam of Dieppe in Frankrijk. Steland-Stief (1971, 28-31) meent, dat Asselyn na zijn opleiding zijn loopbaan waarschijnlijk in Amsterdam onder invloed van Jan Martszen de Jonge begon als schilder van veldslagen. Tussen 1635 en 1641 verbleef hij in Italië. In de Romeinse Bent kreeg hij vanwege zijn misvormde hand de bijnaam "Crabetje". Op de terugreis was hij in 1644

in Lyon, waar hij een koopmansdochter uit Antwerpen huwde. In 1645 werkte hij in Parijs mee aan het ontwerpen van de decoratie van het Stadhuis, ook werden hier prenten naar tekeningen van zijn hand van Romeinse antieke gebouwen uitgegeven (Perelle). Sinds 1647 woonde hij in Amsterdam. Na zijn terugkeer uit Italië schilderde hij italianiserende landschappen en dierstukken.

1 Italiaans landschap

Doek, 67x80 cm

Herkomst: collectie Esterházy, inv. 1820, nr.375; uit de collectie J.Stierle-Holzmeister, Wenen
Inv.nr.239

Tentoonstelling: Moskou 1975, nr.2, afb.

In het thans bekende oeuvre van Jan Asselyn ontbreken gedateerde werken tussen 1635 en 1646 geheel. Bronnen omtrent zijn verblijf in Italië ontbreken, maar als documenten kunnen zijn tekeningen van Romeinse bouwwerken dienen. Slechts enkele van deze tekeningen zijn gesigineerd en met zekerheid te dateren. Daarom kent Steland-Stief (1971, 41) aan de gesigineerde krijttekening met een topografisch nauwkeurige weergave van SS.Giovanni e Paolo in Rome, in de Albertina in Wenen (Inv.nr.9110), een bijzondere betekenis toe. Dit blad kan worden beschouwd als een studie voor het schilderij in Boedapest, op grond waarvan het in de monografie in Asselyns Romeinse periode, begin jaren '40, geplaatst wordt, door de invloed van Jan Both op de bijfiguren te benadrukken.

De Galerie in Schwerin is in het bezit van een variant van deze compositie met het monogram van Asselyn en het jaartal 1647 (Inv.nr.2219). Agnes Czobor (1963) wees er al op, dat het stuk in Boedapest de tekening veel nauwkeuriger volgt dan het schilderij in Schwerin, reden waarom ze aannam dat het Boedapester schilderij eerder ontstaan was. Frappant is haar analyse van de combinatie van elementen van bestaande gebouwen en het landschap in het schilderij. In de tweede generatie van italianiserende landschapsschilders was dit de algemeen gebruikelijke wijze om architectonische motieven toe te passen (vgl. Stechow 1966, 153). De kerk, waarvan de absis zichtbaar is, en de ernaast gelegen huizen rond de campanile, zijn vrijwel letterlijk van de tekening op het schilderij overgeplaatst en beheersen op een vergelijkbare manier het linker deel van de voorstelling. Ook de helling van de weg, die door de ronde poort naar de voorgrond links voert, komt overeen, al ontbreken op de tekening de figuren nog. Op het schilderij kronkelt aan de rechter-

zijde een rivier, in plaats van de daar aanwezige gebouwen op de tekening. De rivier geeft een uitzicht op de achtergrond, waar zich aan de horizon een kale berg aftekent. Op het schilderij in Schwerin zijn het landschap en de verhoudingen van de bebouwing anders, evenals de plaatsing van de figuren.

De conclusie van Czobor, die werd gevolgd door Steland-Stief, dat dit schilderij de vroege Romeinse periode van Jan Asselyn vertegenwoordigt, lijkt ons overtuigend. A.Blankert (1965, 1978², 132) nam echter naar aanleiding van de tentoonstelling in Utrecht aan, dat niet Asselyn het schilderij in Boedapest vervaardigd had, maar Horatius de Hooch, die tussen 1652 en 1686 in Utrecht werkte. Ter vergelijking noemt hij een schilderij van De Hooch in Kopenhagen en een in het Utrechtse Centraal Museum. Op grond van een reproductie valt niet te twijfelen aan de overeenkomst in motieven, maar de wijze van schilderen en het koloriet zijn op deze manier niet te beoordelen. Alleen een directe vergelijking kan uitkomst bieden, waarvoor juist deze tentoonstelling de gelegenheid kan geven.

Literatuur: Mündler 1869, XII, 23 – Frimmel 1892, 186 – Frimmel 1914, 208 – Czobor 1963, 62-65 – Steland-Stief 1963, 54 vv. – Blankert 1965, 1978², 132 – Pigler 1967, 34-35, afb.274 – Czobor 1967, nr.5 – Steland-Stief 1971, 39-40, afb.XI, cat.nr.143 – Garas 1973, 1975, 267.



Bartholomeus van BASSEN

(Antwerpen ? 1590 – Den Haag 1652)

Het vroege werk van Van Bassen verraaft de invloed van de beide architectuurschilders H. Steenwijk senior en junior, net als van P. Neefs, reden waarom men een leerperiode in Antwerpen kan aannemen. In 1613 werd Van Bassen lid van het Delftse St. Lucasgilde. Sinds 1622 was hij als schilder en architect werkzaam in Den Haag, waar hij in 1624 trouwde. In de jaren 1627 en 1636 was hij deken van het gilde. In 1639 leverde hij in opdracht van het stadsbestuur plannen

voor de bouw van de Nieuwe Kerk in Den Haag.

Van Bassen schilderde imaginaire interieurs van kerken en paleizen en werkte volgens de perspectieftheorie van Vredeman de Vries. De realistische indruk van de perspectivische voorstelling, vanuit één punt opgebouwd, werd versterkt door de zeer nauwkeurige weergave van afzonderlijke details. De bijfiguren op zijn schilderijen werden soms door Frans Francken II en Esaias van de Velde aangebracht.

2 *Interieur van een imaginaire kerk, met het grafmonument van Willem van Oranje*

Doek, 112x151 cm

Signatuur links op de bank: Bartohl van bassen anno 1620, en op een grafplaat: 1620

Herkomst: aangekocht in 1894 van kunsthandelaar C.I. Wawra in Wenen

Inv.nr. 1106

Nadat in 1609 de jonge Republiek Holland met Spanje het Twaalfjarig Bestand had gesloten, besloten de Verenigde Nederlanden om een grafmonument op te richten voor Willem van Oranje, de Vader des Vaderlands. Willem de Zwijger had lange tijd in Delft gewoond en daar de vrijheidsstrijd voorbereid. In het Prinsenhof in Delft trof hem op 10 juli 1584 de dodelijke kogel. Zijn monument werd in de Delftse Nieuwe Kerk opgericht naar plannen van Hendrick de Keyser, een vooraanstaand Amsterdams kunstenaar, maar het werk werd pas in 1623 afgesloten door zijn zoon Pieter. Het mausoleum werd een nationaal monument, dat in de zeventiende eeuw veelvuldig werd bezocht en gehuldigd. Hollandse kunstenaars beeldden het na 1650 regelmatig af. Het hier tentoongestelde schilderij is de vroegste weergave van het monument in de schilderkunst, die in 1620 vervaardigd werd, nog voordat het beeldhouwwerk aan het monument voltooid was.

Waarschijnlijk was het de bedoeling van de kunstenaar om een zeer getrouwe afbeelding van het nieuwe monument te maken, waarbij hij een aan Saenredam verwante weergave van een gebouw toonde. Van Bassen plaatste echter het nauwkeurig weergegeven monument in een imaginair kerkinterieur. Diverse architectonische details (zuilen, ornamenten) komen weliswaar overeen met die in de Nieuwe Kerk in Delft, maar het geheel, de ruimtewerking en de verhoudingen zijn anders dan in de werkelijkheid, zij vormen een geïdealiseerde compositie. In navolging van de Antwerpse architectuurschilders maakte Van Bassen gebruik van het perspectief-schema, dat vanuit één

punt is opgebouwd. De zwart-wit geblokte stenen vloer neemt daarbij haast de rol over van het ruitjespapier, waarop het geheel is geconstrueerd. De diepte van de ruimte is tamelijk gering in verhouding tot de enorme gotische boog. Van Bassen corrigeerde dit echter door voorin architectonische details als repoussoir-motieven te gebruiken en door voorwerpen ter aankleding van de ruimte aan te brengen. De voorgrond blijft in de schaduw, in het middenniveau wordt door een sterke belichting de aandacht gevestigd op het rijk gemodelleerde grafmonument. Op de achtergrond wordt een ritmiek in de compositie gebracht door lichte en donkere vlekken van het van links binnen vallende licht. Juist het gebruik maken van de werking van het licht naar een empirisch grondbeginsel draagt ertoe bij, dat een gevoel van werkelijkheid, een aannemelijke beleving van de ruimte en een reële sfeer gecreëerd worden. W. Liedtke (1982) karakteriseerde deze belangrijke fase in de Hollandse architectuurschilderkunst met het begrip "realistic imaginary church". Hij verwijst naar vergelijkbare verschijnselen in de landschapschilderkunst van rond 1620, waarin de compositie, die in het atelier met elementen uit de natuur is samengesteld, de indruk wekt van een realistisch landschap.

Literatuur: Bredius 1880, 285 – Wurzbach 1906, 63 – Moes in Thieme-Becker 1909, III, 10 – Jantzen 1909, 147 – Jantzen 1910, 59-61, 135, 158 – Jantzen 1912, 82 – Woermann 1920, 353 – Drost 1926, 245 – Martin 1935, 270 – Manke 1963, 39, n.2 – Pigler 1967, 47, afb. 312 – Liedtke 1982, 22-23, 27-28, 30, afb. 4 – Haak 1984, 220, afb. 463.



Abraham Hendricksz. van BEYEREN

(Den Haag 1620/21 – Overschie 1690)

Naar alle waarschijnlijkheid was Van Beyeren in Den Haag leerling van de schilder van visstilleven, Pieter Putter, waarmee hij door zijn tweede huwelijk ook verwant was. Hij huwde voor de eerste maal in Leiden in 1639. In 1640 werd hij lid van het Haagse schilders-gilde en in 1656 behoorde hij tot de oprichters van de Confrerie Pictura (schilders-broederschap). In 1657 vinden we hem in het Delftse gilde en in 1663 opnieuw in Den Haag. In 1669 vestigde hij zich in Amsterdam, in 1674 in Alkmaar, en sinds 1678 tenslotte woonde hij in Overschie.

Van Beyeren begon zijn loopbaan als schilder van visstilleven. Uit 1649 dateert een groot votief-schilderij in de Grote Kerk in Maassluis, dat hij waarschijnlijk samen met Pieter Verbeeck in opdracht van het plaatselijke vissersgilde schilderde (Bergström 1947, 1956², 229). Na 1650 begon hij ook stilleven met bloemen, vruchten en pronkstukken te schilderen. Als schilder van stilleven is hij een van de belangrijkste figuren van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst, terwijl hij ook van belang is als schilder van zeestukken.

3 Woelige rivier met gezicht op een stad

Doek, 69,8x112 cm

Signatuur op de zeilboot op de voorgrond: AVB f

Herkomst: collectie Esterházy, cat. 1812, VIII, nr. 23.

In 1810 gekocht van de Weense schilder Adam Braun Inv.nr.252

Tentoonstelling: Moskou 1975, nr.3

In de vaste opstelling van het Museum voor Schone Kunsten in Boedapest zijn behalve het hier tentoongestelde schilderij nog een fraai pronkstilleven en een groot visstilleven te zien van Van Beyeren, een van de belangrijkste Hollandse schilders van stilleven. De verzameling bezit werk van alle gebieden waarin hij actief was. Abraham van Beyeren was als schilder van zeestukken een navolger van Jan van Goyen, ofschoon zijn levendig dramatische opvatting ook invloed van Jacob van Ruysdael verraadde.

Ondanks het monogram "AVB" op de rechter zeilboot werd het stuk in de collectie Esterházy opgenomen als een produkt van L.Backhuysen. Later hield Mündler (1869) het voor een "sehr tüchtiges" stuk van Beerstraten. De correcte toeschrijving stamt van Károly Pulszky (cat.1883). In de vakliteratuur over zeestukken wordt het schilderij al sinds lange tijd het beste stuk op dat gebied van de meester genoemd (Willis, z.j.; Martin 1935; Bol 1973).

In dit genre schilderde Van Beyeren de Oude Maas, door storm opgezweept, met slingerende schepen en met op de achtergrond een stadsgezicht, dat aan Dordrecht herinnert. De topografische nauwkeurigheid was voor hem echter onbelangrijk. In eerste instantie concentreerde hij zich op de vloeiende weergave van het stormachtige water. De dreigende grauwigroene en leiblaauwe golven zijn dichtbij weergegeven, alsof de toeschouwer zelf in een boot zit. Net als bij het stilleven gaat het de schilder om het elementaire in de materiële dingen, hetgeen hij verwezenlijkt door een brede en vlotte manier van schilderen. L.Bol bracht onder de

aandacht, dat tegelijkertijd de bewegingen van de zeilboten niet overeenkomen met het ritme van de golven. Ze slingeren op een onnatuurlijke manier en schijnen toch vooruit te komen. De wijze waarop de beweging is weergegeven berust niet op waarneming, de strijd met de storm is veeleer symbolisch dan realistisch. Het schilderij is uit stereotype vormen opgebouwd en had in het zeventiende-eeuwse Holland waarschijnlijk een algemeen symbolische betekenis (vgl. de opmerking bij C.Wou, cat.nr.46).

Het Rijksmuseum in Amsterdam bezit een vergelijkbaar, meer evenwichtig riviergezicht, op hout geschilderd.

Literatuur: Mündler 1869, VIII, 31 – Pulszky 1878, 49-52 – Tschudi-Pulszky 1883, II, 25 – Bredius z.j., 164 – Frimmel 1892, I, 176 – Hofstede de Groot 1893, 137 – Bode 1907, 218 – Willis z.j., afb.XIII b – Moes in Thieme-Becker 1909, III, 570 – Bode 1921, 302, 304 – Martin 1935, 267 – Preston 1937, 78, Appendix III – Bernt 1948, I, 80 – Dobrzycka 1966, 75, n.38 – Pigler 1967, 64-65, afb.282 – Czobor 1967, nr.47 – Bol 1973, 160 – Garas 1973, 1975, 268.



Andries BOTH

(Utrecht 1612/13 – Venetië, waarsch. 1641)

Andries Both was de zoon van de glasschilder Dirck en in de jaren 1624 en 1625 was hij in de leer bij Abraham Bloemaert in Utrecht. Op grond van gesigeneerde tekeningen, voorzien van plaats en datum, wordt aangenomen dat hij nog in de eerste helft van de dertiger jaren via Frankrijk naar Italië is gereisd. L.de Bruyn (1952, 110-112) meende, dat hij al in 1632 in Venetië was geweest, maar Waddingham (1964, 16) wees dit van de hand en achtte een verblijf in Rouen in 1633 waarschijnlijk. In bronnen wordt hij voor het eerst in 1635 in Rome vermeld, waar hij tussen 1639 en 1641 samen met zijn jongere broer Jan woonde. Hij overleed

op de terugweg in Venetië (volgens Von Sandrart en Houbraken is hij daar verdrongen).

Uit de weinige bewaard gebleven werken komt hij naar voren als een volbloed genre-schilder. Nadat hij, in de Vlaams-Hollandse traditie, boereninterieurs had geschilderd, richtte hij zich in Italië onder directe invloed van Pieter van Laer op het volksleven op straat. Mogelijk schilderde Andries op enkele vroege schilderijen van zijn broer Jan de bijfiguren. Hij was een uitstekend tekenaar (Haverkamp-Begemann 1976, 88-95).

4 Bij het luizen

Papier op doek geplakt, 34,5x27 cm

Signatuur links aan de wand: ABoth 1630 (AB samengetrokken)

Herkomst: collectie Esterházy, Inv.1820, nr.984

Inv.nr.382

Tentoonstelling: Boedapest 1967, nr.7

Sinds A.Bredius wordt het genre-stuk van 1630 uit Boedapest in de vakliteratuur algemeen als het vroegste werk van Andries Both beschouwd. In 1965 dook in Galerie Müllenmeister in Solingen een schilderij met een straatscene op, met de vermeende signatuur "ABoth 1629" (Weltkunst XXXVI/8, 352, afb.); op grond van de stijl moet het hier echter om een werk uit de rijpere periode in Italië gaan, wellicht uit 1639.

De korte carrière van de bijzondere meester uit Utrecht, die op kleine formaten werkte, kan goed gereconstrueerd worden aan de hand van de weinige, maar doorgaans gedateerde schilderijen. M.R.Waddingham (1964, 16-20) meent enerzijds in de groep van het vroege boeren-genre de door hem als "descriptive realism" getypeerde stijl van de Haarlemse school te kunnen aanwijzen, waarvoor hij de uitdrukking "northern neo-Brouwerian-style" gebruikt, anderzijds wees hij op de invloed van de Utrechtse caravaggen in afzonderlijke motieven. Hij schijnt het stuk in Boedapest niet te kennen, aangezien hij de reeks schilderijen laat aanvangen met het werk van 1631 in de Amsterdamse collectie F.C.Boutot. Een verklaring voor het feit dat de genre-stukken van Both uit 1634 nog in deze vroege stijl gehouden zijn, meent hij in het succes van deze werken in Frankrijk te vinden.

Burke (1976, 147, n.19) noemt in een korte, maar vollediger lijst van de gedateerde werken van Both behalve het stuk uit 1630 in Boedapest nog een schilderij "Drinkende boeren in de kroeg", dat op 1 april 1960 in Londen werd geveild (Christie's, nr.10). Hij omschrijft de vroege stijl als een reflectie op zijn leer-

meester Bloemaert, in het bijzonder wanneer het zijn tekeningen betreft. Hij bespeurt een verandering in stijl, in de richting van de "bambocci", vanaf de Romeinse tekening uit 1636 (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv.nr.05:52).

A. Blankert (1965, 1978², 110, n.6) heeft erop gewezen, dat de wortels voor het "hartig realisme", door diverse auteurs toegeschreven aan de invloed van Brouwer en Van Ostade, ook in Utrecht te vinden zijn, vooral in de karikaturale bedelaarsfiguren van J.C.Droochsloot.

Als uitstekend vertegenwoordiger van het boeren-genre volgt Andries Both in iconografie en vorm de traditie van Brueghel en Brouwer, ofschoon in dit jeugdwerk al zijn individuele talent merkbaar is. De genre-stukken met grote figuren veranderen in de Italiaanse periode in scènes met veel, maar dan kleinere figuren, waarin hij, om zo te zeggen, de nakomelingen van hetzelfde boeren-genre laat optreden. De duidelijkste connectie van dit schilderij met de Utrechtse school en het noordelijke caravaggisme, is te vinden in de karakteristieke belichting. Het onrustige licht van de kaars in de hand van de man aan de linkerzijde, voor de toeschouwer door de hand afgedekt, richt de aandacht op het midden van de voorstelling.

Uit de diverse oude kopieën van deze compositie kan blijken dat de meester er succes mee gehad heeft. Een nogal onhandig voorbeeld uit de collectie Causid-Brück werd in Frankfurt geveild (Bangel 1914, II, 10, nr.4, afb.). In 1948 dook in de Londense collectie Eric.C.Palmer een spiegelverkeerde kopie op als een werk van J.van Craesbeck (RKD doc.), waaruit valt af te leiden, dat van het schilderij ook een prent gemaakt is.

Literatuur: Mündler 1869, XII, 51 – Bredius z.j., 199 – Frimmel 1892, 193 – Frimmel 1904, 10 – Wurzbach 1906, 155 – Moes in Thieme-Becker 1910, IV, 409 – Blankert 1965, 1978², 110 – Pigler 1967, 88 – Mojzer 1967, nr.3 – Burke 1976, 147, n.17 en 19.



Jan BOTH

(Utrecht ca.1618 – Utrecht 1652)

Zijn geboortjaar kan worden herleid uit het portret, dat C. van Poelenburgh in 1648 van hem schilderde. Waarschijnlijk begon hij zijn leerjaren bij zijn vader, de glasschilder Dirck Both. Later betaalde deze tussen 1634 en 1637 leergeld aan het Utrechtse St.Lucas-gilde, zoals hij eerder ook al voor de opleiding van de oudere broer Andries had gedaan. De naam van een leermeester wordt in de documenten niet genoemd. J. Burke (1976, 43) neemt aan, dat dit Carel de Hooch was. Jan wordt in 1638 voor het eerst in Rome vermeld, waar hij van 1639 tot 1641 met zijn broer Andries woonde. Na de dood van Andries keerde hij

naar Utrecht terug. Samen met J.B.Weenix en C.van Poelenburgh was hij in 1649 regent van het schilders-gilde in Utrecht.

Van de tweede generatie van italianiserende landschapschilders is Jan degene met de meeste invloed. Hij schilderde idyllische, met scènes verlevendigde boslandschappen, en rustieke taferelen, waarbij de figuren niet zelden van de hand van andere schilders stammen. Zijn werk had onder meer invloed op Nicolaes Berchem, Aelbert Cuyp, Willem de Heusch en Adam Pynacker.

5 Ruïne aan zeekust

Eikehout, 54,6x45,3 cm

Herkomst: collectie Esterházy, cat.1812, VIII, nr.17

Inv.nr.390

Door het gebrek aan gedateerd werk is een reconstructie van de Italiaanse tijd van Jan Both buitengewoon lastig (vgl. Blankert 1965, 1978², cat.nr.47). Waddingham (1964, 30, 34) en W.Stechow (1966, 153 vv.) hebben er op gewezen, dat hij zich in Rome aansloot bij de oudere Nederlandse meesters Van Poelenburgh, Breenbergh en Van Swanevelt en in korte tijd een succesvol landschapschilder werd. In opdracht van de Spaanse koning Philips IV werkte hij naast Claude Lorrain, Van Swanevelt, Dughet en Lemaire aan de decoratie van het zomerpaleis, het Buen Retiro. Men kan de goudkleurige lichtwerking van zijn idyllische, arcadische landschappen echter niet zonder meer toeschrijven aan de invloed van Claude Lorrain, veeleer gaat het daarbij om een schilderkunstig middel, dat door hemzelf ontwikkeld werd parallel aan Lorrain, op basis van voorlopers. Wel moet rekening worden gehouden met de nieuwe opvatting van de natuur bij Pieter van Laer, die in de kringen van de noordelijke landschapschilders in Rome aan het einde van de jaren dertig een zeer invloedrijk schilder is geweest. Both kan rechtstreeks, of door zijn broer Andries, kennis hebben gemaakt met de realistische opvatting van Van Laer.

Het schilderij in Boedapest wordt door deze dubbele invloed gekenmerkt. Aan de linkerzijde verheft zich een antieke, torenachtige ruïne, die ook voorkomt op een stuk van Breenbergh uit 1630, thans in Kassel, zoals J. Burke (1976, 195) opmerkte. Dit romantische motief krijgt in de compositie van Both haast een dramatisch accent. Een karakteristieke eigenschap van de tweede generatie Hollandse italianisanten is de zeer vrije behandeling van de vroeger met topografische nauwkeurigheid weergegeven architectuurelementen,

die ingepast worden in een imaginaire, bewust opgebouwde compositie (vgl. cat.nr.1, 36, 48). Schijnbaar daardoor een directe, natuurgetrouwe indruk wordt verkregen. Het bijwerk met motieven uit het volksleven, waarin de invloed van de "bambocci" en van zijn broer Andries te bespeuren zijn, vormt een belangrijke, samenvattende factor. Het "kleurrijke licht", waaruit de zonsondergang blijkt, is de schilderkunstige vinding van Jan Both, die daarmee een grote invloed had op de Hollandse landschapschilderkunst in de tweede helft van de zeventiende eeuw. Van een zeer overeenkomstige opvatting is het schilderij "Volkstaferel tussen Romeinse ruïnes" in het Rijksmuseum te Amsterdam (Inv.nr. A 1938).

Jan Both heeft deze compositie verschillende keren herhaald (zie Hofstede de Groot 1926, IX, 450-451). J.Burke beschouwt het gesigineerde stuk in Dresden als het eerste van deze varianten en dateert het rond 1640 (Burke 1976, cat.nr.22). Het schilderij in Boedapest is daarvan volgens hem een kopie; de kopie die eertijds in Richmond verbleef (Hofstede de Groot 102) acht hij zeer zwak.

Van Jan Both is het bekend, dat hij van de stukken met antieke ruïnes of gebouwen diverse exemplaren schilderde. Na zijn terugkeer naar Holland heeft hij bijvoorbeeld meerdere schilderijen vervaardigd naar de tekening van de triomfboog van Titus in Rome (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv.nr. A 533; zie Waddingham 1964, 35). Wij zien daarom geen reden om de authenticiteit van het stuk in Boedapest, dat van goede kwaliteit is, in twijfel te trekken.

Literatuur: Mündler 1869, XII, 45 – Frimmel 1892, 193 – Hofstede de Groot 1926, IX, 450, nr.98 – Pigler 1967, 89 – Czobor 1967, nr.7 – Burke 1976, 195, onder n.22.



Richard BRAKENBURGH

(Haarlem 1650 – Haarlem 1702)

Volgens Weyerman (1729-69) was Brakenburgh een leerling van Hendrick Mommers, maar naar zijn werk te oordelen was hij eerder een navolger van Adriaen van Ostade en vooral van Jan Steen. Hij werd in 1687 lid van het St.Lucasgilde in Haarlem, hield zich ook met de dichtkunst bezig en trad toe tot de rederijkerskamer.

Zijn genre-taferelen staan dicht bij die van Jan Steen. Zijn wijze van schilderen kan in veel gevallen die van een fijnschilder genoemd worden, hoewel zijn kleuren over het algemeen donker zijn. Hij maakte ook kopergravures en ook zijn enige portretten van zijn hand bewaard gebleven.

6 Vrolijk gezelschap

Doek, 76x91 cm

Signatuur links onder: R.Brackenbourgh f.

Herkomst: collectie Esterházy, cat.1812 XIII nr.8

Inv.nr.259

In de meeste gevallen kunnen de schilderijen van Brakenburgh wat thematiek betreft in verband gebracht worden met een werk van Jan Steen, zonder dat het voorbeeld slaafs is nagevolgd. Ook bij hem vinden we het "Doktersbezoek" (Rotterdam), het "St.Nicolaasfeest" en de "Mei-koningin" (Amsterdam en Boedapest), die niet ver van het voorbeeld afstaan, maar toch op een eigen manier een kijk geven op de gebeurtenissen in het normale leven. De gecompliceerde allegorieën, die Jan Steen met elementen van een vrolijk gezelschap opbouwde, hebben in de literatuur al ruimschoots aandacht gekregen (Gudlaugsson 1945; Amsterdam 1976, nr.61-65; Philadelphia 1984, nr.102-110). Er is alle grond om te menen, dat ook Brakenburgh, die een ontwikkeld man was en ook gedichten schreef, op een vergelijkbare manier dacht en te werk ging bij zijn schilderswerk.

Het "Vrolijke Gezelschap" in Boedapest, door Bredius en Frimmel al tot Brakenburghs beste werk gerekend, is een aantrekkelijk en beperkt spiegelbeeld van het grote levenstheater. Ofschoon het lang niet zo rijk is aan bedekte toespelingen als Steens schilderij "Toneel van de wereld" (Mauritshuis, Den Haag), is het wel in dezelfde geest ontstaan. Met een onderhoudende moralisering laat het zien hoe lachwekkend de mens kan zijn, die zich aan de aardse geneugten heeft overgegeven.

De wijn en de liefde zijn de voornaamste elementen. Aan de rechterkant van het middenniveau staat een jongeman, die ten opzichte van de andere figuren opvalt door zijn kleding en door zijn vreemde houding. Uit de opgeheven kan schenkt hij wijn in het grote glas van een gezette man tegenover hem, terwijl de naast de man zittende vrouw met doek geboeid naar de jongen kijkt. Als tegenhanger van het wijnschenken wordt een jonge vrouw opgevoerd, die probeert een oudere man van zich af te houden. Nog in het licht, verder naar links, zit nonchalant een dronken vrouw,

die van Steen bekend is, een glas in de hand en de blouse wat geopend, terwijl ze dromerig de toenaderingspoging van haar partner toestaat. Aan de linkerkant dient zich onder het raam een man met een pluimhoed aan een jong meisje aan, dat de toeschouwer de rug half toekeert. Het gezelschap bestaat verder nog uit een drinkende en rokende groep mensen, een vioolspelende zanger op de achtergrond en twee kinderen. De voorwerpen rond het meisje dat met een hond speelt, hebben betrekking op de vijf zintuigen, de hond zelf is de belichaming van het zinnelijke. Het kind op de bank, dat alleen zit te eten en met een houten lepel zwaait, doet denken aan de kinderen bij voorstellingen van de verkeerde wereld van Steen (= het slordige huishouden; bijv. Wenen, Kunsthistorisches Museum). Ook de ongewassen borden, het bestek, het kinderspeelgoed, de pijp, de tabakszak, de speelkaarten en de onvermijdelijke breedgerande hoed op de grond kunnen worden beschouwd als tekenen van verval en onmatigheid (vgl. Philadelphia 1984, 311 en 322).

Literatuur: Mündler 1869, VIII 28 – Bredius 1880, 375 – Frimmel 1892, 166 – Pigler 1967, 92.



Willem BUYTEWECH

(Rotterdam 1591/92 – Rotterdam 1624)

De vader van Willem, Pieter Jacobsz., was schoenlapper en kaarsenmaker in Rotterdam. De naam van de familie kan afkomstig zijn van de woonplaats aan de Buitenachterweg, buiten de stad. Gegevens omtrent de komst van Willem Buytewech naar Haarlem ontbreken, wel staat echter vast dat hij daar in 1612 in het gilde van St.Lucas werd opgenomen. Hij trouwde in 1613 in Haarlem en woonde in het nabijgelegen Jacobijnburg. Hij had contact met talrijke kunstenaars, onder wie ook Frans Hals, van wie hij werk kopieerde. In 1617 keerde hij naar Rotterdam terug, waar hij werkzaam bleef tot zijn dood in 1624.

Willem begon zijn loopbaan als tekenaar en graveur van genre-scenes, bijbelse en allegorische thema's en landschappen. Ook vervaardigde hij ontwerpen voor andere graveurs. Gedateerd werk is bewaard uit de periode tussen 1606 en 1621. Een tiental schilderijen zijn bekend, alle met taferelen met gezelschappen, en deze stukken hebben een sleutelfunctie in de ontwikkeling van de Hollandse genre-schilderkunst in de zeventiende eeuw.

7 Vrolijk gezelschap

Doek, 72,6x65,4 cm

Herkomst: collectie van de bankier Depret in Nice; collectie G.Hoschek von Mühlheim, Praag; aangekocht in 1908 van J.Goudstikker in Amsterdam

Inv.nr.3831

Tentoonstelling: Londen, Royal Academy of Arts, 1929, nr.82 – Boedapest 1967, nr.11 – Rotterdam-Parijs 1974, nr.3, afb.I – Philadelphia-Berlijn-Londen 1984, nr.26, afb.6

In de catalogus van de collectie Hoschek in Praag (1907, nr.51) beschouwde W.Martin het schilderij nog als een Dirck Hals. Toen hij later het oeuvre van Buytewech reconstrueerde aan de hand van vier nauw samenhangende genre-stukken, kon hij het onderhavige stuk aan Buytewech toeschrijven (1916). Poensgen (1926) had de tijd van ontstaan van het schilderij al in het begin van de jaren twintig geplaatst en deze datering werd bevestigd door Knuttel (1929), op grond van de kleding. Desondanks, en ondanks het feit dat deze datering tegenwoordig algemeen geaccepteerd wordt (Haverkamp Begemann 1958), verschijnt bij andere auteurs soms de vroegere datum van 1610-15, resp.1617, die Martin voorgesteld had (bijv. Bengtsson 1952, Plietzsch 1956 en 1960). Van der Grinten (1962) verklaarde de hoekige bewegingen van de figuren uit het gebruik van ledpoppen door de schilder. J.Welu (1977) identificeerde de landkaart op de achtergrond als de gegraveerde kaart van de Hollandse provincies van P.J.Saenredam uit 1589 en dateerde het stuk tussen 1617 en 1620.

Pas in de laatste decennia werd aandacht geschonken aan de iconografie. Wilenski (1955) zag daarin de geschiedenis van de verloren zoon. Würtenberger (1936) had al gewezen op het emblematische karakter van de genre-taferelen van Buytewech. Kunstreich (1959, 68) herkende in het schilderij in Boedapest een afbeelding van de vijf zintuigen. Hij wees ook op de rol van de aap als symbool voor de zondigheid en op de betekenis van de kaart. Volgens deze redenering is de

landkaart op de achtergrond te verklaren als voortzetting van de iconografische traditie van Vrouw Wereld (vgl. De Jongh 1973, 203). Toch vormt de voorstelling op zich al een toespeling op de zonden van de onmatigheid (intemperantia) naar de middeleeuwse traditie. Haverkamp Begemann (1958) zag een samenhang tussen de ironische weergave van de jongemannen, die opgaan in het genot van drank, het roken en van de liefde, en de contemporaine literatuur, vooral de moraliserende spotliedertjes van Bredero.

De brandende kaars verbeeldt van de vijf zintuigen het gezicht, de instrumenten het gehoor, de wijnkan en de glazen de smaak, de rook en de bloemenkrans op het hoofd van de vrouw verbeelden de reuk, en de schaal met gloeiende as en de jongeman die onder de kleding van de vrouw grijpt verbeelden de tastzin. De aap is het symbool voor de vleselijke zonde, terwijl de fluiten, de luit, de dolk en het zwaard als erotische symbolen opgevat kunnen worden (vgl. Philadelphia 1984, 173). Alle verleidingen van het aardse leven, waarvoor de jongelingen zich dienen te behoeden, zijn op die manier aanwezig.

Haverkamp Begemann wees al op de nauwe samenhang van dit stuk met het herbergstafereel in het Museum Bredius in Den Haag. Na de restauratie in 1974 van het schilderij in Boedapest is de gelijkenis nog treffender geworden. Daarbij bleek onder meer dat de krans van rozen boven het voorhoofd van de vrouw een overschildering was, waaronder een bloemenkrans op het oorspronkelijk gladde kapsel tevoorschijn kwam. Bijgevolg is het uiterlijk van de jonge vrouw gelijk aan dat van de oude vrouw op het Haagse schilderij.

Belangrijkste literatuur: Martin 1916, 198/9 – Schmidt-Degener 1920, III, 4 – Poensgen 1926, 83 – Drost 1926, 188 – Knuttel 1929, 195/6, afb.VIII – Martin 1935, 101, 103, 358, 450, afb.59 – Würtenberger 1937, 55-56, afb.XVII – Bernt 1948, afb.165 – Bengtsson 1952, 28 – Wilenski 1955, afb.74 – Plietzsch 1956, 184, 188 – Haverkamp Begemann 1958, 26-28, 49, 51, 62, 66, 68, 70-71, 81, 106, 114, 214, afb.117 – Judson 1959, 59 – Kunstreich 1959, 17, 22, 29, 68, 102, nr.III afb.6 – Plietzsch 1960, 25-26 – Bauch 1960, 32-33 – Van der Grinten 1962, 164/5 – Pigler 1967, 111, afb.247 – Garas 1973, 1975, 263 – Welu 1977, 8-11, afb.5 – Sutton in Philadelphia 1984, nr.26, afb.6.



Harmen de BYE

(ca.1601/2, genoemd in 1670 in Venlo)

Over De Bye's leven weten we niets. Het enige bericht dat als schriftelijke bron gezien kan worden is opgenomen in het Schildersregister van de Amsterdamse "Stads Doctor" Jan Sysmus, dat in 1890 door A.Bredius werd uitgegeven (Oud Holland VIII, 13). Hierin wordt hij als volgt genoemd: "Harne de Bij, Conter-

feiter, te Venlo, 1670, 68 jaer out". Behalve het schilderij in het Museum voor Schone Kunsten in Boedapest zijn in openbare collecties nog het portret van een oudere dame (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Inv.nr.188) en in particuliere verzamelingen enkele gesigioneerde werken uit de jaren vijftig bekend.

8 Portret van een vrouw

Doek, 79,4x65,6 cm

Signatuur in het midden rechts: H D.BYe. Fecit.A° 1653

Herkomst: nalatenschap van graaf Johann Pálffy, uit het paleis in Pressburg, 1912

Inv.nr.4310

Tentoonstelling: Boedapest 1967, nr.12

Het collectioneren van Hollandse portretten uit de zeventiende eeuw begon in Nederland als gevolg van de oorspronkelijke functie van de portretschilderkunst pas zeer laat, in de twintigste eeuw. Het burgerportret werd in tegenstelling tot de meeste andere categorieën van de Hollandse schilderkunst niet voor de markt geproduceerd, maar had juist voor de betreffende persoon en zijn familie een speciale betekenis, die geheel los stond van de artistieke waarde. In het buitenland bestond deze bijzondere trek niet, zodat verzamelaars, bijvoorbeeld in Hongarije, daar terecht gekomen portretten net zo kochten als landschappen, stillevens e. d. Op die manier kon ook in het museum in Boedapest een opmerkelijke collectie portretten samengebracht worden, waarbij in de meeste gevallen de afgebeelde personen nog niet geïdentificeerd zijn. Tegelijkertijd is ook de toeschrijving aan een specifieke kunstenaar een moeilijke opgave.

Harmen de Bye behoort tot de zeldzame schilders die op kleine formaten werkten, waarvan tegenwoordig nauwelijks een gesigioneerd stuk bekend is. De foto-collectie van het RKD geeft uitsluitsel over in totaal zes schilderijen. Hiervan is het vrouwenportret in Boedapest ongetwijfeld het beste stuk. Nauw verwant is een eveneens gesigioneerd portret van een jongen, ook uit het jaar 1653 (in 1947 bevond dit schilderij zich in een privé-verzameling in Amsterdam). De afgebeelde figuur is vijftientig jaar oud en rechts achter zijn hoofd is het familiewapen aangebracht, maar desondanks kon de identiteit van de jongeman tot op heden niet worden vastgesteld. Deze twee portretten vertonen niet alleen dezelfde mentaliteit, ook zien we op beide een dromerig-milde uitdrukking en een ietwat matte blik. Het lijkt alsof alle modellen van De Bye verwanten van elkaar waren: een brede, platte neus, een rond voorhoofd, krachtige jukbeenderen, een grote, weke mond. Dezelfde trekken vertoont de oude

vrouw op het schilderij uit 1652 in Darmstadt en – ondanks de hangsnor en het kleine sikje – het portret van een man in een Belgische privé-collectie. Wat ruwer dan de tot nu toe genoemde stukken lijkt, afgaande op een foto, een mansportret en buste van een paar jaar later, 1657, dat in 1936 bij Christie's in Londen aangeboden werd (8.5.1936, nr.91). In 1956 dook in de Engelse kunsthandel ook het portret van een jongeman op, waarop hij ten voeten uit is weergegeven en dat van 1654 dateert. De gelaatsuitdrukking doet opnieuw denken aan de jonge vrouw uit Boedapest, maar de zuil, de draperie, het landschap op de achtergrond, de kleding en de pose met de linkerhand op de heup, zijn toch navolgingen van het groots opgezette, decoratieve Vlaamse portret.

Wat de kledij betreft, valt op te merken, dat het tot de schouder reikende kledingstuk, dat bij de opening afgesloten wordt met een gevouwen zijden doek met strepen, tot de in die tijd modernste Franse mode gerekend moet worden. In het koelere en puriteinse Holland werd de uitsparing opgevuld met een breed stuk kant.

Van de schilderkunstige uitvoering moet vooral de kleurenharmonie genoemd worden, die bestaat uit verschillende schakeringen van grijs en zwart en wit, evenals de gevoelige modellering van het gezicht met de weke schaduwen.

Literatuur: Térey 1912/13, 57 – Térey 1913, 129-130 – Pigler 1967, 111-2.



Edwaert COLYER

(Breda ca.1640 – Londen of Leiden na 1706)

Het oudste archivalische bericht over Colyer stamt uit het jaar 1667 uit Leiden, waar hij tussen 1670 en 1681 vier maal in het huwelijk getreden is. Hij kwam naar Leiden uit Haarlem, en werd in 1673 lid van het Leidse St.Lucasgilde. Documenten geven informatie over zijn verblijf in Leiden tot 1691, daarna verhuisde hij naar Londen. Volgens Bergström (1956², 180) zou hij sinds 1686 wederom in Haarlem hebben gewoond en daar in 1702 als overleden zijn vermeld. Vorenkamp (1933, 107-8) kende daarentegen een schilderij, dat in 1925 in Londen werd geveild en waarop de signatuur "E Coliier fecit Leyden 1706" te lezen was. Op grond van

deze signatuur neemt hij aan, dat Colyer naar Leiden is teruggekeerd.

E. Colyer schilderde religieuze voorstellingen en portretten, maar zijn specialisme was het vanitas-stilleven en het trompe l'oeil. Volgens L.J.Bol (1969, 354) dateert het eerste gesigeneerde werk van 1662 en heeft Colyer ook stillevens met rookgerei geschilderd. Zijn vroege werk verraadt de invloed van V.L.van der Vinne uit Haarlem, later raakte hij duidelijk onder invloed van D.Bailly. Zijn kleine voorstellingen zijn zeer aantrekkelijk.

9 Vanitas-stilleven

Eikehout, 19,5x16,7 cm

Signatuur rechts boven: E.Colier. fec 1675

Herkomst: geschenk van Moritz Leopold Herzog, Boedapest 1909

Inv.nr.3879

Tentoonstelling: Boedapest 1962, nr.52

E.Colyer schilderde dit typerende stuk in 1675, toen hij twee jaar lid was van het Leidse schildersgilde. Het kleine en relatief eenvoudig opgebouwde schilderij doet denken aan de vanitas-stillevens van Van der Vinne en behoort tot hetzelfde type. In de rangschikking van de tafel, die met een kleed met franjes is bedekt, volgt het stuk de opbouw van een schilderij van Van der Vinne in het Louvre, evenals in de zuilbasis rechts achter en de hiertegenaan leunende, op elkaar geladen voorwerpen. De toebehoren en hun rangschikking zijn op dit stilleven nogal beperkt, maar de degelijke manier van schilderen en de directheid van de voorstelling geven het stuk toch een eigen charme. Met enkele voorwerpen op een hoek van de tafel brengt Colyer de nutteloosheid van de hele wereld en van het menselijk streven tot uitdrukking.

Diverse opschriften onderstrepen de boodschap van het schilderij, naast de als symbolen fungerende voorwerpen. Op een verkreukeld stuk papier is het gevleugelde woord uit het bijbelboek Prediker te lezen: "Vanitas vanitatum et omnia vanitas". Het opengeslagen boek handelt volgens de beide hoofdstuktitels over de onbestendigheid van de wereld en de vergankelijkheid van rijkdom ("Van d'ongestadighijdt des Werelts" en "Van Ryckdom en haer verganckelyckhydt"). Tegelijkertijd kan het boek gezien worden als symbool voor de wetenschap en de geestelijke arbeid van de mens. Een scepter herinnert aan de macht. Het médaillon verwijst naar de beeldende kunsten, maar kan tegelijk, als portret van een mooie, jonge vrouw, een symbool van de liefde zijn. Een aanzienlijke geldbuidel en mun-

ten staan als symbolen van rijkdom voor de laagste sferen van het leven. De zinnelijke lust wordt verbeeld door een wijnkruik, die omgevallen en leeg is, en daardoor ook kan betekenen dat het leven vergankelijk is en de mens net als de vergoten wijn tot stof zal vergaan. De schedel in het midden, waarvan de lege oogkassen de aandacht trekken, onderstreept dit.

De keuze en de rangschikking van de onwillekeurig bij elkaar terecht gekomen voorwerpen is zeker zo bedacht. De kleur wordt bepaald door het mauvekleurige fluwelen tafelkleed met franjes. Dezelfde kleur komt terug in het roze van de rand en het handvat van de geldbuidel naast de aardewerk kruik met grijsblauwe lazuurverf en het tinnen deksel. Dit alles vormt een harmonisch geheel met het donkergrijs van de achtergrond. De elkaar aanvullende lijnen van de tafel en de zuilbasis omramen het beeldvlak, dit afgelegen hoekje van de aarde, waar ook de beschadigde kant van de stenen lijst er op wijst, dat voortijdig niets bestaat.

Een klein vanitas-stilleven van Colyer, uit hetzelfde jaar, bevindt zich in het Mauritshuis in Den Haag.

Literatuur: Z.v.Takács 1911, 876 – Zarnowska 1929, 11 – Czobor 1962, nr.52 – Pigler 1967, 149 – Pigler 1974, II, 618.



Anthony Jansz. van der CROOS

(Den Haag 1606/7 – Den Haag na 1662)

Van der Croos was in elk geval sinds 1634 in Den Haag, waar hij echter pas in 1647 lid werd van het St.Lucasgilde. In 1649 verbleef hij tijdelijk in Alkmaar, waar hij als schilder van buiten die plaats werd ingeschreven in het gilde. In 1656 treffen we hem opnieuw in Den Haag aan, bij de stichters van de kunstenaars-confrerie, waarvan hij tot secretaris werd benoemd. In schriftelijke bronnen wordt hij tot 1661 in Den Haag genoemd. Hij woonde er in de buurt van Jan van Goyen, op de Bierkade en het schijnt dat hij nogal eens met materiële problemen te kampen had.

Het vroegste schilderij dat van zijn hand bekend is dateert van 1636 en volgens K.Lilienfeld (Thieme-Becker VIII, 162-3) toont het de invloed van Moses van Uytenbroeck. Duidelijker is evenwel de invloed van Jan van Goyen, zoals blijkt uit de stadsgezichten met hun oker-bruine toon, en uit de rivierlandschappen. In de rijpere periode overheerst een grijs-blauwe toonzetting. Het werk van Van der Croos is, vooral in de manier waarop loofwerk geschilderd werd, verwant met het werk van Salomon van Ruysdael uit de dertiger en het begin van de veertiger jaren.

10 *Gezicht op Rhenen met vissers op de voorgrond*

Doek, 86,5x110 cm

Signatuur links onder: AV. (door elkaar) CROOS. F. 1651

Herkomst: collectie Esterházy, cat.1812, XIII, nr.19

Inv.nr.251

Van de Haagse navolgers van Jan van Goyen verdient de landschapschilder Anthony Jansz. van der Croos zeker aandacht. Rivierlandschappen, stadsgezichten en landschappen met bijfiguren uit het dagelijkse leven, waarin de theorieën van de toon-schilderkunst zijn verwezenlijkt, zijn in tamelijk grote aantallen bewaard gebleven.

In de literatuur is het stuk uit Boedapest sinds lange tijd als een schilderij van hoge kwaliteit bekend. De volledige signatuur werd als voorbeeld in facsimile gereproduceerd door Wurzbach en ook door Bernt. Het werk dateert van 1651, uit de rijpe periode van de kunstenaar, toen alle karakteristieke eigenschappen van zijn individuele stijl tot ontwikkeling gekomen waren. Opvallend in de compositie zijn de lage horizon en de figuren op de voorgrond links, die vanuit een laag gezichtspunt zijn weergegeven. Daardoor tekent zich niet alleen de dun bebladerde, knoestige boom aan de linkerrand van het beeldvlak als silhouet tegen de hemel af, maar ook het gerei van de vissers – de vaarboom, de vishaak en de ronde vismanden. Als tegenhanger hiervan zien we een coulissenachtig stadsgezicht met windmolens, torens en bomen aan de overkant van de rivier, dat het landschap diagonaal verdeelt. Het middenniveau is gevuld met vissers, die met hun vastgemaakte boot bezig zijn. Verder op de achtergrond zijn zeilboten zichtbaar. De schilder heeft een sterke ruimtewerking geschapen door de goede verhouding tussen de zaken dichtbij en de dingen die verder weg zijn. Ook van het licht is zeer bewust gebruik gemaakt: uit de cumuluswolken valt een lichtstraal op zo'n manier op de linker hoofdgroep, dat de

zittende en de staande figuur bij de boomstam in de schaduw blijven. Maar al boven het water, in het midden, is de lucht opengebroken en laat zo de zeilschepen en de omtrekken van de stad in het water weerspiegelen. De toon van het schilderij is grijsblauw, zeer diep in de schaduwpartijen, maar de schilder heeft in de kleding ook gele, hel blauwe en rood-bruine kleuren gebruikt.

In 1923 identificeerde Hofstede de Groot de stad op de achtergrond als Rhenen. Bol onderschreef dit in 1973 en wees in dit verband op de vaker voorkomende voorstelling van het Rijnlandschap bij Van Goyen en S.van Ruysdael. Hij voegt daaraan echter toe, dat Van der Croos de bekende motieven allerm minst slaafs heeft nagevolgd. Er kunnen geen overeenkomsten in compositie worden aangewezen met de gezichten op Rhenen aan de Rijn van Van Goyen (Beck 1972, cat.nr.374-400) en Salomon van Ruysdael. De toren van de Cunera-kerk is bij Van der Croos wat massief geworden, maar het aanzicht van de stad is toch samengesteld uit motieven van gebouwen in Rhenen. Het ging bij Van der Croos meer om de samenhang van het landschap met de figuren, dan om de topografische nauwkeurigheid. De figuren zijn niet enkel als bijwerk aangebracht, ze lijken levensecht. Het realisme van Van der Croos schuilt niet zozeer in een getrouwe weergave van details, maar in de weergave van het geobserveerde, op een manier, die dicht bij de werkelijkheid blijft.

Literatuur: Mündler 1869, IX, 42 – Bredius 1880, 285 – Woerman 1888, III, 817 – Frimmel 1892, 175 – Jacobsen 1897, 218 – Wurzbach 1906, 360 – Hofstede de Groot 1923, 11, 16 – Preston 1937, 34, afb.42 – Bernt 1948, 205 – Dobrzycka 1966, 71 – Pigler 1967, 173, afb.269 – Czobor 1967, nr.22 – Bol 1973, 157, afb.161 – Haak 1984, 338, afb.721.



Jeronimus (Hieronymus) van DIEST

(Den Haag 1631 ? – Den Haag 1673)

Jeronimus is waarschijnlijk dezelfde als de zoon van de schilder van zeestukken Willem van Diest, die in 1631 in Den Haag gedoopt werd. In 1655 is hij daar getrouwd en overleed er in 1673. Van Diest schonk in 1663 een werk van eigen hand aan de Confreriekamer, in 1671 en 1672 was hij hoofdman van deze schildersvereniging. Hij schilderde in de stijl van de Hollandse zeestukken van het midden van de zeventiende eeuw. Zijn signatuur met het monogram JVD gaf aanleiding

tot verkeerde interpretaties. Men zag in het monogram de signatuur van Jan van Dubbels of ook van de grisaille-schilder Jeronimus van Diest, die een generatie ouder was. Op grond van het thans bekende werk kan aangenomen worden dat Jeronimus van Diest bij zijn vader in de leer geweest is, hoewel op zijn documentair nauwkeurige zeeslagen de invloed van Willem van de Velde de Oudere merkbaar is, op de zeestukken in grijze toon de invloed van Simon de Vlieger.

11 Gezicht over de Oude Maas op Dordrecht

Doek, 83,7x128 cm

Signatuur onder op een paal: JvD 1650

Herkomst: nalatenschap van graaf Johann Pálffy uit het paleis in Pressburg, 1912. Pálffy kocht het stuk in 1883 in Wenen

Inv.nr.4205

Tot voor kort ging dit gezicht op Dordrecht, waarvan de bekende en geliefde motieven in de zeventiende eeuw vaak geschilderd werden, door voor een Jan van Goyen. In Becks oeuvre-catalogus van Jan van Goyen worden 28 varianten (nr.290-317) en daarnaast nog talrijke kopieën opgevoerd. In de monografie werd het schilderij uit Boedapest slechts in de vergelijkings-tabel met de catalogus van Hofstede de Groot genoemd, als werk van een onbekende navolger van Van Goyen. Bob Haak was naar aanleiding van zijn bezoek aan Boedapest, zo vriendelijk om er op te wijzen, dat de signatuur JVD kan slaan op de minder bekende Jeronimus van Diest.

Onder de gezichten op Dordrecht die Jan van Goyen schilderde bevinden zich enkele doeken op groot formaat, zoals de schilderijen in Wenen en Brussel, beide uit 1664, maar het landschap wordt daar weergegeven onder een bewolkte lucht en een woelige rivier. Het stuk uit Boedapest staat qua compositie en sfeer dicht bij de kleine houten panelen van Van Goyen, die hij in het midden en de tweede helft van de veertiger jaren vervaardigde (bijv. Beck, nr.294, 300, 305). Het is wel zeker dat één van deze panelen J.van Diest tot voorbeeld diende voor zijn grotere, aantrekkelijke doek van 1650.

Op de voorgrond van het landschap met een lage horizon, reikt van de linkerkzijde af een smalle landtong in het water, met spaarzame plantengroei, een paar palen en een visfuik. In de boot dicht bij de oever trekken drie vissers aan een net, rechts daarvan ziet men een roeiboot met vier figuren. In het midden links glijdt een opgetuigd zeilschip, een bootje slepend, naar rechts, waar men wat verder weg de stad ontwaart: de

boven alles uit stekende Grote Kerk, windmolens en de bastions aan de oever. In de verte tekenen zich nog meer zeilschepen en een boot af, aan de horizon links zijn details van de andere oever zichtbaar. De omtrekken van de gebouwen en de schepen op de voorgrond spiegelen zich in het kalme wateroppervlak. De lucht is geheel bewolkt. De schilder bewerkstelligt de nevelige atmosfeer door een blauwgrijze toon, waaraan donkere punten met bruin verdieping geven. De kleur van de kleding is van een krachtiger blauw en terracotta, die van de zeilen bruin-rose.

De nauwkeurigheid waarmee zaken zijn vastgelegd en de artistieke uitdrukking vullen elkaar in dit schilderij van Jeronimus van Diest op een gelukkige wijze aan. Wellicht is de oorzaak daarvan gelegen in het feit, dat hij een goede compositie van Jan van Goyen als uitgangspunt nam, waarin zijn individuele stijl in de aandacht voor details toegepast kon worden. L.J.Bol heeft er op gewezen, dat de historische zee-stukken van de meester enigszins schematisch aandoen (Bol 1973, 167-8). Het stuk in het Scheepvaartmuseum in Amsterdam toont in de proporties en de schilderkunstige opvatting grote overeenkomst met het schilderij in Boedapest. Van Diests individuele stijl is echter veel beter herkenbaar in de meer intieme, kleinere stukken met rustig water en een paar bootjes in de riviermonding. Zo komen bijvoorbeeld de motieven op de voorgrond van de riviermonding in Düsseldorf vrijwel volledig overeen met het schilderij uit Boedapest. Van invloed van Hendrick Dubbels op dit laatste stuk is geen sprake. De heldere sfeer en de fijne toon wijzen eerder op invloed van Simon de Vlieger en natuurlijk van Jan van Goyen.

Van der Croos schilderde dezelfde voorstelling ook op kleine panelen. Hofstede de Groot (1923, nr.47) schreef het stuk in de collectie van het Nederlandse koninklijk huis (Paleis Het Loo, Inv.nr.233) eveneens aan Van Goyen toe. Een variant van nog kleiner formaat werd in 1911 geveild in Amsterdam (F.Muller, 25 april 1911, nr.29, afb.).

Literatuur: Hofstede de Groot 1923, VIII, 16, nr.40 – Van de Waal 1957 – Pigler 1967, 280-1 – Czobor 1967, nr.13-14 – Beck 1973, II, 536.



Gerard DOU

(Leiden 1613 – Leiden 1675)

Gerard Dou werd geboren als zoon van de glassnijder Douwe Jansz., wiens ambacht hij aanvankelijk voortzette. Graveren leerde hij bij Bartholomeus Dolendo en het glasschilderen bij Pieter Couwenhorn. Hij was van 1625 tot 1627 lid van het Leidse gilde van glasbewerkers. In 1628 kwam hij in het atelier van Rembrandt in Leiden, waar hij waarschijnlijk tot 1631/32 werkte, toen de meester naar Amsterdam verhuisde. Zijn hele leven bleef hij in zijn geboortestad, hij behoorde er in

1648 tot de oprichters van het St.Lucasgilde. Als schilder genoot hij internationale roem. De Engelse koning Karel II, de Zweedse koningin Christina en de landvoogd in Brussel, Leopold Wilhelm, bestelden werk bij hem. Voor zijn schilderijen werden hoge prijzen betaald. Dou had talrijke leerlingen en navolgers. Met zijn fijne portretten, historiestukken en genre-tafereelen, en evenzeer met zijn stillevens maakte hij school in Leiden, de richting van de zgn. fijnschilders.

12 Allegorie van de krijgskunst

Eikehout, 66x51 cm

Herkomst: op 26 maart 1900 geveild met de collectie T.du Chatelard uit Parijs, nr.12; kunsthandel Sedelmeyer, Parijs; kunsthandel Goudstikker, Amsterdam; collectie G.Hoschek von Mühlheim, Praag; collectie Béla Surányi, Boedapest; gekocht van Dr.Sigismund Jakabházy, Boedapest, in 1962

Inv.nr.62.10

Tentoonstelling: Boedapest 1967, nr.17 – Bordeaux 1972, nr.28.

In het begin van de loopbaan van Gerard Dou heeft Rembrandt een beslissende rol gespeeld. Op vijftienjarige leeftijd kwam Dou als een van de eerste leerlingen in het atelier van Rembrandt. Ofschoon een individuele richting bij hem al vroeg merkbaar was en hij zich in zijn eigen stijl na het vertrek van Rembrandt uit Leiden steeds verder van hem verwijderde, is hij in zijn vroege periode nauw met hem verbonden. Het is waarschijnlijk in deze tijd, dat hij het zich eigen maakte, om ingewikkelde allegorieën over te brengen door middel van dicht bij het leven staande, zichtbare vormen. Ook het zoeken naar de waarheid valt op in deze periode, naast de aandacht voor de "sujets", die bij Dou tot een geheel andere formele oplossing leidde, hoewel de opvatting verankerd was in de ideeën van Rembrandt.

Op het stuk in Boedapest, dat rond 1630 nog onder invloed van Rembrandt ontstond, valt de nadruk op de voorwerpen op. Hofstede de Groot (1907) zag er een portret van een officier in, W.Martin dat van een officier van het Leidse schuttersgilde, nadat hij links op de achtergrond het wapen van Leiden had ontdekt. Agnes Czobor (1969) merkte op, dat het model in de Leidse kring rond Rembrandt vaker geschilderd werd, zonder het karakter van het stuk als portret in twijfel te trekken. Miklós Mojzer (1967) behandelde het stuk echter reeds als genre. Dat het om een allegorische voorstelling moet gaan, een personificatie van de krijgskunst, werd door Werner Sumowski (1983) naar voren gebracht.

Het zwaartepunt ligt bij het stilleven, dat de gehele voorgrond inneemt. Een schild staat tegen de trommel in het midden, en daarbij zijn er nog een borst-harnas en een helm aanwezig. Het buitengewone gevoel voor het stoffelijke van de latere fijnschilder blijkt uit de meesterlijke weergave van de metalen objecten. Achter een tot in detail bewerkt leren zadel staat een man met een zwaard, halsbescherming en vederhoed, die met de linkerhand een hellebaard vasthoudt. Rechts zijn kanonskogels te zien en een onderstel voor een kanon, op de achtergrond een kanon. In verhouding tot de voorwerpen is de krijgshaftige figuur opvallend klein, hetgeen zeker te maken heeft met de interessante gezichtshoek. De figuur is vanuit een soort kikvors-perspectief weergegeven, de voorwerpen op de groengekleurde vloer worden daarentegen wat meer van boven gezien. Dou laat de voorwerpen, die tegen de donkere achtergrond sterk belicht zijn, duidelijk opvallen met de schilderkunstige middelen van Rembrandt. Het grijs van het harnas en de verschillende tonen bij het zadel passen zich goed aan bij de algemene warme, bruine toon. Het schilderij, dat traditioneel als een Dou te boek staat, is recentelijk door specialisten aan een onbekende Leidse leerling van Rembrandt toegeschreven (Rembrandt-Corpus 1982, I).

Literatuur: Hofstede de Groot 1907, I, 437, 455, nr. 323 – Martin 1907, 18, nr.27 – Martin 1913, 89, afb.183 – Bulletin 1963, 101, 104 – Pigler 1967, 195, afb.250 – Mojzer 1967, nr.28, afb. – Czobor 1969, nr.18, afb. – Garas 1973, 1975, 266 – Sumowski 1983, I, nr.268, afb. – Rembrandt-Corpus 1982, I, 500.



Karel DUJARDIN

(Amsterdam? rond 1623 – Venetië 1678)

Vermoedelijk werd Karel in 1622/23 geboren als zoon van de Amsterdamse schilder Guiliam Dujardin. Betrouwbare gegevens over zijn leerjaren ontbreken. Mogelijk was hij bij zijn vader in de leer, maar volgens Houbraken was hij een leerling van de italianiserende landschapschilder Nicolaes Berchem in Haarlem. Aan het einde van de veertiger jaren ging hij naar Italië, waar hij enkele jaren verbleef. In de Romeinse schildersbent was hij bekend onder de naam Bokkebaart (geitesik). Hij huwde op de terugreis in Lyon, was in 1650 weer in Amsterdam, reisde naar Parijs en keerde in 1652 terug in Amsterdam. In 1657 en 1658

was hij lid van de Haagse schildersvereniging Pictura. Van 1659 tot 1674 woonde hij wederom in Amsterdam en een jaar later was hij voor de tweede keer in Rome. Na een korte reis in Noord-Afrika overleed hij in 1678 in Venetië.

Dujardin is op de eerste plaats bekend als schilder van italianiserende landschappen. Daarnaast zijn voor hem ook dierenstukken en taferelen uit het Romeinse volksleven (bambocciate) karakteristiek. Zijn portretten en soms monumentale historiestukken dateren uit de zestiger jaren.

13 *De engel en de jonge Tobias met de vis*

Doek, 85x64,7 cm

Signatuur rechts op de rots: K.DU.JARDIN fe

Herkomst: geveild uit de nalatenschap van Samuel van Hulst in Den Haag, 3 september 1737, nr.58; geveild uit het bezit van de hertogin Talleyrand-Sagan in Parijs, 19 juni 1907, nr.7; geschonken door Marcell Nemes, Boedapest, 1908

Inv.nr.3862

Tentoonstelling: Boedapest 1981, nr.76, afb.

Van de verhalen uit de apocriefe geschriften werd de geschiedenis van Tobias in de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst het meest veelvuldig uitgebeeld. Behalve de reeks gravures van Mozes door Wttenbroeck en Claes Moeyaert, werden aparte scènes voornamelijk in de omgeving van Rembrandt geschilderd. Met de verbreiding van de cultus van de beschermengel nam ook de voorliefde voor het thema toe, en een bijzondere populariteit genoten de scènes van de visvangst en van de jonge Tobias met de engel.

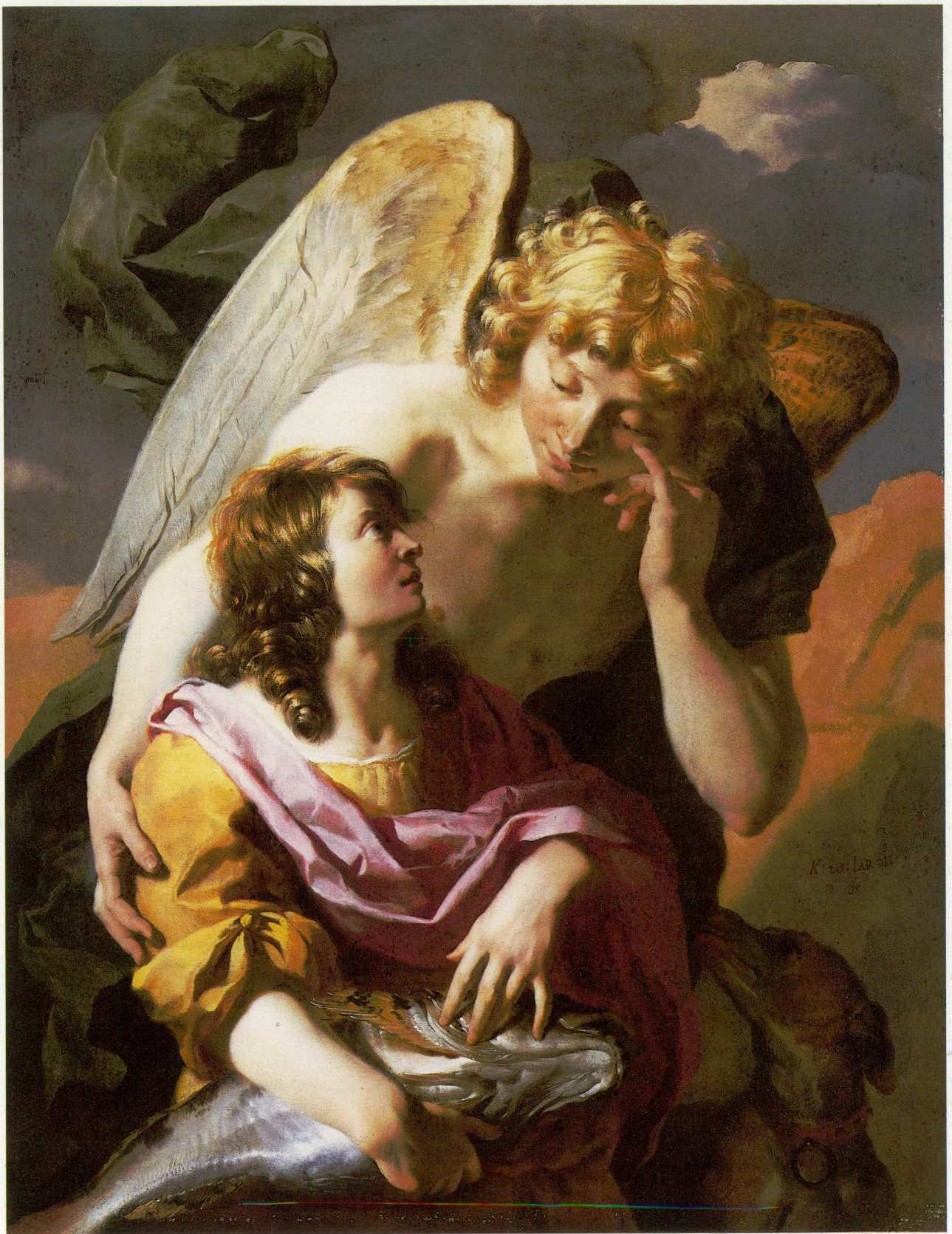
Het is interessant, dat de landschapschilder Dujardin voor de uitbeelding van deze gebeurtenis een oplossing met monumentale halffiguren gekozen heeft, waarbij de landschappelijke omgeving van ondergeschikt belang is. Niet alleen in zijn werk een uitzondering, maar ook in de andere Hollandse schilderijen met dit thema, en het verwijst daarmee naar een Italiaans voorbeeld. Met betrekking tot de historiestukken van Dujardin heeft E.Brochhagen (1958) uiteengezet, dat deze werken ontstaan zijn onder invloed van de Italiaanse schilderkunst van het Seicento, met name de Romeinse en Bolognese, academisch aandoende barok. In het geval van het stuk uit Boedapest is het klassieke figuur-type van Annibale Caracci te herkennen, zoals Zoltán Takács (1911) al constateerde. Ter vergelijking noemt Brochhagen de engelenfiguur op Caracci's "De drie vrouwen bij het graf" in Leningrad

en groepeerde de reeks van vergelijkbare werken van Dujardin in de classicistische stijlrichting van de Haarlemse school.

De schilder groepeerde de figuren in een driehoekscompositie, die het gehele beeldvlak voor de lichte achtergrond vult. Deze compositie bepaalt het silhouet van de engel, evenals de opkijkende beweging van de hond. Alleen links boven strekt de decoratief zwevende draperie in de vrije ruimte en vormt zo een tegenwicht voor de wolken en de geelgekleurde zandsteenrotsen aan de rechterzijde. De voorstelling werkt in die zin belerend, dat de engel als uitleg op zijn ogen wijst, terwijl Tobias zijn hand op het open te snijden lijf van de vis legt. De artistieke oplossing van de bij elkaar behorende gebaren en de weergave van het moment van intense aandacht zijn meesterlijk. Het licht, dat ook op de landschappen van Dujardin opmerkelijk is, dient hier voornamelijk de plastische vormgeving van de gespannen en soepele indruk van de huidskleur, van de satijnzachte indruk van de blonde en bruine lokken en van de stuggere werking van de ruisende zijde. Het krachtige roze, geel en blauw glanst in het helle licht, dat de vergeestelijkte sfeer van het moment benadrukt.

Een "Vanitas-stillevan" van Dujardin uit 1663 in Kopenhagen is nauw verwant aan het stuk uit Boedapest. Vanwege de invloed van Annibale Caracci en Guido Reni in de metaalachtige behandeling van het materiaal, dateert Brochhagen dit schilderij echter in de periode na 1665.

Literatuur: Hoet 1752, 483 – Térey 1908, 969-70 – Takács 1920, 315; 1911, 870-71 – Hofstede de Groot 1926, 298 – Knipping 1940, 208 – Brochhagen 1958, 71-2 – Pigler 1967, 199, afb.308.



Gerbrandt van den EECKHOUT

(Amsterdam 1621 – Amsterdam 1674)

Gerbrandt was de zoon van de goudbewerker Jan Pietersz. Tijdens zijn loopbaan werkte Van den Eeckhout ook als tekenaar voor diverse goudbewerker. Volgens Houbraken was hij bij Rembrandt in de leer en behoorde hij later ook tot diens vriendenkring. Zijn leertijd valt waarschijnlijk tegen het einde van de dertiger jaren. De datum waarop hij werd opgenomen in het schildersgilde is niet bekend. De belangrijkste opdracht kreeg hij van het bestuur van het Amsterdamse gilde van wijnhandelaren (Londen, National Gallery).

Van den Eeckhout schilderde voornamelijk historie-

stukken. Onder invloed van het werk van Rembrandt schilderde hij aan het einde van de dertiger en in het begin van de veertiger jaren met brede penseelstreken en sterke licht-donker-effecten, met een verhalende enscenering. Sinds 1650 schilderde hij ook genrestukken, beïnvloed door Pieter de Hoogh, terwijl hij in zijn portretten daarentegen de elegante Vlaamse stijl volgde. Het kostuum-stuk, het zgn. portait historié, was de categorie waaraan hij de voorkeur gaf. Van den Eeckhout was ook gelegenheidsdichter en schreef een lofrede op zijn vriend, de landschapsschilder Willem Schellinks. In 1674 overleed hij in zijn geboortestad.

14 De opdracht van Christus in de tempel

Eikehout, 59x48,5 cm

Signatuur midden onder: GvdEeckhout fe A 1641

Herkomst: collectie Hoschek von Mühlheim, Praag, cat.1907, nr.35 – aangekocht van kunsthandel Goudstikker, Amsterdam, 1908

Inv.nr.3828

Tot nog toe leverde de inpassing van dit schilderij in het oeuvre van Van den Eeckhout problemen op. De duidelijke invloed van Rembrandt en de tot voor kort als 1671 ontcijferde datum waren slecht met elkaar in overeenstemming te brengen. R.Bangel (Thieme-Bekker 1914) stelde als oplossing voor, dat de schilder een deel van zijn al eerder begonnen stuk pas in de zeventiger jaren zou hebben voltooid, een mening die werd gedeeld door Agnes Czobor (1969). R.Roy, de auteur van de Van den Eeckhout-monografie, had het bij het rechte eind dat er geen sprake is van twee stilistische periodes, maar verbond de compositie daarentegen met de Vlaamse invloed in de latere periode van Van den Eeckhout. W.Sumowski (1983) zag in de schetsmatige, bondige manier van schilderen de karakteristieken van de late periode van Van den Eeckhout en bracht het stuk in verband met werken (cat.438, 441, 443, 468), die inderdaad beduidend later zijn ontstaan.

Het was Bob Haak die, tijdens zijn verblijf in Boedapest, het jaartal ondubbelzinnig als 1641 las, zodat we hier te doen hebben met het vroegst bekende schilderij van Van den Eeckhout. Hij was juist twintig jaar oud, toen hij, direct na zijn leerjaren in het atelier van Rembrandt, dit stuk schilderde. Het is dan ook niet verwonderlijk, dat de invloed van Rembrandt zo duidelijk merkbaar is in de figuur van Simon, in het gebruik van de sterke licht- en schaduwwerking en in de manier van schilderen. De dubbelzijdigheid van de vorm, die blijkt uit de goudkleuren tussen het linker-

deel, dat met veel verf geschilderd is, en de donkere, in bruin-lila gehouden, summier geschilderde figuren aan de rechterkant, komt uiteraard voort uit de aanwending van de techniek van Rembrandt. Essentieel daarbij is, dat de krachtig belichte hoofdfiguur ook door de verflaag onderscheiden wordt van de vlot geschilderde delen in de schaduw. Dit schilderij staat niet alleen qua sfeer, maar ook in niveau van uitvoering zeer dicht bij de leermeester. Een vergelijking met latere varianten van hetzelfde thema maakt dit duidelijk. De schilderijen van het begin tot het midden van de jaren zestig, eertijds in Berlijn en Dresden (Sumowski 1983, nr.435, 456), kunnen wat opbouw betreft ingedeeld worden bij de scenes met veel figuren in interieurs uit de rijpere periode (bijv. "De twaalfjarige Jezus in de tempel", München; "De opwekking van Lazarus", Berlijn-Dahlem; "Christus en de overspelige vrouw", Amsterdam). De invloed van Rembrandt is hierbij echter alleen werkzaam door middel van prenten. Zo is de hoofdgroep van de voorstelling in Dresden afkomstig van een ets uit de veertiger jaren (Bartsch 49), de groep met toeschouwers is ontleend aan het belastingpenning-blad (Bartsch 68). Wat het verdwenen kleine, houten paneel met de vierde voorstelling door Van den Eeckhout betreft (Sumowski nr.450), waarin Roy een voorstudie voor het stuk in Boedapest zag, zelfs afgaande op een foto kan worden vastgesteld, dat het om een matige kopie gaat. Dat geldt ook voor de "Paulus op Malta" in Den Haag (Blankert, Museum Bredius, Catalogus van de schilderijen en tekeningen, 1978, 53), die Sumowski ter vergelijking noemt.

Literatuur: Takács 1908, 1026 – Kunstchronik NF XX (1908/9), 45 – Takács 1911, 870-72 – Thieme-Bekker 1914, X, 356-57 – Czobor 1969, nr.23 – Pigler 1967, 207-8 – Roy 1972, 110, 218, nr.49 – Sumowski 1983, II, nr.476, afb.839.



Gerbrandt van den EECKHOUT

(Amsterdam 1621 – Amsterdam 1674)

15 *Abraham en Melchisedek*

Doek, 58x91,5 cm

Signatuur rechts onder: G.V. Eeckhout fe A.1664

Herkomst: verworven in 1969 uit privé-bezit in Boedapest

Inv.nr.69.44

Tentoonstelling: Amsterdam, kunsthandel F.Muller, 1906, nr.35

In Genesis (het eerste boek Mozes) wordt verhaald, dat Melchisedek, de koning van Salem, Abraham in het dal van de koning met brood en wijn ontving, nadat die als overwinnaar van de slag in het dal van Siddim was teruggekeerd, en dat Abraham hem daarna een tiende deel van de krijgsbuit aanbood. In de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw is deze scene meer-malen uitgebeeld. Werd de scene in de Vlaamse voorbeelden uit de sfeer van de contra-reformatie als prefiguratie van de eucharistie opgevat, zoals in de reeks wandtapijten van Rubens, de Hollandse schilders zagen het tafereel als een historiestuk.

Van den Eeckhout heeft van dit thema drie schilderijen en een tekening nagelaten. De tekening (Sumowski 1979, III, nr.747) ontstond volgens Astrid Tümpel naar het voorbeeld van een verloren gegane tekening van Lastman, maar kan niet gezien worden als een directe voorstudie voor een van de schilderijen. Chronologisch gezien is het stuk in het museum in het Finse Mänttä, uit 1648 (Sumowski 1983, nr.406), de eerste variant. Roy zag een samenhang tussen dit schilderij en de "Abraham en Melchisedek" van Moeyaert in Zürich (A.Tümpel 1974, nr.8, afb.128). In opvatting tonen deze schilderijen inderdaad overeenkomsten en zijn ook wat de compositie betreft vergelijkbaar. Verschillen zijn er echter in de verhouding van de landschappelijke achtergrond en de figuren, in de plaatsing van de groepen en in de proporties van de menigten en de hoofdfiguren. Bij Van den Eeckhout komt in de details en de manier van schilderen de directe invloed van Rembrandt tot uitdrukking.

Het hier tentoongestelde stuk werd bijna twintig jaar later, in 1664 geschilderd. In de tussenliggende periode was Van den Eeckhout wat stijl betreft tamelijk ver van zijn leermeester verwijderd geraakt, maar desondanks moet het schilderij in eerste instantie in de geest van Rembrandt worden gezien, terwijl het tegelijkertijd kwalitatief een van zijn beste stukken is. Van den Eeckhout grijpt terug naar het stuk van 1648, zonder zich echter te herhalen, en daarin kan de verklaring schuilen voor het archaïsche karakter van de stijl. Wat hij daar weergaf op een twee meter breed doek, is hier samengevoegd op een vierde deel van het vroegere formaat. Hier is geen sprake van een overvol massa-tafereel, maar het accent ligt op de twee hoofdpersonen en hun handeling, door de kunstenaar weergegeven met veelzeggende gebaren. Van alle genoemde varianten, het stuk van Moeyaert en de tekening van Lastman inbegrepen, is hier voor de oplossing gekozen, waarbij Melchisedek zelf het brood in de handen houdt. Daarmee neemt de symbolische werking van de handeling toe, die nog meer wordt opgevat als een innerlijke gebeurtenis. De wijze van schilderen van de kleding en van het stilleven en het benutten van de mogelijkheden van bijzondere lichteffecten, tonen de meester op het toppunt van zijn kunnen.

De versie uit 1670 (Sumowski 1983, nr.475) toont al de Vlaamse oriëntatie van Van den Eeckhout. Roy meent, dat de prent naar het stuk van Rubens in Caen tot voorbeeld diende. Naast de voorkeur voor grote vormen blijkt daar echter ook de neiging tot het verhalende. In de plaats van de waardering voor de symboliek, beeldde hij daar uit hoe de uitgehongerde soldaten beginnen te eten.

Literatuur: Isarlo 1936, 49 – Roy 1972, 76, 211, nr.2 – Bulletin 41, 1973, 63-64, afb. – Pigler 1974², I, 36 – Sumowski 1983, II, 808, nr.445, afb.



Aert de GELDER

(Dordrecht 1645 – Dordrecht 1727)

Aert de Gelder was in zijn vaderstad in de leer bij Samuel van Hoogstraeten, die in de veertiger jaren een leerling van Rembrandt geweest was. In het begin van de jaren zestig ging ook Aert de Gelder naar Amsterdam, om daar bij Rembrandt in de leer te gaan. Nadat hij ongeveer twee jaar in het atelier van Rembrandt had gewerkt keerde hij naar Dordrecht terug.

De Gelder schilderde zijn hele leven portretten en historiestukken in de stijl van Rembrandt. Bij bijbelse

voorstellingen gaf hij de voorkeur aan twee typen. Enerzijds schilderde hij monumentale composities met halffiguren, waarbij hij uitging van de psychologische relatie (interaction) van de voorgestelde figuren, anderzijds waren dat massa-taferelen met kleine figuren. Voor dit laatste type maakte hij vaak gebruik van etsen van Rembrandt. Houbraken, die Aert de Gelder persoonlijk kende, beschrijft zijn atelier in Dordrecht en geeft ook informatie over zijn schildertechniek.

16 Esther en Mordechai

Doek, 93x148,5 cm

Signatuur rechts boven: A De (ligatuur) Gelder f 1685
Herkomst: aangekocht van kunsthandel Gebr. Bourgeois, Keulen, 1894

Inv.nr.1342

Tentoonstelling: Boedapest 1967, nr.21 – Bordeaux 1972, nr.32 – Moskou 1975, nr.9 – Tokyo 1979, nr.21

Opvallend veel van de bijbelse voorstellingen met halffiguren van Aert De Gelder hangen samen met het boek Esther. D.Lettieri (1980) heeft deze groep uitvoerig onderzocht met betrekking tot de iconografie. Hij vergeleek de schilderijen met de tekst van de Hollandse bijbel, die in 1637 in Leiden werd uitgegeven, en kon in diverse gevallen het thema nauwkeuriger bepalen. Lettieri stelde vast, dat De Gelder ook episodes van een geschiedenis in de vorm van een cyclische voorstelling met fijne nuances uitbeeldt, die bij andere tijdgenoten niet voorkomen. Des te interessanter is het, dat hij het thema van het stuk in Boedapest niet kan vaststellen en twee mogelijkheden voorstelt. Aangezien de kunstgeschiedenis geen genoegen nam met de mening van Lilienfeld (1914), volgens welke "het artistieke belangrijker geacht wordt dan het thema", werd al voor Lettieri gepoogd, het thema nauwkeuriger vast te stellen. M.Kahr zag in het werk in Boedapest het moment afgebeeld, waarop Esther en Mordechai "de tweede poerim-brief schrijven" (Esther 9, 30-32), wat duidelijk is afgebeeld op het schilderij in Providence (Lettieri 1980, afb.17). D.van Fossen (1969) verklaarde het beeld aldus, dat Esther is afgebeeld op het moment dat zij van de eunuch Hatak de door Haman bepaalde wet over de uitroeiing van de Joden te horen kreeg (Esther 4, 7-8).

De oudere man in voorname kleding, die in een stoel aan Esthers tafel zit, kan evenwel nauwelijks geïdentificeerd worden als de bewaker van een harem. Het is duidelijk dat de man alleen de pleegvader van Esther, Mordechai, kan voorstellen, terwijl hij een ernstig gesprek met de koningin voert. Lettieri noemt derhalve twee passages in het boek Esther, die als literaire bron

gediend kunnen hebben: Mordechai waarschuwt Esther zich niet als jodin bekend te maken (2, 10), of Mordechai draagt Esther op aan Ahasver de samenzwering van de kamerheren Bightan en Theres over te brengen (2, 22). Wij neigen ertoe de voorkeur te geven aan de tweede interpretatie, aangezien dan het beslissende moment in de rol van Esther zou zijn weergegeven. Doordat zij het leven van de koning redt, wordt het mogelijk later bij de koning voor haar volk te smeken, waarbij tevens Mordechai's overwinning op de vijand van het Joodse volk, Haman, veilig gesteld wordt.

Het schilderij van Rembrandt "Ahasver en Haman bij het feestmaal van Esther" van 1660 in Moskou, had volgens Agnes Czobor (1969) een beslissende invloed op de speciale belangstelling van Aert de Gelder voor het boek Esther. Zeker staat het stuk in de manier van schilderen met de gloeiende oosters aandoende kleuren en de dikke verflagen dicht bij het late werk van Rembrandt, maar als aanknopingspunt komt misschien toch eerder de monumentale, naar binnen gekeerde stemming van het raadselachtige "Joodse Bruidje" (Amsterdam) in aanmerking. Lettieri (1980, 83) wees er op, dat bij de cyclische bewerking van het thema naast een serie van acht bladen, die naar Maerten van Heemskerck vervaardigd zijn, ook de illustraties met betrekking tot de liturgische rol van Esther, de Megillah, voor de schilder van belang geweest zijn.

Belangrijkste literatuur: Van Dyke 1914, 130 – Lilienfeld 1914, 38-44, 48, 50, 74, 143 – Thieme-Becker 1920, XIII, 360 – Woermann 1920, 332 – Goetz 1938, 289 – Pigler 1967, 255, afb.260 – Kahr 1966, 114 – Czobor 1969, nr.46-47 – Van Fossen 1969, 159 vv., 255, nr.49, afb.51 – Garas 1973, 1975, 168 Pigler 1974² I, 204 – Bader 1976, 132, afb.25 – Lettieri 1980, 72, 76, 80, 81, 84, afb.16 – Sumowski 1983, II, 1165, nr.746, afb.p.1206.



Jacob GILLIG

(Utrecht ca.1636 – Utrecht 1701)

Oorspronkelijk was Gillig een koopman, later beheerder van de stedelijke gevangenis in Utrecht. In de boeken van het schildersgilde komt zijn naam niet voor, maar zonder twijfel was hij een leerling van Willem Ormea. Hij trouwde in 1661 met Hester Willaerts, de dochter van de schilder van zeestukken Adam Willaerts. Later raakte hij ook geparenteerd aan de stillevenschilder Abraham Mignon, die een kleindochter van Willaerts huwde. Gilligs zoon Michiel werd portretschilder en graveur. Naar aanleiding van de tentoonstelling in Utrecht in 1894 publiceerde Hof-

stede de Groot (Oud Holland 1895, 37-9) de archivalia omtrent de familiegeschiedenis. Jacob Gillig was de laatste en meest begaafde in een reeks van Utrechtse schilders van visstilleven. Hij schilderde in zijn stukken in een fijne grijze toon rivier- en zeevissen in een decoratieve compositie, met zeer afwisselende licht- en schaduwwerking, en ook "het stoffelijke is prachtig weergegeven" (Bol 1969, 346-47). Hij plaatste zijn stilleven voor een landschappelijke achtergrond, die mogelijk door anderen geschilderd werd, zoals Térey vermoedde (Thieme-Becker).

17 Visstilleven aan rivieroever

Doek, 67,5x88,5 cm

Signatuur rechts onder: JA gillig 1665

Herkomst: van kunsthandel Fr.Schwartz, Wenen; geveild op 11 maart 1908 bij Pisko, Wenen, nr.27; geschenk van Dr.Armin Stern, 1911

Inv.nr.4066

Tentoonstelling: Boedapest 1962, nr.47

Sinds de veiling in Wenen in 1908 is dit stuk van Jacob Gillig, dat tot zijn vroegste werken behoort, in de vakliteratuur bekend. De wijze waarop de vissen zijn weergegeven, de donkere, grijsbruine schaduwen en de scherpe, zilverkleurige lichtcontrasten, tonen nog duidelijk de invloed van Ormea. De nog levende, naar lucht happende vissen aan de rand van een rustig, klein water, met een zonnig landschap, scheppen een dramatische sfeer. Spoedig zou deze opvatting, waarin hij dicht bij zijn leermeester stond, door Gillig worden verlaten ten gunste van een wekere, meer decoratieve voorstellingswijze, die tegemoet kwam aan de uitgelezen smaak van de laatste decennia van de zeventiende eeuw. Zijn kleuren worden lichter, het zilvergrijs domineert, de belichting wordt uniform, en de weergave van een slijmerig oppervlak bereikte hij door een vlotte, lichte manier van schilderen. Dat geldt ook voor de visstilleven voor een landschappelijke achtergrond (Museum Boymans – van Beuningen, Rotterdam, uit 1684), maar opvallender nog is het in stukken met een neutrale achtergrond (bijv. Centraal Museum, Utrecht). Daar is de rangschikking al bedoeld decoratief; de vrijwel niet vervlochten vissen vormen, trapsgewijs tegen elkaar aan gelegd, een piramide, waarbij het gebruikelijke vissersgerei de compositie aanvult (Museum voor Schone Kunsten, Boedapest, uit 1679).

Gábor Térey vroeg zich als eerste af, of de landschappen op de achtergrond in de visstilleven van Jacob Gillig niet van de hand van een andere meester konden stammen. Tot op heden is evenwel niet vastgesteld, wie deze schilder dan zou kunnen zijn. De land-

schapsmotieven in de stukken in Kassel, Rotterdam en Utrecht, van resp. 1674, 1684 en 1687, vertonen weliswaar een zekere overeenkomst, maar het is toch niet uitgesloten dat steeds een andere schilder heeft meegewerkt. In elk geval werkt het landschap op het stuk uit 1665 in Boedapest, van de thans bekende werken van Gillig, het meest effectief.

Literatuur: Kunstchronik NF XXII (1911), 301 – Térey in Thieme-Becker 1921, XIV, 41 – Bernt 1948, I, 308 – Czobor 1962, nr.47 – Pigler 1967, 262 – Ember 1979, 143-7, 307, afb.100.



Dirck HALS

(Haarlem 1591 – Haarlem 1656)

De ouders van Dirck emigreerden in 1585 vanuit Antwerpen naar de noordelijke Nederlanden en vestigden zich voor 1591 in Haarlem. Volgens Houbraken leerde Dirck het vak van zijn broer Frans. Tussen 1618 en 1626 waren de twee broers lid van het Haarlemse rederijdersgilde (Wijngaertranken). Op de artistieke ontwikkeling van Dirck Hals heeft Willem Buytewech

een grote invloed uitgeoefend. In 1641/42 en in 1648/49 verbleef hij in Leiden. Hij overleed in 1656 in Haarlem.

Dirck tekende en schilderde taferelen met gezelschappen in interieurs en in de buitenlucht, met kleine, modieus geklede figuren. Gesigneerd werk is bewaard gebleven uit de tijd tussen 1619 en 1654.

18 Vrolijk gezelschap

Eikehout, 34x61,3 cm

Signatuur rechts onder op de stoel: DHALS 1621

Herkomst: Museum Georg Ráth, Boedapest, overgedragen 1949

Inv.nr.51.2878

Tentoonstelling: Boedapest 1888, nr.343

Met zijn taferelen met gezelschappen sluit Dirck Hals nauw aan bij het werk van Willem Buytewech. Ook de hier tentoongestelde stukken van de beide meesters vertonen enge verwantschap met betrekking tot de kleding en de gebaren. Dat ligt niet enkel aan het feit, dat beide schilderijen ongeveer in dezelfde tijd zijn ontstaan. In enkele gevallen putte Dirck Hals direct uit een compositie van Buytewech. Diverse figuren heeft hij op meerdere stukken gebruikt, zoals de jongeman met de pijp aan de linkerkant van het schilderij uit Boedapest (Haverkamp Begemann 1958, 49).

In dit geval kunnen geen directe ontleningen worden aangewezen, bij een vergelijking willen we eerder op de verschillen wijzen. Dirck Hals rangschikt als een "bekwaam arrangeur" zijn levendig gegroepeerde figuren in een uitgestrekte ruimte. Hij houdt zich aan een symmetrische compositie, maar plaatst de tafel zodanig, dat die door het beeldvlak begrensd wordt. De coulissenachtige achtergrond met loof is aan de rechterzijde al wat lichter. Het realistische effect van het tafereel wordt groter, doordat enige figuren als op een portret zijn weergegeven. Maar aangezien deze figuren op diverse schilderijen voorkomen, is alleen sprake van hetzelfde model of voorbeeld. Zo treft men een variant van de met elegant gemak zittende man aan de linkerkant aan op de voorstelling van het grote tuinfeest in het Rijksmuseum in Amsterdam en in de "Luit-speler" in het Haarlemse museum. Dit laatste stuk, dat Haverkamp Begemann (1958, 50) als het vroegste schilderij van Dirck Hals in dit genre beschouwt, kan worden gezien als de directe voorloper voor het tafereel in de tuin, van 1621, in Boedapest.

In iconografisch opzicht sluiten de tuinfeesten van Dirck Hals aan bij de traditie van de vijf zinnen resp. de tuin der lusten (Amsterdam 1976, nr.26, 27). In tegenstelling tot het stuk in Haarlem, kunnen op het schilde-

rij uit Boedapest niet alle vijf zintuigen geïdentificeerd worden, ofschoon de groepering in vijf paren is gehandhaafd. Alleen uit de coulissen van loof wordt duidelijk dat de tuin hier als "toneel" fungeert. De marmeren zuil op de achtergrond maakt het paleisteras met de draperie herkenbaar. De dames en heren die rond de tafel met lekkernijen geschaard zijn genieten bij muziek van de geneugten van het leven. Ook de opvallende vederhoed op de voorgrond wijst daarop. In Ripa's "Iconologia" komt de vederhoed voor als attribuut van de personificatie van de vijf zinnen en duidt er op, dat de zinnelijkheid even makkelijk tevoorschijn komt, als de hoed in de wind opwaait (vgl. Amsterdam 1976, 59-61).

Literatuur: Frimmel 1892, 261 – Wurzbach 1906, 635 – Boehn 1913, 17 – Hofstede de Groot in Thieme-Becker 1922, 530 – Drost 1926, 188 – Gombosi 1931, 102 – Haverkamp Begemann 1958, 50, 220 – Pigler 1967, 299, afb.245 – Mojzer 1967, nr.6-7 – Garas 1973, 1975, 264.



Frans HALS

(Antwerpen 1582/3 – Haarlem 1666)

Frans Hals stamt uit een Vlaamse emigrantenfamilie. Zijn ouders vestigden zich in 1591 in Haarlem, waar Frans zijn hele leven bleef wonen. In de posthume uitgave van 1618 van Karel van Manders "Schilder-Boeck" staat, dat Hals bij Van Mander in de leer geweest was. In 1610 werd Frans lid van het St. Lucas-gilde in Haarlem, het eerste werk dat van hem bekend is dateert van 1611. Hij was de meest werkzame en de geniaalste portretschilder van zijn tijd. Regelmatig kreeg hij van besturen van instellingen opdracht een representatief groepsportret te schilderen (St. Joris-

Schuttersgilde, de regentessen van het Elisabeth-gasthuis enz.). Een buitengewone levendigheid, een markante gave om personen te karakteriseren en een levendige manier van uitbeelden geven zijn portretten zo'n overgetelijke indruk.

Adriaen Brouwer, Adriaen van Ostade, Philips Wouwerman en zijn broer Dirck waren leerlingen van hem. Bovendien leerden ook Judith Leyster en Jan Miense Molenaer van hem. Hij had tien kinderen uit twee huwelijken, waarvan er drie eveneens schilder werden.

19 Portret van de schilder Jan Asselyn

Eikehout, 64,5x46,3 cm

Herkomst: collectie Esterházy, cat.1812 VIII, nr.47

Inv.nr.277

Tentoonstelling: Haarlem 1962, nr.75

De suggestieve kracht van dit portret was al in de negentiende eeuw aanleiding er een kunstenaarsportret in te herkennen. Joseph Fischer noemt het in de catalogus van de collectie Esterházy, klaarblijkelijk per vergissing, een zelfportret van Karel Dujardin. Een mogelijke verklaring voor deze verschrijving is te vinden in het artikel uit 1948 van Andor Pigler, die dit schilderij met Rembrandts prent van Jan Asselyn in verband gebracht heeft. Het idee van Károly Pulszky (1878) dat het om een zelfportret van Frans Hals zou kunnen gaan, is niet houdbaar gebleken.

Sinds 1869 (Mündler) is men het erover eens, dat het stuk uit de latere periode van Hals stamt en tot zijn beste werk behoort. Alleen Claus Grimm (1971) bracht zijn twijfel naar voren en schreef, toen hij het oeuvre van Frans Hals de Jonge reconstrueerde, ook dit portret aan hem toe. Uit zijn beschrijving wordt echter duidelijk, dat hij het originele stuk niet kent en dat zijn typering berust op een weinig geslaagde reproductie.

De beste kenner van het werk van Hals, Seymour Slive (1970), aanvaardde de conclusies van Pigler omtrent de identiteit van de afgebeelde persoon niet. Evenmin was hij overtuigd van de identificatie van het model in het groepsportret van 1648 in de Londense National Gallery, als het hoofd van de familie, hetgeen onder meer door S.Gudlaugsson (1963) was geopperd. Hij acht het mogelijk, dat Hals het portret schilderde in 1652, het jaar waarin Asselyn overleed, ofschoon hij op grond van de stijl een voorkeur voor een latere datering had. Slive bracht in herinnering, dat reeds Hofstede de Groot (1910) het beeldvlak om de figuur opvallend klein vond, wat er op zou kunnen duiden, dat het paneel mogelijk verkleind is.

De situatie is als volgt. Het paneel, dat is samengesteld uit drie, verticaal gevlamde eikehouten planken, vertoont alleen aan de bovenrand de oorspronkelijke, gebruikelijke versmalling. Aan de beide zijden ontbreekt deze ca. 5 cm brede strook geheel, aan de onderzijde is er nog 1 à 2 cm van over. Rond het hoofd was oorspronkelijk rechts zowel als links meer ruimte. Het portret en buste toont de rechterarm maar nauwelijks tot de elleboog. Opmerkelijk is in elk geval de verkorting van de onderarm en de verminking aan de rechterhand in de handschoen, wat een sluitend bewijs levert voor de veronderstelling dat de geportretteerde de verminkte Jan Asselyn is (zie cat.nr.1).

Belangrijkste literatuur: Mündler 1869, IX, 1 – Pulszky 1878, I, 42-3 – Bredius 1880, 374 – Frimmel 1892, 163 – Davies 1902, 135 – Hofstede de Groot 1910, 76, nr.263 – Bode-Binder 1914, II, 64, afb.148a – Valentiner 1921, 249 – Drost 1926, 139 – Dülberg 1930, 201-2 – Pigler 1948, 26-29 – Slive 1962, nr.76 – Gudlaugsson 1963, 9 – Pigler 1967, 300, afb.243 – Slive 1970, cat.nr.194, 129, 174, 189-90, afb.304, afb.200 – Grimm 1971, 159, afb.14, 163, nr.26, 174 – Garas 1973, 1975, 160.



Jan van der HEYDEN

(Gorinchem 1637 – Amsterdam 1712)

Van der Heyden woonde sinds 1650 in Amsterdam. Tot 1660 maakte hij vele studiereizen, naar de zuidelijke Nederlanden en in Duitsland tot aan de Nederrijn. Bij zijn huwelijk in 1661 in Amsterdam ondertekende hij in het trouwregister als schilder. Ook zijn werk als ingenieur zette hij voort en hij deed belangrijke uitvindingen op het gebied van de straatverlichting en de brandbestrijding. Over dit laatste onderwerp gaf hij een geïllustreerd boek uit ("Beschrijving der Slangbrandspuiten", 1690).

Het eerste gedateerde schilderij van zijn hand is van het jaar 1664. Hij behoort tot de belangrijkste Hollandse architectuurschilders. Zijn landschappen, stadsgezichten en straten waren ook vroeger al in trek. De weinige bewaard gebleven stillevens schilderde hij in twee periodes van zijn leven, in de zestiger jaren en tegen het einde van zijn leven. Dit zijn mengvormen van de zogenaamde wetenschapstillevens en de barokke kunstkamers en zetten de vanitas-gedachte in de achttiende eeuw voort.

20 Hoek van een kamer met rariteiten

Doek, 75x63,5 cm

Signatuur rechts op de stoel: oud J.v.d.H. 75 Jahr

Herkomst: collectie Esterházy, Inv. 1820, nr.980

Inv.nr.201

In de manier van schilderen van Jan van der Heyden is ook zijn activiteit als ingenieur merkbaar. Zijn architectuurstukken gaf hij buitengewoon nauwkeurig vorm, maar ook zijn weinige stillevens worden gekenmerkt door virtuositeit. De wijze van signeren tegen het einde van zijn leven, waarbij hij in plaats van een jaartal de eigen leeftijd benadrukt, wijst er volgens Hofstede de Groot op, dat de oude meester er trots op was ook de kleinste details nog met vaste hand te kunnen uitvoeren. Hofstede de Groot (1923) achterhaalde de geschiedenis van het schilderij uit Boedapest tussen 1776 en 1813 in de diverse Amsterdamse collecties. De uitvoerige publikatie van het stuk, de opheldering van de onzekerheid omtrent de datering en de introductie van het meest verwante vergelijkingsmateriaal is te danken aan Dezső Rózsaffy (1935). In de handboeken wordt het schilderij genoemd als een karakteristiek voorbeeld van een aparte categorie.

Als voorlopers van dit type schilderij kunnen de voorstellingen van studeerkamers van geleerden beschouwd worden, die zelf weer teruggaan op voorstellingen van de barokke rariteiten-kabinetten en het thema van de heilige Hieronymus. Het belangrijkste verschil is echter, dat de mens hier buitengesloten blijft. In wezen hebben we hier te doen met een stilleven dat tot een interieur is uitgebreid. De voorwerpen, die in de hoek van een kamer in het huis van een rijke Hollandse burger verwijzen naar de zucht om bezit te verwerven, naar de ambities van een geleerde en naar een uitgelezen smaak, zijn de bestanddelen van een normaal vanitas-stilleven. Met dezelfde precisie, waarmee de objecten tot in detail geschilderd zijn, wordt ook hun betekenis naar voren gebracht. De bijbel op de stoel ligt open bij het boek Prediker, waarin de nuttelosheid van het aardse bestaan uitgesproken wordt

("Vanitatum Vanitas et omnia Vanitas"). De Blaeu-Atlas op de tafel staat enerzijds voor de wetenschap, en wijst anderzijds op de reizen ten gevolge van grote ontdekkingen, die tot grotere kennis leiden, hetzelfde geldt voor de opgerolde landkaart tegen de muur. De aardglobe en de hemelglobe zijn niet alleen wetenschappelijke instrumenten, maar ze vertegenwoordigen ook de vergankelijkheid van het heelal. Van de exotische voorwerpen is het Japanse zwaard met lang handvat een symbool van strijd en van militaire roem, het eveneens Japanse kenteken van een priester, de shakujo (een soort herdersstaf), is een symbool van macht. De kast met ingelegde edelstenen, het oosterse tapijt en het porcelein kunnen worden opgevat als rekvisieten van schoonheid en rijkdom. Zoals op andere schilderijen de lege slakkehuisjes en mosselen, of afgeschoten vogels, is hier het lijf van een gordeldier opgehangen als Memento Mori. Boven de marmeren schoorsteen is een kopie naar de prent van "De dood van Dido" van Pietro Testa aangebracht. In deze context getuigt het schilderij van de vergankelijkheid van de liefde, vergelijk het schilderij van Voorhout met hetzelfde thema, cat.nr.44.

Belangrijkste literatuur: Bredius 1880, 375 – Frimmel 1892, 189, 321 – Wurzbach 1906, 686 – Martin-Moes 1913, 12 – Bode 1915, 182, 186 – Bode 1921³, 281 – Hofstede de Groot 1923, VIII, 452, nr.333 – Thieme-Becker 1924, XVII, 23 – Rózsaffy 1935, 165-171, 216-7 – Bernt 1948, nr.376; 1969, nr.518 – Plietzsch 1956, 176 – Pigler 1967, 311, afb.326 – Scheller 1969, 115 – Wagner 1971, 53, 63, 114, nr.217, afb. – Garas 1973, 1975, 268 – Münster 1980, 462, afb. – Haak 1984, 485, afb.1077.



Pieter de HOOCH (Hoogh)

(Rotterdam 1629 – Amsterdam 1684)

Houbraken beweert, dat Pieter de Hooch samen met Jacob Ochtervelt in de leer was bij de italianiserende landschapsschilder Nicolaes Berchem in Haarlem. We treffen hem in 1652 in Delft aan, en volgens een archiefstuk uit het volgende jaar was hij schilder en "dienaer" bij de koopman Justus de la Grange, wiens inventaris uit 1655 elf schilderijen van De Hooch vermeldt. Hij ging echter al in 1653 naar Leiden en woonde in 1654 in Rotterdam, waar hij trouwde. In 1655 werd hij lid van het St.Lucasgilde in Delft. In

1661 verhuisde hij naar Amsterdam, waar hij de rest van zijn leven werkte, afgezien van een bezoek aan Delft in 1663. Hij overleed in 1684 in een krankzinnigengesticht.

De Hooch schilderde genre-stukken met burgers. Hij situeert de taferelen in ruime, smaakvolle interieurs of op zonnige binnenplaatsen. In het begin van zijn loopbaan schilderde hij ook wachtlokalen. Leerlingen had hij niet, zijn werk was echter onder andere van invloed op Johannes Vermeer.

21 Brieflezende vrouw

Doek, 55x55 cm

Signatuur rechts onder: P. de Hoogh 1664

Herkomst: geveild in 1808 uit het bezit van G.van der Pot van Groeneveldt in Rotterdam; kwam terecht bij Alard in Parijs; was al in de jaren 1850 in bezit van de familie graaf Esterházy, Pápa; uit particulier bezit in Boedapest verworven in 1923

Inv.nr.5933

Tentoonstelling: Boedapest 1888, nr.295 (als bezit van gravin Pálffy) – Boedapest 1967, nr.27 – Bordeaux 1972, nr.40 – Moskou 1975, nr.13

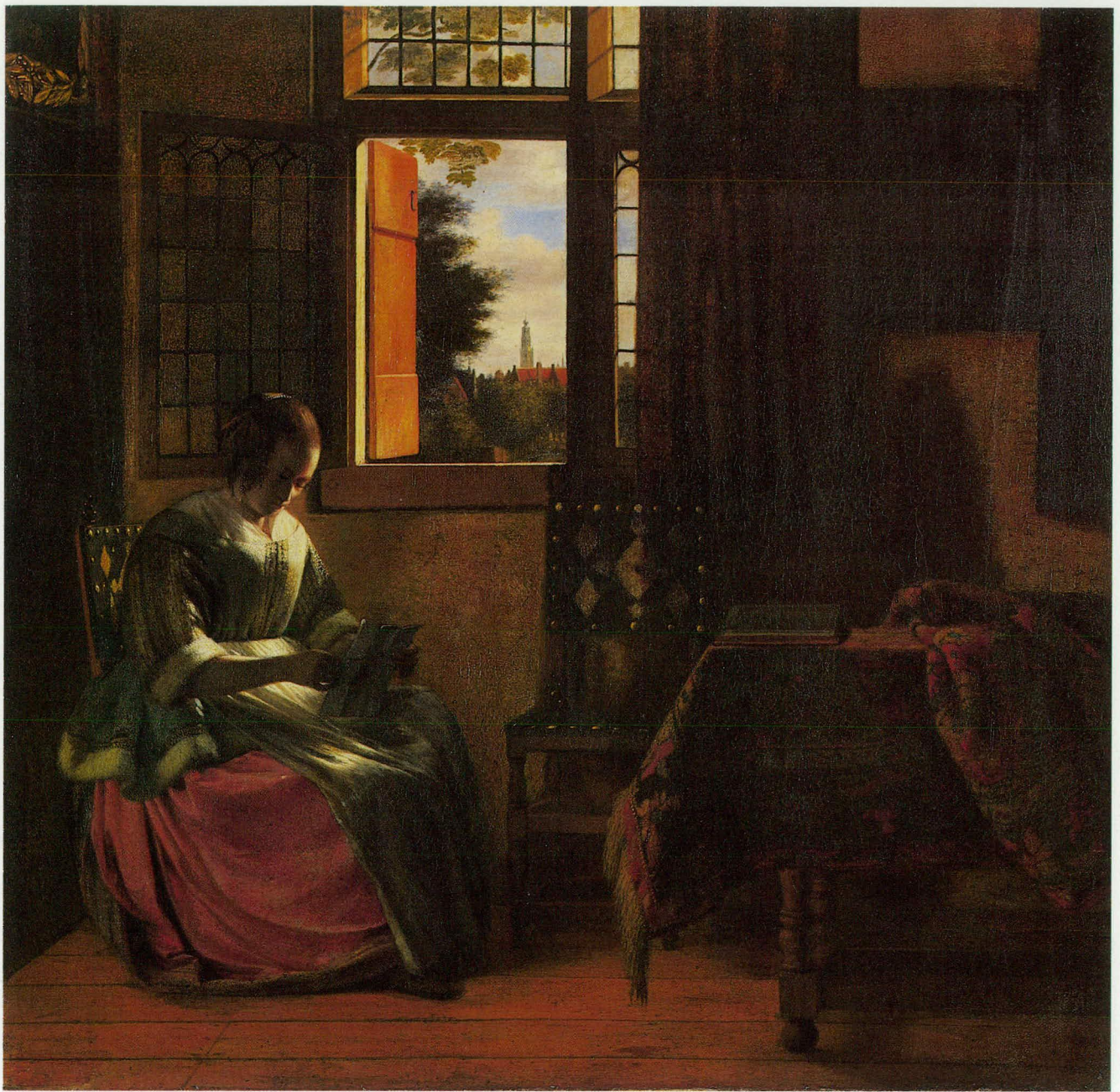
Door het geopende venster valt de milde namidagzon in de stille kamer, waar een jonge vrouw een brief leest. Ze heeft de stoel bij het raam geschoven, de linkervoet rust op een stoof. Zij houdt de brief met beide handen in het licht. Ze draagt een lange, paarse rok, een bestikt, helgroen jak met een boord en een wit hemd. Het gladde, naar achter gekamde haar wordt met een band bijeengehouden, bij de slapen hangen een paar lokken naar beneden. Haar rustige gestalte lijkt als een sculptuur in tegenlicht. Op de tafel, die met een Perzisch tapijt bedekt is, ligt een opengeslagen boek, aan de wand hangt in de schaduw een spiegel en onder het raam staat een lege stoel.

Pieter de Hooch schilderde dit stuk in het begin van zijn Amsterdamse periode, in 1664. Het venster geeft een uitzicht op de daken van de stad en op de Westertoren. De compositie toont de rijpe stijl van de meester, lang voor zijn neergang. Tot zijn artistieke middelen behoren de karakteristieke van de Delftse school, evenals de gedurfde perspectivische voorstelling van architectonisch begrensde, maar naar elkaar geopende ruimtes, en de zeer subtiele werking van het licht. In de plaats van een verhalende voorstelling van moeders met kinderen, vrouwen bij het werk in huis of vrolijke gezelschappen, die in het werk van De Hooch regelmatig voorkomen, heeft dit schilderij slechts één acteur, die door een melancholische sfeer wordt omgeven. Deze lyrische atmosfeer van enkele stukken werd

vroeger toegeschreven aan de invloed van zijn geniale collega, de drie jaar jongere Vermeer van Delft (Valentiner 1929 en 1932). De tegenwoordige kunstgeschiedenis ziet de wederzijdse beïnvloeding van de twee kunstenaars als volgt: de eerste plaats van De Hooch op enkele richtinggevende momenten in de genreschilderkunst wordt onderkend, later is evenwel het doorslaggevende effect van Vermeer zonder twijfel beslissend geweest (Blankert 1975, 41-6, en Sutton 1980, 61-2, met noot 24). Bij De Hooch moet men echter ook rekening houden met de invloed van de fijnschilder Gerard Terborch. Het schilderij uit Boedapest staat dicht bij de lezende figuur van Terborch in Leningrad (Gudlaugsson 1959-60, nr.111).

Op grond van de ongewone vierkante vorm van het schilderij neemt Sutton aan, dat het doek is afgesneden. Daar staat tegenover, dat de compositie een afgerond geheel vormt, en dat de ongetwijfeld authentieke signatuur zich op de passende plaats bevindt. Daarom kan aan de beide zijkanten, noch aan de onderzijde een strook van enige betekenis ontbreken. Bij het onderzoek van het doek is echter vastgesteld, dat het is afgesneden. Het oorspronkelijke doek is niet op het spieraam getrokken en derhalve is het zichtbare beeldvlak aan de zijden afgesneden. Mogelijk liep de voorstelling door naar boven tot aan het plafond. Oorspronkelijk was ook nog een voorstelling op een schilderij aan de wand zichtbaar, die waarschijnlijk verband hield met de inhoud van de brief.

Belangrijkste literatuur: Harvard 1880, 114 – Hofstede de Groot 1907, 499, 523, nr.90 en 177 – Petrovics 1924, 62-4 Lilienfeld in Thieme-Becker 1924, XVII, 454 – Collins Baker 1925, 6 – Brière-Misme 1927, II, 270 – Valentiner 1929, 74, 276-77 – Valentiner 1932, 317 – Pigler 1967, 323-24, afb.304 – Garas 1973, 1975, 172 – Sutton 1980, 31, 96, cat.nr.63, afb.67.



Ludolf de JONGH

(Rotterdam? 1616 – Hillegersberg 1679)

Houbraken schrijft, dat De Jongh in Overschie werd geboren en in Rotterdam bij Cornelis Saftleven, in Delft bij Anthonie Palamedesz en in Utrecht bij Jan van Bylert in de leer was; hij zou echter op grond van documenten in de omgeving van Rotterdam geboren zijn. In 1635 ging hij naar Frankrijk waar hij zeven jaar verbleef. Na zijn terugkeer vestigde hij zich in Rotterdam waar hij sindsdien leefde. In 1646 trouwde hij en hij werd in 1652 door toedoen van zijn zwager

majoor bij de schutterij. Van zijn medeschutters schilderde hij een groot groepsportret. Hij werd leider van het tehuis voor ouden van dagen, en later vanaf 1665 beschermheer van het dorp Hillegersberg, waar hij in 1679 stierf.

De Jongh schilderde portretten, genrestukken, stadsgezichten en landschappen. Soms werkte hij met zijn zwager Dirck Wijntrack en de landschapschilder Joris van der Haagen samen.

22 *Landschap met rustende kudde en twee ruiters*

Eikehout, 59,5 x 83 cm

Vroeger rechts op de omheining vals gemerkt: A:Cuypp (verwijderd)

Herkomst: Collectie Esterházy, inv. 1820, nr.949

Inv.nr.410

W. Bernt (1948, II, 427-29) schreef, dat de bekendste schilderijen van Ludolf de Jongh "landschappen met jachtscènes, ruiters met honden en hun oppassers" waren. Desondanks zijn er slechts weinig met zekerheid aan hem toe te schrijven landschappen, omdat in zijn stijl verschillende invloeden aanwijsbaar zijn en hij zijn werken zelden gesigneerd heeft.

Het hier tentoongestelde schilderij uit Boedapest kwam als een werk van Aelbert Cuypp in de collectie Esterházy, als zodanig werd het in de museuminventaris overgenomen, en ook Hofstede de Groot (1908) heeft het op deze wijze gecatalogiseerd. Ondanks de signatuur A: Cuypp, die later vals bleek te zijn en werd verwijderd, vond Mündler (1869) het schilderij, waarin hij de invloed zag van Ph. Wouwerman en H. Mommers al raadselachtig. Hoewel Pulszky (1883) het werk als Cuypp accepteerde, merkte hij op, dat de figuren aan de italianiserende meesters deden denken. Tenslotte werd het schilderij op voorstel van E.Plietzsch en J.K.Beer in de catalogus van 1924 al als een werk van Ludolf de Jongh opgenomen.

In de fototheek van het RKD bevinden zich onder verwante voorstellingen van de veelzijdige Rotterdamse meester slechts twee gesignde werken. Iets meer benadrukt zijn de figuren op het vergelijkbare paneel, dat op 9 november 1934 in Londen (Christie's, nr. 46) geveild werd, het licht oplopende landschap en het gebouwencomplex tussen de slanke bomen – op de linker achtergrond – zijn zeer verwant. Gesigneerd en gedateerd 1665 is het kleine paneel, eertijds in de collectie Semenhof (cat.1906, nr.238), waarop de staande jongen op de rug gezien met een grote hoed, eveneens aanwezig is. Op verdere voorbeelden bevindt zich geen signatuur. De volgende aan het schilderij uit

Boedapest verwante voorstelling is een werk, dat in 1966 in Wenen geveild werd (Dorotheum, 29 nov.-2 dec., nr.61, afb.) en waarop voor een boerenhof een elegante groep ruiters verschijnt. Ook het schilderij uit het museum van Genève (cat.1948, nr.1884-1) is verwant, hoewel dat meer doet denken aan Pieter de Hooch. Ook de figuren en de behandeling van het loof van het landschapstuk met de signatuur A. Cuypp, echter toegeschreven aan L. de Jongh, dat zich in 1942 in de Zwitserse kunsthandel bevond, zijn verwant aan het schilderij uit Boedapest. Het jachtgezelschap in het Mauritshuis (Inv.nr.741) dat vroeger aan Jan Both toegeschreven werd, toont veeleer Italiaanse invloed, terwijl de vossejacht in het Rijksmuseum (Inv.nr.A1858) zich meer op de dierfiguren concentreert.

Al deze landschappen en ook de stadsgezichten van De Jongh getuigen ervan, dat de schilder op soevereine wijze de veelsoortige artistieke invloeden heeft laten versmelten, die in Holland rond het midden van de zeventiende eeuw bestaan hebben (vgl. Plietzsch 1960, 56). Naast de landschapsvoorstellingen van de italianiserende schilders Jan Both en Jan-Baptist Weenix bevruchtte De Jongh met name de natuuroppvatting van Aelbert Cuypp in de schilderachtige uitbeelding van de zonsondergang.

Literatuur: Mündler 1869, X, 30 – Tschudy-Pulszky 1883, 18 – Frimmel 1892, 196 – Hofstede de Groot 1908, II, 195, nr.684 – Pigler 1967, 343.



Isaac JUNIUS

(werkte in Delft tussen 1640 en 1657)

Over het leven van Junius weten wij weinig. Archiefstukken hebben betrekking op zijn huwelijk in 1639 in Delft met de dochter van de fayence-kunstenaar Corn. van der Graef, alsook op zijn intrede in het gilde in 1640. Junius hield zich ook bezig met fayence-schilderkunst; van de twee kleine plaketten, vroeger in het Rijksmuseum in Amsterdam, met afbeeldingen van het graf van Willem van Oranje, is er één met "Junius 1657" gesigneerd (Thieme-Becker). Het tot op heden

enig bekende schilderij is in het bezit van het Museum van Schone Kunsten in Boedapest, op veilingen doken echter meerdere veldslagen op klein formaat op, en in oude inventarissen heeft A. Bredius ook verwijzingen naar stillevens door Junius gevonden. Onder de aantekeningen van Hofstede de Groot bevindt zich een vermelding van een klein schilderij "stillevens in de stal" in een Nederlandse privé-verzameling in 1945.

23 Ruitergevecht

Eikehout, 21,5x25,8 cm

Signatuur bij de voet van de gevallen soldaat: I IVNIVS 1643

Herkomst: aangekocht 1886

Inv.nr.319

Vanaf het midden van de jaren twintig van de zeventiende eeuw ontwikkelde zich in Holland de categorie schilderijen met veldslagen, naar het voorbeeld van Esaias van de Velde. In de jonge Republiek, die na lange strijd de vrijheid van godsdienst en de onafhankelijkheid van de staat had bereikt, bleken de veldslagen, gezien het recente verleden, een dankbaar thema. Tot de eerste generatie van specialisten op dit gebied behoorden Pieter de Neyn, Palamedes Palamedesz., Jan van der Stoffe, Jan Maertsen de Jonge en met een groep van vroeg werk ook Jan Asselyn. Na de slag bij Lützen in 1632, waar koning Gustaaf II Adolf van Zweden de dood vond, verscheen ook zijn gestalte in talrijke Hollandse schilderijen met veldslagen, als held van het protestantisme (zie Steland-Stief 1971, 20 vv.)

Het was met deze voorgeschiedenis dat de Delftenaar Isaac Junius deze categorie koos. Voor een idee van zijn kunst zijn we aangewezen op slechts één werk. De informatie kon aangevuld en gepreciseerd worden met ongepubliceerd materiaal van Hofstede de Groot. Op basis hiervan is het mogelijk de herkomst van het stuk met een grote mate van waarschijnlijkheid te achterhalen, ofschoon geen reproducties beschikbaar zijn.

Voor het eerst vinden we het schilderij op een veiling in Den Haag, op 25 mei 1772, onder nummer 218 als "F.Junius 1643". In zijn aantekeningen identificeerde Hofstede de Groot deze F.Junius met de schilder van het stuk in Boedapest, en met Isaac Junius, die op 7 oktober 1640 opgenomen werd in het gilde in Delft. Wij houden het schilderij voor hetzelfde als het in Den Haag geveilde stuk, gezien de overeenkomst in afmetingen en op grond van het feit, dat de eerste letter van de signatuur door het vuil in de barsten van het houten paneel ook als een F kan worden gelezen. Het lijkt wel

haast zeker, dat hetzelfde schilderij schuil gaat achter het nummer 32 op de Amsterdamse verkoping van J.P.C.Bar van Reede op 16 december 1875, dat als "Combat de Cavaliere" met het signum "Junius 1643" werd opgevoerd. In de afmetingen komt wel een verschil van ca. 0,5 – 1,2 cm voor. Nauwkeuriger werden de afmetingen vermeld bij een veiling van Massen op 14 juni 1821 in Maastricht. Onder nummer 91 werd daar een "vlot geschilderd ruitergevecht" van J.Junius genoemd, zonder dat overigens vermeld werd of het stuk gesigneerd en gedateerd was. Maar aangenomen kan worden dat het schilderij alleen op grond van de signatuur als een werk van een nauwelijks bekende meester van kleine formaten kon worden geveild. Bijgevolg is het schilderij op drie Nederlandse veilingen te traceren, voordat Károly Pulszky het in 1886 aankocht voor de Landesgalerie.

Frimmel (1892) noemt deze zeldzame meester uit Delft een "artistieke nazaat" van Esaias van de Velde. Daar Palamedes in Delft de toonaangevende schilder van veldslagen was, werd het stuk in de catalogus van 1898 ondergebracht in de school van Palamedes. In de fototheek van het RKD wijst S.Gudlaugsson op de verwantschap van het Boedapester schilderij met een werk van Jan Maertsen de Jonge dat eertijds in de Weense collectie Czernin verbleef.

Een treffende overeenkomst van ons vlot geschilderde stuk in een fijn koloriet vinden we in het ruiterportret van Jan Asselyn uit 1634 in de Weense Akademie (Steland-Stief 1971, nr.24, afb.VI). Hoewel de portretmatige voorstelling bij Junius zeker niet meer bewust bedoeld is, doet de ruiter links denken aan de Zweedse koning Gustaaf Adolf.

Literatuur: Bredius z.j., 168 – Frimmel 1890, 200 – Frimmel 1892, 156 – Moes 1895, 187 – Wurzbach 1906, 777 – Thieme-Becker 1926, XIX, 336 – Pigler 1967, 347-48, afb.306.



Pieter LASTMAN

(Amsterdam ca. 1583 – Amsterdam 1633)

Pieter Lastman was een leerling van Gerrit Pietersz. (Sweelinck), één van de eerste Hollandse meesters, die het maniërisme de rug toekeerde. Volgens Karel van Mander (1606) maakte hij in 1603-4 een studiereis naar Italië, waarop hij waarschijnlijk Rome en Venetië heeft aangedaan. Vanaf 1607 leefde hij tot zijn dood in Amsterdam. Hij was katholiek en vrijgezel.

Lastman was één van de vooraanstaande historieschilders van de eerste kunstenaarsgeneratie van de zeventiende eeuw en de leidende persoonlijkheid bij de zogenaamde pre-rembrandtisten. Hij oefende ook een

grote invloed uit op Rembrandt, die in 1623 een half jaar bij hem in de leer was. Met uitzondering van drie schilderijen, die Lastman in opdracht van de Deense koning heeft geschilderd, koos hij zijn thema's vrij en droeg op grootse wijze bij tot de ontwikkeling van de historieschilderkunst en de nieuwe opvatting van de bijbelse voorstellingen. Zijn werken vonden in brede kring erkenning. De gedateerde schilderijen die bewaard gebleven zijn, stammen uit de periode tussen 1606 en 1631.

24 De engel en Tobias met de vis

Eikehout, 34,3x59 cm

Herkomt: in 1912 geveild met de Berlijnse collectie Friedrich Lippmann, Lepke, nr.28 – gekocht van kunsthandel Artaria in Wenen, 1917

Inv.nr.5152

Tentoonstelling: Boedapest 1967, nr.32

De scene van de visvangst in de tekeningen, en de reeks prenten met de geschiedenis van Tobias van Maerten van Heemskerck dienden Lastman tot voorbeeld (Kopenhagen 1971, afb.37). De vernieuwing in de iconografie door de barokke historieschilders en in de eerste plaats door Lastman, in het begin van de zeventiende eeuw, zo bracht Christian Tümpel (1971) onder de aandacht, bestond uit het feit, dat de vroeger alleen in reeksen als boekillustraties of in simultane voorstellingen weergegeven thema's, nu als zelfstandige werken "in de hogere categorie van de schilderkunst behandeld werden". De zelfstandige relatie met de bron-tekst is af te lezen aan het gegeven, dat Tobias vecht met een enorme vis, waarvan hij vreest dat die hem op zal slokken, en alleen door tussenkomst van de engel gered wordt (Tobias 6). In tegenstelling tot die voorstellingen waar de vis slechts een attriboot is (vgl. Lugt 1944), is hij in dit tafereel een van de medespelers. Het is een voor Lastman typerende oplossing om het specifieke moment weer te geven, waarop door hemelse tussenkomst iets gebeurt, en de bode van god op een dramatisch ogenblik de in het nauw geraakte man te hulp komt (A.Tümpel 1974, 55).

Formeel gaat de groep van Tobias met de vis op Van Heemskerck terug, maar het is interessant de verschillen te bekijken. Lastman volgt het voorbeeld in de robuuste gestalte, de kop en de gelaatsuitdrukking, maar maakt de beweging en de lichaamshouding eenvoudiger, maakt ze natuurlijker en overwint op die manier de maniëristische overdrijving. In de plaats van de geforceerde pose van de engel bij Van Heemskerck, ligt aan Lastmans engel veeleer de boerse, een-

voudige aartsengel Rafaël van Elsheimer ten grondslag. Het gaat daarbij niet om de zogenaamde "grote Tobias" (Drost 1933, afb.36), maar om de "kleine Tobias" in Frankfurt (Drost 1933, afb.38), die aan het atelier wordt toegeschreven en waarnaar een ets gemaakt is. Het voorbeeld van Elsheimer had een beslissende invloed op de vormgeving van het landschap op de achtergrond en tevens voor de levendige kleur. Met de rivier, die aan de linkerzijde verdwijnt, wijkt Lastman van de compositie van het voorbeeld af, doordat hij een uitzicht in de verte biedt. De wassende vrouwen aan de oever en de inheemse motieven kunnen als voorboden van de realistische Hollandse landschapschilderkunst gezien worden. Daarom dateerde Agnes Czobor (1969) het schilderij in het midden van de twintiger jaren. Lastman schilderde diverse scenes van de geschiedenis van Tobias. Het schilderij Tobias en Tobit met de engel in Kopenhagen ontstond in 1618 (Haak 1984, afb.112), maar is wat de voorstelling betreft veel gedetailleerder dan het kleine stuk uit Boedapest. Een grotere variant van deze compositie is in bezit van het museum in Leeuwarden, door Astrid Tümpel in 1613 gedateerd (Washington 1980/1, nr.21).

K.Freise (1911) beschreef het schilderij, toen nog in de Berlijnse collectie Lippmann, met verkeerde afmetingen en constateerde een zekere overeenkomst met een schilderij op het "Nachtelijk banket", een kopie naar Joos van Winghe in het Rijksmuseum in Amsterdam (nr.2687). Het daar afgebeelde schilderij in het schilderij kan evengoed de "kleine Tobias" van Elsheimer zijn. Het is ook niet geheel zeker of het stuk in Boedapest hetzelfde is als het schilderij in de inventaris van Rembrandt uit het jaar 1656.

Literatuur: Freise 1911, 46-47, 90 – Kunstchronik XXIX (1917/8), 116 – Thieme-Becker 1928, XXII, 413 – Müller 1929, 53 – Lugt 1944, 325-6 – Pigler 1956 en 1974², 188 – Pigler 1967, 372, afb.237 – Czobor 1969, nr.1, afb. – C.Tümpel 1971, 24 – Garas 1973, 1975, 263 – A.Tümpel in Washington 1980/1, 128.



Jan LIEVENS

(Leiden 1607 – Amsterdam 1674)

Jan Lievens was een opvallend vroegrijpe kunstenaar. Al op tienjarige leeftijd was hij in de leer in het Leidse atelier van Joris van Schooten. In 1619 ging hij waarschijnlijk voor twee jaar naar Amsterdam om bij Lastman te leren. In de vroege werken met halffiguren tot in het midden van de jaren twintig is de invloed van Lastman en van de Utrechtse caravaggisten merkbaar. Tot het begin van het derde decennium van de zeventiende eeuw werkte hij in Leiden. Na de terugkeer van Rembrandt in 1625/26 probeerde hij soortgelijke thema's en artistieke oplossingen. Constantijn

Huygens (1630) en J.Orlers (1641) waardeerden Lievens zeer. Van 1632 tot 1635 was hij in Engeland werkzaam als portretschilder. Daar leerde hij waarschijnlijk Van Dyck kennen. In 1635 werd hij lid van het Antwerpse St.Lucasgilde en werkte daar tot 1644. Daarna leefde hij tot 1653, en later van 1659 tot 1669, in Amsterdam, van 1654 tot 1657 en in 1670 en 1671 woonde hij in Den Haag.

Nadat hij was teruggekeerd uit Antwerpen kreeg hij belangrijke opdrachten, hetgeen een erkenning betekende van zijn Vlaams georiënteerde stijl.

25 Meisjeskop

Eikehout, 61,5x48 cm

Herkomst: Museum Georg Ráth, Boedapest, cat.1906, nr.98; overgenomen in 1951

Inv.nr.51.2977

Tentoonstelling: Boedapest 1888, nr.346, als Salomon Konink

Zoals talrijke andere vroege werken van Lievens werd ook deze fijne meisjeskop als een Rembrandt opgevoerd. Als zodanig werd het stuk opgenomen in de catalogus van de collectie Ráth uit 1906, en Frimmel (1892) spreekt nog van een vermeende Rembrandt-signatuur. In 1888 werd het schilderij als een Salomon de Konink op de tentoonstelling van privé-collecties in Boedapest geëxposeerd. Blijkbaar was het stuk dus niet voorzien van een signatuur. György Gombosi (1929) heeft het werk juist toegeschreven. Zijn tot op zekere hoogte afkeurende mening hangt ermee samen, dat hij in het schilderij een portret wilde zien. H.Schneider, die als eerste het oeuvre van Lievens reconstrueerde (1932), vermeldde het stuk uit de collectie Ráth al in 1929 in Thieme-Becker als een Lievens. Agnes Czobor (1969) onderkende, dat het schilderij in de huidige toestand een fragment van een grotere compositie is, en zij nam aan, dat het een Maria uit een verkondiging zou betreffen.

Het onderzoek van het houten paneel bevestigt deze veronderstelling, aangezien er aan de linkerzijde inderdaad een deel is afgesneden. Aan de boven- en onderzijde en aan de rechterkant is de smallere rand evenwel voorhanden. Bijgevolg moet dus nog hooguit met een andere halffiguur rekening worden gehouden; de blik van het meisje kan niet op de tweede figuur gericht geweest zijn. Daarmee is overigens het thema van de verkondiging niet uitgesloten.

Op het schilderij "Eli en Samuel" van Lievens uit 1631 (J.Paul Getty Museum, Malibu) zit het kind Samuel met een soortgelijke gelukzalige blik. Nog sterker is de overeenkomst met de jongeling in fantasie-

kleding in Edinburgh (Braunschweig 1979, nr.31), een stuk dat in 1630/31 gedateerd wordt. Behalve de ogen en de modellering van het gezicht is daar ook de wijze waarop het haar geschilderd is zeer vergelijkbaar. Lievens' stijl werd na de invloed van Lastman en van de Utrechtse caravaggisten in deze jaren vooral bepaald door de nauwe samenwerking met Rembrandt.

Hetzelfde model is in dezelfde houding en in dezelfde kleren ook te zien op het gesigeneerde schilderij "Vertumnus en Pomona" (Schneider 1932, nr.95). Het meisje is daar nog blonder en meisjesachtiger voorgesteld tegenover de rimpelige oude man met een doek om het hoofd.

Literatuur: Frimmel 1892, 260 – Gombosi 1929, 281, nr.98 – Schneider in Thieme-Becker 1929, XXIII, 214 – Gombosi 1931, 98, 103 – Schneider 1932, nr.215, afb.17 – Pigler 1967, 383 – Czobor 1969, nr.16, afb.



Nicolaes MAES

(Dordrecht 1634 – Amsterdam 1693)

Nicolaes Maes was de zoon van de Dordrechtse koopman Gerrit Maes. Volgens Houbraken leerde hij eerst tekenen en kwam hij later, tegen het einde van de veertiger jaren in het Amsterdamse atelier van Rembrandt. In 1653 keerde hij naar Dordrecht terug, waar hij in 1654 trouwde. Zijn reis naar Antwerpen valt waarschijnlijk in de jaren zestig. Op deze reis bestudeerde hij de werken van Rubens en Van Dyck en ontmoette hij Jacob Jordaens. In 1673 vestigde hij zich in Amsterdam waar hij twintig jaar later stierf.

In zijn vroege periode – wij kennen gedateerde werken vanaf 1653 – schilderde hij bijbelse scènes in de stijl van Rembrandt. Tussen 1654 en 1659 legde hij zich toe op genrevoorstellingen. Sedert 1655 schilderde hij portretten en beperkte zich na 1660 definitief tot dit genre. Zijn rembrandteske fase maakte plaats voor een elegante Vlaamse stijl.

26 Portret van Gijsbert Justuszn. Kriex

Doek, 109x92 cm

Signatuur links onder: N.MAES 1666. Op de achterzijde van het oude doek stond de naam van de geportretteerde en het jaartal 1666

Herkomst: collectie Esterházy, Inv.1820, nr.929

Inv.nr.218

Op grond van het oude opschrift aan de achterzijde van het schilderij wordt het stuk in de literatuur beschouwd als een portret van Justus Kriex; Hofstede de Groot (1915) identificeerde deze figuur met de eerste doctor in de rechten aan de Universiteit van Utrecht. Het wapen links boven is ook te vinden op het grafmonument van de familie Kriex in de Utrechtse Jacobikerkerk. L.J.Rietema (1977) heeft de genealogie van de rechtersfamilie (Tafelhouder) Kriex gepubliceerd. Daaruit blijkt, dat Justus Gijsbrechtszn. Kriex rond 1610 werd geboren, in Groningen studeerde en in de advocatuur in Utrecht werkte, waar hij als eerste de titel van doctor in de rechten aan de in 1636 opgerichte universiteit behaalde. Hij bekleedde verschillende openbare functies en overleed in 1665.

Aangezien het door Maes geschilderde portret van 1666 dateert, moet het om een posthuum portret gaan, als we hier inderdaad met een portret van Justus Kriex te doen hebben. De leeftijd van de voorgestelde persoon pleit daartegen. De man op het portret is hoogstens rond de dertig jaar oud en kan dus niet Justus Kriex voortstellen, die op de leeftijd van vijfenvijftig jaar overleed. Waarschijnlijker is het, dat de afgebeelde persoon de oudste zoon Gijsbert Justuszn. Kriex is, die eveneens in Groningen studeerde, waar hij tot doctor in de filosofie promoveerde. Later, in 1663, verkreeg hij de titel van doctor in de rechten aan de Utrechtse Universiteit, op grond van de dissertatie "De lege aquilia" (Rietema 1977, 78). In het jaar dat het portret geschilderd werd was hij een rijpe man van achtentwintig jaar oud.

Nicolaes Maes legde zich in de jaren zestig geheel toe op het portret. Zijn stijl werd sterk beïnvloed door de

artistieke ervaringen die hij opdeed op zijn reis naar Antwerpen. Uiterlijke kenmerken, tekenen van vermogen en niveau, kregen in zijn portretten steeds meer ruimte. Maar ook de elegantie van Van Dyck en de directheid van Jordaens werkten juist in deze periode vruchtbaar op zijn werk. De decoratieve draperie en de zelfbewuste houding van de figuur vermengen zich met het gemak van de voorstelling en de fijne manier van schilderen van de belangrijkste delen, de blik en de handen.

Literatuur: Mündler 1869, VIII, 13 – Wurzbach 1910, 90 – Hofstede de Groot 1915, VI, 527, nr.157 – Pigler 1962, 65-66 – Pigler 1967, 406, afb.258 – Czobor 1969, nr.41, afb. – Rietema 1977, 75, (afb.) 76-77.



Jan Miense MOLENAER

(Haarlem ca. 1610 – Haarlem 1668)

Molenaer was waarschijnlijk een leerling van Frans Hals, later raakte hij onder de invloed van Adriaen van Ostade. De vroegst gedateerde schilderijen stammen uit 1629. In 1636 trouwde hij met Judith Leyster en verhuisde spoedig naar Amsterdam. In 1648 keerde het paar naar Heemstede bij Haarlem terug. Daar stierf Judith Leyster in 1660 en ook Molenaer, in 1668.

Molenaer is in de eerste plaats bekend als genreschilder. Zijn genrestukken zijn echter dikwijls allegorieën (Van Thiel 1967-8; Amsterdam 1976, nr. 43-45; Philadelphia 1984, nr. 77-79). Tegelijkertijd stelt hij zijn bijbelse voorstellingen samen uit elementen van het leven van alledag en gebruikte hij boerentypen.

27 De verloochening van Petrus

Doek, 99,5x135 cm

Signatuur rechts op de stoelleuning: JM MOLENAER F. 1636

Herkomst: aangekocht uit particulier bezit in Boedapest, 1957

Inv.nr.57.26

De verloochening van Petrus, die in het Nieuwe Testament door alle vier de evangelisten is beschreven, was in het begin van de zeventiende eeuw een geliefd thema voor schilders. Vooral aan de Caravaggisten gaf dit nachtelijk tafereel de mogelijkheid bijzondere licht-effecten te bereiken en hun eigen techniek te verwezenlijken (vgl. Réau 1957, II, 439 en Pigler 1974², I, 340-3). In de kring van de noordelijke Caravaggisten werd de compositie toegepast met levensgrote halffiguren. De meest bekende van deze werken zijn de schilderijen van Gerard van Honthorst en Gerard Seghers (Utrecht 1986, 233, onder cat.nr.49).

In de Nederlanden leefde ook een andere traditie van de voorstelling van dit thema voort, die teruggaat op de bijbelillustraties van de vijftiende en zestiende eeuw (Judson 1964, 142). Kenmerkend voor dit type compositie zijn de figuren ten voeten uit in een wijde ruimte, met een hoog beeldformaat, waarbij zich op de voorgrond de verloochening van Petrus afspeelt, terwijl in een andere ruimte op de achtergrond Christus bij Kajafas gebracht wordt. Dit compositie-schema, waarvan ook Simon Bening gebruik maakte, was bij de Hollandse schilders van de zeventiende eeuw bekend door de prent van W. Akersloot naar een tekening van Pieter Molyn uit 1626; mogelijk werd de prent ook door Rembrandt benut (Bauch 1960, 119-121, afb.83).

Het schilderij geeft er blijk van, dat Molenaer beide basis-typen kende. De invloed van de Caravaggisten blijkt niet alleen uit de levendige weergave van de figuren, de realistische indruk van het tafereel en uit de manier van schilderen van de kleurige kledij en van de pluimhoeden, maar is gebaseerd op een concreet voorbeeld, een prent van Bolswert naar Gerard Seghers (Judson 1964, 149, afb.6). Molenaer plaatst de driekwartfiguren om een langwerpige tafel. Duidelijk is de ontlening van de zittende figuur met zwaard, die van

achteren wordt gezien en die de linkerhand op het bovenbeen steunt, maar ook afzonderlijke gebaren zijn herhaald. In wezen is de verhouding van het beeldvlak en de figuren dezelfde, hoewel Molenaer zich aansluit bij een ander compositorisch type door de toevoeging van de architectonische achtergrond. De inspruing en verbreding van de ruimte worden benadrukt. Links is er een doorkijk naar een trappenhuis, rechts naar het erf en boven door een venster naar een andere ruimte. Ook het feit dat de beide hoofdfiguren, Petrus en de dienstmaagd, zich achter de drinkende soldaten bevinden, het knotje van de vrouw en de kop van Petrus met de grijzende baard, doen sterk denken aan de prent van Akersloot. Bovendien nam Molenaer afzonderlijke details van de kleding en de objecten over. Zo vindt men de knots in de hand van de linkersoldaat alleen daar, niet op de prent van Bolswert. Twee motieven komen op geen van de voorbeelden voor: de kat en de dwerg bij het vuur. De dwerg komt op andere genrestukken voor, bijv. op het "Kunstenaarsatelier" uit 1631 in Berlijn (Inv.nr.873).

Ook al maakte hij gebruik van diverse voorbeelden, Molenaer heeft echter wel een zelfstandig werk gecreëerd, waarbij het meest essentiële aspect de verandering van een religieus thema naar genre is. Het achterhalen van de inhoud, die zich achter het masker van het dagelijks leven verbergt, is bijna net zo verrassend als bij moraliserende genrestukken.

Literatuur: Bulletin 1958, 78-80, afb.47 – Pigler 1967, 455-56, afb.290 – Mojzer 1967, nr.9-10 – Garas 1973, 1975, 265 – Pigler 1974², I, 341 – Washington 1980-1, 253-54.



Herman van der MYN

(Amsterdam 1684 – Londen 1741)

Van der Myn was een leerling van Ernst Stuven en begon zijn loopbaan als schilder van vruchtenstillevens, later schilderde hij echter ook historiestukken en portretten. In 1712 ging hij naar Antwerpen, daarna trad hij in dienst aan het hof van de keurvorst van de Palts, Johann Wilhelm. Na diens dood was hij echter in 1716 weer in Antwerpen; in 1717 treffen we hem aan in de Nederlanden. In 1718 bood hij de hertog van

Orléans in Parijs schilderijen aan. Hij portretteerde in 1720 Lord Baltimore en al in deze tijd was hij bezig met een verhuizing naar Londen. In 1727 portretteerde hij in Londen de koningin en de hertogen. Hij woonde in 1737 in Leeuwarden, maar ging opnieuw naar Engeland. Ook zijn acht kinderen kozen het schildersvak, zes daarvan in Londen.

Na de elegante en decoratieve, maar ook wat droge stillevens en na de theatrale en bewogen historiestukken uit latere tijd schilderde hij vanaf ca. 1721 portretten in de stijl van G. Kneller. Hij had grote invloed op de Engelse portretschilderkunst van de achttiende eeuw, zijn bloemstillevens vonden echter ook navolging.

28 Hagar in de woestijn

Eikehout, 47,5x38,5 cm

Signatuur links onder: H.VAN DER MYN 1718

Herkomst: collectie Esterházy, cat.1812, IX, nr.20

Inv.nr.212

Hoewel hij ook enige schilderijen met bijbelse scenes heeft vervaardigd, heeft Herman van der Myn volgens A.Staring (1966) nooit erkenning als historieschilder gevonden. Zonder twijfel was hij als schilder van stillevens en portretten internationaal bekend (vgl.Gerson 1942, 37), maar toch zijn het misschien juist de historiestukken met bijbel-scenes die het meest karakteristiek zijn voor de smaak van zijn tijd. Van deze groep is het stuk van 1718 in Boedapest het vroegste.

Het verhaal uit Genesis is bekend. Nadat de Egyptische maagd Hagar uit het huis van Abraham was verjaagd, dwaalde zij met haar kind Ismaël in de woestijn en toen het drinkwater opgeraakt was "legde zij het kind onder een struik en ging op een boogschot afstand zitten, want zij dacht: Ik kan mijn kind niet zien sterven". Ze bleef daar zitten en schreide luid" (Gen.21, 15-16). Daarop verscheen de engel, die haar naar een bron voerde. Van der Myn schilderde een mollige, in kostbare zijde geklede jonge vrouw, die aan een antieke godin doet denken, terwijl zij in het licht op een stenen bank zit en naar de engel kijkt, die tussen het loof verschijnt. Met een gracieus gebaar geeft die te kennen dat ze de boodschap begrepen heeft. Frimmel (1892) en Staring (1966) wezen op de anachronistische trekken van het schilderij. Onder invloed van het Franse classicisme wordt veel meer belang gehecht aan het plechtige karakter en de elegantie, dan aan het realiteitsgehalte van het tafereel. Die keuze heeft ook een didactische kant. Uit Hagars ogen druppelen de tranen, het afgezakte lijfje van haar kleding en de losgemaakte sandalen maken haar verwarde toestand

duidelijk, en de opvallende neerhangende kruik wijst op het gebrek aan water. Herman van der Myn maakte ook op dit schilderij zijn kunnen als stillevens-schilder duidelijk. Het geel-groene kleurspel van het zijden gewaad van de diagonaal geplaatste vrouwengestalte, die het grootste deel van het beeldvlak vult, en de albastkleurige huid zijn haast als porcelein geschilderd, tot in alle details. Waarschijnlijk gaat het bij de planten in de omgeving wel om meer dan de vaardigheid van de schilder, zoals Frimmel vermoedde. De allegoriserende tendens van de schilderkunst van die tijd in aanmerking genomen, kan men aannemen, dat zij vanwege hun symbolische betekenis daar geplaatst zijn. De bloeiende papaver kan met de versuffing van Hagar en Ismaël in verband gebracht worden. De vijf is het symbool voor het leren kennen van pijn (in de middeleeuwen was de vijf in dezelfde betekenis een attribuut van Maria). De eik is, onder invloed van de emblematiek, maar ook nu nog, het teken van kracht, uithoudingsvermogen en standvastigheid (vgl.Schmitt, Reallex. 1958, IV, 917).

Literatuur: Mündler 1869, V, 13 – Frimmel 1892, 186-87 – Wurzbach, 1910, II, 209 – Thieme-Becker, 1931, XXV, 308 – Staring 1966, 211-13 – Pigler 1967, 475.



Aert van der NEER

(Gorinchem 1603/4 – Amsterdam 1677)

Het precieze geboortjaar is onbekend. Volgens Houbraken was Van der Neer in zijn jonge jaren beheerder bij de heren van Arkel, later ging hij naar Amsterdam, om zich aan de schilderkunst te wijden. In Gorkum is hij misschien door Rafael en Jochem Camphuysen geholpen, met wie hij later nog contact had (Bachmann 1975). Hij trouwde in Amsterdam en woonde daar tot het einde van zijn leven. Van 1658 tot 1662 zat hij in de wijnhandel, hij ging echter failliet. Van zijn vier kinderen werden er twee schilder. Jan van der Neer werkte tot zijn dood in 1665 met zijn vader, Eglon

werd een modieuze genreschilder in Brussel en Düsseldorf.

Aert van der Neer schilderde landschappen en werkte in enkele gevallen met andere meesters samen (Camphuysen, P.Quast). De topografische precisie interesseerde hem niet zozeer, maar wel de schilderachtige werking. Buitengewoon belangrijk zijn zijn nachtstukken. Tot aan het einde van zijn leven had hij geen succes, hij kwam echter in de achttiende en negentiende eeuw in de mode, toen zijn werk veel gekopieerd en vervalst werd.

29 Landschap met ophaalbrug in maanlicht

Eikehout, 37x53 cm

Signatuur onder, rechts van het midden, met monogram: AV DN

Herkomst: collectie Esterházy, cat.1812, VIII, nr.59

Inv.nr.199

In het begin van zijn loopbaan raakte Aert van der Neer onder de invloed van de vertegenwoordigers van de laat-maniëristische Vlaamse landschapschilderkunst, die naar Utrecht gevlucht waren. G.de Hondecoeter, R.Savery en A.Keirincx hadden in het derde decennium van de zeventiende eeuw een grote invloed op de Hollandse landschapschilderkunst, waarmee Van der Neer door de gebroeders Camphuysen bekend raakte (Bachmann 1982, 19-20). Nadat hij in het begin van de veertiger jaren de pogingen van de Haarlemse school had leren kennen, groeide Aert van der Neer rond 1646 als het ware in één keer uit tot een onafhankelijk kunstenaar, doordat hij het type landschap-schilderij creëerde, waarin het licht en de atmosferische werking de boventoon voeren. Zeer vruchtbare jaren in de loopbaan van Van der Neer volgden. Uit deze periode stamt ook het stuk uit Boedapest, dat door Mündler (1869) niet zonder reden een parel onder de werken van de meester werd genoemd. W.Stechow (1966, 177) zag in de nachtelijke landschappen de poëtische tendens van de zeventiende-eeuwse landschapschilderkunst gerealiseerd en belicht in verband met de iconografische voorlopers de bijzondere rol van Van der Neer. De directe voorlopers van de Hollandse nachtstukken moeten wel in de landschappen in maanlicht van Rubens en Brouwer uit de jaren dertig gezocht worden. Adriaen Brouwer bracht de opvatting van deze schilderkunst met licht-effecten naar Haarlemse schilders, zoals Molyn. De Amsterdamse schilders raakten er mee bekend via Jan Lievens, die in 1644 vanuit Antwerpen in Amsterdam kwam. In de daaropvolgende jaren bereikte de mode

van landschappen in maanlicht in Holland een hoogtepunt. Als Hollandse voorlopers kunnen in de kring van schilders van zee- en rivierstukken de landschappen met water van Jan van Goyen en Aelbert Cuyp worden beschouwd, met hun grijze tonen, atmosferische effecten en strooilicht in de schemering of voor een storm. Ook Aert van der Neer heeft dergelijke stukken geschilderd (Stechow 1966, fig.354), en de reflectie van het licht op het wateroppervlak speelt in zijn kenmerkende nachtstukken een grote rol. H.Kaufmann (1923) ziet als essentieel artistiek middel het gebruik van het gekleurde licht, dat van Rubens afkomstig was. Ook andere Hollandse schilders, zoals Aelbert Cuyp, Jan Both en Van de Capelle maakten hiervan rond het midden van de eeuw gebruik. Van der Neer beperkt de lokale kleur tot een minimum. Hij schildert in bruin en grijs, met vermenging van wat geel en oranje. Hij bleef derhalve dicht bij de toon-schilderkunst, die beantwoordde aan de realistische landschapsopvatting. De compositie, de verdeling van het beeldvlak met parallelle en in verschillende richtingen verlopende schuine lijnen zijn karakteristiek voor de rijpe periode van de meester (bijv. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr.2128).

Literatuur: Mündler 1869, V, 14 – Tschudy-Pulsky, 1883, II, 23 – Van Dyke 1914, 143 – Hofstede de Groot, 1918, VII, 405, nr.176 – Pigler 1967, 479, afb.273 – Czobor 1967, nr.44, afb.



Pieter de NEYN

(Leiden 1597 – Leiden 1639)

In zijn testament uit 1638 noemt De Neyn zichzelf schilder en steenhouwer. Hij begon als steenhouwersleerling en kwam later in het schildersatelier van Esaias van de Velde, zoals ook Jan van Goyen en Jan Asselyn. Evenals de andere leerlingen van Van de Velde schilderde hij in het begin ruitergevechten. De vroegst bekende schilderijen dateren uit de jaren 1625-26. In 1626 ontstonden ook de eerste landschappen. Deze signeerde hij nog met zijn volle naam, later gebruikte hij enkel nog, afgezien van één of twee

uitzonderingen, het monogram PN. Wat stijl betreft was hij een navolger van de vroege werken van Jan van Goyen uit diens Leidse tijd.

Het levenswerk van Pieter de Neyn kreeg duidelijk gestalte door de belangwekkende studie van H. Gerson (1947). Vroeger werd hij vanwege het monogram PN met de kopergraveur Pieter Nolpe geïdentificeerd. Een groot deel van zijn werk stond bekend onder de namen Jan van Goyen, Pieter Molyn en Salomon van Ruysdael.

30 Landschap met zandweg

Eikehout, 35x63,3 cm

Herkomst: collectie Esterházy, Inv.1820, nr.936. Verworven van de erven M.Deissler, Wenen 1817, als Jan van Goyen.

Inv.nr.335

Het vroege duinlandschap, dat Hofstede de Groot (1923) onder de naam van Jan van Goyen heeft gecatalogiseerd, wordt hier voor het eerst in de openbaarheid gebracht als een stuk van Pieter de Neyn. In de inventaris van de collectie Esterházy en in de tot nu toe verschenen catalogi van het Museum voor Schone Kunsten werd het onder de naam van Van Goyen opgevoerd. In de catalogus van 1924 wordt ter vergelijking het schilderij van Jan van Goyen van 1648 in Stockholm genoemd (Beck 1973, nr.1153). Maar aangezien Hofstede de Groot voor het stuk in Boedapest een zeer vroege datering van voor 1630 voorstelde, noemt Pigler in zijn catalogus de analogie wel maar gaat hij er verder niet op in. Horst Gerson voegde het stuk toe aan het oeuvre van Pieter de Neyn (RKD documentatie en mondelinge mededeling 1971). Hij noemde het stuk echter niet in een studie uit 1947, die overigens niet de bedoeling had een volledige oeuvre-catalogus te bieden. Onder de verkeerde toeschrijvingen aan Van Goyen noemde U.Beck (1973) dit stuk, in navolging van Gerson, als een Pieter de Neyn. Het kleine schilderij in een heldere, koele toon, hier en daar verlevendigd door lokale kleuren die een voorjaarsstemming uitdrukken, is karakteristiek voor de stijl van De Neyn. De kunstenaar verdeelt de ruimte door een diagonale, van rechts naar links lopende weg, door de heuvels in tegengestelde richting en door een langgerekt dal. Zeer zorgvuldig is hij in de weergave van de grond, met afwisselende oppervlakten van de door de wind geteisterde zandheuvels, waarop zich helgroene plukjes gras hechten aan de geel-bruine aarde. De omtrekken van het hoofdmotief, een van de heuvel af rijdende wagen met reizigers, tekenen zich tegen de heldere grijsblauwe hemel af. Lichtvlekken

accentueren de kleine heuvel, terwijl de voorgrond aan de rechterkant en de achtergrond links in de schaduw blijven. In het groepje huizen in de verte en de takken van de verdorde boom wordt de maniëristische opvatting van de vroege Hollandse landschapschilderkunst gevolgd. De rechter bomengroep volgt in de manier van schilderen de weergave van het loof bij Esaias van de Velde. Van de gesigioneerde stukken van Pieter de Neyn is het Duinlandschap, dat in 1944 in de Amsterdamse kunsthandel opdook, het meest verwant ("Pleisterplaats", Gerson 1947, aff.10). De analogie betreft vooral de heuvelachtige voorgrond en de schuine, coulissenachtige motieven. Daar dit schilderij in 1629 gedateerd is, kan voor het stuk uit Boedapest eveneens een datering van 1629-30 aangenomen worden.

In 1630 overleed Esaias van de Velde, in 1631 verhuisde Van Goyen naar Den Haag, Pieter de Neyn richtte zich daarentegen weer op de kunst van de steenbewerking. Uit de volgende jaren zijn nog enkele gedateerde schilderijen bekend (1633: München; 1636: Kopenhagen), maar zijn stijl veranderde niet meer. Hij bleef de meester die het vroege werk van Van Goyen navolgde.

Literatuur: Mündler 1869, VII, 34 – Hofstede de Groot, 1923, VIII, 74, nr.304 – Dobrzycka 1966, 38, noot 48, aff.83 – Pigler 1967, 280 – Beck 1973, II, 538.



Adriaen van OSTADE

(Haarlem 1610 – Haarlem 1685)

Van Ostade werkte zijn gehele leven in Haarlem, waarheen zijn vader, een wever uit Ostade, een klein dorp bij Eindhoven, was verhuisd. Volgens Houbraken was hij rond 1627 een leerling van Frans Hals, dus ongeveer tegelijkertijd met de Vlaamse Adriaen Brouwer. In 1634 werd hij lid van het St. Lucasgilde in Haarlem, waarvan hij in 1647 en in 1661 hoofdman was en in 1662 deken.

Zijn veelzijdige werkzaamheid als schilder, tekenaar en graveur, stelde hij geheel in dienst van het

boerengenre, er zijn echter ook enkele bijbelse voorstellingen en portretten bewaard gebleven. Op zijn vroege stijl heeft Brouwer eerder dan Hals invloed gehad. Van Ostade was een zeer productief kunstenaar. Van zijn leerlingen waren zijn jongere broer Isaac van Ostade, Cornelis Dusart, Cornelis Bega en Michiel van Musscher belangrijk. Zijn werken werden in de achttiende eeuw in Frankrijk en in de negentiende eeuw in Engeland enthousiast verzameld.

31 Visverkoopster

Eikehout, 29x26,5 cm

Herkomst: veilingen in Amsterdam in 1770 en 1775 – collectie Esterházy, cat.1812, XI, nr.21

Inv.nr.306

De marktkraam van planken is met dakspanen bedekt en wordt aan de voorzijde door een cilindrische stenen zuil gestut. In de kraam die het gehele beeldvlak vult, verschijnt de visverkoopster. Het gebouwtje en de enigszins van boven zichtbare plank met vis geven de mogelijkheid tot een interessante perspectivische voorstelling van de ruimte. De krachtige vrouwenfiguur draagt rode kleding, een donker lijfje met een witte kraag, een blauw schort en een zwart hoofddeksel. Door het werk heeft ze grote, grove handen. De vrouw valt duidelijk op, ofschoon de voor haar uitgestalde kleinere en grotere vissen en een kreeft eveneens sterk benadrukt zijn. Een grote mand met twee hengsels onder de tafel en een tegen de tafel gestutte balk completeren het stilleven op de voorgrond. De schilder heeft links op de achtergrond met beduidend kleinere figuren een indruk gegeven van het drukke leven op de markt.

In het Rijksmuseum in Amsterdam bevindt zich een grotere variant van dit schilderij (36,5x39,4 cm), op doek en voorzien van de signatuur "A.v. Ostade 1672". De voorstelling van de tafel en de visvrouw wijkt vrijwel niet af van het stuk in Boedapest, het beeldvlak heeft daar evenwel een breder formaat, en we zien het tafereel van een verder afgelegen standpunt. De visverkoopster staat enigszins voor het stalletje, het interieur van het bouwwerkje is afwezig, maar aan de linkerzijde schildert de kunstenaar met aanmerkelijk grotere figuren het marktlevens, met een lucht met wat wolken boven de huizen en de kerktoren en met een boom in de buurt van de kraam. De indruk van het geheel is samenhangender en beantwoordt meer aan het genre. Ook de kleurwerking is harmonischer. De kleding van de vrouw is daar bruin-grijs, van het witte hemd is maar weinig zichtbaar, en in de algemeen groen-bruine toon van het schilderij valt alleen de zilverwitte kleur van een vis en rechts de rode

vlek van een opengesneden exemplaar op, een effect dat herhaald wordt in de kleding van een vrouw links op de achtergrond.

Een leerling, Cornelis Dusart, schilderde het thema naar het stuk in Amsterdam. Ook zijn schilderij bevindt zich in het Rijksmuseum (Inv.nr.A.98), een tekening is in Brussel aanwezig (afb. bij Schnackenburg 1981, I, 61, fig.62). In beide gevallen is de ruimte veel uitgebreider weergegeven en de compositie geeft een perspectiefisch gezicht op de markt, waarvan de visverkoopster slechts een motief tussen vele andere is.

De naam van Dusart is ook genoemd in verband met het stuk in Boedapest (Frimmel 1869; Térey 1917). Recentelijk heeft W.Robinson (Philadelphia 1984) met vermelding van de beide genoemde varianten het schilderij in Boedapest toegeschreven aan Dusart, op grond van de zwakke uitvoering ("pedestrian execution") en de saaie karakteristiek ("dull characterisation").

De van Dusart bekende varianten verschillen echter op een geheel andere manier van het schilderij van Van Ostade in Amsterdam, dan het stuk uit Boedapest. E.Trautscholdt bracht de soortgelijke composities met grote figuren in het oeuvre van Dusart in verband met de invloed van Jan Steen en liet vooralsnog het probleem van de "Dusart-achtige Van Ostades en de Van Ostade-achtige Dusarts" open, noemde echter in deze samenhang de Visverkoopster in Boedapest niet.

Op grond van de bovengenoemde vergelijking van beide stukken lijkt het zo te zijn, dat de kleinere variant in Boedapest voorafgaat aan het schilderij in Amsterdam, dat zonder twijfel veel aantrekkelijker, en bovendien gesigneerd en gedateerd is. Typologisch gezien behoort het in elk geval tot een ouder type van voorstelling, dat deel uitmaakt van de voorstellingen van ambachten, waarin ook een symbolische betekenis bevat is.

Literatuur: Schmidt, 1842, IX, 84, 16 – Mündler 1869, VIII, 9 – Frimmel, 1892, I, 164 – Hofstede de Groot, 1910, II, 186, nr.131 – Van Dycke 1914, 144 – Bode 1916, 8 – Térey 1917, 501 – Bode 1921³, 137 – Pigler 1967, 514 – Mojzer 1967, nr.22 – Garas 1973, 1975, 174 – Philadelphia 1984, 287, fig.1.



REMBRANDT Harmensz. van Rijn

(Leiden 1606 – Amsterdam 1669)

Volgens de eerste biografie ging Rembrandt zeven jaar naar de Latijnse school in Leiden en werd hij daarna ingeschreven bij de universiteit. De schilderkunst trok hem echter meer. Hij was eerst in de leer bij de Leidse schilder J. van Swanenburgh, later bij Pieter Lastman in Amsterdam, in 1623 en 1624. Van 1625 tot 1631 werkte hij als zelfstandig meester in Leiden, samen met Jan Lievens. Zijn eerste leerlingen waren Gerard Dou en W. de Poorter. Vanaf 1631 woonde hij in Amsterdam en werd in de volgende jaren beroemd als schilder van portretten en historiestukken. In 1634 trouwde hij met Saskia van Uylenburgh. Zijn leerlingen in deze jaren waren Govert Flinck, Ferdinand Bol, Carel Fabritius en Gerbrand van den Eeckhout. In 1632 schilderde hij de Anatomische les van dokter

Tulp (Den Haag, Mauritshuis), in 1642 de Nachtwacht (Amsterdam, Rijksmuseum). Na het overlijden van Saskia in 1642 volgden jaren met grote problemen. Rembrandt ging in 1656 failliet, waarbij zijn bezit geïnventariseerd werd om in de jaren daarna geveild te worden. Zijn zoon Titus en zijn levensgezellin Hendrickje Stoffels openden een kunsthandel, waar hij een onderkomen vond tegen zijn schuldeisers. Ondanks de problemen had hij wel leerlingen, van wie Aert de Gelder de belangrijkste is. De keurmeesters van het lakengilde bestelden in 1662 een groepsportret bij hem (Amsterdam, Rijksmuseum). In de latere periode perfectioneerde hij zijn kunst. Belangrijke werken ontstonden uit een groot inzicht in de menselijke ziel.

32 Bijbelse figuur

Eikehout, 70,5x53,5 cm

Signatuur links onder: Rembrandt f 1642

Herkomst: collectie Esterházy, cat.1812, XII, nr.10

Inv.nr.235

Tentoonstelling: Moskou 1975, nr.22, afb.

Onderzoekers lazen het laatste cijfer van de datum hetzij als een 2 (Pigler, Bauch, Czobor), hetzij als een 3 (Bredius, Gerson). Bij een ingesteld onderzoek bleek de eerste lezing de juiste te zijn. Rembrandt schilderde het stuk in 1642, het jaar waarin hij de Nachtwacht voltooide, en het jaar waarin Saskia overleed. In de catalogi van het Museum voor Schone Kunsten kreeg het schilderij de titel "Oude rabbijn", maar het is bekend dat het geen portret is, maar dat op het stuk een figuur uit het Oude Testament voorgesteld kan zijn. Door het gebrek aan attributen is een identificatie echter onmogelijk. Op een tafel in een donker interieur staat een gedoopte kaars, naast een gesloten foliant, die op een fluwelen kussen ligt; ernaast zijn nog een paar boeken zichtbaar. De zittende grijsaard draagt een duur oosters gewaad met een gestikte rand, een bontgevoerde mantel, die met een gouden gesp bijeengehouden wordt, en een hoge baret van zachte stof. De man rust, met de handen op een stok. Het gezicht is naar de toeschouwer gekeerd, maar de man staart in de verte. Realiteit en mystiek, de broosheid door de leeftijd en het in gepeins verzonken zijn van de wijze, het is tegelijkertijd aanwezig. Een sfeer van vergankelijkheid omgeeft de nog levende man, maar zijn profetische gestalte wijst tevens op de bestendigheid van de geest.

Sinds de vroege Leidse jaren was Rembrandt geïnteresseerd in de uitbeelding van denkende mensen, mediterende apostelen of van peinzende filosofen. Zo

schilderde hij in 1627 de heilige Paulus in de gevangenis (Stuttgart, Staatsgalerie; Haak 1969, afb.41). De voorstelling van twee filosofen uit 1628 (Melbourne, National Gallery of Victoria), met een rijkere stoffering met voorwerpen, toont de twee bejaarde mannen in een cel, waarin slechts een enkele scherpe zonnestraal doordringt. De boeken van een Vanitas-stillevan nemen de helft van de compositie in beslag, maar de identificatie van de beide mannen is omstreken (zie Opera completa 1969, nr.17). Het meest essentiële is het geestelijke aspect, de artistieke vormgeving van een intellectuele verdieping. Het schilderij "Mediterende Paulus" (Neurenberg, Germanisches Nationalmuseum) zet de reeks rond 1630 voort met een gesublimeerde voorstelling van de omgeving en een geraffineerde lichtwerking. In de volgende jaren schilderde Rembrandt meerdere portretten van burgers met uiteenlopende beroepen (kooplieden, predikanten, geleerden), waarop de geportretteerden in hun kamer achter de boeken verschijnen. Ook op talloze etsen komt dit type voor. De pose van een geleerde was in het algemeen populair en dwong respect af. In de kring rond Rembrandt komt de "Geleerde in zijn kamer" als genre vaak voor (bijv. Gerbrand van den Eeckhout). Het schilderij van Rembrandt in Boedapest bevindt zich op de grens van portret, genre en bijbelse voorstelling. In een lyrische sfeer drukt het wijsheid en verzoening uit, waarbij ook de iconografische traditie van de melancholie als basis voor intellectuele creativiteit een rol speelt.

Belangrijkste literatuur: Dutuit 1885, 33, 68 – Frimmel 1892, 178-9 – Michel 1893, 559 – Bode 1900, nr.293, 38-9 – Rosenberg-Valentiner 1908, 352, 560 – Wurzbach 1910, II, 397, 413 – Hofstede de Groot 1915, VI, 125, nr.230 – Benesch 1935, 33 – Bredius 1935, 435 – Bauch 1966, 10, 43, afb.177 – Mojzer 1967, nr.27 – Pigler 1967, 570, afb.248 – Czobor 1969, nr.12 – Gerson 1968, 326-27, nr.222, 497 – Foucart 1969, nr.251 – Garas 1973, 1975, 264 – Schwartz 1984, 234, afb.254.



Jacob van RUYSDAEL

(Haarlem 1628/9 – Amsterdam 1682)

Volgens enkele vermeldingen was Jacobs vader Isaac van Ruysdael schilder en lijstenmaker. Rond 1626 verhuisde Isaac samen met zijn jongere broer Salomon van Ruysdael, de landschapschilder, van Naarden naar Haarlem. Volgens Houbraken studeerde Jacob in zijn jeugd Latijn en medicijnen. In het Gemeentearchief in Amsterdam wordt in 1676 een zekere Jacobus Ruysdael vermeld, die in dat jaar in Caen de dokterstitel heeft verkregen, of hij dezelfde is als de schilder is echter twijfelachtig.

Jacob begon zijn schildersloopbaan rond 1646; uit dit jaar stammen namelijk de vroegst gedateerde schilderijen. In 1648 werd hij lid van het St.Lucas-gilde te Haarlem. Rond 1650 reisde hij met Nicolaes

Berchem, die later enkele van zijn landschappen met figuren gestoffeerd heeft, in de omgeving van Bentheim, Rhenen en in het Nederlands-Duitse grensgebied. Na 1656 woonde hij in Amsterdam, waar Meindert Hobbema rond 1660 voor enkele jaren zijn leerling werd. Sedert 1670 woonde hij in de Kalverstraat. In 1682 stierf hij in Amsterdam, hij werd echter in de St.Bavo in Haarlem begraven.

Jacob van Ruysdael is niet alleen de meest vooraanstaande vertegenwoordiger van de Hollandse landschapschilderkunst, maar tevens een belangrijke figuur in de Europese schilderkunst. Zijn dramatische landschappen werden in de achttiende en negentiende eeuw bijzonder hoog gewaardeerd.

33 *Gezicht op de Binnenamstel in Amsterdam*

Doek, 52,5x43,5 cm

Signatuur rechts onder op het hek met monogram: VR
Herkomst: collectie vorst Paul Demidoff, San Donato; geveild 15 maart-10 april 1880, nr.1099 – legaat van graaf Johann Pálffy, uit het paleis in Pressburg, 1912 Inv.nr.4278

Vanaf het midden van de zeventiende eeuw waren gezichten op Haarlem zeer populair. Jacob van Ruysdael schilderde tussen 1670 en 1680 een flink aantal van dergelijke stukken. Deze schilderijen op doek zijn onder de naam "Haarlempjes" bekend, ze zijn vrijwel altijd op vierkant of staand formaat uitgevoerd, en geven het vlakke landschap weer vanaf een heuvel, alsof het in vogelvlucht gezien wordt. Op de voorgrond ziet men gedetailleerd uitgevoerde struiken, een zandweg, in het midden staan huizen en boven de laag aangezette horizon verrijzen de silhouetten van de St.Bavokerk en van verder weg gelegen torens. De hemel vertoont meestal stapelwolken (vgl. Den Haag 1981, nr.44-5).

Wat compositie betreft is dit gezicht op Amsterdam aan dergelijke stadsgezichten verwant. Een belangrijk verschil is echter, dat een deel van de Binnenamstel met op de achtergrond de toren van de Zuiderkerk van nabij is weergegeven. De bomengroep aan de rechterkant staat een panorama in de weg. W.Stechow (1966) beschouwt het schilderij in Boedapest daarom niet als een echt stadsgezicht en plaatst het in een reeks van vroeg werk, in tegenstelling tot de latere Amsterdamse veduten (bijv. Panorama van Amsterdam, Engelse privé-collectie, Stechow 1966, afb.260). J.Rosenberg (1928) dateert het stuk in de jaren na Van Ruysdaels komst naar Amsterdam, tussen 1656 en 1664. K.E.Simon (1930) dateert het in het begin van de zestiger jaren.

B.Brenninkmeyer is van mening (mondelinge mededeling 1986), dat de compositie gebaseerd is op twee getekende voorstudies, zodat hier twee verschillende voorstellingen met elkaar gecombineerd zijn. Dat zou een verklaring kunnen zijn voor het feit dat een deel van boven gezien wordt, terwijl een ander deel vanuit zij-aanzicht is weergegeven.

Het stadsgezicht ontwikkelde zich rond 1660 als een zelfstandige soort in de Hollandse schilderkunst. De herkomst daarvan moet niet gezocht worden in de achtergrondmotieven van religieuze voorstellingen uit de zestiende eeuw, omdat de daar geschilderde gebouwen door de iconografie van het stuk bepaald zijn en geen realistische trekken vertonen. Het zijn veeleer de beschrijvende voorstellingen van steden van topografen en cartografen, die de voorlopers zijn van de barokke veduten. Jacob van Ruysdael, en later J.Wynants en ook Meindert Hobbema, vatten de realistische gebouwen-motieven op als elementen van het landschap en plaatsen een geïdealiseerd stadsgezicht in een harmonieuze compositie, geen fotografisch nauwkeurige vedute. Ook in dit geval is het moeilijk om te bepalen, of het landschap, of juist meer het gezicht op de stad met de in werkelijkheid bestaande gebouwen het belangrijkste element is. Niet de nauwkeurigheid van de details, maar de eenheid van het beeld en de natuurgetrouwe atmosfeer zorgen voor de realistische indruk die het schilderij maakt.

Literatuur: Rosenberg 1928, 38, 73, nr.3 – Martin 1929, 168 – Simon 1930, 65 – Herman 1934, 199-204 – Garas 1960, VIII, 21, afb.52 – Pigler 1967, 602, afb.277 – Stechow 1966, 210, noot 24 – Czobor 1967, nr.24, afb. – Garas 1973, 13 en 1975, 182, afb.



Salomon van RUYSDAEL

(Naarden 1600/2 – Haarlem 1670)

Over het leven van Van Ruysdael weten wij weinig, zelfs het preciese geboortjaar is onbekend. Ruysdael stamde uit een mennonitische familie. In 1623 trad hij toe tot het St.Lucasgilde van Haarlem. S.Ampzing roemt hem in de "Beschrijvinge ende Lof der Stadt Haarlem" uit 1628 als een goed landschapschilder. Hij bracht zijn gehele leven in welstand door in Haarlem. In 1647, 1648 en 1651 bekleedde hij een ambt (voorzitter respectievelijk deken) in het schildersgilde. In 1651 werd hij vermeld als koopman en handelt hij in

blauwsel, dat gebruikt werd door de beroemde Haarlemse blekerijen. Hij had drie dochters en een zoon, Jacob Salomonsz. van Ruysdael (1629/30-1681) die van 1650 tot 1668 eveneens als landschapschilder werkzaam was.

De eerste gedateerde werken die bewaard zijn gebleven, zijn van 1626. Hij schilderde winter-, rivier- en duinlandschappen en enige ruitergevechten. Tussen 1659 en 1662 ontstonden enkele vogelstillevens.

34 Herberg "De witte zwaan"

Doek, 79x110,5 cm

Signatuur rechts onder op de schutting: SVRuysdael 1662

Herkomst: collectie Esterházy, cat.1812, VIII, nr.41

Inv.nr.268

Tentoonstelling: Moskou 1975, nr.21

Wofgang Stechow heeft in zijn fundamentele monografie gewezen op de wisselende waardering in de loop der eeuwen voor het werk van Salomon van Ruysdael. In de achttiende eeuw werden zijn schilderijen tegen lage prijzen verhandeld, en werden niet opgenomen in de belangrijke adellijke en andere collecties. Pas in de tweede helft van de negentiende eeuw werd de belangstelling voor zijn werk gewekt (Stechow 1938, 13). Daarentegen heeft vorst Nikolaus Esterházy twee belangrijke stukken al voor 1812, twee andere voor 1820 aangekocht. Twee schilderijen uit het legaat Pálffy, één uit de collectie Ráth en één uit de verzameling van graaf Zichy kwamen in bezit van het Museum voor Schone Kunsten, waar Salomon van Ruysdael uitzonderlijk veelzijdig vertegenwoordigd is met werk uit 1631, 1644, 1649, 1659, 1661, 1662 en 1664.

Salomon van Ruysdael ontwikkelde al rond 1645 met voorstellingen van het vlakke Hollandse landschap een eigen type compositie, waarmee hij zijn tijdgenoten overvleugelde. In de plaats van een diagonaal of rechthoekig geplaatst vlak landschap, maakte hij juist gebruik van de mogelijkheid om ruimte te scheppen met bomen en boomgroepen. Daarmee verkreeg hij een intiemer en tegelijkertijd een natuurgetrouw effect (vgl. Stechow 1938, 22, 29, afb.22). In de ordening van het beeldvlak krijgen de ritmisch gegroepeerde bijfiguren een belangrijke rol toebedeeld, in de kleurwerking komen de lokale kleuren terug. Hij brak derhalve met de monochromie van de realistische Hollandse landschapschilderkunst.

Van Ruysdael bleef deze opvatting en vormgeving grotendeels trouw en ontwikkelde ze verder in de jaren zestig, zijn late periode. Deze op zich begrijpelijke

verandering in stijl wijst met de zogenaamde romantische tendenzen, die in de Hollandse landschapschilderkunst rond het midden van de eeuw voorkomen, in een richting, waarin de afzonderlijke schilders met eigen middelen een subjectieve vormgeving van individuele stemmingen trachten te bereiken (bijv. Jan Both, Aert van der Neer, Jacob van Ruysdael).

Het schilderij "Herberg "De witte zwaan"" is een prachtig voorbeeld van deze late periode. De voorgrond wordt vrijwel horizontaal afgesloten door het gebouw tussen de bomen, dat in de ruimtewerking een duidelijk accent heeft gekregen. De beek, die langs de heuvels op de achtergrond slingert, geeft een indruk van de uitgestrektheid. Het bijwerk is in verschillende groepjes in twee niveau's geordend. Vooraan staan koeien in het water, op de straat voor de herberg staan mensen en een wagen. De kleuren zijn levendig en krachtig, de lichtwerking is meesterlijk, en bijzondere vermelding verdienen de spiegelingen in het water.

Van het begin van de zestiger jaren zijn diverse soortgelijke composities van Salomon van Ruysdael bekend (Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr.A 352; Bonn, Provinzialmuseum, nr.246). Treffend zijn de woorden van Stechow: "...er zijn maar weinig andere meesters van de landschapschilderkunst, wier creaties door een toenemende omgang en regelmatige overpeinzing vriendelijk-gewillig hun beste kanten ontsloten".

Literatuur: Mündler 1869, VIII, 12 – Frimmel 1892, 167-8 Wurzbach, 1910, II, 523 – Martin-Moes, 1912, I, tekst bij pl.12 – Van Dyke 1914, 152 – Grosse 1936, 66 – Stechow 1938, 86, nr.162 – Pigler 1967, 604-5 – Garas 1973, 1975, 265.



Frans RYCKHALS

(Middelburg na 1600 – Middelburg 1647)

Ryckhals kan gedurende zijn leertijd, waarvan L.J. Bol (1980) meent dat hij waarschijnlijk begon tussen 1616 en 1622, in Middelburg onder invloed van de grisaille-schilderingen van Adriaen van de Venne gestaan hebben. In 1633 en 1634 was hij in Dordrecht lid van het St.Lucasgilde, hij trouwde in 1642 in Middelburg en stierf daar vijf jaar later. A.Bredius (1917) dacht aan de mogelijkheid van een verblijf in Rotterdam aan het begin van de dertiger jaren, waar hij Cornelis en Herman Saftleven ontmoet zou kunnen hebben.

Ryckhals schilderde hoofdzakelijk boereninterieurs, zogenaamde rustieke stillevens, soms met bijbelse bijfiguren en pronkstilleven. Hij was een individueel en indrukwekkend kunstenaar, wiens naam echter in de achttiende en de negentiende eeuw geheel vergeten was. W.Bode (1883, 220) herleidde zijn zwierige monogram tot Frans Hals de Jonge, en pas A. Bredius (1917) herkende hierin de signatuur van F. Ryckhals.

35 Stal

Eikehout, 59x83,5 cm

Signatuur links onder op de kist: FRHals (monogram)

Herkomst: collectie Esterházy, inv.1820, nr.951, als Cornelis Saftleven

Inv.nr.389

Tot voor kort werd het schilderij in de literatuur voor een Cornelis Saftleven gehouden, door een goed aan-gebrachte, maar valse signatuur. De fraai gecalligrafeerde signatuur werd in de handboeken (Wurzbach 1906, II, 548-549; Bernt 1948, 718-720) als een voorbeeld genoemd, hoewel de schrijftrant afweek van het gebruikelijke schrift van de Rotterdamse meester, zoals blijkt uit de monografie van W.Schulz. In de vorm "C.Sachtleeven" komt de naam alleen voor in het onderschrift van de portret-gravure van Lucas Vorsterman. De ontwikkelde restaurator kende deze prent waarschijnlijk en heeft de naam gebruikt bij het veranderen van het voor hem onbegrijpelijke monogram in de valse signatuur, waarbij hij ook enkele dieren op de voorgrond overschilderde. Dat zal rond of kort na 1800 gebeurd zijn, want het stuk werd in de inventaris van 1820 van de collectie Esterházy al opgenomen als een produkt van Cornelis Saftleven. In 1983 werd het schilderij gerestaureerd, waarbij de overschilderingen werden verwijderd. De bekende signatuur van Frans Ryckhals kwam weer tevoorschijn en bevestigde de vermoedens, die op grond van stijlkritiek al waren geuit.

Het donkere interieur van een stal, waarop het bruin overheerst, toont in de compositie, de contrastrijke lichtwerking, en de plastische weergave van de objecten, een zeer sterke verwantschap met de schilderijen van Ryckhals in het Museum Bredius in Den Haag (Cat.1980, nr.144) en in de Nationalgalerie in Praag (Cat.1961, nr.36). Aangezien het laatste stuk op 1636 gedateerd is, is het mogelijk dat ook het schilderij in Boedapest in 1635/36 is ontstaan. Het is kenmerkend, dat van de diepte van de dwarsgeplaatste ruimte, die door houten balken wordt gedragen, weinig merkbaar is. De voorgrond verloopt parallel aan het beeldvlak en

is als een smalle strook enigszins van boven zichtbaar. Door gebruik te maken van meer gezichtspunten, vond de schilder een handige oplossing voor de weergave in verschillende rijen van de eenden, kippen, ganzen en kalkoenen. In zijn latere werk paste de kunstenaar een aanmerkelijk gecompliceerder soort van compositie toe voor de weergave van de opeengehoopte, elkaar afdekkende voorwerpen. Een voorbeeld hiervan toont het schilderij "Voor een stal" van 1641, eveneens in Boedapest, maar het is ook al zichtbaar op een pronkstilleven van 1640 (Boedapest, inv.nr.265).

Literatuur: Mündler 1869, X, 29, als C.Saftleven – Wurzbach, 1910, II, 549, idem – Pigler 1967, 611, idem – Schulz 1978, cat.nr.677, als laat werk van C.Saftleven uit de zestiger jaren – Ember 1983, 94-103, afb.67-69, als Frans Ryckhals.



J.van SCHYNDEL

(werkte in Amsterdam in de zestiger jaren van de 17de eeuw)

Er zijn geen gegevens over zijn leven, wij kennen niet eens zijn voornaam. A.Bredius (1919) identificeerde hem onder voorbehoud met Gilles van Scheyndel (Amsterdam, 1635-1678). In de fototheek van het RKD bevinden zich enkele italianiserende landschappen

met de signatuur "J. v. Schyndel" soms "J. v. Scheyndel", en bij vroegere veilingen werden nachtstukken in de stijl van Aert van der Neer en winterlandschappen onder deze naam geveild (Thieme-Becker).

36 Zuidelijk landschap

Doek, 109,5x134 cm

Signatuur rechts onder: J.v Schyndel

Herkomst: collectie Esterházy, cat.1812, VIII, nr.31

Inv.nr.399

Van deze vrijwel onbekende meester zijn drie werken in openbare collecties bekend. In slot Wilanow in Warschau bevindt zich een Italiaans landschap, dat vroeger aan Jan Wynants werd toegeschreven, en waarvan de signatuur door Kusnetzow (1957) ontcijferd kon worden met behulp van de signatuur van het stuk in Boedapest. De City Art Gallery in Bristol is in het bezit van een boslandschap van overeenkomstige afmetingen (122,6x118 cm), met de signatuur "J.van Schendel" (RKD, Doc.). Naar de foto te oordelen heeft het stuk nogal te lijden gehad; uit de compositie blijkt, dat het oorspronkelijk langgerekte schilderij aan de rechterzijde afgesneden is. Tenslotte werd in Londen (Christie's, 6 juli 1956, nr.120) een kleiner, geïdealiseerd landschap met de signatuur "JV Scheyndel" geveild, dat veel lijkt op de overige stukken.

Op grond van deze vier schilderijen kan men zich een voorstelling maken van de stijl van de kunstenaar, die waarschijnlijk tot de derde generatie van italianiserende Hollandse landschapschilders behoorde. Een enigszins diagonale indeling van de steil oprijzende heuvelachtige voorgrond (een weg of waterval) kenmerkt zijn composities. Diepte wordt gesuggereerd door middel van kleinere en grotere boomgroepen en een uitzicht op ver weg gelegen bergen op de achtergrond. Typerende motieven zijn de verdroogde boomstronken, het inpassen van architectonische elementen (ruïnes, rotsen), en de bijna zwevende bijfiguren, die blijkbaar later zijn toegevoegd. Over zijn opvatting van het landschap schreef Horst Gerson, dat die "het genre van Jan Both" bewaarde (Thieme-Becker). Het idyllische landschap, dat de sfeer van een dicht bos en van de Italiaanse campagna in zich verenigt, doet inderdaad denken aan werk van Jan Both (bijv. Utrecht 1965, cat.nr.53 en 57). Het koloriet is echter koeler, en het roze gekleurde licht van de zonsondergang ontbreekt. De invloed van Adam Pynacker is merkbaar in de lichtwerking, met de van links komende stralen en met de lichte plekken op de bomen en de stukken zand van de heuvels. Tegelijkertijd herinnert het loof van de

bomen en het gebouw met de ronde torens aan Jan Asselyn (vgl. cat.nr.1). Tenslotte is het ook niet helemaal zonder reden, dat Mündler (1869) het stuk in verband bracht met Willem de Heusch. Aan het schilderij van Van Schyndel is derhalve de invloed van meerdere italianiserende Hollandse schilders af te lezen.

Literatuur: Mündler 1869, IX, 24 – Bredius 1880, 375 – Frimmel 1892, 197 – Wurzbach 1910, 573 – Bredius, 1919, VI, 1999 – Térey 1920, 640 – Gerson in Thieme-Becker, 1936, XXX, 392 – Kusnetzow-Linnik 1957, 31-32 – Pigler 1967, 634, afb.275.



Jan STEEN

(Leiden 1625/26 – Leiden 1679)

In 1646 schreef Jan Steen zich als twintigjarige in aan de universiteit van Leiden. Hij werd in 1648 lid van het nieuw opgerichte schildersgilde. De bronnen spreken elkaar tegen over de vraag, wie zijn leermeester is geweest. Houbraken meent, dat hij bij Jan van Goyen in de leer was, Weyerman noemt Nicolaes Knüpfer in Utrecht, Adriaen van Ostade in Haarlem en Van Goyen in Den Haag. Steen trouwde in 1649 in Den Haag met een dochter van Jan van Goyen, en bleef in die plaats wonen tot 1654. Van 1654 tot 1657 nam hij van zijn vader in Delft een brouwerij in pacht over. Van 1656 tot 1660 woonde hij in Warmond, in de omgeving van

Leiden, vanaf 1661 in Haarlem. In 1670 erfde hij het huis van zijn vader in Leiden en vertrok naar die stad. In 1672 verkreeg hij toestemming om een herberg te drijven. In deze tijd was hij reeds weduwnaar, in het volgende jaar trouwde hij voor de tweede keer. Hij was in die jaren drie maal hoofdman en in 1674 deken van het Leidse gilde.

Steen was een buitengewoon produktief schilder, met een neiging tot het verhalende en satire. Naast zijn vermakelijke genre-stukken zijn ook zijn historische-stukken van belang.

37 Bordeelscene

Eikehout, 61,6x46 cm

Signatuur rechts boven de deur: IAN.STEEN

Herkomst: legaat van graaf Johann Pálffy uit het paleis in Pressburg, 1912. Pálffy kocht het schilderij in 1869 van kunsthandel G.Plach in Wenen

Inv.nr.4300

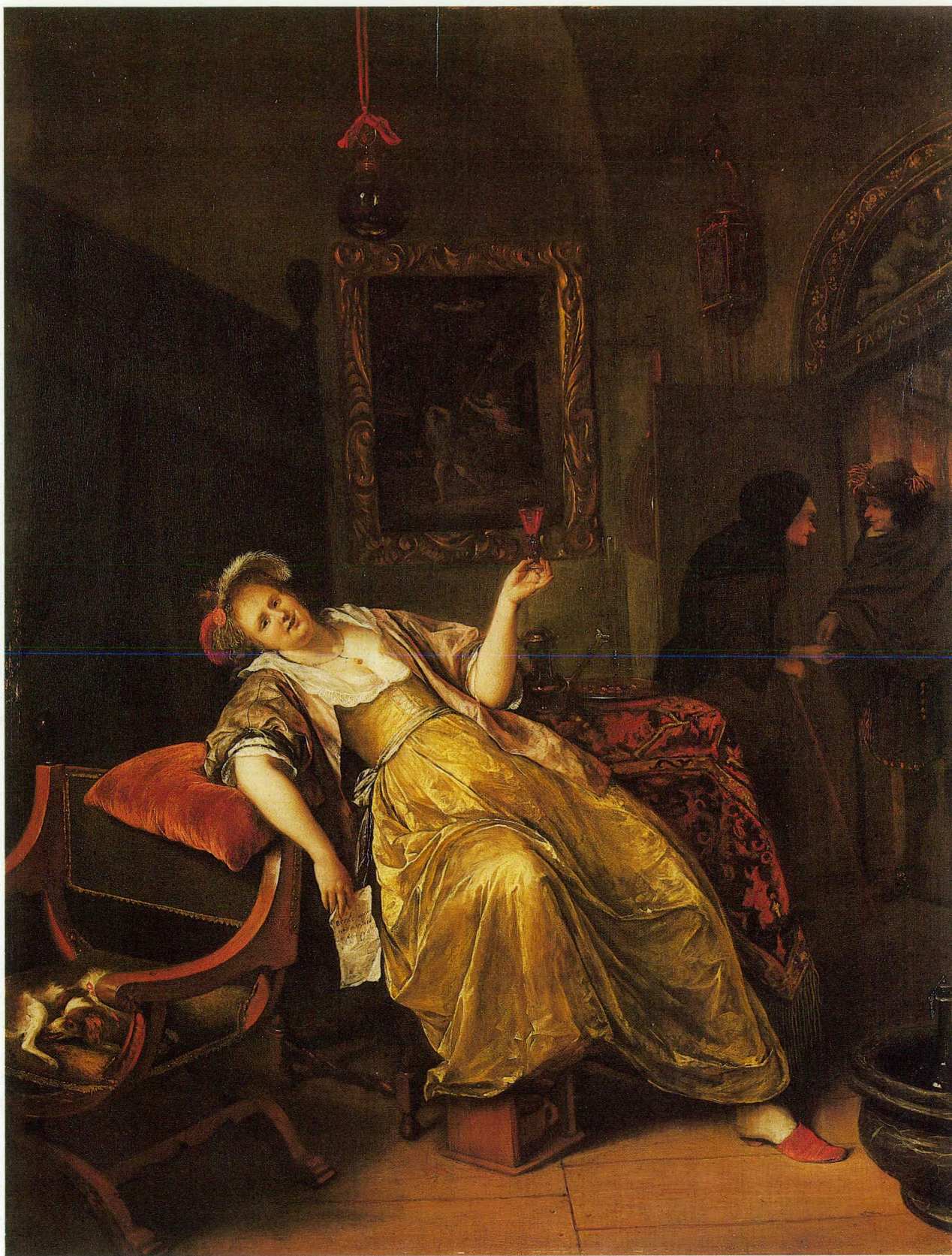
Andor Pigler (1967) vergeleek het stuk met het verdwenen exemplaar in de voormalige collectie Mathilde von Rotschild in Frankfurt a.M. Recentelijk heeft Karel Braun (1980) dat schilderij als het stuk in Boedapest geïdentificeerd. De herkomst van het schilderij laat zich als volgt reconstrueren: op een veiling in Amsterdam op 10 augustus 1785 werd het schilderij gekocht door Wubbels, later werd het als een Netscher aan Klerk de Reus verkocht. Uit zijn verzameling ging het naar de collectie van de barones Rotschild en van daar kwam het via Wenen en Pressburg in Boedapest.

Het schilderij is in het rijke en gevarieerde oeuvre van Jan Steen een stiefmoederlijk behandeld meesterwerk. Op internationale tentoonstellingen werd het niet getoond, in de monografie van Martin (1954) komt het niet voor, evenmin als in de studie van Lyckle de Vries (1976). E.Trautschold merkte in Thieme-Becker op, dat de signatuur ongewoon is: grote drukletters boven de deur. Soortgelijke oplossingen vindt men echter ook op andere stukken van Steen, zoals op de "Vrouw bij het virginaal" in de National Gallery in Londen, waar de naam van de schilder eveneens in grote letters als opschrift in het muziekinstrument is aangebracht. De authenticiteit wordt echter algemeen geaccepteerd. Karel Braun heeft zich met het stuk beziggehouden. Hij overweegt de mogelijkheid, dat de hoofdfiguur Bathseba voorstelt, nadat zij zojuist de brief van koning David heeft ontvangen. Hij vergelijkt het stuk met een kleiner schilderij (Braun nr.110), en met het portret van Steens tweede vrouw, Maria van Egmont, als Bathseba (Braun nr.356), die beide echter sterk verschillen van het schilderij in Boedapest. De

betekenis van de woorden op de brief (Berke van ...), die waarschijnlijk overgeschilderd zijn, is allerm minst duidelijk, maar de nonchalante vrouw en de overige motieven zijn toch moeilijk in verband te brengen met de bijbeltekst. De vrouw houdt een wijnglas omhoog en kijkt met een dromerige lach naar de beschouwer. Haar blouse is laag uitgesneden en op het hoofd draagt ze een sieraad met veren, een verwijzing naar lichtzinigheid. Op de voorgrond ziet men een drankkoeler en een hond op een stoel, het symbool van de zinnelijkheid. Links op de achtergrond staat een hemelbed en aan de wand hangt een schilderij met de scene uit het verhaal van de Verloren Zoon, waarop de man uit het bordeel verjaagd wordt. De binnenkomende bezoeker rechts geeft de oude vrouw geld. De luit aan de muur, achter de openstaande deur, kan eveneens een erotische betekenis bevatten (vgl. Amsterdam 1976, 60-1). Het geheel is duidelijk. De moraliserende betekenis kan worden afgelezen aan het "schilderij in het schilderij", waar op de gevolgen wordt gezinspeeld. De betekenis van de hangklok als symbool van vergankelijkheid sluit daarbij aan. De vanitas-gedachte wordt gecompleteerd door de glazen bol, die met een rood koord aan het plafond hangt.

Formeel gezien is er een sterke samenhang met "Het drielukkenfeest" in Kassel, vooral in de vrouwenfiguur in een gele zijden rok en een rood lijfje. Maar ook de modellen voor de beide andere figuren vindt men op het stuk in Kassel terug, in de oude vrouw, die het kind te drinken geeft, en in het profiel van de zittende figuur aan de rechterzijde. Over de tafel ligt hetzelfde kleed en de lijst van het schilderij aan de wand is hetzelfde. Op grond van de datering van het stuk te Kassel in 1668, kan ook voor het schilderij in Boedapest een datering tussen 1668 en 1670 worden aangenomen.

Literatuur: Smith 1842, 105 – Van Westrheene 1856, 180 – Hofstede de Groot 1907, 826 – Térey 1913, 129, 131 – Thieme-Becker, 1937, XXXI, 513 – Pigler 1967, 665, afb.303 – Mojzer 1967, nr.37 – Braun 1980, 136-7, afb.336.



Harmen Evertsz. STEENWYCK

(Delft 1612 – Delft na 1656)

De vader van Harmen was opticien in Delft. Van 1628 tot 1633 stuurde hij zijn zoon Harmen, en vanaf 1632 ook zijn zoon Peter naar Leiden, naar hun oom, de stillevenschilder David Bailly, om het ambacht te leren. Harmen Steenwyck heeft, afgezien van een korte reis naar Oost-Indië in de jaren 1654 en 1655, vanaf 1644 als stillevenschilder in zijn geboortestad gewerkt. Zijn meestal gesigioneerde schilderijen kunnen worden onderverdeeld in drie typen stillevens: het vanitasstilleven, het vis- en fruitstilleven en de

keukeninterieurs (vgl. Ter Kuile 1985, VI, 57-59). Over het algemeen gebruikte Steenwyck kleine panelen, er is echter ook een doek bekend met een lengte van drie meter, waarop een visbank op de markt is afgebeeld (Bol 1969, 89). De nauwkeurige observatie van de details, de koele, in de grondtoon grijze lokale kleuren en het gebruik van strooilicht, een karakteristieke trek van de Delftse school, kenmerken zijn goed herkenbare individuele stijl (Segal 1983, 55).

38 Fruitstilleven

Eikehout, 21,8x27,5 cm

Signatuur rechts onder: H.Steenwyck

Herkomst: aangekocht in 1886, eerder waarschijnlijk bij kunsthandel Monchen in Den Haag

Inv.nr.312

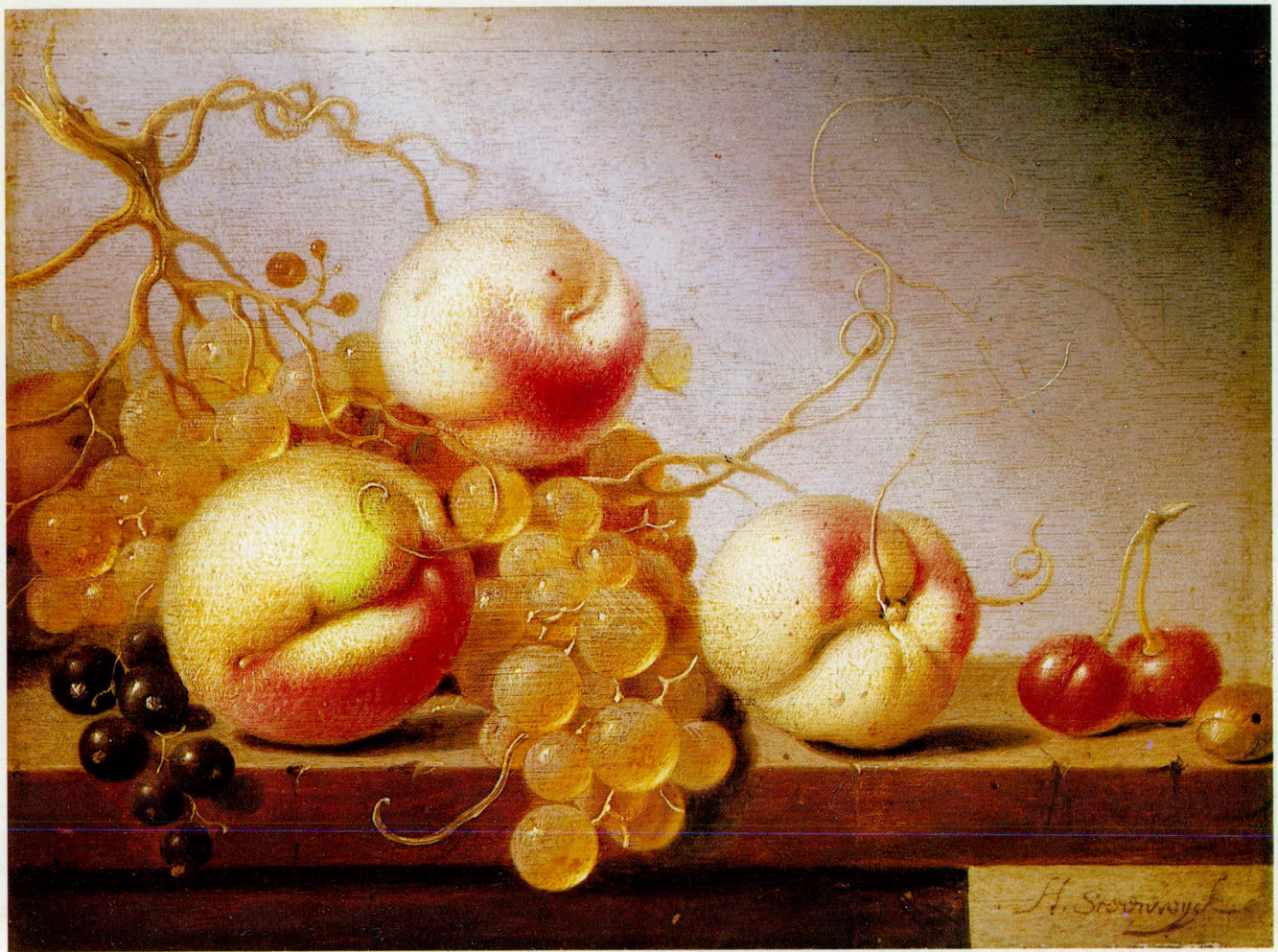
Tentoonstelling: Boedapest 1962, nr.44

Voor een lichtgrijze achtergrond, op een gebarsten tafelblad, vormen een druiventros, een paar perziken, bessen, twee kersen en een hazelnoot met een wormgaatje het eenvoudige stilleven. Een driehoekige compositie is verkregen door een van rechts naar links oplopende diagonale lijn, en door de onderzijde en de linkerrand van het schilderij. Deze compositie wordt benadrukt door de groepering van de perziken, terwijl zich tegen de achtergrond slechts enkele gekrulde takjes aftekenen. De over de tafel hangende bessen suggereren enige diepte in de ruimte. Tegenover de algemene zilvergrijze grondtoon staat het bleke groen van de druiven en het zwakke roze van de perziken. Deze kleurharmonie wordt verlevendigd door de dichte vlekken van de rode kersen en de zwarte bessen. Het licht komt van linksboven en belicht de voorwerpen gelijkmatig. De karakteristieke kleine penseelstreken van de meester zijn zeer doeltreffend bij de stoffelijke weergave van de perziken. Aan de opstelling, die ontbloomt lijkt te zijn van alle middelen, maar wel doordacht is, ontbreekt elke routine. In haar eenvoud ligt de concentratie op het essentiële. Th.von Frimmel uitte zich met enige minachting over het stuk en vond eigenlijk alleen de zeldzame aanwezigheid van de kunstenaar van belang. Tegenwoordig wordt deze sobere stijl echter veel hoger gewaardeerd.

Over het algemeen signeerde Harmen Steenwyck zijn schilderijen, zelden voegde hij echter een datum toe. Bij de huidige stand van onderzoek is het vrijwel onmogelijk om zijn oeuvre in periodes in te delen en een chronologie op te stellen. Van een opvallende ontwikkeling van zijn stijl is geen sprake, en de kwaliteit van zijn werk is zeer gelijkmatig. Het Rijksmuseum in

Amsterdam bezit van de kleine keukenstilleven twee pendants van het stuk in Boedapest, waarvan er één is voorzien van het jaartal 1652. De piramidale compositie, de licht- en kleurwerking, de manier waarop de perziken geschilderd zijn en het motief van de decoratief krullende takken wijzen op een grote verwantschap van de beide schilderijen. Op basis hiervan kan het fruitstilleven in Boedapest dan ook in het begin van de jaren vijftig gedateerd worden. Ook kan men veronderstellen, dat dit stuk oorspronkelijk een symmetrisch opgezette pendant gehad heeft.

Literatuur: Bredius 1890, 144 – Frimmel 1892, 154 – Wurzbach 1910, 661 – Thieme-Becker, 1937, XXXI, 522 – Czobor 1962, nr.44 – Pigler 1967, 665.



Jan Jansz. TRECK

(Amsterdam? ca. 1606 – Amsterdam na 1652)

Treck was een leerling van de stillevenschilder Jan Jansz. den Uyl, die – afkomstig uit Leiden – in 1619 een oudere zus van Treck trouwde en zich vestigde in Amsterdam. De beide schilders werkten nauw samen. Daarop wijst ook het feit, dat gesigioneerde schilderijen van Treck pas na de dood van Den Uyl in de veertiger jaren bewaard zijn gebleven, hoewel Treck al in het testament van zijn moeder in 1623 als schilder vermeld wordt. P.de Boer (1940) analyseerde als eerste de werken van de beide meesters, die de Haarlemse

"monochrome banketje" – stijl in Amsterdam invoerden en verder ontwikkelden, hij onderstreepte daarbij de zelfstandigheid van Treck. De buikige tinnen kruik, met wijnranken omwonden, Chinees porselein en ondiepe tinnen borden met enige vruchten, het geheel uitkomend op een decoratief gevouwen wit tafellaken, zijn de motieven op zijn eenvoudig samengestelde stillevens in donkere – eerst grijs-groen, dan bruin-grijs – kleuren met sterke lichteffecten.

39 *Stilleven met Delftse schotel en tinnen kruik*

Eikehout, 66,5x50,5 cm

Signatuur aan de hals van de kruik: JJTreck 1645

Herkomst: in 1894 gekocht van kunsthandel Friedrich Schwartz in Wenen, als Juriaan van Streeck

Inv.nr.1064

Tentoonstelling: Boedapest 1962, nr.39

Tot voor kort werd de interpretatie van het schilderij bepaald door een misverstand, dat voortkwam uit de onnauwkeurige lezing van de signatuur. Bredius (1919) had al – in de plaats van Streeck – de naam van de werkelijke meester vastgesteld, en op de onmogelijkheid van de datum 1655 had Trautscholdt (Thieme-Becker 1919) al gewezen. In 1954, en later nog in 1967 publiceerde Andor Pigler het juiste jaartal 1645, maar buitenlandse auteurs bleven bij de van elkaar overgenomen datering in 1651 en trachtten in overeenstemming daarmee het stuk in te passen in het oeuvre van Treck. Vorenkamp (1933) noemde het stuk in verband met het stilleven van 1645 in de National Gallery in Londen. P.de Boer (1940) was de eerste, die onder de latere werken het stuk in Boedapest opmerkelijk kleurloos vond. Bergström (1947 en 1956) ziet in de groep schilderijen, waartoe ook het stuk in Boedapest behoort, het bewijs voor de onafhankelijkheid van de kunstenaar. Bol (1969) wijst er op, dat de schilderijen in Londen en in Boedapest nog duidelijk gekenmerkt worden door de invloed van Den Uyl. Vroom (1980) zou in het Boedapester stuk evenwel een bewijs voor Trecks late, levendige en monumentale barokstijl willen zien.

Het gegeven, dat het stuk in Boedapest vier jaar eerder dan dat in Londen is vervaardigd, maakt, als men de verschillen opmerkt, een genuanceerde beschrijving van de stijlontwikkeling mogelijk. De compositie van 1645 loopt sterk van links naar rechts op, slechts het opengeklapte deksel van de tinnen kan geeft een verticaal accent aan de hoofdlijn. De plaats van de chinese porseleinen schotel (klap-muts) is

namelijk eveneens ingepast in de diagonale lijn. Op de achtergrond wordt de compositie afgesloten door de uitgesproken verticale positie van het bierglas. De voorwerpen zijn weergegeven alsof ze enigszins van boven worden gezien. Het ensemble wordt omsloten, als het ware gepresenteerd, door de geplooid witte doek. Op het schilderij in Londen geeft de schilder dezelfde voorwerpen weer vanuit een lager gezichtspunt, in een piramidale compositie. De kruik, daar met gesloten deksel, staat aan de linkerzijde, de schotel in een horizontale positie aan de rechterkant, en op de middenas staat het glas, dat met zijn verticale lijn het neerhangende witte kleed nog accentueert. Meesterlijk, op beide stukken, is de weergave van het blauw-zwarte metaal en van de omringende voorwerpen op het oppervlak van de kruik. Het blauw van het porselein, het geelgroen van de bladeren en de olijven, het weinige oker op het brood passen uitstekend bij de koele bruingrijze grondkleur, waaraan op het Londense stuk nog een paar vlekken rood van de aardbeien zijn toegevoegd. Zodoende kan men op beide schilderijen een zekere vereenvoudiging en een strenge monochromie constateren.

Literatuur: Bredius 1919, 2085 – Vorenkamp 1933, 44, 46 – Trautscholdt in Thieme-Becker, 1939, XXXIII, 367 – P.de Boer, 1940, 59 – Vroom 1945, 143; 1980², nr.651 – Bergström 1947, 156; 1956², 152 – Bernt 1948, nr.840 – Pigler 1954, 1967, 707-708 – Czobor 1962, nr.39, afb.15 – Bol 1969, 76 – Natura in Posa 1977, 216.



Jan Jansz. van de VELDE

(Haarlem 1619/20 – Enkhuizen? na 1662)

Jan Jansz. van de Velde was lid van een uitgebreide kunstenaarsdynastie. Zijn grootvader Jan van de Velde was calligraaf en schoolmeester, auteur van de "Spiegel der Schrijfkunst" (1605), zijn vader Jan II was graveur en graficus, zijn neef Esaias van de Velde landschapschilder (Zoege von Manteuffel 1927). Waarschijnlijk was Jan Jansz. in Haarlem in de leer, hij trouwde echter in Amsterdam, waar hij ook in 1642 en 1643 nog wordt genoemd. Waarschijnlijk werkte hij tot het einde van zijn leven in Amsterdam als schilder

van stillevens met ontbijten en rookgerei. Jan van de Velde putte waarschijnlijk – afwijkend van Treck – rechtstreeks uit de werken van Haarlemse meesters, vooral Pieter Claesz., het lijkt echter alsof hij zijn eigen stijl snel gevonden heeft. Zijn vroegst bekende werk dateert uit 1639 (Museum Lwów, vgl. Vroom 1980, II, 131). Tussen 1640 en 1660 signeert en dateert hij zijn werk vaak. L.J.Bol (1969, 76-80) karakteriseerde hem als grootmeester van het intieme stilleven.

40 *Stilleven met sinaasappel en glas*

Eikehout, 40,2x31,8 cm

Signatuur op de tafelrand: J. van de Velde. fecit. An°1656

Herkomst: verworven op de veiling van de collectie Ch. Sedelmeyer, 25-28 mei 1907, Parijs, nr.189 met afb. Inv.nr.3540

Tentoonstelling: Boedapest 1962, cat.nr.3540, afb.11

De datering 1646 van het schilderij in de catalogus van de veiling in Parijs is onjuist en heeft bij latere beschouwingen geleid tot verkeerde conclusies. Bergström heeft in 1947 en in 1956 deze onjuiste vermelding als eerst bekende datum voor Jan van de Velde opgemerkt. Hij schreef enthousiast over het schilderij, dat hij slechts uit de veilingcatalogus kende. Vroom gebruikte de vermeldingen van het stilleven met de sinaasappel voor het andere schilderij van de kunstenaar in Boedapest (Stilleven met rookgerei, inv.nr.190). In de catalogi van het Museum van Schone Kunsten in Boedapest werden de gegevens sedert 1954 op de juiste wijze gegeven.

Het werk is in zijn eenvoud een uitstekend voorbeeld van de rijpe kunst van Jan Jansz. van de Velde. Op het ruwe eikehouten blad van de tafel, zijn slechts enkele voorwerpen geplaatst tegen een donkere, groenachtig-bruine achtergrond. In de as van het schilderij staat een buitengewoon fijn uitgevoerd Venetiaans vleugelglas met wijn, rechts daarvan een gedrongen noppen-glas met bier, daarvoor een gehalveerde, links daarvan een hele sinaasappel met een vlieg erop, rechts op de rand enige hazelnoten en een walnoot. De piramidale compositie is uitgebalanceerd en voegt de streng geometrische en de licht speelse vormen samen. Een dergelijke harmonie kenmerkt ook de kleuren: oranje-geel, donkerrood en rood krijgt brengen sterke accenten aan in de warme geelachtig-bruine toon. Het meest geslaagd lijkt de buitengewoon preciese, maar toch niet overmatig gedetailleerde voorstelling van de afzonderlijke objecten. Bergström karakteriseerde de lichtwerking op bijzonder treffende wijze door te spreken over

het opflinkerende licht in het bierschuim en de vonken die op het Venetiaanse glas worden geslagen. Volgens hem was daartoe buiten Jan van de Velde nog slechts één andere meester in staat, de grootste Nederlandse stillevenschilder van zijn tijd, Willem Kalf.

Onder de werken van Jan van de Velde van omstreeks 1656 vinden we nog meer van dergelijke schilderijen, zoals die in de National Gallery in Londen uit 1656 en in het Museum Boymans – van Beuningen in Rotterdam uit 1657 met een roemer, een sinaasappel en oesters. Een zelfde vleugelglas, met een Chinese schaal met rode aardbeien ervoor, is te zien op het schilderij in het Ashmolean Museum in Oxford uit het jaar 1658.

Literatuur: Z.v.Takács 1908, 666 en 1911, 874 – Van Dyke 1914, 157 – Térey 1916 en 1924, nr.499a – Pigler 1954, 595 en 1967, 731 – Bergström 1947, 148 en 1956², 144 – Czobor 1962, nr.43, afb.11.



Adriaen Pietersz. van de VENNE

(Delft 1589 – Den Haag 1662)

De ouders van Van de Venne verhuisden vanuit de Brabantse plaats Lier naar Delft. Volgens C. de Bie was Van de Venne eerst leerling van de goudbewerker Simon de Valck in Leiden, later van de omstreeks 1600 in Den Haag werkende grisaille-schilder Hieronymus van Diest. Deze laatste werd door Plokker (1984) onder voorbehoud met de vader van de marineschilder met dezelfde naam Willem van Diest de Oude geïdentificeerd (vgl. cat.nr.11). De vader van Adriaen, Pieter van de Venne, woonde sedert 1605, zijn broer Jan Pietersz. sedert 1608 in Middelburg, en ook hij vestigde zich daar. Het veronderstelde verblijf in Ant-

werpen rond 1607 vindt L.J.Bol (1969, 116 en 1984, VII, 53) onwaarschijnlijk. Adriaen van de Venne trouwde in 1614 in Middelburg en woonde daar tot 1625. In deze ontwikkelingsfase schilderde hij historiestukken in de traditie van Brueghel, mythologische scènes en landschappen, hij maakte illustraties bij de moraliserende verzen van Jacob Cats en Johan de Brune, en schreef zelf ook verzen. In 1625 werd hij lid van het St.Lucasgilde, in 1637 werd hij daarvan deken en in 1656 stichtte hij met anderen de Confrerie Pictura. Hij schilderde portretten en genrevoorstellingen in grisaille en in kleur.

41 Wat aan een ieder behaagt

Eikehout, 74x59 cm (grisaille)

Onderaan rechts op een band de inscriptie: Alle mensen behaagt

Herkomst: verworven in 1896 van kunsthandelaar J.Goudstikker, Amsterdam; uit de veiling Pappelen-dam, 11 juni 1889, nr.61

Inv.nr.1413

L.J. Bol (1958, 59-79 en 1969, 116-7) brengt het begin van de loopbaan van de buitengewoon individuele en veelzijdige kunstenaar in verband met de Brueghel-groep uit Middelburg. In het genre van de grisailles met een moraliserende inhoud, die getuigen van een levendige sociale belangstelling, citeert Van de Venne ook nog gedurende zijn tijd in Den Haag, met zijn spotplaatjes op de menselijke domheid, de geest van de beide grote meesters uit de voorgaande eeuw, Bosch en Pieter Brueghel de Oude (Bol 1984, VII, 63). Zijn voorliefde voor de techniek van de grisaille hangt zonder twijfel samen met zijn vaardigheid als illustrator. Zoals Van de Venne de zedenleer van Jacob Cats met voorbeelden uit het dagelijks leven aanschouwelijk maakt, zo gebruikt hij als schilder de mogelijkheid om dingen te verklaren met scènes uit het dagelijks leven. Deze schilderijen waren echter voor het grootste deel zelfstandige werken en dienden niet als voorbeelden voor gravures. A.L.Blokker, die de grisaille-schilderijen gecatalogiseerd heeft, veronderstelt, dat ook de dubbele betekenis van het woord grijs (grijs en gewoontjes) de dichter-schilder, die van woordspelletjes hield, geïnspireerd heeft. Een deel van zijn monochrome schilderijen is echter niet grijs, maar bruin, derhalve een brunaille, zoals ook het schilderij uit Boedapest.

Bij de identificatie van de thema's wil ik dankbaar de hulp van B. Brenninkmeyer vermelden (schriftelijke mededeling). De "hoofdacteur", het geldgevende paard, "het paardetje schyte-geld", is in Holland in de

zeventiende eeuw een bekend begrip (Woordenboek der Nederlandsche Taal, Den Haag 1931, XII, Kol.51). Met zijn buitengewone begaafdheid verblijdde het een ieder, die dat wenste. De schilder geeft de inhoud weer in een inscriptie: het behaagt aan alle mensen. Volgens Bol en Plokker is het doel van de bespotting de menselijke hebzucht en geldzucht. Beide brengen het schilderij in verband met een gravure van Van de Venne. Bol verwijst naar het blad met het opschrift "Elck sijn gading" (1983, afb.83), waarop een putto uit een zak goud uitdeelt aan een opdringende menigte, die afkomstig is uit alle rangen en standen. Plokker citeert het lange verklarende gedicht bij de gravure "Alle mans gaang" (1984, 39-40, noot 8). Zij vermelden ook ieder spreekwoord, waarin het wonderpaard voorkomt, zoals in de spreekwoordenverzameling van Sartorius "Hij heeft een paerdeken schijtgelt", of bij Harrebomée "Hij had wel een dukatenkakkertje notig". Het verhaal van het paard leeft tot op de dag van vandaag nog voort; door de omvorming van de gebroeders Grimm is er nu sprake van een ezel.

Gábor Térey (1917) identificeerde het schilderij in Boedapest onder voorbehoud met het grisaille-schilderij "Allemans gading", dat door Bredius wordt vermeld (Kunstler-Inventare II, 390). Ondanks de nauwe samenhang voor wat betreft het thema, behandelt Plokker op grond van het belangrijke verschil in formaat en het afwijkende opschrift het spoorloos verdwenen schilderij apart (1984, cat.nr.5). Een groter schilderij van Van de Venne met hetzelfde thema werd in Boedapest op 2 juni 1934 geveild (Veilinghal van de Hongaarse Postspaarbank, nr. 55, afb.I).

Literatuur: Wurzbach 1910, 759 – Térey 1917, 502 – Pigler 1967, 740 – Bol 1983, VIII, 61 – Plokker 1984, 39-40, cat. nr. 7, afb.



Johannes Cornelisz. VERSPRONCK

(Haarlem 1606/09 – Haarlem 1662)

De geboortedatum van Verspronck is onbekend. In plaats van het voorheen onjuist voorgestelde jaar 1597 stelt R.Ekkard (1979, 14-5) een reëlere datum van omstreeks een decennium later voor. Mogelijk was hij in de leer bij zijn vader, de portrettist en genreschilder Cornelis Engelsz., die een leerling van Carel van Mander en Cornelis Cornelisz. was. Door zijn vader kwam hij in de beste traditie van de Haarlemse school. Hij werd in 1632 lid van het Haarlemse St. Lucasgilde. Zijn vroegste werken zijn sterk beïnvloed

door Frans Hals, en het is waarschijnlijk dat hij ook enige tijd in diens atelier heeft gewerkt. Hoewel hij de houding van de voorgestelde figuren nabootst en in feite op zijn schilderijen slechts met enkele poses varieert, toont hij in zijn manier van schilderen zijn belangrijkste kwaliteit. Meesterschap vermengt zich daar met gevoel voor details en met een frisse levendigheid. De honderd tot op heden bekende schilderijen zijn grotendeels gesigineerd en stammen uit de periode tussen 1634 en 1658.

42 Portret van een man

Doek, 84,2x67,2 cm

Signatuur rechts onder: JvSpronck: an. 1641

Herkomst: collectie H. Teding van Berkhout, Haarlem, geveild op 27-29 juni 1905 bij F. Muller, Amsterdam; collectie G. Hoschek von Mülheim, Praag, cat. 1907 (Martin) nr. 129; aangekocht van kunsthandel J. Goudstikker, Amsterdam, 1908.

Inv.nr.3824

De vruchtbaarste periode van Verspronck valt in het begin van de jaren veertig. Rondom deze tijd ontving hij één van de belangrijkste opdrachten, het schilderen van het groepsportret van de regentessen van het St. Elisabeth-gasthuis, tegenwoordig in het Frans Halsmuseum in Haarlem. Ook het portret van een man, uit 1641, in Boedapest, toont de tekenen van de rijpe stijl. In het algemeen wordt deze gekenmerkt door de evenwichtigheid van de schilderkunstige middelen. Het portret is weergegeven in het traditionele zijaanzicht, de arm van de afgebeelde figuur steunt op de heup, wat leidt tot een interessante verkorting van de arm en de schouder; het gezicht drukt zelfbewustzijn uit, maar straalt tegelijkertijd ook een directheid uit – dat alles is op een nauwkeurige wijze uitgevoerd en voorgesteld. Het zinnelijke gevoel voor de nuances van grijs, wit en zwart bepaalt de indruk van de kleur van het portret, waardoor het levendige inkarnaat van het gezicht goed uitkomt. De lichtgrijze achtergrond, die door strijklicht wordt belicht, is om het hoofd heen wat donkerder en wordt lichter ter hoogte van het glanzend zwarte kledingstuk. Zo wordt de figuur plastisch gezien op de voorgrond geplaatst, zonder de plompheid van de verhoudingen te verbergen. Afwijkend van Hals plaatst Verspronck de figuur niet in de as, maar neemt voor het gezicht meer ruimte. In zijn penseelvoering mist men het virtuose royale van Hals, ze is rustiger en bewust gevoerd. De schakering vormt hij met behulp van een doorzichtige grijze schilderlaag en door blauw-grijze reflecties op de neus en de lippen aan te brengen.

Het schilderij in Boedapest werd in het begin van deze eeuw, samen met de beide portretten van een paar door Verspronck, als bruikleen van de eigenaar in het museum in Haarlem tentoongesteld (Notices des tableaux du Musée Communal de Haarlem, 1904, nrs.211-213). De drie schilderijen werden samen ook nog in 1905 in Amsterdam tentoongesteld. Gebaseerd op de gemeenschappelijke herkomst, het gelijke formaat en de buitengewone overeenkomst van de beide mannenportretten heeft Andor Pigler (1962) de volgende hypothese opgesteld: de beide mannenportretten uit het jaar 1641 stellen broers voor, en de opvallende verwantschap van de gelaatstreken, evenals de gelijke leeftijd (volgens het opschrift van het schilderij in het bezit van de Rijksdienst voor Beeldende Kunst in Den Haag, 35 jaar) doen vermoeden, dat de beiden tweelingen zijn geweest. Eén van hen is later getrouwd en heeft toen het portret van zijn vrouw bij de schilder besteld, wat als pendant in 1650 is ontstaan. De afgebeelde personen konden niet geïdentificeerd worden, maar de veronderstelling van Pigler is ook geaccepteerd door R. Ekkard (1979, cat.37 en 56). B.Brenninkmeyer heeft opgemerkt dat de beide portretten niet een dergelijke nauwe samenhang vertonen. Nadat ik het portret zelf heb bekeken in Den Haag ben ook ik ervan overtuigd, dat de voorgestelden geen tweelingen kunnen zijn, omdat het portret in Den Haag een oudere man, eventueel een oudere broer toont.

Literatuur: Frimmel 1906, 44; 1908, 195 – Takács 1908, 1027 – Kunstchronik NF XX (1908/09) 45 – Wurzbach 1910, 783 – Takács 1911, 870-72 – Thieme-Becker 1940, XXXIV, 302 – Pigler 1962, 70-72 – Pigler 1967, 752-53, afb.246 – Garas 1973, 1975, 265 – Ekkard 1979, 45, 162, cat.nr.36 – Haak 1984, 234, afb.487.



Simon de VliegER

(Rotterdam ca.1600 – Weesp 1653)

Uit de Rotterdamse huwelijkssoorkonde kan men de gevolgtrekking maken, dat de geboortedatum in het jaar 1627 ligt. Van 1634 tot 1637 was hij lid van het St.Lucasgilde in Delft, daarna ging hij naar Amsterdam en verkreeg daar in 1643 het burgerrecht. Onder-tussen maakte hij in 1641 voor de stad Delft kartons voor gobelins, en in 1642 kreeg hij de opdracht de nieuwe orgeldeuren voor de Nieuwe Kerk in Amsterdam te beschilderen. In 1648 tekende hij glas-in-lood ontwerpen voor de Nieuwe Kerk in Amsterdam. In 1650 verhuisde hij naar Weesp.

Simon de Vlieger is in de eerste plaats bekend als schilder van zeestukken, hij schilderde echter ook portretten, landschappen, studies van dieren en genre-stukken. Ook als kopergraveur is hij belangrijk. Zijn vroege monochrome landschappen tonen de invloed van Porcellis, zijn rijpe rustige composities staan dicht bij de stijl van Jan van de Capelle, Hendrick Dubbels en Willem van de Velde jr.

43 Jager bij een bron

Eikehout, 47,5x40 cm

Signatuur links onder: S DE VliegER

Herkomst: collectie Esterházy, Inv. Journal 1822, nr.1098.

Inv.nr.326

Tentoonstelling: Boedapest 1971

Het belangrijkste deel van het oeuvre van Simon de Vlieger bestaat uit zeestukken, waarmee hij een positie inneemt tussen de tweede en derde generatie van de Hollandse zeeschilders (Bol 1973, 176 vv.). Het Museum voor Schone Kunsten in Boedapest bezit twee zeestukken, waarvan het grote paneel, dat het bezoek van Frederik Hendrik aan de vloot van Dordrecht in 1646 voorstelt, zeer belangrijk is (inv.nr.314). Een derde schilderij toont een zeldzaam bosrijk duinlandschap (inv.nr.323). Voor de tentoonstelling werden echter genrestukken gekozen, waarmee een tot nu toe nauwelijks bekende kant van Simon de Vlieger onder de aandacht wordt gebracht.

Zonder de goed leesbare karakteristieke signatuur in grote hoofdletters was het waarschijnlijk zeer moeilijk geweest, de identiteit van de schilder te bepalen; zo groot is namelijk het verschil met de andere werken. Th.von Frimmel (1892) merkt slechts op dat het "verwantschap met veel kunstenaars uit dezelfde tijd toont". Volgens A.Bredius (1880) doet het schilderij denken aan Aelbert Cuyp, Mündler (1869) hield het voor een "merkwaardig mengsel van J.B.Weenix en Ph.Wouwerman".

De veranderingen in de kunst van Simon de Vlieger kunnen tot op zekere hoogte in verband worden gebracht met de gebeurtenissen in zijn onrustige leven. In Rotterdam, Delft en Amsterdam kan hij verschillende invloeden ondergaan hebben; hij probeerde zijn talent in verschillende genres uit (gobelin, glas-in-lood, kopergravures). In Amsterdam werkten sedert het midden van de veertiger jaren een aantal landschapschilders, die uit Italië waren teruggekeerd, en

volgens Breenbergh, die zich hier al eerder had gevestigd, kwamen Jan Asselyn en Jan Baptist Weenix, later ook nog Nicolaes Berchem naar Amsterdam. Onder andere schijnen de werken van J.B.Weenix de fantasie van De Vlieger sterk te hebben gestimuleerd. Zoals de antieke ruïnes, door planten overwoekerd, in het landschap verschijnen, waar jagers hun dieren laten drinken, doet het schilderij beslist denken aan soortgelijke werken van Weenix, hoewel bij hem de ordening van de figuren gevarieerder is. In 1647, onmiddellijk na zijn terugkeer uit Rome schilderde Weenix de oversteek bij een doorwaadbare plaats, de zogenaamde ruiter op de schimmel, die zich bevindt in de Hermitage in Leningrad (inv.nr.3740) en een jaar later een jachtgezelschap bij ruïnes, eertijds in een privéverzameling in Cleveland (Utrecht 1965, nr.96 en 97). Deze schilderijen zouden De Vlieger gestimuleerd kunnen hebben, de fijne pastelachtige koele harmonie van de kleuren en de meesterlijke weergave van het getemperde licht tonen echter de invloed van de jaren die hij in Delft heeft doorgebracht.

Voor wat betreft de gebruikte motieven in het werk van De Vlieger, is het schilderij in Kopenhagen met de titel "Jager bij een bron" het meest verwant (cat.1922, nr.253). Wij zien een identieke antieke bron met een valkenier op de kroonlijst van de bron, een drinkende hond en een staande ruiter op de rug gezien, die een oudere man iets te drinken aanreikt. Op de achtergrond is echter een gebouw te zien en de bron bevindt zich in een grot. De karakteristieke, fijn geschilderde, stemmig bewolkte hemel van het schilderij in Boedapest, die zo kenmerkend is voor De Vlieger, ontbreekt.

Literatuur: Mündler 1869, XII, 3 – Bredius 1880, 285 – Frimmel 1892, 155 – Wurzbach 1910, 803 – Pigler 1967, 759.



Johannes VOORHOUT

(Uithoorn 1647 – Amsterdam 1723)

Johannes was de zoon van de meester horlogemaker Cornelis Voorhout. Hij was vijf jaar in de leer in Gouda, daarna vijf jaar in Amsterdam bij Johannes van Noort. In 1670 trouwde hij in Amsterdam, hij vluchtte echter voor de Franse invasie in 1672 naar Frederickstadt, waar hij contact kreeg met Jürgen Ovens. In de jaren zeventig werkte hij in Hamburg, later keerde hij terug naar Amsterdam, waar hij in 1707 het burgerrecht

kreeg. Houbraken kende hem en kreeg van Voorhout gegevens over de Hollandse meesters, die in Hamburg werkten (vgl. Gerson 1942, 216).

Voorhout is een karakteristieke vertegenwoordiger van de Amsterdamse historieschilderkunst aan het einde van de eeuw. Hij schilderde ook genre-stukken in de trant van Caspar Netscher en Gerard Terborch, en ook zijn er portretten van hem bewaard gebleven.

44 *Dido op de brandstapel*

Doek, 109x87 cm

Signatuur onder op de sokkel: I Voorhout p.1684

Herkomst: gekocht op 17 september 1980 op de 52ste veiling van het Veilinghuis in Boedapest, nr.254, afb.

Inv.nr.80.14

Tentoonstelling: Boedapest 1981, nr.81, afb.

In het laatste derde deel van de zeventiende eeuw traden er in verschillende gebieden van de Hollandse cultuur classicistische tendenzen op. De belangstelling voor klassieke schrijvers en voor de Italiaanse renaissance groeide, en er ontstonden theorieën, die gebaseerd waren op de verwantschap tussen literatuur en beeldende kunst. De belangrijkste theoretische schilder van deze tijd was Gerard de Lairese, die zijn opvattingen over de schilderkunst gesystematiseerd formuleerde in zijn *Groot Schilderboek* (1707), dat tot in de negentiende eeuw een grote invloed had. De Lairese kwam in 1667 naar Amsterdam en speelde al meteen een vooraanstaande rol in de literaire gemeenschap, die de dichters onder de naam "Nil Volentibus Arduum" verenigde, met als belangrijkste doel de vernieuwing van het theater. In 1668 werd het drama van Andries Pels uitgegeven, waarin naar het voorbeeld van de Aeneïs van Vergilius (IV 642-705) de liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido verhaald wordt. Het boek ging vergezeld van prenten van De Lairese. Vooral het blad waarop de dood van Dido is voorgesteld, was vanuit het gezichtspunt van de moderne uitleg van de antieke geschiedenis van groot belang. Volgens het bijschrift ("Dus deerlyk sneuvelde Kartaagos koningin. Men schrikke en wachte zich voor d'ongebonden min") krijgt de ongebonden liefde een tragisch einde. In de interpretatie van het drama is het klassieke verhaal namelijk een voorbeeld van de overwinning op de, van begeerte vervulde, mateloze passie. Dido liet daarom de brandstapel oprichten, waarop ze zich onder geweeklaag van haar gevolg met de dolk van Aeneas het leven benam.

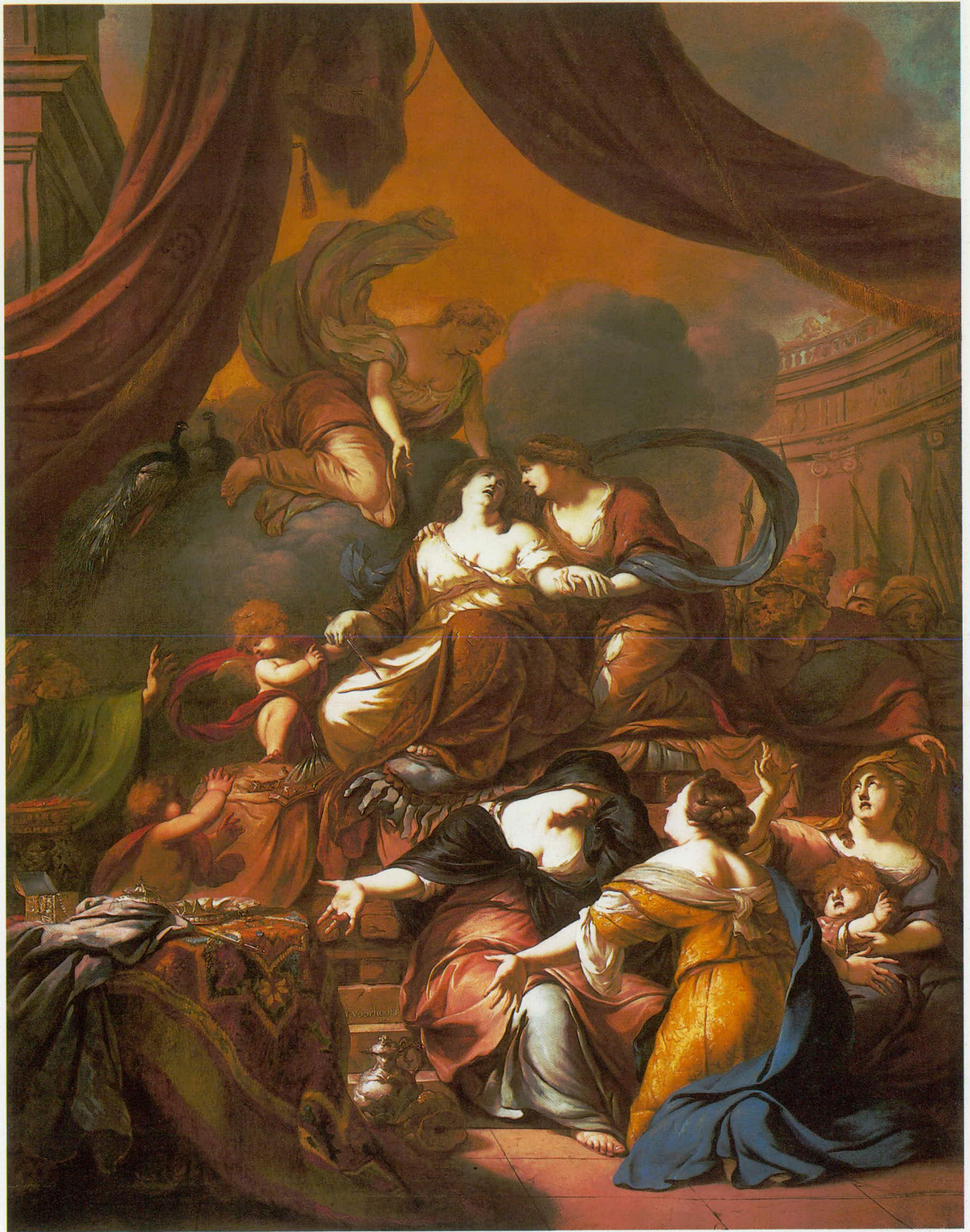
Bij de compositie van het schilderij maakte Voorhout gebruik van de prent van De Lairese. Daaraan moet de stelligheid, waarmee de ruimte is vormgegeven, en

de soepele oplossing van de moeilijke samenhang van de groepen worden toegeschreven. Inderdaad heeft hij maar weinig veranderd. Hij sloot de ruimte rechts op de achtergrond af met een ronde architectuurvorm, waar de ets een uitzicht op de zee met de schepen van Aeneas toont. Ook verwisselde hij de vrouwengestalte (Anna?), die de bezwijkende koningin ondersteunt, met de figuur van Iris op de wolk. Op die manier maakt het schilderij een samenhangender indruk, en werd de godin bovenaan de spiraalvormige compositie geplaatst. De godin daalt af om een lok van Dido's haar af te snijden, waardoor de ziel van de zelfmoordenaar van het lichaam bevrijd wordt (vgl. Schmitt, *Reallex.*, 1927, I, 692).

De theatrale gebaren, de opgenomen gordijnen en de suggestieve werking van het tafereel kan wellicht met de opvoering van het stuk in verband worden gebracht, maar Voorhout maakte ook op andere stukken gebruik van soortgelijke bewegingen en theatrale ensceneringen (bijv. Hagar in de woestijn, Utrecht, Centraal Museum).

Volgens de theorie van De Lairese behoorde het schilderij van Voorhout, dat zeker strookte met zijn begrip van "pictor doctus", tot de derde categorie van historiestukken, namelijk de moraliserende, zogeheten "zinbetekende" (symbolische) voorstellingen.

Literatuur: Pigler 1974², II, 316.



Emanuel de WITTE

(Alkmaar ca.1617 – Amsterdam 1692)

Volgens Houbraken werd De Witte in 1607 geboren, op grond van documenten moet hij echter rond 1617 geboren zijn. De oorkonde bij zijn tweede huwelijk in 1655 in Amsterdam noemt als geboorteplaats Alkmaar. De Witte werd in 1636 lid van het St.Lucasgilde in Alkmaar, nadat hij in Delft in de leer was geweest bij de stillevenschilder Evert van Aelst. In 1639/40 verbleef hij in Rotterdam, in 1641 was hij wederom in Delft. Hij werd in 1642 lid van het Delftse gilde, en in hetzelfde jaar trouwde hij. Tussen 1644 en 1650 komt zijn naam verscheidene malen voor in documenten van de stad. Hij wordt in 1652 voor het eerst in Amsterdam

vermeld, en tot 1672 komt zijn naam daar regelmatig voor. Hoewel hij in 1658 een opdracht van de Deense koning kreeg, had hij vaak schulden. Houbraken schrijft dat hij zich in 1692 van het leven beroofde. Zijn vroege historiestukken en portretten kwamen onder invloed van Gerard Dou en van de Utrechtse schilders tot stand. Vanaf 1650 specialiseerde hij zich in architectuurstukken en werd een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Delftse architectuurstijl. Na 1660 schilderde hij ook enkele markttafelen.

45 *Interieur van de Oude Kerk te Amsterdam*

Eikehout, 63,5x52 cm

Herkomst: collectie Ladislaus Bloch, Wenen, geveild op 14 november 1905 bij F.Muller, Amsterdam, nr.77 – geschenk van Dr.Armin Stern, Wenen, 1910
Inv.nr.3929

We zien op het schilderij de noordelijke zijbeuk van de gotische kerk, in west-oost richting. Rechts is een deel van het middenschip zichtbaar, met de preekstoel en de westelijke galerij. In het transept ziet men het orgel. Toch heeft de schilder zich niet al te zeer aan de nauwkeurige weergave gehouden. Motieven uit de Oude en de Nieuwe Kerk zijn door elkaar toegepast. Op de voorgrond bevindt zich in het midden een geopend graf, waarvan de stenen plaat op ronde houten balken opzij geschoven is. Links daarvan spreekt een man in een zwarte mantel en met een hoed, waarschijnlijk de opdrachtgever van de begrafenis, met de doodgraver. Rechts zit op een bank een vrouw met een schoudermantel en een baby op schoot te rusten naar het schijnt, een mand en een stok heeft ze op een bank naast haar gelegd. Een wat grotere jongen staat voor haar.

In de Hollandse woningen van de zeventiende eeuw namen schilderijen met voorstellingen, die het leven in protestantse kerken weergeven op momenten dat er geen diensten werden gehouden, een aparte plaats in. Het gaat daarbij niet zozeer om momentopnamen van alledaagse gebeurtenissen, maar deze taferelen verbinden symbolische aspecten met reële motieven (vgl.Braunschweig 1978, nr.16 en nr.40). Hoewel dit niet door een eenduidige emblematische bron wordt ondersteund, kan aan deze schilderijen de vergankelijkheid van het leven en de nutteloosheid van het menselijk streven als moraliserende betekenis worden afgelezen. Op het schilderij van Emanuel de Witte in Boedapest is het geopende graf een voor de hand

liggende verwijzing naar de vergankelijkheid, maar ook de epitafen en gedenkplaten tegen de zuilen herinneren daaraan. Het is waarschijnlijk geen toeval, dat de weinige figuren op het stuk de verschillende fasen van het menselijk leven vertegenwoordigen, van de zuigelingenleeftijd tot aan de ouderdom van de grijze doodgraver. Voor de vaak voorkomende honden op dergelijke kerkinterieurs is tot op heden nog geen bevredigende verklaring gevonden (Braunschweig 1978, nr.40).

Emanuel de Witte schilderde meerdere versies van dit voor de helft weergegeven protestantse kerkinterieur. Varianten van dezelfde afmetingen bevinden zich in het museum van Straatsburg, gedateerd op 1679, en in de Gemäldegalerie in Kassel, het Rijksmuseum in Amsterdam bezit een groter exemplaar (Manke 1963, nr.102, 106, 108). De Witte bereikte met zijn kunst een hoogtepunt in de jaren zeventig en tachtig. Zijn schilderijen met een samenhangend beeld vormen een afwisseling ten opzichte van de Delftse architectuurstukken uit de jaren vijftig, die gekenmerkt werden door fonkelend licht, een nauwkeurige tekening, streng perspectief en een heldere compositie. De compositie maakt een wat onregelmatige indruk, de vormen zijn enigszins rond, het licht vormt vlekken in de verder nogal sombere achtergrond, waarin de mensfiguren haast oplossen. De kleur is gebaseerd op fijne nuances grijs, van een vuil wit tot bijna zwart. De zwakke schaduwen hebben weinig contrast. Alle schilderkunstige middelen zijn aangewend om een melancholisch-contemplatieve stemming tot uitdrukking te brengen.

Literatuur: Takács, 1910, II, 466, en 1911, III, 874 – Jantzen 1910, 176, nr.658 – Noach 1937, XV, 87 – Thieme-Becker 1947, XXXVI, 124 – Manke 1963, 102-103, nr.105 – Pigler 1967, 775-76, afb.314 – Garas 1973, 1975, 268.



Claes Claesz. WOU

(Amsterdam ca.1592 – Amsterdam 1665)

De geboortedatum van Wou is niet bekend, maar hij woonde in elk geval in 1635 op de Prinsengracht in Amsterdam. Hij schilderde zeestukken, en hield zich daarnaast nog bezig met de handel in schildersbenodigdheden, vooral panelen. In Amsterdamse archiefstukken wordt hij tussen 1630 en 1662 meerdere keren als schilder genoemd. L.Preston (1937, 34) vergelijkt zijn stukken, waarop schepen in het grijs van een stormachtige zee en met sterke licht-schaduw

effecten zijn weergegeven, met de archaïserende stijl van Adam Willaerts en herkent een realisme in de manier van uitbeelden. W.Bernt (1962, IV, 323) noemt als parallel het werk van A.van Eertvelt, H.C.Vroom en C.C.van Wieringen. L.J.Bol (1973, 81) typeert Wou als een vroege vertegenwoordiger van de schilderkunst van zeestukken, beïnvloed door de toon-schilderkunst en heeft grote waardering voor de kleine schilderijen: "seine erlesenen Kleinode".

46 Stormachtige zee met drie schepen

Eikehout, 66,3x115 cm

Signatuur op een stuk hout rechts van het midden: CC.WOU

Herkomst: gekocht van mevr. Richard Tószeghy, Boedapest, 1962

Inv.nr.62.8

Tentoonstelling: Boedapest 1967, nr.66

Het merendeel van de thans bekende schilderijen van Claes Claesz. Wou is volgens hetzelfde compositieschema opgebouwd. Op de middelgrote panelen van langgerekte formaten zien we drie schepen op een ruwe zee: in het midden vecht een driemaster met een enorme golf, verder naar achteren zijn rechts en links nog een slingerend oorlogsschip of een vissersboot te zien. Het grootste deel van het beeldvlak wordt in beslag genomen door een dreigende hemel met donkere stapelwolken.

Op het voorbeeld in Boedapest verschijnt op de voorgrond een driemaster in zij aanzicht, die opgetild wordt door een reusachtige golf. De wind doet twee halfgezeilde zeilen opbollen. De beide andere schepen verder weg strijden eveneens met de stormachtige zee en hellen naar bakboord over. Van de analoge stukken komt misschien het schilderij in het National Maritime Museum in Greenwich het dichtst bij dat in Boedapest, ofschoon daar het schip in het midden meer diagonaal op de golf geplaatst is, terwijl de twee andere schepen symmetrisch naar stuurboord overhellen. Soortgelijke stukken van Wou bevinden zich nog in het Hallwyska Museet in Stockholm, in het Pennsylvanian Museum te Philadelphia en in de collectie Treling in Amsterdam (zie Bol 1973, 81-82).

De zeevaart speelde een buitengewoon belangrijke rol in het zeventiende-eeuwse Holland. De zeestukken, de documentaire weergave van scheepstypen, voorstellingen van zeelagen en ontdekkingsreizen vormen een typerende categorie in de Hollandse schilderkunst. Wou legde zich toe op het type van de in de wind knokkende schepen. Ritmische herhalingen in de compositie en de dramatische lichtwerking zorgden voor

een decoratief effect. De basiskleur is grijs, in fijne nuances verlopend van wit tot bijna zwart. De manier van schilderen en het formaat maken duidelijk dat deze schilderijen oorspronkelijk als stukken voor boven de deur gebruikt werden. Op grond van die functie mag men een zekere emblematische inhoud aannemen. De symbolische weergave van de zee en van schepen kan in het algemeen betrokken worden op de liefde, zoals in de Minne-beelden van J.H.Krul uit 1640 opgevoerd werd (vgl. E.de Jongh 1967, 52-3; Amsterdam 1976, nr.25, 39, 71; Philadelphia 1984, nr.46). Men moet hierbij echter aan een meer algemene boodschap denken, met betrekking tot de levenswijze. In psalm 107, 23 vv. worden als bewijs voor de macht van de Heer grootse natuurbeelden gebruikt. De beschrijving van storm op volle zee zal zeker die mensen hebben aangesproken, die dagelijks aan zulke gevaren blootstonden en geloofden, dat de Heer "hen uit hun noden een weg wees".

Literatuur: Bulletin 23 (1963), 101, 106, afb.83 – Pigler 1967, 776-7 – Bol 1973, 81 – Haak 1984, 309, afb.661.



Philips WOUWERMAN

(Haarlem 1619 – Haarlem 1668)

Philips was de oudste zoon en leerling van de schilder Paulus Wouwerman, ofschoon hij volgens Cornelis de Bie bij Frans Hals in de leer was. Mathias Schreits, een andere bron, vermeldt, dat Wouwerman in 1638 en 1639 naar Hamburg ging, waar hij trouwde en korte tijd samenwerkte met de historieschilder Evert Decker. Hij werd in 1640 lid van het Haarlemse schildersgilde en in 1645 voorzitter. Tot het einde van zijn leven bleef hij in Haarlem.

Wouwerman was een buitengewoon produktief en succesvol schilder. Hij specialiseerde zich vooral in landschappen met ruitersfiguren, maar schilderde ook religieuze thema's. Een grote invloed op hem had de italianiserende Pieter van Laer (Bamboccio), die in 1638 uit Rome terugkeerde naar Haarlem. De jongere schilders van ruitersstukken, zoals A.Hondius, J.Lingelbach en H.Verschuur leerden veel van Wouwerman. In de achttiende eeuw was zijn werk in Duitsland en Frankrijk zeer populair.

47 Rijschool

Doek, 68x83 cm

Signatuur met monogram op de rug van het paard rechts: PHSW

Herkomst: collectie Esterházy, cat. 1812, X, nr.6

Inv.nr.304

Na 1640 ontwikkelde zich in Haarlem een type van dierenstukken, waarop het paard het belangrijkste was. De meest succesvolle vertegenwoordiger van deze categorie was Philips Wouwerman. Zijn voorloper, en volgens sommigen ook zijn leermeester, was P.C.Verbeeck (1610/5 – ca.1654), die onder invloed van Paulus Potter en Pieter van Laer stukken schilderde, waarin hij dierenportretten en genre op een aantrekkelijke manier met elkaar verenigde. De italianiserende generetaferelen van Bamboccio waren zeker van invloed op Wouwerman, maar de roddel bij Houbraken, dat hij van Van Laer tekeningen had gestolen en ze als voorbeeld gebruikte, moet zonder twijfel naar het rijk der fabelen worden verwezen (zie Bol 1969, 249).

Wouwerman situeerde de eenvoudige reizigers met hun gewone paarden in een duinlandschap in de omgeving van Haarlem, later ging hij er echter toe over om edele rossen weer te geven in een verder weg gelegen ideaallandschap. Deze paarden bestudeerde hij in legerkampen of bij voorname jachtpartijen. Vanaf het midden van de zeventiende eeuw kwam ook in Holland de van oorsprong aristocratische passie voor de jacht in zwang.

De "Rijschool" in Boedapest geeft blijk van een grondige waarneming en een nauwkeurige kennis van de dieren. Op het schilderij is het oefenen van de sprong te zien. De prachtige witte paarden in het koele grijs-groene landschap, en de elegant geklede ruiters zijn de acteurs in een plezierige ontspanning vol afwisseling en in een welgemanierd tafereel. Zowel het thema als de elegante manier van schilderen droegen ertoe bij, dat Wouwermans werken bij tijdgenoten en verzamelaars in de volgende eeuwen zo in trek waren. Een schilderij met hetzelfde thema bevindt zich in het

Louvre (Inv.nr.1956). Het paard tussen de palen op het kleine doek in staand formaat komt sterk overeen. De schimmel die van achteren gezien wordt en de jonge man in de gedraaide houding zijn vrijwel identiek aan de figuren op een ander stuk in het Louvre (Inv.nr.1961). J.Moyreau vervaardigde een prent van een breder opgezette rijschool, met zuidelijke gebouwen op de achtergrond, die hij in 1737 als nr.43 in zijn serie van 89 bladen uitgaf.

Literatuur: Smith 1842, IX, 225, nr.252 – Frimmel 1892, 170 – Hofstede de Groot 1908, II, 263, nr.46 – Friedländer 1923, 243, 328 – Jannasch 1940, 243, 328 – Thieme-Becker 1947, XXXVI, 265 – Pigler 1967, 778, afb.293 – Garas 1973, 1975, 268.



THOMAS WYCK

(Beverwijk 1616 – Haarlem 1677)

Omtrent zijn leerjaren is geen informatie bekend; wel werd hij in 1642 lid van het St. Lucasgilde in Haarlem. Hij huwde in 1644 in dezelfde stad, waar hij tussen 1656 en 1660 meermalen genoemd wordt. In 1660 reisde hij naar Engeland en schilderde talrijke stadsgezichten van Londen, waaronder ook een van de grote brand van 1666. Hij keerde waarschijnlijk in 1668 naar Haarlem terug, waar hij tot het einde van zijn leven werkzaam was.

Houbraken noemt weliswaar tekeningen van Romeinse gebouwen „naer het leven“, maar bronnen

met betrekking tot een reis naar Italië ontbreken. Als Thomas Wyck al in Italië is geweest, dan zou hij deze reis in de jaren van 1642 tot 1644 ondernomen kunnen hebben.

Een deel van zijn werk behoort tot de typisch Haarlemse groep van interieurs van herbergen en alchemisten-werkplaatsen. De Italiaanse haven- en straat- taferelen tonen de invloed van Jan Asselyn en Jan Baptist Weenix.

48 Italiaans landschap met wasvrouwen

Eikehout, 43×61 cm

Signatuur links onder: TWyck fecit

Herkomst: in 1969 aangekocht uit particulier bezit in Boedapest

Inv. nr. 69.26

Met betrekking tot de italianiserende werken van Thomas Wyck komen in de vakliteratuur twee opvattingen naar voren. Vroeger werd aangenomen, dat hij in zijn jonge jaren voor 1642 naar Rome gereisd was en dat zijn stijl zich ontwikkelde onder directe invloed van Pieter van Laer. Hij zou rond 1640 een verbindende rol hebben gespeeld tussen Bamboccio en diens latere navolgers Asselyn en Berchem (Thieme-Becker XXXVI, 324; Lederman 1920, 8 vv.; Steland-Stief 1971, 44–6). De Italiaanse haven- en straat- taferelen zou hij dan in zijn vroege periode, in het begin van de veertiger jaren, hebben geschilderd. In de catalogus van de tentoonstelling in Utrecht (Blankert 1965, 1978², 144 vv.) wordt een andere opvatting naar voren gebracht, die inhoudt, dat de voorbeelden voor de italianiserende havenscenes van Wyck in soortgelijke stukken van Jan Baptist Weenix en Jan Asselyn gezocht dienen te worden. Naar alle waarschijnlijkheid zouden deze werken na 1650 gedateerd moeten worden.

Het oeuvre van deze vruchtbare Haarlemse meester, die naar een opmerking van W. Stechow volstrekt onvoldoende gewaardeerd wordt, is nog niet op systematische wijze bewerkt. Zijn schilderijen zijn niet gedateerd, zodat de chronologie alleen kan worden vastgesteld op grond van stilistische ontwikkelingen in zijn werk of met behulp van vaststaande gegevens van buitenaf. Aangezien in de zuidelijke landschappen de genre-elementen, vooral motieven uit het volksleven, overheersen, ligt een parallel met Pieter van Laer voor de hand. In afzonderlijke gevallen kan ook een concrete invloed verondersteld worden. Zo heeft bijvoor-

beeld R. Trnek een schilderij van Thomas Wyck in de Weense Akademie (Inv. nr. 740) in verband gebracht met de zogenaamde smederij-ets van Van Laer (Tentoonstellingscatalogus Salzburg–Wenen 1986, 216) en het schilderij in overeenstemming daarmee in de jaren veertig gedateerd. De karakteristieke figuren van Wyck verraden echter ook de invloed van de Haarlemse genre-schilders en de sterke licht-donker-tegenstelling kan niet zonder meer worden toegeschreven aan de directe invloed van het caravaggisme. Want juist dit element kenmerkt ook zijn alchemistenkeukens en andere interieurs. In de opvatting van het landschap staat hij inderdaad dicht bij Asselyn en Weenix, in die zin, dat hij met concrete, realistisch werkende gebouwen een podium voor de figuren creëert. Zonder twijfel moet ook een samenhang met die werken van Jan Both worden onderkend, waarin de architectonische elementen het zwaartepunt vormen (bijv. Londen, National Gallery, Inv. 958; vgl. cat. nr. 4). Deze observaties zijn echter niet tot steun voor de datering, aangezien wij het probleem van de volgorde van zijn stukken hiermee niet kunnen oplossen.

Van de vele analogieën in de fototheek van het RKD zijn er twee vermeldenswaard. Een zeer vergelijkbaar, gesigneerd stuk was aanwezig op de veiling van 21–23 mei 1985 in Luzern (nr. 1450). In de jaren vijftig bevond zich bij kunsthandel E. Speelman in London een schilderij, met dezelfde vrouwenfiguren op het terras van het Italiaanse huis, die bezig zijn met naaiwerk en spinnen. Op de voorgrond rechts is daar als repoussoir ook een door planten overwoekerde antieke zuil toegepast.

Literatuur: Bulletin 41 (1973), 95.



Dominicus van WYNEN, ASCANIUS

(Amsterdam 1661 – na 1690?)

Ascanius was in 1674 in Den Haag in de leer bij de historieschilder Willem Doudyns. Hij was van 1680 tot 1690 in Rome en was lid van de schildersbent, waar hij de bentnaam Ascanius kreeg. Hoogewerff (1923 en 1953) heeft de gegevens over zijn activiteit aldaar bewerkt. Van zijn drie schilderijen van rituele feesten van de Bent is er één bewaard gebleven, twee andere zijn alleen door prenten van M.Pool bekend.

Dank zij de uitvoerige studie van J.W. Salomonson (1985, 84-85) zijn de fantastische, apocrief-mythologische thema's bekend. Op grond van de bronnen neemt Salomonson aan, dat Van Wynen na zijn terugkeer in Amsterdam zijn activiteit als schilder voortgezet heeft. Aan de hand van de weinige bewaard gebleven schilderijen waardeert hij hem als een interessante "Einzelgänger" van het einde van de eeuw.

49 Don Quijote in de herberg

Doek, 73x93,5 cm

Signatuur links onder: DW ASCANIUS

Herkomst: voor 1883 geschonken door Dr. Karl Pulszky, Boedapest

Inv.nr.221

Tentoonstelling: Sofia

Tussen 1623 en 1627 ontstond in Rome de vereniging van schilders uit het Noorden, de Bentvueghels, waar de Hollandse en Vlaamse schilders, die langere tijd in de Eeuwige Stad werkten, elkaar troffen. De broederschap had zich ten doel gesteld, de buitenlandse schilders tegenover de strenge regels van de Accademia di San Luca, het gilde van de Romeinse schilders, te helpen en hen te verenigen. Een expliciet programma en vaste regels waren er niet, maar toch ontstonden er gedurende het bijna honderdjarige bestaan – paus Clemens XI verbood de broederschap in 1720 – eigen tradities. De belangrijkste was de doop- of initiatieceremonie, waardoor de nieuweling in de broederschap werd opgenomen. Hij kreeg dan een bentnaam, die vaak met een weinig vlelend epitheton op de persoonlijkheid of het uiterlijk betrekking had. Van Wynen kreeg de naam Ascanius naar de zoon van Aeneas. Hij woonde tien jaar in Rome, en juist door zijn voorstellingen kunnen we ons een beeld vormen van de bekende feesten van de Bent. M. Pool maakte prenten naar drie van zijn schilderijen van de bacchanalen (Salomonson 1985, 137-141).

Ook het gevecht in de herberg uit het leven van Don Quijote voedde de fantasie van de kunstenaar. De roman van Cervantes raakte in de tweede helft van de zeventiende eeuw in Holland bekend. In 1657 verscheen de roman, met prenten van Salomon Savery, in Dordrecht. Pieter Langendijk schreef daarna aan het einde van de eeuw een blijspel. In de beeldende kunst komt het thema echter zelden voor, en werd meer in de achttiende eeuw verbreid in de vorm van Vlaamse, Franse en Italiaanse wandtapijten. Naar tegenwoordig bekend is schilderde alleen nog de Hollandse genreschilder Egbert van Heemskerck twee scènes uit het leven van de treurige ridder (eertijds in Frankfurt,

Städelsches Kunstinstitut, cat.1900, nr.228 en 229).

Ascanius haalde zijn thema uit het vijfenveertigste hoofdstuk van het eerste deel en maakte daarvan, in de woorden van Theo von Frimmel, een "toll bewegte" scene. In de compositie en de voorgestelde figuren kan men een nauwe samenhang constateren met een feest van de broederschap, dat in 1954 in bezit was van H.H.Cevat, Pully-Lausanne (foto RKD doc.). De compositie van dat stuk komt overeen met een prent van Pool – uiteraard in spiegelbeeld ("Bentvogel-Karakters" Feestmaal van Bentvogels, Hoogewerff 1952, pl.24). We zien hetzelfde interieur met de overwelfde doorgang, waarachter zich in plaats van een trap een andere kamer opent. Ook de inrichting komt sterk overeen, evenals de plaatsing van de groepen, de heftige bewegingen en de theatrale opvatting. Volkomen duidelijk wordt het tafereel echter door de slungelachtige figuur in het midden, met korte broek, borstkuras en een barbiersschaal als helm, en door Sancho's jammerende ezel aan de linkerkant. Het theatrale effect wordt nog versterkt door de lichtwerking. Het groepje van de twee op de grond met elkaar stoeiende figuren is echter overgenomen van de illustratie van S.Savery (Salomonson 1985, afb.31).

Literatuur: Tschudi-Pulszky 1883, IX – Frimmel 1892, 186 – Wurzbach 1910, 909 – Frimmel 1910, 33; 1913, 127 – Hoogewerff 1923, 235; 1952, 111 – Thieme-Becker 1947, XXXVI, 332 – Pigler 1956, 447; 1974² II, 466 – Bernt 1962, IV, 332 – Pigler 1967, 781, afb.311 – Mojzer 1967, nr.41 – Washington 1980/81, 288 – Comte 1983, 375, afb.3 – Salomonson 1985, 141-43, 152, afb.30.



Mattheus WYTMANS

(Gorinchem? ca.1650 – Utrecht? 1689)

Het geboortjaar van Wytmans is onzeker. Hij was in de leer bij H. Verschuring en Jan van Bylert in Utrecht, maar zijn stijl wijkt echter, voor zover men dat kan zeggen op grond van de weinige bewaard gebleven schilderijen, van de stijl van zijn leermeesters af. In 1667 werd hij lid van het schildersgilde in Utrecht. Zijn portretten in genre-stijl (Dresden, Graz, Schwerin, Baltimore) doen denken aan Caspar Netscher, en ook zijn stillevens komen overeen met de smaak van de fijnschilders uit de jaren zestig en zeventig. Theo von

Frimmel (1913, L, 36, 363; LI, 415) kende nog meer fruitstillevens, en in 1964 dook in een Nederlandse privé-collectie een vogelstilleven uit 1660 op (RKD, doc.). W. Bernt noemt ook een bloemstilleven en plaatst de schilder in de De Heemgroep. Nieuwere handboeken noemen hem niet meer onder de stillevenschilders. Vorenkamp (1933, 46) achtte juist het stuk in Boedapest een nader onderzoek waard. Hij wijst op de overeenkomst met J. Treck, maar sluit de mogelijkheid van persoonlijk contact uit.

50 Stilleven

Doek, 54x43,7 cm

Signatuur rechts onder: M. Wytman

Herkomst: collectie Esterházy, inv.1820, nr.940

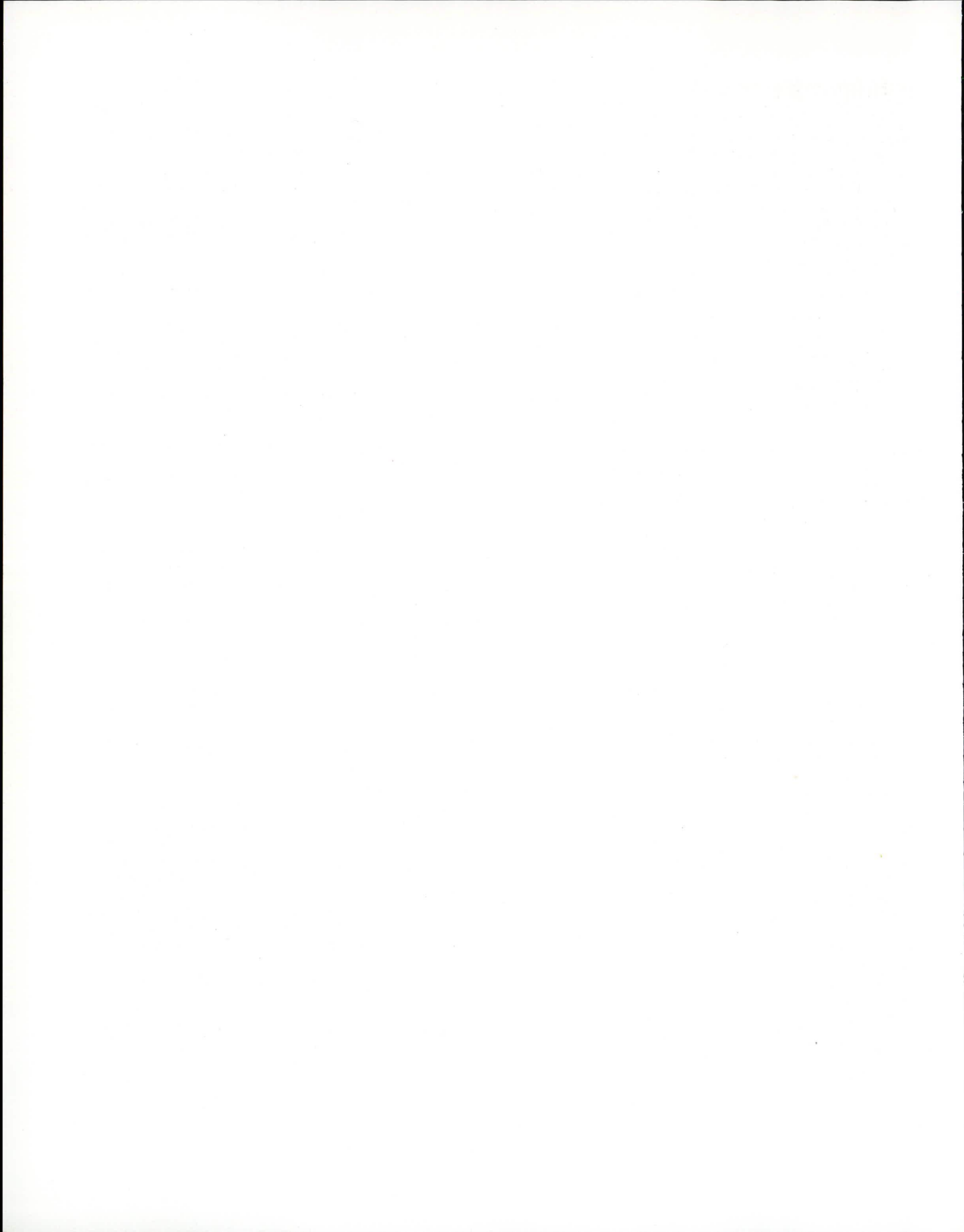
Inv.nr.391

Het stilleven in Boedapest, een typisch voorbeeld van de fijnschilderkunst, heeft zonder twijfel de meeste kwaliteit van de thans bekende werken van Wytmans. Dat blijkt uit de elegante vormgeving, de geraffineerde kleurenharmonie en de stoffelijke, glanzende manier waarop de oppervlakken van de voorwerpen zijn geschilderd. Afzonderlijke motieven, zoals de met klimop omwonden roemer (berkemeier) op de as van het schilderij en de licht gekrulde helblauwe band doen denken aan Cornelis de Heem, de compositie van Wytmans is echter eenvoudiger en de vormen zijn minder levendig. De koele glans en het geproportioneerde decoratieve aspect tonen weliswaar overeenkomsten met de opvatting van J. Treck, zijn koloriet is evenwel anders. Het lila van het tafelkleed en het okergeel van de koekjes sluiten aan bij de in koel grijs gehouden grondtoon, waar naast de blauwe banden de rode binnenzijde van het horloge levendige kleurvlekken vormen. Ook zijn er overeenkomsten aan te wijzen met stillevens van Gerard Dou uit Leiden of van W. van Aelst uit Delft. Mattheus Wytmans was een getalenteerd meester die werkte op kleine formaten en zich uitstekend aanpaste aan de smaak van zijn tijd. Met dit schilderij stijgt hij echter ver boven het epigonisme uit. Het stuk is ook een mooi voorbeeld voor de symbolische voorstellingen, die in de jaren zestig en zeventig opkwamen. De bekende eucharistische symbolen, de wijnbeker en het brood, zijn hier samen met het symbool van de onsterfelijkheid, de altijd groene klimop, afgebeeld. Een inhoudelijke tegenpool vormt de oester op het tinnen bord, dat als afrodisiacum verwijst naar het lichamelijke genot (E. de Jongh 1971, 169), evenals de perzik, die volgens de nieuwste inzichten ook een erotisch symbool kan zijn (Segal, 1983, 35). Daarmee nauw verbonden is het horloge, als symbool van ver-

gankelijkheid en van onthouding. De sleutel tot een verklaring vormt naar onze mening de Lutma-schaal met de cherubijnenkop en de bijbehorende zilveren lepel, in het centrum van de voorstelling. Peter Sutton heeft er in de catalogus over de Hollandse genrestukken op gewezen, dat in zo'n schaal bij de huwelijksbemiddeling op ceremoniële wijze een cocktail-achtige drank werd aangeboden. De drank in de "brandewijnskom" werd gemengd uit een borrel, wijndruiven en suiker, waarvan de bezoeker van de bruid voor het afscheid wat proefde met de lepel (Philadelphia 1984, 276). Op het stilleven van Wytmans is de Lutma-schaal derhalve een symbool voor het huwelijk, waarmee de betekenis van het schilderij betrekking heeft op het sacrament van het huwelijk. De te betrachten matigheid in het huwelijk verwijst naar de christelijke levenswijze.

Literatuur: Mündler 1869, XII, 1 – Bredius 1880, 4 – Frimmel 1892, 195 – Thieme-Becker 1947, XXXVI, 339 – Vorenkamp 1933, 46 – Bernt 1948, II, 1039 – Pigler 1967, 781.





Bibliografie

- Amsterdam 1976:* Tot Lering en Vermaak. Tentoonstellingscatalogus. Amsterdam, Rijksmuseum 1976
- Bachmann 1975:* F. Bachmann, Die Herkunft der Frühwerke des Aert van der Neer. In: Oud-Holland 89, 1975, 213–22
- Bachmann 1982:* F. Bachmann, Aert van der Neer (1603 bis 1677). Bremen 1982
- Bader 1976:* The Bible through Dutch Eyes. Tentoonstellingscatalogus. Milwauke 1976
- Bauch 1960:* K. Bauch, Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Berlin 1960
- Bauch 1966:* K. Bauch, Rembrandt. Gemälde. Berlin 1966
- Beck 1972–73:* H. U. Beck, Jan van Goyen (1596–1656), I–II, Amsterdam 1972–73
- Benesch 1935:* O. Benesch, Rembrandt. Werk und Forschung. Wenen 1935
- Bengtsson 1952:* A. Bengtsson, Studies on the Rise of Realistic Landscape Painting in Holland 1610–25. Stockholm 1952
- Bergström 1947, 1956²:* I. Bergström, Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. Göteborg 1947 (Zweeds), New York 1956
- Bernt 1948:* W. Bernt, Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. I–IV, München 1948. 1962²
- Blankert 1965, 1978²:* A. Blankert, M. E. Houtzager, H. J. de Smedt, Nederlandse 17^e eeuwse Italianiserende Landschapsschilders. Tentoonstellingscatalogus. Utrecht, Centraal-Museum 1965
- Blankert 1975:* A. Blankert, Johannes Vermeer van Delft (1632–75). Utrecht-Antwerpen 1975
- Blankert 1978:* Museum Bredius, Catalogus van de Schilderijen en tekeningen, Uitg.: A. Blankert. Den Haag 1978
- Bode 1883:* W. v. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Brunswijk 1883
- Bode 1900:* W. von Bode, Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. IV, Parijs 1900
- Bode 1907:* W. von Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig 1907
- Bode 1915:* W. von Bode, Jan van der Heyden. In: Zeitschrift für Bildende Kunst 26, 1915, 182–86
- Bode 1916:* W. von Bode, Die beiden Ostade. In: Zeitschrift für Bildende Kunst 27, 1916, 1–10
- Bode 1921:* W. Bode, Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen. Leipzig 1921³
- Bode-Binder 1914:* W. von Bode – M. J. Binder, Frans Hals. I–II, Berlin 1914
- Boehn 1913:* M. von Boehn, Die Moden im 17. Jahrhundert. München 1913
- De Boer 1940:* P. de Boer, Jan Jansz. den Uyl. In: Oud-Holland 57, 1940, 49–64
- Bol 1958:* L. J. Bol, Een Middelburgse Brueghel-groep. VII tot VIII, Adriaen Pietersz. van de Venne, Schilder en Teycknaer. In: Oud-Holland 73, 1958, 59–79, 128–47
- Bol 1969:* L. J. Bol, Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern. Landschaften und Stilleben. Brunswijk 1969
- Bol 1973:* L. J. Bol, Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts. Brunswijk 1973
- Bol 1980:* L. J. Bol, François Ryckhals, een Middelburgse schilder die zijn naam verduisterde – zijn invloed op tijdgenoten. In: Tableau, 2/6, 1980, 304–311
- Bol 1983:* L. J. Bol, A. P. van de Venne schilder en teycknaer. VIII. Grisaille-schilderingen. In: Tableau 6/2, 1983, 54–63
- Bordeaux 1972:* Trésors des Musées de Budapest. Tentoonstellingscatalogus. Bordeaux, Palais des Beaux-Arts 1972
- Braun 1980:* K. Braun, Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen. Rotterdam 1980
- Braunschweig 1978:* Die Sprache der Bilder. Tentoonstellingscatalogus. Brunswijk, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 1978
- Bredius o. J.:* A. Bredius, Les chef-d'œuvres du Musée Royal d'Amsterdam. München-Parijs, z. j.
- Bredius 1880:* A. Bredius, In: Nederlandsche Kunstbode II, Haarlem 1880
- Bredius 1890/a:* A. Bredius, Het schildersregister van Jan Sysmus. In: Oud-Holland VIII, 1890, 1–17
- Bredius 1890/b:* A. Bredius, De schilders Pieter en Harmen Steenwijk. In: Oud-Holland VIII, 1890, 143–48
- Bredius 1915–22:* A. Bredius, Künstler-Inventare. I–VIII, Den Haag 1915–22
- Bredius 1917:* A. Bredius, De schilder François Ryckhals. In: Oud-Holland 35, 1917, 1–11
- Bredius 1935:* A. Bredius, Rembrandt. Gemälde. Wenen 1935
- Brière-Misme 1927:* C. Brière-Misme, Tableaux inédits ou peu connus de Pieter de Hooch. In: Gazette des Beaux-Arts 1927, II, 361–380
- Brochhagen 1958:* E. Brochhagen, Karel Dujardin. Ein Beitrag zum Italianismus in Holland im 17. Jahrhundert. Diss. Keulen 1958
- De Bruyn 1952:* L. de Bruyn, Het geboortejaar van Jan Both. In: Oud-Holland 67, 1952, 110–12
- Budapest 1888:* Bilder im Privatbesitz. Tentoonstellingscatalogus. Boedapest, Künstlerhaus 1888
- Budapest 1962:* Cséledetkiállítás XV–XVIII. század. Stillebenausstellung. Tentoonstellingscatalogus Hongaars Boedapest, Szépművészeti Múzeum 1962
- Budapest 1967:* Holland mesterművek, Varsó-Budapest. Holländische Meisterwerke Warschau-Budapest. Tentoonstellingscatalogus. Boedapest, Szépművészeti Múzeum 1967
- Budapest 1971:* Welt-Ausstellung der Jägerei. Geen catalogus. Boedapest, Kunsthalle 1971
- Budapest 1981:* Szépművészeti Múzeum 1906–1981. Jubileumtentoonstelling. Tentoonstellingscatalogus (Inleiding ook in Engels). Boedapest 1981

- Bulletin 1958:* Le Musée des Beaux-Arts en 1957. Nouvelle acquisitions. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 12, 1958, 77–84
- Bulletin 1963:* Le Musée des Beaux-Arts en 1962. Nouvelle acquisitions. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 23, 1963, 101–109
- Bulletin 1973:* Nouvelles acquisitions 1967–1972. Catalogus. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 41, 1973, 53–124
- Burke 1976:* J. D. Burke, Jan Both. Paintings, Drawings and Prints. New York – London 1976
- Collins Baker 1925:* C. H. Collins Baker, Pieter de Hooch. London 1925
- Comte 1983:* Ph. Comte, Une rareté, la Métamorphose d'Aeson par D. van Wijnen. In: Revue du Louvre 5/6, 1983, 375 vv.
- Czobor 1962:* Tentoonstellingscatalogus. Zie: Boedapest 1962
- Czobor 1963:* Á. Czobor, Recherches faites dans le fonds hollandais et flamand de la Galerie des Maîtres Anciens. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 23, 1963, 53–77
- Czobor 1967:* Á. Czobor, Holländische Landschaften, Boedapest 1967
- Czobor 1969:* Á. Czobor, Rembrandt und sein Kreis. Boedapest 1969
- Davies 1902:* G. S. Davies, Frans Hals. London 1902
- Dobrzycka 1966:* A. Dobrzycka, Jan van Goyen. Posnan 1966
- Drost 1926:* W. Drost, Barockmalerei in den germanischen Ländern. Wildpark-Potsdam 1926
- Drost 1933:* W. Drost, Adam Elsheimer. Potsdam 1933
- Dutuit 1885:* E. Dutuit, Tableaux et dessins de Rembrandt. Parijs 1885
- Dülberg 1930:* F. Dülberg, Frans Hals. Stuttgart 1930
- Van Dyke 1914:* J. C. van Dyke, Vienna, Budapest – Critical Notes on the Imperial Gallery and Budapest Museum. New York 1914
- Ekkard 1979:* R. E. O. Ekkard, Johannes Cornelisz. Verspronck. Leven en werken van een Haarlems portretschilder uit de 17de eeuw. Tentoonstellingscatalogus. Haarlem, Frans-Hals-Museum 1979
- Ember 1979:* I. Ember, Trois natures mortes aux poissons d'Utrecht. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 53, 1979, 137–48
- Ember 1983:* I. Ember, Interieurs paysans avec nature morte de Hollande-Meridionale. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 60–61, 1983, 93–115
- Van Fossen 1969:* D. van Fossen, Aert de Gelder. Diss. Harvard 1969
- Freise 1911:* K. Freise, Pieter Lastman. Leipzig 1911
- Friedländer 1923:* M. J. Friedländer, Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Berlin 1923
- Frimmel 1890:* Th. von Frimmel, Neue Erwerbungen der ungarischen Landesgemäldegalerie. In: Kunstchronik N. F. I, 1890, 200
- Frimmel 1892:* Th. von Frimmel, Kleine Galeriestudien I. Bamberg, 1892
- Frimmel 1905:* Th. von Frimmel, Werke von Andries Both. In: Blätter für Gemäldekunde I, 1905, 8–11
- Frimmel 1907:* Th. von Frimmel, Neuerwerbungen, Prag, Galerie Hoschek. In: Blätter für Gemäldekunde III, 1907, 44 vv.
- Frimmel 1913–14:* Th. von Frimmel, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen I–II, 1913–14
- Garas 1960:* K. Garas, Régi Képtár. Remekművek a Szépművészeti Muzeumban. Meisterwerke im Museum der Bildenden Künste (Hongaars). Boedapest 1960
- Garas 1973, 1975:* K. Garas, Paintings in the Budapest Museum of Fine Arts. Boedapest 1973, Duitse uitgave 1975
- Gerson 1942:* H. Gerson, Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Haarlem 1942
- Gerson 1947:* H. Gerson, De meester P. N. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek I, 1947, 95–111
- Gerson 1968:* H. Gerson, Rembrandt Paintings. Amsterdam 1968
- Goetz 1938:* H. Goetz, Persians and Persian Costumes in Dutch Painting of the seventeenth Century. In: The Art Bulletin XX, 1938, 280–90
- Gombosi 1929:* G. Gombosi, Jegyzetek a Ráth György Muzeum katalógusához. Bemerkungen zum Katalog des Museums Ráth (Hongaars). In: Archéológiai Értesítő XLIII, 1929, 280–82
- Gombosi 1931:* G. Gombosi, Paintings by Old Masters in the George Ráth-Museum, Budapest. In: A Műgyűjtő V, 1931, 98–103
- Grimm 1971:* C. Grimm, Frans Hals und seine „Schule“. Münchener Jahrbuch 1971, 147–78
- Grimm 1972:* C. Grimm, Frans Hals. Entwicklung, Werkanalyse, Gesamtkatalog. Berlin 1972
- V. d. Grinten 1962:* E. F. van der Grinten, Le Cachalot et le mannequin: Deux facettes de la réalité dans l'art hollandais du 16^e et 17^e siècles. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 13, 1962, 149–79
- Grosse 1936:* R. Grosse, Niederländische Malerei des XVII. Jahrhunderts. Berlin 1936
- Gudlaugsson 1945:* S. Gudlaugsson, De Komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenoten. Den Haag 1945
- Gudlaugsson 1959–60:* S. Gudlaugsson, Gerard ter Borch. Katalog der Gemälde. I–II, Den Haag 1959–60
- Gudlaugsson 1963:* S. Gudlaugsson, Zur Frans-Hals-Ausstellung in Haarlem 1962. In: Kunst-Chronik 16, 1963, 3–9
- Den Haag 1981:* Jacob van Ruisdael (1628/29–1682). Tentoonstellingscatalogus. Den Haag – Cambridge/Mass. 1981/82
- Haak 1969:* B. Haak, Rembrandt. His Life, His Work, His Time. New York 1969
- Haak 1984:* B. Haak, The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century. New York 1984
- Harvard 1880:* H. Harvard, L'art et les artistes hollandais. III, Parijs 1880
- Haverkamp Begemann 1958:* E. Haverkamp Begemann, Willem Buytewech. Amsterdam 1958
- Haverkamp Begemann 1976:* E. Haverkamp Begemann, The Youthful Work of Andries Both. His Landscape Drawings. Tribute to Wolfgang Stechow. New York 1976, 88–95

- Herman 1934*: L. Herman, Jegyzetek a képélvezés módjához. III, Werkanalysen (Hongaars). In: Magyar Művészet X, 1934, 199–205
- Hoet 1752*: G. Hoet, Catalog of Naamlyst van Schilderyen I. Den Haag 1752
- Hofstede de Groot 1893*: C. Hofstede de Groot, Holländische Kunst in Schottland. In: Oud-Holland IX, 1893, 129–48
- Hofstede de Groot 1895*: C. Hofstede de Groot, De Wetenschappelijke resultaten van de Tentoonstelling van Oude Kunst te Utrecht in 1894 gehouden. In: Oud-Holland 1895, 34–56
- Hofstede de Groot 1907–28*: C. Hofstede de Groot, Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Esslingen a. N. – Parijs 1907–28
- Hofstede de Groot 1923*: C. Hofstede de Groot, Jan van Goyen and his Followers. In: The Burlington Magazine 1923, 4–27
- Hoogewerff 1923*: G. J. Hoogewerff, Bentvogels te Rome en hun feesten. In: Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome. III, 1923, 223–48
- Hoogewerff 1952*: G. J. Hoogewerff, De Bentvueghels. Den Haag 1952
- Houbraken 1718–21*: A. Houbraken, De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. I–III, Amsterdam 1718–21
- Jacobsen 1897*: E. Jacobsen, Holländische Bilder im Ferdinandeum zu Innsbruck. In: Oud-Holland XV, 1897, 211–19
- Jannasch 1940*: A. Jannasch, Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Berlin 1940
- Jantzen 1909*: H. Jantzen, Hollandsche Kerkportretten. In: Onze Kunst XV, 1909, 141–50
- Jantzen 1910*: H. Jantzen, Das niederländische Architektur-bild. Leipzig 1910
- Jantzen 1912*: H. Jantzen, Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert, Leipzig 1912
- De Jongh 1967*: E. de Jongh, Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw. Amsterdam 1967
- De Jongh 1973*: E. de Jongh, Vermommingen van Vrouw Wereld in de 17de eeuw. Album amicorum J. G. van Gelder. Den Haag 1973, 198–206
- Judson 1959*: J. R. Judson, Gerrit van Honthorst: A Discussion of His Position in Dutch Art. Den Haag 1959
- Judson 1964*: J. R. Judson, Pictorial sources for Rembrandt's Denial of St. Peter. In: Oud-Holland 79, 1964, 141–51
- Kahr 1966*: M. Kahr, The Book of Esther in Seventeenth Century Dutch Painting. Diss. New York 1966
- Knipping 1939–40*: J. B. Knipping, De iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden. I–II, Hilversum 1939–40
- Knüttel 1929*: G. Knüttel, Willem Buytewegh – van Manierisme tot Naturalisme. In: Mededeelingen van den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen der Gemeente 's-Gravenhage II, 5/6, 1929, 181–98
- Kopenhagen 1971*: Tegninger af Maerten van Heemskerck. Tentoonstellingscatalogus. Kopenhagen 1971
- Ter Kuile 1985*: O. ter Kuile, Seventeenth-century North Netherlandish Still Lifes (Catalogue of Paintings by artists born before 1870, VI). Den Haag-Amsterdam 1985
- Kunstreich 1959*: J. S. Kunstreich, Der „Geistreiche Willem“. Studien zu W. Buytewegh (1591–1624). Kiel 1959
- Kusnetzow 1957*: J. Kusnetzow, I. Linnik, In: Soobschtschenia Gosudarstvennogo Ermitasha XII, 1957, 30–32
- Lederman 1920*: I. Lederman, Beiträge zur Geschichte der romantischen Landschaftsbilder in Holland und seines Einflusses auf die nationale Schule um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Diss. Berlin 1920
- Lettieri 1980*: D. Lettieri, Text, Narrative and Tradition; Scenes from Esther by Aert de Galder. In: The J. Paul Getty Museum Journal 8, 1980, 69–86
- Liedtke 1982*: W. A. Liedtke, Architectural Painting in Delft. Groningen 1982
- Lilienfeld 1914*: K. Lilienfeld, Arent de Gelder. Sein Leben und seine Kunst. Den Haag 1914
- Lugt 1944*: F. Lugt, Man and Angel II. In: Gazette des Beaux-Arts 1944, 321–45
- Van Mander 1603/4*: K. van Mander, Het Schilder-Boeck. Haarlem 1603–4, 1618²
- Manke 1963*: I. Manke, Emanuel de Witte. Amsterdam 1963
- Martin 1907*: W. Martin, Galerie Hoschek von Mühlheim in Prag. Beschreibendes Verzeichnis. Prag 1907
- Martin 1913*: W. Martin, Gerard Dou. Klassiker der Kunst. Stuttgart–Berlin 1913
- Martin 1916*: W. Martin, Hoe schilderde Willem Buytewegh? In: Oud-Holland 34, 1916, 197–203
- Martin 1929*: W. Martin, In: Repertorium für Kunstwissenschaft L, 1929, 168
- Martin 1935–36*: W. Martin, De Hollandsche Schilderkunst in de 17e eeuw. I–II, Amsterdam 1935–36
- Martin 1954*: W. Martin, Jan Steen. Amsterdam 1954
- Martin-Moes 1912*: W. Martin, E. W. Moes, Altholländische Malerei. Leipzig 1912
- Martin-Moes 1913*: W. Martin, E. W. Moes, Anciennes Peintures dans les Pays-Bas. I, Brussel–Parijs 1913
- Michel 1893*: E. Michel, Rembrandt, sa vie, son œuvre. Parijs 1893
- Moes 1895*: E. W. Moes, Een merkwaardige verzameling tekeningen. In: Oud-Holland XIII, 1895, 182–192
- Mojzer 1967*: M. Mojzer, Holländische Genre-Malerei. Boedapest 1967
- Müller 1929*: C. Müller, Studien zu Lastman und Rembrandt. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen L, 1929, 45–83
- Mündler 1869*: Schätzungsliste von O. Mündler über die Bestände der Esterházy-Galerie. In: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum állagai I, Boedapest 1909, 3–40
- Münster 1980*: Stilleben in Europa. Tentoonstellingscatalogus. Münster – Baden-Baden 1980
- Natura in Posa 1977*: I. Bergström, C. Grimm, M. Faré e. a., Natura in Posa. La grande Stagione della natura morta Europea. Milaan 1977
- Noach 1937*: A. Noach, Het Materiaal tot de Geschiedenis der Oude Kerk te Amsterdam. Amsterdam 1937
- Orlors 1641*: J. J. Orlors, Beschrijving der Stadt Leyden. Leiden 1641
- Petrovics 1924*: A. Petrovics, Pieter de Hooch im Budapester Museum der Bildenden Künste. In: Belvedere V, 1924, 62–64

- Philadelphia* 1984: Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting. Tentoonstellingscatalogus. Philadelphia – Berlijn – Londen 1984
- Pigler* 1948: A. Pigler, Le portrait de Jan Asselyn par Frans Hals. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 2, 1948, 26–29
- Pigler* 1956: A. Pigler, Barockthemen. Boedapest 1956, I–III, 1974²
- Pigler* 1962: A. Pigler, Notices sur quelques portraits Néerlandais. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 21, 1962, 55–74
- Pigler* 1967: A. Pigler, Katalog der Galerie Alter Meister. I–II, Boedapest 1967
- Plietzsch* 1956: E. Plietzsch, Randbemerkungen zur holländischen Interieurmalerei am Beginn des 17. Jahrhunderts. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 18, 1956, 174–96
- Plietzsch* 1960: E. Plietzsch, Holländische und flämische Maler des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1960
- Plokker* 1984: A. L. Plokker, De grisailles van Van de Venne. In: Leuvense Studien en Tekstuitgaven 1984. 13–263
- Poensgen* 1926: G. Poensgen, Gemälde des W. Buytewech im Kaiser-Friedrich-Museum. In: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen 47, 1926, 83–85
- Preston* 1937: L. Preston, Sea and River Painters of the Netherlands in the Seventeenth Century. Londen 1937
- Pulszky* 1878: K. Pulszky, Az Országos Képtár kiválóbb művei. Die besten Werke der Landesgalerie (Hongaars). Boedapest 1878
- Réau* 1955–59: Le Réau, Iconographie de l'art Chrétien I–III, Parijs 1955–59
- Rembrandt-Corpus* 1982–86: J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel, E. van de Wetering, A Corpus of Rembrandt Paintings. Den Haag – Boston – Londen I, 1982, II, 1986
- Rembrandt, Opera Completa* 1969: G. Arpino, P. Lecaldano, L'opera pittorica completa di Rembrandt. Milaan 1969
- Rietema* 1977: L. J. Rietema, Kriex. Een familie van Tafelhouders. In: Jaarboek Centraal Bureau Voor Genealogie 1977, 67–83
- Rosenberg-Valentiner* 1908: A. Rosenberg, W. R. Valentiner, Rembrandt. Klassiker der Kunst II, 1908²
- Rosenberg* 1928: J. Rosenberg, Jacob van Ruysdael. Berlijn 1928
- Roy* 1972: R. Roy, Studien zu Gerbrandt van den Eeckhout. Diss. Wenen 1972
- Rózsaffy* 1935: D. Rózsaffy, Jegyzetek a Szépművészeti Múzeum Van der Heyden csendéletéhez. Bemerkungen zum Stilleben von Van der Heyden (Hongaars). In: Szépművészeti Múzeum Évkönyve VII, 1935, 165–71, 216 vv.
- Salomonson* 1985: J. W. Salomonson, Dominicus van Wynen. Ein interessanter „Einzelgänger“ unter den niederländischen Malern des späten 17. Jahrhunderts. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 24, 1985, 105–170
- Sandrart* 1675–79: J. von Sandrart, Teutsche Akademie der Bau-Bild und Mahlerey-Künste... Nürnberg 1675–79
- Scheller* 1969: R. W. Scheller, Rembrandt en de encyclopedische Kunstkamer. In: Oud-Holland 84, 1969, 81–147
- Schmidt-Degener* 1920: F. Schmidt-Degener, Willem Buytewech. In: Nieuwe Rotterdamsche Courant, 4 maart, 1920. Reprint 1949
- Schmidt-Degener* 1950: F. Schmidt-Degener, Rembrandt. Amsterdam 1950
- Schmitt* 1937f.: O. Schmitt, Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte. Iff., Stuttgart 1937 vv.
- Schnackenburg* 1981: B. Schnackenburg, Adriaen van Ostade – Isaac van Ostade; Zeichnungen und Aquarelle. I–II, Hamburg 1981
- Schneider* 1932: H. Schneider, Jan Lievens. Haarlem 1932, 1973²
- Schulz* 1978: W. Schulz, Cornelis Saftleven. Berlijn, New York 1978
- Schwartz* 1984: G. Schwartz, Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen. Maarssen 1984
- Segal* 1983: S. Segal, A Fruitful Past. Tentoonstellingscatalogus. Amsterdam – Brunswijk 1983
- Simon* 1930: K. E. Simon, Jacob van Ruysdael. Berlijn 1930
- Slive* 1962: S. Slive, Frans Hals. Tentoonstellingscatalogus. Haarlem, 1962
- Slive* 1970: S. Slive, Frans Hals. I–III, New York 1970
- Smith* 1829–42: J. Smith, A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters. I–IX, Londen 1829–42
- Staring* 1966: A. Staring, De van der Myns in England. I. Heroman van der Myn. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 17, 1966, 201–45
- Stechow* 1938: W. Stechow, Salomon van Ruysdael. Berlijn 1938
- Stechow* 1966: W. Stechow, Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century. Londen 1966
- Steinboemer* 1924: G. Steinboemer, Die Entstehung des niederländischen Geselligkeitsbildes. Diss. Berlijn 1924
- Steland-Stief* 1971: A. C. Steland-Stief, Jan Asselijn. (Nach 1610 bis 1652). Amsterdam 1971
- Sumowski* 1979: W. Sumowski, Drawings of the Rembrandt School. I–V, New York 1979
- Sumowski* 1983: W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler. I–II, Landau/Pfalz 1983
- Sutton* 1980: P. Sutton, Pieter de Hooch. Complete edition, Oxford 1980
- Takács* 1908: Z. von Takács, In: Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 1908, 1026–28
- Takács* 1910: Z. von Takács, Rundschau. Sammlungen. In: Der Cicerone II, 1910, 314–15
- Takács* 1911: Z. von Takács, Neuerwerbungen des Museums für Bildende Kunst. In: Der Cicerone 1911, 857–82
- Térey* 1908: G. von Térey, A Szépművészeti Múzeum gyarapodásai. Nemes Marcell ajándékai. Geschenke von M. Nemes (Hongaars). In: Vasárnapi Ujság 1908, 968–70
- Térey* 1912–13: G. von Térey, Budapest, Museum der Bildenden Künste. In: Kunstchronik XXIV, 1912–13, 57 vv.
- Térey* 1913: G. von Térey, Pálffy János Gróf Képgyűjteménye. II. Északi festők. Nachlaß vom Grafen J. Pálffy, Nördliche Schule (Hongaars). In: Vasárnapi Ujság, 1913, 129–31

- Térey 1917*: G. von Térey, Literatur: Bredius Künstler-Inventare I–III. In: Kunstchronik XXVIII, 1917, 500–504
- Térey 1920*: G. von Térey, Literatur: Bredius Künstler-Inventare VI. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 1920, 638–41
- Van Thiel 1967–68*: P. J. J. van Thiel, Marriage Symbolism in a Musical Party by Jan Miense Molenaer. In: Simiolus 2/2, 1967–68, 91–99
- Thieme-Becker 1907–50*: U. Thieme, F. Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. I–XXXVII, Leipzig 1907–50
- Tokio 1979*: Exhibition of Famed Paintings owned by the Budapest Museum of Fine Arts and the Hungarian National Gallery. Tokio – Kitakyushu – Nara – Kamakura 1979
- Trautscholdt 1966*: E. Trautscholdt, Beiträge zu Cornelis Dusart. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 17, 1966, 171–200
- Tschudi-Pulszky 1883*: H. Tschudi, K. Pulszky, Landes-Gemälde-Galerie in Budapest. Wenen 1883
- A. Tümpel 1974*: A. Tümpel, Claes Cornelisz. Moeyaert. Katalog der Gemälde. In: Oud-Holland 88, 1974, 1–163, 245–90
- Ch. Tümpel 1971*: Ch. Tümpel, Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. Zur Deutung und Interpretation seiner Historien. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 13, 1968, 95–126; 16, 1971, 20–38
- Utrecht 1986*: Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen. Tentoonstellingscatalogus. Utrecht – Brunswijk 1986–87
- Valentiner 1921*: W. R. Valentiner, Frans Hals. In: Klassiker der Kunst, Stuttgart 1921
- Valentiner 1929*: W. R. Valentiner, Pieter de Hooch. In: Klassiker der Kunst, Stuttgart 1929
- Valentiner 1932*: W. R. Valentiner, Zum 300. Geburtstag Jan Vermeers. Vermeer und die Meister der holländischen Genremalerei. In: Pantheon 10, 1932, 305–24
- Vorenkamp 1933*: A. P. A. Vorenkamp, Bijdrage tot de geschiedenis van het Hollandsch stilleven in de zeventiende eeuw. Leiden 1933
- De Vries 1976*: L. de Vries, Jan Steen. De schilderende Uilen Spiegel. Amsterdam 1976
- De Vries 1977*: L. de Vries, Jan Steen. De Kluchtschilder. Diss. Hengelo 1977
- Vroom 1945, 1980*: N. R. A. Vroom, De schilders van het monochrome banketje. Amsterdam 1945; tweede bewerkte uitg.: A. Modest Message as Intimated by the Painters of the „Monochrome Banketje“. I–II, Schiedam 1980
- Van de Waal 1957*: H. van de Waal, Jan van Goyen. Amsterdam 1957
- Waddingham 1964*: M. R. Waddingham, Andries and Jan Both in France and Italy. In: Paragone XV, 1964, 13–43, 171, afb. 15–44
- Wagner 1971*: H. Wagner, Jan van der Heyden. Amsterdam, Haarlem 1971
- Washington 1980–81*: Gods. Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt. Tentoonstellingscatalogus. Washington – Detroit – Amsterdam 1980–81
- Welu 1977*: J. Welu, Vermeer and Cartography. Diss. Boston 1977
- Van Westrheene 1856*: T. van Westrheene, Jan Steen. Etude sur l'art en Hollande. Den Haag 1856
- Weyerman 1729–69*: J. C. Weyerman, De Levens-Beschrijvingen der Nederlantsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen. I–IV, Den Haag 1729–69
- Wilenski 1955*: R. H. Wilenski, Dutch Painting. Londen, New York 1955
- Willis o. J.*: F. C. Willis, Die niederländische Marinemalerei. Leipzig z. j.
- Wipper 1957*: B. R. Wipper, Stanovlenie realisma v gollandskij shivopisi XVII, veka, Moskou 1957
- Woermann 1920*: K. Woermann, Geschichte der Kunst. Leipzig 1920²
- Wurzbach 1906–11*: A. von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon. I–III, Wenen, Leipzig 1906–11
- Würtenberger 1937*: F. Würtenberger, Das holländische Gesellschaftsbild. Schramberg im Schwarzwald 1937
- Zarnowska 1929*: J. Zarnowska, Nature morte hollandaise. Tentoonstellingscatalogus. Brussel 1929
- Zoege v. Manteuffel 1927*: K. Zoege van Manteuffel. Die Künstlerfamilie Van de Velde. In: Künstlermonographien 117, Bielefeld, Leipzig 1927

