

1A. DE SCHILDERKUNST VAN CA. 1570 TOT CA. 1650*

E. J. Sluijter

Wie het begeleidende boekwerk bij de vorige tentoonstelling, over Delft vóór 1572, opslaat, zal zien dat de inleiding over de Delftse schilderkunst in de 15e en 16e eeuw, voornamelijk gaat over schilderijen met religieuze thema's. Een overzicht van de 17e-eeuwse schilderkunst in Delft zal echter het zo vertrouwde beeld laten zien van een grote variëteit aan genrestukken, stillevens, landschappen, portretten en historiestukken; een variëteit die zo typerend is voor de gehele Hollandse schilderkunst van die periode.

De genoemde specialismen, die in de 17e eeuw het gezicht van de Hollandse kunst bepalen, hadden daar vóór 1600 nauwelijks een rol van betekenis gespeeld. Maar het wegvallen van de kerk als belangrijkste opdrachtgever en de opkomst van de welgestelde burgerij als voornaamste afnemer van schilderijen, had ingrijpende gevolgen. Tussen 1600 en 1620 vonden er stormachtige ontwikkelingen plaats, waardoor in zeer korte tijd een produktie ontstond van genrestukken, stillevens, landschappen etc., die niet alleen kwantitatief zonder precedent was, maar die ook kwalitatief een ongekende hoogte bereikte. Alleen het historiestuk en het portret konden op een reeds in Holland bestaande traditie voortbouwen; van de andere genres liggen de wortels vooral in de 16e eeuwse schilderkunst van de Zuidelijke Nederlanden. Daar vond in de loop van de 16e eeuw een verzelfstandiging plaats van de verschillende categorieën onderwerpen, soms nog verbonden met religieuze thema's, maar steeds vaker geheel los daarvan. Mede doordat talloze Vlaamse ambachtslieden in de laatste decennia van de 16e eeuw en de eerste van de 17e eeuw naar het Noorden uitweken, werden vele vernieuwingen die vooral in Vlaanderen op gang waren gekomen naar de Hollandse steden overgebracht. Door de grote politieke, economische en religieuze veranderingen aldaar, viel dit op zó vruchtbare bodem, dat de Hollandse leerling zijn Vlaamse leermeester snel zou overtreffen.

Anders dan in Vlaanderen en Frankrijk, was er in de Noordelijke Nederlanden van de 17e eeuw niet slechts één cultureel centrum dat al het talent naar zich toe zoog, maar waren in alle steden van enig formaat (zij het alleen in Holland en Utrecht), schilders van naam werkzaam. Men kan echter wel stellen dat de grootste concentraties van kunstenaars te vinden waren in Haarlem, dat vooral

in de eerste 40 jaar een broedplaats van nieuwe artistieke ontwikkelingen was, en in Amsterdam, dat vooral vanaf 1630 een leidende rol in het kunstleven speelde; voorts nam Utrecht in de eerste 30 jaar een plaats van betekenis in. Naast deze centra hebben ook Leiden en Den Haag steeds belangrijke schilders gehuisvest, die de schilderkunst daar een eigen gezicht gaven. Wanneer wij de 17e-eeuwse schilderkunst in Delft trachten te overzien, dan valt het op dat daar de algemene trends in de Hollandse schilderkunst worden gevolgd, zonder dat daarin een vooraanstaande rol wordt gespeeld. Slechts gedurende een korte periode, van ca. 1645 tot ca. 1660, zien wij dat schilders in Delft een kunst produceren, die van zó hoog gehalte is, dat deze plotseling ver boven het provinciale gemiddelde uitgetild wordt. Door het grote talent van een paar schilders die in die periode in Delft werkzaam waren, is de benaming „Delftse school” een begrip geworden voor de twintigste-eeuwse kunstliefhebber. Vanuit een twintigste-eeuws perspectief speelt de Delftse schilderkunst dan voor enige tijd een hoofdrol; de vraag is of men dat ook in de tijd zelf als zodanig waarnam. Tussen 1645 en 1652 kwamen enkele zeer veelbelovende kunstenaars, zoals Paulus Potter, Emanuel de Witte, Carel Fabritius en Pieter de Hooch, zich in Delft vestigen. In 1660 blijken echter de meest talentvolle schilders, Vermeer uitgezonderd, alweer naar elders uitgezwemd te zijn (o.a. Paulus Potter, Emanuel de Witte, Pieter de Hooch, Gerard Houckgeest, Willem van Aelst en Adam Pynacker).

In het onderstaande zal getracht worden een beeld te geven van de ontwikkelingen in de Delftse schilderkunst vanaf 1570 tot ca. 1670. Wij moeten ons daarbij altijd bewust zijn van het feit dat veel van wat er eens werd vervaardigd is verloren gegaan. Wanneer men aan de hand van de gildeboeken van het Delftse St. Lucasgilde alle namen van de daar ingeschreven schilders bekijkt, blijkt zelfs dat wij van talloze schilders geen enkel schilderij kennen! Alleen al daardoor zal ons beeld altijd gebrekkig blijven; slechts van de werkzaamheden van een minderheid zijn wij redelijk op de hoogte.

Schilders die in Delft geboren zijn, maar daar niet of nauwelijks gewerkt hebben (zoals bijvoorbeeld Adriaan van der Venne) zullen buiten beschouwing blijven, evenals schilders van elders die er slechts zeer kort zijn geweest (zoals bijvoorbeeld Simon de Vlieger). Een uitzondering wordt gemaakt voor kunstenaars die, ondanks hun korte verblijf, een duidelijke positie in de Delftse kunst innemen en daar belangrijk werk hebben gemaakt (zoals Paulus Potter en Carel Fabritius).

DE HISTORIESCHILDERKUNST

Ondanks de grote populariteit van genrestukken, stillevens en landschappen, een populariteit die blijkt uit de enorme produktie op dit gebied, werd de historieschilderkunst beschouwd als het hoogste waar de schilder zich

* Het overzicht van de Delftse schilderkunst van ca. 1570 tot ca. 1650 door E. J. Sluijter en van ca. 1650 tot ca. 1670 door J. Breunnesse, werd geschreven met behulp van enkele werkstukken van Leidse kandidaatsstudenten: J. Breunnesse, C. Dumas, F. de Grou, T. de Graaff-de Braber, M. Houtgast-Martens, C. Mellaart, E. Mijs en L. Schoneveld-van Stoltz. Zij maakten deel uit van een werkgroep onder leiding van E. J. Sluijter die zich bezig hield met verschillende aspecten van de Delftse schilderkunst. De bijdrage van C. Dumas, die zich in de Delftse genre-schilderkunst van de tweede helft van de 17e eeuw verdiepte, verdient een extra vermelding.

1A. DE SCHILDERKUNST VAN CA. 1570 TOT CA. 1650*

E. J. Sluijter

Wie het begeleidende boekwerk bij de vorige tentoonstelling, over Delft vóór 1572, opslaat, zal zien dat de inleiding over de Delftse schilderkunst in de 15e en 16e eeuw, voornamelijk gaat over schilderijen met religieuze thema's. Een overzicht van de 17e-eeuwse schilderkunst in Delft zal echter het zo vertrouwde beeld laten zien van een grote variëteit aan genrestukken, stillevens, landschappen, portretten en historiestukken; een variëteit die zo typerend is voor de gehele Hollandse schilderkunst van die periode.

De genoemde specialismen, die in de 17e eeuw het gezicht van de Hollandse kunst bepalen, hadden daar vóór 1600 nauwelijks een rol van betekenis gespeeld. Maar het wegvallen van de kerk als belangrijkste opdrachtgever en de opkomst van de welgestelde burgerij als voornaamste afnemer van schilderijen, had ingrijpende gevolgen. Tussen 1600 en 1620 vonden er stormachtige ontwikkelingen plaats, waardoor in zeer korte tijd een produktie ontstond van genrestukken, stillevens, landschappen etc., die niet alleen kwantitatief zonder precedent was, maar die ook kwalitatief een ongekende hoogte bereikte. Alleen het historiestuk en het portret konden op een reeds in Holland bestaande traditie voortbouwen; van de andere genres liggen de wortels vooral in de 16e eeuwse schilderkunst van de Zuidelijke Nederlanden. Daar vond in de loop van de 16e eeuw een verzelfstandiging plaats van de verschillende categorieën onderwerpen, soms nog verbonden met religieuze thema's, maar steeds vaker geheel los daarvan. Mede doordat talloze Vlaamse ambachtslieden in de laatste decennia van de 16e eeuw en de eerste van de 17e eeuw naar het Noorden uitweken, werden vele vernieuwingen die vooral in Vlaanderen op gang waren gekomen naar de Hollandse steden overgebracht. Door de grote politieke, economische en religieuze veranderingen aldaar, viel dit op zó vruchtbare bodem, dat de Hollandse leerling zijn Vlaamse leermeester snel zou overtreffen.

Anders dan in Vlaanderen en Frankrijk, was er in de Noordelijke Nederlanden van de 17e eeuw niet slechts één cultureel centrum dat al het talent naar zich toe zoog, maar waren in alle steden van enig formaat (zij het alleen in Holland en Utrecht), schilders van naam werkzaam. Men kan echter wel stellen dat de grootste concentraties van kunstenaars te vinden waren in Haarlem, dat vooral

* Het overzicht van de Delftse schilderkunst van ca. 1570 tot ca. 1650 door E. J. Sluijter en van ca. 1650 tot ca. 1670 door J. Breunisse, werd geschreven met behulp van enkele werkstukken van Leidse kandidaatstudenten: J. Breunisse, C. Dumas, F. de Grou, T. de Graaff-de Braber, M. Houtgast-Martens, C. Mellaart, E. Mijs en L. Schoneveld-van Stoltz. Zij maakten deel uit van een werkgroep onder leiding van E. J. Sluijter die zich bezig hield met verschillende aspecten van de Delftse schilderkunst. De bijdrage van C. Dumas, die zich in de Delftse genre-schilderkunst van de tweede helft van de 17e eeuw verdiepte, verdient een extra vermelding.

in de eerste 40 jaar een broedplaats van nieuwe artistieke ontwikkelingen was, en in Amsterdam, dat vooral vanaf 1630 een leidende rol in het kunstleven speelde; voorts nam Utrecht in de eerste 30 jaar een plaats van betekenis in. Naast deze centra hebben ook Leiden en Den Haag steeds belangrijke schilders gehuisvest, die de schilderkunst daar een eigen gezicht gaven. Wanneer wij de 17e-eeuwse schilderkunst in Delft trachten te overzien, dan valt het op dat daar de algemene trends in de Hollandse schilderkunst worden gevolgd, zonder dat daarin een vooraanstaande rol wordt gespeeld. Slechts gedurende een korte periode, van ca. 1645 tot ca. 1660, zien wij dat schilders in Delft een kunst produceren, die van zó hoog gehalte is, dat deze plotseling ver boven het provinciale gemiddelde uitgetild wordt. Door het grote talent van een paar schilders die in die periode in Delft werkzaam waren, is de benaming „Delftse school” een begrip geworden voor de twintigste-eeuwse kunstliefhebber. Vanuit een twintigste-eeuws perspectief speelt de Delftse schilderkunst dan voor enige tijd een hoofdrol; de vraag is of men dat ook in de tijd zelf als zodanig waarnam. Tussen 1645 en 1652 kwamen enkele zeer veelbelovende kunstenaars, zoals Paulus Potter, Emanuel de Witte, Carel Fabritius en Pieter de Hooch, zich in Delft vestigen. In 1660 blijken echter de meest talentvolle schilders, Vermeer uitgezonderd, alweer naar elders uitgezwermd te zijn (o.a. Paulus Potter, Emanuel de Witte, Pieter de Hooch, Gerard Houckgeest, Willem van Aelst en Adam Pynacker).

In het onderstaande zal getracht worden een beeld te geven van de ontwikkelingen in de Delftse schilderkunst vanaf 1570 tot ca. 1670. Wij moeten ons daarbij altijd bewust zijn van het feit dat veel van wat er eens werd vervaardigd is verloren gegaan. Wanneer men aan de hand van de gildeboeken van het Delftse St. Lucasgilde alle namen van de daar ingeschreven schilders bekijkt, blijkt zelfs dat wij van talloze schilders geen enkel schilderij kennen! Alleen al daardoor zal ons beeld altijd gebrekkig blijven; slechts van de werkzaamheden van een minderheid zijn wij redelijk op de hoogte.

Schilders die in Delft geboren zijn, maar daar niet of nauwelijks gewerkt hebben (zoals bijvoorbeeld Adriaan van der Venne) zullen buiten beschouwing blijven, evenals schilders van elders die er slechts zeer kort zijn geweest (zoals bijvoorbeeld Simon de Vlieger). Een uitzondering wordt gemaakt voor kunstenaars die, ondanks hun korte verblijf, een duidelijke positie in de Delftse kunst innemen en daar belangrijk werk hebben gemaakt (zoals Paulus Potter en Carel Fabritius).

DE HISTORIESCHILDERKUNST

Ondanks de grote populariteit van genrestukken, stillevens en landschappen, een populariteit die blijkt uit de enorme produktie op dit gebied, werd de historieschilderkunst beschouwd als het hoogste waar de schilder zich

mee kon bezighouden. Uit alle kunsttraktaten die in de 17e eeuw geschreven werden blijkt, dat het schilderen van „historiële” onderwerpen (d.w.z. figuurstukken met verhalende taferelen, gebaseerd op de bijbel of op de klassieke en post-klassieke literatuur), aanzienlijk waardiger werd geacht, dan het schilderen van alledaagse scènes, landschappen, stillevens of portretten. In Haarlem, Amsterdam en Utrecht waren steeds grotere aantallen ambitieuze kunstenaars werkzaam die zich voornamelijk met het schilderen van historiestukken bezighielden; daarbuiten waren het slechts enkelingen die zich daarop richtten. Kennelijk was buiten deze steden de vraag naar zulke schilderijen gering.

Antonie Blocklandt, die tot 1572 in Delft verbleef en nog werkte in een tijd dat schilders van enig belang historieschilders waren, was één van de laatste schilders die zich voornamelijk toedeed op het schilderen van altaarstukken. Na hem was er in Delft geen sprake meer van een doorlopende traditie in de historieschilderkunst. Wat er op dit gebied gebeurt, reflecteert op een afstand de ontwikkelingen elders. Slechts met Leonard Bramer komen wij een persoonlijkheid tegen die boven de middelmaat uitsteekt, terwijl wij een enkele maal verrast worden door goede stukken van schilders die zich voornamelijk met andere genres bezighielden, zoals Johannes Vermeer.

Volgens Karel van Mander, de Haarlemse dichter, schilder en kunsttheoreticus, die in 1604 de voor ons zo belangrijke schilders-biografieën publiceerde, moet Antonie Blocklandt (1533/34-1583) verscheidene altaarstukken voor Delftse kerken hebben geschilderd gedurende de jaren dat hij in Delft woonde en werkte (tussen ca. 1553 en 1572). Deze stukken zijn echter alle in de beeldenstorm verloren gegaan. Het enige altaarstuk uit deze periode dat wij nog kennen van zijn hand, is het grote paneel met de onthoofding van Jacobus, dat zich nu in het Stedelijk Museum in Gouda bevindt (afb. 167). Het schilderij is rond 1570 ontstaan en vertoont een stijl die zeer verwant is aan die van Blocklandts invloedrijke Antwerpse leermeester, Frans Floris. Dit was een stijl die zwaar leunde op het voorbeeld van een aantal Italiaanse schilders (Michelangelo en Tintoretto waren voor Floris van groot belang); uit dit werk van Blocklandt blijkt dat hij, via prenten, reeds op de hoogte was van het werk van jongere Italiaanse schilders, zoals Vasari en Salviati.

In 1572 vertrok Blocklandt naar Italië. Hoewel hij toen reeds veertig was, heeft hij dus toch deze reis, die voor een schilder die zichzelf respecteerde zeer noodzakelijk werd geacht, ondernomen, „... langhen tijt van grooten lust gheprickelt / de vermaerde Roomsche en Italische dinghen / soo Antijcken / schilderijen / en ander frayigcheden te sien ...”, zoals Van Mander zegt. Na terugkeer verbleef Blocklandt niet meer in Delft; hij werkte de rest van zijn leven voornamelijk in Utrecht, waar hij in 1583 stierf. Van de generatie, die na die van de bekende schilders Pieter Aertsen en Maerten van Heemskerck kwam, is Antonie Blocklandt, samen met de Amsterdammer Dirck Barendsz. wel de belangrijkste schilder in de Noordelijke Nederlanden geweest. Zijn invloed zien wij in Delft nog duidelijk weerspiegeld in de zeer zeldzame historiestukken van Michiel van Mierevelt (twee jeugdwerken in

het Nationale Museum in Stockholm).

Vanaf ca. 1585 wordt het beeld van de historieschilderkunst geheel beheerst door de generatie van de zogenaamde Hollandse maniëristen, die een zeer karakteristieke stijl ontwikkelden. De belangrijkste daarvan zijn: de Haarlemmers Hendrik Goltzius en Cornelis Cornelisz. van Haarlem en de Utrechters Abraham Bloemaert en Joachim Wttewael. In Delft vinden wij deze stijl terug in het werk van Abraham van der Houve (1576-1621), zoon van de schilder Aper Fransz. van der Houve, die net als Blocklandt een leerling van Frans Floris moet zijn geweest. Van deze Aper kennen wij geen enkel werk meer, terwijl ons van Abraham van der Houve slechts één schilderij bekend is; een groot stuk, het gouden tijdperk voorstellende, dat zoveel op het werk van Cornelis Cornelisz. van Haarlem lijkt, dat het tot voor kort voor een schilderij van deze meester werd aangezien (afb. 168). Het is echter gemonogrammeerd en 1615 gedateerd, dat wil zeggen dat het geschilderd werd in een tijd dat Cornelis van Haarlem, en met hem de meeste andere vooraanstaande historieschilders, zich reeds van deze uiterst maniëristische stijl hadden afgewend en hun composities eenvoudiger en rustiger gingen opbouwen. Deze stijl, die zich in de figuren manifesteert door sterke draaiingen in de lichamen, wijde spreiding van de ledematen (tot in de vingertoppen voortgezet), overdreven herculische vormen en onnatuurlijke proporties, had zijn hoogtepunt tussen ca. 1587 en 1605, en is dus in 1615 alweer een beetje ouderwets. Een andere Delftse schilder die in deze trant werkte was Engel Rooswijck (ca. 1583-vóór 1649).

In de eerste helft van de 17e eeuw blijft voor de historieschilder een reis naar Italië bijna onvermijdelijk. Alle stijlveranderingen die optraden in de historieschilderkunst (en die dikwijls ook weer hun weerslag hadden in andere genres), werden gestimuleerd door schilders die na terugkeer uit Italië, vernieuwingen introduceerden die zij daar hadden leren kennen. Het duidelijkst zien wij dat in het werk van een groep van hoofdzakelijk Amsterdamse historieschilders, waarvan de voornaamste vertegenwoordiger Pieter Lastman was, en in het werk van een belangrijke groep van Utrechtse schilders, de zogenaamde „caravaggisten”. Beiden brachten zij tussen ca. 1605 en 1625 (de Utrechtse groep wat later dan de Amsterdamse), verschillende elementen van de op dat moment meest „avant-gardistische” stromingen in Italië (vooral Rome), naar het noorden.

De Amsterdamse groep, die vanwege hun belangrijke invloed op de jonge Rembrandt (Lastman was Rembrandts voornaamste leermeester), wel de pre-Rembrandtisten worden genoemd, volde zich vooral aangetrokken tot het werk van de tussen 1600 en 1610 in Rome werkzame Duitse schilder Adam Elsheimer. Vanaf ca. 1608 introduceerden deze Amsterdammers het schilderen van vooral bijbelse scènes op kleine paneeltjes, monumentaal van compositie en op een duidelijke en directe manier het verhaal vertellend, geschilderd in heldere kleuren en met zorgvuldig bestudeerde lichteffecten. Naast Lastman was een belangrijke vertegenwoordiger van deze groep, de schilder Jacob Symonsz. Pynas (?-na

1648), die enige tijd (tussen 1632 en 1641) in Delft werkzaam was (afb. 169). Pynas was in 1605 in Italië, werkte daarna lange tijd in Amsterdam en Den Haag en kwam pas op latere leeftijd in Delft terecht, in een tijd dat deze stijl reeds lang haar vernieuwende impulsen verloren had.

De al genoemde groep Utrechtse schilders, waaronder Gerard van Honthorst, Dirk van Baburen en Hendrik Terbrugghen, kwam vooral onder de indruk van het werk van Caravaggio. Ieder van de bovengenoemde schilders verwerkte deze indrukken op zeer eigen wijze. Hun werk toont veelal bijbelse scènes (een enkele maal ook mythologische taferelen) en genrestukken, met slechts een klein aantal figuren, meest volkse types, die levensgroot worden uitgebeeld. Deze figuren vullen meestal het gehele beeldvlak; er wordt gestreefd naar een gevoel van bijna lijfelijk contact bij de toeschouwer. Vaak wordt de compositie ongeveer ter hoogte van het middel afgesneden, zodat zogenaamde „halffiguur” scènes ontstaan; met behulp van sterke lichtcontrasten worden de figuren krachtig gemodelleerd.

De Delftse schilder Christiaan van Couwenbergh (1604-1667), iets jonger dan de bovengenoemde schilders stond sterk onder invloed van Gerard van Honthorst, zowel in zijn genrestukken als in zijn historiestukken. Hoewel hij niet Honthorsts specialiteit van het schilderen van scènes bij kaarslicht overnam (een specialiteit die door Honthorst na terugkeer in Nederland ook weinig meer beoefend werd), zijn de figuurtypes duidelijk die van Honthorst, zij het dat zij dikwijls grover en onaantrekkelijker zijn (afb. 170). In zijn latere werk zien wij dezelfde tendens als in het werk van Honthorst: het wordt gladder geschilderd en koeler en helderder van kleur en licht. Volgens Van Bleyswijck, was zijn werk zeer geliefd en werkte hij ook voor de prins van Oranje; inderdaad kunnen wij nog werk van hem aanwijzen in de Oranjezaal in het Huis ten Bosch. Van Couwenberg vertrok in 1654 naar Keulen, waar hij in 1667 stierf. Het is nog niet zo lang geleden dat van deze schilder geen werk bekend was; men is echter tot de ontdekking gekomen dat een aantal CB gemonogrammeerde schilderijen van zijn hand is.

Een zeer eigen plaats neemt de Delftenaar Leonard Bramer in (1596-1674, afb. 171 en 172). Deze in zijn eigen tijd hooggewaardeerde schilder, werkte in een zeer karakteristieke stijl, die hem duidelijk onderscheidt van zijn Hollandse collegae historieschilders. Bramer verbleef waarschijnlijk ruim 10 jaar in Italië. In 1628 was hij in ieder geval terug in Delft, waar hij de rest van zijn leven bleef wonen. Wellicht is hij in de veertiger jaren nog éénmaal in Rome geweest. Wij zien bij Bramer enkele elementen die wij ook reeds bij de zogenaamde pre-Rembrandtisten tegenkwamen, elementen die vooral van Elsheimer afkomstig zijn. Ook merken wij af en toe dat hij het werk van Caravaggio en van de caravaggisten terdekende (afb. 171). Voorts heeft hij invloed ondergaan van 16e-eeuwse Venetiaanse schilders als Jacopo Bassano, maar vooral geeft hij blijk onder de indruk te zijn geraakt van de Noorditaliaanse schilder Domenico Feti, met wie zijn eigenaardige techniek verwantschap vertoont. Van Bramer kennen wij voornamelijk kleine schilderijtjes, op

paneel of koper, waarop composities met meestal druk bewegende figuurtjes, met snelle streken geschilderd en sterk oplichtend tegen een donkere achtergrond. Zowel de beweeglijkheid, de vlotheid, als het gebrek aan afwerking (soms ontaardend in slordigheid), zijn uitzonderlijk voor een Hollandse schilder. Bramer concentreert zijn aandacht vooral op de lichtwerking; ook de caravaggisten hielden zich daar intensief mee bezig, maar in tegenstelling tot deze schilders, die door middel van een sterke belichting, de objecten en figuren in brede vlakken van licht en donker uit het duister naar voren laten komen, zien wij bij Bramer een onrustig door alle oppervlaktes gereflecteerd licht, dat met nerveuze, flitsende lichtstrepen is geschilderd. De lichtexperimenten van Bramer in de late twintiger en dertiger jaren vertonen soms enige verwantschap met die van Rembrandt tezelfdertijd. Waarschijnlijk geschiedde dit onafhankelijk van elkaar. Na 1640 lijkt er echter in het werk van Bramer wel sprake te zijn van enige invloed van Rembrandt.

Ook Bramers onderwerp-keuze is dikwijls zeer uitzonderlijk; zo werd bijvoorbeeld het onderwerp op het hier afgebeelde (vroeg) schilderijtje „Ajax en Odysseus betwisten elkaar de wapenrusting van Achilles” (afb. 172), dat ook al opvalt door zijn ongewone compositie, door geen enkele andere Nederlandse schilder uitgebeeld. Bramer onderscheidt zich voorts door het feit dat hij het fresco schilderen op grote schaal beoefend moet hebben. Van alle decoratieve schilderijen, die hij zowel in deze techniek als in andere technieken heeft geschilderd, is ons echter bijna niets bewaard gebleven. Wij weten bijvoorbeeld dat hij gewerkt moet hebben voor Frederik Hendrik in het huis Ter Nieuwburg in Rijswijk en in het Paleis Honselaarsdijk, voor graaf Maurits van Nassau (wellicht fresco's in het Mauritshuis, zoals kortgeleden is gesuggereerd) voorts in Delft in het tuinhuis van het Gemeenschapshuis (fresco), in de Nieuwe Doelen (fresco), in de nieuwe gildekamer van het St. Lucasgilde in Delft en in Het Prinsenhof. Bij de betaling voor de fresco's voor de Nieuwe Doelen (in 1660), blijkt dat men, terecht, enigszins twijfelde aan de houdbaarheid: er wordt vermeld dat Bramer verplicht werd, de fresco's zijn leven lang te onderhouden. Van dit alles is alleen het plafond van de grote zaal in Het Prinsenhof, waarvan Bramer ook de wanden beschilderde, nog over. Helaas is de toestand daarvan zodanig, dat het ons geen goede indruk kan geven hoe Bramers werk op groot formaat eruit moet hebben gezien.

Bramer heeft waarschijnlijk een vooraanstaande rol gespeeld in het Delftse kunstleven, zoals blijkt uit de grote opdrachten die hij kreeg en uit het feit dat hij verscheidene malen tot hoofdman van het St. Lucasgilde werd gekozen. Zijn stijl heeft echter nauwelijks invloed gehad. Slechts door de onbeduidende schilder Pieter Pietersz. Vromans (?-na 1654) werd hij nagevolgd.

De tendens tot een meer academische stijl, waarin levensgrote figuren geschilderd worden met eenvoudige contouren, enigszins geabstraheerde vormen, heldere belichting en een gladde oppervlakte-behandeling, kwamen wij reeds in het late werk van Couwenbergh tegen; zoals gezegd kwam hij daartoe in navolging van Honthorst. Deze stijl, die fraai vertegenwoordigd wordt door de

1648), die enige tijd (tussen 1632 en 1641) in Delft werkzaam was (afb. 169). Pynas was in 1605 in Italië, werkte daarna lange tijd in Amsterdam en Den Haag en kwam pas op latere leeftijd in Delft terecht, in een tijd dat deze stijl reeds lang haar vernieuwende impulsen verloren had.

De al genoemde groep Utrechtse schilders, waaronder Gerard van Honthorst, Dirk van Baburen en Hendrik Terbrugghen, kwam vooral onder de indruk van het werk van Caravaggio. Ieder van de bovengenoemde schilders verwerkte deze indrukken op zeer eigen wijze. Hun werk toont veelal bijbelse scènes (een enkele maal ook mythologische taferelen) en genrestukken, met slechts een klein aantal figuren, meest volkse types, die levensgroot worden uitgebeeld. Deze figuren vullen meestal het gehele beeldvlak; er wordt gestreefd naar een gevoel van bijna lijfelijk contact bij de toeschouwer. Vaak wordt de compositie ongeveer ter hoogte van het middel afgesneden, zodat zogenaamde „halffiguur” scènes ontstaan; met behulp van sterke lichtcontrasten worden de figuren krachtig gemodelleerd.

De Delftse schilder Christiaan van Couwenbergh (1604–1667), iets jonger dan de bovengenoemde schilders stond sterk onder invloed van Gerard van Honthorst, zowel in zijn genrestukken als in zijn historiestukken. Hoewel hij niet Honthorsts specialiteit van het schilderen van scènes bij kaarslicht overnam (een specialiteit die door Honthorst na terugkeer in Nederland ook weinig meer beoefend werd), zijn de figuurtypes duidelijk die van Honthorst, zij het dat zij dikwijls grover en onaantrekkelijker zijn (afb. 170). In zijn latere werk zien wij dezelfde tendens als in het werk van Honthorst: het wordt gladder geschilderd en koeler en helderder van kleur en licht. Volgens Van Bleyswijck, was zijn werk zeer geliefd en werkte hij ook voor de prins van Oranje; inderdaad kunnen wij nog werk van hem aanwijzen in de Oranjezaal in het Huis ten Bosch. Van Couwenbergh vertrok in 1654 naar Keulen, waar hij in 1667 stierf. Het is nog niet zo lang geleden dat van deze schilder geen werk bekend was; men is echter tot de ontdekking gekomen dat een aantal CB gemonogrammeerde schilderijen van zijn hand is.

Een zeer eigen plaats neemt de Delftenaar Leonard Bramer in (1596–1674, afb. 171 en 172). Deze in zijn eigen tijd hooggewaardeerde schilder, werkte in een zeer karakteristieke stijl, die hem duidelijk onderscheidt van zijn Hollandse collegae historieschilders. Bramer verbleef waarschijnlijk ruim 10 jaar in Italië. In 1628 was hij in ieder geval terug in Delft, waar hij de rest van zijn leven bleef wonen. Wellicht is hij in de veertiger jaren nog éénmaal in Rome geweest. Wij zien bij Bramer enkele elementen die wij ook reeds bij de zogenaamde pre-Rembrandtisten tegenkwamen, elementen die vooral van Elsheimer afkomstig zijn. Ook merken wij af en toe dat hij het werk van Caravaggio en van de caravaggisten terdekende (afb. 171). Voorts heeft hij invloed ondergaan van 16e-eeuwse Venetiaanse schilders als Jacopo Bassano, maar vooral geeft hij blijk onder de indruk te zijn geraakt van de Noorditaliaanse schilder Domenico Feti, met wie zijn eigenaardige techniek verwantschap vertoont. Van Bramer kennen wij voornamelijk kleine schilderijtjes, op

paneel of koper, waarop composities met meestal druk bewegende figuurtjes, met snelle streken geschilderd en sterk oplichtend tegen een donkere achtergrond. Zowel de beweeglijkheid, de vlotheid, als het gebrek aan afwerking (soms ontaardend in slordigheid), zijn uitzonderlijk voor een Hollandse schilder. Bramer concentreert zijn aandacht vooral op de lichtwerking; ook de caravaggisten hielden zich daar intensief mee bezig, maar in tegenstelling tot deze schilders, die door middel van een sterke belichting, de objecten en figuren in brede vlakken van licht en donker uit het duister naar voren laten komen, zien wij bij Bramer een onrustig door alle oppervlaktes gereflecteerd licht, dat met nerveuze, flitsende lichtstrepen is geschilderd. De lichtexperimenten van Bramer in de late twintiger en dertiger jaren vertonen soms enige verwantschap met die van Rembrandt tezelfdertijd. Waarschijnlijk geschiedde dit onafhankelijk van elkaar. Na 1640 lijkt er echter in het werk van Bramer wel sprake te zijn van enige invloed van Rembrandt.

Ook Bramers onderwerp-keuze is dikwijls zeer uitzonderlijk; zo werd bijvoorbeeld het onderwerp op het hier afgebeelde (vroeg) schilderijtje „Ajax en Odysseus betwisten elkaar de wapenrusting van Achilles” (afb. 172), dat ook al opvalt door zijn ongewone compositie, door geen enkele andere Nederlandse schilder uitgebeeld. Bramer onderscheidt zich voorts door het feit dat hij het fresco schilderen op grote schaal beoefend moet hebben. Van alle decoratieve schilderijen, die hij zowel in deze techniek als in andere technieken heeft geschilderd, is ons echter bijna niets bewaard gebleven. Wij weten bijvoorbeeld dat hij gewerkt moet hebben voor Frederik Hendrik in het huis Ter Nieuwburg in Rijswijk en in het Paleis Honselaarsdijk, voor graaf Maurits van Nassau (wellicht fresco's in het Mauritshuis, zoals kortgeleden is gesuggereerd) voorts in Delft in het tuinhuis van het Gemeentehuis (fresco), in de Nieuwe Doelen (fresco), in de nieuwe gildekamer van het St. Lucasgilde in Delft en in Het Prinsenhof. Bij de betaling voor de fresco's voor de Nieuwe Doelen (in 1660), blijkt dat men, terecht, enigszins twijfelde aan de houdbaarheid: er wordt vermeld dat Bramer verplicht werd, de fresco's zijn leven lang te onderhouden. Van dit alles is alleen het plafond van de grote zaal in Het Prinsenhof, waarvan Bramer ook de wanden beschilderde, nog over. Helaas is de toestand daarvan zodanig, dat het ons geen goede indruk kan geven hoe Bramers werk op groot formaat eruit moet hebben gezien.

Bramer heeft waarschijnlijk een vooraanstaande rol gespeeld in het Delftse kunstleven, zoals blijkt uit de grote opdrachten die hij kreeg en uit het feit dat hij verscheidene malen tot hoofdman van het St. Lucasgilde werd gekozen. Zijn stijl heeft echter nauwelijks invloed gehad. Slechts door de onbeduidende schilder Pieter Pietersz. Vromans (?–na 1654) werd hij nagevolgd.

De tendens tot een meer academische stijl, waarin levensgrote figuren geschilderd worden met eenvoudige contouren, enigszins geabstraheerde vormen, heldere belichting en een gladde oppervlakte-behandeling, kwamen wij reeds in het late werk van Couwenbergh tegen; zoals gezegd kwam hij daartoe in navolging van Honthorst. Deze stijl, die fraai vertegenwoordigd wordt door de

schilders die in 1647 de Oranjezaal van het Huis ten Bosch beschilderden (o.a. Pieter de Grebber, Salomon de Bray, Caesar van Everdingen, Gerard van Honthorst en Couwenbergh), zien wij ook in het werk van de Delftse schilder Willem Verschoor (?–1678, afb. 173). Door de wat erg zware vormen, de saaie schilderwijze en de houterige theatraliteit van de gezichtsuitdrukking, is zijn werk niet erg aantrekkelijk. Het vertoont opvallend veel verwantschap met de dikwijls wel heel mooie schilderijen van de Amsterdammer Jacob van Loo, in wiens werk wij deze „academische” trend op zijn best vertegenwoordigd zien; het heeft echter ook iets van de hardheid van Couwenbergh. Het werk van Verschoor is van belang, omdat het laat zien dat er in Delft in deze stijl geschilderd werd toen Vermeer (1632–1675) zijn eerste werken vervaardigde. Vermeers Bad van Diana in het Mauritshuis (afb. 174), één van de twee historiestukken die van zijn hand bekend zijn, vertoont een compositieschema dat enigszins lijkt op het hier gereproduceerde werk van Verschoor, terwijl ook de figuurtypes verwant zijn. Vermeers jeugdwerk is echter warm van kleur, met zachte overgangen van licht naar donker en het mist geheel de houterigheid en hardheid van Verschoors werk. Deze twee schilderijen moeten overigens bijna tegelijkertijd geschilderd zijn (Vermeers stuk waarschijnlijk iets vroeger dan de 1657 gedateerde Verschoor). Hoewel van Verschoor weinig werk bekend is, weten wij uit twee vroeger gedateerde stukken (een slapende Diana uit 1654 en een Venus en Adonis, waarschijnlijk 1653 gedateerd), dat hij al langer in deze stijl werkte. Op de verwantschap van Vermeers jeugdwerk met Jacob van Loo is terecht al vaker gewezen, wellicht heeft Willem Verschoor een bemiddelende rol gespeeld en was het diens werk dat de jonge Vermeer direct beïnvloedde. Helaas weten wij niet of Verschoor veel ouder was dan Vermeer en evenmin weten wij waar hij vandaan kwam; in ieder geval deed hij in 1653, slechts 11 maanden eerder dan Vermeer, zijn intrede in het Delftse gilde.

Net als Vermeer, schilderde ook Emanuel de Witte (ca. 1617–1692) in zijn jeugdijaren (in het begin van de jaren veertig) enkele werken met bijbelse en mythologische voorstellingen (afb. 175). Deze schilderijen zijn echter experimenten die bij lange na niet het niveau halen van zijn overige werk. Het is een verschijnsel dat wij in de 17e eeuw vaker zien: het betreft jonge ambitieuze schilders, die met het hoogst bereikbare beginnen, maar die zich op den duur op een ander specialisme richten, waarschijnlijk vooral omdat er te weinig brood zat in het schilderen van historiestukken.

Waren De Witte en Vermeer al geen schilders die zich in dit genre specialiseerden, na de jaren vijftig treffen wij in Delft ook geen andere kunstenaars meer aan die men historieschilders kan noemen. Slechts een enkele maal hebben schilders als Jan Verkolje en Cornelis de Man zich hieraan gewaagd (alle na 1670); de resultaten lijken dan echter door compositie en aankleding meer op de elegante genrestukken uit die tijd dan op historiestukken.

PORTRET

Hoe door een theoreticus als Karel van Mander de ver-

houding tussen de historieschilderkunst en de portretschilderkunst werd gezien, wordt ons goed duidelijk uit hetgeen hij schrijft in zijn biografie van de grootste Delftse portretschilder: Michiel van Mierevelt (1567–1641). Van Mander besteedt veel waardevolle woorden aan Van Mierevelt, die volgens hem als portretschilder door niemand geëvenaard wordt; hij doet dit evenwel nadat hij eerst gezegd heeft het te betreuren dat Van Mierevelt, als leerling van Blocklandt begonnen met het schilderen van historien, zich daarvan afgewend heeft en alleen nog maar portretten schildert. Hij acht het een kwalijke zaak dat er zo weinig belangstelling in Holland is voor het historiestuk, waardoor jonge schilders daar geen oefening meer in krijgen. De meesten, zo zegt hij, leggen zich om financiële redenen toe op het schilderen van portretten, volgens hem een „sijd-wegh der consten”, in plaats van op historien, de enige weg die volgens Van Mander „ter hoogster volcomenheit” leidt; op die manier gaat veel talent verloren. Door Van Bleyswijck wordt dit ver- wijt 60 jaar later nog eens herhaald.

Desondanks wordt Van Mierevelt steeds veel lof toegezwaaaid. Van Bleyswijck vermeldt met veel genoegen dat zowel aartshertog Albert als de Engelse koning Karel I hebben getracht hem aan hun hoven te binden. Van Mierevelt verkoos echter in Delft te blijven als de gevierde portretschilder van het Haagse stadhoudelijk hof. Ook Constantijn Huygens noemt hem in zijn autobiografische aantekeningen (geschreven rond 1630) de beste portretschilder en maakt melding van zijn internationale faam. Van Mierevelts succes moge ook blijken uit het feit dat zijn schoonzoon, de graveur Willem Jacobsz. Delff (zoon van Jacob I Delff) een bloeiend bedrijf opbouwde door talloze portretten van zijn schoonvader in prent te brengen.

Om aan de grote vraag naar portretten te kunnen voldoen, had Van Mierevelt in zijn atelier veel leerlingen en medewerkers en bezat hij een winkel, waarin hij exemplaren van de meest gevraagde portretten in voorraad had. Dit verklaart het grote kwaliteitsverschil in de talloze portretten die door Van Mierevelt zijn gesigeneerd; vele werden grotendeels of zelfs geheel door medewerkers uitgevoerd naar prototypes van Van Mierevelt (o.a. door zijn zonen Pieter en Jan en zijn kleinzoon Jacob II Delff). Dit gebeurde vooral met staatsieportretten van stadhouders en leden van de familie Oranje Nassau, die onder andere in vele exemplaren in diverse stadhuizen te vinden zijn, en met portretten van beroemdheden als bijvoorbeeld Hugo de Groot (afb. 166) en Johan van Oldenbarnevelt, wier beeltenissen wij van vele replieken kennen. Ook het stadhuis in Delft bezit zo'n serie met stadhoudersportretten. In 1620 kreeg Van Mierevelt opdracht voor deze reeks, uitgezonderd het portret van prins Maurits dat reeds aanwezig was (door Van Mierevelt in 1607 geleverd). Het zijn portretten die geschilderd zijn volgens een vast schema, dat typisch was voor het staatsieportret in die tijd (afb. 176). Dit type had vooral door de grote Venetiaanse schilder Titiaan vorm gekregen; in het Noorden werd het in de eerste plaats verder ontwikkeld door Antonis Mor (1519–1576), de zeer invloedrijke, uit Utrecht afkomstige hofschilder, beschermeling van achtereenvol-

gens Karel V, Philips II en de hertog van Alva.

De grote verdiensten van Van Mierevelt liggen niet in zijn bijdrage aan de vernieuwingen in de Hollandse schilderkunst van die periode. Integendeel, in de lange tijd dat hij werkzaam was, vanaf zijn terugkeer in Delft in 1583 (na een leerperiode bij Blocklandt in Utrecht), tot aan zijn dood in 1641, ondergaat zijn uitgesproken conservatieve stijl nauwelijks enige verandering. De grote vernieuwingen die in de portretschilderkunst in Amsterdam en Haarlem plaatsgrijpen gingen aan hem voorbij. Zijn portretten zijn echter met grote verfijning en precisie vervaardigd, waarbij de gezichten scherp geobserveerd zijn en een grote waardigheid uitstralen (afb. 178 en 179). Zoals Huygens het zo voortreffelijk uitdrukt: „hij volgt de werkelijkheid en, aangezien, zoals wij hierboven zeiden, haar aanschijn eenvoudig is, weet hij haar ook te bereiken, doordat hij al haar schoonheid laat bestaan in haar eigen kleed en haar vrij houdt van elk toevoegsel. Nochtans kwijt hij zich uitnemend van wat zijn taak is: zo geeft hij bijvoorbeeld de weekheid van het vlees, die weinigen kunnen uitdrukken, weer met een kunstvaardigheid, die niet is na te volgen” (vertaling uit het Latijn).

Van Mierevelt zet op hoog niveau een traditie van de gelijke, zakelijke portretschilderkunst voort, die in Delft reeds gevestigd was door twee portretschilders van een oudere generatie: Herman van der Mast (ca. 1550–1610, afb. 177) en Jacob I Willemsz. Delff (1550–1601, afb. 180, 181 en 151). Geen van beiden werd in Delft geboren, wel waren zij daar respectievelijk sinds 1582 en 1579 tot aan hun dood werkzaam. Zij sluiten zich aan bij een al lang in Holland bestaande manier van portretschilderen; gekenmerkt door neutrale observatie en een nauwkeurige weergave van uiterlijke kenmerken, gelaatstrekken en kleding. Zij onderscheiden zich echter duidelijk van hun voorgangers uit de eerste 70 jaar van de 16e eeuw. Hun portretten zijn minder vlak en lineair, de houding is zelfbewuster en de blik is gericht op de toeschouwer, hetgeen bij de laatste de indruk versterkt dat hij meer met een persoonlijkheid te maken heeft. Deze ontwikkeling is vooral gestimuleerd door de al eerder genoemde Antonis Mor (op zijn beurt sterk onder de invloed van de Italiaanse portretkunst) die een sleutelpositie in de Noordnederlandse portretschilderkunst inneemt. Net als bij deze schilder, zien wij bij Van der Mast en Delff meestal kniestukken met het gezicht hoog in het beeldvlak, het hoofd iets op de romp gedraaid en de blik nog een slag verder gedraaid, hetgeen de portretten een grotere levendigheid geeft dan bijvoorbeeld die van schilders van een vorige generatie als Jan van Scorel of Maerten van Heemskerck. De blik blijft echter onbewogen. De figuren in de portretten van Delff zijn op hun beurt iets minder vlak, lijken meer volume te hebben en vrijer in de ruimte te staan dan die van Van der Mast, hetgeen hij vooral bereikt door een zorgvuldiger modelé, door middel van grotere contrasten van licht en donker. Delffs mooie kinderportretje (afb. 181) uit 1583 is strakker en lineairder dan het latere portret van Baertje van Adrichem uit 1593 (afb. 151), dat al weer losser van de 16e-eeuwse traditie staat. In dit borstbeeld (een vorm die voor het burgerportret in de 17e eeuw veel gebruikt zou worden), valt op dat de kleding en gelaatstrekk-

ken luchtiger zijn geschilderd en dat het hoofd meer ruimte heeft gekregen. Delff sterft in 1601, maar zijn werk uit de negentiger jaren geeft al de richting aan van de Delftse portretschilderkunst in de eerste helft van de 17e eeuw. Een richting die, zoals wij reeds gezien hebben, geperfectioneerd werd door Michiel van Mierevelt.

Van Mierevelt heeft sterk het gezicht bepaald van de Delftse portretschilderkunst in de eerste 40 jaar van de 17e eeuw: andere portretschilders, ook die van een veel jongere generatie, zoals Jacob II Willemsz. Delff (1619–1661), ontkwamen niet aan zijn invloed. De laatstgenoemde, zowel een kleinzoon van Jacob I Delff als van Michiel van Mierevelt, zette deze stijl bijna ongewijzigd tot aan het midden van de eeuw voort. Het meest onafhankelijk van Van Mierevelt toont zich Willem van Vliet (1581–1642), wiens werk zich vooral onderscheidt door een minder lineaire schildertrant, door zachte genuanceerde kleuren met veel schakeringen van groen en grijs, en doordat zijn portretten steeds een vriendelijke, half glimlachende gezichtsuitdrukking hebben, in tegenstelling tot de sombere, strakke gelaten bij Van Mierevelt (afb. 182 en 183).

Naast de twee laatstgenoemde schilders zijn er een aantal kunstenaars die, in het tweede kwart van de eeuw, goede portretten schilderden, maar geen specialisten op dit gebied waren: Christiaan van Couwenbergh (1604–1667), en Antonie Palamedes (1600/01–1673/80; afb. 184 en 185) vervaardigden diverse portretten, terwijl ook van Leonard Bramer (1596–1674) en vooral Carel Fabritius (1624–1654; afb. 186) enkele fraaie portretten bekend zijn. Het zijn echter schilders die zich in de eerste plaats op andere genres toeleiden. In tegenstelling tot hun collega's die zich wel in het portretschilderen gespecialiseerd hadden, sluiten zij zich niet aan bij de Mierevelt-traditie. Van Couwenbergh is niet alleen als historieschilder maar ook als portretschilder sterk beïnvloed door Gerard van Honthorst. De portretten van Antonie Palamedes uit de dertiger en veertiger jaren tonen, net als zijn genrestukken zijn binding met Haarlemse en Amsterdamse schilders als Dirk Hals, Jan Miense Molenaer en Pieter Codde (afb. 184).

In het derde kwart van de 17e eeuw, de periode dat de Delftse schilderkunst op bepaalde gebieden sterke vernieuwingen ondergaat, blijft de portretschilderkunst geheel achter; na ca. 1640 is er in Delft geen portretschilder van formaat meer te vinden. Dit is misschien te wijten aan het feit dat in het zeer naburige Den Haag diverse vooraanstaande portretschilders werkten. Het waren vooral deze schilders die in Holland de aristocratische portretschilderkunst van Antonie van Dijck introduceerden, waarmee zij ook hun collega's in andere steden beïnvloedden. In deze tijd vallen de verschillen tussen de diverse plaatselijke tradities steeds meer weg en krijgt het portret een steeds „internationaler” karakter. De portretten worden meer en meer geïdealiseerd, de gezichten stereotieper, de gebaren en houdingen eleganter en de kleuren lichter en helderder. Dikwijls wordt de achtergrond in tweeën gedeeld: aan de ene zijde een draperie, een stuk architectuur, of een bossage, aan de andere zijde een doorkijk in een landschap. Deze tendens zien wij in de jaren vijftig en

gens Karel V, Philips II en de hertog van Alva.

De grote verdiensten van Van Mierevelt liggen niet in zijn bijdrage aan de vernieuwingen in de Hollandse schilderkunst van die periode. Integendeel, in de lange tijd dat hij werkzaam was, vanaf zijn terugkeer in Delft in 1583 (na een leerperiode bij Blocklandt in Utrecht), tot aan zijn dood in 1641, ondergaat zijn uitgesproken conservatieve stijl nauwelijks enige verandering. De grote vernieuwingen die in de portretschilderkunst in Amsterdam en Haarlem plaatsgrijpen gingen aan hem voorbij. Zijn portretten zijn echter met grote verfijning en precisie vervaardigd, waarbij de gezichten scherp geobserveerd zijn en een grote waardigheid uitstralen (afb. 178 en 179). Zoals Huygens het zo voortreffelijk uitdrukt: „hij volgt de werkelijkheid en, aangezien, zoals wij hierboven zeiden, haar aanschijn eenvoudig is, weet hij haar ook te bereiken, doordat hij al haar schoonheid laat bestaan in haar eigen kleed en haar vrij houdt van elk toevoegsel. Nochtans kwijt hij zich uitnemend van wat zijn taak is: zo geeft hij bijvoorbeeld de weekheid van het vlees, die weinigen kunnen uitdrukken, weer met een kunstvaardigheid, die niet is na te volgen” (vertaling uit het Latijn).

Van Mierevelt zet op hoog niveau een traditie van dergelijke, zakelijke portretschilderkunst voort, die in Delft reeds gevestigd was door twee portretschilders van een oudere generatie: Herman van der Mast (ca. 1550–1610, afb. 177) en Jacob I Willemsz. Delff (1550–1601, afb. 180, 181 en 151). Geen van beiden werd in Delft geboren, wel waren zij daar respectievelijk sinds 1582 en 1579 tot aan hun dood werkzaam. Zij sluiten zich aan bij een al lang in Holland bestaande manier van portretschilderen; gekenmerkt door neutrale observatie en een nauwkeurige weergave van uiterlijke kenmerken, gelaatstrekken en kleding. Zij onderscheiden zich echter duidelijk van hun voorgangers uit de eerste 70 jaar van de 16e eeuw. Hun portretten zijn minder vlak en lineair, de houding is zelfbewuster en de blik is gericht op de toeschouwer, hetgeen bij de laatste de indruk versterkt dat hij meer met een persoonlijkheid te maken heeft. Deze ontwikkeling is vooral gestimuleerd door de al eerder genoemde Antonis Mor (op zijn beurt sterk onder de invloed van de Italiaanse portretkunst) die een sleutelpositie in de Noordnederlandse portretschilderkunst inneemt. Net als bij deze schilder, zien wij bij Van der Mast en Delff meestal kniestukken met het gezicht hoog in het beeldvlak, het hoofd iets op de romp gedraaid en de blik nog een slag verder gedraaid, hetgeen de portretten een grotere levendigheid geeft dan bijvoorbeeld die van schilders van een vorige generatie als Jan van Scorel of Maerten van Heemskerck. De blik blijft echter onbewogen. De figuren in de portretten van Delff zijn op hun beurt iets minder vlak, lijken meer volume te hebben en vrijer in de ruimte te staan dan die van Van der Mast, hetgeen hij vooral bereikt door een zorgvuldiger modelé, door middel van grotere contrasten van licht en donker. Delffs mooie kinderportretje (afb. 181) uit 1583 is strakker en lineairder dan het latere portret van Baertje van Adrichem uit 1593 (afb. 151), dat al weer losser van de 16e-eeuwse traditie staat. In dit borstbeeld (een vorm die voor het burgerportret in de 17e eeuw veel gebruikt zou worden), valt op dat de kleding en gelaatstrek-

ken luchtiger zijn geschilderd en dat het hoofd meer ruimte heeft gekregen. Delff sterft in 1601, maar zijn werk uit de negentiger jaren geeft al de richting aan van de Delftse portretschilderkunst in de eerste helft van de 17e eeuw. Een richting die, zoals wij reeds gezien hebben, geperfectioneerd werd door Michiel van Mierevelt.

Van Mierevelt heeft sterk het gezicht bepaald van de Delftse portretschilderkunst in de eerste 40 jaar van de 17e eeuw: andere portretschilders, ook die van een veel jongere generatie, zoals Jacob II Willemsz. Delff (1619–1661), ontkwamen niet aan zijn invloed. De laatstgenoemde, zowel een kleinzoon van Jacob I Delff als van Michiel van Mierevelt, zette deze stijl bijna ongewijzigd tot aan het midden van de eeuw voort. Het meest onafhankelijk van Van Mierevelt toont zich Willem van Vliet (1581–1642), wiens werk zich vooral onderscheidt door een minder lineaire schildertrant, door zachte genuanceerde kleuren met veel schakeringen van groen en grijs, en doordat zijn portretten steeds een vriendelijke, half glimlachende gezichtsuitdrukking hebben, in tegenstelling tot de sombere, strakke gelaten bij Van Mierevelt (afb. 182 en 183).

Naast de twee laatstgenoemde schilders zijn er een aantal kunstenaars die, in het tweede kwart van de eeuw, goede portretten schilderden, maar geen specialisten op dit gebied waren: Christiaan van Couwenbergh (1604–1667), en Antonie Palamedes (1600/01–1673/80; afb. 184 en 185) vervaardigden diverse portretten, terwijl ook van Leonard Bramer (1596–1674) en vooral Carel Fabritius (1624–1654; afb. 186) enkele fraaie portretten bekend zijn. Het zijn echter schilders die zich in de eerste plaats op andere genres toelegden. In tegenstelling tot hun collega's die zich wel in het portretschilderen gespecialiseerd hadden, sluiten zij zich niet aan bij de Mierevelt-traditie. Van Couwenbergh is niet alleen als historieschilder maar ook als portretschilder sterk beïnvloed door Gerard van Honthorst. De portretten van Antonie Palamedes uit de dertiger en veertiger jaren tonen, net als zijn genrestukken zijn binding met Haarlemse en Amsterdamse schilders als Dirk Hals, Jan Miense Molenaer en Pieter Codde (afb. 184).

In het derde kwart van de 17e eeuw, de periode dat de Delftse schilderkunst op bepaalde gebieden sterke vernieuwingen ondergaat, blijft de portretschilderkunst geheel achter; na ca. 1640 is er in Delft geen portretschilder van formaat meer te vinden. Dit is misschien te wijten aan het feit dat in het zeer naburige Den Haag diverse vooraanstaande portretschilders werkten. Het waren vooral deze schilders die in Holland de aristocratische portretschilderkunst van Antonie van Dijck introduceerden, waarmee zij ook hun collega's in andere steden beïnvloedden. In deze tijd vallen de verschillen tussen de diverse plaatselijke tradities steeds meer weg en krijgt het portret een steeds „internationaler” karakter. De portretten worden meer en meer geïdealiseerd, de gezichten stereotieper, de gebaren en houdingen eleganter en de kleuren lichter en helderder. Dikwijls wordt de achtergrond in tweeën gedeeld: aan de ene zijde een draperie, een stuk architectuur, of een bossage, aan de andere zijde een doorkijk in een landschap. Deze tendens zien wij in de jaren vijftig en

zestig in Delft vertegenwoordigd in de latere portretten van Antonie Palamedes (afb. 185).

Een Delftse schilder die het karakter van de laat-zeventiende-eeuwse schilderkunst goed vertegenwoordigt is Jan Verkolje (1650–1693); zijn portretten (afb. 187) zijn even modieus en „internationaal” als die van de in Amsterdam en Dordrecht werkzame Nicolaes Maes of van de in Den Haag schilderende Caspar Netscher. Door de verzorgde afwerking, de nadruk op een zorgvuldige stofuitdrukking en een voorkeur voor het kleine formaat, blijven hun portretten toch altijd een typisch Hollands karakter houden.

GENRE TOT CA. 1650

Treffen wij aan het eind van de zestiende eeuw en het begin van de zeventiende eeuw (tussen ca. 1580 en 1620) in Delft een portretschilderkunst aan die grote kwaliteiten heeft, de genreschilderkunst zou daar haar grote bloeiperiode in het derde kwart van de 17e eeuw beleven. In de eerste helft van deze eeuw neemt Delft in de ontwikkeling van dit specialisme geen vooraanstaande plaats in. Hoewel wij kunnen constateren dat de belangrijkste stromingen in de genreschilderkunst deze periode in Delft redelijk vertegenwoordigd zijn, worden wij gezinszins voorbereid op het uitzonderlijk hoge niveau dat plotseling na het midden van de eeuw door enkele Delftse schilders bereikt werd. In de eerste vier decennia waren de belangrijkste centra wederom Haarlem, Amsterdam en Utrecht.

Het genrestuk vindt zijn oorsprong in de 16e eeuw. Enkele schilders als Quinten Matsijs, Lucas van Leyden, Pieter Aertsen, Pieter Brueghel, gingen zich toeleggen op het schilderen van scènes uit het dagelijks leven, taferelen waarin tevens een moraliserende gedachte tot uitdrukking werd gebracht. Ook in het 17e-eeuwse genrestuk wordt meer medegedeeld dan alleen datgene wat men op het eerste gezicht ziet: naast het plezier dat men beleefde aan het beschouwen van een nauwkeurige weergave van de omringende wereld, werd men tevens aan het denken gezet; er wordt een diepere gedachte, meestal een belerende moraal tot uitdrukking gebracht. Zeventiende-eeuwse schilders legden dan ook nooit het dagelijks leven vast zoals zij dat toevallig voor zich zagen; zij schilderden taferelen, die zo zouden kunnen bestaan. Het zijn zorgvuldig gecomponeerde scènes, die niet alleen een zo goed mogelijk beeld van de alledaagse werkelijkheid moeten weergeven, maar tevens een bepaalde „leesbare” inhoud dienen over te brengen, een inhoud die aanleiding gaf het getoonde beeld te „overdenken”. Doordat onze denk- en belevingswereld zo heel anders is dan die van de 17e eeuw en door de grote nadruk die in recenter tijden op vormbeleving en esthetisch genoegen is gelegd, hebben wij het geduldig „lezen” en overdenken van die inhoud verleerd. Op de inhoud, de betekenis van het genrestuk zullen wij in dit kader echter niet ingaan, ook al omdat het onderscheiden van plaatselijke verschillen in dit opzicht zeer moeilijk en weinig onderzocht is; het kunsthistorisch onderzoek op dit gebied is nog jong en vol onzekerheden.

In het tweede en vooral het derde decennium van de

zeventiende eeuw ontwikkelen zich in de genreschilderkunst bepaalde types, die bepalend zouden zijn voor de rest van de eeuw. In Haarlem wordt door Esaias van de Velde de buitenpartij geïntroduceerd; elegante tafelende gezelschappen in een parkachtige omgeving. Willem Buytenwech ging, eveneens in Haarlem, interieurstukken met vrolijke gezelschappen schilderen. Beide types werden door de Haarlemmer Dirk Hals gepopulariseerd; de buitenpartij had slechts een korte bloei, maar het interieurstuk met rijk geklede jeugdige gezelschappen, musicerend, tafelend, kaart- of tric-trac spelend, werd vooral in Amsterdam, maar ook in andere plaatsen verder ontwikkeld. Naast deze gezelschappen van rijke jonge burgers, kwam daar ook de zogenaamde „cortegaerde” tot bloei: wachtklokken met meestal fraai uitgedoste officieren en soldaten, die zich onledig houden met spelen, roken en drinken. De bovengenoemde types hadden hun wortels in de laat 16e-eeuwse Vlaamse genreschilderkunst (de uit Antwerpen afkomstige Hans Jordaens I (vóór 1560–1620) die vanaf ca. 1590 in Delft werkzaam was, schilderde waarschijnlijk zowel genrestukjes als historiestukken in de Vlaamse trant van bijvoorbeeld Frans Francken II; helaas zijn echter geen genrestukken met zekerheid aan hem toe te schrijven). Ook een ander type, het boerenstuk, was uit Vlaanderen afkomstig. Scènes met boeren – dansend, spelend, gulzig etend, rokend, drinkend of vechtend – vonden eveneens hun grootste bloei in Haarlem.

De Utrechtse genreschilderkunst vertoont een heel ander karakter. Daar zijn het de al eerder genoemde caravagisten als Terbrugghen, Honthorst en Baburen die het genrestuk vorm geven. Net als bij hun historiestukken gaat het meestal om vrij grote schilderijen met slechts weinig figuren, die ten halve lijve zijn uitgebeeld en door sterke lichtcontrasten worden gemodelleerd. Zij tonen dikwijls in fantasie-costuum gestoken figuren, die musiceren en/of drinken en kaart spelen.

In alle bovengenoemde types wordt de beschouwer er meestal toe aangezet om de oorzaken en gevolgen van het zinnelijke leven en, daarmee samenhangend, alle vormen van onmatigheid te overdenken: bij de galante gezelschappen vooral verkwisting, ijdelheid, onkuisheid, waarbij gewezen wordt op de tijdelijkheid van aardse weelde en van jeugdige schoonheid; bij de soldatenstukken zijn het vooral de onledigheid en onkuisheid, terwijl bij de boerenstukken kan worden gewezen op alle zonden die het gevolg zijn van lagere menselijke drijfveren.

Het interieurstuk met „galante” gezelschappen heeft ook in Delft wortel geschoten. In de eerste plaats was het Antonie Palamedes (1600/01–1673) die dit genre beoefende, terwijl ook Jacob Jansz. van Velsen (1597–1656) en Jacob Fransz. van der Merck (1610–1664) hem daarin volgden. De schilderijen van Palamedes vertonen veel verwantschap met die van schilders als Dirk Hals en Hendrik Pot uit Haarlem – wellicht was hij bij één van deze schilders in de leer – en met het werk van de Amsterdamse schilders Pieter Codde en Willem Duyster. Hun schilderijen tonen meestal een overzichtelijke, vrij ondiepe ruimte, die bepaald wordt door twee evenwijdige, horizontale stroken, bestaande uit een planken vloer (die tot

ca. een derde van de hoogte van het schilderij oploopt) en een vlakke achterwand; meestal is een klein gedeelte van een zijmuur zichtbaar. Het licht valt schuin van boven (soms vanuit een zichtbaar raam) op een aantal modieus geklede jongelieden, die ten voeten uit geschilderd zijn; zij staan of zitten rond een tafel die evenwijdig aan de achterwand geplaatst is. De figuren nemen over het algemeen slechts tweederde van de totale hoogte van het schilderij in beslag. Palamedes' werk is minder vlot en uitbundig geschilderd dan dat van Dirk Hals en anderzijds niet zo verfijnd en gedistingeerd als dat van Codde. Het 1632 gedateerde schilderij uit het Mauritshuis (afb. 188) is een goed voorbeeld van zijn werk; het toont ons Palamedes op zijn best. Het is zorgvuldig geschilderd in fijne nuances van grijze, gele, lichtbruine en zwarte tinten met grote aandacht voor glanzende stoffen. Zijn beste werken heeft hij in de jaren dertig gemaakt. Daarna worden de figuren steeds stereotieper en slordiger geschilderd. In zijn latere genrestukken (dikwijls „cortegaerdes") bespeuren wij overigens enige karakteristieke veranderingen: de figuren worden nu als het ware „uitgelicht" tegen een in het donker gehuld interieur. Er wordt een veel grotere ruimte gesuggereerd, die meestal echter niet duidelijk te overzien is. Het is een wijziging in opvatting die wij ook bij andere genreschilders tegen het midden van de eeuw waarnemen. Op de veranderingen die dan plaatsvinden zal in het volgende hoofdstuk verder worden ingegaan.

Een navolger van Palamedes was Jacob Fransz. van der Merck, die slechts enkele jaren (tussen 1631 en 1636) in Delft werkzaam was. Een andere schilder die sterk door Palamedes beïnvloed werd, is de Delftenaar Jacob Jansz. van Velsen, een welgesteld man en vooraanstaand verzamelaar. Van hem zijn slechts enkele schilderijtjes bekend; ondanks de invloed van Palamedes hebben deze echter een geheel eigen karakter (afb. 189 en 190). Het aantal figuren wordt door hem sterk gereduceerd en zij zijn groter van schaal; een sterk schuin invallend licht werpt zware slagschaduw. Op het schilderij in Londen (afb. 190, 1631) valt nog een aantal zaken op: links tekent zich een geheel in silhouet geschilderde figuur tegen het heldere licht af; dit is een van de Utrechtse caravaggisten afgekeken motief dat hier op opmerkelijke wijze gebruikt wordt. De ruimte maakt een merkwaardig onbestemde indruk, doordat de vloer en achterwand eenzelfde kleur hebben en de zijwanden niet te zien zijn. Hoewel de weergave van de figuren technisch nogal gebrekkig is, hebben zijn schilderijtjes door de opvallende lichtwerking en het originele kleurenschema een grote charme. Een ander bijzonder mooi schilderijtje (eveneens gedateerd 1631) van deze zeldzame meester bevindt zich in het Louvre (afb. 189). Zowel het thema (een scène met een waarzegster) als de heldere kleuren en de lichtval, tonen Van Velsens bekendheid met de Utrechtse caravaggisten. Deze elementen worden door Van Velsen geïntegreerd in het genrestuk van het Palamedes type, zodat een originele synthese ontstaat die dit schilderijtje tot iets uitzonderlijks maakt. Hij lijkt zelfs vooruit te wijzen naar het vroege werk van Vermeer en De Hoogh, dat ca. 20 jaar later ontstond.

Ook Leonard Bramer schilderde een enkel genrestuk:

de virtuoos geschilderde soldatenscène uit het Bredius Museum, 1624 gedateerd, is het vroegste werk dat wij van hem kennen (afb. 191). Ook uit dit schilderijtje blijkt Bramers originaliteit: het is het eerste voorbeeld van een soldatenstuk dat ons bekend is. Het heeft echter niets te maken met de cortegaerdes van Codde, Duyster of Palamedes. De in harnas gehulde krijgers, hoofdzakelijk gemodelleerd door het aanduiden van lichtreflexen tegen een donkere achtergrond (slechts met moeite valt te zien dat zij zich niet binnen maar buiten bevinden), doen meer aan de – enige decennia later geschilderde – soldaten van Salvator Rosa denken, dan aan die van zijn Nederlandse collega's.

Het „caravaggistische" genrestuk vond in Delft navolging in de luide stukken van Christiaan van Couwenbergh, voor wie ook hierin Honthorst het grote voorbeeld was (afb. 192). Een veel ingetogener karakter heeft het enige ons bekende genrestuk van Willem van Vliet (afb. 193). Dergelijke geheel in het donker geplaatste halffiguren, waarvan de gezichten hel verlicht worden door een brandende kaars, vinden ook hun oorsprong in het werk van de zeer invloedrijke Gerard van Honthorst.

STILLEVEN TOT CA. 1650

Wat het stilleven betreft zien wij in Delft een opmerkelijke populariteit van het zogenaamde keukenstuk. Het keukenstuk, dikwijls gecombineerd met kleine religieuze scènes op de achtergrond, kwam tussen 1550 en 1575 tot bloei bij schilders als Pieter Aertsen en Joachim de Bueckelaer. In het begin van de 17e eeuw werd nog enige tijd op deze traditie doorgeborduurd. Een goed voorbeeld is een werk dat aan de in Delft geboren Pieter Cornelisz. van Rijck (1568–1628) is toegeschreven (afb. 194). Wij zien een keuken die op overdadige wijze gevuld is met wild en gevogelte en waarin zich twee keukenmeiden en een knecht bevinden; heel klein op de achtergrond is de parabel van de rijke man en arme Lazarus afgebeeld. In een dergelijk schilderij ligt een zedeles besloten: de toeschouwer wordt gewaarschuwd zich niet te veel in aardse geneugten te vermeien, gesymboliseerd door al het overdadige voedsel op de voorgrond. Wij moeten ons het lot van de arme Lazarus voor ogen houden en ons niet, als de rijke man, slechts concentreren op de aardse weelde; net als in dit schilderij zullen echter de wereldse verlokkingen altijd het eerst onze aandacht trekken.

Dit schilderij wordt (ten onrechte) ook wel toegeschreven aan Cornelis Jacobsz. Delff, die evenals Pieter van Rijck een leerling was van zijn vader Jacob I Delff. Pieter van Rijck heeft waarschijnlijk na zijn leertijd en zijn reis naar Italië altijd in Haarlem gewerkt; Cornelis Delff (1571–1643) bleef steeds in zijn geboortestad (behoudens gedurende een door Van Bleyswijck vermelde leertijd in Haarlem). Bij Delff ondergaan de keukenstukken een sterke vereenvoudiging, waarbij de bijbelse scène geheel wordt weggelaten; soms zien wij één of twee figuren naast het stilleven, soms ontbreken ook deze. Delffs schilderwijze is weinig verfijnd, maar dikwijls zijn de composities weloverwogen samengesteld (afb. 195). Hij heeft een voorkeur voor glimmende koperen pannen en potten, die

ca. een derde van de hoogte van het schilderij oploopt) en een vlakke achterwand; meestal is een klein gedeelte van een zijmuur zichtbaar. Het licht valt schuin van boven (soms vanuit een zichtbaar raam) op een aantal modieus geklede jongelieden, die ten voeten uit geschilderd zijn; zij staan of zitten rond een tafel die evenwijdig aan de achterwand geplaatst is. De figuren nemen over het algemeen slechts tweederde van de totale hoogte van het schilderij in beslag. Palamedes' werk is minder vlot en uitbundig geschilderd dan dat van Dirk Hals en anderzijds niet zo verfijnd en gedistingeerd als dat van Codde. Het 1632 gedateerde schilderij uit het Mauritshuis (afb. 188) is een goed voorbeeld van zijn werk; het toont ons Palamedes op zijn best. Het is zorgvuldig geschilderd in fijne nuances van grijze, gele, lichtbruine en zwarte tinten met grote aandacht voor glanzende stoffen. Zijn beste werken heeft hij in de jaren dertig gemaakt. Daarna worden de figuren steeds stereotieper en slordiger geschilderd. In zijn latere genrestukken (dikwijls „cortegaerdes") bespeuren wij overigens enige karakteristieke veranderingen: de figuren worden nu als het ware „uitgelicht" tegen een in het donker gehuld interieur. Er wordt een veel grotere ruimte gesuggereerd, die meestal echter niet duidelijk te overzien is. Het is een wijziging in opvatting die wij ook bij andere genreschilders tegen het midden van de eeuw waarnemen. Op de veranderingen die dan plaatsvinden zal in het volgende hoofdstuk verder worden ingegaan.

Een navolger van Palamedes was Jacob Fransz. van der Merck, die slechts enkele jaren (tussen 1631 en 1636) in Delft werkzaam was. Een andere schilder die sterk door Palamedes beïnvloed werd, is de Delftenaar Jacob Jansz. van Velsen, een welgesteld man en vooraanstaand verzamelaar. Van hem zijn slechts enkele schilderijtjes bekend; ondanks de invloed van Palamedes hebben deze echter een geheel eigen karakter (afb. 189 en 190). Het aantal figuren wordt door hem sterk gereduceerd en zij zijn groter van schaal; een sterk schuin invallend licht werpt zware slagschaduw. Op het schilderij in Londen (afb. 190, 1631) valt nog een aantal zaken op: links tekent zich een geheel in silhouet geschilderde figuur tegen het heldere licht af; dit is een van de Utrechtse caravaggisten afgekeken motief dat hier op opmerkelijke wijze gebruikt wordt. De ruimte maakt een merkwaardig onbestemde indruk, doordat de vloer en achterwand eenzelfde kleur hebben en de zijwanden niet te zien zijn. Hoewel de weergave van de figuren technisch nogal gebrekkig is, hebben zijn schilderijtjes door de opvallende lichtwerking en het originele kleurenschema een grote charme. Een ander bijzonder mooi schilderijtje (eveneens gedateerd 1631) van deze zeldzame meester bevindt zich in het Louvre (afb. 189). Zowel het thema (een scène met een waarzegster) als de heldere kleuren en de lichtval, tonen Van Velsens bekendheid met de Utrechtse caravaggisten. Deze elementen worden door Van Velsen geïntegreerd in het genrestuk van het Palamedes type, zodat een originele synthese ontstaat die dit schilderijtje tot iets uitzonderlijks maakt. Hij lijkt zelfs vooruit te wijzen naar het vroege werk van Vermeer en De Hoogh, dat ca. 20 jaar later ontstond.

Ook Leonard Bramer schilderde een enkel genrestuk:

de virtuoos geschilderde soldatenscène uit het Bredius Museum, 1624 gedateerd, is het vroegste werk dat wij van hem kennen (afb. 191). Ook uit dit schilderijtje blijkt Bramers originaliteit: het is het eerste voorbeeld van een soldatenstuk dat ons bekend is. Het heeft echter niets te maken met de cortegaerdes van Codde, Duyster of Palamedes. De in harnas gehulde krijgers, hoofdzakelijk gemodelleerd door het aanduiden van lichtreflexen tegen een donkere achtergrond (slechts met moeite valt te zien dat zij zich niet binnen maar buiten bevinden), doen meer aan de – enige decennia later geschilderde – soldaten van Salvator Rosa denken, dan aan die van zijn Nederlandse collega's.

Het „caravaggistische" genrestuk vond in Delft navolging in de luidruchtige stukken van Christiaan van Couwenbergh, voor wie ook hierin Honthorst het grote voorbeeld was (afb. 192). Een veel ingetogener karakter heeft het enige ons bekende genrestuk van Willem van Vliet (afb. 193). Dergelijke geheel in het donker geplaatste halffiguren, waarvan de gezichten hel verlicht worden door een brandende kaars, vinden ook hun oorsprong in het werk van de zeer invloedrijke Gerard van Honthorst.

STILLEVEN TOT CA. 1650

Wat het stilleven betreft zien wij in Delft een opmerkelijke populariteit van het zogenaamde keukenstuk. Het keukenstuk, dikwijls gecombineerd met kleine religieuze scènes op de achtergrond, kwam tussen 1550 en 1575 tot bloei bij schilders als Pieter Aertsen en Joachim de Bueckelaer. In het begin van de 17e eeuw werd nog enige tijd op deze traditie doorgeborduurd. Een goed voorbeeld is een werk dat aan de in Delft geboren Pieter Cornelisz. van Rijck (1568–1628) is toegeschreven (afb. 194). Wij zien een keuken die op overdadige wijze gevuld is met wild en gevogelte en waarin zich twee keukenmeiden en een knecht bevinden; heel klein op de achtergrond is de parabel van de rijke man en arme Lazarus afgebeeld. In een dergelijk schilderij ligt een zedeles besloten: de toeschouwer wordt gewaarschuwd zich niet te veel in aardse geneugten te vermeien, gesymboliseerd door al het overdadige voedsel op de voorgrond. Wij moeten ons het lot van de arme Lazarus voor ogen houden en ons niet, als de rijke man, slechts concentreren op de aardse weelde; net als in dit schilderij zullen echter de wereldse verlokkingen altijd het eerst onze aandacht trekken.

Dit schilderij wordt (ten onrechte) ook wel toegeschreven aan Cornelis Jacobsz. Delff, die evenals Pieter van Rijck een leerling was van zijn vader Jacob I Delff. Pieter van Rijck heeft waarschijnlijk na zijn leertijd en zijn reis naar Italië altijd in Haarlem gewerkt; Cornelis Delff (1571–1643) bleef steeds in zijn geboortestad (behoudens gedurende een door Van Bleyswijck vermelde leertijd in Haarlem). Bij Delff ondergaan de keukenstukken een sterke vereenvoudiging, waarbij de bijbelse scène geheel wordt weggelaten; soms zien wij één of twee figuren naast het stilleven, soms ontbreken ook deze. Delffs schilderwijze is weinig verfijnd, maar dikwijls zijn de composities weloverwogen samengesteld (afb. 195). Hij heeft een voorkeur voor glimmende koperen pannen en potten, die

op zijn stillevens altijd een belangrijke rol spelen. Van Bleyswijck merkt dan ook op dat hij „voornamelijk seer uitnemende in koper te schilderen" was. Dergelijke opstapelingen van koperen pannen zien wij ook nog in vroeg werk van Gillis de Berch (?–1669), een Delftenaar die hem hierin navolgt.

Men krijgt de indruk dat door Van Rijck en Delff een traditie werd voortgezet, die al langer in Delft bestond. Van Bleyswijck vermeldt namelijk dat zowel Christiaan van Bieselingen (ca. 1558–1600) als Michiel van Mierevelt keukenstukken hebben geschilderd; deze zijn ons echter niet meer bekend. Ook in Haarlem genoot het keukenstuk populariteit; daar werd echter door o.a. Floris van Schoten en Floris van Dijck het type van de gedekte tafel, het banketstuk, ontwikkeld. Dit stilleventype bereikt zijn hoogtepunt in de twintiger en dertiger jaren bij de Haarlemse stillevenschilder Pieter Claesz. en Willem Heda. In deze stillevens, de zogenaamde „monochrome banketjes" is het streven om zowel door middel van de compositie als door de kleur, alle onderdelen ondergeschikt aan het geheel te maken. Het is merkwaardig dat dit genre, dat tot het opmerkelijkste behoort dat in de eerste helft van de 17e eeuw ontwikkeld werd, in Delft in het geheel niet werd beoefend. Zelfs het compositieschema dat daarbij in zwang kwam, waarbij alle elementen zowel ruimtelijk als in het vlak, volgens een diagonale lijn worden gerangschikt, vond in Delft pas zeer laat, in het werk van de gebroeders Van Steenwyck, ingang.

De belangrijkste vertegenwoordiger van het Delftse stilleven van deze periode, Balthasar van der Ast (vóór 1590–na 1660), blijft steeds een ouderwetser compositiemethode hanteren; daarbij worden alle objecten naast elkaar geplaatst, in een horizontale band, regelmatig over het vlak verdeeld (afb. 196 en 197). Van der Ast, ongetwijfeld een van de beste stillevenschilders uit deze tijd, kwam dan ook uit een andere school van stillevenschilderkunst voort dan de Noordhollandse schilders. Toen hij zich in 1632 in Delft vestigde, had hij reeds een carrière van ca. 20 jaar achter de rug. Zijn karakteristieke stijl had zich reeds lang gevormd en zou geen grote veranderingen meer ondergaan. Van der Ast's vroegste werk is 1610 gedateerd; waarschijnlijk had hij toen nog maar net zijn leertijd bij Ambrosius Bosschaert de Oude in Middelburg voltooid. Deze Bosschaert, een naar Zeeland uitgeweken Antwerpenaar, kan de grondlegger van het Hollandse bloem- en vruchtenstilleven genoemd worden. Balthasar van der Ast volgde in zijn vroege werk het voetspoor van zijn leermeester (en zwager). Van der Ast vervaardigde zeer nauwkeurig geschilderde, symmetrisch opgebouwde bloemstillevens, stillevens met schalen en manden met vruchten en hij legde zich toe op het schilderen van prachtig gekleurde en gevormde schelpen. Karakteristiek voor hem is echter dat de meeste van zijn schilderijen zorgvuldig gearrangeerde combinaties van dit alles vertonen (afb. 196). Zowel zijn schildertrant als zijn arrangement wordt al na korte tijd losser en soepeler dan van zijn leermeester en de contouren van zijn bloemen en vruchten worden steeds zachter. In tegenstelling tot zijn Noordhollandse generatiegenoten blijft hij steeds heldere, locale kleuren gebruiken. Over het geheel ligt

echter een, voor Van der Ast zo karakteristieke, parelmoer-achtige samenbindende toon. Een uitzonderlijk mooi schilderij is het bekende schelpenstilleven uit het Museum Boymans-van Beuningen (afb. 197). Een dergelijk stilleven met alléén schelpen is overigens zeldzaam in het oeuvre van deze meester. Dergelijke schelpen, afkomstig uit Indië, Afrika en Amerika, waren zeer kostbare verzamelojecten. In 16e- en 17e-eeuwse verzamelingen namen zij altijd een belangrijke plaats in, als toonbeeld van de kunstwerken waartoe de natuur zelf in staat is. De uiterste precisie, de bijna wetenschappelijke nauwkeurigheid, waarmee dergelijke schilderijen geschilderd zijn, is karakteristiek voor de schilders uit de school van Bosschaert, of zij nu bloemen, vruchten of schelpen schilderden. Het weerspiegelt de grote belangstelling die men in deze tijd kreeg voor natuur-historisch onderzoek. Van deze groep schilders was Van der Ast de begaafde vertegenwoordiger.

In dezelfde traditie werd ook de in Delft geboren en gestorven schilder Jacob Woutersz. Vosmaer (1584–1641) gevormd. Hij legde zich geheel toe op bloemstillevens, lang voordat Van der Ast in Delft kwam. Vosmaer was waarschijnlijk een leerling van de veelzijdige Jacques de Gheyn die, net als Van der Ast's leermeester Bosschaert, uit Antwerpen afkomstig was. Van deze De Gheyn kennen wij enkele fraaie bloemstillevens: streng symmetrische boeketten, die echter altijd vrij zijn gearrangeerd dan die van Bosschaert en worden gekenmerkt door een zekere beweeglijkheid in de compositie. Hetzelfde zien wij ook in de boeketten van Vosmaer (slechts drie zijn ons bekend), zij zijn echter nog losser, met een vrij brede penseelstreek geschilderd, waarbij de stengels en bladeren onrustig kronkelen. Een prachtig voorbeeld is het hier afgebeelde schilderij, een groot stuk, dat 1618 gedateerd is (afb. 198). Een schilderij als dit geeft een nauwkeurige weergave van in die tijd zeer kostbare en zeldzame verzamelojecten (afkomstig uit verschillende landen en bloeiend op verschillende tijden) en toont de botanische belangstelling van de opdrachtgever. Tegelijkertijd zal echter bijna elk stilleven bij de 17e-eeuwse toeschouwer gedachten over de vergankelijkheid van het aardse hebben opgeroepen. Deze bloemstillevens bijvoorbeeld, geven een zo perfect mogelijke weergave van deze aardse schoonheid en geven tegelijkertijd uitdrukking aan de tijdelijkheid van dit alles, van het dreigende verval. Deze vergankelijkheidsgedachte, waarvan de 17e-eeuwse gedachtenwereld doortrokken was, vindt zijn meest specifieke uitdrukking in het zogenaamde vanitas-stilleven, dat in de jaren twintig en dertig vooral in Leiden en Haarlem tot grote bloei kwam (de benaming „vanitas" is afkomstig van de bijbelse spreuk „Vanitas vanitatum... et omnia vanitas": ijdelheid der ijdelheden... en alles is ijdelheid, Pred. 1:2 en 12:8). Dit type stilleven spoort aan tot overdenking van de dood, waarbij op de ijdelheid en de vergankelijkheid van al het aardse wordt gewezen. Zulke stillevens, waarvan de context duidelijk bepaald wordt door de aanwezigheid van een doodshoofd, werden in Delft geschilderd door de gebroeders Van Steenwyck. Beiden waren zij leerlingen van de Leidse schilder David Bailly, die een belangrijke rol in de ontwikkeling

van het vanitas-stillevens speelde. Harmen van Steenwijck (ca. 1612–na 1656) is ongetwijfeld de meest begaafde van de twee broers. Een heel mooi voorbeeld van zijn stillevens is de „vanitas” uit de National Gallery in Londen (afb. 199). Het doodshoofd, de uitgaande olielamp, het horloge (de verglijdende tijd), de breekbare aardse pot, wijzen op de vergankelijkheid; de snel verklinkende muziekinstrumenten symboliseren de aardse genoegens van het zintuigelijke leven, het boek de wetenschap, de schelp waarschijnlijk de rijkdom: zaken die de ijdele strevingen der mensen belichamen. De strakke diagonale opbouw van dit schilderijtje, de felle, schuininvallende belichting en het verfijnde, koele coloriet met vooral een vermenigving van helder gele en grijze tonen, zijn typisch voor Harmen van Steenwijck. Het compositieschema is sterk beïnvloed door Haarlemse schilders als Pieter Claesz. en Willem Heda, de belichting en het coloriet vertonen echter een opvallende overeenkomst met het werk van de hiervoor reeds besproken genreschilder Jacob van Velsen. Harmen van Steenwijck schilderde overigens niet alleen vanitas-stillevens, maar ook visstukken en stillevens met vruchten en aardewerk; zij vertonen meestal eenzelfde strakke driehoekscompositie en eenzelfde fraaie belichting, zorgvuldige schilderwijze en uitgebalanceerd coloriet (afb. 200).

Het opvallendste schilderij van zijn broer Pieter van Steenwijck, is een vanitasstillevens in de Lakenhal in Leiden (afb. 201), met een portret van Maerten Harpertsz. Tromp en een lijkrede op de dood van deze beroemde zeeheld. Behalve deze elementen, en gangbare zaken als de uitgaande kaars, de schelp, de glazen fles, de boeken, het zwaard (waarschijnlijk symbool van de militaire macht), de globe (symbool van al het wereldse) en de barret met de pluim (ijdelheid), zien wij ook nog de lauwerkrans, symbool van de deugd. Dit zou erop kunnen wijzen dat hier aangeduid wordt dat al het aardse tijdelijk is, maar dat alleen door een deugdzaam leven verkregen eer en roem (zoals die van Tromp) de dood kan overleven.

Behalve stillevens schilderden zowel Harmen als Pieter van Steenwijck enkele genrestukjes, stalinterieurs in de trant van de Rotterdamse schilders Cornelis Saftleven en Egbert van der Poel (die in het begin van zijn carrière enige tijd in Delft werkzaam was), die echter minder interessant zijn.

LANDSCHAP TOT CA. 1650

De landschapschilderkunst, het genre dat in Holland misschien wel de meest revolutionaire ontwikkeling heeft doorgemaakt, is in Delft nooit erg ruim vertegenwoordigd geweest. Vooral van de ontwikkeling van wat later het „realistische” Hollandse landschap genoemd zou worden, waarin schilders als Esaias van de Velde, Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael, Hendrik Vroom en Jacob van Ruysdael zo'n belangrijke rol gespeeld hebben, vinden wij weinig weerslag in Delft; het zijn Haarlem, Leiden en Den Haag die hierin de toon aangeven. Slechts een matig schilder als Pieter van Asch, niet in staat tot het leveren van een werkelijk originele bijdrage, sluit zich bij deze belangrijke stroming in de schilderkunst aan. In de

decennia dat de verschillende types van dat „hollandse” landschap hun definitieve vorm kregen (tussen 1610 en 1630), werkten in Delft enkele landschapsschilders die nog voortborduurden op de Vlaamse manieristische traditie. Deze Vlaamse landschapschilderkunst, vond vanaf ca. 1590 in het Noorden grote verspreiding door schilders van Vlaamse afkomst, zoals Gillis van Coninxloo, Hans Bol, David Vinckbooms, Gillis d'Hondecoeter, Roelant Savery en Alexander Keirincx. In Delft sluit Willem van den Bundel (ca. 1575–1656) zich bij deze groep aan. Hij was uit Brussel afkomstig, vanaf 1600 in Amsterdam woonachtig en vanaf 1623 tot aan zijn dood in Delft werkzaam. Bekend is, dat hij bevriend was met de vooraanstaande schilder Gillis van Coninxloo; uit de weinige werken die wij van zijn hand kennen blijkt dat hij voortgaat op de door deze invloedrijke meester gebaande weg. Een duidelijk eigen karakter heeft het werk van Jacob Janszn. van Geel (1584/85–na 1638), die enige tijd, van 1626 tot 1632, in Delft werkzaam was. Ook deze schilder was uit de Zuidelijke Nederlanden afkomstig. Hij verbleef van 1615 tot 1625 in Middelburg, waar zijn stijl zich vooral gevormd zal hebben, vervolgens in Delft en tenslotte, vanaf 1633, in Dordrecht. Het door hem vele malen gebruikte compositieschema, met de hoog gelegen boomgroep op de voorgrond aan de ene zijde en een vergezicht aan de andere zijde (afb. 202), is zonder moeite terug te voeren op het werk van vele 16e-eeuwse Vlaamse landschapsschilders. Zeer karakteristiek voor Van Geel zijn echter de wonderlijke, bizar gevormde bomen met grillige stammen en takken, begroeid met parasiterende planten en geschilderd in talloze schakeringen van groen. De weinige figuurtjes in zijn landschappen zijn door hun schutkleuren slechts met moeite te vinden. Hoewel deze neiging tot het schilderen van grillige mysterieuze landschappen met steeds fantastischer boomgroepen tegen de algemene tendens in het landschap in lijkt te gaan, staat hij daarin niet alleen: zijn werk herinnert ons soms aan Hercules Seghers, terwijl een verwante ontwikkeling valt waar te nemen in het werk van Alexander Keirincx in Utrecht. In dit verband kunnen tenslotte nog genoemd worden de in Delft werkzame schilders Pieter Stael (ca. 1575/76–1622), uit Maastricht afkomstig, en Simon I Jordaens (ca. 1590–voor 1640), waarschijnlijk in Antwerpen geboren. Van hen zijn enkele weinig opzienbarende landschapjes in Vlaamse trant bekend.

Eén van de weinige landschapsschilders die het grootste deel van zijn leven in Delft werkzaam was is Pieter Anthonisz. van Groenewegen (?–1657?). Het karakter van zijn werk wordt bepaald door het feit dat hij enige jaren in Rome verbleef. Hoe lang hij daar was, is niet met zekerheid bekend; in ieder geval rond 1623 en mogelijk al vanaf 1615. Hij komt namelijk voor op een getekende portretgroep van een aantal Bentvueghels (zoals de zich in Rome verzamelde Nederlandse schilders zich plachten te noemen) en droeg blijkens het onderschrift de bijnaam „leeuw”. In 1626 wordt hij, als zijnde Delfts burger, in het Lucasgilde aldaar ingeschreven. Hij behoort tot de eerste groep Noordnederlandse schilders, die zich tijdens hun verblijf in Rome toelegden op het schilderen van landschappen, in plaats van zich op traditionele wijze zich

van het vanitas-stillevens speelde. Harmen van Steenwijck (ca. 1612–na 1656) is ongetwijfeld de meest begaafde van de twee broers. Een heel mooi voorbeeld van zijn stillevens is de „vanitas” uit de National Gallery in Londen (afb. 199). Het doodshoofd, de uitgaande olielamp, het horloge (de verglijdende tijd), de breekbare aarden pot, wijzen op de vergankelijkheid; de snel verklinkende muziekinstrumenten symboliseren de aardse genoegens van het zintuigelijke leven, het boek de wetenschap, de schelp waarschijnlijk de rijkdom: zaken die de ijdele strevingen der mensen belichamen. De strakke diagonale opbouw van dit schilderijtje, de felle, schuinvallende belichting en het verfijnde, koele coloriet met vooral een vermenigving van helder gele en grijze tonen, zijn typisch voor Harmen van Steenwijck. Het compositieschema is sterk beïnvloed door Haarlemse schilders als Pieter Claesz. en Willem Heda, de belichting en het coloriet vertonen echter een opvallende overeenkomst met het werk van de hiervoor reeds besproken genreschilder Jacob van Velsen. Harmen van Steenwijck schilderde overigens niet alleen vanitas-stillevens, maar ook visstukken en stillevens met vruchten en aardewerk; zij vertonen meestal eenzelfde strakke driehoekscompositie en eenzelfde fraaie belichting, zorgvuldige schilderwijze en uitgebalanceerd coloriet (afb. 200).

Het opvallendste schilderij van zijn broer Pieter van Steenwijck, is een vanitasstillevens in de Lakenhal in Leiden (afb. 201), met een portret van Maerten Harpertsz. Tromp en een lijkrede op de dood van deze beroemde zeeheld. Behalve deze elementen, en gangbare zaken als de uitgaande kaars, de schelp, de glazen fles, de boeken, het zwaard (waarschijnlijk symbool van de militaire macht), de globe (symbool van al het wereldse) en de barret met de pluim (ijdelheid), zien wij ook nog de lauwerkrans, symbool van de deugd. Dit zou erop kunnen wijzen dat hier aangeduid wordt dat al het aardse tijdelijk is, maar dat alleen door een deugdzaam leven verkregen eer en roem (zoals die van Tromp) de dood kan overleven.

Behalve stillevens schilderden zowel Harmen als Pieter van Steenwijck enkele genrestukjes, stalinterieurs in de trant van de Rotterdamse schilders Cornelis Saftleven en Egbert van der Poel (die in het begin van zijn carrière enige tijd in Delft werkzaam was), die echter minder interessant zijn.

LANDSCHAP TOT CA. 1650

De landschapschilderkunst, het genre dat in Holland misschien wel de meest revolutionaire ontwikkeling heeft doorgemaakt, is in Delft nooit erg ruim vertegenwoordigd geweest. Vooral van de ontwikkeling van wat later het „realistische” Hollandse landschap genoemd zou worden, waarin schilders als Esaias van de Velde, Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael, ^{Cornelis} Hendrik Vroom en Jacob van Ruysdael zo'n belangrijke rol gespeeld hebben, vinden wij weinig weerslag in Delft; het zijn Haarlem, Leiden en Den Haag die hierin de toon aangeven. Slechts een matig schilder als Pieter van Asch, niet in staat tot het leveren van een werkelijk originele bijdrage, sluit zich bij deze belangrijke stroming in de schilderkunst aan. In de

decennia dat de verschillende types van dat „hollandse” landschap hun definitieve vorm kregen (tussen 1610 en 1630), werkten in Delft enkele landschapsschilders die nog voortborduurden op de Vlaamse manieristische traditie. Deze Vlaamse landschapschilderkunst, vond vanaf ca. 1590 in het Noorden grote verspreiding door schilders van Vlaamse afkomst, zoals Gillis van Coninxloo, Hans Bol, David Vinckbooms, Gillis d'Hondecoeter, Roelant Savery en Alexander Keirincx. In Delft sluit Willem van den Bundel (ca. 1575–1656) zich bij deze groep aan. Hij was uit Brussel afkomstig, vanaf 1600 in Amsterdam woonachtig en vanaf 1623 tot aan zijn dood in Delft werkzaam. Bekend is, dat hij bevestigd was met de vooraanstaande schilder Gillis van Coninxloo; uit de weinige werken die wij van zijn hand kennen blijkt dat hij voortgaat op de door deze invloedrijke meester gebaande weg. Een duidelijk eigen karakter heeft het werk van Jacob Janszn. van Geel (1584/85–na 1638), die enige tijd, van 1626 tot 1632, in Delft werkzaam was. Ook deze schilder was uit de Zuidelijke Nederlanden afkomstig. Hij verbleef van 1615 tot 1625 in Middelburg, waar zijn stijl zich vooral gevormd zal hebben, vervolgens in Delft en tenslotte, vanaf 1633, in Dordrecht. Het door hem vele malen gebruikte compositieschema, met de hoog gelegen boomgroep op de voorgrond aan de ene zijde en een vergezicht aan de andere zijde (afb. 202), is zonder moeite terug te voeren op het werk van vele 16e-eeuwse Vlaamse landschapschilders. Zeer karakteristiek voor Van Geel zijn echter de wonderlijke, bizar gevormde bomen met grillige stammen en takken, begroeid met parasiterende planten en geschilderd in talloze schakeringen van groen. De weinige figuurtjes in zijn landschappen zijn door hun schutkleuren slechts met moeite te vinden. Hoewel deze neiging tot het schilderen van grillige mysterieuze landschappen met steeds fantastischer boomgroepen tegen de algemene tendens in het landschap in lijkt te gaan, staat hij daarin niet alleen: zijn werk herinnert ons soms aan Hercules Seghers, terwijl een verwante ontwikkeling valt waar te nemen in het werk van Alexander Keirincx in Utrecht. In dit verband kunnen tenslotte nog genoemd worden de in Delft werkzame schilders Pieter Stael (ca. 1575/76–1622), uit Maastricht afkomstig, en Simon I Jordans (ca. 1590–voor 1640), waarschijnlijk in Antwerpen geboren. Van hen zijn enkele weinig opzienbarende landschapjes in Vlaamse trant bekend.

Eén van de weinige landschapschilders die het grootste deel van zijn leven in Delft werkzaam was is Pieter Anthonisz. van Groenewegen (?–1657?). Het karakter van zijn werk wordt bepaald door het feit dat hij enige jaren in Rome verbleef. Hoe lang hij daar was, is niet met zekerheid bekend; in ieder geval rond 1623 en mogelijk al vanaf 1615. Hij komt namelijk voor op een getekende portretgroep van een aantal Bentvueghels (zoals de zich in Rome verzamelde Nederlandse schilders zich plachten te noemen) en droeg blijkens het onderschrift de bijnaam „leeuw”. In 1626 wordt hij, als zijnde Delfts burger, in het Lucasgilde aldaar ingeschreven. Hij behoort tot de eerste groep Noordnederlandse schilders, die zich tijdens hun verblijf in Rome toelieden op het schilderen van landschappen, in plaats van zich op traditionele wijze zich

daar te scholen als historieschilder. De belangrijkste schilders van deze groep waren Cornelis van Poelenburch en Bartholomeus Breenberg, die beiden in Rome verbleven in de tijd dat Groenewegen daar ook was. Zij waren de eerste schilders die het zogenaamde Italianiserende landschap ontwikkelden: landschappen van de Romeinse campagna, waarin ruïnes dikwijls een belangrijke rol spelen, en waarbij veel aandacht is besteed aan de weergave van het zuidelijke licht. Van Groenewegens werk heeft veel verwantschap met dat van de genoemde schilders, vooral met dat van Breenberg; in Groenewegens landschappen nemen de ruïnes meestal een belangrijke plaats in (afb. 203). Zijn schilderijen vormen echter geenszins een topografisch juiste weergave van plaatsen in en om Rome. Zoals op het hier geïllustreerde schilderij, zien wij dikwijls een vrije combinatie van heuvels met ruïnes die sterk aan de Palatijn doen denken, en motieven afkomstig van het Forum Romanum. De opmerkelijke stoffage in dit schilderij is mogelijk van de hand van de Haarlemse schilder Esaias van de Velde. In een loterijlijst van 1626 wordt een schilderij van Van Groenewegen vermeld, gestoffeerd door Van de Velde. Esaias van de Velde, die in deze tijd in het nabije Den Haag werkte, heeft veel invloed gehad op een andere Delftse schilder, namelijk Palamedes Palamedesz. (1607–1638), een jongere broer van Anthonie. Deze Palamedes had zich gespecialiseerd in een zeer specifiek genre dat vooral door Esaias van de Velde gepopulariseerd was, het ruitergevecht (afb. 204). Van Bleyswijck zegt van hem: „Hij heeft hem zelfs genoegzaam sonder Meester in de komst geoëffent / sich meest behelpende met te copieren en studeren naar de dinghen van den vermaerden Esaias van de Velde, welckers handeling hij seer navolgende / eerlange oock verre voorby gepasseert is / in het uytbeelden van Ruytergevechten / Stormen en stilstaende Legers / waer in hy soo uytsteekende is geworden / dat hij daer in niemant en behoefde te wijcken.” Of hij Van de Velde „verre voor-

by gepasseert” is, zouden wij nu betwijfelen. Hij toont zich echter een begaafd figuurschilder, van wie vooral het coloriet bijzonder aantrekkelijk is. Palamedes werd in het schilderen van ruitergevechten nagevolgd door de Delftse schilder Isaak Junius (?–na 1663).

De landschapschilder Pieter van Asch (1602–1678) is, zoals reeds opgemerkt, één van de weinige Delftse schilders die zich toeliede op de uitbeelding van het Hollandse landschap. De vriendelijke landschapjes van Van Asch valt een zekere naïeve charme niet te ontzeggen, maar zij zijn toch meestal niet veel meer dan navolgingen van hetgeen anderen reeds tot stand hadden gebracht (afb. 205). Hij schilderde meestal bosranden met hoge bomen aan de ene zijde en een watertje op de voorgrond of aan de andere zijde, soms met een gezicht op een boerderij of een dorpje en gestoffeerd met enkele ruiters, wandelaars of herders. Zij tonen steeds hoeveel hij verschuldigd is aan schilders als Salomon van Ruysdael en vooral aan twee schilders van boslandschappen, Cornelis Vroom en Simon de Vlieger (De Vlieger, die enige jaren in Delft woonde, specialiseerde zich verder vooral in zee- en riviergezichten). In zijn latere werk valt ook een weerslag van de Italianiserende landschappen van Jan Both te bespeuren. Karakteristiek voor Van Asch zijn de tamelijk stereotiepe bomen, met hun nogal spichtig geschilderde gebladerte en in horizontale lagen opgebouwde vertakkingen.

Met Van Asch overschrijden wij reeds het midden van de 17e eeuw; een groot deel van de werken die wij van hem kennen (die overigens zelden gedateerd zijn), zal van na 1650 dateren. De tweede helft van de 17e eeuw levert de enige met Delft te verbinden landschapschilder van formaat, namelijk Adam Pynacker. Wat betreft enkele andere genres (in de eerste plaats het genrestuk en het architectuurstuk), zal deze periode, zoals reeds gezegd, zich vooral in kwalitatief opzicht sterk onderscheiden van de voorgaande.

1B. DE SCHILDERKUNST VAN CA. 1650 TOT CA. 1670

J. Breunese

In het overzicht van de Delftse schilderkunst van de vijftiger en zestiger jaren van de zeventiende eeuw zullen we met name aandacht besteden aan de kerkinterieurs en de genrestukken, omdat in deze genres in Delft werkelijk hoogtepunten zijn bereikt. Uiteraard stond de Delftse schilderkunst ook toen niet los van de ontwikkelingen elders. Wel is opvallend dat verscheidene schilders die van oorsprong geen Delftenaren waren, juist tijdens hun verblijf in deze stad hun beste werk hebben gemaakt; dat geldt voor Gerard Houckgeest, Carel Fabritius en Pieter de Hooch. Delft bood een stimulerend milieu.

Als een kenmerkend element kunnen we bij de Delftse schilders het streven aanwijzen om een naturalistische weergave van de ruimte te bereiken met de middelen van

de perspectief en het licht. In het vervolg zullen we daarop een aantal malen terugkomen

LANDSCHAP

Omdat er geen echt belangrijke Delftse meesters op het gebied van de landschapschilderkunst in de tweede helft van de zeventiende eeuw zijn aan te wijzen, zou een bespreking van dit genre hier achterwege kunnen blijven, ware het niet dat de namen van twee groten op dit gebied met Delft verbonden kunnen worden: Paulus Potter en Adam Pynacker.

Paulus Potter (1625–1654) is van 1646 tot 1649 lid geweest van het St. Lucasgilde te Delft. Hij kwam uit

Amsterdam en keerde daarnaar terug, na een verblijf van enkele jaren in Den Haag. In de veestukken, waarop hij zich voornamelijk toedeed, kunnen we een ontwikkeling waarnemen naar een steeds betere integratie van de dieren in een ruimtelijk aanvaardbaar landschap. Van de stukken die in Delft ontstaan zijn, onder andere de beroemde „Jonge Stier” en „Het spiegeland koetje”, kunnen we vaststellen dat die integratie vrijwel geslaagd is. In de opvallend grote „Jonge Stier” van 1647 (afb. 206) is er nog een sterk verschil tussen de voorgrond met het monumentale dier, en de achtergrond met het dorp Rijswijk in de verte. De stier, maar ook de bomen en de boer, steken scherp af tegen de hemel. Het vergezicht rechts lijkt een toegift op het hoofdmotief van het doek. In „Het spiegeland koetje” (afb. 207) dat een jaar later geschilderd werd, zijn mensen en dieren harmonischer geplaatst in een landschap dat rechts wordt afgesloten door een boerderij, en links door een bomenrij die de blik de verte in voert.

Er is nog een ander aspect dat wellicht voor andere in Delft wonende schilders van belang is geweest. Potter toont namelijk een grote belangstelling voor de weergave van het natuurlijke licht in de buitenlucht en hij slaagt daarin gaandeweg beter. Ongetwijfeld is dat één van de redenen waarom zijn „Jonge Stier” door vele generaties beschouwers geprezen is om zijn natuurgetrouwheid.

Van de andere genoemde landschapschilder, Adam Pynacker (1621–1673), zijn weinig biografische gegevens bekend. Hij was geen lid van het Delftse gilde, maar men neemt aan dat hij geregeld contact had met de schilders uit deze stad. Het zal vooral de weergave van het heldere zuidelijke zonlicht geweest zijn die zijn Delftse collega's heeft aangesproken (afb. 208). Pynacker behoorde tot de zogenaamde italianiserende landschapschilders, die zich lieten inspireren door wat zij in Italië aan natuur en klassieke ruïnes hadden waargenomen. In de Noordelijke Nederlanden was dit genre in de jaren twintig geïntroduceerd door Cornelis van Poelenburgh. Pynacker behoorde tot wat men kan noemen de tweede generatie Italianisanten met Jan Both, Jan Asselijn, Nicolaes Berchem en Karel Dujardin. Stoffering van het landschap met klassieke ruïnes en gebeurtenissen uit mythologie en geschiedenis verdwijnt bijna geheel uit hun werk. De nadruk ligt op het landschap van de Romeinse campagna, spaarzaam bevolkt door landlieden. Daarbij wordt veel aandacht besteed aan de weergave van het zuidelijke zonlicht; een laagstaande avond- of ochtendzon doorstraalt dikwijls hun landschappen. Pynackers serene „Aan de oever van een meer” (afb. 208) toont een eenvoudige en monumentale compositie. Deze wordt gecombineerd met een zeer gedetailleerde schilderwijze en een uiterst verfijnde weergave van de zonnige atmosfeer op een stille zomermorgen.

In de jaren na 1659 werd zijn compositie minder harmonieus; grillige lijnen en sterke contrasten van licht en donker zijn kenmerkend voor zijn latere werk.

STILLEVEN

Omstreeks het midden van de eeuw voltrok zich in de stillevenschilderkunst een aanmerkelijke vernieuwing.

Een niet onbelangrijke rol daarbij speelde de Delftenaar Willem van Aelst (1625–1683), die overigens reeds in 1645 uit Delft vertrok voor een reis door Frankrijk en Italië, en daarna in Amsterdam werkzaam was. Hij volgde aanvankelijk de stijl van Jan Davidsz. de Heem (1606–1683/84), een Utrechtse schilder die zich in 1636 in Antwerpen vestigde. Deze verwierf vooral bekendheid door zijn overladen stillevens met bloemen, vruchten en kostbaar drinkgerei. Van Aelsts vroege werk wordt echter al gekenmerkt door een sterke beperking van het aantal voorwerpen. Wel volgde hij De Heem in de grote aandacht voor het detail en de zorgvuldige stofuitdrukking. Een goed voorbeeld van een vroeg werk is een stilleven met vruchten uit 1644 (afb. 209).

De voornaamheid en elegantie van zijn kunst blijkt vooral uit zijn latere bloemen- en wildstukken. Een dode vogel bijvoorbeeld is geschilderd als een kostbaar voorwerp: Het Prinsenhof bezit een jachtstilleven (afb. 210) waarop deze kwaliteiten goed te zien zijn. Karakteristiek is de vrij felle belichting en het heldere coloriet dat opvalt door de fijne schakeringen van blauw.

In zijn bloemstukken vormen de losse schikking en de diagonaalsgewijze compositie een belangrijke vernieuwing ten opzichte van de evenwichtige en symmetrische opbouw bij De Heem en anderen.

Een zekere verwantschap met het vroege werk van Van Aelst vertoont een stilleven met vruchten van de Delftenaar Abraham Vosmaer (1618–na 1660, afb. 211), een schilder over wie vrijwel niets bekend is. Het laatste geldt ook voor Evert van Aelst (1602–1657), die o.a. de leermeester was van de verderop genoemde Adam Pick en Isaac Denies. Slechts enkele gesigeneerde en gedateerde werken zijn van hem bekend (afb. 212).

Aan het eind van de vijftiger jaren vestigde een andere belangrijke stillevenschilder, de Hagenaar Abraham van Beyeren (1620–1690), zich voor enige tijd in Delft. Van 1657 tot 1663 was hij lid van het St. Lucasgilde. Evenmin als bij Van Aelst kunnen we bij hem specifiek „Delftse” trekken onderscheiden. In zijn vroege stillevens sloot hij aan bij de vernieuwingen in het pronkstuk die door De Heem waren ontwikkeld, maar ook Van Beyeren ging zich beperken in het aantal afgebeelde objecten. In dit opzicht sloot hij aan bij de grootmeester van het Hollandse pronkstuk, Willem Kalf.

Bijzondere aandacht verdient Van Beyeren om zijn stillevens met vissen. Het genre heeft zich ontwikkeld uit zestiende-eeuwse marktstukken als die van de Vlaming Joachim de Bueckelaer. Van Beyerens directe inspirator is mogelijk zijn zwager Pieter de Putter (ca. 1605–1659) geweest. Diens visstukken zijn nogal saai, maar Van Beyeren heeft in dit genre prachtige schilderijen gemaakt. Vaak zijn de vissen in twee horizontale rijen gerangschikt, de bovenste vissen in een platte mand. De weergave van de lichteffecten op de natte vissehuid is meestal bijzonder goed geslaagd.

Van Beyeren schilderde ook stillevens met bloemen met de losse schikking als bij Van Aelst, maar met een meer symmetrische opbouw. Voorts kennen we van hem stillevens met jachtbuit, waarvan er één 1661 gedateerd is en dus zeker in Delft is ontstaan (afb. 213). Het toont een

Amsterdam en keerde daarna terug, na een verblijf van enkele jaren in Den Haag. In de veestukken, waarop hij zich voornamelijk toelegde, kunnen we een ontwikkeling waarnemen naar een steeds betere integratie van de dieren in een ruimtelijk aanvaardbaar landschap. Van de stukken die in Delft ontstaan zijn, onder andere de beroemde „Jonge Stier” en „Het spiegelen koetje”, kunnen we vaststellen dat die integratie vrijwel geslaagd is. In de opvallend grote „Jonge Stier” van 1647 (afb. 206) is er nog een sterk verschil tussen de voorgrond met het monumentale dier, en de achtergrond met het dorp Rijswijk in de verte. De stier, maar ook de bomen en de boer, steken scherp af tegen de hemel. Het vergezicht rechts lijkt een toegift op het hoofdmotief van het doek. In „Het spiegelen koetje” (afb. 207) dat een jaar later geschilderd werd, zijn mensen en dieren harmonischer geplaatst in een landschap dat rechts wordt afgesloten door een boerderij, en links door een bomenrij die de blik de verte in voert.

Er is nog een ander aspect dat wellicht voor andere in Delft wonende schilders van belang is geweest. Potter toont namelijk een grote belangstelling voor de weergave van het natuurlijke licht in de buitenlucht en hij slaagt daarin gaandeweg beter. Ongetwijfeld is dat één van de redenen waarom zijn „Jonge Stier” door vele generaties beschouwers geprezen is om zijn natuurgetrouwheid.

Van de andere genoemde landschapschilder, Adam Pynacker (1621–1673), zijn weinig biografische gegevens bekend. Hij was geen lid van het Delftse gilde, maar men neemt aan dat hij geregeld contact had met de schilders uit deze stad. Het zal vooral de weergave van het heldere zuidelijke zonlicht geweest zijn die zijn Delftse collega's heeft aangesproken (afb. 208). Pynacker behoorde tot de zogenaamde Italianiserende landschapschilders, die zich lieten inspireren door wat zij in Italië aan natuur en klassieke ruïnes hadden waargenomen. In de Noordelijke Nederlanden was dit genre in de jaren twintig geïntroduceerd door Cornelis van Poelenburgh. Pynacker behoorde tot wat men kan noemen de tweede generatie Italianisanten met Jan Both, Jan Asselijn, Nicolaes Berchem en Karel Dujardin. Stofferend van het landschap met klassieke ruïnes en gebeurtenissen uit mythologie en geschiedenis verdwijnt bijna geheel uit hun werk. De nadruk ligt op het landschap van de Romeinse campagna, spaarzaam bevolkt door landlieden. Daarbij wordt veel aandacht besteed aan de weergave van het zuidelijke zonlicht; een laagstaande avond- of ochtendzon doorstraalt dikwijls hun landschappen. Pynackers serene „Aan de oever van een meer” (afb. 208) toont een eenvoudige en monumentale compositie. Deze wordt gecombineerd met een zeer gedetailleerde schilderwijze en een uiterst verfijnde weergave van de zonnige atmosfeer op een stille zomermorgen.

In de jaren na 1659 werd zijn compositie minder harmonieus; grillige lijnen en sterke contrasten van licht en donker zijn kenmerkend voor zijn latere werk.

STILLEVEN

Omstreeks het midden van de eeuw voltrok zich in de stillevenschilderkunst een aanmerkelijke vernieuwing.

Een niet onbelangrijke rol daarbij speelde de Delftenaar Willem van Aelst (1625–1683), die overigens reeds in 1645 uit Delft vertrok voor een reis door Frankrijk en Italië, en daarna in Amsterdam werkzaam was. Hij volgde aanvankelijk de stijl van Jan Davidsz. de Heem (1606–1683/84), een Utrechtse schilder die zich in 1636 in Antwerpen vestigde. Deze verwierf vooral bekendheid door zijn overladen stillevens met bloemen, vruchten en kostbaar drinkgerei. Van Aelsts vroege werk wordt echter al gekenmerkt door een sterke beperking van het aantal voorwerpen. Wel volgde hij De Heem in de grote aandacht voor het detail en de zorgvuldige stofuitdrukking. Een goed voorbeeld van een vroeg werk is een stilleven met vruchten uit 1644 (afb. 209).

De voornaamheid en elegantie van zijn kunst blijkt vooral uit zijn latere bloemen- en wildstukken. Een dode vogel bijvoorbeeld is geschilderd als een kostbaar voorwerp: Het Prinsenhof bezit een jachtstilleven (afb. 210) waarop deze kwaliteiten goed te zien zijn. Karakteristiek is de vrij felle belichting en het heldere coloriet dat opvalt door de fijne schakeringen van blauw.

In zijn bloemstukken vormen de losse schikking en de diagonaalsgewijze compositie een belangrijke vernieuwing ten opzichte van de evenwichtige en symmetrische opbouw bij De Heem en anderen.

Een zekere verwantschap met het vroege werk van Van Aelst vertoont een stilleven met vruchten van de Delftenaar Abraham Vosmaer (1618–na 1660, afb. 211), een schilder over wie vrijwel niets bekend is. Het laatste geldt ook voor Evert van Aelst (1602–1657), die o.a. de leermeester was van de verderop genoemde Adam Pick en Isaac Denies. Slechts enkele gesigneerde en gedateerde werken zijn van hem bekend (afb. 212).

Aan het eind van de vijftiger jaren vestigde een andere belangrijke stillevenschilder, de Hagenaar Abraham van Beyerens (1620–1690), zich voor enige tijd in Delft. Van 1657 tot 1663 was hij lid van het St. Lucasgilde. Evenmin als bij Van Aelst kunnen we bij hem specifiek „Delftse” trekken onderscheiden. In zijn vroege stillevens sloot hij aan bij de vernieuwingen in het pronkstuk die door De Heem waren ontwikkeld, maar ook Van Beyerens ging zich beperken in het aantal afgebeelde objecten. In dit opzicht sloot hij aan bij de grootmeester van het Hollandse pronkstuk, Willem Kalf.

Bijzondere aandacht verdient Van Beyerens om zijn stillevens met vissen. Het genre heeft zich ontwikkeld uit zestiende-eeuwse marktstukken als die van de Vlaming Joachim de Bueckelaer. Van Beyerens directe inspirator is mogelijk zijn zwager Pieter de Putter (ca. 1605–1659) geweest. Diens visstukken zijn nogal saai, maar Van Beyerens heeft in dit genre prachtige schilderijen gemaakt. Vaak zijn de vissen in twee horizontale rijen gerangschikt, de bovenste vissen in een platte mand. De weergave van de lichteffecten op de natte visseheid is meestal bijzonder goed geslaagd.

Van Beyerens schilderde ook stillevens met bloemen met de losse schikking als bij Van Aelst, maar met een meer symmetrische opbouw. Voorts kennen we van hem stillevens met jachtbuit, waarvan er één 1661 gedateerd is en dus zeker in Delft is ontstaan (afb. 213). Het toont een

geplukte kalkoen en een koperen vijzel; op de achtergrond nog twee kleine vogels.

De Delftse schilder Isaac Denies (1647–1690) werd beïnvloed door het latere werk van Van Aelst. Dat blijkt zowel uit een van hem bekend jachtstuk, als uit het hier afgebeelde stilleven met bloemen (afb. 214). De diagonaalsgewijze compositie, de losse schikking van de bloemen, en het felle lichtaccent op het centrum van de voorstelling zijn de elementen waarin die invloed tot uiting komt.

We vinden ze ook bij de schilderes Maria van Oosterwijck (1630–1693) die enige jaren in Delft woonde, waar, volgens Houbraken, Van Aelst vergeefs naar haar hand dong. Een opvallend element in haar bloemstukken is het veelvuldig gebruik van de zonnebloem als afsluiting van de compositie (afb. 215). Op het doek uit het Mauritshuis zijn de bloemen geplaatst in een gebeeldhouwde beker, waarvan het deksel wordt bekroond door een knielende Venus.

Twee schilders die enige tijd in Delft gewerkt hebben en van wie een enkel stilleven bekend is, moeten in dit verband nog genoemd worden. Van Adam Pick, die in 1642 lid werd van het St. Lucasgilde, weten we vrijwel niets. Wel kennen we van hem een klein schilderij (afb. 216) dat een boereninterieur voorstelt met een aantal voorwerpen die bij het landleven behoren, als tot een stilleven gerangschikt. Gezien de compositie en het vrij monochrome coloriet valt het te dateren in de veertiger jaren.

Interessanter is een stilleven van Isaac Vroomans (ca. 1655–1719, afb. 217) die mogelijk uit Delft afkomstig was. Dit haast surrealistische tafereel met druiven, bloemen, dieren en een doorkijkje de verte in, sluit overigens op geen enkele wijze aan bij wat wij aan Delftse schilderkunst kennen. Het lijkt eerder geïnspireerd door schilderijen van de in Amsterdam werkzame Otto Marseus van Schrieck, die zich specialiseerde in „close ups” van bosgrond, met planten, insecten etc.

VERNIEUWING

Als we de ontwikkeling van het landschap en het stilleven in het geheel van de Hollandse schilderkunst overzien, kunnen we niet zeggen dat „Delft” daarin een rol van betekenis heeft gespeeld. Een heel ander beeld krijgen we als we ons gaan bezighouden met het kerkinterieur en de genrestukken. Daaraan zijn de namen verbonden van Houckgeest en De Witte, De Hooch en Vermeer. Van deze vier was Vermeer een geboren Delftenaar, die bovendien zijn gehele leven in Delft bleef wonen. Aan deze schilders is het te danken dat we voor de tweede helft van de zeventiende eeuw kunnen spreken van een „Delftse school”. Carel Fabritius die zich waarschijnlijk pas in 1650 in Delft vestigde, is een schilder die vaak beschouwd wordt als de stimulerende kracht achter de vernieuwingen, die zich in 1650 in Delft voordeden. We zullen daar straks nader op ingaan.

KERKINTERIEURS

Een opvallende vernieuwing treffen we in 1650 aan in

de kerkinterieurs van Gerard Houckgeest (ca. 1600–1661). Toen hij in 1639 lid werd van de Delftse St. Lucasgilde, woonde hij daar al enkele jaren. We kennen van hem uitsluitend architectuurstukken, dat wil zeggen schilderijen waarop gebouwen de hoofdzaak van de voorstelling uitmaken. In dit genre bestond toen een zekere traditie. Daaraan was de naam verbonden van de Leeuwardense schilder en architect Hans Vredeman de Vries (1527–na 1604). Hij publiceerde in 1560 in Antwerpen een reeks van twintig gravures met voorstellingen van paleizen, kerkinterieurs, een straat en zalen. Zij dienden om schilders voorbeelden te geven van het schilderen van gebouwen volgens de wetten van de centrale perspectief: de wiskundig betrouwbare weergave van ruimtelijke objecten in een plat vlak. Diverse andere publikaties van dergelijke prentenreeksen volgden. In 1604 publiceerde Vredeman in Leiden het eerste deel van een soort handboek voor het perspectieftekenen (het tweede deel verscheen in 1605) onder de titel „Perspective: dat is de hooghgeroemde Conste...”. Deze boeken bevatten veel illustraties ter verheldering van de didactische tekst, waarin systematisch de problemen van het perspectieftekenen behandeld werden. Als voorbeelden nam Vredeman geen bestaande gebouwen, maar gefantaseerde architectuur, waardoor alle fijne kneepjes van het vak konden worden verduidelijkt.

Een aantal Antwerpse schilders, onder wie Vredeman zelf, maakte schilderijen waarop gefantaseerde (en vaak fantastische) architectuur te zien is, gestoffeerd met „historiën”, zoals bijvoorbeeld de geschiedenis van de rijke man en de arme Lazarus. In de twintiger jaren van de zeventiende eeuw sloten enkele Noordnederlandse schilders bij deze traditie aan, onder wie enkele Delftenaren.

In het algemeen is kenmerkend voor dit werk dat we een ver doorzicht hebben, en dat de perspectieflijnen duidelijk zijn aangegeven door zuilengangen, trappen, daklijsten en dergelijke. De gebouwen, ook kerken, zijn gewoonlijk ontsproten aan de fantasie van de schilder. Als hij een bestaande kerk als onderwerp neemt, kiest hij een hooggelegen standpunt om een zo groot mogelijk deel van het kerkinterieur te laten zien.

In deze traditie schilderde Gerard Houckgeest tot 1650. Vóór zijn vestiging in Delft was hij in Den Haag waarschijnlijk leerling van Bartholomeus van Bassen (ca. 1590–1652), een architectuurschilder die in 1639 stadsbouwmeester van Den Haag werd. In het werk van Van Bassen zien we reeds een afwijking van de Vredemantraditie, die als het ware wordt voortgezet door Houckgeest. Van Bassen was van 1613 tot 1622 lid van het Delftse St. Lucasgilde en schilderde in 1620 het beroemde praalgraf voor Willem van Oranje (afb. 218), dat overigens pas twee jaar later in de Nieuwe Kerk te Delft geplaatst werd. Kennelijk kende hij het ontwerp van Hendrick de Keyser, want hij heeft enkele details geschilderd die niet zijn uitgevoerd. Bovendien heeft hij de graftombe geplaatst in een gefantaseerd kerkinterieur en hem aanmerkelijk hoger afgebeeld dan hij in werkelijkheid zou worden. De wijze waarop de kerkrimte is weergegeven sluit in enkele opzichten niet aan bij de traditie van

de Antwerpse school. De ruimte is minder diep, de horizon ligt lager, en de perspectieflijnen zijn minder sterk geaccentueerd. De ruimte is niet gelijkmatig verlicht, maar het van links als vanachter een coulisse komende licht geeft heldere en donkere partijen.

Enkele jaren later, toen hij in Den Haag woonde, sloot hij echter weer nauwer aan bij de Vredeman-traditie. Een stuk van 1626 uit het Haagse Gemeentemuseum laat zien dat de perspectivische constructie minder versluisd is, maar door de sterke accenten links en rechts wordt ook hier de blik niet onmiddellijk de diepte in geleid.

In het oeuvre van Houckgeest, die zoals gezegd waarschijnlijk sterk door Van Bassen werd beïnvloed, treffen we enkele schilderijen aan uit het begin van de veertiger jaren, waarin een sterkere afwijking van de Antwerpse traditie aan te wijzen is. Een paneel uit 1640 geeft een voorstelling van een schijnbaar willekeurig gekozen deel van een gotische kerk (afb. 219). Vrijwel in het midden staat een pijlerbundel die doorloopt tot aan de bovenrand. Dit element wordt nog geaccentueerd door de figuren die ervoor staan en het wapenbord dat eraan bevestigd is. Het perspectivisch verdwijnpunt is sterk naar links verschoven, zodat we niet alleen frontaal, maar ook diagonaal naar rechts de ruimte inkijken. Deze dubbele blikrichting, links en rechts van de pijler, vinden we in later werk van Houckgeest nog duidelijker.

Enkele van de genoemde elementen treffen we eveneens aan op een veel groter stuk dat 1642 gedateerd kan worden (afb. 220). Het doek geeft een Renaissancekerk weer met rechts een zegenende priester, op wie de erbidige aandacht van een groep staande en knielende figuren gericht is. Links wordt onze blik langs de perspectieflijnen diep de ruimte in getrokken. De tweedeling wordt geaccentueerd door de zuil en pilaster in het midden. De neiging tot verlaging van de horizon, die we ook bij Van Bassen aantreffen, zet bij Houckgeest duidelijk door. De horizon ligt bij hem ter hoogte van de hoofden van de staande figuren of zelfs lager; ook wordt de gezichtsafstand kleiner. Een belangrijk gevolg daarvan is dat de beschouwer de indruk kan hebben dat hij een werkelijk bestaande ruimte ziet waarin hijzelf zich ook bevindt, juist zoals de schilder. De voor de hand liggende volgende stap in deze ontwikkeling is dat de schilder een werkelijk bestaande kerk afbeeldt en geen gefantaseerde, zoals in de tot nu toe besproken werken het geval was, en wel zó als een bezoeker van een kerk die waarneemt. Houckgeest deed dat in of kort voor 1650.

De stimulans tot deze ontwikkeling is zonder twijfel uitgegaan van het werk van de Haarlemse schilder Pieter Saenredam. Vanaf 1628 schilderde hij bestaande kerken en andere gebouwen, en zijn werk is aan het eind van de veertiger jaren ongetwijfeld in ruimere kring bekend geweest dan alleen in Haarlem. Bij hem treffen we de eerder genoemde elementen die afwijken van de Vredeman-traditie, vrijwel alle aan. Ook vinden we, vooral in werk uit de dertiger jaren, kerkinterieurs waarbij de blikrichting diagonaal door de ruimte loopt.

Houckgeest koos echter bovendien – wat Saenredam nooit gedaan heeft – een overhoeks perspectief met twee verdwijnpunten, waardoor een dubbele blikrichting ont-

staat, links en rechts van de zuil die het dichtst bij de beschouwer staat en vaak in het midden van het schilderij. Tegelijk met de keuze van het overhoekse perspectief zien we ook een andere behandeling van het licht. Het natuurlijke daglicht komt van verschillende zijden, zoals dat ook in werkelijkheid gebeurt, en wordt op de zuilen gereflecteerd. Door de combinatie van deze elementen schied Houckgeest een nieuw type kerkinterieur.

Op twee panelen uit 1650 (Hamburg, Kunsthalle) en 1651 (afb. 221) zien we het koor van de Nieuwe Kerk te Delft, waar het praalgraf voor Willem van Oranje staat opgesteld. De tekening van de spitsbogen op het laatste paneel is aanmerkelijk beter en de zuil die op de hoek van de perspectieflijnen staat, bevindt zich hier in het midden van het beeld. De beschouwer is bovendien dicht bij het praalgraf gekomen. Het Haagse stuk is Houckgeests meesterwerk gebleken.

De keuze van het praalgraf als centraal motief kan samenhangen met de politieke spanningen die in de jaren rond 1650 bestonden rondom de Oranjes. De vroege dood van Willem II in 1650 gaf de Staten de kans de rol van de Oranjes zeer te beperken: het stadhouderloze tijdperk begon. Een hernieuwde aandacht voor de Vader des Vaderlands kan met deze gebeurtenissen samenhangen. Dat daaruit ook het ontstaan van het nieuwe type kerkinterieur in Delft verklaard kan worden, zoals wel is gesuggereerd, is echter niet zonder meer aannemelijk. De functie van dit motief is wel in de eerste plaats: wijzen op de vergankelijkheid van het aardse en de hoop op het eeuwige leven.

Een ander motief, dat in veel kerkinterieurs centraal staat, is de preekstoel. We vinden het bijvoorbeeld op Houckgeests „Interieur van de Oude Kerk te Delft” (afb. 222). Men neemt aan dat het stuk geschilderd is in 1654, voordat door de kruithuisontploffing de gebrandschilderde ramen vernietigd waren. Een opvallend element is het geschilderde gordijn, dat aan een roe hangt die een slagschaduw werpt op het schilderij. Dit motief, een trompe-l'oeil dat we ook bij andere schilders zien, dient mede om de compositie te versterken. In het midden van het beeld staat de kanselpijler; ervoor zit tegen het doophek een vrouw in een rood kleed, met een kind aan de borst en een kleine jongen. We kunnen met vrij grote zekerheid aannemen dat de zeventiende eeuw dit tafereel direct zou interpreteren als een beeld van de naastenliefde (Caritas). We treffen het aan op een zeer groot aantal voorstellingen van kerkinterieurs. Bijvoorbeeld ook op een ander schilderij van Houckgeest uit 1651 (Düsseldorf, Stadtgeschichtliches Museum) waar eveneens een zogende moeder geleund zit tegen het doophek om de kanselpijler. Het lijkt niet te ver gezocht om, naast dit symbool van de Caritas, de centraal geplaatste preekstoel te interpreteren als een verwijzing naar het geloof (Fides) en de veelvuldig voorkomende rouwborden en graven als een aanduiding van de hoop op het eeuwige leven (Spes). Deze drie aspecten zijn kernbegrippen in het Christendom, protestant en katholiek, en accentueering daarvan in schilderijen van kerkinterieurs ligt in feite zeer voor de hand.

Een even voor de hand liggend motief is de voorstel-

de Antwerpse school. De ruimte is minder diep, de horizon ligt lager, en de perspectieflijnen zijn minder sterk geaccentueerd. De ruimte is niet gelijkmatig verlicht, maar het van links als vanachter een coulisse komende licht geeft heldere en donkere partijen.

Enkele jaren later, toen hij in Den Haag woonde, sloot hij echter weer nauwer aan bij de Vredeman-traditie. Een stuk van 1626 uit het Haagse Gemeentemuseum laat zien dat de perspectivische constructie minder versluisd is, maar door de sterke accenten links en rechts wordt ook hier de blik niet onmiddellijk de diepte in geleid.

In het oeuvre van Houckgeest, die zoals gezegd waarschijnlijk sterk door Van Bassen werd beïnvloed, treffen we enkele schilderijen aan uit het begin van de veertiger jaren, waarin een sterkere afwijking van de Antwerpse traditie aan te wijzen is. Een paneel uit 1640 geeft een voorstelling van een schijnbaar willekeurig gekozen deel van een gotische kerk (afb. 219). Vrijwel in het midden staat een pijlerbundel die doorloopt tot aan de bovenrand. Dit element wordt nog geaccentueerd door de figuren die ervoor staan en het wapenbord dat eraan bevestigd is. Het perspectief verdwijnpunt is sterk naar links verschoven, zodat we niet alleen frontaal, maar ook diagonaal naar rechts de ruimte inkijken. Deze dubbele blikrichting, links en rechts van de pijler, vinden we in later werk van Houckgeest nog duidelijker.

Enkele van de genoemde elementen treffen we eveneens aan op een veel groter stuk dat 1642 gedateerd kan worden (afb. 220). Het doek geeft een Renaissancekerk weer met rechts een zegenende priester, op wie de eerbiedige aandacht van een groep staande en knielende figuren gericht is. Links wordt onze blik langs de perspectieflijnen diep de ruimte in getrokken. De tweedeling wordt geaccentueerd door de zuil en pilaster in het midden. De neiging tot verlaging van de horizon, die we ook bij Van Bassen aantreffen, zet bij Houckgeest duidelijk door. De horizon ligt bij hem ter hoogte van de hoofden van de staande figuren of zelfs lager; ook wordt de gezichtsafstand kleiner. Een belangrijk gevolg daarvan is dat de beschouwer de indruk kan hebben dat hij een werkelijk bestaande ruimte ziet waarin hijzelf zich ook bevindt, juist zoals de schilder. De voor de hand liggende volgende stap in deze ontwikkeling is dat de schilder een werkelijk bestaande kerk afbeeldt en geen gefantaseerde, zoals in de tot nu toe besproken werken het geval was, en wel zó als een bezoeker van een kerk die waarneemt. Houckgeest deed dat in of kort voor 1650.

De stimulans tot deze ontwikkeling is zonder twijfel uitgegaan van het werk van de Haarlemse schilder Pieter Saenredam. Vanaf 1628 schilderde hij bestaande kerken en andere gebouwen, en zijn werk is aan het eind van de veertiger jaren ongetwijfeld in ruimere kring bekend geweest dan alleen in Haarlem. Bij hem treffen we de eerder genoemde elementen die afwijken van de Vredeman-traditie, vrijwel alle aan. Ook vinden we, vooral in werk uit de dertiger jaren, kerkinterieurs waarbij de blikrichting diagonaal door de ruimte loopt.

Houckgeest koos echter bovendien – wat Saenredam nooit gedaan heeft – een overhoeks perspectief met twee verdwijnpunten, waardoor een dubbele blikrichting ont-

staat, links en rechts van de zuil die het dichtst bij de beschouwer staat en vaak in het midden van het schilderij. Tegelijk met de keuze van het overhoekse perspectief zien we ook een andere behandeling van het licht. Het natuurlijke daglicht komt van verschillende zijden, zoals dat ook in werkelijkheid gebeurt, en wordt op de zuilen gereflecteerd. Door de combinatie van deze elementen schiep Houckgeest een nieuw type kerkinterieur.

Op twee panelen uit 1650 (Hamburg, Kunsthalle) en 1651 (afb. 221) zien we het koor van de Nieuwe Kerk te Delft, waar het praalgraf voor Willem van Oranje staat opgesteld. De tekening van de spitsbogen op het laatste paneel is aanmerkelijk beter en de zuil die op de hoek van de perspectieflijnen staat, bevindt zich hier in het midden van het beeld. De beschouwer is bovendien dicht bij het praalgraf gekomen. Het Haagse stuk is Houckgeests meesterwerk gebleken.

De keuze van het praalgraf als centraal motief kan samenhangen met de politieke spanningen die in de jaren rond 1650 bestonden rondom de Oranjes. De vroege dood van Willem II in 1650 gaf de Staten de kans de rol van de Oranjes zeer te beperken: het stadhouderloze tijdperk begon. Een hernieuwde aandacht voor de Vader des Vaderlands kan met deze gebeurtenissen samenhangen. Dat daaruit ook het ontstaan van het nieuwe type kerkinterieur in Delft verklaard kan worden, zoals wel is gesuggereerd, is echter niet zonder meer aannemelijk. De functie van dit motief is wel in de eerste plaats: wijzen op de vergankelijkheid van het aardse en de hoop op het eeuwige leven.

Een ander motief, dat in veel kerkinterieurs centraal staat, is de preekstoel. We vinden het bijvoorbeeld op Houckgeests „Interieur van de Oude Kerk te Delft” (afb. 222). Men neemt aan dat het stuk geschilderd is in 1654, voordat door de kruithuisontploffing de gebrandschilderde ramen vernietigd waren. Een opvallend element is het geschilderde gordijn, dat aan een roe hangt die een slagschaduw werpt op het schilderij. Dit motief, een trompe-l'oeil dat we ook bij andere schilders zien, dient mede om de compositie te versterken. In het midden van het beeld staat de kanselpijler; ervoor zit tegen het doophek een vrouw in een rood kleed, met een kind aan de borst en een kleine jongen. We kunnen met vrij grote zekerheid aannemen dat de zeventiende eeuw dit tafereel direct zou interpreteren als een beeld van de naastenliefde (Caritas). We treffen het aan op een zeer groot aantal voorstellingen van kerkinterieurs. Bijvoorbeeld ook op een ander schilderij van Houckgeest uit 1651 (Düsseldorf, Stadtgeschichtliches Museum) waar eveneens een zogende moeder geleund zit tegen het doophek om de kanselpijler. Het lijkt niet te ver gezocht om, naast dit symbool van de Caritas, de centraal geplaatste preekstoel te interpreteren als een verwijzing naar het geloof (Fides) en de veelvuldig voorkomende rouwborden en graven als een aanduiding van de hoop op het eeuwige leven (Spes). Deze drie aspecten zijn kernbegrippen in het Christendom, protestant en katholiek, en accentueering daarvan in schilderijen van kerkinterieurs ligt in feite zeer voor de hand.

Een even voor de hand liggend motief is de voorstel-

ling van een kerkinterieur tijdens een godsdienstoefening. Bij Houckgeest treffen we dit echter niet aan. Wel in het werk van een andere schilder die in 1650 in Delft woonde, Emanuel de Witte (ca. 1617–1692). Zijn oudste gedateerde kerkinterieur (de Oude Kerk te Delft) is van 1651 (afb. 223). De overeenkomsten en de verschillen met Houckgeests werk uit hetzelfde jaar zijn opvallend. De centraal geplaatste zuil, het overhoekse perspectief, het hoogteformaat en de afgeronde bovenzijde wijzen op verwantschap; het sterke horizontale accent van de hekken, de relatieve ondiepte van de ruimte en de afwezigheid van diagonalen die de blik de ruimte invoeren, demonstreren echter duidelijk dat we met een andere opvatting te doen hebben. Bovendien is het schilderij van De Witte in de eerste plaats een uitbeelding van menselijke activiteit: de predikant en zijn gehoor verzameld rondom de kansel.

Men merke overigens op dat het groepje van de zogenoemde vrouw met de jongen geheel rechts op het stuk van De Witte op vrijwel dezelfde plaats zit als op het schilderij van Houckgeest uit het Rijksmuseum van enkele jaren later (afb. 222). Ook de mannenfiguur die op de rug gezien wordt, lijkt Houckgeest aan De Witte ontleend te hebben.

De verhouding tussen De Witte en Houckgeest lijkt hiermee getekend. De eerste is de ervaren architectuurschilder, in wiens werk we een consequente ontwikkeling kunnen waarnemen die in 1650 leidde tot het nieuwe type kerkinterieur. De andere nam vrijwel onmiddellijk de basisvorm over, maar benutte die voor andere doeleinden, namelijk de weergave van de menselijke figuur in de ruimte; hij beïnvloedde daarmee op zijn beurt de oudere schilder.

Hoewel De Witte reeds begin 1652 in Amsterdam woonde, waar hij bleef tot zijn dood, schilderde hij tot in de tachtiger jaren nog diverse malen Delftse kerken, met name variaties op het besproken stuk. Een ander motief, aansluitend bij Houckgeest, koos hij in 1656 voor een doek dat het praalgraf van Willem van Oranje voorstelt (afb. 224). Ook hier wordt de blik niet door diagonalen de diepte ingeleid; de aandacht op de graftombe wordt vooral gevestigd door de man in de rode mantel op de voorgrond. Duidelijk is dat De Witte zijn eigen weg ging, hoewel hij door Houckgeest bij wijze van spreken op het spoor gezet was.

Veel nauwer bij Houckgeest aansluitend werkte een derde Delftse schilder, Hendrik Cornelisz. van Vliet (1611–1675). Zijn oudste gedateerde kerkinterieur is van 1652. In dat jaar zijn zowel Houckgeest als De Witte uit Delft vertrokken. Het is niet moeilijk in het werk van Van Vliet de elementen te herkennen, die in het voorafgaande genoemd zijn als kenmerkend voor Houckgeest en De Witte in het begin van de vijftiger jaren. Het stuk uit 1652 (afb. 225) toont een nogal groot deel van een kerk. De weergave van de ruimte is kennelijk het hoofdmotief; de blik wordt langs de zuilen omhoog gevoerd en ertussendoor de diepte in. Een element dat men bij Van Vliet vaak, bij Houckgeest zelden en bij De Witte pas in zijn Amsterdamse tijd aantreft, is een open graf, veelal met een doodgraver, betrekkelijk op de voorgrond (afb. 226).

Daarmee wordt zoals zo dikwijls in de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst, de sterfelijkheid van de mens en de noodzaak tot een godvruchtig leven benadrukt.

Ook op twee doeken in Het Prinsenhof zien we dat Van Vliet elementen uit het werk van de beide anderen combineert, waarbij hij voor de weergave van de ruimte vooral afhankelijk is van Houckgeest.

FABRITIUS

Diverse malen hebben kunsthistorici gesuggereerd dat de stimulans voor de nieuwe ontwikkeling van het architectuurstuk, met name het kerkinterieur, zou zijn uitgegaan van Carel Fabritius (1624–1654). Deze was in de veertiger jaren in Amsterdam leerling geweest van Rembrandt. Het is aannemelijk dat hij zich in 1650 in Delft vestigde, hoewel hij pas in 1652 lid werd van het St. Lucasgilde, toen zowel Houckgeest als De Witte de stad reeds verlaten hadden.

Reeds zijn tijdgenoten getuigen van hem dat hij uitblonk in de beheersing van de perspectief, en dat hij daarmee bijzondere effecten bereikte. Zo meldt Samuel van Hoogstraten dat in het huis van de Delftse Dr. Valentinus nog muurschilderingen van Fabritius te zien waren die te vergelijken zijn met de fresco's van Giulio Romano in het Palazzo del Te te Padua, dat wil zeggen dat ze een illusionistisch karakter hadden: ze deden de ruimte groter schijnen dan hij was. Van deze muurschilderingen is helaas niets over.

Ook van zijn schilderijen zijn er maar enkele bewaard gebleven. Ongetwijfeld zijn tengevolge van de kruithuisontploffing in 1654, waarbij Fabritius tot de slachtoffers hoorde, schilderijen van hem verloren gegaan. Het is dan ook begrijpelijk dat zich rondom deze talentvolle, jonggestorven schilder een soort mythe heeft gevormd, die erop neer komt dat de plotselinge bloei van de Delftse schilderkunst in de vijftiger jaren van de zeventiende eeuw aan zijn stimulerende invloed te danken is.

Fabritius' „Gezicht in Delft met de muziekinstrumentenhandelaar” (afb. 227), gedateerd 1652, speelt in dit verband een hoofdrol. Het is inderdaad een heel bijzonder schilderij. Het kleine doek geeft een gezicht op de Nieuwe Kerk, het Stadhuis en (rechts) het Vrouwenrecht op een wijze zoals we dat in werkelijkheid niet in één oogopslag kunnen waarnemen. Het lijkt erop dat de schilder het stadsdeel bekeken heeft door een holle lens of met behulp van een bolle spiegel, waardoor een groothoekeffect ontstond. Dat verklaart ook waarom de kerk zoveel kleiner is afgebeeld dan hij in werkelijkheid vanaf die plaats is.

Op de voorgrond links zit een man voor een huis waarvoor op een soort toonbank enkele muziekinstrumenten zijn uitgesteld. Een viola da gamba is sterk verkort weergegeven en wordt afgesneden door de onderrand van het schilderij. Het „Gezicht in Delft” demonstreert duidelijk dat Fabritius grote belangstelling had voor perspectivische experimenten, maar de reden waarom hij juist zó een gedeformeerd stadsgezicht schilderde is nog niet volledig duidelijk gemaakt. Heel aannemelijk is de veronderstel-

ling dat het doek zodanig in een zogenaamde perspectiefkast geplaatst moest worden, dat de vervorming vrijwel werd opgeheven en een sterke werkelijkheidsbeleving bereikt werd. Buiging in een halfronde vorm lijkt dan het meest waarschijnlijk.

De gedachte aan een perspectiefkast komt niet zomaar uit de lucht vallen. Met een dergelijk apparaat is succesvol geëxperimenteerd door de al genoemde Samuel van Hoogstraten die vermoedelijk tegelijk met Fabritius bij Rembrandt in de leer is geweest. Het is dus zeer wel mogelijk dat zij met elkaar over dergelijke constructies hebben gesproken. Een perspectiefkast bestaat uit drie of meer beschilderde panelen die tezamen een kastje vormen; men ziet de beschildering door een kijkgaatje in de afsluitende voorwand of in de zijwand. (De kijkdoos zoals kinderen die tegenwoordig nog wel maken, werkt volgens hetzelfde principe). Het lijkt de toeschouwer alsof hij een werkelijk bestaande ruimte inkijkt, wat mogelijk is door een vernuftig gebruik van de perspectief. Het fraaiste exemplaar van de zeven kasten die bewaard zijn gebleven, is geschilderd door Van Hoogstraten en bevindt zich in de National Gallery te Londen. Ook uit ander werk van Van Hoogstraten is bekend dat hij zich intensief met dit „illusionisme” heeft bezig gehouden. Alle nog beschikbare voorbeelden, inclusief die van Fabritius, dateren echter van na 1650, het jaar waarin Van Hoogstraten naar Italië vertrok. Toen hij in 1654 terugkeerde was Fabritius al overleden. Directe samenwerking tussen de twee schilders kan dan ook moeilijk verondersteld worden.

Fabritius heeft overigens in zijn „Gezicht in Delft” het tot illusionisme neigende naturalisme niet uitsluitend bereikt met de middelen van de perspectief, of via een optisch hulpmiddel als lens of spiegel. De natuurgetrouwheid van het stadsbeeld werd vooral bereikt door de genuanceerde weergave van het licht. Deze combinatie van perspectivische middelen en natuurlijk daglicht om een naturalistische ruimteweergave te verkrijgen, hebben we ook aangetroffen bij de schilders van kerkinterieurs, met name bij Houckgeest. Het lijkt aannemelijk dat Fabritius bij dit streven gemakkelijk aansloot, omdat hij al in die richting bezig was.

Ook zijn „Puttertje” (Den Haag, Mauritshuis) van 1654 is van dit streven een voorbeeld. Heel natuurgetrouw heeft Fabritius het vogeltje op zijn nestkastje afgebeeld. Een echt trompe-l'oeil (een zó natuurgetrouwe weergave van een, meestal dood object dat de beschouwer het voor echt zou kunnen houden) is het evenwel niet: de relatief grote signatuur en datum verstoren de illusie onmiddellijk. Heel goed mogelijk is het dat het paneel bedoeld is geweest als uithangbord.

Het enige genrestuk dat we van Fabritius kennen, is eveneens in Delft geschilderd: „De Schildwacht” (afb. 228) van 1654. De weergegeven ruimte is tamelijk gecompliceerd, zonder dat we echter van een experiment in perspectief kunnen spreken. Evenmin kunnen we gemakkelijk verwantschap aanwijzen met genrestukken van andere Delftse schilders uit deze jaren. Alleen het motief van een donkerder figuur tegen een lichte achtergrond, in plaats van andersom, treffen we vaak aan bij De Hooch.

Fabritius gebruikt het ook in zijn portretten, in het bijzonder in zijn zelfportret van 1654 (Londen, National Gallery). Men kan hierin een blijk zien van zijn voorkeur voor meer ruimte om zijn figuren.

DE HOOCH

In 1652, het jaar waarin Fabritius lid werd van het Delftse gilde, vestigde zich daar de uit Rotterdam afkomstige schilder Pieter de Hooch (1629–1684). Gedurende de eerste jaren van zijn verblijf in deze stad schijnt hij min of meer ongevoelig geweest te zijn voor de nieuwe ideeën van zijn stadgenoten, en bleef hij soldatenscènes schilderen op een wijze zoals hij daarvoor elders had gedaan (afb. 229). De figuren zijn groot in het vlak gezet, de ruimte is summier aangeduid en er is een sterk contrast tussen licht en schaduw; de kleuren grijs en bruin domineren.

Omstreeks 1658 veranderde zijn stijl echter geheel. De Hooch plaatste nu zijn figuren in een helder verlicht vertrek. De ruimtelijke constructie is volstrekt duidelijk door een gevoelige behandeling van licht en atmosfeer en een nauwkeurige toepassing van de wetten van de perspectief. In dit opzicht verschilt zijn werk duidelijk van dat van een andere grote vernieuwer van het interieurstuk, Gerard Terborch. Die creëerde de ruimte vrijwel uitsluitend door de plaatsing van de figuren en de lichtval op hun kleding, en liet de achtergrond gewoonlijk donker. Wel volgt De Hooch enkele andere vernieuwingen die door Terborch en anderen waren aangebracht in het genrestuk. Zo kiest ook hij voor een kleiner aantal figuren en preferert hij het hoogte- boven het breedteformaat. Dit zijn niet slechts uiterlijke overeenkomsten, want daardoor verandert het compositiepatroon van dit soort interieurstukken aanmerkelijk.

Op het punt van de nauwkeurige ruimtelijke constructie lijkt De Hooch aan te sluiten bij het werk van Nicolaes Maes; deze schilderde vanaf 1654 interieurscènes die qua thema, compositie en ruimte-opbouw lijken vooruit te lopen op De Hoochs stukken van enkele jaren later. Het is mogelijk dat Maes enige tijd in Delft verbleef, voordat hij zich in 1653 in Dordrecht vestigde; zeker is dit echter niet.

Deze vergelijkingen zijn van belang om het eigen karakter van het werk van De Hooch beter te onderkennen. Het motief van het doorkijkje naar andere vertrekken of naar buiten moge hij ontleend hebben aan Maes, door zijn aanmerkelijk betere beheersing van de perspectief is de weergave van de ruimte door De Hooch veel meer overtuigend (afb. 230). Deze „naturalistische” ruimteweergave kan kenmerkend genoemd worden voor de Delftse schilders in de vijftiger jaren. We troffen haar aan bij de schilders van kerkinterieurs en bij Fabritius, nu bij De Hooch en straks bij Vermeer.

Het motief van het doorkijkje wordt als het ware verder uitgewerkt op schilderijen die binnenplaatsjes voorstellen: een onderwerp dat in het oeuvre van De Hooch uit zijn Delftse tijd herhaaldelijk voorkomt (afb. 231). Hij bereikt daarin een volstrekt overtuigende weergave van figuren in de open lucht. Toch geven deze sildere-

ling dat het doek zodanig in een zogenaamde perspectiefkast geplaatst moest worden, dat de vervorming vrijwel werd opgeheven en een sterke werkelijkheidsbeleving bereikt werd. Buiging in een halfronde vorm lijkt dan het meest waarschijnlijk.

De gedachte aan een perspectiefkast komt niet zomaar uit de lucht vallen. Met een dergelijk apparaat is succesvol geëxperimenteerd door de al genoemde Samuel van Hoogstraten die vermoedelijk tegelijk met Fabritius bij Rembrandt in de leer is geweest. Het is dus zeer wel mogelijk dat zij met elkaar over dergelijke constructies hebben gesproken. Een perspectiefkast bestaat uit drie of meer beschilderde panelen die tezamen een kastje vormen; men ziet de beschildering door een kijkgaatje in de afsluitende voorwand of in de zijwand. (De kijkdoos zoals kinderen die tegenwoordig nog wel maken, werkt volgens hetzelfde principe). Het lijkt de toeschouwer alsof hij een werkelijk bestaande ruimte inkijkt, wat mogelijk is door een vernuftig gebruik van de perspectief. Het fraaiste exemplaar van de zeven kasten die bewaard zijn gebleven, is geschilderd door Van Hoogstraten en bevindt zich in de National Gallery te Londen. Ook uit ander werk van Van Hoogstraten is bekend dat hij zich intensief met dit „illusionisme” heeft bezig gehouden. Alle nog beschikbare voorbeelden, inclusief die van Fabritius, dateren echter van na 1650, het jaar waarin Van Hoogstraten naar Italië vertrok. Toen hij in 1654 terugkeerde was Fabritius al overleden. Directe samenwerking tussen de twee schilders kan dan ook moeilijk verondersteld worden.

Fabritius heeft overigens in zijn „Gezicht in Delft” het tot illusionisme neigende naturalisme niet uitsluitend bereikt met de middelen van de perspectief, of via een optisch hulpmiddel als lens of spiegel. De natuurgetrouwheid van het stadsbeeld werd vooral bereikt door de genuanceerde weergave van het licht. Deze combinatie van perspectivische middelen en natuurlijk daglicht om een naturalistische ruimteweergave te verkrijgen, hebben we ook aangetroffen bij de schilders van kerkinterieurs, met name bij Houckgeest. Het lijkt aannemelijk dat Fabritius bij dit streven gemakkelijk aansloot, omdat hij al in die richting bezig was.

Ook zijn „Puttertje” (Den Haag, Mauritshuis) van 1654 is van dit streven een voorbeeld. Heel natuurgetrouw heeft Fabritius het vogeltje op zijn nestkastje afgebeeld. Een echt trompe-l'oeil (een zó natuurgetrouwe weergave van een, meestal dood object dat de beschouwer het voor echt zou kunnen houden) is het evenwel niet: de relatief grote signatuur en datum verstoren de illusie onmiddellijk. Heel goed mogelijk is het dat het paneel bedoeld is geweest als uithangbord.

Het enige genrestuk dat we van Fabritius kennen, is eveneens in Delft geschilderd: „De Schildwacht” (afb. 228) van 1654. De weergegeven ruimte is tamelijk gecompliceerd, zonder dat we echter van een experiment in perspectief kunnen spreken. Evenmin kunnen we gemakkelijk verwantschap aanwijzen met genrestukken van andere Delftse schilders uit deze jaren. Alleen het motief van een donkerder figuur tegen een lichte achtergrond, in plaats van andersom, treffen we vaak aan bij De Hooch.

Fabritius gebruikt het ook in zijn portretten, in het bijzonder in zijn zelfportret van 1654 (Londen, National Gallery). Men kan hierin een blijk zien van zijn voorkeur voor meer ruimte om zijn figuren.

DE HOOCH

In 1652, het jaar waarin Fabritius lid werd van het Delftse gilde, vestigde zich daar de uit Rotterdam afkomstige schilder Pieter de Hooch (1629–1684). Gedurende de eerste jaren van zijn verblijf in deze stad schijnt hij min of meer ongevoelig geweest te zijn voor de nieuwe ideeën van zijn stadgenoten, en bleef hij soldatenscènes schilderen op een wijze zoals hij daarvoor elders had gedaan (afb. 229). De figuren zijn groot in het vlak gezet, de ruimte is summier aangeduid en er is een sterk contrast tussen licht en schaduw; de kleuren grijs en bruin domineren.

Omstreeks 1658 veranderde zijn stijl echter geheel. De Hooch plaatste nu zijn figuren in een helder verlicht vertrek. De ruimtelijke constructie is volstrekt duidelijk door een gevoelige behandeling van licht en atmosfeer en een nauwkeurige toepassing van de wetten van de perspectief. In dit opzicht verschilt zijn werk duidelijk van dat van een andere grote vernieuwer van het interieurstuk, Gerard Terborch. Die creëerde de ruimte vrijwel uitsluitend door de plaatsing van de figuren en de lichtval op hun kleding, en liet de achtergrond gewoonlijk donker. Wel volgt De Hooch enkele andere vernieuwingen die door Terborch en anderen waren aangebracht in het genrestuk. Zo kiest ook hij voor een kleiner aantal figuren en preferent hij het hoogte- boven het breedteformaat. Dit zijn niet slechts uiterlijke overeenkomsten, want daardoor verandert het compositiepatroon van dit soort interieurstukken aanmerkelijk.

Op het punt van de nauwkeurige ruimtelijke constructie lijkt De Hooch aan te sluiten bij het werk van Nicolaes Maes; deze schilderde vanaf 1654 interieurscènes die qua thema, compositie en ruimte-opbouw lijken vooruit te lopen op De Hoochs stukken van enkele jaren later. Het is mogelijk dat Maes enige tijd in Delft verbleef, voordat hij zich in 1653 in Dordrecht vestigde; zeker is dit echter niet.

Deze vergelijkingen zijn van belang om het eigen karakter van het werk van De Hooch beter te onderkennen. Het motief van het doorkijkje naar andere vertrekken of naar buiten moge hij ontleend hebben aan Maes, door zijn aanmerkelijk betere beheersing van de perspectief is de weergave van de ruimte door De Hooch veel meer overtuigend (afb. 230). Deze „naturalistische” ruimteweergave kan kenmerkend genoemd worden voor de Delftse schilders in de vijftiger jaren. We troffen haar aan bij de schilders van kerkinterieurs en bij Fabritius, nu bij De Hooch en straks bij Vermeer.

Het motief van het doorkijkje wordt als het ware verder uitgewerkt op schilderijen die binnenplaatsjes voorstellen: een onderwerp dat in het oeuvre van De Hooch uit zijn Delftse tijd herhaaldelijk voorkomt (afb. 231). Hij bereikt daarin een volstrekt overtuigende weergave van figuren in de open lucht. Toch geven deze schilde-

rijen geen „realistisch” beeld van een bestaand deel van de stedelijke architectuur; De Hooch voegde diverse elementen uit het Delftse stadsbeeld samen tot een aantrekkelijk geheel, dat een natuurgetrouwe indruk maakt. We kunnen deze schilderijen daarom niet tot de stadsgezichten rekenen.

STADSGEZICHT

Het is opmerkelijk dat we in dezelfde jaren waarin De Hooch zijn openluchtscènes schilderde, een toenemende belangstelling kunnen vaststellen voor schilderijen met stedelijke motieven. Zo kennen we van Jan Steen (1625/26–1679) een portret uit 1655 dat bekend staat als „De burgemeester van Delft en zijn dochter” (afb. 233). Op de achtergrond zien we de Oude Delft met de toren van de Oude Kerk en de gevel van het Gemeenlandshuis. Steen was overigens geen lid van het Delftse gilde, maar had wel een band met de stad, omdat hij er enkele jaren een brouwerij huurde.

Ook van een andere niet-Delftse schilder kennen we een stuk uit het eind van de vijftiger jaren dat een beeld geeft van de Oude Delft, namelijk één van de vroegste werken van Jan van der Heyden. Hier hebben we te doen met een echt stadsgezicht, een genre dat zich in deze jaren ontwikkelt tot een zelfstandige categorie; terecht is vaak gesuggereerd dat de vernieuwingen in Delft daartoe een aanzienlijke bijdrage hebben geleverd.

In 1654 deed zich overigens in Delft een gebeurtenis voor die voor verschillende schilders aanleiding was een gezicht op de stad te schilderen: op 12 oktober ontplofte het kruitmagazijn, waardoor een groot deel van de stad totaal verwoest of zwaar beschadigd werd. Daniel Vosmaer (1622–na 1666) en Egbert Lievensz. van der Poel (1621–1664), beiden in 1650 lid geworden van het Delftse gilde, hebben een groot aantal stukken gemaakt waarop de ramp en de gevolgen daarvan te zien zijn (afb. 232 en 9). Van der Poel lijkt overigens afhankelijk te zijn van Vosmaer. Vele van deze schilderijen zijn 1654 gedaateerd, maar uit allerlei details, bijvoorbeeld de kleding van de figuren, valt op te maken dat sommige pas in latere jaren geschilderd zijn. Er was blijkbaar een grote belangstelling voor dit onderwerp.

Een opmerkelijk „Gezicht op Delft” (afb. 234) schilderde Vosmaer in 1663. Hier heeft hij het licht en de atmosfeer met fijne nuances weergegeven. De merkwaardige loggia links verhoogt weliswaar de dieptewerking van het stadsgezicht, maar blijft toch een vreemd element in het geheel van de compositie. Het is niettemin een ander bewijs van de bijzondere belangstelling van Delftse schilders voor experimenten met de perspectief.

Een absoluut hoogtepunt in dit genre vormt echter Vermeers „Gezicht op Delft” (afb. 235). Men kon vaststellen dat hij een heel nauwkeurig beeld van de stad gegeven heeft; het is mogelijk dat Vermeer daarbij gebruik gemaakt heeft van een camera obscura. Voor ons is het stuk evenwel het meest indrukwekkend om de weergave van het licht. De donkere wolk die de compositie van boven afsluit, speelt daarbij een belangrijke rol; hij versterkt niet alleen de illusie van diepte, maar dekt als het ware de

lichtbron af. Het heldere zonlicht valt vanachter de wolk op de daken van de huizen op de achtergrond, en de toren van de Nieuwe Kerk. Tegen dit lichte decor tekent zich het stadsprofiel in donkerder tonen af.

VERMEER

Johannes Vermeer (1632–1675) is ongetwijfeld de belangrijkste Delftse schilder. Op de historiestukken die hij in het begin van zijn loopbaan schilderde, is in het voorafgaande al gewezen. Het vroegst bekende en tevens het vroegst gedateerde interieurstuk van Vermeer is „De koppelaarster” uit 1656 (afb. 236). Zowel de wijze waarop de halffiguren het beeldvlak vullen als het uitgebeelde thema komen overeen met het werk van Utrechtse Caravagisten als Dirck van Baburen (ca. 1595–1624). Door een gedempter kleurgebruik, en minder uitbundige gelaatsuitdrukkingen en gebaren verkrijgt het schilderij echter een geheel ander karakter. In dit vroege werk is nog niets te merken van de vernieuwingen die we in het oeuvre van andere Delftse meesters uit de vijftiger jaren reeds aantreffen.

Op een schilderij dat kort daarna vervaardigd moet zijn, het „Slapende meisje” (afb. 237), treffen we het motief van het doorkijkje aan, dat ontleend kan zijn aan schilders als Maes en De Hooch. De illusie van diepte is echter zeer beperkt. Het is trouwens Vermeers enige interieurstuk waarin dit motief voorkomt. Opvallend in de compositie zijn de strakke vertikalen en horizontalen, die hier door Vermeer voor het eerst werden toegepast en die in zijn latere werk zo'n belangrijke plaats zouden innemen. In deze twee schilderijen kunnen we nog een ander compositie-element onderscheiden dat Vermeer ook later nogal eens gebruikt: de afsluiting van de voorgrond of een deel daarvan, door een tafel met daarop een kleurig kleed en vaak ook een stoel. In tegenstelling tot De Hooch streefde Vermeer naar een strenge beperking van de uitgebeelde ruimte; hij schilderde geen doorkijkjes meer naar andere vertrekken en hij gunt ons geen blik naar buiten door ramen of deuren.

Vermeer concentreerde zich in zijn interieurstukken geheel op het uitbeelden van één of een paar figuren en enkele voorwerpen in een hoek van een kamer, waar het zonlicht van links direct binnen kon vallen. Zijn keuze voor een kleine ruimte brengt een compositorisch motief mee dat we bij de Hooch, en trouwens ook bij andere genreschilders, zelden aantreffen, namelijk dat de figuren vaak niet ten voeten uit zijn afgebeeld.

Ook in thematisch opzicht is er een belangrijk verschil tussen De Hooch en Vermeer: kinderen komen op interieurstukken van de laatste niet voor, de vrouwen zijn geen moeders zoals zo vaak bij De Hooch. Vermeer sluit op dit punt veeleer aan bij Terborch, van wie bekend is dat hij in 1653 in Delft geweest is.

Behalve op de natuurgetrouwe weergave van de ruimte heeft Vermeer zich in het bijzonder toegelegd op het schilderen van het licht. Hij hanteerde daarbij een techniek die men goed kan beschrijven als „pointillering”: kleine lichte stippen vooral op de meest belichte gedeelten. Omdat men dergelijke lichtballetjes ook waarneemt

als men een door de zon beschenen voorwerp bekijkt met een camera obscura, heeft men dit verschijnsel vaak beschouwd als een aanwijzing dat Vermeer dit optisch hulpmiddel gebruikt heeft. Dat zou ook de ongewone precisie verklaren waarmee hij de ruimte weergeeft. Hoewel het zeker niet onmogelijk is dat Vermeer aspecten van het menselijk zien heeft „bestudeerd” met een camera obscura, is niet te bewijzen dat hij bepaalde schilderijen gemaakt heeft met behulp van dit apparaat. De lichtballetjes komen namelijk ook voor op plaatsen die niet in direct licht vallen, wat goed te zien is op de boten geheel rechts op Vermeers „Gezicht op Delft” (afb. 235). En ten aanzien van de ruimte-opbouw kunnen we vaststellen dat hij zich zeer nauwkeurig houdt aan de regels van de centrale perspectief.

Er is echter een ander type „vertekening” in een aantal van Vermeers schilderijen die als aanwijzing voor het gebruik van een optisch hulpmiddel beschouwd kan worden. Het is het verschijnsel dat dichtbij de toeschouwer geplaatste voorwerpen of figuren eigenlijk te groot en zonder scherpe contouren zijn afgebeeld. De duidelijkste voorbeelden hiervan vinden we in „De soldaat en het lachende meisje” (afb. 238) en „De schilderkunst” (Wenen, Kunsthistorisch Museum). De soldaat is een reus in vergelijking met het meisje dat vlak tegenover hem aan tafel zit. Van een dergelijk grootteverschil tussen voor- en achtergrond wordt men zich ook bewust als men met één oog door een kleine opening een ruimte inkijkt.

Minder extreem is het grootteverschil op het andere doek, maar ook bij dit schilderij is het alsof het oog scherpgesteld is op de achtergrond, waardoor het gordijn en de stoel links op de voorgrond vager zijn. Vermeer heeft er blijkbaar naar gestreefd te schilderen zoals het menselijk oog ziet. Doordat hij daarin bijzonder goed geslaagd is, zijn zijn schilderijen volstrekt overtuigend natuurgetrouw.

Behalve in zijn interieurstukken zien we dit streven ook in schilderijen waarvan stedelijke motieven het onderwerp vormen.

We noemden al zijn „Gezicht op Delft”. Voor de compositie daarvan sloot Vermeer aan bij een traditie in de weergave van stadsprofielen, zoals die met name door tekenaars en graveurs in de eerste helft van de zeventiende eeuw was ontwikkeld. Zijn „Straatje” (Amsterdam, Rijksmuseum) is als stadsgezicht echter uniek. Dat de gevel niet in het midden van het schilderij staat en zelfs boven en rechts is afgesneden, maakt aannemelijk dat het hier niet in de eerste plaats gaat om een „portret” van een huis zoals wel is verondersteld. De schilder geeft alle aandacht aan het spel van horizontale en verticale lijnen, bijeengehouden door een sterke diagonaal van links onder naar rechts boven. In dit opzicht is het „Straatje” vergelijkbaar met interieurstukken als het „Melkmeisje” (Amsterdam, Rijksmuseum) en de „Vrouw staand bij virginaal” (afb. 239).

Ondanks zijn opvallende prestaties zou het niet terecht zijn Vermeer een vernieuwer te noemen. Het is veel eerder zo dat hij vernieuwingen van anderen in zijn werk opnam en ze consequent doordacht. Invloeden van verschillende andere schilders lijken betrekkelijk gemakke-

lijk aan te wijzen. Utrechtse Caravaggisten, Ter Borch en De Hooch moeten dan zeker genoemd worden. Ook de Leidse schilder Frans van Mieris (1635-1681), die waarschijnlijk in de zestiger jaren voor Vermeer van betekenis geweest is.

Delftse schilders die hem hebben beïnvloed, zijn minder gemakkelijk te vinden. Naast Verschoor (zie blz. 175) moet vrijwel zeker aan de nestor van het Delftse schildersgilde, Leonard Bramer, gedacht worden; hij is mogelijk Vermeers leermeester geweest.

Het zou echter wel bijzonder onwaarschijnlijk zijn dat Vermeer het werk van de Delftse kerkschilders en vooral dat van Fabritius niet kende. Niettemin vinden we hun streven naar een naturalistische ruimteweergave met de middelen van de perspectief en het licht pas aan het eind van de vijftiger jaren in het werk van Vermeer terug. De oorzaak daarvan is misschien dat hij aanvankelijk slechts historieschilder wilde zijn. Het is niet onmogelijk dat de interieurstukken van De Hooch in de jaren 1657-58 hem ertoe gebracht hebben daarvan af te zien. Uiteindelijk kunnen wij echter vaststellen dat Vermeer alle schilders die hem hebben beïnvloed, verre heeft overtroffen.

„DELFTSE SCHOOL”

Anders dan Hals en Rembrandt, de twee andere grote zeventiende-eeuwse meesters, heeft Vermeer geen school gevormd. Als we afzien van een wisselwerking tussen De Hooch en Vermeer, kunnen we van directe invloed op zijn tijdgenoten zelfs nauwelijks spreken. Een uitzondering is wellicht Cornelis de Man (1621-1706) die tussen 1657 en 1696 dertien maal hoofdman van het Delftse gilde was, in 1672 tegelijk met Vermeer. De Man schilderde onder andere portretten en kerkinterieurs (nauw aansluitend bij Houckgeest en Van Vliet). Een merkwaardig interieurstuk van zijn hand is de „Goudweger” (afb. 240). Het is één van de zeer weinige genreferen met het overhoekse perspectief dat veelvuldig gebruikt werd door de kerkschilders. De Mans ruimteweergave is overigens niet geheel geslaagd. In de zeventiger jaren neemt De Man van Vermeer enkele elementen over, zoals het kleurgebruik en bepaalde motieven, maar zijn interieurs zijn veel rijker aangekleed en de gebaren van zijn figuren zijn beweeglijker. Een ander voorbeeld hiervan is zijn doek „De schaakspelers” (Boedapest, Szépművészeti Múzeum), dat in hetzelfde interieur gesitueerd is als „De Goudweger”.

Veel duidelijker is de eigentijdse invloed van Pieter de Hooch, zowel in Delft als in Amsterdam. De belangrijkste Delftse schilder, behalve Vermeer, die door De Hooch geïnspireerd werd, is Hendrick van der Burch (1627-na 1666) die van 1649 tot ca. 1655 en na 1664 lid was van het Delftse gilde; in de tussenliggende jaren woonde hij in Leiden. Het is zeer waarschijnlijk dat deze Van der Burch een zwager was van De Hooch; uit diverse documenten blijkt in ieder geval dat zij elkaar goed kenden.

Zijn werk onderscheidt zich globaal van dat van De Hooch door een minder heldere compositie en een minder geslaagde weergave van de ruimte. Niettemin is het vaak bijzonder moeilijk het vroege werk van de twee

als men een door de zon beschenen voorwerp bekijkt met een camera obscura, heeft men dit verschijnsel vaak beschouwd als een aanwijzing dat Vermeer dit optisch hulpmiddel gebruikt heeft. Dat zou ook de ongewone precisie verklaren waarmee hij de ruimte weergeeft. Hoewel het zeker niet onmogelijk is dat Vermeer aspecten van het menselijk zien heeft „bestudeerd” met een camera obscura, is niet te bewijzen dat hij bepaalde schilderijen gemaakt heeft met behulp van dit apparaat. De lichtbalnetjes komen namelijk ook voor op plaatsen die niet in direct licht vallen, wat goed te zien is op de boten geheel rechts op Vermeers „Gezicht op Delft” (afb. 235). En ten aanzien van de ruimte-opbouw kunnen we vaststellen dat hij zich zeer nauwkeurig houdt aan de regels van de centrale perspectief.

Er is echter een ander type „vertekening” in een aantal van Vermeers schilderijen die als aanwijzing voor het gebruik van een optisch hulpmiddel beschouwd kan worden. Het is het verschijnsel dat dichtbij de toeschouwer geplaatste voorwerpen of figuren eigenlijk te groot en zonder scherpe contouren zijn afgebeeld. De duidelijkste voorbeelden hiervan vinden we in „De soldaat en het lachende meisje” (afb. 238) en „De schilderkunst” (Wenen, Kunsthistorisch Museum). De soldaat is een reus in vergelijking met het meisje dat vlak tegenover hem aan tafel zit. Van een dergelijk grootteverschil tussen voor- en achtergrond wordt men zich ook bewust als men met één oog door een kleine opening een ruimte inkijkt.

Minder extreem is het grootteverschil op het andere doek, maar ook bij dit schilderij is het alsof het oog scherpgesteld is op de achtergrond, waardoor het gordijn en de stoel links op de voorgrond vager zijn. Vermeer heeft er blijkbaar naar gestreefd te schilderen zoals het menselijk oog ziet. Doordat hij daarin bijzonder goed geslaagd is, zijn zijn schilderijen volstrekt overtuigend natuurgetrouw.

Behalve in zijn interieurstukken zien we dit streven ook in schilderijen waarvan stedelijke motieven het onderwerp vormen.

We noemden al zijn „Gezicht op Delft”. Voor de compositie daarvan sloot Vermeer aan bij een traditie in de weergave van stadsprofielen, zoals die met name door tekenaars en graveurs in de eerste helft van de zeventiende eeuw was ontwikkeld. Zijn „Straatje” (Amsterdam, Rijksmuseum) is als stadsgezicht echter uniek. Dat de gevel niet in het midden van het schilderij staat en zelfs boven en rechts is afgesneden, maakt aannemelijk dat het hier niet in de eerste plaats gaat om een „portret” van een huis zoals wel is verondersteld. De schilder geeft alle aandacht aan het spel van horizontale en verticale lijnen, bijeengehouden door een sterke diagonaal van links onder naar rechts boven. In dit opzicht is het „Straatje” vergelijkbaar met interieurstukken als het „Melkmeisje” (Amsterdam, Rijksmuseum) en de „Vrouw staand bij virginaal” (afb. 239).

Ondanks zijn opvallende prestaties zou het niet terecht zijn Vermeer een vernieuwer te noemen. Het is veel eerder zo dat hij vernieuwingen van anderen in zijn werk opnam en ze consequent doordacht. Invloeden van verschillende andere schilders lijken betrekkelijk gemakke-

lijk aan te wijzen. Utrechtse Caravaggisten, Ter Borch en De Hooch moeten dan zeker genoemd worden. Ook de Leidse schilder Frans van Mieris (1635–1681), die waarschijnlijk in de zestiger jaren voor Vermeer van betekenis geweest is.

Delftse schilders die hem hebben beïnvloed, zijn minder gemakkelijk te vinden. Naast Verschoor (zie blz. 175) moet vrijwel zeker aan de nestor van het Delftse schildersgilde, Leonard Bramer, gedacht worden; hij is mogelijk Vermeers leermeester geweest.

Het zou echter wel bijzonder onwaarschijnlijk zijn dat Vermeer het werk van de Delftse kerkschilders en vooral dat van Fabritius niet kende. Niettemin vinden we hun streven naar een naturalistische ruimteweergave met de middelen van de perspectief en het licht pas aan het eind van de vijftiger jaren in het werk van Vermeer terug. De oorzaak daarvan is misschien dat hij aanvankelijk slechts historieschilder wilde zijn. Het is niet onmogelijk dat de interieurstukken van De Hooch in de jaren 1657–58 hem ertoe gebracht hebben daarvan af te zien. Uiteindelijk kunnen wij echter vaststellen dat Vermeer alle schilders die hem hebben beïnvloed, verre heeft overtroffen.

„DELFTSE SCHOOL”

Anders dan Hals en Rembrandt, de twee andere grote zeventiende-eeuwse meesters, heeft Vermeer geen school gevormd. Als we afzien van een wisselwerking tussen De Hooch en Vermeer, kunnen we van directe invloed op zijn tijdgenoten zelfs nauwelijks spreken. Een uitzondering is wellicht Cornelis de Man (1621–1706) die tussen 1657 en 1696 dertien maal hoofdman van het Delftse gilde was, in 1672 tegelijk met Vermeer. De Man schilderde onder andere portretten en kerkinterieurs (nauw aansluitend bij Houckgeest en Van Vliet). Een merkwaardig interieurstuk van zijn hand is de „Goudweger” (afb. 240). Het is één van de zeer weinige genrefaferelen met het overhoekse perspectief dat veelvuldig gebruikt werd door de kerkschilders. De Mans ruimteweergave is overigens niet geheel geslaagd. In de zeventiger jaren neemt De Man van Vermeer enkele elementen over, zoals het kleurgebruik en bepaalde motieven, maar zijn interieurs zijn veel rijker aangekleed en de gebaren van zijn figuren zijn beweeglijker. Een ander voorbeeld hiervan is zijn doek „De schaakspelers” (Boedapest, Szépművészeti Múzeum), dat in hetzelfde interieur gesitueerd is als „De Goudweger”.

Veel duidelijker is de eigentijdse invloed van Pieter de Hooch, zowel in Delft als in Amsterdam. De belangrijkste Delftse schilder, behalve Vermeer, die door De Hooch geïnspireerd werd, is Hendrick van der Burch (1627–na 1666) die van 1649 tot ca. 1655 en na 1664 lid was van het Delftse gilde; in de tussentijd woonde hij in Leiden. Het is zeer waarschijnlijk dat deze Van der Burch een zwager was van De Hooch; uit diverse documenten blijkt in ieder geval dat zij elkaar goed kenden.

Zijn werk onderscheidt zich globaal van dat van De Hooch door een minder heldere compositie en een minder geslaagde weergave van de ruimte. Niettemin is het vaak bijzonder moeilijk het vroege werk van de twee

schilders van elkaar te onderscheiden. Aanvankelijk schilderde Van der Burch, evenals De Hooch, soldatenscènes met contrasterende licht- en schaduwpartijen, aansluitend bij de traditie die in Delft met name vertegenwoordigd werd door Anthonie Palamedesz.

Meer dan De Hooch schijnt Van der Burch beïnvloed te zijn door schilders uit Leiden, waar hij zich in het midden van de vijftiger jaren vestigde. Een fraai stadsgezicht met genremotieven als „De Groenmarkt met gezicht op de Stille Rijn te Leiden” (afb. 241) bijvoorbeeld doet denken aan werk van de Leidse schilder Jan Steen uit het begin van de vijftiger jaren.

In zijn beste werk bereikte Van der Burch als het ware een synthese van de toen heersende artistieke ideeën. Op zijn „Vrouw met kind bij een venster” (afb. 242) zien we een vrouw en een kind, die vanuit een binnenplaatsje door een geopend venster een vertrek binnenkijken. De gecompliceerde ruimte en het illusionisme kunnen we een Delftse trek noemen, het motief van een figuur in de omlijsting van een raam werd veel gebruikt door Leidse schilders als Gerard Dou.

Opvallender is het illusionistische element in een nogal groot schilderij (111,5 bij 73,5 cm) dat waarschijnlijk ten onrechte aan Van der Burch is toegeschreven, „Het Terras” (afb. 243). Het raam dat uitzicht geeft op een terras met enkele figuren, is de omlijsting van het schilderij, zodat het een werkelijk bestaand venster lijkt te zijn. Dergelijke illusionistisch geschilderde ramen zijn ook bekend van Samuel van Hoogstraten, die echter op stilistische gronden niet de schilder van „Het Terras” kan zijn. Een Delftse schilder die in aanmerking komt voor het auteurschap is Carel Fabritius. Een inventaris uit 1683 noemt „een stuk van Fabritius daer Aelst zijn degen op geschildert heeft”. De genoemde Aelst zou de in zijn tijd zeer populaire Delftenaar Evert van Aelst geweest kunnen zijn of zijn neef Willem, van wie echter vermeld wordt dat hij van 1645 tot 1656 buitenslands verbleef. Toeschrijving aan Fabritius is echter moeilijk bij gebrek aan voldoende vergelijkingsmateriaal en wegens enkele onduidelikheden in het schilderij (het raam kan bijvoorbeeld niet worden gesloten), die we bij een zo kundig schilder niet verwachten. De aanduiding „Delftse school” lijkt daarom het veiligst.

Met het gebruik van de term „Delftse school” wordt echter veeleer een probleem opgeworpen, dan opgelost. Een school in de zin van een groep schilders die elkaar onderling inspireerden of gezamenlijk een grote meester volgden, kunnen we in Delft in de tweede helft van de zeventiende eeuw niet aanwijzen. We moeten waarschijnlijk tevreden zijn met het signaleren van enkele trekken die we bij verschillende Delftse schilders uit de vijftiger en zestiger jaren aantreffen, zoals in het voorafgaande is gebeurd, zonder daaraan een „copyright” voor Delft te verbinden. De term „Delftse school” kan dan gebruikt worden om een bepaald type interieurstuk aan te duiden dat verwant is met het werk van Pieter de Hooch, maar dat niet noodzakelijk in Delft geschilderd hoeft te zijn. Zo'n geval doet zich voor bij de werken van de schilder Jacobus Vrel (afb. 244), wiens werken vroeger zelfs aan De Hooch zijn toegeschreven. Tussen de schaarse ge-

gevens omtrent deze schilder zijn tot op heden geen banden met Delft aangetroffen.

Literatuur hoofdstuk VI, 1A en 1B

Een onmisbaar handboek over de Nederlandse 17e-eeuwse schilderkunst is nog steeds:

– W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de 17e eeuw*, Amsterdam 1935.

deel I: Frans Hals en zijn tijd.

deel II: Rembrandt en zijn tijd.

Beknopter is de *Pelican History of Art*:

– J. Rosenberg, S. Slive en E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture*, Harmondsworth 1966, (paperback 1972).

Een uitstekende inleiding is ook het recente:

– R. H. Fuchs, *Wegen der Nederlandse schilderkunst*, Utrecht/Antwerpen 1979.

Beide laatstgenoemde boeken bezitten een uitvoerige bibliografie.

De 17e-eeuwse schilderkunst in Delft wordt behandeld in de enigszins verouderde boeken van:

– Max Eisler, *Alt Delft, Kultur und Kunst*, Amsterdam 1932.

– J. H. Oosterloo, *De Meesters van Delft*, Amsterdam 1948.

Kortgeleden verschenen twee waardevolle studies over de in het Delftse St. Lucasgilde ingeschreven kunstenaars, vooral vanuit een sociaal-economisch perspectief:

– J. M. Montias, „The Guild of St. Luke in 17th-century Delft and the economic status of artists and artisans”, in: *Simiolus* 9, nr. 2, 1977, blz. 93–105.

– J. M. Montias, „Painters in Delft, 1613–1680”, in: *Simiolus* 10, nr. 2, 1978/79, blz. 84–114.

De belangrijkste oude bronnen over 17e-eeuwse Nederlandse schilders zijn:

– C. van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604.

– A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1718–1721.

Zie over Delftse schilders ook:

– D. van Bleyswijck, *Beschrijvinge der Stadt Delft*, Delft 1667.

Het beste algemene werk over de Nederlandse 17e-eeuwse historieschilderkunst, is de tentoonstellingscatalogus:

– Gods, Saints and Heroes: Dutch painting in the age of Rembrandt, Washington/Detroit/Amsterdam 1980/81.

Aleen over de volgende Delftse historieschilders bestaan monografieën:

– I. Jost, *Studien zu Anthonis Blocklandt*, Keulen 1960.

– H. Wichmann, *Leonart Bramer, Sein Leben und seine Kunst*, Leipzig 1908.

Zie voor Couwenbergh:

– J. G. van Gelder, „De schilders van de Oranjezaal”, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 2, 1948/9, blz. 118–164.

Voor Van der Houve:

– W. Stechow, „Zum Werk des Cornelis Cornelisz. van Haarlem”, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 59, 1925/26, 2, blz. 54–56.

(Zie voor Vermeer en De Witte hieronder).

Een modern overzicht over de Nederlandse 17e-eeuwse portretschilderkunst bestaat niet. Veel informatie kan men vinden in: W. Martin (zie boven) en in moderne monografieën over portretschilders als Frans Hals (S. Slive), Gerard ter Borch (S. J. Gudlaugsson), Ferdinand Bol (A. Blankert), Adriaan Hanneman (O. ter Kuile) etc.

Voorts is er het verouderde:

– F. Dülberg, *Das Holländische Porträt des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1923.

en over de tweede helft 16e eeuw:

– A. B. de Vries, *Het Noordnederlandse Portret in de tweede helft van de 16e eeuw*, Amsterdam 1934.

Over Delftse portretschilders bestaat slechts stokoude literatuur:

Zie voor Van Mierevelt:

- H. Havard, Michiel van Mierevelt et son genre, Parijs 1894.

Voor de familie Delff:

- B. W. F. van Riemsdijk, „De portretten van J. W. Delff en zijne drie zonen”, in: Oud Holland 12, 1894.

Ook een modern overzicht over het Nederlandse genrestuk in de 17e eeuw ontbreekt nog steeds. De beste informatie zal men vinden in monografieën, o.a. over Willem Buytewech (E. Havekamp-Begeman), Gerard ter Borch (S. J. Gudlaugsson) en in de hieronder geciteerde werken over De Hooch en Vermeer. Recente studies over „verborgen betekenissen” in het genrestuk kan men het makkelijkst vinden via de bibliografie van de tentoonstellingscatalogus Tot lering en vermaak, Amsterdam 1976; de inleiding in deze catalogus door E. de Jongh vormt een goede introductie op deze materie.

Over De Hooch raadplege men de recente studie met een uitvoerige bibliografie van:

- P. C. Sutton, Pieter de Hooch, Complete Edition, Oxford 1980.

Over Vermeer is zeer veel geschreven. Recente algemene studies over deze schilder zijn:

- L. Gowing, Vermeer, Londen 1970 (eerste editie: 1952).

- A. Blankert, Johannes Vermeer van Delft 1632-1675, Utrecht/ Antwerpen 1975.

Voor nieuw archiefonderzoek zie men:

- J. M. Montias, „New Documents on Vermeer and his family”, in: Oud Holland 91, 1977, blz. 267-287.

Over De Man handelt:

- C. Brière-Misme, „Un émule de Vermeer et de Pieter de Hooch, Cornelis de Man”, in: Oud Holland 52, 1935, blz. 1-26, 97-120, 281-282.

Over Van der Burch:

- P. C. Sutton, „Hendrick van der Burch”, in: The Burlington Magazine 122, 1980, blz. 315-326.

Een overzicht van de stillevenschilderkunst in Nederland in de 17e eeuw is te vinden in:

- I. Bergström, Dutch still-life painting in the seventeenth century, Londen 1956.

Zie voor een behandeling van diverse Delftse stillevenschilders ook:

- L. J. Bol, Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den grossen Meistern. Landschaften und Stilleben, Braunschweig 1969.

Onder andere over Van Beyeren handelt:

- H. E. van Gelder, W. C. Heda, A. van Beyeren, W. Kalf, Amsterdam 1941.

Voor een meer iconografisch gerichte behandeling van het stillevens de tentoonstellingscatalogus:

- Das Stilleven in Europa, Münster/Baden-Baden 1980.

In al deze werken zijn uitvoerige literatuuropgaven te vinden.

Voor een goed overzicht van de Nederlandse 17e-eeuwse landschapschilderkunst raadplege men:

- W. Stechow, Dutch landscape painting in the seventeenth century, Londen 1966, (met uitvoerige bibliografie).

Voor Italianiserende landschapschilderkunst is er de uitstekende catalogus:

- A. Blankert, Nederlandse zeventiende eeuwse Italianiserende landschapschilders, Soest 1978 (oorspr. tentoonstellingscatalogus, Utrecht 1965). Hierin informatie over Groenewegen en Pynacker.

Zie voor een behandeling van enkele kleine Delftse meesters als Van Geel, Stael etc. ook:

- L. J. Bol (zie hierboven).

Voor de bestudering van de architectuurschilderkunst is nog steeds onmisbaar de studie van:

- H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910.

Over Houckgeest en De Witte:

- Delftsche Deurzigten. Tentoonstelling naar aanleiding van het werk van Gerard Houckgeest, Instituut voor Kunstgeschiedenis, Groningen 1973 en „Het Prinsenhof”, Delft 1974-75.

- L. de Vries, „Gerard Houckgeest”, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 20, 1975, blz. 25-56.

- A. K. Wheelock Jr., „Gerard Houckgeest and Emanuel de Witte: architectural painting in Delft around 1650”, in: Simiolus 8, 1975-76, blz. 167-185.

- I. Manke, Emanuel de Witte 1617-1692, Amsterdam 1963.

Over de betekenis van de kerkinterieurs:

- T. T. Blade, „Two Interior views of the old Church in Delft”, in: Museum Studies (The Art Institute of Chicago), 6, 1971, blz. 34-50.

- W. A. Liedtke, „Faith in perspective: the Dutch church interior”, in: The Connoisseur 193, okt. 1976, blz. 126-133.

Informatie over het stadsgezicht is te vinden in:

- R. Fritz, das Stadt- und Strassenbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 1932.

- Tentoonstellingscatalogus: Opkomst en bloei van het Noord-Nederlandse stadsgzicht, Amsterdam/Toronto 1977.

Over Vosmaer:

- S. Donahue, „Daniel Vosmaer”, in: Vasar Journal of Undergraduate Studies 19, 1964, blz. 18-27.

Over Van der Poel:

- A. Goldschmidt, „Egbert van der Poel und Adriaen van der Poel”, in: Oud Holland 40, 1922, blz. 57-66.

Over Carel Fabritius zal binnenkort een studie verschijnen van C. Brown, thans raadplege men:

- K. E. Schuurman, Carel Fabritius, Amsterdam 1947.

Over het „Puttertje” schreef:

- M. L. Wurfain, „Hoe was het puttertje gebekt?”, in: Opstellen voor H. van der Waal, Amsterdam/Leiden 1970, blz. 233-240. Met vermelding van de andere literatuur.

Fabritius' „Gezicht op Delft” was onderwerp van studies van:

- A. K. Wheelock Jr., „Carel Fabritius: Perspective and Optics in Delft”, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 24, 1973, blz. 63-83.

- W. A. Liedtke, „The 'View of Delft' by Carel Fabritius”, in: The Burlington Magazine 118, 1976, blz. 61-73.

Wheelock zette de discussie voort in de inleiding van de handelsuitgave van zijn proefschrift (Harvard 1973):

- A. K. Wheelock jr., Perspective, Optics and Delft Artists around 1650, New York 1977, (proefschrift Harvard 1973).

De bovengenoemde artikelen van Wheelock zijn hoofdstukken uit dit boek. Het bevat ook een hoofdstuk over Vermeer en het gebruik van een camera obscura. De oudere literatuur over dit onderwerp is daar vermeld.

Voor de met Fabritius' „Gezicht in Delft” in verband gebrachte perspectiefkasten zie men:

- S. Koslow, „De wonderlijke Perspectiefkast: An aspect of seventeenth century Dutch Painting”, in: Oud Holland 82, 1967, blz. 35-56.