

De lof der schilderkunst

Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675)
en een traktaat van Philips Angel uit 1642



ERIC J. SLUIJTER



De lof der schilderkunst

*Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675)
en een traktaat van Philips Angel uit 1642*

ERIC J. SLUIJTER

1. S. Groenveld, *Evidente factiën in den staet. Sociaal-politieke verhoudingen in de 17e-eeuwse Republiek der Verenigde Nederlanden.*
2. M. van Gelderen, *Op zoek naar de Republiek. Politiek denken tijdens de Nederlandse Opstand (1555-1590).*
3. A. Huisman en J. Koppenol, *Daer comt de Lotery met trommels en trompetten! Loterijen in de Nederlanden tot 1726.*
4. J. Parmentier, *De Holle Compagnie. Smokkel en legale handel onder Zuidnederlandse vlag in Bengalen, ca. 1720-1744.*
5. H. Diederiks, *In een land van justitie. Criminaliteit van vrouwen, soldaten en ambtenaren in de achttiende-eeuwse Republiek.*
6. J. Venema, *Kinderen van weelde en armoede. Armoede en liefdadigheid in Beverwijk/Albany (c. 1650-c. 1700).*
7. Eric J. Sluiter, *De lof der schilderkunst. Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642.*



Hilversum
Verloren
1993

In de Zeven Provinciën Reeks verschijnen korte monografieën over Nederlandse geschiedenis en cultuur in de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw. De reeks staat onder auspiciën van het onderzoekszwaartepunt ‘De Republiek en Europa in de Nieuwe Tijd’ van de Rijksuniversiteit te Leiden. De redactie wordt gevormd door:

- prof.dr. J.R. Bruijn
- dr. H.A. Diederiks
- prof.dr. C.W. Fock
- prof.dr. S. Groenveld
- prof.dr. M.E.H.N. Mout
- dr. J.G. Roding
- dr. E.J. Sluijter
- L.J. Witkam-van der Hoek

Inhoud

1. Inleiding	7
2. Jan Orlers, Philips Angel en een Leidse canon	11
3. Gerrit Dou en Philips Angel: de status van de schilder(kunst)	18
Zeuxis en Parrhasius	19
De ‘paragone’ met de beeldhouwkunst: een schijn zonder zijn	21
De ‘paragone’ met de dichtkunst: financieel profijt, het vastleggen van het tijdelijke en de macht van het zien	24
4. Gerrit Dou en Philips Angel: de voorwaarden voor goede kunst	37
Het ontlenen aan anderen	37
Een rijkdom aan zichtbare dingen	43
Licht en schaduw	47
Lichtreflectie	50
Illusie en manier van schilderen	56
5. De bedriegelijke schijn van een artificiële wereld	72
Aantekeningen	78
Literatuur	81

Op de omslag:
Gerrit Dou, *Pijprokende schilder in venster*, ca. 1647. Paneel 48 x 37 cm.
(detail; Rijksmuseum, Amsterdam).

©1993 E.J. Sluijter & Uitgeverij Verloren, Larenseweg 123, 1221 CL Hilversum
De redactie en de uitgever hebben al het mogelijke gedaan om het auteursrecht van anderen niet te schenden. Wie desondanks meent door deze publikatie geschaad te zijn, wende zich tot de uitgever.
ISBN 90-6550-123-1
typografie Rombus, Hilversum
drukwerk Wilco, Amersfoort
brochage Meeuwis, Amsterdam

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher and author.



Afb. 1. Gerrit Dou, Trompetter in venster, ca. 1660-65. Paneel 38 x 29. (Musée du Louvre, Parijs).

1. Inleiding

Zowel binnen als buiten de grenzen van de Zeven Provinciën verwierf de Leidse schilder Gerrit Dou reeds tijdens zijn leven grote roem. Zijn schilderijen behoorden, naast die van zijn leermeester Rembrandt en zijn leerling Frans van Mieris, tot de hoogst betaalde van de 17de eeuw: in een tijd dat men voor 20 à 30 gulden een goed schilderij kon aanschaffen, waren de bedragen die Dou voor zijn kleine paneeltjes kon vragen – van 600 tot 1000 gulden – ongehoord. Ook in de 18de eeuw bleven Dou's werken tot de meest begeerde verzamelobjecten behoren.

De gladde en uiterst fijn gedetailleerde schildertrant die Dou tot extreme hoogten bracht, raakte echter sinds de tweede helft van de 19de eeuw uit de gratie. Dou's tot dan toe vrijwel onbetwiste plaats in de canon van de Nederlandse 17de-eeuwse schilderkunst werd daardoor ernstig aangetast: hij moest zijn toppositie prijsgeven aan schilders als Frans Hals, Johannes Vermeer, Pieter de Hooch, Jan Steen en Jacob van Ruisdael. De laatste tijd treedt echter een kentering op in de waardeeringscurve, zoals blijkt uit de tentoonstellingen *Leidse Fijnschilders* (Leiden, Lakenhal 1988) en *De Hollandse Fijnschilders* (Amsterdam, Rijksmuseum 1989), beide begeleid door omvangrijke catalogi; de Amsterdamse werd samengesteld door Peter Hecht, de Leidse stond onder mijn supervisie. Hoewel het werk van Dou in beide tentoonstellingen een belangrijke plaats innam, bleef de bestudering van zijn oeuvre in de begeleidende catalogi noodzakelijkerwijs beperkt. In 1990 voltooidde Ronni Baer echter een monografische studie over Dou in de vorm van een dissertatie (New York University). Naast een beschrijving van Dou's ontwikkeling als schilder, stelde zij voor het eerst – bijna negentig jaar nadat Wilhelm Martin hiervoor de basis had gelegd in zijn pionierswerk over Dou (*Het leven en de werken van Gerrit Dou*, 1901) – een uitvoerige catalogue raisonné samen. Ik hoop van harte dat deze studie, met de zo dringend gewenste oeuvrecatalogus, in de nabije toekomst gepubliceerd zal kunnen worden.

Onder leiding van Ronni Baer werd bovendien een grote, geheel aan Gerrit Dou gewijde tentoonstelling voorbereid, die in oktober 1993 zou openen. Nadat hiervoor reeds veel werk was verricht, bleek plotse-ling in het najaar van 1992 dat deze (kostbare) tentoonstelling – die een

late, maar verdiende hommage zou hebben betekend aan een schilder die zo gezichtsbepalend was voor vele aspecten van de 17de-eeuwse Hollandse schilderkunst – geen doorgang kon vinden. Veel van het door Ronni Baer bijeengebrachte en geëvalueerde materiaal over Dou's leven en werk zou in de begeleidende tentoonstellingscatalogus worden gepubliceerd, waarnaast enkele andere auteurs vanuit verschillende invalshoeken bepaalde aspecten van Dou's werk of van zijn intellectuele en sociaal-economische ambiance zouden belichten. Mijn bijdrage zou bestaan uit een onderzoek naar de relatie tussen Dou's schilderkunst en het theoretische denken in zijn directe omgeving (vertegenwoordigd door het werk van Philips Angel), een onderwerp dat mij reeds enige tijd bezighield. Had het geplande artikel – door de beperkingen van omvang voor een dergelijke tentoonstellingscatalogus – niet veel méér dan een kaal geraamte kunnen opleveren, de publikatie als een deel in de Zeven Provinciën Reeks bood mij de gelegenheid de resultaten van dit onderzoek in de vorm te gieten die daarvoor het meest geschikt is.

Graag dank ik Ronni Baer die mij haar ongepubliceerde dissertatie ter inzage gaf. Voor de onderhavige studie is daarvan slechts gebruik gemaakt in enkele gevallen waar het specifieke meningen over toeschrijvingen of dateringen betreft. Egbert Haverkamp Begemann ben ik dank verschuldigd voor zijn stimulerende commentaar op een vroege versie van het manuscript.

Juist de buitengewone faam in zijn eigen tijd maakt Dou tot een fascinerend onderwerp van studie. Waarom werd zijn werk zo hogelijk gewaardeerd en kon hij prijzen vragen waar anderen niet aan konden tippen? Waarom ontwikkelde Dou – Rembrandts eerste leerling – zich zowel in onderwerpkeuze als techniek tot de tegenpool van zijn meester en waarom werd hij – naast Rembrandt – de meest nagevolgde schilder in Holland? Hoewel het in de eerste plaats de schilderijen zelf zijn van waaruit wij antwoorden op deze vragen moeten vinden, verkeren wij in het geval van Dou in de bijzondere omstandigheid dat er tevens geschriften uit zijn eigen tijd en zijn Leidse omgeving bestaan die hierop licht kunnen werpen.

Reeds op 28-jarige leeftijd kreeg Dou van twee verschillende zijden de hoogste lof toegezwaaid. Door Philips Angel werd “die noyt ghe-noegh ghepresen Gerrit Dou” enkele malen aangehaald als lichtend voorbeeld voor andere schilders in een feestelijke rede die hij in 1641 op St. Lucasdag voor de Leidse schildersgemeenschap hield. Deze toespraak werd het jaar daarop gepubliceerd onder de titel *Lof der Schilder-konst*. Eveneens in 1641 verscheen de eerste biografie van Dou in Jan Orlers' *Beschrijvinge der stad Leyden*.

Philips Angels *Lof der Schilder-konst* neemt een bijzondere plaats in

binnen de Nederlandse kunstliteratuur. Hoewel het geen kunsttheoretisch traktaat in de ware zin des woords is, maar de tekst van een lofredde op de schilderkunst die werd uitgesproken voor een groep schilders en kunstliefhebbers, is het het enige substantiële geschrift over de schilderkunst dat verscheen tijdens de grootste bloei – zowel kwantitatief als kwalitatief – van de Noordnederlandse schilderkunst. Angels tekst kreeg pas de laatste tijd de aandacht die hij verdient. Zag Emmens in zijn baanbrekende studie over de Nederlandse 17de-eeuwse kunstliteratuur Angels traktaatje nog voornamelijk als een wat curieus derivaat van Karel van Manders kunsttheorie, in enkele recentere publicaties, van Hessel Miedema, Perry Chapman en mijzelf, werd op een aantal bijzondere aspecten ervan gewezen, waarbij enig verschil van mening ontstond over de mate waarin Angel al of niet denkbeelden verwoordde die passen in de traditie van de humanistische kunsttheorie die in Nederland zijn voornaamste neerslag vond in Van Manders *Schilder-Boeck* (1604).

Naar mijn mening was men steeds teveel geneigd slechts naar datgene te kijken wat Angels traktaat verbindt met Van Manders denkbeelden, terwijl datgene waarin het ervan afwijkt het zo boeiend maakt. Mijns inziens had Angel juist geen traditioneel bepaalde opvatting over de literaire aspecten van de inventie, plaatste hij de historieschilderkunst niet per definitie boven de andere genres, verwoordde hij geen hooggestemde gedachten over de didactische functie van kunst of geleerde theoretische ideeën over kunst als intellectuele activiteit, en leunde hij niet zwaar op de Italiaanse kunsttheorie zoals die door Van Mander hier bekend was. Kortom, Angel week mijns inziens ingrijpend af; wat hij aan concepten overhield had in vele opzichten een geheel ander karakter gekregen.

In 1989 besteedde Miedema nog eens uitvoerige aandacht aan de persoon en het milieu van Angel, en wijdde hij voorts een nadere beschouwing aan diens begrippenapparaat in relatie tot Van Manders kunsttheorie, iets waar niemand beter toe uitgerust is dan hij. Miedema kwam daarbij tot een herziening van zijn eerdere opvattingen en bevestigde dat Angel vaak weinig begrip toont voor Van Mander en dikwijls opvattingen naar voren brengt die tot dan toe in de geleerde traktaten ontbraken. Met zijn conclusie dat Angels boekje niet als een opzettelijke en programmatische afwijking van gangbare theorieën moet worden gezien, kan ik het eens zijn; maar dat het ons daarom eigenlijk niet zoveel te vertellen heeft, te meer daar Angels aanpak vooral aan onkunde en slordigheid zou zijn te wijten, is mijns inziens onjuist. In deze visie worden Angels denkbeelden geheel afgemeten aan die van Van Mander en wordt aan het eigene ervan te weinig waarde gehecht. Dat door het vrijwel ontbreken van theoretische vooroordelen ‘merkwaardige [ik zou zeggen ‘veelzeggende’] inzichten aan de oppervlakte komen’ en dat

‘die inzichten opmerkelijke overeenkomsten vertonen met wat we zelf ook op die Leidse schilderijen kunnen zien’, lijkt Angels tekst voor Miedema uiteindelijk weinig interessant te maken. Voor mij geldt echter het tegendeel. *x) reactie Miedema + Commentaar*

Door elementen uit de tekst van Angel en uit het werk van Dou aan elkaar te toetsen, kunnen mijns inziens belangwekkende inzichten worden verschaft in het streven van een schilder als Gerrit Dou en in de manier waarop zijn bewonderaars naar zijn werk keken. Ik ben van mening dat Angels tekst ons veel kan leren over de wijze waarop een (Leidse) schilder tegen het midden van de eeuw over zijn vak dacht en ons een boeiende ingang biedt tot een beter begrip van de contemporaine benadering van een bepaald type schilderijen.

Na een uiteenzetting over de termen waarin, tijdens het leven van Dou, een door Jan Orlers geïnitieerde canon-vorming plaatsvond, zal dan ook een groot deel van dit boek in beslag worden genomen door een interpretatie van de wijze waarop Angel in woorden, en Dou in beelden (door middel van schildertrant en onderwerpkeuze) verwante opvattingen over de schilderkunst tot uitdrukking brachten: opvattingen over de *paragone* met de beeldhouwkunst en dichtkunst, over de schilderkunst als een ambacht dat boven alle andere uitstijgt, over de hoge (financiële) waarde van goede kunst, over de nabootsing van de natuur en het scheppen van visuele illusie. Daarbij zal aandacht besteed worden aan de wijze waarop Dou zich – uitgaande van het vroege werk van Rembrandt – nadrukkelijk in een andere richting ontwikkelde wat betreft zijn benadering van het beeld als een met verf gecreëerde illusie. Dat Dou een schilder was die zich zeer bewust moet zijn geweest van zijn specifieke opvattingen over het schilderen en van zijn vooraanstaande plaats binnen de Hollandse schilderkunst uit die tijd, komt daarbij duidelijk naar voren.

In vele opzichten vertegenwoordigen ook schilderijen van Dou een bewuste ‘Lof der Schilder-konst’ (samengaand met een lof op zijn eigen capaciteiten), zij het dat Gerrit Dou die op onvergelijkbaar spiritueler wijze wist te verbeelden dan Philips Angel ze kon verwoorden.

2. Jan Orlers, Philips Angel en een Leidse canon

Jan Orlers’ *Beschrijvinge der stad Leyden* had tot doel de grootsheid van het verleden en heden van de stad Leiden te bezingen door haar geschiedenis, het stadsbestuur, de stedelijke instellingen en Leidens beroemde ‘zonen’ uitvoerig te roemen. Reeds in de eerste editie van 1614 beschreef Orlers schilderslevens: na biografieën van Leidens illustere geleerden stelde hij dat Leiden, naast de geleerde mannen die zij altijd voortbracht “in gelijkker maten ende wijze [...] niet ledich [is] geweest in het voeden ende op te brengen van vele ende verscheyden Constenaren: insonderheyt in het voortbrengen van vele vermaerde ende treffelicke Schilders”. De grote lof die zij verdienen kan worden bewezen door middel van de “overschoone ende onwaerdeerlicke Schilderien” die men zowel binnen als buiten de stad aantreft, zo zegt hij. Daarom verdienen zij het om “in alle Loffende Tijdt-Boecken opgeschreven ende gheregistreert te worden”.¹

Buiten de ‘doorluchtige’ rooms-koning Willem II, graaf Floris V (beiden in Leiden geboren) en de ‘infame’ wederdopers-koning Jan Beuckelsz. van Leyden, waren het dus uitsluitend geleerden en schilders van wie de roem in het hoofdstuk over “Alle de Doorluchtige, Geleerde en Vermaerde Mannen” in biografieën werd vastgelegd.² Drie jaar eerder was Johannes Pontanus in zijn in het Latijn geschreven stadsbeschrijving van Amsterdam Orlers hierin voorgegaan, maar Orlers overtreft Pontanus verre in aantal en omvang van de schildersbiografieën, terwijl hij bovendien schilders opnam die nog in leven waren. Bij Orlers steekt het gedeelte over de geleerden zelfs tamelijk mager af tegen het omvangrijke aantal pagina’s dat hij aan schilders wijdde.³ Ook de inleiding van dit hoofdstuk getuigt van Orlers’ bijzondere belangstelling voor schilders. Hij lijkt daar de uitvoerige aandacht die hij aan hen besteedt te verantwoorden door – na in één zin de geleerden te hebben geïntroduceerd – te stellen: “[...] dese Const segghe ick, de welcke een Const ende wetenschap is die over de gantsche werelt by alle Natien ende Volckeren vermaert, bemindt, ende aenghenaem is, ende dien volghende een onuytsprekelicken lof by hooge ende lage Personen verdient heeft, [is] alhier binnen deser Stede niet alleen gebloeyt, ghewassen ende toeghenomen, maer is by eenige by naer tot volcomen wasdom gecomen”.⁴

1 Orlers, *Beschrijvinge* (ed. 1614), 259; (ed. 1641), 352.

2 Zie aantekening 1 op p. 78.

3 Ter vergelijking: bij Junius beslaan de 23 geleerden vijf bladzijden en de tien kunstenaars drie (238–240); bij Pontanus krijgen twintig geleerden elf bladzijden en vijf kunstenaars slechts twee (286–287). Orlers beschrijft tien geleerden op elf pagina’s (249–259), terwijl de twaalf schilders maar liefst zeventien bladzijden krijgen (259–276). Natuurlijk heeft dit te maken met het feit dat Orlers biografieën uit Van Mander overnam, maar hij vond het kennelijk niet nodig deze te bekorten (zoals Schrevelius bijvoorbeeld deed); de door hem in de tweede editie toegevoegde levensbeschrijvingen zouden eveneens tamelijk omvangrijk zijn.

4 Orlers, *Beschrijvinge* (ed. 1614), 208; (ed. 1641), 280.

De schilders werden door Orlers dus opgevoerd als een belangrijke bron van stedelijke trots. Het feit dat juist het leven en werk van schilders – zelfs levende schilders – in deze prestigieuze glorificatie van de stad werden beschreven, moet in niet geringe mate hebben bijgedragen aan hun gevoel van eigenwaarde.

In de eerste editie van 1614 kon Orlers de biografieën van de in Leiden geboren schilders overnemen uit het *Leven der doorluchtighe Nederlantsche, en Hoogduytsche schilders*, onderdeel van het in 1604 verschenen *Schilder-Boeck* van Karel van Mander (met wie Orlers, naar eigen zeggen, in zijn jonge jaren bevriend was).⁵ De canon die Karel van Mander hierin had gecreëerd van Nederlandse schilders uit de 15de en 16de eeuw, omvatte immers een flink aantal Leidse kunstenaars:⁶ het leven en werk van Lucas van Leyden kreeg daarin zelfs – na dat van de gebroeders Van Eyck – de uitvoerigste en misschien wel meest enthousiaste beschrijving van alle schilders die niet tot Van Manders eigen generatie behoorden.⁷ De levens van Cornelis Engebrechtsz., Cornelis Cornelisz. Kunst, Lucas Cornelisz. de Cock, Lucas van Leyden, Aertgen van Leyden en Otto van Veen vulde Orlers slechts aan met dat van zijn tijdgenoot Isaac Nicolai van Swanenburch en diens zonen Jacob en Willem, waarna hij nog de namen van enkele andere jonge schilders opsomde: Jan Adriaensz., Coenraat Schilperoort, Aernout Elsevier, David Bailly en Cornelis Liefcrinck.

In zijn tweede, aanzienlijk uitgebreide, editie van 1641 moest Orlers echter geheel op eigen informatie en waarneming steunen in zijn overzicht van de contemporaine schilders die hij toen toevoegde en die het eveneens verdienden om “onder de vermaerde Schilders gestelt ende getelt te werden”, zoals hij zegt.⁸ Hij lijkt daarbij een bewuste poging te doen een eigen, respectabele Leidse traditie te scheppen en een canon van eigentijdse Leidse schilders vast te leggen. Na Van Mander had niemand tot dan toe met een dergelijke uitvoerigheid biografieën van nog levende schilders geschreven. Uitgezonderd Schrevelius in zijn *Harlemias* (1648), zouden de vele stadshistorici die volgden aanzienlijk minder aandacht aan schilders wijden, waarbij men zich ook dikwijls weinig aan levende schilders gelegen liet liggen. Desondanks blijkt uit vele stadsbeschrijvingen dat de schilders tot de lokale fenomenen behoorden waarmee men in deze uitingen van stedelijke trots met elkaar wedijverde.⁹

De schilders die Orlers in 1641 selecteerde om zelf uitvoerig te beschrijven zijn (chronologisch op geboortedatum, Orlers' eigen volgorde): David Bailly, Joris van Schooten, Jan van Goyen, Pieter de Neyn, Rembrandt van Rijn, Jan Lievens en Gerrit Dou. Van de in 1614 in één zin opgesomde schilders kreeg nu dus alleen Bailly een eigen biografie. De anderen moesten het blijven stellen met het noemen van hun naam,

5 Orlers, *Beschrijvinge* (ed. 1614), 259, (ed. 1641), 353: “Carel van Mander van Meulebeke, mijn vriendt in sijn leven wesende”. Een van de lofdichten aan het begin van Van Manders *Schilder-boeck* (fol. **iir) is zelfs van Orlers' hand (onder diens spreuk “Oordeelt sonder twist”).

6 Dit zal voor Orlers waarschijnlijk een mooie revanche op Guicciardini hebben betekend. Deze noemt als enige Leidse kunstenaar Lucas van Leyden, en dan nog niet eens onder de schilders, maar bij de graveurs en slechts met de vermelding “seer constich in coper te steken” (Guicciardini, *Beschryvinghe*, 82). Dat moet pijn hebben gedaan!

7 Van Mander, *Leven*, fol. 211r-215r; Orlers, *Beschrijvinge* (ed. 1614), 263-71. Zie ook hieronder noot 136.

8 Orlers, *Beschrijvinge* (ed. 1641), 369. Daarentegen zijn de biografieën van geleerden die Orlers toevoegt geheel aan Johannes Meursius' *Athenae Batavae* (1625) ontleend; daaronder bevond zich slechts één nog levende geleerde, de anatoom Adriaen van Valckenburch.

9 Zie aantekening 2 op p. 78.

10 Zie voor deze inventaris: Wurfbain (ed), *Geschildert tot Leyden*, 17-18.

11 De hoogste taxatie betreffen twee portretten door Bailly (samen 80 gld.), een groot landschap van P. de Potter (42 gld., vermoedelijk Pieter) en twee pendants van Jan Lievens (samen 48 gld.).

12 Zie voor Orlers' biografie: *Nieuw Nederlands Biografisch Woordenboek*, I, 1391-1393.

13 Zie Fock, ‘Kunstbezit’, 23-27. Een goede indruk hiervan krijgt men bijvoorbeeld uit de – naast de in noot 10 genoemde inventaris van Orlers – zeer rijke Leidse inventarissen van Jean Francois Tartarolis, Hendrik Bugge van Ring en Francois de le Boe Sylvius, waar men steeds bijbelse en mythologische historieën, landschappen, zeestukken, stillevens en genrestukken van de meest uiteenlopende meesters in hetzelfde vertrek aantreft.

waarbij alleen die van Cornelis Stooter werd toegevoegd. Andere stads-historici waren veel minder selectief dan Orlers: hoewel zij veel summiarder zijn in hun informatie, noemen ze dikwijls wel veel méér namen. Dat Orlers streng was in zijn selectie, moge blijken uit het feit dat hij geen biografieën opnam – maar zich dus beperkte tot het noemen van hun namen – van een aantal schilders van wie hij juist zelf diverse werken in zijn bezit had (het betreft Jan Adriaensz., Van Schilperoort, Elsevier en Stooter, schilders wier namen in de eerste helft van de 17de eeuw veelvuldig in Leidse inventarissen voorkomen). Orlers bezat namelijk een grote collectie van maar liefst 142 schilderijen, zoals blijkt uit een inventaris die in 1640 werd opgemaakt.¹⁰ Zijn verzameling bevatte geen hele dure stukken – slechts weinig van de werken in zijn inventaris werden op bedragen getaxeerd die boven de twintig gulden uitkwamen; een schilderij van Dou zal hij ongetwijfeld te kostbaar hebben gevonden.¹¹ Wat betreft Leidse schilders bezat hij, naast de reeds genoemden, werken van Bailly, Lievens, Van Goyen, De Neyn en Jacob van Swanenburch.

Jan Orlers, die een zeer vooraanstaande positie in de Leidse samenleving innam – hij werd opgevoed door zijn oom, de Leidse stadssecretaris en dichter Jan van Hout en vervulde vele functies in het Leidse stadsbestuur, waaronder die van burgemeester¹² – moet dus een zekere betrokkenheid bij de schilderkunst hebben gehad; dat hij in zijn jonge jaren bevriend was met Karel van Mander heeft dit wellicht gestimuleerd. Wat Orlers over schilders te zeggen heeft is om twee redenen een nadere beschouwing waard. Ten eerste was hij zelf geen schilder, zoals Van Mander, maar een kunstliefhebber; voorts was hij in feite de eerste die op eigen kracht uitvoerig schreef over een aantal schilders die het vervaardigen van landschappen of van taferelen uit het eigentijdse leven als zelfstandige specialismen beoefenden. Hij deed dat duidelijk zonder enige notie van een hiërarchie in onderwerpkeuze: enig spoor van onderscheid in rangorde tussen historie, portret, ‘genre’ of landschap zal men tevergeefs zoeken. Bailly, Van Goyen, De Neyn en Dou werden niet minder serieus en uitvoerig behandeld dan schilders die zich op de historieschilderkunst richtten. Ook de terminologie waarin hij hen prijst is hetzelfde. Dit stemt in feite overeen met de wijze waarop liefhebbers schilderijen verzamelden en in hun interieurs ten toon stelden: zelfs in de meest representatieve ruimten hingen alle categorieën dwars door elkaar heen en lijken de bekendheid van een schilder en de kostbaarheid van zijn werk dikwijls het meest bepalend voor de plaats die een schilderij kreeg toebedeeld.¹³

Orlers is zeer nauwkeurig in het weergeven van levensdata, leertijd en andere gegevens wanneer deze hem bekend zijn; hij moet daarvoor het nodige onderzoek hebben gedaan. Anders dan in de biografieën van

Van Mander is de informatie die hij verschaft over hun kunst echter zeer summier en is de vocabulaire waarin hij daarover spreekt beperkt. Meestal prijst hij slechts hun schilderijen in het algemeen, wat vrijwel steeds neerkomt op de vermelding hoezeer hun werk de kunstliefhebbers bevalt (iets wat bij Van Mander slechts af en toe voorkomt). Maar de bewoordingen waarin Orlers dat doet verschillen enigszins van schilder tot schilder: van alleen maar vaststellen dat de kunstliefhebbers hun schilderijen zeer waardeerden – zoals bij Van Swanenburch en De Neyn¹⁴ – tot een veel grotere nadruk op de lof van liefhebbers, waarbij naast het feit dat de schilderijen hun ‘behaagden’ en ‘aangenaam’ waren, vooral de grote verwondering die hun werken veroorzaakten wordt geaccentueerd (Van Goyen, Rembrandt, Lievens).¹⁵

Alleen in de biografie van Dou tracht Orlers ook de oorzaak van deze verwondering onder woorden te brengen als hij over zijn schilderijen zegt dat: “een yder deselve siende over de netheyt ende curieusheyt van dien hem moet verwonderen”.¹⁶ Dat men bereid was veel geld voor diens schilderijen neer te tellen wordt eveneens alleen bij Dou vermeld, wanneer hij meedeelt dat zijn werk “by de Lief-hebbers vande konste in grooter waerden gehouden ende dier [duur] vercocht werden”. Bovendien is Orlers in het geval van Dou preciezer in de karakterisering van diens taferelen: bij de anderen stelde hij voornamelijk dat zij bewonderenswaardige of uitstekende historiën, portretten of landschappen schilderden, maar bij Dou voelt hij duidelijk de behoefte zich nauwkeuriger over het bijzondere van diens schilderijen uit te drukken: “[...] een uytnemend Meester, insonderheydt in cleyne, subtile, ende curieuse dingen, 'tsy Persoonen naer het leven, Gedierten, Insecten ofte andere saken te Schilderen”. In deze eerste vermelding van Dou zijn dus reeds alle termen en categorieën aanwezig waarin zijn werk in de volgende decennia zal worden beschreven: Dou doet iedereen versteld staan met zijn kleine en kostbare schilderijtjes naar het leven, die met wonderbaarlijke zorgvuldigheid en nauwkeurigheid geschilderd zijn (zij vertonen “netheyt” en “curieusheyt” en zijn “subtil”).

Er is nog een opvallend element in Dou's biografie: Orlers noemt de precieze datum, zelfs de exacte dag, waarop Dou bij Rembrandt in de leer kwam: “inden Jare 1628, opten 14 Februarij, vijftien Jaren oudt sijnde, by den Konstrijcken ende wijtvermaerden Mr. Rembrant”.¹⁷ Op het moment dat Orlers dit in zijn stadsbeschrijving neerschreef, was Dou in feite de enige befaamde Leidse schilder die een leerling was van een andere Leidse schilder die reeds zeer beroemd was (“een vande tegevoordighe vermaerste Schilders van onse eeuw”, zegt Orlers van Rembrandt, die op het moment dat Dou bij hem kwam pas tweeëntwintig was en toen Orlers dit schreef vijfendertig). Het lijkt alsof Orlers, door met zoveel nadruk op de dag nauwkeurig aan te geven wanneer Dou

14 Orlers, *Beschrijvinge* (ed. 1641), 369: “[...] zijn Const die alle Liefhebbers der selven behaechde ende aengenaem was” en 372 “[...] Schilderijen [...] de welke [...] de Liefhebbers ende Burgeren zo aengenaem waren”.

15 Orlers, *Beschrijvinge* (ed. 1641), 373 “[...] tot verwonderinge van alle Liefhebbers vande Schilder-conste [...]”, en “[...] schilderijen, die by alle Liefhebbers in groter waerden gehouden werden” (Van Goyen); 375 “[...] de Const Lief-hebberen daer inne ten hoogsten verwondert waeren” en “[...] de Borgeren [...] ten hoogsten behaechde ende aengenaem was” (Rembrandt); 377 “[...] daer over de Const-verstandigen haer ten hoogsten zijn verwonderende” (Lievens).

16 Orlers, *Beschrijvinge* (ed. 1641), 377.

17 In feite was Dou op dit moment nog 14 jaar. Hij was immers, zoals Orlers zelf vermeldt, op 7 april 1613 geboren.

Rembrandts leerling werd – als betrof het een geboortedatum – een dynastie van illustere Leidse schilders wilde creëren.

Dertig jaar later nam Simon van Leeuwen, toen deze een nieuwe stadsbeschrijving vervaardigde, slechts de namen en de meest essentiële data van Orlers over in zijn zeer summier levensbeschrijvingen van schilders. Van Leeuwen sloot deze passage nog steeds af met de dan negenenvijftigjarige Gerrit Dou en alleen op hem gaat hij wat uitvoeriger in.¹⁸ Van Leeuwen lijkt daarbij een lijn van nakomelingen te willen vastleggen: hij eindigt met te zeggen dat Dou zijn kunst niet voor zijn leerlingen verborgen houdt, wat blijkt uit “de uytstekende opkomst ende bloeyende voortgank van Frans van Mieris ende Pieter van Slingeland; in welker uytmuntenheid te verwagten is, dat sy haar Meester gelijk werden, ende waar het mogelijk, te boven sullen gaan”. Het beeld van een specifieke Leidse schildersschool met eigen kenmerken is op deze wijze tot stand gekomen, temeer daar Van Leeuwen alleen bij Dou een nadere karakterisering geeft van diens kunst (die hij overdroeg op zijn leerlingen): wat Gerrit Dou, “den uytnemend klein-levend schilder” zo bijzonder maakt, is dat hij een volmaaktheid wist te bereiken in een “seer nette kleinheid” die zo “gelyk als eygen” is, dat zij “van het leven nauwlijks is te onderscheyden”: zijn werk wordt dus gekenmerkt door een ongelooflijke precisie in naar het leven geschilderde onderwerpen die net echt lijken, maar dan in het klein.

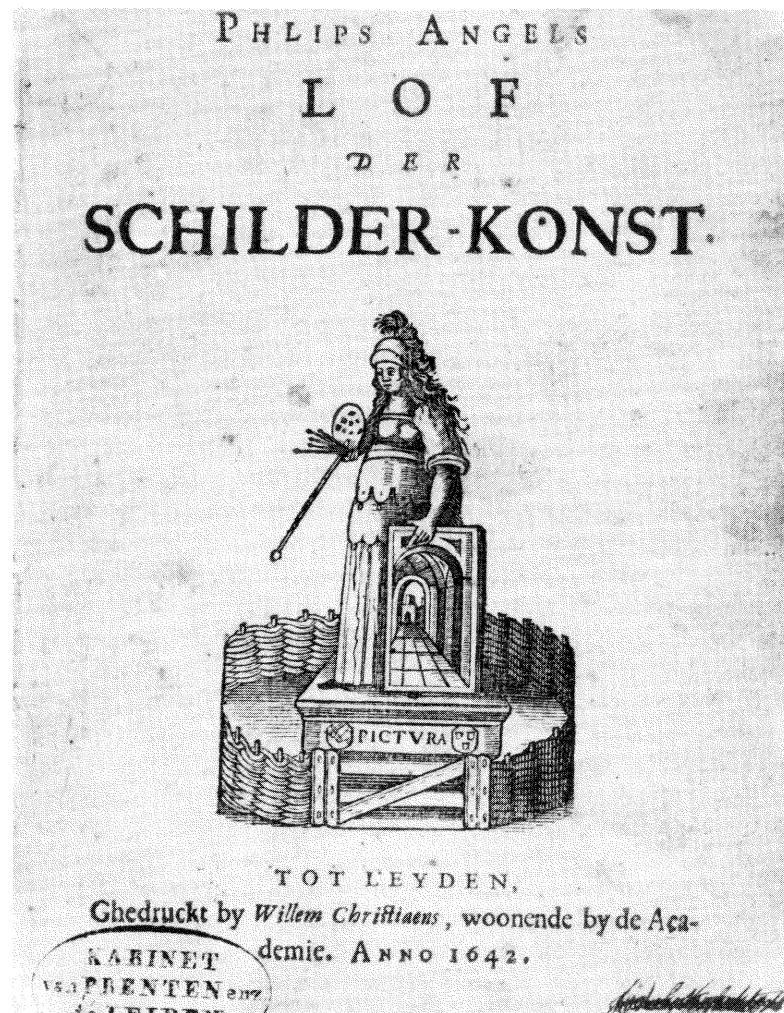
Orlers en Van Leeuwen legden bij hun formulering van een roemrijke lokale traditie dus zelfs de nadruk op een specialiteit waarvan de oorsprong bij Dou lag – en zij gebruikten daartoe een terminologie, waarin ‘netheid’, ‘klein’ en ‘naar het leven’ de sleutelwoorden zijn, terwijl ook begrippen als ‘curieus’, ‘subtil’ en ‘gelyk als eygen’ (net echt) naar voren komen. Zij beschreven de schilders als een belangrijke bron van plaatselijke trots, als een van de bezienswaardigheden van Leiden. En in feite werden Dou en zijn leerlingen ook wèrkelijk tot een van de bezienswaardigheden van Leiden, zoals blijkt uit enkele reisbeschrijvingen van buitenlanders die zich naar hun ateliers repten en zich zeer verbaasden over hun werk – en ontsteld waren over de hoge prijzen daarvan.¹⁹

Zoals in het begin reeds gezegd, verscheen de tweede editie van Orlers' stadsbeschrijving van Leiden in hetzelfde jaar waarin Angel zijn toespraak hield tot de Leidse schildersgemeenschap. Het is mogelijk dat er een samenhang bestaat tussen Orlers' vastleggen van een Leidse schilderstraditie, *Angels Lof der Schilder-kunst* en het feit dat de Leidse schilders zich op dit moment actief organiseerden om het stadsbestuur tot regelgeving voor economische protectie aan te zetten.²⁰ Angel zou zelf de eerste ‘hoofdman’ worden van het in 1644 door de schilders georganiseerde en nog geheel inofficiële gilde.²¹ De schilders wilden de rech-

18 Van Leeuwen, *Besgryvinge*, 191.
19 Zie o.a. Sluijter, ‘Schilders’, 15 en 26.

20 Zie Chapman, ‘*Hollandse Pictura*’, 247–248; Sluijter, ‘Schilders’, 31; Miedema, ‘*Angels Lof*’, 189–190.

21 Zie voor biografische gegevens over Angels zeer bewogen levensloop: Miedema, ‘*Angels Lof*’, 182–189. Van Angel is slechts één, nogal onbenullig, etsje van een ‘tronic’ bekend (afb. 5).



Afb. 2. Titelblad van: Philips Angel, *De Lof der Schilder-konst*, Leiden 1642.



Afb. 3. Drukkersmerk op laatste bladzijde van: Johannes Secundus, *Opera*, verzorgd door Petrus Scriverius, Leiden (Jacobus Marcus) 1619.



Afb. 4. Detail van prent op titelblad van: Samuel Marolois, *Perspective*, Amsterdam 1637.

22 Miedema, 'Kunstschilders', 2, Sluiter, 'Schilders', 31 en Miedema, 'Angels Lof', 190. Het zijn steeds de economisch sterkste groepen, naast schilders vooral edelsmeden, boekdrukkers en glazenmakers, die het in de 17de eeuw nog lukten een eigen gilde te krijgen. Zie over de geschiedenis van het Leidse St. Lucasgilde, dat door het stadsbestuur overigens nooit als een volwaardig gilde is beschouwd: Sluiter, 'Schilders', 29-33 en Miedema, 'Angels Lof', 189-190.
23 Obreen, *Archief*, V, 189. Zie verder hierover Sluiter, 'Schilders', 29-33.

24 Angel, *Lof*, 52 (wanneer hij zich beklaagt dat schilders geen eigen ontleedplaats voor de bestudering van anatomie is toegestaan).

In het jaar dat Orlers' biografieën van levende Leidse schilders verschenen, wijdde Angel zich dus aan de taak om het belang en de waardigheid van hun kunst te beargumenteren voor de eigen Leidse kring van schilders. Ook in Angels titelprent lijkt tot uitdrukking te worden gebracht dat de schilderkunst een bron van lokale trots is (afb. 2). Voor deze titelprent werd een reeds bestaand vignet van een Leidse drukker gevarieerd en aangevuld met elementen uit een andere titelprent. Het bedoelde drukkersmerk (afb. 3) betreft een Minerva met een boek in de hand – het embleem van de universiteit – geplaatst op een voetstuk in een cirkelvormige omheining van wilgetenen: een vertrouwd beeld uit politieke allegorieën van de 'Hollandse tuin' (zie bijvoorbeeld het vignet op de achterzijde van dit boek)²⁵ De afkortingen op het voetstuk, AC(ademia), LUG(duno) BAT(ava) werden vervangen door het woord PICTURA en aan de rechterzijde werd het traditionele wapenschild van het (nog niet bestaande) St. Lucasgilde geplaatst.²⁶ Voorts kreeg Minerva palet en penseel en een schilderij als haar 'wapens' in de hand, een idee dat letterlijk werd ontleend aan de titelprent van Samuel Marolois' *Perspective* uit 1637 (afb. 4). Zo werd als het ware de ene trots van Leiden, *Pictura*, in plaats gesteld van die andere, haar geleerderschool.²⁷ Het herinnert aan woorden van Orlers: "Desgelijcx soo heeft haer Leyden te roemen [...] de Const-rijcke Schilder-Const", waarbij het "desgelijxs" terugverwijst naar de in een voorgaande zin genoemde geleerden die Leiden voortbracht.²⁸

Dat Minerva's uiterlijk van een zeer gestileerde figuur is getransformeerd tot dat van een forse deerne die stevig met beide benen op de grond staat, lijkt overigens het karakter van Angels tekst aardig aan te geven.

ten van een gilde verkrijgen, wat voor hen tevens erkenning als een belangrijke sociaal-economische groep binnen de Leidse gemeenschap inhield.²² In een petitie van een paar jaar later aan het Leidse stadsbestuur (1648), beriep men zich dan ook op een illustere Leidse schildertraditie, erop wijzend dat vele schilders vanwege het gebrek aan economische protectie de stad verlieten, "t welck jammer waer, want van outs Leijden van treffelijcke Mrs. vermaert is geweest".²³ Dezelfde trotse verwijzing zien wij in Angels toespraak als hij zegt dat "onse Konst [...] Leyden (welcke een Voesterstadt is van alle groote Geesten) in meer vermaertheit doet uytsteeken".²⁴

25 Zie aantekening 3 op p. 78.

26 De voorstelling op het linker schildje is niet duidelijk. Zie hierover de volgende noot.

27 Zie aantekening 4 op p. 78-79.

28 In de inleiding van hoofdstuk XII (Orlers, *Beschrijvinge* ed. 1614, 208; ed. 1641, 280). Zie ook het op p. 11 geciteerde "in gelijcker maten ende wijze" etc. (*ibidem*, 259, resp. 352).

3. Gerrit Dou en Philips Angel: de status van de schilder(kunst)

De titelprint van Angels boekje is zeker spitsvondig te noemen, maar we moeten niet teveel achter de geleerde implicaties ervan zoeken. Vooral in het begin van zijn tekst laat Angel dezelfde combinatie van een oppervlakkig, maar niet onintelligent aan elkaar plakken van schijnbaar geleerde informatie zien, informatie die hij uit verschillende bronnen bij elkaar harkte en inpaste in een lofzang op zijn kunst, die in wezen op de praktijk van zijn dagelijkse omgeving geënt lijkt. Angel had zich zeker niet tot doel gesteld zijn medeschilders in een theorie van de schilderkunst te instrueren.²⁹ De voornaamste functie van zijn rede was de waardigheid van hun beroep te bevestigen.

Juist door de geringe theoretische diepgang en het vrijwel ontbreken van theoretische vooroordelen, komen veelzeggende inzichten naar voren. Angels afwijkingen van de gangbare kunsttheorie zullen niet opzettelijk en programmatisch bedoeld zijn geweest, maar zij lijken wel tekenend voor wat een tamelijk pretentieuze (Leids) schilder op dat moment van belang vond te verwoorden ten overstaan van zijn Leidse collegae, wanneer de status van de schilderkunst moest worden benadrukt. Het zal bepaalde gemeenschappelijke ideeën die onder hen leefden bekrachtigd hebben, maar dan in de pompeuze aankleding die een dergelijke gelegenheid vereiste.

Angels vocabulaire reflecteert waarschijnlijk een min of meer gangbare terminologie om over kunst te spreken; tevens kan de manier waarop hij termen en categorieën gebruikte, duiden op de wijze waarop enkele van Van Manders begrippen door schilders en verzamelaars waren geassimileerd, vereenvoudigd en aangepast aan de omstandigheden en het karakter van de eigen kunstpraktijk. Angel vraagt – in zijn opdracht aan de verzamelaar Johan Overbeeck – bij het lezen niet zozeer te letten op de zuiverheid van zijn taal “als wel op de ghebruyckelicke woorden die de Schilders onder den anderen ghebruycken”:³⁰ hij hanteert de taal waarin geschoolde (Leidse) schilders en liefhebbers over schilderijen zullen hebben gesproken en waarmee in woorden werd uitgedrukt wat zij van belang achtten. Dat geeft ons de mogelijkheid om het werk van een schilder als Dou in eigentijdse termen en categorieën van waardering te benaderen.



Afb. 5. Philips Angel, Kop van een oude man, gedateerd 1637, ets (Rijksprentenkabinet, Amsterdam). Dit weinig opzienbarende etsje is het enige werk dat ons van Philips Angel bekend is.

29 Zie ook Miedema, ‘Angels Lof’, 195 en 204.

30 Angel, *Lof*, *2.

Zagen wij in het eerste hoofdstuk hoe Orlers en Van Leeuwen Dou een belangrijke plaats toedachten binnen een Leidse traditie, voor Angel moet hij tevens de exemplarische schilder zijn geweest; het hoogst bereikbare in zijn kunst zag Angel waarschijnlijk vertegenwoordigd in het werk van Gerrit Dou. Wat het gemeenschappelijke is in de opvattingen over de schilderkunst zoals die door Angel in woorden en door Dou in beelden werd uitgedrukt, zal hieronder nader worden bekeken. Daarbij dient, om misverstanden te voorkomen, op deze plaats uitdrukkelijk te worden gesteld dat niet wordt bedoeld dat Dou werd beïnvloed door de denkbeelden van Angel, noch dat Angel zijn opvattingen aan Dou ontleende. Het gaat er om dat hun benadering van de schilderkunst in een aantal karakteristieke aspecten overeenkomsten vertoonde – een benadering die Dou op aanzienlijk spiritueler wijze in de kunst zelf visualiseerde.

Zeuxis en Parrhasios

Uit Angels rede blijkt dat hij zeker een paar toepasselijke boeken had gelezen, hoofdzakelijk Van Manders *Het Schilder-Boeck* uit 1604 en De Brunes voorrede van de Nederlandse vertaling van Junius’ *Schilder-konst der Oude*, gepubliceerd in 1641; wat betreft Van Mander blijken het overigens eveneens voornamelijk de voorredes te zijn die Angel goed had bestudeerd. Diens *Schilder-Boeck* plunderde hij vooral voor het eerste gedeelte van zijn rede, om indruk te maken met vele namen, data en anecdotes.³¹ Maar Angels eruditie is flinterdun. Met veel vertoon van belezenheid nam hij talloze namen van schilders en auteurs uit de oudheid over en voegde aan Van Manders informatie zelf nog wat gecompliceerd rekenwerk toe om, elf bladzijden lang, te bewijzen dat de schilderkunst de oudste onder de kunsten is.³²

Dit gedeelte wordt interessant wanneer hij gaat aantonen “hoe onse Konst van hant tot hant allencxkens gevordert is geworden” en reeds in de oudheid een hoge perfectie bereikte. Ook hier komt zijn informatie uit Van Mander, maar Angel selecteerde slechts een paar schilders en plaatste deze in zijn eigen volgorde om daarmee die vooruitgang te tonen. Angels beeld van de opgang tot volmaaktheid culmineert in de anecdote over de strijd tussen Zeuxis en Parrhasios, die hij als exemplarisch ziet voor de hoogste trap die de schilderkunst had bereikt in de oudheid.³³ Dit betreft de uiterste vorm van bedrog van het oog: nadat Zeuxis met zijn geschilderde fruit de vogels die daarop afkwamen bedrogen had, werd de strijd immers door Parrhasios gewonnen doordat hij Zeuxis zelf bedroog: deze wilde een door Parrhasios geschilderde lap opzij schuiven om diens schilderij te zien. Hiermee legt Angel al direct

31 Zie over Angels bronnen: Miedema, ‘Angels Lof’, 194–196.

32 Dit gedeelte is gebaseerd op de voorrede van Van Manders *Het Leven der oude Antijcke [...] Schilders* (Van Mander, *Leven*, fol. 60r–61v).

33 Angel, *Lof*, 13: “Dus is onse Konst van trap tot trap op gheklommen, [...]”.

een groot gewicht op het 'na-bootsen' en op de macht van de schilderkunst om de grens tussen werkelijkheid en schijn te doen vervagen.

Deze klassieke anecdote gaf een eerbiedwaardige rechtvaardiging voor het streven naar illusionisme. Het is tekenend dat Dou door de Leidse dichter Dirk Traudenius "den Hollandschen Parrhasius" werd genoemd in de aanhef van een lofdichtje waarin ons wordt verzekerd dat Zeuxis opnieuw zou worden bedrogen door Dou's werk: "Zag Zeuxis dit banket, hy wierd al weêr bedroogen: / Hier leit geen verf, maer geest en leven op 't paneel. / Dou schilder niet, ô neen, hy goochelt met 't penseel"³⁴ De anecdote moet zeer vertrouwd zijn geweest en Dou was zich zonder twijfel bewust van zo'n vergelijking; misschien heeft hij dit imago wel zelf aangewakkerd. Hierop wijst bijvoorbeeld het feit dat hij op een van zijn schilderijen een illusionistisch gordijn schilderde – Parrhasios' doek dus vervangend door een gordijn zoals dat ook in werkelijkheid in deze tijd als bescherming van schilderijen bestond – dat lijkt te zijn weggeschoven voor een schilderij. En het betreft juist een schilderij waarop een schilder, als zodanig gekarakteriseerd door het schildersatelier op de achtergrond, ons aankijkt (afb. 44). Het is bovendien een schilderij waarin, méér dan in enig ander werk van Dou, nadrukkelijk een spel wordt gespeeld met verschillende lagen van illusie; daarbij wordt de toeschouwer op geestige wijze telkens op het verkeerde been gezet.³⁵

Zoals gezegd, suggereert Dou in eerste instantie dat het gordijn, hangend aan een koperen roetje dat op een ebbenhouten lijst is bevestigd, zich voor een schilderij van een man in een venster bevindt. Dat 'trompe-l'oeil'-effect wordt echter tegelijkertijd ondergraven, doordat het boek op de vensterbank zowel uit het venster als uit de gefingeerde ebben schilderijlijst naar voren lijkt te komen (het boek werpt een schaduw tot op de lijst, zodat het tevens 'in de ruimte' van de lijst en het gordijn steekt). Deze suggestie wordt versterkt door het muurvlak van het venster dat lijkt samen te vallen met het beeldvlak: zo wordt de indruk gewekt dat de ebben lijst aan deze muur vastzit. Anderzijds wordt dat natuurlijk weer ondergraven doordat alleen het gordijn en de lijst 'op ware grootte' zijn en de rest een wereld 'in het klein' betreft (later in dit boek zal blijken dat dit zelfs nog niet het hele verhaal is). De schilder in het venster, die de toeschouwer nadenkend aankijkt terwijl hij zijn pijpje rookt³⁶, nodigt hem uit om te contempleren over schijn en werkelijkheid, over de mogelijkheden van de schilderkunst in het scheppen van illusie, en over de virtuositeit van de maker, de 'Hollandsche Parrhasius'.

34 In 1662 gepubliceerd in Traudenius' *Rijmbundel*, 17. Het gedicht werd reeds door Martin (*Leven en werken*, 60) aangehaald; op welk schilderij het slaat is overigens niet duidelijk. Ook Dou's beste leerling, Frans van Mieris zou worden vergeleken met Parrhasios en Zeuxis (zie Sluijter, 'Schilders', 21). De trouwheid van de anecdote blijkt bijvoorbeeld ook uit het feit dat zelfs iemand als de stadshistoricus Van Bleijswijk hem opdist, stellende dat sommige van de Delftse schilders met Zeuxis en Parrhasios zijn te vergelijken (Van Bleijswijk, *Beschryvinge*, 859).

35 Deze *Pijprokende schilder in het venster* is ongedateerd; een datering rond 1647, aangehouden door Baer in haar *oeuvre-catalogus*, lijkt de meest waarschijnlijke. Zie over dit schilderij ook Sluijter in *Leidse Fijnschilders*, 98-100; voorts Hecht, *Hollandse Fijnschilders*, 40-45.

36 Zie over het motief van de rokende schilder Raupp, *Künstlerbildnis*, 235-241 en mijn commentaar daarop: Sluijter, 'Een zelfportret', 295-298. Over het feit dat het beslist geen zelfportret is zoals velen, waaronder Raupp, meenden: Sluijter, *Leidse Fijnschilders*, 98-100.

Vindt men bij Van Mander nauwelijks belangstelling voor de *paragone* – de onderlinge vergelijking van de kunsten om te tonen welke de meest hoogstaande is – Angel gaat daar juist vrij uitvoerig op in.³⁷ In Italië, waar dit debat in de 16de eeuw woedde, vormde het in feite een onderdeel van de strijd om een plaats onder de vrije kunsten³⁸, maar bij Angel valt daar niets van te bespeuren. Of zijn argumenten om de belangrijke status van de schilder(kunst) te bewijzen stroken met de ideologie van de vrije kunsten interesseerde hem kennelijk niet. Misschien is dit mede te wijten aan een gebrek aan kennis, maar dat toont des te duidelijker aan dat een dergelijke ideologie in dit milieu niet leefde; anders zou een redelijk ambitieus en enigszins belezen schilder als Angel haar toch zeker in stelling hebben gebracht.

Wanneer Angel zich in het *paragone*-debat begeeft, beginnend bij de gebruikelijke vergelijking met de beeldhouwkunst, zijn de argumenten die hij aanhaalt geheel gericht op het illusionistisch vermogen waarin de schilderkunst de beeldhouwkunst verre overtreft. Daartoe wordt (in navolging van De Brune) een aloud argument tegen de schilderkunst in haar voordeel omgedraaid. Voorstanders van de superioriteit van de beeldhouwkunst plachten te zeggen dat de schilderkunst slechts een "schijn sonder zijn" is; beeldhouwkunst en schilderkunst onderscheiden zich als "het wesen en het schijnen". Angel verzekert echter zijn gehoor ervan dat het tastbare en ruimtelijke karakter van de beeldhouwkunst geen verdienste kan zijn van een kunst die de natuur wil imiteren, omdat dat een fenomeen van de natuur zelf is. Deze redenering komt dus neer op de gedachte dat de schilderkunst een hogere vorm van illusionisme is, juist omdat de schilderkunst niet de tastbare eigenschappen heeft van wat zij uitbeeldt, maar slechts verf op een plat vlak is – en dus het toppunt van kunstmatigheid.³⁹ Daarna geeft Angel een uitvoerige opsomming waarin hij aantoont dat de schilderkunst, in tegenstelling tot de beeldhouwkunst, alle visuele fenomenen kan nabootsen; dus alweer een trotse nadruk op de illusionistische capaciteiten van de schilderkunst, de "schijn sonder zijn". Dit argument is zeker niet nieuw, maar Angel breidt het nog wat uit: naast de al vaker opgesomde capaciteiten om niet-substantiële zaken zoals licht, bliksem, regen, wolken, wasem, weerschijn, ochtend, avond en nacht weer te geven, evenals vogels, insecten, haar, schuim, etc.⁴⁰, bestaat zijn eigen bijdrage vooral uit de toevoeging van het onderscheid tussen allerhande metalen als "Goudt, Silver, Metael, Koper, Tin, Loodt". Dit betekent een extra accentuering van het vermogen stofuitdrukking weer te geven door middel van kleur en lichtreflectie. Men zou bijna denken dat Angel hiertoe geïnspireerd werd door enkele zeer vroege werken van Dou. Een van

37 Een dergelijke vergelijking, een *laus ex comparatione*, past natuurlijk goed in een retorisch opgebouwd lof; enig benul daarvan moet Angel zeker hebben gehad, ook andere delen van de eerste helft van zijn boek behoren tot bekende retorische topoi van de lof (zie Miedema, 'Angels Lof', 195 en vergelijk Becker, 'Kunstliteratur', 115).

38 Zie voor een inleiding hierover Blunt, *Theory*, 48-57; voor een aantal voorbeelden: Klein en Zerner, *Sources*, 4-16.

39 Zie aantekening 5 op p. 79.

40 Ook dit neemt hij van De Brune over (zie voorgaande noot). Vergelijk ook een dergelijke opsomming van Van Mander aan het begin van de biografie van Gillis van Coninxloo (*Leven*, fol. 267v). Het vermogen alle facetten van het zichtbare weer te geven werd al door diverse schilders aangevoerd naar aanleiding van Varchi's vraag over het primaat der kunsten (zie de voorgaande noot), opmerkelijkerwijs juist door Vasari en Pontormo. Voor deze gelegenheid verwoordden zij in feite een mimesis-concept dat grotendeels in strijd was met hun eigen kunst en met Vasari's latere theorie. Leonardo zag echter al een onderscheid tussen de 'wetenschappelijke' *via italiana* en de noordelijke kunst die op empirische beschouwing van de verschillende reacties van het licht op verschillende oppervlakken beruiste. Zie hierover De Vecchi, 'Mimesis', 63.

deze schilderijen toont een ware demonstratie van het uitbeelden van allerlei soorten metalen (afb. 15, zie ook afb. 25). Op jeugdige leeftijd spreidde Dou reeds nadrukkelijk zijn virtuositeit ten toon in het weer-geven van “luyster”, de te onderscheiden manieren waarop het licht op verschillende oppervlakken reflecteert.⁴¹

Dat ook Dou zich op zijn manier in het *paragone*-debat met de beeldhouwkunst mengde, lijkt te worden bevestigd door het feit dat hij op veel schilderijen opvallende gebeeldhouwde reliëfs weergaf (afb. 1, 9, 17, 18, 32, 36).⁴² Daarmee benadrukt hij dat de schilderkunst in staat is op het platte vlak ook de beeldhouwkunst op bedriegelijke wijze te imiteren.⁴³ Door boven deze reliëfs menselijke figuren te schilderen, en voorwerpen van allerlei materialen en substanties erop en ervóór, toont hij tevens ten overvloede dat de beeldhouwkunst slechts steen kan laten zien, terwijl de schilderkunst een perfecte suggestie van alle levende en dode materie weet te geven.⁴⁴ Dou gebruikte dikwijls een reliëf van Duquesnoy met als opvallendste element een putto met voor zijn gezicht een masker, het attriboot van *Pictura* en symbool van het visuele ‘bedrog’ van de schilderkunst (afb. 9, 18, 32).⁴⁵

In een schilderij met een oude schilder aan het werk (afb. 6), lijkt Dou nog een andere gedachte te hebben verwerkt die ook Angel (en De Brune) in deze *paragone*-discussie verwoordde: Angel eindigde de vergelijking met de beeldhouwkunst namelijk door te stellen dat een oud en ervaren kunstenaar juist op hoge leeftijd zijn beste prestaties kan leveren, terwijl een beeldhouwer door diens zware arbeid dan niet meer tot werken in staat is.⁴⁶ Dou's oude schilder is geplaatst achter een tafel waarop van alles is uitgestald dat de specifieke capaciteiten van zijn kunst laat zien. Er zijn twee andere kunsten nagebootst (iets waar alleen de schilderkunst toe in staat is): een gebeeldhouwde kop en een boek met een prent liggen daar voor het grijpen. Naast een koperen pot met uiterst verfijnd geschilderde lichtreflecties zijn voorts enkele, voor de beeldhouwkunst eveneens onnabootsbare, ‘kunstwerken van de natuur’ prominent uitgestald⁴⁷: een verbijsterend natuurgetrouwe pauw en een prachtige schelp (een breedlip of strombus). In zulke veelkleurige schoonheden wedijveren *natura* en *pictura*; door een dóde pauw uit te beelden benadrukt de schilder echter ook dat de schilderkunst het vergankelijke kunstwerk van de natuur kan vasthouden en haar daardoor zelfs overtreft. Dat hij daartoe juist een pauw koos – een aloud symbool van hoogmoed en ijdelheid – toont zijn bewustzijn dat dit streven uiteindelijk ijdel en hoogmoedig is: wat wij hier zien is immers slechts schijn. Onderdeel van deze schijn vormen ook de vensterboog en het glanzende rode gordijn dat opzij geschoven lijkt te zijn om ons deze welsprekende illusie te presenteren.

Het Cupido-beeldje boven het hoofd van de schilder (en achter hem

41 Het spectaculaire schild op de voorgrond (zie ook afb. 24), moet een atelierrekwisiet van Rembrandt zijn geweest: zie Rembrandts zogenaamde ‘*Leidse Historiestuk*’ uit 1626 (Lakenhal, Leiden), waar het eveneens op de voorgrond ligt.

42 Zie over deze reliëfs: Sluijter, ‘Schilders’, 36.

43 Leonardo noemde, in zijn *paragone*-discussie, het bas-reliëf de vorm van beeldhouwkunst die het dichtst bij de schilderkunst staat en die tevens het moeilijkst is; des te duidelijker blijkt dus de inferioriteit van de beeldhouwkunst, meende hij (Klein en Zerner, *Sources*, 8 en 9).

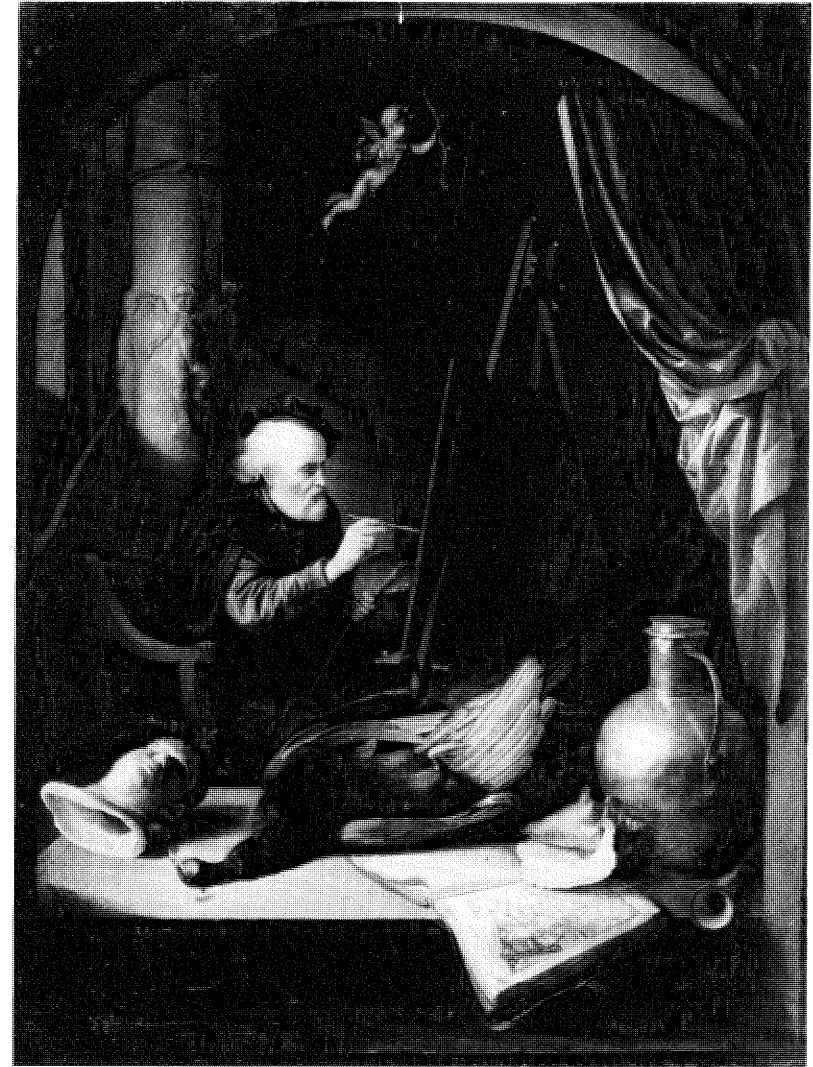
44 Hierop wees al eerder Hecht, *Hollandse Fijnschilders*, 38.

45 Zie Sluijter in *Leidse Fijnschilders*, 101-103 en Hecht, *Hollandse Fijnschilders*, 48-51.

46 Angel, *Lof*, 26. Dit is een interessante variant van een dikwijls in het Italiaanse *paragone*-debat gebruikt argument waarin het ging om het feit dat de beeldhouwkunst minder nobel is omdat zij zware fysieke arbeid vereist – en dus meer een mechanisch ambacht dan een vrije kunst is (Klein en Zerner, *Sources*, 5 en 12); in de ideologie van de laatste was fysieke arbeid immers uit den boze. De zo bepalende context van de vrije kunsten is in het door Angel gebruikte argument dus geheel verdwenen.

47 Zie voor een goede uiteenzetting over *natura* en *ars* in verband met in *trompe-l'oeil* geschilderde kunst-kabinetten: Muyllé, ‘*Fascinatio*’, in het bijzonder 253-262.

Afb. 6. Gerrit Dou, Een oude schilder aan het werk, gedateerd 1649. Paneel 68,5 x 54 cm. (Particuliere verzameling Duitsland).



nog eens een reliëf met het liefdesgodje), roept het door Van Mander enkele malen aangehaalde motief in herinnering over de noodzakelijke liefde voor *Pictura*, die als een mooie jaloerse vrouw is. Meer in overeenstemming met de door Dou uitgebeelde motieven lijkt echter de veel minder metaforische uitspraak die Van Hoogstraten enige decennia later (1678) in zijn traktaat opschreef: dat de schilder “... niet alleen schijne de konst te beminnen, maer dat hy in der daet, in de aerdicheden der bevallijke natuur uit te beelden verliefd is”.⁴⁸

48 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, 11/12. Het beeld van Van Mander: *Grondt*, fol. 2r (I, 13) en *Leven*, fol. 143v en 268v. Zie over het motief van de ‘erotische’ relatie van de schilder tot zijn kunst in de kring rond Van Mander en Goltzius: Sluijter, ‘*Venus*’, 362-371.

In zijn *paragone* met de dichtkunst, die Angel op zijn vergelijking met de beeldhouwkunst laat volgen, ligt een verbluffende – en tot dan toe zeer ongebruikelijke – nadruk op het financiële profijt van de schilderkunst. Zoals wij zullen zien draait Angel ook hier een argument dat in feite tégen de schilderkunst werd gebruikt in haar voordeel om. Als hij gaat aantonen dat de schilderkunst zelfs boven de dichtkunst verheven is, citeert Angel uitvoerig een tekst van Jacob Cats uit diens *Trouwingh* (1632).⁴⁹ Door Cats werd in de betreffende passage een scherp contrast aangebracht tussen een schilder en een dichter, die – tezamen met nog een paar minnaars – met woorden strijden om de hand van een beminde en haar trachten te overtuigen van de waardigheid van hun respectievelijke beroepen. De dichter legt de nadruk op hogere waarden en op zijn taak om ethische normen over te dragen en instructie te geven over deugden en passies. Hij heeft de morele en didactische taken die men in die tijd met de dichtkunst identificeerde (en die Cats ongetwijfeld geheel onderschreef!).⁵⁰

De schilder daarentegen zegt niets over hogere doelen van zijn kunst of over verheven principes. De schilderkunst dient tot vermaak, ver-schaft genoegen en verlicht de geest; zij kan alles weergeven wat de mensen willen zien en houdt vergankelijke schoonheid vast. Spottend zegt de schilder dat de dichter voor zijn verheven geest en diepzinnige gedachten weliswaar de hoogste lof, de grootste eer en lauweren kan verwerven, maar dat je daarmee “gheen keucken [kan] stijven”; van de wind kan niemand leven. Het grootste deel van het betoog van de schilder komt erop neer dat hij daarentegen geld kan verdienen met zijn kunst: “De waerde Schilder-Kunst verdient al grooter loff, / Want boven haer vermaeck soo komter voordeel off. / Ick winnen machtich gelt, ick maecke groote stucken/ [...] / Hier drijf ick handel meed’, en vry met groot ghewin, / En dat’s een dienstich werck voor huys en huysghesin”. Hij maakt produkten waar grote vraag naar is, die hem financieel profijt opleveren en waarmee hij als een koopman handel kan drijven: “Soo ghy een Coompmann liefst, Ick kan oock handel drijven, / En kan noch door de Konst mijn saecken beter stijven”, beter nog dan de koopman zo meent de schilder (een van de andere rivaliserende minnaars is een koopman), want zijn handel geeft minder risico’s omdat de schilder zijn produkten zelf maakt.

Het is duidelijk dat Cats dit alles in zeer ongunstige zin bedoelde en de schilder, in grote tegenstelling tot de dichter, karakteriseert als iemand die geen hogere doelen nastreeft: hij is in wezen niet meer dan een ambachtsman die hoogwaardige handelswaar vervaardigt en een

49 Angel, *Lof*, 27–30. Zie hierover Sluijter, ‘Belering en verhulling?’, 5–6. Zie ook Miedema, ‘Angels Lof’, 194–195.

50 Zie hierover: Witstein, ‘Portret van een dichter’, passim.

koopman die handelt vanwege het profijt. Zijn voortbrengselen zijn bovendien slechts bestemd om de ogen te behagen en de mensen te plezieren. Voor een dichter, voor wie eer natuurlijk verre boven profijt heette te gaan, waren dit dodelijke diskwalificaties – ook voor een dichter die zulke grote oplagen nastreefde als Cats zelf. Cats schreef weliswaar bewust voor een groot publiek (en op buitengewoon succesvolle wijze!), maar het dichterschap was voor hem in de eerste plaats een eervolle bezigheid voor de vrije tijd, waarmee iemand uit de sociale bovenlaag een taak als ‘ethisch leidsman’ kon vervullen; ondanks de voor die tijd ongekend grote oplagen is er geen indicatie dat hij geld verdiende met zijn dichtwerk.⁵¹ Het contrast dat Cats dan ook aanbrengt tussen de schilder en de ‘moraal filosofische’ dichter die zeer sterk stoïsch getinte denkbeelden naar voren brengt – waarbij deze alle hartstocht, pracht en praal, begeerte naar rijkdom en status afwijst – kan niet groter zijn.

Angel nam Cats’ betoog van de schilder echter volledig serieus en haalde deze ironisch-negatieve kritiek van de humanistisch geschoolde dichter juist aan als een positieve lof op de schilderkunst. Na Cats drie pagina’s lang in extenso geciteerd te hebben eindigt Angel met de uitroep: “Siet daer, door een Poët selfs de Schilder-Konst boven de Poësy gestelt”! Hij ziet datgene wat Cats te berde brengt en wat in de humanistische traditie van de vrije kunsten slechts als verwerpelijk werd gezien, als een grote verdienste van de schilderkunst en acht dit citaat toepasselijk voor een gelegenheid waarbij de waardigheid van zijn kunst wordt bezongen.

Waarschijnlijk verwoordde Cats ook inderdaad – zij het op ironische wijze – een ideologie die onder vele schilders leefde en die voor hen vanzelfsprekend en in het geheel niet verwerpelijk was. Integendeel, men zal er trots op zijn geweest superieure handelswaar te vervaardigen via welke men, door goede verdiensten, zijn maatschappelijke status kon verhogen. De meeste schilders zullen weinig boodschap hebben gehad aan de oude humanistische ideologie van een kleine literaire elite, een ideologie die bijvoorbeeld ook door de geleerde Franciscus Junius in zijn kort voor Angels lezing verschenen traktaat *De Schilder-konst der oude* (1641) werd verwoord in verband met de schilderkunst (en die ook in de classicistische kunsttheorie van enige decennia later volop een rol zou gaan spelen): Junius haalde fel uit naar kunstenaars die zich als een ambachtsman gedragen en de kunst slechts beoefenen om er brood mee te verdienen.⁵² Een vooraanstaande sociaal-economische positie binnen de stedelijke samenleving zal echter voor de schilders, die merendeels uit ambachtelijke kringen stamden en die een vak uitoefenden dat nu eenmaal totaal andere maatschappelijke tradities had dan de dichtkunst, belangrijker zijn geweest. Binnen deze samenleving stonden koopman-

schap en handel immers hoog aangeschreven. Het vermogen dat men daarmee kon verwerven vormde de zekerste manier om in hogere sociale lagen door te dringen; dit kon ook voor schilders uit een ambachtelijk milieu weggelegd zijn.⁵³

Dou's vader was van beroep glazenmaker en glasgraveur die er een flink aantal knechten op nahield. Hij moet tamelijk welvarend zijn geweest en Dou beschikte alleen al door de erfenis van zijn vader, waaronder drie huizen aan het Kort Rapenburg, over een klein vermogen.⁵⁴ Dat Dou in de tijd van Angels lezing vaandrig in de Leidse schutterij was – een functie voor vrijgezellen van stand – zegt iets over het sociale aanzien dat hij al in zijn jonge jaren bezat. De waarde die hieraan werd gehecht blijkt uit het feit dat bij de inschrijving in de gildelijst van 1648 nadrukkelijk “Vaendrager” achter zijn naam werd vermeld. De enige andere toevoeging achter een naam in deze lijst betreft “Capitijn” bij de uit een regentengeslacht stammende Johannes van Staveren.⁵⁵ Sommige van Dou's leerlingen die ook in zijn stijl werkten – en die zich onder Angels publiek kunnen hebben bevonden – behoorden zelfs door geboorte tot de stedelijke elite, als Leids regent (de reeds genoemde Jan van Staveren: vroedschapslid, schepen en burgemeester), of als welgesteld koopman (Abraham de Pape); zij voelden zich blijkbaar niet te goed om in georganiseerd verband van het ‘gilde’ dit ‘ambacht’ te beoefenen.⁵⁶ Daarbij kan worden opgemerkt dat er wat dit betreft al een traditie bestond in Leiden: Isaac Claesz. van Swanenburch, de meest vooraanstaande schilder die in het laatste kwart van de 16de en het begin van de 17de eeuw in Leiden werkzaam was, bekleedde immers vele functies in de stadsregering (waaronder diverse malen als burgemeester).

Een schilder als Dou, die uit een milieu kwam waarin het ambacht op hoog sociaal-economisch niveau beoefend werd, zal zich er niet voor geschaamd hebben als hooggekwalificeerd ambachtsman – en misschien ook als handelsman – te zijn beschouwd. Het is mogelijk dat Dou, zoals vele van zijn collegae, ook werkelijk in schilderijen handelde en taxeerde; in ieder geval deed hij het laatste – en waarschijnlijk ook het eerste (vermoedelijk verkocht hij een schilderij van Elsheimer) – bij een aankoop door de Staten van Holland voor de *Dutch Gift* van 1660.⁵⁷ De mededeling van Joachim von Sandrart dat Dou de prijs van een schilderij berekende naar het aantal uren dat hij er aan besteed had, getuigt van een fundamenteel ambachtelijke houding die elke dichter met afschuw zou hebben vervuld.⁵⁸ Het is in de eerste plaats Dou's hooggekwalificeerd en hooggewaardeerd ambachtelijk vakmanschap – en de daarmee samenhangende professionele trots – waar men zwaar voor moest betalen.

Dat men prat mocht gaan op het hoge financiële profijt dat schilderijen konden opleveren werd gerechtvaardigd door een respectabel ver-

53 Zie voor een recente samenvatting van de bekende gegevens over de structuur van de stedelijke samenleving en de sociale positie van de kunstenaar in het 17de-eeuwse Holland: North, *Kunst und Kommerz*, hfdst. 3. Die niederländische Gesellschaft, en 4. Rekrutierung und soziale Stellung der Kunstmalers.

54 Zie aantekening 7 op p. 79.

55 Obreen, *Archief*, V, 197 (Van Staveren) en 198 (Dou).

56 Zie hierover (behalve De Pape en Van Staveren zijn nog Van Gaesbeeck en Van Swieten te noemen), Sluijter, ‘Schilders’, 33–34.

57 Zie Sluijter, ‘Schilders’, 34 en 37–38, met verdere literatuurverwijzingen. Zie ook hieronder, noot 63.

58 Sandrart, *Akademie*, 196: “Den Tax seiner Arbeit rechnete er nach den Stunden die er daran gearbeitet und täglich aufgeschrieben, so dass er für jede Stund ein Pfund Flemsch [...] gerechnet” (een Vlaams pond is 6 gulden). Er is mijns inziens geen reden om aan deze – op zich uitzonderlijke – mededeling van Sandrart, die Dou persoonlijk gekend moet hebben, te twijfelen (hoogstens kan het bedrag zijn aangedikt; hij verdubbelde bijvoorbeeld het door Angel genoemde jaargeld van Spiering tot 1000 gulden).

59 Angel, *Lof*, 20–23. Timomachus kreeg van Caesar “80 Talenten (het welke na onse reekeninghe soude sijn 4800 goude Croonen)” en Aristides 100 talenten “sijnde na onse reekeninghe 60.000 goude Croonen”. Plinius vermeldde reeds de bedragen en zij werden door Van Mander overgenomen (*Leven*, resp. fol. 87r en 71v). De laatste vermeldt in het geval van Timomachus tevens dat Varro stelde dat een talent 16.000 penningen is, terwijl Budaeus meende dat het er slechts 1000 zijn. Elders had Van Mander gezegd dat een talent “is op onse rekeninghe ses hondert Croonen” (in de biografie van Pamphilus; fol. 72r). Angel maakt op basis hiervan dus zijn eigen berekening en voegt ook in het geval van Aristides een omrekening toe.

60 Zie over deze gezant van Christina van Zweden en de schilderijen die hij van Dou kocht: Martin, *Leven en werken*, 41–46.

61 Zie over dit schilderij Hecht, *Hollandse Fijschilders*, 32–35 en mijn commentaar op zijn interpretatie: Sluijter, ‘Over fijschilders’, 61 noot 14.

62 Alpers, *Rembrandt's Enterprise*, 94–95.

leden: Plinius, de belangrijkste bron voor de kennis over schilders uit de klassieke oudheid, noemde immers veelvuldig hoge bedragen die schilders voor hun werk ontvingen. Van Mander nam deze van Plinius over in zijn biografieën “der oude antijcke doorluchtighe schilders” en Angel maakte daar dankbaar gebruik van voor de uiteenzetting waarin hij beschrijft met hoeveel eer en waardigheid schilders vanaf de oudheid tot heden werden overloden. Hij sprokkelde de gegevens voor dit gedeelte van zijn betoog bijeen uit Van Manders tekst en selecteerde bij voorkeur enkele schilders bij wie die eer en waardigheid kon worden uitgedrukt in termen van geld en kostbare giften die zij ontvingen. Deze werden steeds nauwkeurig vermeld: voor de duidelijkheid berekende Angel van bedragen uit de oudheid – uitgedrukt in talenten – zelfs wat dat in eigentijdse muntsoort zou betekenen.⁵⁹

Als slotakkoord van dit gedeelte eindigt Angel met de verzekering dat wij voor bewijzen van hoge achting niet buiten de grenzen van ons vaderland hoeven te gaan, zelfs niet buiten de wallen van Leiden: want, zo zegt hij triomfantelijk, “die nette uytmuntende Gerrit Dou” ontvangt jaarlijks 500 gulden van de heer Spiering Silvercroon, alleen maar opdat deze het recht heeft op de eerste keuze uit zijn jaarlijkse productie.⁶⁰ Zo blijkt dus “dat het niet alleen in voorleden eeuwen alsoo ghe-weest is, dat de Schilders om haer Konst geacht en ghe-cert sijn ghe-weest, maer dat het oock noch in dese onse eeuw alsoo toe gaet”. Van daaruit is het een bijna vanzelfsprekende stap om Cats’ ‘verwerpelijke’ schilder die pocht over de financiële voordelen die zijn kunst oplevert juist positief te waarderen.

Overigens is Dou's relatie tot deze ‘mecenaz’ Pieter Spiering Silvercroon een geheel vrije, anders bijvoorbeeld dan die van een door Angel aangehaalde Italiaanse schilder als de in hofdienst werkende Rosso Fiorentino, van wie hij, kort voor hij deze passage met Dou eindigt, vermeldt dat Frans I van Frankrijk hem “boven den loon van sijn arbeyt jaerlicx tot een onderhoudinghe gaff 400 goude Croonen”. Op het hoe en wat van Dou's produktie zal Spiering geen invloed hebben gehad, het ging slechts om het recht op de eerste keuze (een van deze keuzen betrof de 1637 gedateerde ‘*Student met viool*’ in Edinburgh, afb. 22).⁶¹ Uit het bestaan van dergelijke enthousiaste ‘mecenassen’ is ten onrechte wel geconcludeerd dat Dou op deze wijze het werken voor een open markt vermeerde.⁶² Uit deze bijzondere regeling blijkt echter juist dat Dou zijn schilderijen op eigen initiatief voor de vrije verkoop schilderde en dat zijn mecenassen/kopers (waarschijnlijk wel een betrekkelijk kleine kring van rijke verzamelaars) daaruit hun keuze maakten – hem soms zelfs voor het recht op de eerste keuze betalend. Deze werkwijze vormt een uitvloeisel van het mechanisme van de open markt en is iets essentieel anders dan het schilderen in opdracht. Voor Dou geldt dus zeker



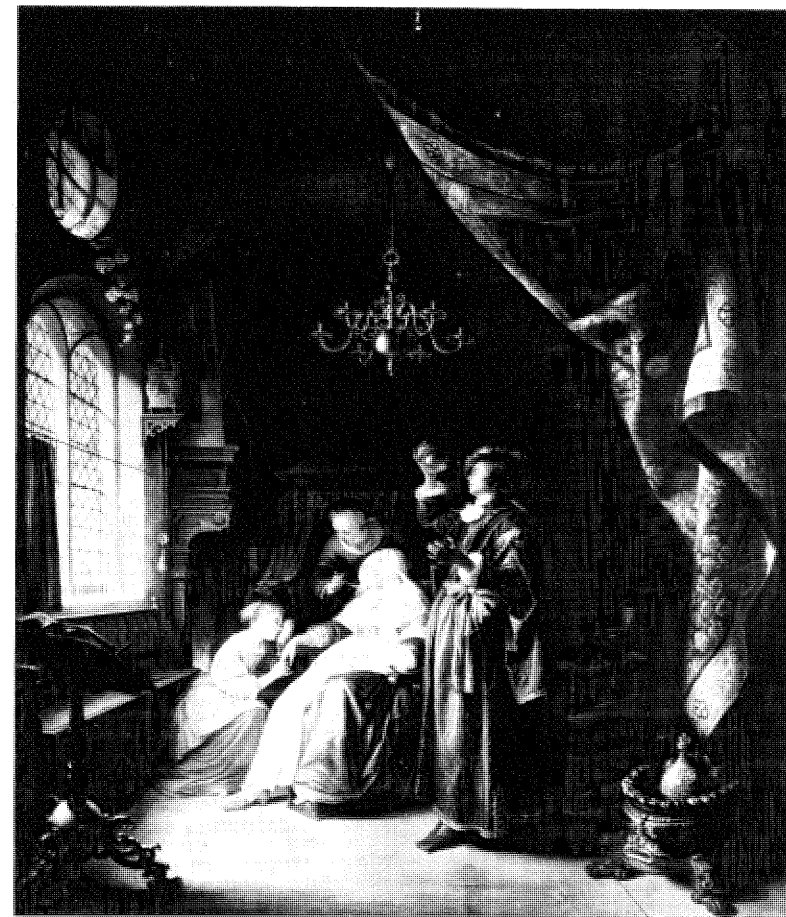
Afb. 7. Gerrit Dou, Zilveren lampetkan en schotel. Twee panelen, samen 102,5 x 108 cm., oorspronkelijk als deurtjes voor De zieke vrouw, gedateerd 1663 (Musée du Louvre, Parijs).

de trotse uitroep van Cats' schilder: "Hier drijfick handel meed', en vry, met groot ghewin"! Dat de vrijheid als een groot goed kon worden beschouwd, in tegenstelling tot het in dienst zijn van een vorst, wat voorheen – en in andere landen nog steeds – als de hoogst nastreefbare status voor een kunstenaar werd gezien, moge blijken uit een gedicht van Dou's stadgenoot Dirk Traudenius. Dit gedicht werd kennelijk geschreven naar aanleiding van een aanbod van Karel II aan Dou om naar Engeland te komen, nadat werken van Dou daar grote bewondering hadden geoogst als onderdeel van de reeds genoemde *Dutch Gift* van de Staten van Holland en West-Friesland⁶³: "Hoe DOUW! Zal Stuart u, de Vuurbaak der penceelen, / Naar Withal sleepen, ai gaa niet in Karels Hof, / Verkoop uw vryheid niet voor rook, voor wind en stof, / Wie's Vorsten gunst zoekt, moet voor slaaf en vleyer spelen".⁶⁴

⁶³ Zie hierover, met verdere literatuurverwijzingen: Sluijter, 'Schilders', 37–38 en Broos, *Meesterwerken*, 111–118 (een van de werken betrof in ieder geval de *Jonge Moeder*, nu in het Mauritshuis, Den Haag).

⁶⁴ Geciteerd door Houburgh, III, 33 (ook in Traudenius, *Rymbundel*, 25). In Van Manders *Leven* wordt diverse malen het hof als moreel verwerpelijke omgeving genoemd (zie Miedema, *Kunst*, 54–55), wat ook verder natuurlijk een veel voorkomend motief was; opvallende is hier echter de nadruk op de 'vrijheidsberoving'.

Afb. 8. Gerrit Dou, De zieke vrouw, gedateerd 1663. Paneel 86 x 68 cm. (Musée du Louvre, Parijs).



Dou's kostbare produkten, die hij verkocht aan kapitaalkrachtige verzamelaars en zelfs vorsten, konden bovendien worden gezien als superieur aan alle andere ambachten. Zoals ook Cats de schilder laat zeggen: alleen zijn kunst is in staat alles vast te houden en voor ogen te stellen wat een mens wil zien of kan begeren. Door de schilderkunst kan de koper als het ware al die andere dingen 'bezitten' die de mens (en de natuur) kan fabriceren.

De kostbaarheid van Dou's werken is iets, zoals wij reeds zagen, waarop al vanaf het eerste commentaar – Orlers vermeldde al dat Dou's werken "dier vercocht werden" – werd gewezen. Alle andere auteurs die gedurende de 17de en 18de eeuw over Dou schreven, blijken in hoge mate gefascineerd door de fabelachtige prijzen die zijn werken opbrachten; zij komen daar tot vervelens toe op terug. Vooral Von San-

drart, die Dou persoonlijk gekend moet hebben, was hierdoor zeer gefascineerd: afgezien van het reeds hierboven genoemde uurloon dat Dou zou hebben berekend ("ein Pfund Flemsch", oftewel 6 gulden) vermeldde hij tot twee keer toe dat schilderijen van nog geen hand groot voor 600, 800 en zelfs 1000 gulden werden verkocht.⁶⁵

In sommige van zijn schilderijen lijkt Dou ook zelf de kostbaarheid van zijn werken te benadrukken of daaraan te refereren. Het feit dat vele van zijn paneeltjes in 'een kas' (waarschijnlijk een ebbenhouten kastje) of met beschilderde deurtjes ervoor werden geleverd, accentueert bijvoorbeeld dat het schilderij als een kostbaar kleinood moest worden beschouwd.⁶⁶ Het bekendste nog bestaande voorbeeld daarvan is de voorstelling van een lampetkan met bekken die uit twee paneeltjes bestaat (afb. 7). Zij functioneerden als deurtjes voor een van Dou's meest ambitieuze (en kostbare) werken,⁶⁷ de *'Zieke vrouw'* (afb. 8), dat deel uitmaakte van de verzameling van Johan de Bye, een mecenas die maar liefst 27 schilderijen van hem bezat.⁶⁸ Het is heel goed mogelijk dat Dou deze kostbare, met verguld ornament gesierde zilveren lampetkan met bekken (die hij ook op drie andere schilderijen weergaf, onder andere afb. 1, 41), zelf bezat en van een rijke mecenas had gekregen. Het is typisch het soort object dat als blijk van uitzonderlijke waardering werd geschonken.⁶⁹ Misschien etaleerde hij daarmee, voor verzamelaars die hem persoonlijk kenden, zijn trots als een succesvol schilder die zulke geschenken van een mecenas kreeg.⁷⁰

Door de lampetkan aan de buitenkant weer te geven, kan deze tevens worden gezien als symbool van de kostbaarheid van het schilderij zelf, dat ongeveer dezelfde waarde zal hebben gehad als dit meesterstuk van zilver en goud. Een dergelijke bewuste demonstratie van de hoge waarde van het produkt dat de schilder door zijn buitengewone kunstvaardigheid heeft kunnen maken lijkt in het geval van Dou zeker niet ondenkbaar, te meer daar wij zeker weten dat ook een andere schilder al eens op de gedachte was gekomen dit te doen. Uit een aan kardinaal Borromeo gerichte brief van Jan Brueghel, een schilder die zich eveneens toelagde op kostbare, verfijnd geschilderde werken, blijkt dat deze een verwijzing naar de waarde van het schilderij in het schilderij aanbracht, waardoor kostbaarheid van het werk en het uitgebeelde samenvielen: hij schilderde op een bloemstuk dat hij voor Borromeo vervaardigde een opvallend sieraad en in een begeleidende brief wees hij daar nadrukkelijk op. Borromeo ging er van uit dat dit sieraad de koopsom aangaf en betaalde hem de waarde ervan in geld uit.⁷¹

Behalve dat Dou met deze lampetkan de waarde van het schilderij visualiseert, toont hij tevens dat de schilderkunst – anders dan de edelsmeedkunst (een van de hoogst geachte ambachten) – deze waarde zelfs kan creëren zonder dat het materiaal van het produkt zelf waarde-

65 Von Sandrart, *Akademie*, 196 en 351 (zie ook hierboven noot 58). Zie verder Sluijter, 'Schilders', 24–28. In tegenstelling tot andere auteurs (Wheelock, 'Reappraisal', passim) meen ik overigens dat Sandrarts opmerkingen over Dou geenszins negatief bedoeld zijn.

66 Wij weten dat 22 van de 27 schilderijen die Johan de Bye in 1665 van Dou bezat in 'een kas' zaten; vier daarvan waren aan de buitenkant beschilderd (zie voor de inventarislijst Martin, *Leven en werken*, 171–173). Van de elf Dou's van De le Boe Sylvius (inv. 1673) hadden er vier beschilderde deuren en zaten er twee in een 'cas' (zie Lunsingh Scheurleer e.a., *Rapenburg*, IIIa, 337). Beschilderde deuren had bijvoorbeeld ook de *'Toiletmakende jonge vrouw'* (afb. 40) uit de verzameling Sylvius (zie hierover Sluijter, 'Stuck', 152). Ook van de door Spiering voor Christina van Zweden gekochte vroege werken van Dou (zie hierboven noot 60), zat er een in een 'chassis noir'.

67 Dit schilderij, oorspronkelijk deel uitmakend van het kabinet van Johan de Bye, heet in het begin van de 18de eeuw door de keurvorst van de Pfalz voor 30.000 gulden (!) te zijn gekocht en aan Eugenius van Savoye te zijn geschonken.

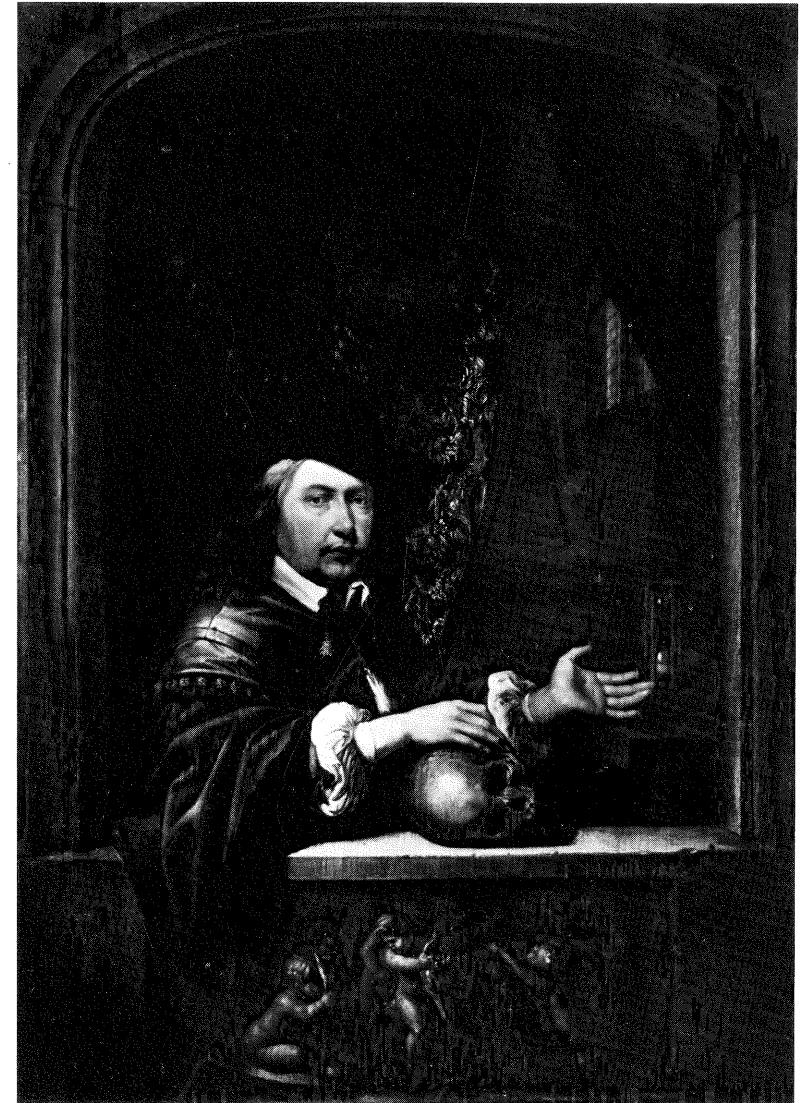
68 Deze uitzonderlijke Dou-collectie hing in een speciaal daarvoor gehuurde kamer aan de Breestraat (hiervoor werd in 1665 een contract opgesteld met een inventarislijst van de schilderijen) en zij was, blijkens een advertentie uit hetzelfde jaar in de *Haarlemsche Courant*, dagelijks van 11 tot 12 uur voor iedereen toegankelijk! (zie hierover Martin, *Leven en werken*, 72–76 en 171–173 en Sluijter, 'Schilders', 36–37).

Afb. 9. Kopie naar Gerrit Dou, Zelfportret in venster. Paneel, maten onbekend (naar het Zelfportret in de Uffizi te Florence, gedateerd 1658, paneel 49 x 34 cm). Deze oude, waarschijnlijk 17de-eeuwse kopie is hier ter afbeelding gekozen, omdat het origineel zo vuil is dat op de foto niets van de achtergrond te zien valt; de hier nog zichtbare ezel en zandloper, zullen ongetwijfeld ook op het origineel te zien zijn geweest.

69 Zie bijvoorbeeld de inventaris van niemand minder dan Jan Orlers "Een zilveren Becken ende lampet omtrent 300 gld. waerdich Ao 1632 mij vereert bij Jan Francois Tartarolis" (Gemeentelijke Archiefdienst Leiden, Weeskamerarchief 2049 G, nov. 1640); ook maakt Martin melding van een lampet waarmee de Leidse burgemeesteren iemand verveerden (*Leven en werken*, 80). P.C. Hooft kreeg in 1643 een zilveren kan en bekken ten geschenke van de stadhouder voor zijn *Nederlandsche Historiën* (Van Tricht, *Hooft*, 217). Dou's lampet is een laat 16de-eeuws exemplaar.

70 Vergelijk de keten en het medaillon, geschonken door Ferdinand III, die Samuel van Hoogstraten in zijn *trompe-l'oeil* stillevens verwerkte (zie Brusati, 'Stilled lives', 180–181). Wellicht was de schenker een van de twee zeer kapitaalkrachtige verzamelaars Johan de Bye of Francois de le Boe Sylvius (zie hierboven noot 66). De lampet komt namelijk voor op twee schilderijen die in het bezit waren van De Bye (naast de *'Zieke vrouw'* ook op de *'Trompetter'*, afb. 1, nu beide in het Louvre) en op een schilderij van Sylvius (de *'Toiletmakende jonge vrouw'*, afb. 41, nu Museum Boymans-Van Beuningen). Hij is voorts te zien in het verloren gegane drieluik dat alleen nog bekend is uit de copie van Joseph Laquy (Rijksmuseum); al deze werken stammen uit de jaren zestig.

71 Zie Brenninkmeyer-De Rooij, 'Bloemen', 221 en 230 (de brief van Brueghel is uit 1606, de opmerkingen van Borromeo over sieraad en betaling in diens *Musaeum* uit 1625).



vol is. Bovendien is de schilder, in tegenstelling tot de andere kunstenaars, in staat zo'n duur produkt van de edelsmid voor ogen te stellen alsof het daar werkelijk is: door het als een echte *trompe-l'oeil* weer te geven, op ware grootte in een ondiepe nis, wordt dit kostbare object 'bijgeleverd' bij het toch al zo kostbare schilderij. De toeschouwer lijkt te worden uitgenodigd dit pronkstuk dat zijn begeerte opwekt te pakken; als hij de deurtjes waarop het is geschilderd openslaat wordt hem echter



Afb. 10. Gerrit Dou, Een jonge schilder in het atelier met vanitasstillevens, ca. 1632. Paneel 59 x 43,5 cm. (Verblijfplaats onbekend).

72 Zie ook: Sluïjter, 'Stuck', 159-160. Zie voor een geheel andere, mijns inziens onjuiste en geforceerde interpretatie: Snoep-Reitsma, 'Waterzuchtige vrouw', passim. De lampet en handdoek als moraliserend symbool van reinheid – een waarschuwende tegenstelling aanduidend tussen kuisheid en onkuisheid, goed en kwaad – lijkt mij niet van toepassing. Dat kan en bekken tegelijkertijd vanitas-associaties oproepen (in Roemer Visschers *Sinnepoppen*, nr. LIII, werd zo'n lampet als symbool van ijdelheid toegepast), ligt natuurlijk gezien de combinatie met de 'krancke vrouw' voor de hand.

73 Dit bewustzijn werd in negatieve kritieken op de schilderkunst natuurlijk dankbaar aangegrepen. Daar vinden wij steeds een nadruk op de 'ijdelheid' van de schilderkunst die het vergankelijke vastlegt en daarmee de ogen verleidt (zie over de 'verleiding' ook hieronder noot 86); het duidelijkst bij de extreme Camphuyzen, bijvoorbeeld: "t Malen is der Ydelheen algemeyne malle Moer"; "Verleydt-Ster van 't gezicht dat sich verstaart op 't sterfelijk"; "... d'yde beeltenis beheerst het swack gemoet" (zie Sluïjter, 'Beleering en verhulling?', 14 en Sluïjter, 'Venus', noot 102).

een scène geopenbaard waarin de vergankelijkheid van het aardse letterlijk is verbeeld – door middel van de zieke vrouw.⁷²

De gedachte dat de schilderkunst alle aardse schoonheid en alles wat men kan begeren voor ogen kan stellen, was onverbreeklijk verbonden met het bewustzijn van ijdelheid en vergankelijkheid, zoals hiervoor reeds bij het schilderij met de oude schilder werd opgemerkt (afb. 6).⁷³ Vanitasverwijzingen kunnen wij dan ook op talloze schilderijen van Dou aantreffen, zeker wanneer zij de schilder(kunst) tot onderwerp



Afb. 11. David Bailly, Vanitasstillevens met zelfportretten, gedateerd 1651. Paneel 89,5 x 122 cm. (Lakenhal, Leiden).

74 Iets vergelijkbaars zien wij in schilderijen van bijv. Pieter Claesz., waarin de reflectie van de schilder en zijn ezel te zien valt in spiegelende oppervlakken die deel uitmaken van een vanitasstillevens (zie Georgel en Lecocq, *Peinture*, 187-189 en Sluïjter, 'Spiegel', 146-150). *Brusati*
75 Angel, *Lof*, 58. Ook dit is overigens overgenomen van De Brune (in: Junius, *Schilder-Konst*, ***5v (zie noot 39)).

76 Angel, *Lof*, 29: "Ick sal dit aerlich Beelt van uwe jonghe daghen, / Aen d'Eeuwe die ons volcht soo konstich overdragen. / [...] / Soo dat ghy door de Kunst als eeuwich leven sult, / Schoon dat u levens tijt sal langhe sijn vervult."

hebben.⁷⁴ Het meest nadrukkelijk is dat het geval op een laat zelfportret in de Uffizi, waar Dou's ene hand op een schedel rust en de andere de aandacht op een zandloper vestigt (afb. 9), en op een zeer vroeg werk van een schilder in zijn atelier (afb. 10). In het laatstgenoemde toont de jonge kunstenaar ons dat het te beschilderen paneel op de ezel – en eigenlijk ook de kunstenaar zelf – onderdeel vormen van het naar ijdelheid en vergankelijkheid verwijzende stilleven, dat tevens onderwerp is van het nog te schilderen schilderij.⁷⁴

Angel eindigde zijn boekje met de woorden: "Wy [...] sullen de ver-slindinghe der sterflickheyt door onse Konst ontwarstelen, ende in spijte der breeck-neck aller dinghen (de doot) overwinnen";⁷⁵ deze zin draagt zowel de gedachte in zich dat de kunst het sterfelijke overwint door het vergankelijke vast te leggen (zoals ook Cats' schilder zijn be-minde verzekerde),⁷⁶ als dat de schilder zelf zich door zijn kunst aan de sterfelijkheid ontworstelt. Want: "soo kunnen de Schilderyen eenige honderde jaren duyren, het welcke ghenoech is", zoals Angel elders vaststelt. Deze trots, waaraan het besef van de vergankelijkheid van al

het aardse – ook van het schilderij zelf – en de ijdelheid van het streven dit te vereeuwigen impliciet zijn, wordt in veel werken van Dou gereflekteerd. Het was echter Dou's Leidse collega David Bailly die deze gedachten op de meest omstandige wijze visualiseerde in zijn befaamde, omvangrijke vanitasstillevens uit 1651 (afb. 11), dat tegelijkertijd als een lof op de schilderkunst en een zelfbewust monument voor de schilder is te beschouwen: het is de uitvoerigst denkbare accumulatie van zowel verschillende materialen, stoffen en substanties, als van de verschillende kunsten die de schilderkunst kan vereeuwigen.⁷⁷ Bailly accentueerde daarbij eveneens dat het werk van de schilder een financiële waarde vertegenwoordigt en de succesvolle kunstenaar geen windeieren legt: voor zijn eigen, deftige portret in het midden van dit schilderij plaatste hij een stapel munten.

Angel begon de vergelijking met de dichtkunst overigens met een zeer opmerkelijk argument om de superioriteit van de schilderkunst aan te tonen. Hij stelde vast dat het bij de dichtkunst van de geestelijke inspanningen van de lezer afhankelijk is of de gemoedsbewegingen en omstandigheden van zijn personages ook zo worden opgevat als de dichter ze bedoelde. In de schilderkunst daarentegen wordt elk onderscheid in gemoedsbeweging de toeschouwer duidelijk voor ogen gesteld “in soodanighe ghestalte als de Schilder dat gewilt heeft dat het hem verthoonen soude; sonder aen de wille van den gebruycker gehouden te sijn”.⁷⁸ Met andere woorden: de dichtkunst heeft een opletende lezer nodig om de tekst te interpreteren en de dichter kan er niet zeker van zijn of hij correct wordt begrepen; de schilder daarentegen laat gewoon zien wat hij wil dat de toeschouwer ziet. Het komt er dus op neer dat Angel stelt dat de beeldende kunst een directer effect heeft op de geest en daarom welsprekender is dan de dichtkunst.⁷⁹ Dit is gebaseerd op de oude gedachte – De Brune haalt enkele uitspraken hierover uit de oudheid aan – dat het door het oog geziene rechtstreeks en krachtiger doordringt dan hetgeen via woorden wordt overgedragen.⁸⁰

In feite sluit dit argument perfect aan bij Angels ‘omgekeerde’ lezing van Cats. Juist dit argument zou door aanhangers van de literair-humanistische benadering van de kunsten als een bewijs voor de inferieure positie van de schilderkunst kunnen worden gebruikt;⁸¹ voor hen kwam ware kennis via het woord en bood het beeld slechts een uiterlijke schijn die door de kracht van het beeld nog gevaarlijk kon zijn ook. Voor schilders, van wie de meesten net als Angel overtuigd zullen zijn geweest dat “het Oogh 't eelste is van alle de vijff sinnen en dat het Ghesichte de verwe tot sijn voor-worpselen heeft [de kleur als voorwaarde heeft]”, vormt dit echter een passende ideologie. Het bewustzijn dat de schilderkunst op andere wijze communiceert dan de taal wordt

⁷⁷ Het lijdt voor mij geen twijfel dat ook de jonge man – net als het portret dat hij vasthoudt – Bailly zelf is, maar dan zoals hij er eens uitzag. Behalve dat het verglijden van de tijd hiermee letterlijk wordt verbeeld, toont het beeld van de jonge man die zijn eigen portret op later leeftijd vasthoudt tevens dat de schilderkunst door manipulatie van verschillende lagen van werkelijkheidsillusie (de jonge man lijkt ‘levend’, de oude man een geschilderd portret, maar zij zijn in dezelfde mate verf op doek) ook de tijd naar zijn hand kan zetten. Zie voor een vrij recente interpretatie die m.i. op het verkeerde spoor zit (met literatuurverwijzingen naar de vele eerdere besprekingen van dit schilderij): Wurfbain, ‘Bailly's Vanitas’, passim.

⁷⁸ Angel, *Lof*, 26.

⁷⁹ Opmerkelijk is dat Lucas de Heere al eerder in een vergelijking met de dichtkunst (in een lofdicht op de schilderkunst, het laatste ‘Refe-reyn’ van zijn in 1565 gepubliceerde *Hof*), de grotere indringendheid van het gezicht als argument ten voordele van de schilderkunst gebruikte: “Z'en is gheen stom' Poësie naer t'oude lied, / Maer zoo wel spreken-de datmen eer yet can merken / Deur een rechte schilderye, staende in huus oft kereken, / Dan dickmaels deur de woorden, d'lesen oft schrijven”; zij stelt ons daden uit het verleden, passien en alles van de natuur als spiegels voor ogen, zo voegt De Heere hier aan toe (De Heere, *Hof*, 109; zie hierover Becker, ‘Kunstliteratur’, 114–117). Bij De Heere lijkt dat effect echter vooral in dienst van een didactische functie te staan, iets wat bij Angel geheel ontbreekt.

⁸⁰ Zie aantekening 8 op p. 79.

⁸¹ Zie voor opvattingen over de relatie tussen woord en beeld binnen de literaire elite: Emmens, ‘Ay Rembrandt’, passim.

hier dus in haar voordeel aangewend; het is een bewustzijn dat een dichter als Camphuyzen juist precies andersom hanteerde toen hij stelde dat men de via het oog op de geest inwerkende schilderkunst weliswaar met woorden kan proberen uit te leggen, maar dat deze door haar eigen aard dan reeds haar – in zijn visie uiterst gevaarlijke en de geest beschadigende – werk heeft verricht: “Maer (och!) wat uytleg en wat lof kan veylig staen, / By toonsels die 't gemoet uyt eygen aert beschaen?”.⁸²

De aloude verwijten dat het oog een gevaarlijk zintuig is, omdat het geziene krachtig op de geest inwerkt en begeerte opwekt, en omdat door het zien van schilderijen zintuigelijk genot het meest rechtstreeks wordt geprikkeld (waarbij de kleur de schilderkunst tot het meest sensuele medium maakt),⁸³ vormde voor Angel geen probleem, integendeel. Het behagen van het oog was voor hem juist de essentiële functie van de schilderkunst. Bij het bespreken van de eigenschappen die de schilder moet beheersen, herhaalt Angel steeds dat de schilder de ogen van de liefhebber moet verrukken.⁸⁴ Hij combineert dit met de gedachte dat de schilder dan zijn schilderijen des te beter zal verkopen. Wanneer hij spreekt over een overvloed van dingen die men moet uitbeelden opdat zij op een aangename wijze het beeld verfraaien, verzekert hij zijn gehoor ervan dat dit vooral noodzakelijk is omdat men daarmee de “toegheneghenthey” in het gemoed van de kunstminnaars opwekt, zodat “het oog der Lief-hebberen” met een “wensch-begeerte” tot het geziene verrukt wordt, waardoor de schilderijen “te beter van de handt gaen”.⁸⁵

Ook de vaardigheden in het weergeven van een goede verdeling van licht en donker, een natuurlijk coloriet, een nauwkeurige weergave van optische effecten en van verschillen in aanzien van materialen (overigens steeds die zaken die bij uitstek in verband worden gebracht met het perfect “na-bootsen van natuurlieke dingen”), dienen alle om de ogen van de kunstliefhebber te behagen, hem voor de schilderkunst in te nemen, en diens ‘begheer-lust’ voor de kunst op te wekken.⁸⁶ De noodzaak om naar de gunsten van de door ‘ogenlust’ gedreven koper/verzamelaar te dingen wordt onomwonden verwoord en uiteraard was dit voor de schilder die zich staande moest houden op een vrije markt ook van het grootste belang. De door Angel genoemde eigenschappen die noodzakelijk zijn om het oog van de liefhebber te behagen (en die in het volgende hoofdstuk uitvoeriger aan de orde komen) zijn stuk voor stuk elementen die aanwezig zijn in de kunst waarmee Dou al snel groot succes had. Hij schilderde immers van het begin af aan bij uitstek een rijkdom aan objecten (en daarin verwijderde hij zich direct van zijn leermeester), een zeer zorgvuldige licht-donker behandeling, een nauwkeurige weergave van textuur, een natuurlijk coloriet en zorgvuldig bestudeer-

⁸² Zie voor Camphuyzens extreem negatieve – maar daarom zeer verhelderende – benadering van de schilderkunst verder Sluijter, *Heydensche fabulen*, 274–275 en Sluijter, ‘Belering en verhulling?’, 13–15. Zie ook hieronder noot 86.

⁸³ Zie Sluijter, *Heydensche fabulen*, 270–277 en vooral Sluijter, ‘Venus’, 355–358.

⁸⁴ Zie aantekening 9 op p. 79.

⁸⁵ Ook Van Mander geeft aan dat een grote verscheidenheid aan dingen aangenaam en gemakkelijk zijn voor de ogen, die hij vergelijkt met bijen in een veld bloemen; zie hieronder noot 103. Uiteraard verbond Van Mander daar niet Angels materialistische consequenties aan.

⁸⁶ De gedachte dat al het schoons op het schilderij de “begheer-lust” opwekt, werd door Camphuyzen uiteraard op zeer negatieve wijze verwoord: “So komt het dat gy ('t wijl 't gesicht sich laet bedriegen, / En 't hert verwondert staet door 't schoone schilderlieden) / Soo als ghy alles geern in schildery aen-schout, / Alsoo oock in der dat geern doen en hebben sout. / Dus krijght d'onwijse lust door schildery sijn voetsel, / En ondeugt wort geteelt door 't sotte breyns uytbroetsel” (Camphuyzen, *Rymen*, 223; Zie hierover Sluijter, *Heydensche fabulen*, 274–275 en idem, ‘Belering en verhulling?’, 14–15).

de lichtreflecties. Het lukte hem ongetwijfeld hiermee “te versadighen de lust van [...] nieuwsgierighe oogen”.⁸⁷

Deze eigenschappen vinden wij ook opgesomd in de bewonderende beschrijving van Dou's werk door Joachim von Sandrart: Dou had “[...] alles was sonst in ein Lebens-grosses Bild an Zeichnung, Colorit, hohen Licht, Schatten und Glanz gehörig, ganz verwunderlich und vollkommen in sehr kleine und Fingers lange Bildlein mit Ölfarben gemahlt, so wunderbar, lebhaft, stark, gewaltig, mit guter Erhebung und Harmonie, dass niemals vor ihm einiger dergleichen kleine Stucke verfärtiget.”⁸⁸ Sandrart begon de hierboven aangehaalde passage met te beklemtonen dat Dou weliswaar een leerling van Rembrandt was, maar dat hij een “ganz andere Blume” werd en hij vervolgt dan dat Dou “ganz eine andere und zuvor niemalen geschene Manier angenommen [habe]”. Inderdaad lijkt Dou van het begin af bewust een andere weg te hebben ingeslagen, die – hoewel ontwikkeld uit de kunst van zijn leermeester – uiteindelijk zou leiden tot een kunst die als tegenpool van die van Rembrandt kan worden beschouwd. Zij werden de twee beroemdste en best betaalde schilders in Holland en vertegenwoordigden met uiterste consequentie en met een groot zelfbewustzijn twee verschillende richtingen. Dat Dou's kunst op geheel andere wijze in dienst van de picturale illusie stond dan die van Rembrandt zal hieronder nader worden bekeken aan de hand van enkele aanbevelingen van Angel; de laatste moet de voorkeur hebben gegeven aan de richting van Dou.

87 Angel, *Lof*, *2. Deze zinsnede komt uit Angels opdracht aan Overbeek, waar hij deze bedankt dat hij diens kunstkabinet heeft mogen bezichtigen “om te versadighen [...]”.

88 Sandrart, *Akademie*, 195.

4. Gerrit Dou en Philips Angel: de voorwaarden voor goede kunst

Het ontlenen aan anderen

In de tweede helft van Angels rede, waarin hij definieert wat de vereisten zijn waaraan de kunstenaar moet voldoen als hij de naam van schilder waardig wil zijn, is ineens alle geleerddoenerigheid verdwenen en behandelt hij recht toe recht aan wat hij van belang vindt. Sommige van de vereiste eigenschappen die hij behandelt kunnen met enige moeite worden teruggevoerd op traditionele begrippen uit de humanistische kunsttheorie.⁸⁹ De manier waarop hij deze vereisten bespreekt heeft echter weinig te maken met de connotaties die zulke begrippen daar hadden en staat vrijwel los van de literaire noties uit de theorieën van de poetica en retorica waarop zij gebaseerd waren.⁹⁰

Het eerste waar de schilder over moet beschikken is een juist oordeel. In zijn bespreking daarvan concentreert Angel zich geheel op de praktische zaak van het ontlenen aan anderen, een probleem dat schilders uit die tijd ongetwijfeld zeer zal hebben beziggehouden. Men begon immers als leerling het werk van de meester te kopiëren. Daarna kon men wat betreft onderwerpen, composities en stijl in de trant van de meester blijven werken wanneer men op de golven van diens populariteit mee wilde drijven; de ambitieuze jonge schilder moest zich echter na de voltooiing van zijn leertijd op een andere wijze profileren als hij een eigen marktpositie wilde verwerven.

Angel stelt over het ontlenen aan andere schilders het volgende: men mag beslist niet met andermans inventies pronken en het is geheel uit den boze om te doen voorkomen of iets een eigen inventie betreft als men zelf slechts hier en daar wat heeft toegevoegd aan een inventie die eigenlijk van een ander is (zoals zo vaak gebeurt, zegt Angel erbij). Als men rechtstreeks een werk van een groot meester navolgt moet men dat ook nauwkeurig kopiëren en niets meer dan dat. Op zichzelf steekt er echter niets kwaads in om aan grote meesters motieven te ontlenen, maar dat moet men dan wel op zodanige wijze doen dat deze ontleningen geheel vanzelfsprekend en onherkenbaar in de eigen inventie zijn ingevoegd: “dat hy 't genomen onder het sijne soo soet vloeyende weet te voughen, dat het selve niet bemerckt en kan werden”. Als men het

89 Zie hierover Miedema, ‘Angels *Lof*’, 197-204.

90 In dezelfde tijd werden deze door de filoloog Junius in *De Schilderconst der Oude* juist met kracht naar voren gebracht (de eerste editie, in het Latijn, verscheen in 1637). Dit geleerde traktaat beïnvloedde later in de eeuw de kunsttheorie (zie Emmens, *Rembrandt*, 67-69 en Ellenius, *Arte pingendi*, 33-54).

op die manier kan doen, dan dient het “tot loff van den Meester, daer het af genomen wert”.

Angel haalt als autoriteit wat betreft het ‘rapen’ (ontlenen/stelen) Van Mander aan en varieert diens gezegde over welgekookte rapen die een goede soep vormen: “De Rapen [...] sijn wel goede kost, wanneerse wel ghestooft sijn”.⁹¹ Van Mander richtte zich met dit advies rechtstreeks tot de jonge leerling-schilder; mede om die reden concludeerde Miedema dat het voor de goede verstaander onmiddellijk duidelijk moet zijn geweest dat deze praktijk in de ogen van Van Mander eigenlijk verwerpelijk was. De aanbeveling gold slechts voor schilders van het laagste niveau en de oordeelkundige behoorde juist het tegendeel te doen. Van Manders ironie zou door Angel dus niet zijn begrepen.⁹² Hoe het ook zij, belangrijker dan de vraag of Angel Van Manders bedoelingen wel heeft begrepen, is het feit dat Angel gangbare opvattingen over deze praktijk zal hebben weergegeven; talloze schilderijen uit die tijd laten immers zien dat de werkwijze die Angel aanduidt een vertrouwd procédé moet zijn geweest. Van Manders advies tot ‘rapen’ gedurende het leerproces (“Steelt, armen, beenen, lijven, handen, voeten, / T’is hier niet verboden [...]”), wordt door Angel in bredere zin gebruikt, als onderdeel van een wat oppervlakkige opvatting over imitatie en emulatie: uit bewondering voor grote meesters kan men zaken aan hen ontlene, maar men moet wel in staat zijn er iets eigens van te maken zodat de ontleningen ‘onzichtbaar’ worden.

Van de waarachtige aemulatio – door wedijver het grote voorbeeld overtreffen – lijkt Angel geen kaas te hebben gegeten. Voor Rembrandt moet dit juist een essentieel begrip zijn geweest dat hij ongetwijfeld in Lastmans atelier had opgedaan. Hoewel Van Mander in zijn leerdicht deze vorm van wedijver niet behandelt, komt zij wel diverse malen in zijn levensbeschrijvingen ter sprake.⁹³ In het bijzonder de anecdote over Lucas van Leyden, die om Dürer “te trotsen oft t’overtreffen” dikwijls dezelfde historiën uitbeeldde,⁹⁴ is geheel van toepassing op Rembrandts werkwijze in zijn jonge jaren. Vooral in de eerste tien jaar van Rembrandts carrière zien wij immers hoe hij zich als jong en ambitieus schilder nadrukkelijk meet met grote meesters, door hun inventies (van kunstenaars als Lastman, Lucas van Leyden, Rubens en Titiaan) als uitgangspunt te nemen op een voor kunstkenners ongetwijfeld herkenbare wijze, en deze zo te ‘verslaan’ met hun eigen wapenen. Rembrandt toonde zijn kunnen en virtuositeit door inventies van grote voorbeelden volgens geheel eigen opvattingen te ‘verbeteren’ en hij plaatste zich op deze wijze bewust als hun opvolger in een prestigieuze, internationale traditie die altijd zijn ijkpunt zou blijven.

Bij Dou zien wij in zijn vroege werk beperktere ambities, want het is voornamelijk het werk van zijn leermeester waaraan hij aanvankelijk

91 Angel, *Lof*, 37. Door te zeggen “seyt de voor-gemelde Geest” doet Angel of hij Van Mander letterlijk aanhaalt; Van Mander schreef echter “Wel ghecoockte rapen is goe pottage”, *Grondt*, fol. 5r (I, 46). Dat Dou dit gezegde in beeld zou hebben gebracht, zoals Emmens meende (Emmens, *Rembrandt*, 133-134), berust op een spitsvondige, maar helaas verkeerde lezing van de betreffende schilderijen: om te beginnen schraapt de vrouw op deze werken geen rapen, maar wortels. *penen*

92 Miedema, ‘Angels Lof’, 197 en Miedema, *Van Mander*, 388-389 (in het laatstgenoemde een iets andere opvatting over Angels hantering van dit begrip).

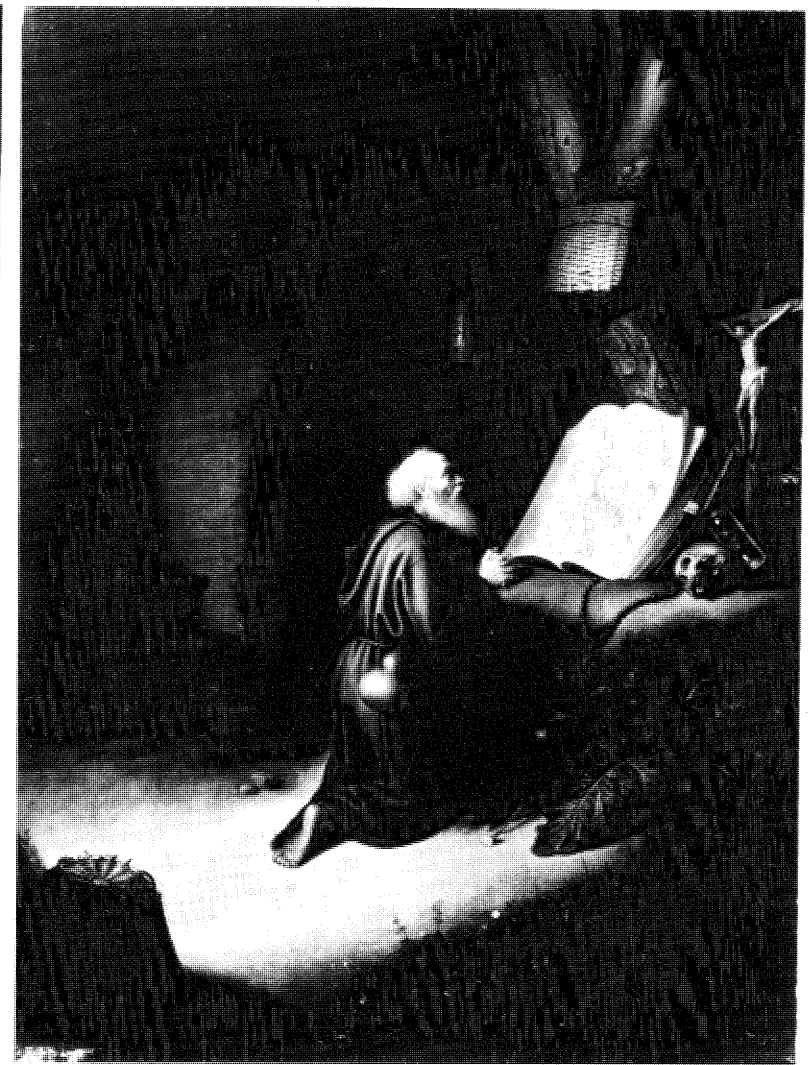
93 Zie voor verwijzingen naar voorbeelden van wedijver in Van Manders *Leven*: Miedema, *Kunst*, 72-78.

94 Van Mander, *Leven*, fol. 212r. Uiteraard ook in de beide edities van Orlers’ *Beschrijvinge* opgenomen.

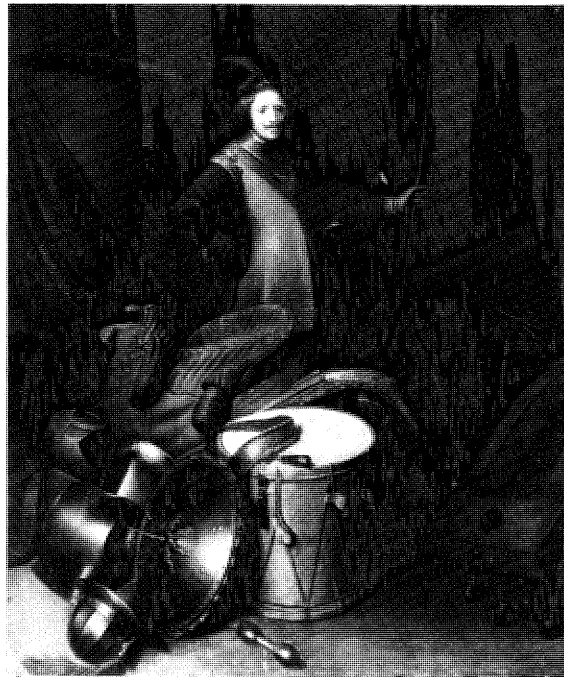


Afb. 12. Joris van Vliet naar Rembrandt, De heilige Hieronymus, gedateerd 1631, ets (Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden).

Afb. 13. Gerrit Dou, Kluize naar. Paneel 57 x 43 cm. (Gemäldegalerie, Dresden).



vele motieven ontleende. Hij verwerkte daarbij uitsluitend die motieven die hij kon gebruiken voor niet-verhalende voorstellingen en waar nodig ontdeed hij ze van elke tekstueel-narratieve verwijzing. De manier waarop hij deze ontleningen hanteerde, herinnert aan Angels methode en waarschijnlijk zal Angel deze werkwijze ook hebben opgevat als fraaie verhullingen van ontleende motieven in eigen, geheel nieuwe inventies. Rembrandts exotisch geklede ‘bijbelse’ oudjes worden bijvoorbeeld uitgewerkt tot eigentijdse spinnende, papetende of bijbel-



lezende oude vrouwen en mannen (afb. 39, 38, 21), Hieronymus krijgt een vervolg in een groot aantal anonieme heremieten temidden van een veelheid aan objecten (afb. 12, 13); een zwaar gebouwde oosterling keert terug als een tengere officier met een rijkdom aan contemporaine militaire attributen (afb. 14, 15) en Rembrandts voorstelling van een schilder in zijn atelier resulteert in diverse uitbeeldingen van kunstenaars achter de ezel omringd door atelierrekwisieten en andere parafernalia (afb. 26, 25, 10), om enkele voorbeelden te noemen.

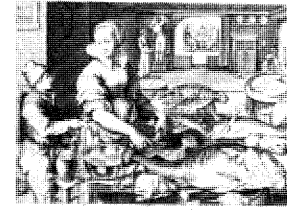
Daarnaast ontleende Dou bijvoorbeeld uit de 16de- en vroeg 17de-eeuwse traditie van het keukenstuk het type van de keukenmeid tussen koperen en tinnen keukenartikelen, manden, groente, fruit, gevogelte en vis, maar hij plaatste haar in een geheel andere ambiance en binnen het inmiddels door hem ontwikkelde monumentale venstermotief (bijv. afb. 16, 17).⁹⁵ Op verwante wijze ontstonden ook andere thema's die Dou als zelfstandige onderwerpen voor schilderijen introduceerde; zo vormde bijvoorbeeld het prentje uit Jost Ammans *Ständebuch* (1568) het prototype voor zijn voorstellingen van artsen die een urinaal bestuderen met een oude vrouw die de uitslag van het onderzoek afwacht (afb. 18, 19).⁹⁶

Dou haakte daarbij in op de zich in Holland steeds verder en subtieler vertakkende ontwikkeling in de uitbeelding van niet-narratieve

Afb. 14. Rembrandt van Rijn, Zelfportret als oosterling, gedateerd 1631. Paneel 66,5 x 52 cm. (Musée du Petit Palais, Parijs). ¹

Afb. 15. Gerrit Dou, Officier met wapenen. Paneel 66 x 51 cm. (Szépművészeti Múzeum, Boedapest).

⁹⁵ Zie over deze dienstmeiden: Sluijter, 'Over fijnschilders', 52-54.
⁹⁶ Dou's 'piskijkers' uit het begin van de jaren vijftig zijn de vroegste voorstellingen met artsen in de Noordnederlandse genreschilderkunst. Ook het idee voor Dou's astronomen en tandartsen lijkt uit dit boekje afkomstig: vergelijk Amman, *Beschreibung aller Stände*, 'Der Doctor', 'Der Astronomus' en 'Der Zambrecher' (ed. Rifkin, 19, 21 en 60).



Afb. 16. Jacob Matham, Keukenmeid met jongetje, op de achtergrond de maaltijd te Emmaus, gravure. Maakt deel uit van een aantal prenten door Matham gegraveerd naar composities van Pieter Aertsen of in de trant van deze meester (deze prent is ongetwijfeld een eigen inventie van Matham in de stijl van Aertsen), vervaardigd in de eerste jaren van de 17de eeuw (Rijksprentenkabinet, Amsterdam).

Afb. 17. Gerrit Dou, Keukenmeid met vis in venster, gedateerd 1652. Paneel 33 x 24 cm. (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe).



figuurstukken en hij verrijkte deze als weinig andere schilders met nieuwe typen voorstellingen door het creëren van inventies die het resultaat waren van doordachte, eigen combinaties en transformaties van al oudere picturale motieven uit de Nederlandse schilder- en prentkunst. Op de door Dou geïntroduceerde thema's zou door vele schilders eindeloos worden voortgeborduurd; de praktijk waar Angel zich tegen keerde – het slechts met geringe variaties overnemen van andermans inventies – was deze schilders lang niet altijd vreemd.



Afb. 18. Gerrit Dou, Dokter met urinaal in venster, geda-teerd 1653. Paneel 49,5 x 36,5 cm. (Kunsthistorisches Mu-seum, Wenen).

Der Doctor.



*Ich bin ein Doctor der Arney/
An dem Harn kan ich sehen frey
Was frantcheit ein Mensch thut beladen
Dem kan ich helfen mit Gottes guadn
Durch ein Syrup oder Recept
Das seiner frantcheit widerstrebt/
Das der Mensch wider werd gesund/
Arabo die Arney erfund.*

2 ij Dr

Afb. 19. Jost Amman, Der Doctor, houtsnede. Illustratie in: *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden*, 1586.

In tegenstelling tot Dou zou Rembrandt zich juist vrijwel altijd houden aan de reeds bestaande thema's uit de traditie van de internationale historieschilderkunst die immer zijn referentiekader vormde; Rembrandt was – merendeels via intensieve studie van prenten – als geen andere Hollandse schilder op de hoogte van de iconografische tradities daarvan. Dat Dou zich daaraan van meet af onttrok, moet een zeer bewuste keuze zijn geweest. Waarschijnlijk realiseerde hij zich goed waar zijn kracht lag en die lag níet in het suggereren van beweging en het uitdrukken van emoties in een verhalende samenhang – het primaire doel

dat zijn leermeester zich stelde, zoals Huygens rond 1629 al direct had onderkend.⁹⁷ Van Mander noemde het uitbeelden van de affecten – de gemoedsbewegingen die door houding en beweging van de menselijke ledematen tot uitdrukking worden gebracht – de ziel van de schilderkunst.⁹⁸ Rembrandt, die in een brief aan Huygens schreef zich in te spannen om “die meeste ende die natuereelste beweeghelickeit” uit te beelden,⁹⁹ zal dit voor honderd procent hebben beaamd. Dou hield zich daar echter verre van (zoals vele van zijn collegae) en het is opvallend dat ook Angel niet ingaat op het goed kunnen weergeven van de affecten wanneer hij zo uitvoerig bespreekt waartoe een schilder allemaal in staat moet zijn.¹⁰⁰

Een rijkdom aan zichtbare dingen

Zoals reeds werd opgemerkt, achtte Angel de “aerdigh-vercierende Rijckelijckheydt” van groot belang omdat de kunstliefhebbers dat hoogelijk op prijs stelden. Het valt dagelijks te merken hoe noodzakelijk het is om taferelen te “verrijcken”, zegt Angel, omdat de schilderijen van meesters die dit ter harte nemen de begeerte van kunstminnaars opwekken en grif verkocht worden.

Dat Dou een van die schilders was lijdt geen twijfel. Ook daarin ging Dou zich direct onderscheiden van zijn leermeester die, al vanaf zijn vroege jaren, zich juist steeds verder ging beperken in het schilderen van bijwerk. Een vergelijking van de in de vorige paragraaf aangehaalde schilderijen waarin Dou met motieven van zijn leermeester aan de gang ging, maakt dat voldoende duidelijk.

Ook Van Mander besprak (in navolging van Alberti) de *copia* en *varietas* en schreef dat men de compositie van een historie rijkelijk kon vullen met een verscheidenheid aan zaken die aangenaam zijn om naar te kijken.¹⁰¹ Hij laat daar echter als alternatief op volgen dat goede meesters “D’overvloet oft Copia veel vermijden, / En in’t weynich censaem, wel-doen verblijden”; zij scheppen dus graag sobere schilderijen met weinig details (Van Mander vergelijkt dat met advocaten die bij het pleiten een overvloed aan woorden nodig hebben, terwijl koningen aan weinig woorden genoeg hebben om hun mening te geven).¹⁰² De laatste is de weg die Rembrandt verkoos. Van Mander spreekt echter uitvoeriger over het schilderen met *copia* dan over deze ‘soberheid’: want zoals bijen houden van velden met een grote verscheidenheid aan bloemen, zo weiden de ogen graag in alle schoonheden van de tuinen van *Pictura*, zij “Soecken veel plaetsen om hen te vermeyden, / Al waer hen lust met behaghen gheleyden, / Behonghert om meer sien onder en boven, / Als lecker Gasten, nae veelderley proven”, zo zegt hij.¹⁰³ Daarmee is het

97 Zie Huygens, *Mijn jeugd*, 85–86, voor Huygens’ buitengewoon scherp geobserveerde karakterisering van Rembrandts vroege werk in de autobiografie van zijn jeugd.

98 Van Mander, *Grondt*, fol. 27r (VI, 55); hoofdstuk VI van de *Grondt* is geheel gewijd aan de “Wtbeeldinghe der Affecten, passien, begerlijckheden en lijden der Menschen”.

99 Zie Strauss en Van der Meulen, *Documents*, 161 e.v. Vergelijk Van Mander, *Grondt*, fol. 25v (VI, 35): “Maer op den *motus* des Lichaems van buyten, / T’veranderen en t’roeren der lidmaten, / Moeten wy achten, tot constigher baten / Dat een yghelijck mach lichtelijck merken, / T’gheen onse Beelden lijden, ofte wercken”.

100 Zelfs bij zijn uitvoerige aanwijzingen voor het schilderen van historien (Angel, *Lof*, 44–51) gaat hij hier niet op in. Wel sprak hij eerder in het traktaat, in zijn vergelijking met de dichtkunst, over het “onderscheyt van de beweeginghe” (wanneer hij het heeft over het directe effect van de schilderkunst). Zie hierboven de noten 78 en 80).

101 Van Mander, *Grondt*, fol. 17r (V, 25–26).

102 *Ibidem*, fol. 17v (V, 27–29).

103 *Ibidem*, fol. 17v–18r (V, 32–33).

ideaal aangegeven dat door Dou (en Angel) nagestreefd werd.

Wil men dit ideaal volgen dan zijn er echter wel enkele voorwaarden. Het is dan ook niet toevallig dat Angel een andere noodzakelijke eigenschap direct aan het schilderen met “rijckelijckheydt” vooraf liet gaan, namelijk “een vloeynde ende eyghentlijke by een voeghende gheest”, ofwel de capaciteit om op een vanzelfsprekende en natuurlijke wijze vele bedenksels in een compositie te kunnen rangschikken. Het staat eveneens in verband met Angels volgende voorwaarde: het ordenen van alle elementen door middel van licht en donker, waarop in de volgende paragraaf zal worden ingegaan.

Zagen wij reeds in zijn vroege werken dat Dou bij voorkeur een aantal zorgvuldig weergegeven objecten op de voorgrond plaatste, het venstermotief dat hij in de jaren veertig ging schilderen lijkt ondermeer ontwikkeld om die rijkdom aan voorwerpen op zijn voordeligst voor de ogen van de toeschouwer te kunnen etaleren. De vensterbank biedt een uiterst geschikt vlak om dicht op de voorgrond allerlei gedetailleerd geschilderde zaken te rangschikken als in een stillevens; zij vinden daar op betrekkelijk natuurlijke wijze een plaats. Dou moet hiertoe zijn geïnspireerd door de boogvormige natuurstenen vensteropeningen die op diverse prentjes in Ammans *Ständebuch* te zien zijn (afb. 20); daar functioneren de vensterbanken als uitstalplaatsen voor de waren van de ambachtslieden die in het interieur daarachter aan het werk zijn.

Natuurlijk hadden stenen randen of architecturale kaders als hulpmiddelen voor het creëren van illusionistische effecten reeds een lange traditie in de Nederlanden,¹⁰⁴ maar de specifieke vorm die Dou koos lijkt rechtstreeks aan Ammans prentjes ontleend. Zij deden Dou waarschijnlijk de oplossing aan de hand waar hij naar zocht. In Dou's vroege schilderijen zijn reeds elementen te zien die op deze vorm vooruitlopen. In navolging van een aantal historiestukken van zijn leermeester ging Dou met een afgeronde bovenzijde werken, wat de concentratie op het uitgebeelde tafereel ten goede kwam doordat op die wijze de saaie, geheel donkere bovenhoeken – die het vanzelfsprekende gevolg waren van de methode van belichten – werden ‘weggesneden’. In enkele van deze schilderijen zien wij een tafel met voorwerpen erop en de figuur erachter dicht tegen het beeldvlak geplaatst (afb. 21). Opmerkelijk is dat bij sommige interieurs uit de jaren dertig die door een groot, boogvormig raam worden belicht,¹⁰⁵ men als toeschouwer de indruk krijgt – in het bijzonder bij de ‘Student met viool in een studeervertrek’ (afb. 22) – door net zo’n raam in het vertrek te kijken.

Het raam dat Dou vervolgens ook werkelijk ging plaatsen vóór de ruimte waar men naarbinnen kijkt, bood hem, behalve voor de uitstalling van “cicrelijke rijckelijckheydt”, de mogelijkheid om, net als zijn leermeester kort daarvoor in enkele portretten deed (onder andere afb.

Der Kandelgiesser.



Das Zin mach ich im Feuer fliehn/
 Ich darnach in die Mödel giehn/
 Kandel/Flaschen/groß vnd auch klein/
 Darauf zu trincken Bier vnd Wein/
 Schüssel/Blatten/Teller/der maß/
 Schenck Kandel/Saltzfaß vnd Bierfaß/
 Dylbüchßin/Leuchter vnd Schüsselring/
 Vnd sonst ins Haus fast nütze ding.
 D i j

Afb. 20. Jost Amman, Der Kandelgiesser, houtsnede. Illustratie in: *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden*, 1586.

104 Hiervan getuigen vele schilderijen van vooral Vlaamse 15de-eeuwse schilders met portretten, heiligen en Madonna's, van Jan van Eyck en Rogier van der Weyden tot Quinten Metsijs. Een bijzonder frappante ‘voorloper’ van Dou's gebruik van het motief is Petrus Christus' *De goudsmid St. Eligius in zijn winkel* uit 1449 (New York, The Metropolitan Museum of Art; Lehman coll.).

105 Ook dit motief is aan Rembrandt ontleend; men vergelijke het 1631 gedateerde schilderijtje van een geleerde in Stockholm, dat weliswaar niet meer als eigenhandig wordt geaccepteerd, maar ongetwijfeld een compositie van Rembrandt betreft (Bruyn e.a. *Corpus*, I, C 17).

Afb. 21. Gerrit Dou, Fluitspelende jongen in studeervertrek, gedateerd 1636. Paneel 35,5 x 28,5 cm. (Elton Hall, Peterborough).



106 Men vergelijke ook Jan Victors 1640 gedateerde *Meisje dat uit een raam leunt* (Parijs, Louvre). Bij dergelijke levensgrote figuren, waar de vensterlijst slechts fungeert om de figuur op illusionistische wijze naar voren te laten komen (zie eerder bijvoorbeeld ook Honthorsts *Violist* uit 1623 in het Rijksmuseum), is het spel met zulke motieven echter van wezenlijk andere aard dan bij Dou's wereld ‘in miniatuur’.

29, 30), te experimenteren met de suggestie van doorbreking van het beeldvlak.¹⁰⁶ Omdat het beeldvlak door de natuurstenen randen van het venster wordt geaccentueerd, vormde het een fraaie overgang van de ruimte van het schilderij naar de ruimte van de toeschouwer: het isoleert de kunstige wereld van de fijnschilder en omlijst het op monumentale wijze – benadrukkend dat wij iets bijzonders aanschouwen – maar schept tevens de illusie van nabijheid. Bovendien wordt door de accentuering van het beeldvlak de suggestie versterkt dat wij tegelijkertijd in een ruimte kijken en een prachtig oppervlak beschouwen. Het bood



Afb. 22. Gerrit Dou, Student met viool in studeervertrek, gedateerd 1637. Paneel 32 x 23,5 cm. (National Gallery of Scotland, Edinburgh).

Dou een ideale oplossing, waarbij hij ook de omlijsting zelf, door toevoeging van de reliëfs, nog eens tot onderdeel van de “cierelijke rijkelijkheid” kon maken. Dat deze vensters zó’n succes zouden hebben dat het motief niet alleen door een groot aantal schilders in zijn eigen tijd werd nagevolgd, maar zelfs tot ver in de 19de eeuw in grote oplagen geschilderd zou worden, kan Dou niet hebben bevroed. Weinig navolgers waren echter in staat de weelde aan ‘ogenlust’ zo in bedwang te houden als Dou, en dat had zeker te maken met diens superieure beheersing van de volgende eigenschap: het ordenen door licht en schaduw.

Licht en schaduw

De voornaamste nadruk ligt bij Angels raadgevingen op de steeds herhaalde noodzaak nauwkeurig de zichtbare dingen na te bootsen, zodat het lijkt of men de dingen zelf voor zich heeft. Daartoe is een van de belangrijkste vereisten dat licht en schaduw zodanig gebruikt worden dat alles er wonderbaarlijk echt uit ziet en een “tooverachtighe kracht” krijgt. Angel benadrukt dat men daartoe de lichten en schaduwen niet verstrooid moet weergeven – zoals dat vaak in werkelijkheid het geval is – maar dat men ze krachtig moet ordenen. Zoals soldaten nooit zullen overwinnen wanneer zij verspreid zijn, maar slechts wanneer zij een eenheid vormen, zo zal men slechts op deze wijze de “schijneyghentlicke kracht” bereiken (de macht van de schilderkunst om de suggestie te wekken dat men iets echt ziet hoewel dat slechts schijn is), waarmee men de ogen van de kunstliefhebber zal “overweldighen en in nemen”.¹⁰⁷

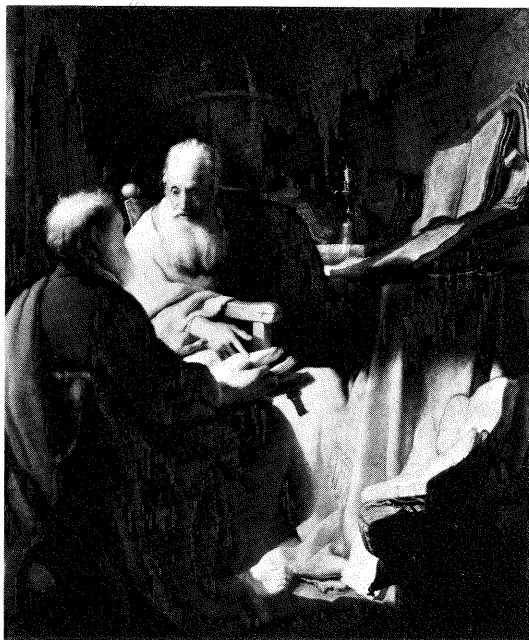
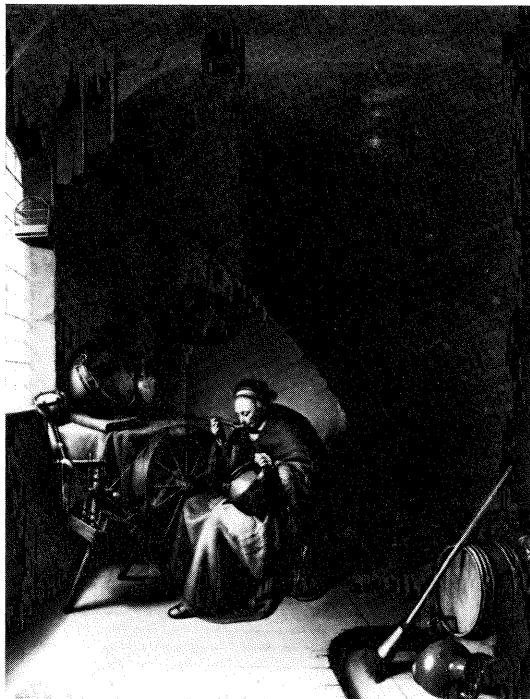
Angel kan bij deze uitspraken zeker het werk van Dou voor ogen hebben gehad.¹⁰⁸ Het ordenen van de compositie door middel van duidelijke gedefinieerde banen licht en donker was, zoals hierboven al even werd aangestipt, iets wat Dou’s kunst van het begin af aan kenmerkte en wat hij ontwikkelde vanuit de lichtbehandeling die zijn leermeester hanteerde in de periode van Dou’s leertijd. Angels uitspraak dat goed geordende lichten en schaduwen “veel dinghen, die nauwelijcx door gheen Penceelen met verwen zijn na te bootsen seer eyghentlijck doen schijnen”, lijkt te zijn geïnspireerd door het ongelooflijke raffinement waarmee Dou zijn figuren en objecten op de grens van brede banen licht en donker plaatste en met oneindige nuances de overgangen daarvan schilderde (zie bijvoorbeeld wat betreft werken van vóór 1641, afb. 10, 13, 15, 21, 22, 23, 25). Hierdoor blijft bij Dou vrijwel altijd niet alleen de compositie als geheel, maar ook elk onderdeel afzonderlijk – zoals bijvoorbeeld over de vensterbank hangende tapijten of dweilen waarvan de weefselstructuur te zien is (afb. 1, 18, 31, 36) – ondanks de uiterst gedetailleerde weergave, een sterke eenheid vormen. Bij vele navolgers zien wij hoe een dergelijke mate van detaillering een totale versplintering van alle elementen in het beeld oplevert, omdat zij de superieure wijze waarop Dou met een samenvattende lichtverdeling werkte niet beheersten. Het is een aspect van Dou’s oeuvre waarop dan ook diverse 17de-eeuwse auteurs zoals Sandrart (zie het citaat hierboven, p. 36), Félibien en De Piles met bewondering wezen: “[...] ses Ouvrages sont terminez comme la Nature même sans rien perdre de la fraîcheur, de l’union ni de la force des Couleurs non plus que d’intelligence du Clair-obscur”, zoals Roger de Piles in 1699 zei.¹⁰⁹

Hoewel Dou zijn lichtbehandeling vanuit Rembrandts werken uit de

107 Angel, *Lof*, 39–40.

108 Miedema maakt naar aanleiding hiervan de voor mij onbegrijpelijke opmerking dat men slechts kan gissen wat Angel zich hierbij voorstelt, aangezien de Leidse schilders geen carravagisten waren en “ook Gerrit Dou valt niet op door krachtige geleding van licht en schaduw” (Miedema, *Angels Lof*, 199).

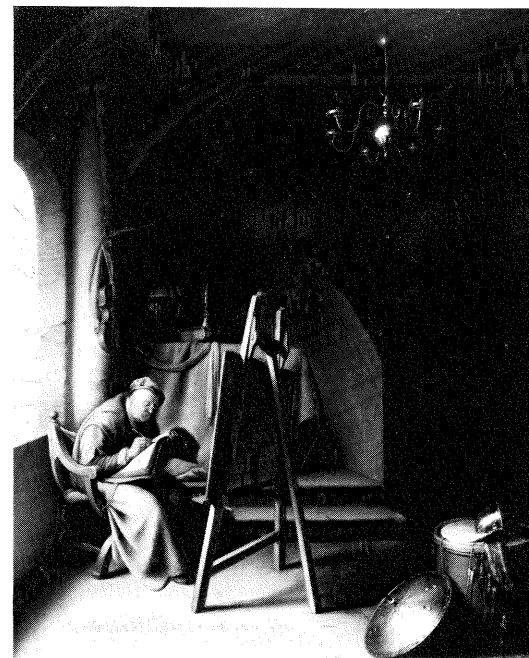
109 De Piles, *Abregé*, 439. Zie voorts Félibien, *Noms*, 52 en idem, *Entretiens*, IV, 158. Sandrart, *Akademie*, 195.



jaren 1628-1631 ontwikkelde, week hij daar in een aantal aspecten al snel van af. In Rembrandts schilderijen uit die periode bevindt zich bijvoorbeeld vrijwel nooit een sterk licht geheel op de voorgrond; op die plaats wordt het licht juist weer getemperd, of de voorgrond wordt zelfs geheel in het donker gelaten waarbij de detaillering vervaagt. Op deze wijze blijft het licht 'binnen' de ruimte van het schilderij en trekt het sterkst belichte deel zich in het beeld terug. Bij Dou's interieurs valt het binnenstromende licht (schuin van links naar rechts vóór) meestal wel geheel tot op de voorgrond. Er strijkt altijd een sterk licht langs objecten die op de voorgrond zijn geplaatst, wat de ruimtelijke modellering vereenvoudigt en de mogelijkheid biedt deze scherp te detailleren; zo worden de objecten die het 'dichtst bij' zijn ook het meest 'tastbaar' gemaakt. Men vergelijk bijvoorbeeld Rembrandts interieur met 'Petrus en Paulus' uit 1628, het jaar dat Dou bij hem in de leer kwam (afb. 24), met Dou's vroege interieurs uit de jaren dertig (bijv. afb. 22, 23, 25). Tot de weinige uitzonderingen in Rembrandts oeuvre behoren de 'Schilder in zijn atelier' en het 'Zelfportret als oosterling' (afb. 26, 14, uit respectievelijk 1629 en 1631); daar zien wij de methode waarop Dou inhaakte en die hij uitbuitte door een zorgvuldige plaatsing van voorwerpen in, en aan de rand van, de lichtbaan.

Afb. 23. Gerrit Dou, Papetende oude vrouw, ca. 1632. Paneel 51,5 x 41 cm. (Particuliere verzameling, Duitsland).

Afb. 24. Rembrandt van Rijn, Petrus en Paulus in gesprek, gedateerd 1628. Paneel 72,5 x 59,5 cm. (National Gallery of Victoria, Melbourne).



Afb. 25. Gerrit Dou, Oude schilder schrijvend achter ezel, ca. 1632. Paneel 31,5 x 25 cm. (Particuliere verzameling, Montreal).

Afb. 26. Rembrandt van Rijn, De kunstenaar in zijn atelier, ca. 1629. Paneel 25 x 32 cm. (Museum of Fine Arts, Boston).



De schilderijen waarin Dou zijn virtuositeit in het weergeven van een nachtbelichting toont, verraden dat Rembrandts vroegste experiment met kaarslicht, de 1627 gedateerde oude man die zijn geld bestudeert (gebaseerd op de 'Gelijkenis van de rijke dwaas'), zijn startpunt was (afb. 27). Bevindt zich bij Rembrandt de lichtbron in het midden van de zichtbare ruimte, terwijl de lichtsterkte naar voren toe afneemt en de voorgrond in duisternis is gehuld, Dou zou in vele schilderijen met astronomen of dienstmeiden die bij nacht in een venster staan, de kaars of lamp bij voorkeur zo ver mogelijk naar voren plaatsen (afb. 28).

Dou's vensterstukken gaven hem de gelegenheid de belangrijkste lichtbron zelfs van buiten het venster (en dus als het ware van 'buiten' het schilderij) te laten komen, zodat het licht het sterkst is op de voorgrond en de figuren en objecten in het venster zich letterlijk op de grens van licht en donker bevinden.¹¹⁰ Hierdoor is het eenvoudiger te suggereren dat datgene wat zich het meest op de voorgrond bevindt ook 'het dichtst bij' de toeschouwer is, volgens het aloude principe dat licht naar voren komt en donker terugtreedt. Rembrandt zou daarentegen, zelfs als hij kunstgrepen gebruikt die enigszins met Dou's venster vergelijkbaar zijn, het licht van 'binnen' laten komen en datgene wat het verst 'naar voren' komt in een schaduw plaatsen (afb. 29): zo valt er op dat gedeelte van de rechterhand en de waaier van Agatha Bas dat 'vóór' de

110 Alleen twee vroege vensterstukken vormen uitzonderingen: de 1647 gedateerde 'Kruidenierswinkel' in het Louvre en de hierboven aangehaalde 'Oude schilder' (afb. 6).



Afb. 27. Rembrandt van Rijn, De rijkaard uit de 'Gelijkenis van de rijke dwaas', gedateerd 1627. Paneel 32 x 42,5 cm. (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin).

gefingeerde ebbenhouten schilderijlijst 'naar buiten' steekt, een schaduwwa die tevens de details iets doet vervagen. Hetzelfde is het geval met de over de balustrade stekende elleboog in Rembrandts zelfportret uit 1640 (afb. 30). Zelfs als Dou in zijn pretentieuze zelfportret van 1663 door zijn houding nadrukkelijk dit portret van zijn vroegere leermeester in herinnering roept (voor Rembrandt was dit zelfportret, waarin hij tegelijkertijd Titiaan, Rafael en Dürer emuleerde, eveneens het meest pretentieuze dat hij maakte),¹¹¹ laat hij ook dan het licht 'van buiten' komen (afb. 31). Rembrandts eenvoudige stenen rand verving Dou door een variant van het motief dat inmiddels tot zijn 'handelsmerk' was geworden: het venster werd nu 'opengeboken' tot een monumentaal baldakijn.¹¹² Door het aan de voorzijde invallende licht kon hij het kostbare oosterse tapijt dat over de balustrade hangt tot in de fijnste details schilderen, daarmee in dit zelfportret etalerend waar zijn grote faam op berustte. Dou wendde zich wat betreft de methode om met licht de illusie van ruimte te scheppen in dit opzicht dus direct van Rembrandt af en ook in later werk bleven beiden deze verschillende opvattingen verder ontwikkelen.¹¹²

Lichtreflectie

Zoals reeds eerder werd aangestipt, bespreekt Angel uitvoerig de noodzaak om nauwkeurig optische effecten te observeren en zorgvuldig

Afb. 28. Gerrit Dou, Dienstmeid met kaars en lantaarn in venster, ca. 1655-60. Paneel 25,5 x 21 cm. (Kunst-historisches Museum, Wenen).



vervangen door meld Aldam, RM
deze naar artikel 'Over f. 26.'

weer te geven wat men ziet; het waarnemen van de "eyghentlijckheyt van de natuerlijke dinghen" vat hij heel letterlijk op en hij verwijt schilders dat hij sommige optische fenomenen nog nooit goed weergegeven heeft gezien, zoals het effect van de spaken van een draaiend wiel¹¹³ of van een gloeiende lont die wordt rondgedraaid. Zoals zeeschilders en batailleschilders de effecten van kruitdampen door pistool- en kanonschoten zo goed kunnen weergeven en landschapsschilders de spiegelingen in water, zo moeten ook anderen zich tot het uiterste inspannen in het nauwkeurig bestuderen van het zichtbare: "[...] aenghesien wy na-bootsers van 't leven sijn, soo en moetmen om wat meerder moeyten

111 Zie voor Rembrandts vaak besproken 'gebruik' van Titiaans 'Ariosto' en Rafaels 'Castiglione'. Brown e.a., *Rembrandt. De Meester*, 218-221, met verdere literatuurverwijzingen. Op de opvallende band met Dürers zelfportret uit 1498 werd de nadruk gelegd door Stephanie Dickey in een lezing tijdens het Rembrandt Symposium in het Rijksmuseum, Amsterdam 16/17-1-1992.

112 Zie over diverse aspecten van Rembrandts bijzondere houding ten opzichte van de ruimtelijke functie van licht en donker, het bijzonder fraaie artikel van Ernst van de Wetering, 'Rembrandts schilderwijze', 12-39, i.h.b. 32-33.

113 Zie hierover Bedaux, 'Velasquez's Fable', 298-302. Volgens Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, 63 zou Dou een spinnewiel op deze wijze hebben geschilderd; in ieder geval treffen wij het ca. 1655 bij Maes aan.



(alsmen de natuerlicke dingen daer mede nader by komt) niet achter laten”.¹¹⁴ Een reden te meer om dit te doen is dat dit bij de kunstliefhebbers “oock een meerder begheer-lust tot de Kunst soude verwecken”.

Even verder benadrukt Angel dat men nauwkeurig de textuur en karakteristieke reflecties (de “luyster” en “glans”) van verschillende stoffen moet bestuderen, waarbij hij ingaat op het onderscheid tussen zijde, fluweel, linnen, laken, wol, satijn, ‘toers’ (een stevige zijde) en ‘floers’ (een zeer dun, doorzichtig zijdeweefsel).¹¹⁵ Een schilder moet “dese verscheydenheden op ’t aengenaemste voor yders ooge” kunnen uitbeelden. Dat Angel daarbij Willem Duyster noemt als een schilder die zeer goed is in het weergeven van “de schrale ruyge Laecken-achtigheyt, en de gladde Satijne effenheyt” wijst erop hoe zulke ‘vernieuwingen’ direct werden opgemerkt en gewaardeerd: het was immers deze Amsterdammer die zich in de jaren dertig (dus maar enkele jaren vóór Angels lezing), tezamen met zijn stadgenoot Pieter Codde, ging toelagen op een virtuose weergave van de specifieke glans-effecten van kostbare satijnen kleding, wat bij een aantal schilders van de volgende generatie – Ter Borch voorop – tot een absoluut hoogtepunt werd gebracht. Het hoeft geen betoog dat genre- en stilleven schilders juist in deze periode, in het bijzonder in Leiden en Amsterdam, in steeds grotere mate geïnteresseerd raakten met een zo verfijnd mogelijke uitbeelding van stofuitdrukking.

Afb. 29. Rembrandt van Rijn, Portret van Agatha Bas, gedateerd 1641. Doek 109 x 83,5 cm. (Verzameling H.M. Koningin Elizabeth II, Buckingham Palace, Londen). De geportretteerde komt als het ware uit haar eigen lijst naar voren: haar rechter hand met waaier steekt vóór een gefingeerde schilderijlijst ‘naar buiten’, terwijl zij deze met haar linker vastpakt.

Afb. 30. Rembrandt van Rijn, Zelfportret, gedateerd 1640. Doek 93 x 80 cm. (The National Gallery, Londen).

114 Angel, *Lof*, 40–43.

Afb. 31. Gerrit Dou, Zelfportret, gedateerd 1663. Paneel 53,5 x 39,5 cm. (The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City).



¹¹⁵ Angel, *Lof*, 54–55. ‘Toers’ ontleende zij naam aan de zijdeindustrie in Tours; ‘floers’ werd vooral in het zwart gemaakt (bijv. voor rouwsluiers). Vriendelijke mededeling I. Groeneweg. Miedema (Miedema, ‘Angels Lof’, 203) wijst er terecht op dat de weergave van textiel ook door Van Mander uitgebreid werd behandeld. Het feit dat Van Mander hier reeds uitvoerig op ingaat – iets wat niet in Italiaanse tractaten te vinden is – toont de ‘noordelijke’ belangstelling voor de weergave van het uiterlijk van verschillende materialen door middel van onderscheid in plooi en lichtreflectie die al sinds Van Eyck een lange traditie had.

Hiervóór zagen wij reeds dat Angel eerder in zijn lezing de nadruk legde op het kunnen onderscheiden van allerlei metalen door hun verschillende glans, om daarmee zijn argumenten betreffende de superioriteit van de schilderkunst ten opzichte van de beeldhouwkunst kracht bij te zetten. Ook Van Mander accentueerde al de noodzaak tot nauwkeurige bestudering van de complexe manieren waarop materialen licht reflecteren, om zo een ‘net echte’ weergave van objecten te verkrijgen; hij wijdde een heel hoofdstuk van de *Grondt* aan “Reflecty, Reverberacy,

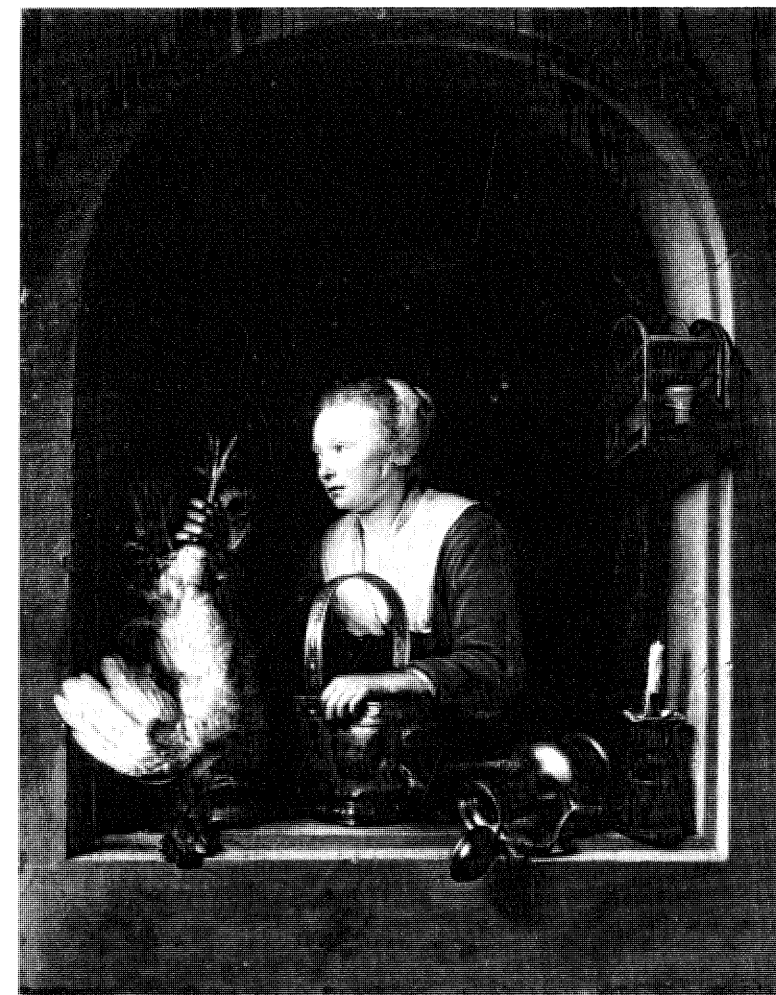


Afb. 32. G. Dou, Dienstmeid en oude vrouw in venster met wild en gevogelte, ca. 1665. Paneel 59 x 46 cm. (The National Gallery, Londen).

teghen-glans of weerschijn". Over "een Keucken" van "lange Pier" (Pieter Aertsen) die hij als voorbeeld aanhaalt, dicht hij: "Met vlijtighen opmercken is te leeren, / Hoe glansende Visschen, Tennen en eeren [tin en koper], / Malcander de Reverberaty deelen, / Exempel in lange Piers tafereelen". Hij vervolgt dat het is alsof men alles wat er te zien valt in zo'n schilderij met de handen kan grijpen en hij noemt Aertsen een groot en behendig "bedriegher van s'Menschen ooghen", want "[...] men meent te sien alderhande dinghen, / Doch ist maer verwe, die hy wist te minghen".¹¹⁶ Dou's keukenmeiden omringd door tinnen en ko-

116 Van Mander, *Grondt*, fol. 33v (VII, 53-55).

Afb. 33. G. Dou, Keukenmeid met haan in venster, gedateerd 1650. Paneel 26,5 x 20,5 cm. (Musée du Louvre, Parijs).



peren potten, vis, gevogelte en groente – een thematiek die Dou, zoals al eerder aangehaald, weer opnam en populariseerde – lijken een ware 'emulatie' in eigentijds idioom van de aspecten die Van Mander in het werk van Pieter Aertsen prees (afb. 17, 32, 33).

Zowel door zijn zorgvuldige behandeling van licht en donker als door nauwkeurige bestudering van de effecten van glans en reflectie streeft Dou na wat Van Mander hier beschrijft. Concentreerde Dou zich in een aantal vroege schilderijen vooral op een ware catalogus van verschillende metalen om zijn kunnen te tonen (afb. 15), in de loop der tijd zou hij daar van alles aan blijven toevoegen: de verschillende soorten

donzige zachtheid van de veren van allerlei gevogelte en de vacht van hazen, de glans van vissen, de substanties van uiteenlopende groenten, planten en bloemen, de textuur van kostbare tapijten of goudleer, fluweel of zijde van de kleding, enzovoorts. Dou schrok ook niet terug voor een ware tour de force in bijvoorbeeld het weergeven van uiterst zorgvuldig geobserveerde effecten van de weerspiegeling van objecten die een opgepoetste marktemmer omringen (afb. 33). Dit alles is zodanig uitgestald dat de ogen zich volop kunnen uitleven in het aftasten van deze wonderen van virtuositeit; “Dou schildert niet, ô neen, hy goochelt met ’t penceel”, zoals zijn dichtende supporter Traudenius het uitdrukte.¹¹⁷

Illusie en manier van schilderen

Het meest opmerkelijk in Angels bijna obsessieve nadruk op het zorgvuldig ‘naar het leven’ werken, is de passage betreffende de relatie tussen nabootsing van de natuur en de manier van schilderen.¹¹⁸ Angel stelt dat men nooit de ‘handelinge’ van een andere meester, maar uitsluitend de natuur moet navolgen (en met ‘natuur’ bedoelt hij niets diepzinnigs). Hij gaat zelfs zover dat een schilder in het geheel geen eigen manier mag tonen (geen persoonlijke stijl van schilderen, zouden wij zeggen): zolang men een werk van een bepaalde schilder dáaraan herkent, deugt het niet, want dan “doet de Meester daer noch al van ’tsijne te veel toe”. Een schilder verdient pas de hoogste lof als zijn schilderij net echt lijkt (“eygentlicke ’t leven na by komt”), “sonder nochtans de Meesters manieren daer in te konnen vinden die het ghemaect heeft”. De schilder moet zich dus volledig onderwerpen aan het streven naar een “ongewoone overeen-kominge” of “na-by-kominghe nae ’t leven”, zodat alles “eyghentlick, en niet min veranderlick” is; dan verdient men met recht de “Eeren-croon”.

Dit houdt dus in dat volgens Angel alle dingen gekarakteriseerd moeten zijn door de, voor elk object weer verschillende en specifieke, eigenschappen van vorm, textuur en reflectie (de “veranderlickheyt” van de natuur), zonder dat daar de schildertrant van de meester tussen mag komen. Illusie kan dus pas perfect zijn als de middelen waarmee deze tot stand komt – het op een bepaalde manier werken met verf – zoveel mogelijk onzichtbaar worden. Het herinnert aan de bewoordingen waarin Michel le Blon het werk van Torrentius bij Spiering Silvercroon, de eerste mecenas van Dou, aanbeval (afb. 34): “... so en siet men nergend eenige verheventheyt van verwen, begintsel noch eynde aent heele werck en schijnt mer gewassen off als enen waessem daerop geschildert”.¹¹⁹ Het is het ideaal van het beeld als een spiegel waarin de natuur zichzelf weergeeft.

117 Zie hierboven, noot 34.

118 Angel, *Lof*, 53–54.

119 Geciteerd door Martin, *Leven en werken*, 43.

Afb. 34. *Torrentius* (Jan Simonsz. van der Beeck), *Stillevens met wijnkan, waterkan, glas en bit* (allegorie op de matigheid), gedateerd 1614. Paneel 52 x 50,5 cm. (Rijksmuseum, Amsterdam).



Wanneer Angel in een volgende passage nader ingaat op de manier van schilderen, stelt hij het werk van Gerrit Dou expliciet als het grote voorbeeld. Dàt moet men goed bestuderen als men “netticheyt” nastreeft, omdat Dou “netticheyt” weet te combineren met een “curieuse lossicheyt”:¹²⁰ een schilderwijze die tegelijkertijd zowel nauwkeurig, verijnd en glad, als ook wonderbaarlijk ‘los’ is. Bij het werken met “netticheyt sonder lossicheyt” zal men slechts vervallen in stijfheid (“die foute van styvicheyt”) en onnatuurlijkheid (“onaerdigheyt”), zo zegt hij. Als men niet in staat is Dou’s vorm van “netticheyt” te bereiken, kan men beter een waarlijk losse en vloeiende manier van schilderen hanteren.

De schijnbare tegenstrijdigheid dat Angel de manier van schilderen van Dou aanbeveelt, na eerder te hebben uiteengezet dat men geen herkenbare eigen manier behoort te hebben en zeker die van een andere meester niet mag navolgen, vormde voor hem waarschijnlijk geen probleem. Voor Angel vertegenwoordigde het werk van Dou ongetwijfeld

120 Angel, *Lof*, 55–56.

de ideale ‘manierloze manier’ waarmee de zichtbare dingen perfect in verf werden geïmiteerd. Het lijkt er Angel in deze passage vooral om te gaan dat een schilderij er natuurlijk en ongedwongen uit moet zien; aangezien een zo nauwkeurig mogelijke ‘nabootsing’ van het zichtbare in zijn visie een absolute vereiste is, ligt de oplossing in het schilderen met netheid gecombineerd met losheid zoals hij dat in het werk van Dou aantrof; dat te bereiken is echter slechts voor enkelen weggelegd. Over de zoëven genoemde Torrentius merkte Constantijn Huygens reeds op dat, hoewel men zich tevergeefs afvraagt hoe deze schilder het voor elkaar kreeg de natuur zo wonderbaarlijk na te bootsen, hij daarmee slechts ‘levenloze voorwerpen’ kon weergeven.¹²¹ Ook Angel moet er, net als Dou, van doordrongen zijn geweest dat voor de suggestie van ‘leven’ meer nodig was dan “netticheyt”.

Dat juist de combinatie van een uiterst zorgvuldige en gedetailleerde schildertrant met een losse levendige penseelstreek een van de wonderen van Dou’s kunst is, heeft Angel scherp gezien. Een ieder die Dou’s schilderijen goed bekijkt kan het beamen en het is een eigenschap waarover men nog lang met bewondering zou spreken, tot het moment dat het gedetailleerde schilderen geheel uit de gratie raakte. Zo schreef Van Gool in 1750, Dou’s werkwijze contrasterend met de “styvigheit” van zijn leerling Pieter van Slingelandt: “[...] hoe net en uitvoerig hy alles [ook] heeft uitgewerkt, [toch] straelt de zwierige lossigheid van zyn penseel overal in door”.¹²²

Al eerder in zijn rede had Angel over een vereiste “lossicheyt” gesproken als noodzaak om de juiste uitdrukking op een gezicht te treffen.¹²³ Ook dat vinden wij zeker in het werk van Dou terug. Een aantal van Dou’s vroege ‘tronies’ – werken die vrij snel vervaardigd werden en niet zo duur waren – zijn geschilderd met levendige en duidelijk zichtbare streken die goed zijn buitengewoon trefzekere penseelvoering laten zien (afb. 35). Maar zelfs in zijn meest meticuleus uitgevoerde werken is het opvallend dat de gezichten altijd uit vlotte – maar voor het oog vervloeiende – streekjes zijn opgebouwd, waardoor zij een grote levendigheid bezitten (afb. 36). Zijn navolgers blijken daar zelden toe in staat, zodat hun gezichten – zelfs bij Frans van Mieris – de natuurlijkheid van uitdrukking ontberen die die van Dou kenmerkt. Bij hen krijgt de ge-laatsuitdrukking dikwijls een wat grimasachtig karakter door “die fou-te van stijvicheyt”.

Zoals wij zagen was het meest aanbevelenswaardige alternatief dat Angel tegenover het nette schilderen stelde een losse, vlotte en vloeiende manier van werken. Ook in dit geval moeten de verfstreken echter vervloeien, zich ‘verliezen’. Een “soet-verliesent Penceel”, oftewel een schilderwijze waarmee een glad oppervlak bereikt wordt, blijft voor hem dus geboden. Dat is beslist iets ander dan de ‘rouwe’ manier waar-

Afb. 35. Gerrit Dou, Man met pijp, ca. 1640. Paneel 19 x 14,5 cm. (The National Gallery, Londen).



121 Huygens, *Mijn jeugd*, 90-91. Huygens heeft grote reserves ten opzichte van “het mateloze enthousiasme bij het grote publiek” dat zich aan Torrentius’ werk vergaapt, maar desondanks moet hij toegeven dat deze “een mirakel” lijkt in het weergeven van “levenloze voorwerpen”. Torrentius is echter niet in staat tot het uitbeelden van mensen en andere levende wezens; er moet iets fout zijn gegaan met de goddelijke inspiratie die sommigen hem toeschrijven, merkt Huygens daarbij spottend op.
122 Van Gool, *Nieuwe schouburgh*, II, 4.

123 Dit deed Angel in het gedeelte waarin hij spreekt over de noodzaak van een vaste tekenhand, waarbij hij het weergeven van een ‘tronie’ als voorbeeld neemt (Angel, *Lof*, 37-38).

124 Zie Montias, ‘Cost and value’, passim. Dat een schilder een goedkope type schilderijen vervaardigde door het hanteren van een techniek die op een snel productieproces was gericht, hoeft overigens niet te zeggen dat hij daarom ook minder gewaardeerd werd. De grote waardering voor Van Goyen blijkt bijvoorbeeld uit de buitengewone lof die Orlers hem toezwaait.

over Van Mander sprak en waarop hierna nog wordt ingegaan. Wat Angel bedoelt, wordt vermoedelijk vertegenwoordigd door de schildertrant van Dou’s zojuist genoemde, betrekkelijk snel geschilderde vroege ‘tronies’, maar ook de vlotte werkwijze van bijvoorbeeld de in die tijd zeer geliefde en hooggewaardeerde Leidse landschapsschilder Jan van Goyen – een werkwijze die ook een snellere en dus goedkopere productie garandeerde¹²⁴ – valt waarschijnlijk in deze categorie (afb. 37).

Rembrandts manier van schilderen, die alles behalve “soet-verliesend” of “soet-vloeiend” is, wordt door Angel buiten beschouwing ge-



Afb. 36. Gerrit Dou, Kan uitgietende dienstmeid in venster, ca. 1655. Paneel 38 x 28 cm. (Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam).

laten. Diens schildertrant is juist het toonbeeld van de werkwijze waarin een individuele manier sterk is geaccentueerd, iets dat door Angel zo nadrukkelijk werd afgekeurd. Rembrandts verfopbrenging draagt zeer nadrukkelijk het stempel van de meester: het is een zeer herkenbare “Meesters handeling” die ook als ‘handelsmerk’ kon worden nagebootst, en op grote schaal werd nagebootst, door leerlingen en medewerkers.¹²⁵ Vanaf zijn vroegste bekende werken onderscheidde Rem-

125 Dit is het intrigerende gegeven dat het uitgangspunt vormde voor de studie van Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise*.

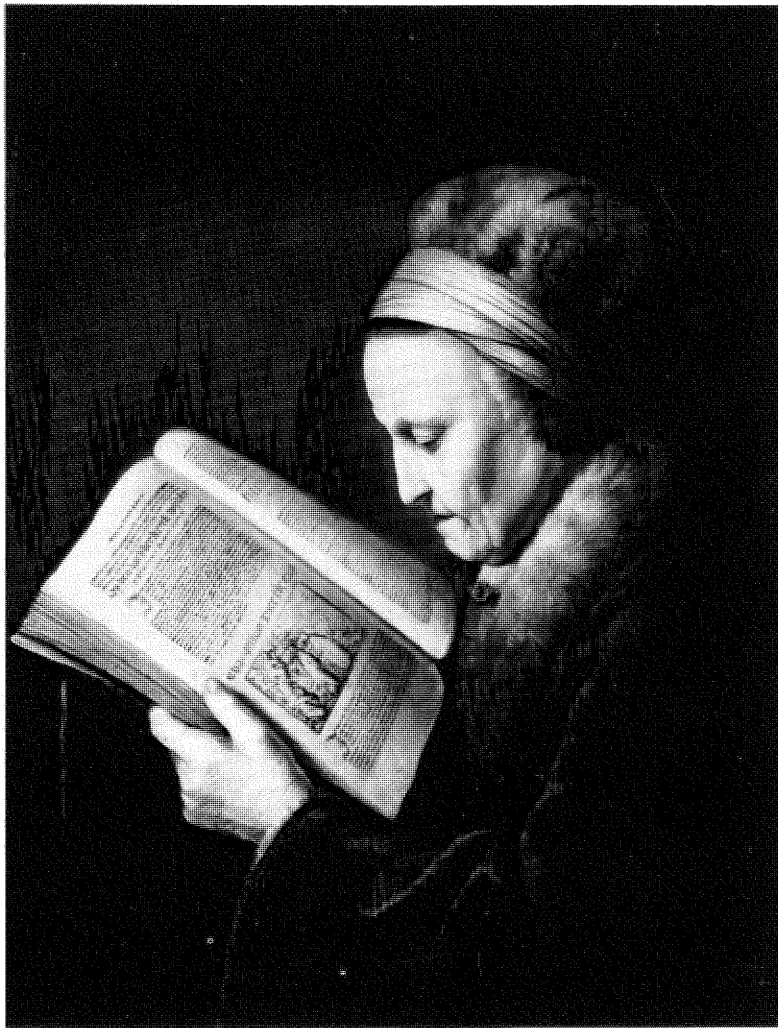


Afb. 37. Jan van Goyen, Landschap met twee eiken, gedateerd 1641. Doek 88,5 x 110,5 cm. (Rijksmuseum, Amsterdam).

brandt zich door een karakteristieke verfbehandeling met een nadrukkelijk zichtbare penseelvoering en legde hij zich toe op de in die tijd ongebruikelijke methode om de textuur van het oppervlak van materialen weer te geven door middel van verschillende vormen van dikte en reliëf in de verf.¹²⁶

Zoals Rembrandt met deze techniek zich direct verwijderde van zijn leermeester Lastman en hiermee meteen een eigen weg insloeg, zo verliet Dou op zijn beurt zo snel mogelijk de werkwijze van zijn leermeester Rembrandt. Alleen in zeer vroege werken treffen wij restanten daarvan aan. In de ‘Oude vrouw lezend in een lectionarium’ zien wij bijvoorbeeld nog dat de verf op een tamelijk dikke en gedifferentieerde wijze is aangebracht: de rimpels in de oude huid van de handen en het gezicht zijn gesuggereerd door enig reliëf in de rulle verfschikking (afb. 38). Door de wijze waarop in dit werk ook de oppervlakken van het bont, de

126 Zie hierover uitvoerig Van de Wetering, ‘Rembrandts schilderwijze’, 26–33, dat voor de volgende beschouwing een stimulerende rol heeft gespeeld.



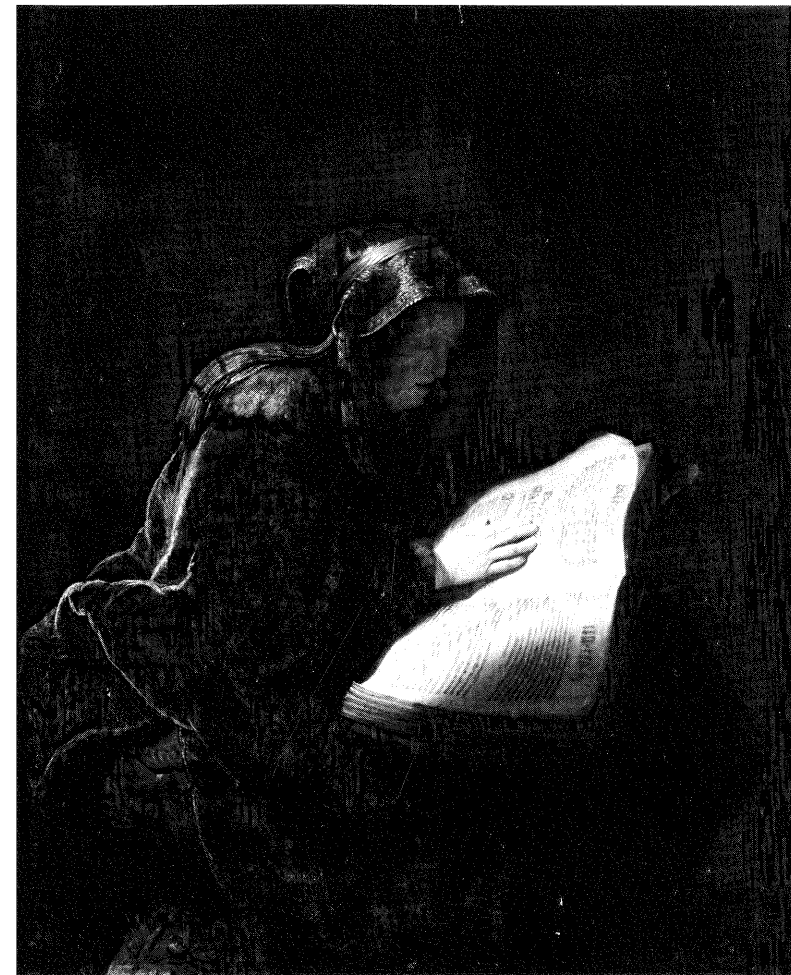
Afb. 38. Gerrit Dou, Oude vrouw lezend in lectionarium, ca. 1632. Paneel 71 x 55,5 cm. (Rijksmuseum, Amsterdam).

mantel en het papier van het boek uiterst nauwkeurig zijn 'afgetast' (wij kunnen zelfs precies zien welke passage zij in het, duidelijk eigentijdse, lectionarium leest), krijgt de voorstelling van deze oude vrouw echter een geheel ander karakter dan Rembrandts *'Profetes Anna'*, het schilderij dat Dou zal hebben geïnspireerd (afb. 39).¹²⁷

Na Rembrandts vertrek uit Leiden zou Dou zich geheel gaan toelagen op een gladde techniek. Ruimte en stofuitdrukking worden dan gesuggereerd door schakeringen van kleur, licht en schaduw, glans en reflectie, met verfstreken die in het oppervlak vervloeien. In feite keerde

127 Zie over deze werken Sluijter in *Leidse Fijnschilders*, 97-98 en Hecht, *Hollandse Fijnschilders*, 24-27. De vrouw leest over de intocht in Jericho uit het negentiende hoofdstuk van het evangelie van Lucas.

Afb. 39. Rembrandt van Rijn, De profetes Anna ('Rembrandts moeder'), gedateerd 1631. Paneel 60 x 48 cm. (Rijksmuseum, Amsterdam). Hetzelfde type oude vrouw werd vele malen ook door Dou gebruikt; of het model inderdaad Rembrandts moeder is, zoals de traditie wil, is echter geenszins zeker.



128 Zie Gombrich, 'Light', passim. Vergelijk ook Van de Wetering, 'Rembrandts schilderwijze', 26 en 33.

129 Van Mander spreekt bijvoorbeeld bij Holbein over "net curieus werck" (*Leven*, fol. 222r.). Zie voor een aantal vindplaatsen: Miedema, *Kunst*, 147.

130 Zie over Van Mander en noordelijke tradities, het met grote voorzichtigheid te hanteren, maar desondanks stimulerende boek van Melion, *Netherlandish Canon*. In hfdst. 4 behandelt Melion enige, zijns inziens fundamentele, termen die Van Mander vooral hanteert bij noordelijke schilders, waaronder "netticheyt".

hij zich tot de methode die reeds in de 15de eeuw werd geperfectioneerd door de gebroeders Van Eyck.¹²⁸ De termen "net" en "netticheyt", van het begin af aan gehanteerd om het werk van Dou te karakteriseren, werden ook door Van Mander reeds gebruikt; hij combineerde dit begrip vaak met "suyver", dat ongeveer hetzelfde betekent, terwijl hij tevens het woord "curieus" een enkele maal met "net" verbond, wat ook Orlers later bij zijn karakterisering van Dou zou doen.¹²⁹ Van Mander paste "net" en "netticheyt" vooral toe in zijn levensbeschrijvingen van een groot aantal noordelijke kunstenaars,¹³⁰ niet alleen bij Jan van Eyck, maar ook bij schilders als Van der Goes, Gossaert, Dürer en Holbein, en de twee grootheden die aan de wieg staan van de Leidse traditie: Cor-



Afb. 40. Lucas van Leyden, Detail (ca. 36 x 40 cm.) van De dans rond het gouden kalf, ca. 1530. Middenpaneel (van drieluik) 93 x 67 cm. (Rijksmuseum, Amsterdam).

nelis Engebrechtsz. en in het bijzonder Lucas van Leyden. Dit zijn de twee schilders die Orlers, Van Manders biografieën overnemend, het meeste bladzijden toebedeelde en wier beroemdste kunstwerken “om hun weerdicheyt wille, en ter gedachtenis” op het Leidse stadhuis werden bewaard (in het geval van Engebrechtsz. beklaagt Van Mander zich over het feit dat zijn stukken daar te hoog hangen, zodat de “netticheyt en den aerdt der Consten” slecht te zien waren).¹³¹ In Van Manders enthousiaste beschrijving van een befaamd werk van Lucas vindt men in feite alle termen die Angel voortdurend gebruikte: volgens Van Mander waren in dat schilderij de figuren “seer natuerlijck en eyghentlijck uytghebeeldt”, en het landschap “soo net en eyghentlijck ghehandelt”, dat het schijnt of men “alles natuerlijck in ’t leven voor ooghen heeft”; het schilderij is echter ook “wonderlijck los, aerlich, en overvloedich wel gheordineert”, terwijl Lucas ook uitblinkt in “die natuerlijcke waernehmunghe” (afb. 40; het hier afgebeelde schilderij is weliswaar niet het stuk waarover Van Mander dit zegt, maar ook op dit werk is zijn karakterisering geheel van toepassing).¹³²

De termen waarin Angel Dou’s werkwijze aanbeval herinneren eveneens aan de bewoordingen die Karel van Mander al eerder in de *Grondt* hanteerde, toen hij in zijn hoofdstuk “Van wel Schilderen, oft Coloren” de lofzong van de “netticheyt” in het werk van Jan van Eyck, Lucas

131 Van Mander, *Leven*, fol. 210v.

132 Van Manders beschrijving betreft ‘De genezing van de blinden van Jericho’ (St. Petersburg, Hermitage), toen in het bezit van Goltzius. Van Mander, *Leven*, fol. 212v/213r. (Orlors, *Beschrijvinge*, ed. 1614, 267; ed. 1642, 360). Overigens is het opmerkelijk dat Van Mander bij dit betrekkelijk kleine, rechthoekige drieluik van “een Casse met twee deuren” spreekt en even verder over een “sluytende kasken” met een Maria met kind, dezelfde terminologie die wij ook in de inventarissen bij schilderijen van Dou aantreffen (zie noot 66).

van Leyden, Dürer en Brueghel, de schilders die hij daar voor deze manier van schilderen ten voorbeeld stelde. Die “netticheyt” is volgens Van Mander aan te bevelen als het maar gepaard gaat met “aerdt, gheest en cloeckheyt” (Angel gebruikte de termen “wacker en kloeck”).¹³³ Op deze plaats benadrukte Van Mander dat “netticheyt” de ogen “soet voedsel” geeft en deze langdurig bezig houdt. Het zorgt er bovendien voor dat men aan het geziene verknocht raakt: het doet “[...] door ooghen onversadich, / T’herthe vast cleven met lusten gestadich.” Op Angels voortdurende benadrukking van het behagen van de ogen van de liefhebber lijkt hier, juist in combinatie met deze schildertrant, vooruit te worden gelopen.

In de betreffende passage stelde Van Mander deze gladde panelen vervolgens tegenover de met verf beladen schilderijen die men tegenwoordig wel ziet en waarvan het de bedoeling lijkt ze te betasten: ze zijn zo oneffen en ruw, dat men soms zou denken dat het uit steen gehouwen reliëfs betreft, zo zegt hij.¹³⁴ Dit is de ‘rouwe’ manier die Van Mander verbindt met het late, ‘met vlekken’ geschilderde werk van Titiaan dat, zoals hij zegt, alleen van verre kan worden bekeken. Van Mander waarschuwt dat deze manier door velen met slechte resultaten is nagevolgd: want om te bereiken wat Titiaan voor elkaar kreeg – een buitengewone natuurlijkheid door een schijnbare nonchalance – is, naast grote inspanningen, het uitzonderlijke oordeel en verstand van een kunstenaar als Titiaan nodig.

Dat Rembrandt zich in deze richting ontwikkelde, werd onlangs overtuigend door Ernst van de Wetering betoogd.¹³⁵ Dou richtte zich daarentegen op de werkwijze die als een van de belangrijkste kenmerken van een roemruchte inheemse traditie zal zijn beschouwd. Dat het werk van Lucas van Leyden, de meest vereerde kunstenaar uit het Leidse verleden,¹³⁶ als exemplarisch daarvoor kon worden gezien, was wellicht een bewuste of onbewuste stimulans.

Het oppervlak als substantiële materie en het schilderen als een handel met verf wordt bij het ‘nette’ schilderen zo veel mogelijk ontkend om het karakter van een uiterst artificiële ‘schijn zonder zijn’ te benadrukken. Dou streefde juist naar een oppervlak “sonder eenige verheventheyt van verwen”: egaal, glad en glanzend als een spiegel – het symbool van bedrieglijke schijn. Het hoeft ons niet te verbazen dat Van Mander (zijn leermeester Lucas de Heere citerend), juist bij Jan van Eyck, degene die hij als grondlegger van de Nederlandse schilderkunst beschouwde, de vergelijking tussen het geschilderde paneel en de spiegel maakte.¹³⁷

Ook in de inleiding die aan de levens van schilders uit de oudheid voorafgaat, sprak Van Mander over de spiegelmetafoor, in navolging

133 Van Mander, *Grondt*, fol. 48r (XII, 21). Zie ook Miedema 1989, 203. Kritiek op een “te groote neersticheyt en sorgvuldicheyt” die “soms tijden schadelijck is”, omdat het dan ontbreekt aan “geest en gratie” vinden wij bij Van Mander ook in het op Plinius gebaseerde leven van Apelles (*Leven*, fol. 77v).

134 *Ibidem*, fol. 48r/v (XII, 22–25).

135 Van de Wetering, ‘Rembrandts schilderwijze’, 16–22.

136 Voor Orlers nam Lucas duidelijk een zeer bijzondere plaats in, zoals blijkt uit het feit dat hij in de inleiding van zijn hoofdstuk over ‘vermaerde mannen’, na de door mij op p. 17 geciteerde zin (zie ook noot 7), stelde dat het vooral Lucas is, wiens werk en naam nooit vergeten zal worden. Met de negen bladzijden die Lucas’ biografie beslaat, heeft deze overigens slechts de Rooms Koning Willem II en Floris V voor te laten gaan.

137 Van Mander, *Leven*, fol. 201r: “T’sijn spieghels, spieghels zijnt, neen t’zijn geen Tafereelen” (in de door hem geciteerde *Ode op het Lam Gods* van De Heere).



Afb. 41. Gerrit Dou, Jonge vrouw bij het toilet, gedateerd 1667. Paneel 75,5 x 58 cm. (Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam).

van Alberti zeggende dat dichters die de oorsprong van de schilderkunst in de fabel van Narcissus hebben willen zien een passende vergelijking maakten: want waar kan een kunstig schilderij naar het leven beter mee vergeleken worden dan met het beeld van deze jongeman in de kristalheldere bron? Onze kunst, voegt Van Mander zelf toe, is immers “alree een schaduw van t’rechte wesen, en den schijn van het zijn vergeleken”.¹³⁸ Ingeleid door het verhaal van Zeuxis en Parrhasios en gevolgd door dezelfde vergelijking met de fabel van Narcissus, komt Van Hoogstraten driekwart eeuw later tot zijn bekende uitspraak “Want een

138 Van Mander, *Leven*, fol. 61v.

Afb. 42. Rembrandt van Rijn, Jonge vrouw voor spiegel, gedateerd 1654(?). Doek 39,5 x 32,5 cm. (Hermitage, St. Petersburg).



volmaakte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde, vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt”.¹³⁹ Als vanzelfsprekend impliciet bij vergelijkingen met het beeld van de spiegel zijn gangbare gedachten aan de spiegel als symbool van vluchtige en bedriegelijke schijn, hoogmoed en ijdelheid (ook het Narcissus-verhaal brengt natuurlijk de gedachte aan ijdelheid direct aan de oppervlakte), en aan het spiegelbegrip in de zin van een moreel exemplum (de scholastische *speculum*). De vergelijkbaarheid van spiegel en schilderij werd hierdoor des te pregnanter.¹⁴⁰

Vergelijkingen tussen schilderij en spiegel werden echter door een schilder als Rembrandt ongetwijfeld verworpen. Zijn schilderijen roepen juist op geen enkele wijze herinneringen op aan het beeld van de

139 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, 25.

140 Zie over aspecten van de spiegel en het spiegelbeeld in de Nederlandse kunst uit deze periode: Sluijter, ‘Spiegel’, passim, Sluijter, ‘Stuck’, passim, Sluijter, ‘Venus’, 350-355, Brusati, ‘Stilled lives’, passim en Muylle, ‘Fascinatio’, 259-261.



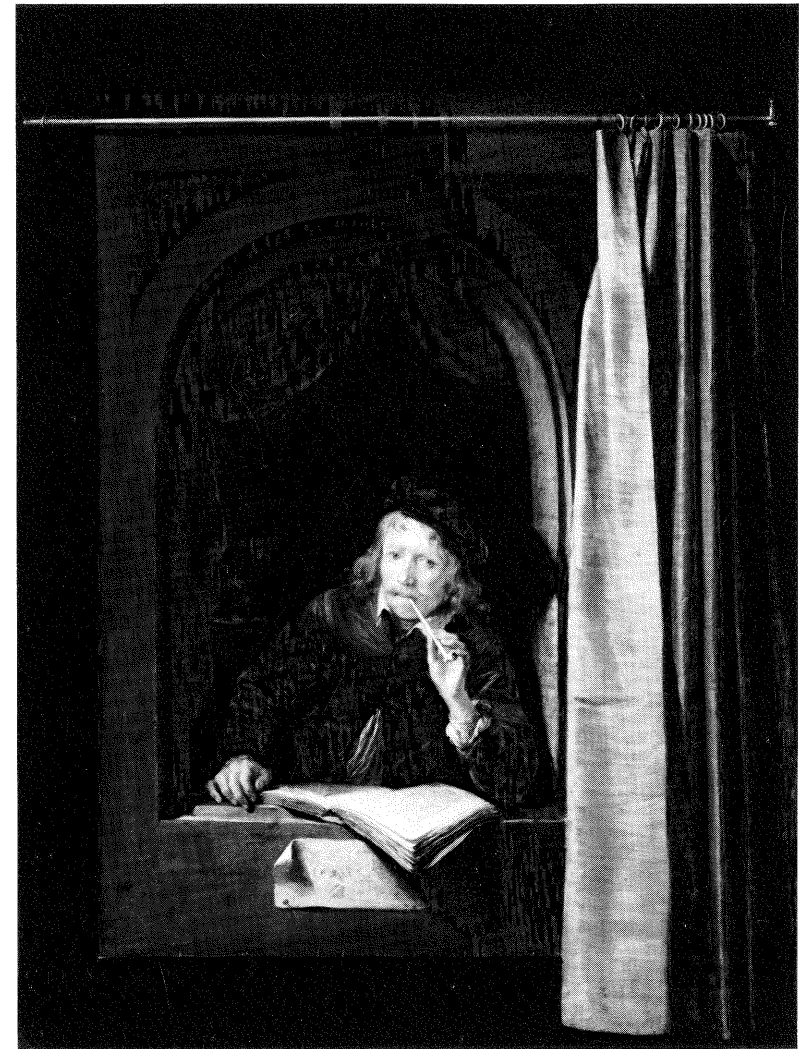
Afb. 43. Rembrandt van Rijn, *De heilige familie*, gedateerd 1646. Paneel 46,5 x 69 cm. (Gemäldegalerie, Kassel).

spiegel; veelzeggend is dat in zijn werken uitbeeldingen van spiegelreflecten – zo talrijk in het werk van de oude Vlaamse meesters, maar ook in dat van Dou en vele andere Hollandse schilders uit de 17de eeuw – geheel afwezig zijn. Het contrast tussen de opvattingen van leermeester en leerling over het beeld lijkt (laat in hun carrière, respectievelijk in 1654 en 1667) geestig gereflecteerd te worden in een schilderij waarop Dou het spiegelbeeld toonde van een meisjesgezicht dat wel zeer verwant is aan dat van een enige tijd eerder door Rembrandt geschilderde jonge ‘courtisane’ die in de spiegel kijkt (afb. 41 en 42).¹⁴¹

Rembrandt weet met zijn techniek te bereiken dat het meisje een bijna ademende lichamelijke bezit, hoewel men zich bij het kijken tevens voortdurend bewust is van het oppervlak als een verfmassa, opgebouwd uit brede, met verf beladen penseelstreken. En, zoals te verwachten, toont Rembrandt de achterkant van de spiegel; het weergeven van de voorkant zou in strijd zijn met de techniek waarmee zijn vorm van illusionisme tot stand kwam. In Dou’s werk vormt het reflecterende oppervlak van de spiegel daarentegen de focus van het beeld. Daarmee benadrukt Dou de vergelijking tussen schilderij en spiegel: wij kijken naar twee lagen illusie, het schilderij van het meisje met daarin ook nog eens

141 Mogelijk het schilderij dat in Rembrandts inventaris wordt beschreven als een “Cortisana haer pallerende” (Tümpel, *Rembrandt*, 408). Of Dou hier bewust Rembrandts meisje citeert – hun houding toont een opvallende verwantschap – laat ik in het midden; geheel onwaarschijnlijk lijkt het mij echter niet. Zie over Dou’s schilderij in relatie tot vele 17de-eeuwse genrestukken met jonge vrouwen voor spiegels, Sluijter, ‘Stuck’, passim.

Afb. 44. Gerrit Dou, *Pijprokende schilder in venster*, ca. 1647. Paneel 48 x 37 cm. (Rijksmuseum, Amsterdam).



haar spiegelbeeld. Doordat het meisje ons zelfs via het spiegelbeeld aankijkt, wordt extra geaccentueerd dat het slechts de schijn-gestalte van deze mooie jonge vrouw is die de toeschouwer ziet; maar het is een schone schijn die hem ertoe kan verleiden veel geld voor haar neer te tellen.

Bij Dou’s vele, in de jaren vijftig en zestig geschilderde uitbeeldingen van aanlokkelijke dienstmeiden en juffers valt de begeerlijkheid van het kostbare, uiterst verfijnde object perfect samen met dat van de jonge schoonheden die zich uitnodigend tot een toeschouwer buiten het beeld richten.¹⁴² Bij de vrouw die ons via de spiegel aankijkt staat de wijn ge-

142 Vergelijk Sluijter, ‘Over fijnschilders’, 52-60.

koeld en een stoel gereed voor haar minnaar – door het openstaande deurtje van de vogelkooi boven haar hoofd wordt zij als ‘zu haben’ gekarakteriseerd; toch zal zij altijd onbereikbaar voor hem blijven omdat zij slechts kunstige schijn is. Dat laatste wordt nog eens extra geaccentueerd door de artificiële boog waarin een kostbaar tapijt is weggeschoven om ons een blik in haar wereld te gunnen. In Rembrandts schilderij is de onbereikbaarheid van de zeer ‘aanwezige’ schone geaccentueerd doordat zij nadrukkelijk verf is. Hoewel op zo verschillende manieren gecreëerd, tonen beide een volmaakte illusie van vergankelijke schoonheid waarvan de eigenaar/(kunst)minnaar permanent kan genieten.

Zeër duidelijk komt het grote verschil in benadering, als was het een demonstratie ervan, naar voren in twee vroegere schilderijen waarop zowel Rembrandt als Dou een gordijn hangend aan een gefingeerde lijst ‘vóór’ het schilderij schilderden. Dou’s werk, de *‘Pijprokende schilder in een venster’* van circa 1647 (afb. 44) kwam al eerder uitvoerig aan de orde in verband met het gordijn als verwijzing naar het ‘Parrhasiaanse’ illusionisme. Waarschijnlijk ontstond het niet lang na Rembrandts *‘Heilige Familie’*, dat 1646 is gedateerd (afb. 43).¹⁴³

Rembrandt suggereert op overtuigende wijze de rode stof en de plooi van het gordijntje door de belichte en beschaduwde delen met virtueuze, brede penseelstreken neer te zetten. De verf van het ‘vóór’ het schilderij hangende gordijn is ook dikker en ruller dan van het tafereel erachter. De gordijnreringen en de roede hebben kleine, maar dik opliggende glimlichtjes die door hun verfreliëf het opvallende licht nog eens weerkaatsen. De suggestie van een gordijn voor het schilderij is onovertroffen, maar men zal het tegelijkertijd altijd zien als verf waarin de hand van de maker zich nadrukkelijk toont. Aangezien het maar een klein schilderij is, kan de voorstelling niet van te ver af worden bekeken en ziet het gordijn er als een substantiële verfmassa uit. Maar op een afstand – als de voorstelling zelf nauwelijks herkenbaar is en men in de eerste plaats een schilderij met een gordijn ziet – krijgt het gordijn een illusionistische werking.

Dou daarentegen suggereerde de zware lichtgroene zijde op zijn schilderij op tegenovergestelde wijze. De linkerkant van diens gordijn is zodanig omgeslagen dat een breed vlak van stof het volle licht vangt. Dit gaf Dou de gelegenheid zich volledig uit te leven op de “luyster” of de “glans” van deze stof die zelfs herkenbaar is als het specifieke zijde-weefsel ‘toers’. Hij gaf met uiterste nauwkeurigheid de manier weer waarop de schering en inslag van een dergelijk materiaal licht reflecteren; men krijgt het idee de horizontale en verticale draden van de zijde te kunnen zien zonder dat men zich bewust is van de penseelstreek. Pas bij beschouwing van zéér nabij – of beter nog, met het vergrootglas –

ziet men de buitengewoon levendige beweging van het penseel waarmee deze suggestie bereikt is en realiseert men zich de ongelooflijke virtuositeit van de maker.

Het overtuigende effect schuilt echter niet alleen in de perfecte suggestie van de karakteristieke glans van het materiaal, die bereikt wordt door de uiterst trefzekere weergave van lichtweerkaatsing. Tegelijkertijd is door het suggereren van brede zones licht en schaduw voorkomen dat de ‘toevallige’ reflecties het beeld versplinteren. Het is deze vereniging van de al eerder besproken krachtige, samenhangende – en samenvattende – licht/donker verdeling, met de nauwkeurige weergave van de wijze waarop oppervlakken licht reflecteren, die Dou’s kunst bijzonder maakt. Meer dan enig voorganger voldeed hij hierdoor aan Van Manders wens om te zorgen dat “netticheyt” niet “haren welstandt verliest van verre”.¹⁴⁴ Ook Houbraken zag dit nog goed toen hij opmerkte dat Dou de beste was van alle kunstenaars die zich bezig hielden met ‘uitvoerig’ schilderen, omdat zijn “penceelwerk een grote kragt heeft, zelfs veer af”.¹⁴⁵

Rembrandt en Dou tonen op geheel verschillende wijze een tour de force in dienst van de illusie; beiden laten echter tegelijkertijd zien dat die illusie door kunst tot stand is gekomen en geheel artificieel is. De één door het oppervlak als materie bestaande uit verf duidelijk te tonen, de ander door de materie te ‘ontkennen’ en het oppervlak als een glad en glanzend vlak te benadrukken. Want ook bij Dou’s schilderij zal niemand ooit gedacht hebben dat het gordijntje werkelijk vóór het schilderij hangt; het voegt zich onmiskenbaar in het gladde oppervlak van het schilderij. Dou benadrukt zelfs dat het een onderdeel van het schilderij vormt en zet daarmee de illusie van het gordijn als ervóór hangend tegelijkertijd op losse schroeven.¹⁴⁶ het gordijn en het venster (met de figuur en alle objecten) worden namelijk door dezelfde ‘van buiten’ komende lichtbron beschenen! Het gordijn vangt het sterkste licht en komt daardoor het meest naar voren, maar door deze belichting blijkt het zich in dezelfde ‘ruimte’ te bevinden als de pijprokende man in het venster. Bij Rembrandt daarentegen wordt het interieur met de Heilige Familie belicht door lichtbronnen ‘binnen’ het schilderij – daar bevindt zich ook het sterkste licht – terwijl het gordijn en de lijst een minder sterk licht van ‘buiten’ krijgen; bij hem zorgt vooral de rulheid van de verfstructuur ervoor dat het gordijn naar voren komt.¹⁴⁷

144 Van Mander, *Grondt*, fol. 48r (XII, 21).

145 Houbraken, *Schouburgh*, III, 7.

146 Zie hiervóór, p. 20, waar wij zagen dat hij deze illusie ook al op andere manieren ondergroef.

147 Rembrandts gordijn heeft ongetwijfeld meer betekenis dan alleen een illusionistische: zie hierover: Kemp, *Rembrandt*, passim.

143 Zie voor de datering hierboven, noot 35.

5. De bedriegelijke schijn van een artificiële wereld

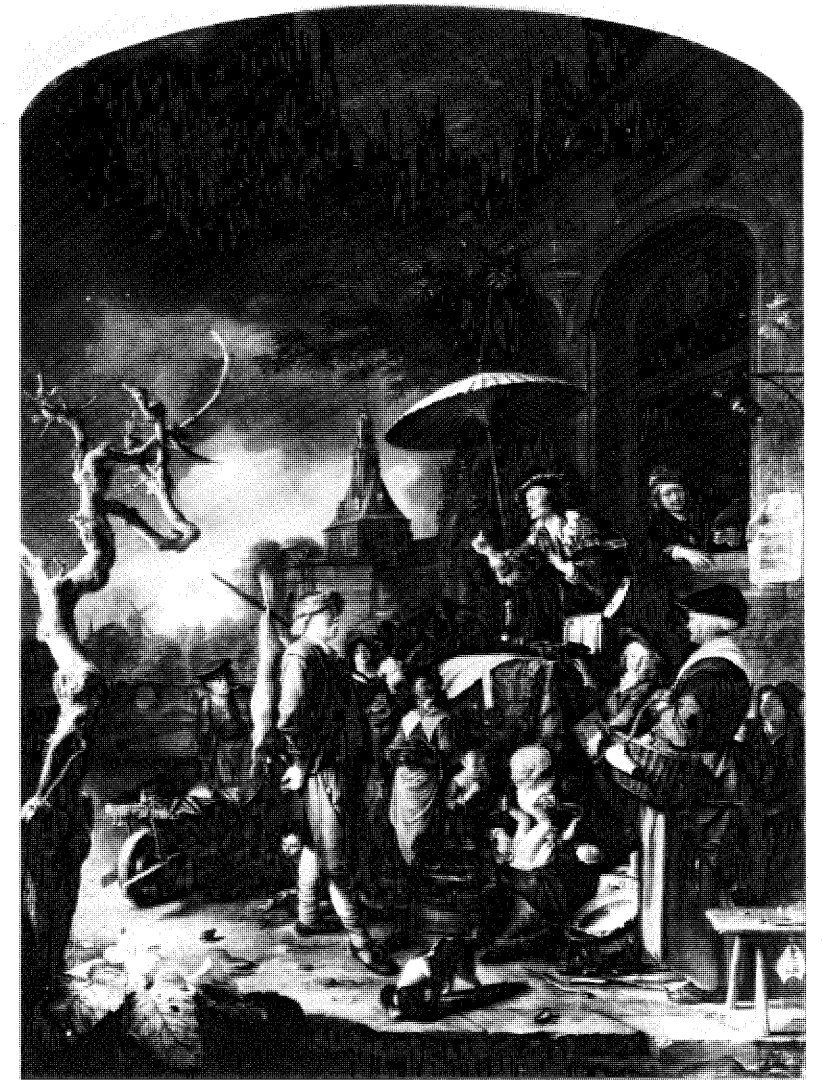
In de twee hiervóór besproken schilderijen maakten Rembrandt en Dou op eigen wijze duidelijk dat hun kunst uitstijgt boven de 'absolute' trompe-l'oeil waarmee Zeuxis door Parrhasios zou zijn bedrogen. Als kunst werkelijk bedriegt kan men haar immers onmogelijk tegelijkertijd als kunst zien. Hun kunst stelt daarentegen twee verschillende manieren van een adembenemend illusionisme voor ogen, waarbij de toeschouwer zich bij het kijken voortdurend bewust is van het virtueuze spel met schijn en wezen.

Bedrog is pas vermakelijk als men zich er tegelijkertijd van bewust is dat het bedrog betreft. Dat is wat Dou ook laat zien in de voorstelling van zijn befaamde *'Kwakzalver'* (afb. 45). Dou zelf leunt rechts uit het venster en kijkt, met palet in de hand, de toeschouwer geamuseerd aan. Hij presenteert de toeschouwer het werkelijke bedrog van de kwakzalver tegenover het vermakelijke 'bedrog' waarmee de schilder dit als 'werkelijk' voor ogen stelt. Beiden verkopen illusie, maar zij richten zich tot een geheel verschillende clientèle. Dou weet een sophisticated publiek te verleiden om daar grote sommen geld voor neer te tellen, terwijl de kwakzalver domoren en onnozelen van geest geld uit de zak klopt met zijn bedrog.¹⁴⁸

Het illusionisme van Dou's voorstellingen moet ons niet doen vergeten dat het zorvuldig gecreëerde ficties zijn. De middelen die Dou gebruikt om duidelijk te maken wat er gaande is in zijn voorstellingen, bestaan vooral uit het gebruik van bepaalde iconografische conventies, voor de toeschouwer bekende stereotypen, en eenvoudig toegankelijke visuele metaforen. Dat Angel ons zelfs daarover iets te vertellen blijkt te hebben, zal hieronder worden aangehaald. Om eerst bij de *Kwakzalver* te blijven: de kwakzalver werd al sinds Jeroen Bosch gebruikt als beeld van leugen, bedrog en onnozele goedgelovigheid.¹⁴⁹ In dit schilderij laat Dou met behulp van direct begrijpelijke visuele metaforen zien wat het doel van de kwakzalver is: een jongetje lokt een onnozel vogeltje, een ander besteelt een domme boerenvrouw, terwijl de recht onder de kwakzalver geplaatste kinderbillen met poep de aard van diens praatjes duidelijk maken.¹⁵⁰

De omstanders tot wie de kwakzalver spreekt, vertegenwoordigen

Afb. 45. Gerrit Dou, De kwakzalver, gedateerd 1652. Paneel 112 x 83 cm. (Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam).



148 Zie Sluijter, 'Hoe realistisch is', 28-33 voor mijn weerlegging van de 'geleerde' emblematische interpretatie van dit schilderij door Emmens en De Jongh, met verwijzingen naar de literatuur die sindsdien over dit schilderij verscheen (in het bijzonder Gaskell, 'Dou', passim, bracht belangwekkende nieuwe ideeën).

149 Zie het centrale paneel van Bosch' *Hooiwagen* in het Prado; het motief werd in het begin van de 17de eeuw in de Noordelijke Nederlanden opgenomen in een door Jan van de Velde II in prent gebrachte inventie van Willem Buytewech (Hollstein 136), met het onderschrift: "Populus vult decipi. T'volck wil bedrogen zijn".

150 Zoals men nu in andere talen nog kan zeggen dat de onzin die iemand uitslaat 'scheisse' of 'shit' is, betekende 'dat is kakken' in de 17de eeuw: 'onzin' of 'praatjesmakerij' en kon 'te kakken zetten' 'iemand iets wijs maken' betekenen. Bovendien kon men misschien de associatie met een 'schijtjager' oftewel een praatjesmaker, hebben (*Woordenboek der Nederlandse Taal*, VIII, 1, 901 en 635; Van Sterckenburg, *Glossarium*, 100 en 186).

151 Zie voor zijn bijna hysterische zorgvuldigheid, netheid en angst voor stof (die bij het vervaardigen van zulke gladde schilderijtjes ook absoluut noodzakelijk zal zijn geweest): Sandart, *Akademie*, 196.

zorgvuldig gekozen (stereo)typen die alle direct associaties zullen hebben opgeroepen met onnozelen en domoren, afkomstig uit veel lagere standen dan de schilder en het publiek tot wie hij zich richt. Het feit dat Dou zich met zijn palet en penselen in het venster van een herberg bevindt (als zodanig herkenbaar aan de uithangende kan), heeft niets met enige werkelijkheid te maken, want hij schilderde zeker nooit ergens anders dan in zijn eigen atelier;¹⁵¹ het palet heeft slechts de functie te tonen dat de man die daar zit een schilder is. Dat het tafereel zich voor

een herberg afspeelt die duidelijk buiten de wallen van de stad is gelegen (aangeduid door de stadspoort), dient om de plaats aan te geven die voor een dergelijke scène passend is: het soort omgeving waar kwakzalvers hun praktijken uitoefenen. De stadspoort heeft bovendien nog een andere functie, want het is de vlak bij Dou's eigen huis gelegen Blauwpoort waardoor vrijwel iedere bezoeker van Leiden de stad binnenkwam. Deze poort, die onder andere ook op Dou's deftige zelfportret uit 1663 te zien is (afb. 31), lijkt als een vignet van deze beroemde zoon van Leiden te fungeren. Het roept in gedachte dat Simon van Leeuwen een kleine tien jaar later in zijn stadsbeschrijving van Leiden de schildersbiografieën laat culmineren in die van Dou, na dat gedeelte trots te hebben ingeleid met de woorden: "binnen dese Stad [zijn] geboren ende opgekweekt, de vermaerste Schilders [...] van het gantse Land".¹⁵²

Uit het bovenstaande moge duidelijk zijn hoezeer een tafereel van Dou een met kunstmatige middelen geschapen wereld laat zien, die juist daardoor betekenis overdroeg op de toeschouwer. De 'gekunsteldheid' van zijn wereld zou Dou steeds benadrukken. De monumentale boogvensters met reliëfs of de natuurstenen bogen met weggetrokken oosterse tapijten hebben niets met enige Hollandse werkelijkheid te maken. Zij 'scheiden' de wondere wereld van de fijnschilder van de wereld van de toeschouwer, en presenteren en 'onthullen' deze tegelijkertijd. Het is een aantrekkelijke wereld waarin veel te zien valt, doordat er een grote rijkdom aan objecten zorgvuldig is gearrangeerd. Maar de combinaties van de objecten en de plaatsing in de ruimte – en ook de ruimten zelf – hebben dikwijls een laag realiteitsgehalte. Niemand zal ooit gedacht hebben de in boogvensters geplaatste schalkse dienstmeisjes, astronomen en piskijkers met hun uitstallingen op de vensterbank, of de dikwijls curieuze interieurs ook in werkelijkheid zo te kunnen aantreffen. Toch zal dezelfde toeschouwer hebben beaamd dat een schilderij van Dou een volmaakte "na-by-kominghe nae 't leven" is, zoals Angel zijn ideaal verwoordde.

Dou maakte voor zijn onderwerpen gebruik van bepaalde picturale conventies waaraan dikwijls eigentijdse stereotypen ten grondslag liggen over kwakzalvers, dienstmeiden, modieuze juffers, oude vrouwen, astronomen, geleerden, studenten, artsen, etcetera. Door zorgvuldige aankleding en regie van figuren en interieur, door uitgekiende combinaties van objecten, dikwijls met invoeging van visuele metaforen, communiceren de schilderijen met de toeschouwer en worden zij als het ware 'echter' dan de werkelijkheid.

Zoals reeds werd aangekondigd, blijkt Angel ons zelfs hierover iets te zeggen te hebben wanneer hij uiteenzet dat men een uitgebeelde gebeurtenis zo duidelijk en begrijpelijk mogelijk voor ogen moet stellen.

152 Van Leeuwen, *Besgryvinge*, 188. Zie ook hierboven, noot 9 (over Van Mander en Schrevelius die eerder hetzelfde van Haarlem zeiden).

Angel bespreekt dit in het gedeelte waar hij uitvoerig de noodzaak behandelt om nauwkeurig teksten te lezen en te overdenken wanneer men een historiestuk schildert. Deze lange passage – die hem nog eens de gelegenheid gaf zijn belezenheid ten toon te spreiden – lijkt op het eerste gezicht weinig relevant wanneer men naar relaties zoekt met de kunst van Dou, die immers nooit op narratieve teksten was gebaseerd.¹⁵³ Ook hier is het Angel erom begonnen dat alles "eyghentlick" en "natuyrlick" moet zijn, wat in deze context vooral wil zeggen dat niets in de voorstelling strijdig mag zijn met het uit te beelden verhaal, dat het er uit moet zien alsof het zo gebeurd zou kunnen zijn, en dat de beschouwer direct moet kunnen begrijpen wat er gebeurt. Behalve dat de voorstelling daartoe zoveel mogelijk aan de eigen beleavingswereld moet refereren (zonder het verhaal geweld aan te doen)¹⁵⁴, geeft Angel aan de hand van een schilderij van Lievens met de voorstelling van 'Bathseba' een paar interessante aanbevelingen die ook het functioneren van motieven in genrestukken kunnen verduidelijken.

Angel prijst Lievens bijvoorbeeld vanwege het feit dat hij in de voorstelling van de badende Bathseba een oude vrouw met een brief heeft ingevoegd die haar Davids invitatie om met hem de liefde te bedrijven overbrengt. Hoewel dit motief niet in het verhaal voorkomt (maar overigens anders dan Angel het deed voorkomen inmiddels wel zeer conventioneel was), vond hij dit een uitstekend idee, want zij vertegenwoordigt een "wel-ervaren Vrouwe in de Minnen kunst, ofte een Koppelerse" die men "ghemeenlick daertoe [voor liefdestransacties] ghebruycet".¹⁵⁵ Door het hanteren van een dergelijk herkenbaar 'stereotype' wordt dus des te duidelijker aangegeven wat er aan de hand is.

Eveneens kunnen daartoe metaforische beelden worden ingevoegd. Angel prijst in het betreffende schilderij een Cupido die een brandende pijl schiet naar Bathseba, omdat daarmee voor ogen wordt gesteld dat Bathseba door een "heete brandt van lust" ontstoken moet zijn toen zij dit verzoek van koning David kreeg. Net als het beeld van de koppelaarster is dit een middel om op een direct te begrijpen manier te visualiseren wat er gebeurt. Deze voorbeelden geven mijns inziens inzicht in de wijze waarop in de genreschilderkunst allerlei motieven functioneren (waar overigens oude vrouwen als koppelaarsters, liefdesbrieven en reliëfs of schilderijtjes met Cupido's vertrouwde motieven zijn). Juist in schilderijen die geen tekstuele bron hebben, zoals de werken van Dou, zal de schilder met dergelijke hulpmiddelen duidelijk moeten maken wat er gaande is. Dou's ficties – en natuurlijk niet alleen de zijne – zijn daaruit opgebouwd. Dat Dou diepzinnige, didactische betekenissen in zijn taferelen verhulde en dat de toeschouwer werd verondersteld zich vragen te stellen over zulke, vooral met behulp van emblematische teksten te duiden betekenislagen, is mijns inziens niet vol te houden.

153 Onder de door Ronni Baer geaccepteerde werken bevindt zich geen enkele 'historie'. Alleen enkele zeer vroege werken waarvan de toeschrijving betwist wordt, zoals de 'Tobias en Anna' in de National Gallery en de 'Rust op de vlucht naar Egypte' (Vlg. New York, 12-1-1989, nr. 43) – beide uit het oeuvre van Rembrandt verwijderd en met veel voorbehoud aan Dou toegeschreven (maar m.i. zeker onder Rembrandts directe leiding geschilderd) – hebben een tekst als basis (Bruyn, *Corpus*, I, C 3 en C 6). Zelfs in deze werken is echter geen sprake van een handeling, maar van een situatie.

154 Een mooi voorbeeld daarvan geeft Angel bij zijn uiteenzetting over Rembrandts 'Bruiloft van Samson', waarvan hij stelt dat het zowel historisch verantwoord is, als ook allerlei 'natuyrlicke' handelingen toont. Zo gedragen de uitgebeelde gasten – die lachen, kussen, wijn drinken – zich niet als mensen "die in onse hedendaechse Feeste ghevonden werden", maar zij onderscheiden zich daarvan toch weer zodanig dat zij niet met hedendaagse bruiloftsgasten verward kunnen worden (Angel, *Lof*, 48).

155 Angel, *Lof*, 50.



Afb. 46. Gerrit Dou, Zelfportret, gedateerd 1647. Paneel 43 x 34,5 cm. (Gemäldegalerie, Dresden).

Uit Houbrakens uitspraak over Dou, waarin hij het betreurt dat “’s mans vernuft [zich] niet op grootse bespiegelingen [heeft] toegeleid, en zyn penceel tot het verbeelden van waardiger en pryselyker voorwerpen gezet heeft”, hebben Emmens en De Jongh geconcludeerd dat de diepere betekenissen van Dou’s genrestukken toen al niet meer werden begrepen.¹⁵⁶ Als zijn schilderijen zulke diepzinnige moralisaties zouden hebben bevat, lijkt het echter onwaarschijnlijk dat Houbraken die al niet meer onderkende; een dergelijk geheugenverlies ligt niet erg voor de hand in een tijd dat de thematiek die Dou had geïntroduceerd nog steeds springlevend was in vele Hollandse ateliers en Houbraken nog schilders kende die bij Dou in de leer waren geweest. Met betekenissen die niet meer zouden zijn begrepen heeft deze uitspraak dan ook niets

¹⁵⁶ Zie voor dit standpunt: Emmens, ‘Natuur’, 127-128 en De Jongh, *Zinne- en Minnebeelden*, 74 en idem, *Lering*, 89.

te maken: Houbraken betreurt het slechts dat Dou geen historiestukken heeft geschilderd. Voor hem was inmiddels, door het doorbreken van de classicistische kunsttheorie, de hiërarchie van de genres – waarin het schilderen van historien bovenaan stond – een onwrikbaar gegeven geworden.¹⁵⁷ De manier van kijken naar zulke taferelen zal niet wezenlijk zijn veranderd, wel echter de theoretische waardering. De 18de-eeuwse verzamelaar bekommerde zich daar echter nauwelijks om en kocht nog even gretig Dou’s genrestukken.

Voor Angel en Dou zal een dergelijke hiërarchie geen betekenis hebben gehad. Het feit dat Dou’s werken tot de allerduurste van de 17de eeuw behoorden bewees voldoende hoe “geacht en ghe-eert” deze kunst was. Het was een waardering die gebaseerd was op picturale kwaliteiten en, zoals met een aantal voorbeelden werd aangeduid, er kan mijns inziens worden gesproken van een hechte wisselwerking tussen die specifieke kwaliteiten en de onderwerpen die ter uitbeelding werden gekozen; in sommige gevallen werden zij zelfs op geestige wijze gethematiseerd.

Zes jaar na Orlers’ lof en Angels rede, in 1647, vervaardigde Dou een zelfportret waarin hij zichzelf, gezeten tussen vele objecten die op de waardigheid van zijn persoon en zijn vak duiden, al tekenend weergaf (afb. 46).¹⁵⁸ Hij lijkt daarmee naar de noodzakelijke eigenschap te verwijzen waarmee Angel zijn rede afsloot, namelijk de “lust en vlijt” tot werken: “Dat noyt dach voor-by mach gaen, / Of daer werdt een treck ghedaen”, zo haalt Angel een overbekende uitspraak aan die van Apelles afkomstig heet te zijn (*nulla dies sine linea*).¹⁵⁹ Als men ook aan deze laatste eis voldoet, zegt Angel, dan zal men “die Eere-croon als verdient hebbende” met recht op het hoofd mogen zetten. Weliswaar hangt in vele van Dou’s schilderijen een kroon aan het plafond, maar in dit schilderij is deze des te opvallender omdat hij op tamelijk irreële wijze boven Dou’s hoofd in de lucht lijkt te zweven. Hij hangt daar vast niet toevalig.

¹⁵⁷ Zie hierover: Sluiter, ‘Schilders’, 24.

¹⁵⁸ Zie Gaskell, ‘Gerrit Dou’, 16-18, en Raupp, *Künstlerbildnis*, 277-279.

Aantekeningen

- 1 (zie p. 11, noot 2) De enige vroegere stadsbeschrijving van een Noordnederlandse stad, het in Latijn geschreven *Rerum et urbis Amstelodamensium Historiae* van Pontanus (1611), gaf eveneens alleen biografiën van geleerden en schilders (een Nederlandse vertaling verscheen in 1614, hetzelfde jaar als Orlers' werk). Het model voor beiden was ongetwijfeld Hadrianus Junius' *Batavia* uit 1588. Ook daarin werden als 'Hollandica ingenia' alleen geleerden en kunstenaars beschreven (Junius, *Batavia*, 234-240). Vlak voor Orlers' boek, in 1612, was ook een Nederlandse vertaling verschenen van Guicciardini's *Descrittione dei tutti paesi bassi* uit 1567, een werk dat zeker een belangrijke stimulans voor de bovengenoemde auteurs betekende (in de 16de eeuw waren ook reeds een Duitse en een Franse vertaling verschenen). Daar vinden wij nog geen biografiën, maar werd wel voor het eerst een grote hoeveelheid Nederlandse schilders – dikwijls met korte karakterisering – opgesomd. Guicciardini veegde ze alle bijeen bij de beschrijving van Antwerpen; onder de andere steden vermeldde hij als vermaarde mannen alleen geleerden (Guicciardini, *Descrittione*, 97-100; idem, *Beschryvinghe*, 79-81). Zowel Junius, Guicciardini als Pontanus, noemen overigens ook graveurs en beeldhouwers. Net als Van Mander in zijn *Schilder-Boeck* deed, beperkte Orlers zich strikt tot schilders.
- 2 (zie p. 12, noot 9) Tussen Orlers' eerste en tweede editie verscheen alleen de stadsbeschrijving van Samuel Ampzing over Haarlem (1628). Na 1641 volgden gedurende de 17de eeuw: Th. Schreve-lius, eveneens Haarlem (1648), O. Dapper e.a. (Amsterdam, 1665; slechts met de reeds door Pon-tanus genoemde schilders), D. van Bleijswijck (Delft, 1677), G. van Spaan (Rotterdam, 1698). Amp-zings *Beschrijvinge* uit 1628 geeft nog geen biografiën van eigentijdse schilders maar slechts een korte algemene lof (in dichtvorm). In tegenstelling tot bij Orlers zijn zij geplaatst in een hoofdstuk over de "neringen onser Stad", waar ook wevers, brouwers, schrijf- en rekenmeesters, musici, glas-schrijvers en graveurs worden vermeld (komisch is, dat Houbraken zich er, een eeuw later, buiten-gewoon kwaad over maakte dat Ampzing dit deed; zie Houbraken, *Schouburgh*, II, 37-40). Schreve-lius volgt meer het model van Orlers en stelt zelfs dat in Haarlem "d'alderbest Schilders voor eenige hondert jaren herwaerts, hier op gequeect zijn", een opmerking die overigens al op Van Mander teruggaat (Schreve-lius, *Harlemias*, 359, Van Mander, *Leven*, fol. 206r). Schreve-lius' biografiën van levende schilders zijn echter veel summierder dan die van Orlers; hij behandelt tevens kort glas-schrijvers en andere beroepsgroepen als kooplieden, bankiers, textielondernemers, etc. Sommige stadshistorici gaven geen biografiën van levende schilders (Dapper, Van Bleijswijck) en andere lieten de schilders helemaal weg (o.a. I. van Beverwijk, 1640 en M. Balen, 1677, beiden Dor-drecht).
- 3 (zie p. 17 noot 25) Chapman wees in haar uitstekende artikel over Angels titelprent op de verwer-king van Isaack van Aelsts titelprent voor Marolois' *Perspective*, 1637 (zie Chapman, 'Hollandse Pictu-ra', afb. 2). Zij was zich echter niet bewust van het bestaan van het vignet van Jacob Marcus (zie o.a. de drukkersmerken op het titelblad van Heinsius' editie van Johannes Secundus' *Itineraria* uit 1618, op de slotbladzijde van diens *Opera* uit 1619, afb. 3, en op het titelblad van Clusius' *Summi Botanici* uit 1619). Angels titelprent blijkt daardoor van een aanzienlijk minder erudiete vinding-rijkheid dan zij meende (zie Sluijter, 'Belering en verhulling?', noot 50). Zie over de omheinde tuin als beeld van nationaal en lokaal patriotisme: Chapman, 'Hollandsche Pictura', 239-244, met verdere literatuurverwijzingen.
- 4 (zie p. 17 noot 27) Miedema meent dat de voorstelling op het linker schildje een gewapende arm betreft (Miedema, 'Angels Lof', 191); het is mij echter absoluut niet duidelijk wat daarop is uitge-beeld. Hij interpreteert dit als mogelijk wijzend "op een wat gezwollen voornemen, de belangen van de kunst (dat wil zeggen van haar beoefenaren) met kracht te verdedigen", wat in verband staat met het feit dat hij meent dat de tuin wijst op het streven om de schilderkunst zelf een beschermde autonomie toe te kennen in de vorm van een gilde (en niet zozeer als verwijzend naar nationaal of lokaal patriotisme). Wellicht kan men aan deze tuin zo'n specifieke betekenis toekennen (ook al gesuggereerd door Chapman, 'Hollandsche Pictura', 248); het lijkt mij echter waarschijnlijker dat het

motief van Minerva staande in de tuin uit Jacob Marcus' vignet – daar uiteraard met nationale en locale implicaties (zij draagt het wapen van Leiden op het vaandel en wapens van Holland op de schutting) – slechts is overgenomen omdat het zo mooi de gelegenheid gaf (door wijziging van de woorden *Ac. Lug. Bat.* tot *Pictura*), de Leidse schilderschool op één lijn te stellen met de Leidse geleerderschool als bron van locale trots (zoals in feite ook Orlers deed), terwijl het tevens toepas-selijke associaties met locale protectie oproept. Of de titelprent eveneens vage reminiscenties aan gangbare academie-begrippen inhoudt, zoals Miedema meent, laat ik in het midden.

- 5 (zie p. 21 noot 39) Angel, *Lof*, 24-25. Vrijwel de gehele passage over de beeldhouwkunst-*paragone* is overgenomen uit Jan de Brune de Jonge's inleiding bij Junius, *Schilder-Konst*, ***4v-5v. "Schijn sonders zijn" is echter een term van Angel; De Brune gebruikte "schoonschijnigh en niet waerach-tigh". Angels woordkeuze herinnert vooral aan Van Manders 'schijn van het zijn' (*Leven*, fol. 61v; zie ook hiervoor p. 66). Angel maakt verder nog vele combinaties met 'schijn'. Uiteraard haakt De Brune's discussie in op het Italiaanse *paragone*-debat; zijn bron is niet precies vast te stellen, maar dit argument werd ook reeds aangevoerd in Bronzino's brief aan Benedetto Varchi (Klein en Zer-ner, *Sources*, 13). In het vermaarde, door Benedetto Varchi uitgelokte debat, gaf Varchi zelf een Salo-monsoordeel waarbij een verwante terminologie werd gebruikt. Hij plaatste de beide kunsten op gelijke hoogte omdat aan elk lichaam twee aspecten zijn: 'sostanza' en 'accidenti'. De beeldhouwer beeldt vooral het eerste, de schilder het tweede uit. Dit laatste – het vluchtige, incidentele, de uiter-lijke schijn – werd echter juist in de 16de-eeuwse Toscaans-Romeinse kunstopvatting zeer negatief beoordeeld en vooral verbonden met de Noordelijke schilderkunst (zie: De Vecchi, 'Mimesis', 64). Zeer verwant aan het door Angel aangevoerde argument – maar meer sophisticated geformuleerd – is dat van Galileo: 'the farther removed the means by which one imitates are from the thing to be imitated, the more worthy of wonder the imitation will be' (zie: Hecht, 'Paragone debate', 133).
- 6 (zie p. 25 noot 52) Junius, *Schilder-Konst*, 242. Zie Emmens, *Rembrandt*, 161-74 over 'theoretisch' gewenste houdingen ten opzichte van eer en gewin. Zie voor een uiteenzetting over de ideologie van dichters de verwijzing in noot 51). Behalve voor De Brune's inleiding blijkt Angel voor de tekst van Junius zelf absoluut geen belangstelling te hebben gehad. Junius is zelfs een opvallende afwezi-ge in Angels lijstje van auteurs die over kunst schreven (Angel, *Lof*, 32; een aantal namen die hierin voorkomen haalde hij overigens zeker uit Junius!) Goltzius' bekende devies "Eer boven Golt" paste geheel in de klassiek-humanistische traditie en ook voor Van Mander was de ware motivatie van de kunstenaar in de eerste plaats de liefde voor de kunst (Miedema, 'Angels Lof', 212, noot 144), maar toch is hij ambivalent over 'gewin', dat tevens sociale status biedt (verg. Miedema, *Karel van Mander*, II, 346, 506 en Miedema, *Kunst*, 63, 264-267, 275-279). Zie voor een interessante discussie van de problemen rond de begrippen eer en gewin en het streven naar status met betrekking tot Anton Mor en de portretkunst: Woodall, 'Honour and profit', passim.
- 7 (zie p. 26 noot 54) Zie over Dou's vader: Martin, *Leven en werken*, 18-19. Gerrit erfde de huizen in 1656 (Gemeentelijke Archiefdienst Leiden, Notarieel Archief, 844, notaris C. van Berendregt, nr. 35-36, 25 maart 1656). Bij de belastingheffing op een tweehonderdste deel van het vermogen werd Dou "met d'erffnisse van zijn vader" aangeslagen voor 45 gulden, de hoogste vermogens-aanslag bij een schilder in dit belastingboek (het lijken hier vooral door erfenis verkregen vermo-gens – de makkelijkst controleerbare – te betreffen). Kohier 200ste penning 1666, fol. 82 (GAL, Secretarie Archief II, 4231). In 1640 kocht Dou een huis aan het Galgewater (op de plaats van Gal-gewater nr. 6, vroeger de Korte Oude Vest geheten), voor 2000 gulden (GAL, Belastingboek AII Noord Rapenburg, fol. 283v en Rechterlijk Archief 67, Waarboek PPP, fol. 189). Bij zijn dood bezat Dou, naast de drie huizen die hij van zijn vader had geërfd, een kapitaal van 19.500 gulden (Martin, *Leven en werken*, 83).
- 8 (zie p. 34 noot 80) Deze gedachte, die door diverse klassieke auteurs werd verwoord (Aristoteles, Horatius, Quintilianus), komen wij in deze tijd in vele variaties tegen, meestal in negatieve kritiek op de schilderkunst (zie bijv. Sluijter, *Heydensche fabulen*, 270-277 en Sluijter, 'Venus', 355-357). De Brune haalde in zijn inleiding bij Junius, die voor Angel een belangrijke inspiratiebron was, in positieve zin de uitspraak van Polibius aan: "D'oogen zijn veel scherper ghetuygen seyd't Poli-bius, dan wel onse ooren" en van Quintilianus: "De Schilderye een stille-swijghende werck, ende altijd den selvighen schijnhoudende, dringht soo diep in de binnenste beweginghen onses geh-moeds, datse menigh-mael de kracht der wel sprekenheyt selver schijnt te boven te gaen" (Junius, *Schilder-konst*, fol. ***4r; ook bij Junius zelf, 43-45). Enkele anecdoten die de krachtige werking van het beeld 'bewijzen' gaf Angel (ook met ontleningen aan De Brune en Van Mander) reeds in een eerder deel van zijn verhandeling: Angel, *Lof*, 13-20. Deze gaan over het opwekken van emo-ties, iets waar Angel overigens verder weinig in geïnteresseerd blijkt.
- 9 (zie p. 35 noot 84) Angel, *Lof*, 39, 40, 43, 54, 55. Zie ook noot 85. In feite was men zelfs gedekt door Calvijn in de opvatting dat er geen enkel bezwaar tegen is dat het behagen van het oog de belangrijkste functie van niet-narratieve voorstellingen is. Calvijn had gezegd dat men alleen din-gen mag uitbeelden "[...] die de oogen begrijpen kunnen. Als daer zijn Historyen en geschiedenis-

sen, die eenig gebruik hebben tot leeren en vermaenen: of lichaemelijke dingen, die niets en beduiden, en derhalven niet anders kunnen doen, dan het ooge behaegen.” (hier in de aanhaling van Van Hoogstraten geciteerd: Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, 359). Elders schreef Calvijn nadrukkelijk dat de mens van de rijke verscheidenheid van Gods schepping behoort te genieten: “Of zou de Here de bloemen een zo grote schoonheid geschonken hebben, die zich vanzelf aan onze ogen voordoet [...] en zou het dan niet geoorloofd zijn, dat de ogen getroffen worden door die schoonheid [...]. Heeft Hij kleuren niet zo onderscheiden, dat Hij de ene aangenamer maakte dan de andere?” (Institutie, dl. II. boek III, hfdst. X, geciteerd bij De Klijn, *Invloed van het calvinisme*, 46).

Literatuur

- S. Alpers, *Rembrandt's enterprise. The studio and the market*. Chicago 1988.
- J. Amman en H. Sachs, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden*. Frankfurt am Main 1568 (editie met inleiding en aantekeningen door B. A. Rifkin, New York 1973).
- S. Ampzing, *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland*. Haarlem 1628.
- Ph. Angel, *Lof der schilder-konst*. Leiden 1642.
- J. Becker, 'Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Lucas de Heere'. In: *Simiolus* 1972/73, 6, 113–127.
- J.B. Bedaux, 'Velásquez *Fable of Arachne (Las Hilanderas)*: a continuing story', In: *Simiolus* 1992, 21, 296–305.
- D. van Bleijswijk, *Beschryvinge der stadt Delft*. Delft 1667.
- A. Blunt, *Artistic theory in Italy 1450-1600*. Oxford 1962.
- B. Brenninkmeyer-de Rooij, 'Zeldzame bloemen, "Fatta tutti del naturale" door Jan Brueghel I'. In: *Oud Holland* 1990, 104, 218–255.
- B.P.J. Broos, *Meesterwerken in het Mauritshuis*. Den Haag 1987.
- C. Brown, J. Kelch en P.J.J. van Thiel (ed.), *Rembrandt: de meester en zijn werkplaats. Schilderijen* (Tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Amsterdam 1991/92). Zwolle 1991.
- C. Brusati, 'Stilled-lives: self-portraiture and self-reflection in seventeenth-century Netherlandish still-life painting'. In: *Simiolus* 1990/91, 20, 168–196.
- J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel en E. van de Wetering, *A corpus of Rembrandt paintings*, dl. 1–. Den Haag, Boston, Londen, 1982–.
- D.R. Camphuysen, *Stichtelycke rymen*. Amsterdam 1647 (eerste druk Amsterdam 1624).
- P. Chapman, 'A *Hollandse Pictura*: observations on the title page of Philips Angel's *Lof der schilder-konst*'. In: *Simiolus* 1986, 16, 233–248.
- D.V. Coornhert, *Zedekunst dat is wellevenskunste*. Z.-pl. 1589 (editie met inleiding en aantekeningen door B. Becker, Leiden 1942).
- O. Dapper e.a., *Beschryving der stadt Amsterdam*. Amsterdam 1665.
- A. Ellenius, *De arte pingendi; Latin art literature in seventeenth-century Sweden and its international background*. Uppsala/Stockholm 1960.
- J.A. Emmens, 'Ay Rembrandt, maal Cornelis Stem'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1956, 7, 133–165.
- J.A. Emmens, 'Natuur, onderwijzing en oefening: Bij een drieluik van Gerrit Dou'. In: *Album disciplinorum Prof. dr. J.G. van Gelder* (Utrecht, 1963) 125–163.
- J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*. Utrecht 1968.
- J.A. Emmens, 'De kwakzalver; Gerard Dou (1613-1675)'. In: *Openbaar Kunstbezit* 1971, 15, 4a–b.
- A. Félibien, *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus*. Parijs 1679.
- A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellentes peintres*. Parijs 1666–1688, dl. IV (1685).
- C.W. Fock, 'Kunstbezit in Leiden in de 17de eeuw'. In: Th. Lunsingh Scheurleer, C.W. Fock en A.J. van Dissel (ed.), *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht*, dl. Va (Leiden 1990) 3–36.
- I. Gaskell, 'Gerrit Dou, his patrons and the art of painting'. In: *Oxford Art Journal*, 1982, 5, 15–23.
- P. Georgel en A.-M. Lecoq, *La peinture dans la peinture* (Tentoonstellingscatalogus Musée des Beaux-Arts, Dijon 1983). Dijon 1983.
- E.H. Gombrich, 'Light, Form and Texture in Fifteenth-Century Painting North and South of the Alps'. In: Idem, *The Heritage of Apelles* (1976) 19–35.
- J. van Gool, *De nieuwe schouburgh der Nederlandsche kunstschilders en schilderessen*. 2 dln. Den Haag 1750–1751.
- L. Guicciardini, *Descrittione di tutti paesi bassi*. Antwerpen 1567.
- L. Guicciardini, *Beschryvinghe van alle de Nederlanden*, Amsterdam 1612.
- P. Hecht, 'The paragone debate: ten illustrations and a comment'. In: *Simiolus* 14 (1984) 125–136.
- P. Hecht, *De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff* (Tentoonstellingscatalogus

Rijksmuseum Amsterdam 1989). Amsterdam/Maarssen/'s-Gravenhage 1989.

L. de Heere, *Den hof en boomgaard der poësen*. Gent 1565 (editie met inleiding en aantekeningen door W. Waterschoot, Zwolle 1969).

S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*. Rotterdam 1678.

A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. 2e Dr. Den Haag 1753 (eerste druk Amsterdam 1718-1721).

C. Huygens, *Mijn jeugd* (vertaling en toelichting C.K. Heesakkers, Amsterdam 1987).

E. de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*. z.pl. 1967.

E. de Jongh e.a., *Tot lering en vermaak*. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen in de zeventiende eeuw (Tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Amsterdam 1976). Amsterdam 1976.

H. Junius, *Batavia*. Leiden 1588.

F. Junius, *De Schilder-konst der oude* (vertaling en voorrede door J. de Brune). Middelburg 1641.

W. Kemp, *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu liften*. Frankfurt a/M 1986.

R. Klein en H. Zerner, *Italian art, 1500-1600 (Sources and Documents)*. Englewood Cliffs, N.J. 1966.

M. de Klijn, *De invloed van het Calvinisme op de Noord-Nederlandse landschapsschilderkunst 1570-1630*. Apeldoorn 1982.

S. van Leeuwen, *Korte besgryvinge van het Lugdunum Batavorum nu Leyden*. Leiden 1672.

Th.H. Lunsingh Scheurleer, C.W. Fock, A.J. van Dissel (ed.), *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht*. 6 Dln. Leiden 1986-1992.

K. van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*. In: idem, *Het schilder-boeck*. Haarlem 1604.

K. van Mander, *Het leven der oude antijcke doorluchtige schilders [...] der moderne doorluchtighe Italiaensche schilders [...] der vermaerde Nederlanders ende Hoogduytschen*, Alkmaar 1603. In: idem, *Het schilder-boeck*. Haarlem 1604.

S. Marolois, *Perspective*. Amsterdam 1637.

W. Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou beschouwd in verband met het schildersleven van zijn tijd*. Leiden 1901.

W. Martin, *Gerard Dou. Des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst). Stuttgart/Berlijn 1913.

W.S. Melion, *Shaping the Netherlandish canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*. Chicago 1992.

H. Miedemá, *Karel van Mander. Den grondt der edel vry schilder-const*. 2 Dln. Utrecht 1973.

H. Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen*. Alphen aan den Rijn 1981.

H. Miedema, 'Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw'. In: *Oud Holland* 101 (1987) 1-34.

H. Miedema, 'Philips Angels *Lof der schilder-konst*'. In: *Oud Holland* 103 (1989) 181-222.

J.M. Montias, 'Cost and value in seventeenth-century Dutch art'. In: *Art History* 10 (1987) 455-466.

J. Muylle, 'Fascinatio. De betovering van en door het oog. een 17e-eeuwse toonkast in *trompe-l'oeil*: verholde kunsttheorie en humanistisch geïnspireerde vorstenspiegel'. In: *De zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 8 (1992) 2, 245-274.

M. North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Keulen/Weimar/Wenen 1992.

F.D.O. Obreen (ed.), *Archief voor de Nederlandse Kunstgeschiedenis*. 7 Dln. Rotterdam 1877-1890.

J.J. Orlers, *Beschrijvinge der stad Leyden*. Leiden 1614.

J.J. Orlers, *Beschrijvinge der stad Leyden*. Leiden 1641.

R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*. Parijs 1699.

J.I. Pontanus, *Historische beschryvinghe der seer wijt beroemde coop-stadt Amsterdam*. Amsterdam 1614.

H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim/Zürich/New York 1984.

Roemer Vischer, *Sinnepoppen*. Amsterdam 1614.

J. von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey Künste*, Nürnberg 1675 (editie met inleiding en aantekeningen door A.R. Peltzer, München 1925).

M. A. Schenkeveld, *Dutch literature in the age of Rembrandt*. Amsterdam / Philadelphia 1991.

Th. Schrevelius, *Harlemias, ofte, om beter te seggen, de eerste stichtinghe der stad Haerlem*. Haarlem 1648.

E.J. Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie*. Diss. Leiden 1986.

E.J. Sluijter, 'Schilders van "cleyne, subtile ende curieuse dingen". Leidse fijnschilders in contemporaine bronnen'. In: E.J. Sluijter, M. Enklaar en P. Nieuwenhuis (ed.), *Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1670* (tentoonstellingscatalogus Lakenhal Leiden 1988). Zwolle 1988, 15-55.

E.J. Sluijter, 'Een stuck waerin een jufr. voor de spiegel van Gerrit Dou'. In: *Antiek* 23 (1988) 150-161.

E.J. Sluijter, 'Belering en verhulling? Enkele 17de-eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconolo-

gische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode'. In: *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 4 (1988) 2, 3-28.

E.J. Sluijter, "'Een volmaekte schildery is als een spiegel van de natuer": spiegel en spiegelbeeld in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw'. In: N.J. Brederoo e.a. (ed.), *Oog in oog met de spiegel* (Amsterdam 1988) 146-163.

E.J. Sluijter, 'Een zelfportret en "De schilder in zijn atelier": het aanzien van Jan van Mieris'. In: H. Blasse-Hegeman e.a. (ed.). *Nederlandse portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw. Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989). Den Haag 1990, 287-307.

E.J. Sluijter, Hoe realistisch is de Noordnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw? De problemen van een vraagstelling'. In: *Leidschrift* 6 (1990) 3, 5-39.

E.J. Sluijter, 'Venus, Visus en Pictura'. In: R. Falkenburg, J.P. Filedt Kok en H. Leeflang (ed.), *Goltzius-Studies: Hendrick Goltzius (1558-1617). Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43 (1991-92). Zwolle 1993, 335-396.

E.J. Sluijter, M. Enklaar en P. Nieuwenhuizen, *Leidse fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1670*. (Tentoonstellingscatalogus Lakenhal Leiden 1988), Zwolle 1988.

W.L. Strauss en M. van der Meulen, *The Rembrandt Documents*. New York 1979.

J. Tierie, *Cornelis Drebbel*. Leiden 1932.

D. Traudenius, *Tyd-zijfer, dat is kort bericht of onderwijs van de onderscheidinge en afbeelding de tyds, gevolgd door Rym-bundel*, Amsterdam 1662.

H.W. van Tricht, *Het leven van P.C. Hoof*. Den Haag 1980.

P. de Vecchi, 'Die Mimesis im Spiegel'. In: S. Ebert-Schifferer, *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien*. (Tentoonstellingscatalogus Frankfurt a.M./Brescia 1990). Milaan/Frankfurt a.M. 1990, 63-70.

E. van de Wetering, 'Rembrandts schilderwijze: techniek in dienst van de illusie'. In: C. Brown, J. Kelch en P.J.J. van Thiel, *Rembrandt: de meester & zijn werkplaats. Schilderijen*. (Tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Amsterdam 1991/92). Zwolle 1991, 12-39.

S.F. Witstein, 'Portret van een dichter bij Cats'. In: idem, *Een wett-steen van de leught. Verzamelde artikelen van Prof. dr. S.F. Witstein*. Groningen 1980, 61-74.

J. Woodall, 'Honour and Profit. Antonis Mor and the status of portraiture'. In: H. Blaisse-Hegeman e.a. (ed.), *Nederlandse Portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw. Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989). Den Haag 1990, 69-89.

M.L. Wurfain, 'David Bailly's *Vanitas* of 1651'. In: R.E. Fleischer en S. Scott Munshower (ed.), *The age of Rembrandt. Studies in seventeenth-century Dutch painting. Papers in art history from the Pennsylvania State University* 3 (1988) 48-69.

M.L. Wurfain (ed.), *Geschildert tot Leyden anno 1626* (Tentoonstellingscatalogus De Lakenhal, Leiden), Leiden 1976/77.