



Jan van de Velde, 1593-1641, teekenaar-schilder

<https://hdl.handle.net/1874/304223>

H. qu. 192, 1933 (quarto-portef.)

Jan van de Velde

1593 – 1641

Teekenaar_Schilder

DOOR

J. G. VAN GELDER



'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF
1933

A. qu.
192

JAN VAN DE VELDE
TEEKENAAR-SCHILDER

*Deze dissertatie zal ook in boekvorm ver-
schijnen aangevuld met den catalogus van
de teekeningen en van de schilderijen ; met
88 illustraties op 47 platen gedrukt.*

JAN VAN DE VELDE

1593–1641

TEEKENAAR-SCHILDER

PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN DOCTOR IN DE
LETTEREN EN WIJSBEGEERTE AAN DE RIJKS-UNIVER-
SITEIT TE UTRECHT, OP GEZAG VAN DEN RECTOR
MAGNIFICUS DR. G. C. N. DE VOOYS, HOOGLEERAAR
IN DE FACULTEIT DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE,
VOLGENS BESLUIT VAN DEN SENAAAT DER UNIVERSI-
TEIT TE VERDEDIGEN TEGEN DE BEDENKINGEN VAN
DE FACULTEIT DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE OP
VRIJDAG 9 JUNI 1933, DES NAMIDDAGS TE VIER UUR

DOOR

JAN GERRIT VAN GELDER

GEBOREN TE ALKMAAR



'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF
1933

BIBLIOTHEEK DER
RIJKSUNIVERSITEIT
UTRECHT.

AAN MIJN VROUW

RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT



2448 072 9

INHOUD

I. JAN VAN DE VELDE, 1593—1641	1
A. BIOGRAPHISCHE GEGEVENS	1
B. BIBLIOGRAPHIE	12
II. HET LANDSCHAP IN DE KUNST IN DE NOORDELIJKE NEDER- LANDEN NA 1585.	14
A. DE TEEKENSTIJL IN DE JAREN 1585—1605 (HAARLEM, AMSTERDAM)	15
B. DE OVERGANGSJAREN 1605—1612 (AMSTERDAM, UTRECHT)	26
C. DE TEEKENSTIJL IN DE JAREN 1612—1616; DE OPVATTINGEN VAN DE GENERATIE VAN 1591—1594 IN HAARLEM	36
III. DE TEEKENINGEN VAN JAN VAN DE VELDE	47
IV. DE SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN, TOEGESCHREVEN AAN JAN VAN DE VELDE	66
V. DE UITSTRALING VAN HET WERK VAN JAN VAN DE VELDE. .	71
VI. BIJLAGE I. STAMBOOM VAN HET GESLACHT VAN JAN VAN DE VELDE . .	77
VII. BIJLAGE II. DE HUWELIJSCHЕ VOORWAARDEN VAN JAN VAN DE VELDE EN STIJNTGEN FREDERICX. NON, OVEREENGEKOMEN OP 19 OCTOBER 1618	78

De omstandigheden hebben gewild, dat ik mijn academische studie zoo goed als geheel buiten de sfeer van de Universiteit heb moeten voltooien. De nadeelen, die hieruit zijn voortgevloeid, zijn door mij ten zeerste gevoeld, vooral bij het schrijven van dit proefschrift, dat zonder voortdurende aanmoediging en raadgeving van U, Hooggeleerde Vogelsang, hooggeachte promotor, nimmer in dezen vorm was tot stand gekomen. Uw belangstelling en Uw, door mij niet genoeg te waardeeren, wetenschappelijke leiding zijn voor mij van buitengewone beteekenis geweest. Nimmer deed ik een vergeefsche beroep, Uw beschouwingen, die ook andere dan de zuiver wetenschappelijke gebieden raakten, zal ik mij steeds dankbaar kunnen herinneren, niet het minst om de levendige en persoonlijke voordracht, waarmede een en ander werd ingeprent.

Dank voor persoonlijke belangstelling richt zich ook tot U, Hooggeleerde Ligtenberg. Uw voortreffelijke college's, die ik te kort heb kunnen volgen en die thans helaas ook nimmer meer gegeven zullen worden, hebben een onuitwisbaren indruk bij mij achter gelaten.

Ook U, Hooggeleerde Kernkamp en U, Hooggeleerde de Vooy dank ik voor Uw zoozeer door mij gewaardeerde voorlichting bij mijn studie. Zeergeleerde van Hoorn, Hooggeleerde Snijder, voor Uw lessen ben ik U zeer erkentelijk.

Een woord van oprechten dank geldt U, hooggeachte Hannema, die mij niet alleen het voltooien van mijn studie telkens weer hebt weten te vergemakkelijken, maar die ook aan mijn practische opleiding zoo veel hebt bijgedragen en zodoende het gemis aan dagelijksch universitair contact voor een groot deel hebt vergoed.

Zonder te kort te willen doen aan de velen, die door inlichtingen en aanwijzingen mijn arbeid hebben bevorderd en die daardoor recht hebben op mijn dank, vermeld ik met bijzondere erkentelijkheid de hulp van mijn vriend, J. Q. van Regteren Altena, zonder wiens groote kennis en vele ontdekkingen mijn betoog op menig punt onvolledig had moeten blijven.

Niet weinig heeft tot het gereed komen van dit proefschrift de belangstelling bijgedragen door mijn ouders en schoonouders voor mijn werk bij voortduring getoond; dankbaar herdenk ik bovendien de hulp van wijlen mijn grootvader Dr. J. W. IJzerman, die mij het maken van eenige onontbeerlijke groote reizen heeft mogelijk gemaakt. Mijn ijver werd geprikkeld door zijn wetenschappelijke belangstelling en niet minder door die van mijn vader, aan wiens voorbeeld en voorlichting mijn vorming in het vak, dat wij beiden beoefenen, zoo bijzonder veel te danken heeft.

Dat ik dit proefschrift opdraag aan mijn vrouw, aan wier toewijding en onvermoeide medewerking ik zooveel verschuldigd ben, moge slechts een klein bewijs zijn van een dankbaarheid, die het even moeilijk als onnoodig is volledig onder woorden te brengen.

I. JAN VAN DE VELDE, 1593—1641

A. BIOGRAPHISCHE GEGEVENS.

Het is niet gewaagd te veronderstellen, dat de Van de Velde's omstreeks 1590 uit Antwerpen naar Holland zijn getrokken met de groote menigte Zuid-Nederlanders, die na den val van Antwerpen in het Noorden hun heil zochten. Zij hadden dus deel aan de immigratie, die den opbloei der Hollandsche kunst in zoo hooge mate heeft bevorderd.

Een „naghelmaker”, Hans van de Velde te Antwerpen, was de vader van den vermaarden schoolmeester Jan van de Velde, die zich na zijn huwelijk in Rotterdam had gevestigd en nu eens als Jan, dan weer als Hans vermeld wordt. Zoo draagt nog in 1607 Maria Strick haar „Tooneel der loflijske Schrijffpen” op aan Mr. Hans van de Velde, „Escrivain, tenant Escole Francoise à Rotterdam”. Als Jan van de Velde daarentegen wordt hij reeds in een acte van 1598 genoemd ¹⁾. Zijn woonplaats is dan Rotterdam, Maria van Bracht is zijn „huysvrouwe” ²⁾.

Deze Hans of Jan van de Velde woonde vermoedelijk reeds in 1590 in Holland. Bij de aantekening van het huwelijk van den schilder Anthony van de Velde van Antwerpen op 23 Juni 1590 te Amsterdam treffen wij althans een Hans van de Velde als broeder en getuige aan ³⁾. Anthony van de Velde werd in 1591 burger van Amsterdam en was zonder twijfel de vader van den lateren schilder Esaias van de Velde, die in Amsterdam werd geboren in de laatste maanden van 1590 of in het begin van 1591. Eén van de zonen van Esaias immers heette wederom Anthony ⁴⁾.

Jan van de Velde is in 1592 getrouwd, immers het trouwregister van de Gereformeerde Gemeente te Rotterdam vermeldt dat 5 Juli Hans van de Velde, jonggezel van Antwerpen, wonende te Delft, trouwt met Mayken van Bracht, jongedochter van Thurnhout. De oudste zoon van het echtpaar is Jan van de Velde geboren in 1593. Zijn ge-

¹⁾ Oud Holland, 1901, pag. 60. In een acte van 8 Nov. 1600 staat hij weer te boek als Mr. Hans van de Velde, zwager van Phillips de Grauw.

²⁾ Gem. Archief, Rotterdam, Prot. Not. Jac. Simonsz.: op 27 Febr. 1598 compareerden.... etc. d' eersame Jan van Waesbergen, boeckvercooper, ende Margriete van Bracht, syne huysvrouwe, Phillips de Graeve, mede boeckvercooper met Barbara van Bracht, syne huysvrouwe ende Jan van de Velde, schoolmeester, met Maria van Bracht, syne huysvrouwe, altsaemen wonende binnen der stede Rotterdam.... etc. de rato caverende voor Pieter van Bracht, haerluyder broeder.... etc.

³⁾ Oud Holland, 1886, pag. 144: Ondertr. 23 Juni 1590, Ant. v. d. Velden van Antwerpen, schilder, oudt omtrent 33 jaeren, wonende in de Molsteech, geass. met Hans van der Velden en Nelleken van der Velden, syn broeder en suster....

⁴⁾ Geboren 22 Oct. 1617. Zie over hem als schilder: K. Zoege von Manteuffel, Die Künstlerfamilie Van de Velde, 1927, pag. 32.

boorte-acte is niet gevonden; registers ontbreken te Delft over die jaren; maar als hij in 1641 in geldelijke moeilijkheden verkeert, verklaart hij op 5 Juli en 4 September te zijn „out omtrent 48 jaeren” ¹⁾. In het jaar 1593 heeft hij dus, waarschijnlijk te Delft, het levenslicht gezien.

Esaias van de Velde en Jan van de Velde d. J. zijn, naar uit het bovenstaande blijkt, dus neven en geen broers, wat men uit de groote overeenkomst van beider werk vroeger wel afleidde. Een acte van 1628 ontnemt ons bovendien den laatsten twijfel ²⁾. Jan van de Velde d. J. wordt hierin genoemd oudste en eenige broeder van Pieter van de Velde. Esaias leefde toen nog en had stellig vòòr 1593—het geboortjaar van Jan—het levenslicht aanschouwd. Voor de verdere bijzonderheden van deze familieverhoudingen verwijzen wij naar Bijlage I, waar deze gegevens, voor zoover belangrijk, tot een stamboom zijn verwerkt.

Door het huwelijk van Jan van de Velde den Oude (1568—1623) met Maria van Bracht werd de zoon van den „naghelmaker” geparenteerd aan de voornaamste boekdrukkersfamilie te Rotterdam, de Van Waesberghe's. Niet alleen zijn zwager Jan van Waesberghe, maar ook zijn zwager Philip de Graeve beoefende het uitgeversvak ³⁾. Hijzelf had zich, met geldelijken steun van zijn vader, opgewerkt en bekwaamd tot een uitermate kundig schoonschrijver en zijn ruim 20 jarig verblijf in de Zuidelijke Nederlanden had hem bij uitstek geschikt gemaakt voor schoolmeester in de Fransche taal.

P. Haverkorn van Rijsewijk heeft, naar aanleiding van Jan van de Velde's „Spiegel der Schrijfkunst”, welke in 1605 in druk was verschenen, in Oud Holland ⁴⁾ het milieu van Rotterdam omstreeks dezen tijd geschetst. Het origineele handschrift op perkament van dien „Spiegel” wordt nog heden ten dage bewaard in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam ⁵⁾ en vat in de dedicaties, welke hierin worden vermeld, vrijwel alle personen samen, die het zij in relatie stonden tot den schoolmeester, dan wel door hem bewonderd werden. Het boek geeft dan ook meer een beeld van de mentaliteit van den auteur, dan dat het een kijkje op Rotterdam biedt.

Met eenige voorgangers van de Waalsche Gemeente in den lande was Jan van de Velde stellig bevriend: Niellius in Utrecht, Colonius en Franciscus Lansberghen te Rotterdam. Samuel Lansberghen, zoon van den laatste, heeft zelfs ter eere van zijn huwelijk in 1610 een bundeltje gedichten van Jan van de Velde ontvangen ⁶⁾.

Uit de gezindheid van dezen vriendenkring is af te leiden dat Van de Velde zich tot de Remonstrantsche richting voelde aangetrokken. Het verloop van zijn school na 1618, toen vrijwel overal de wet werd verzet en ook in Rotterdam een andere koers werd ingeslagen, is voor een goed deel uit deze levenshouding te verklaren.

¹⁾ Obreens Archief v. Kunstgesch. VII, pag. 112.

²⁾ Gem. Archief, Haarlem, Prot. Not. J. Schoudt (Inv. 130, fol. 44): 5 Febr. 1628, „Jan van de Velde, plaatsnijder ende innewoonder deser stede (Haarlem), oudste broeder ende mede erfgenaem van Pieter van de Velde, die in Oost Indien overleden is. . . .”

³⁾ Zie noot 2 op pagina 1.

⁴⁾ Oud Holland, 1904, pag. 12: „Een kijkje op Rotterdam in 1605”.

⁵⁾ Niet door P. H. van Rijsewijk vermeld. Het exemplaar, inv. 1896, nr. 19245, is gedeeltelijk vergaan.

⁶⁾ „Veerskens Joannis Veldii ter eeren Samuelis Lansberghen en Mevrouw Predicants Maria Pieters de Leest”, Jan van Waesberghen, Rotterdam, 1610.

Het spreekt vanzelf, dat ook zijn zwagers in zijn „Spiegel” niet vergeten werden. Een fraai met krullen bedekte bladzijde is gewijd aan „Giovanni Waesbergio, Stampatore et Librario” en in gelijken geest werd Philippus de Grave bedacht. De vele relaties van de drukkerij Van Waesberghe, bij welke juist in deze jaren talrijke religieuze geschriften en pamfletten verschenen ¹⁾, hebben Van de Velde’s vriendenkring waarschijnlijk aanmerkelijk vergroot. Kinderen van voorname burgers (bijv. de zonen van Pieter Vroesen, Secretaris der Gemeente) kwamen wellicht op aanbeveling van zijn zwager bij hem ter schole. Ook geleerden, rectoren en conrectoren van de Latijnsche scholen (Mr. P. Carpentier, Mr. Jacob en Philips Lasson, Adrianus Smout, etc.) kende hij persoonlijk. Zijn collega’s Abraham Migoen, Nicolaas Rooclaes en Offermans, schoolhoofden als hij, vereerde hij eveneens met lichtelijk snorkerige opdrachten. Wij leeren eruit, dat de jonge Jan van de Velde uit een milieu voortkwam, dat het Latijn beheerschte, Fransch tot moedertaal had en in Engelsch en Duitsch onderlegd was. Zonder twijfel was dit een milieu, waar ook herhaaldelijk religieuze en politieke geschillen te berde werden gebracht. Maar bovenal achtte de vader zelf zijn schrijfkunst niet minder dan welke andere kunst ook: „Met reden ende Recht elc een den man moet prijsen, / die sijn werk metter daet zoo konstich kan bewijzen, / als hij wel metten mondt daarvan gheroemt heeft breet”, aldus de slotregels van zijn sonnet op de eerste pagina van de „Spiegel der Schrijfkunst”, „zijnde de eerste vruchten, die uwt den *Velde* (syner) ingenie ghekomen zijn”. Een mededeeling die overigens, wat het laatste lid betreft *niet* juist is, aangezien hijzelf een bladzijde verder verklaart, vijf jaar tevoren (1600) in een „kleen boecxken, gheintituleert: Lettre défensive, pour l’art de bien escrire”, breeder van de „weerdicheit der Penne” te hebben gehandeld. Tot goed begrip diene echter, dat de schrijfkunst eveneens inhield de juiste manier van uitdrukken en formuleeren, een soort stijloefeningen dus, aangezien — om nogmaals zijn eigen woorden te gebruiken — „de Penne een van de voornaamste instrumenten is om in staet van officie gestelt, oft om tot de koopmanschap opghetrocken ende geavanceert te worden” ²⁾.

Het eerste gedeelte van het „Schilderboeck” droeg Van Mander op aan Jacques Razet, een „vercoren Richter in den lofliijken Veder strijdt tot Rotterdam, Anno 1590, den 3den January”. Vermoedelijk heeft ook Jan van de Velde naar den prijs gedongen, die de schoonschrijver Felix van Sambix wegdroeg. In 1605 stelde echter Antoine Lancel „le phenix de notre âge”, Van de Velde, reeds boven Sambix en Boissens; Sambix roemt hem in de „Spiegel der Schrijfkunst” als „la Fleur des Ecrivains”; ook van Mander wijdt hem een sonnet („met slechts een slechte penn’ veel hooger Velde vaert als Hermes welghewieet. . . .”). Een bewijs, dat Van de Velde’s snoeverij toch eenigszins in overeenstemming was met de waardeering van de zijde zijner tijdgenooten.

¹⁾ Zie A. M. Ledeboer: De boekdrukkers, boekverkoopers en uitgevers in Noord-Nederland, Deventer, 1872.

²⁾ Vermoedelijk werden de groote kosten van deze uitgave voor een goed deel gedekt door een erfenis, die Jan van de Velde in December 1604 ontving. Lambrecht de Haes „wonende in de stadt Grave nomineert tot zijne universeele erfgenamen Jan van de Velde ende Aeltgen van den Velde, zijn oom ende moeye van ’s moeders zijde, elcx voor een derde part. . . .” (Gem. Archief, Rotterdam, Prot. Not. Jac. Symonsz.).

Gaan wij na, welke kunstenaars behalve Van Mander, van wien een der laatste ontwerpen de schets voor het titelblad van de „Spiegelh” was ¹⁾, nog meer met Jan van de Velde in relatie stonden, dan vinden wij allereerst Jacob Matham, die ditzelfde titelblad graveerde, waarop Jan van de Velde niet zonder ongeduld zat te wachten. Wij hebben daar een brief aan te danken ²⁾. De Gem. Bibliotheek te Rotterdam bezit van de „Spiegelh” een prachtexemplaar, dat van Mander's titelblad nog mist en een gegraveerd opschrift daarvoor in de plaats heeft. Simon Frisius heeft de letters in het koper gesneden en teekende en graveerde waarschijnlijk ook de beide handen, die laten zien hoe de pen moet worden vastgehouden ³⁾. Aan Hendrick Goltzius wordt een geheele bladzijde schoonschrift gewijd ⁴⁾. De groote bewondering, die Van de Velde voor dezen meester koesterde, maakt het verklaarbaar, dat hij zijn eigen zoon in diens omgeving, te Haarlem, den meestertitel liet behalen en wel bij Goltzius' stiefzoon en leerling Jacob Matham, wiens werk voor den „Spiegelh” wij hierboven hebben aangeduid. Ook met den Haarlemschen graveur Gerardus Gauw, die geheel in den trant van Matham teekende, bij wien hij gravures naar Goltzius uitgaf (afb. 3, 4), werkte hij in deze jaren samen ⁵⁾. Juist de prenten van Gauw vertoonen in hun losse graveertechniek een groote overeenkomst met sommige vroege etsen van Jan van de Velde d. J. (Fr. V. d. Kellen, nr. 217—234). Op twee kunstenaars, die in den „Spiegelh” vermeld worden, moet tenslotte nog worden gewezen. De eerste is Hendrick Goudt, van wien het niet duidelijk is, waarom hij wordt vermeld ⁶⁾. Niet onmogelijk is, dat Goudt het schoonschrijven van Van de Velde heeft geleerd; een bewijs is niet gevonden, maar dat hij het schoonschrijven machtig was, blijkt uit zijn vroegst gedateerde gravure van 1608. Niet alleen deze gravure, maar ook het overige werk van Goudt heeft zijn sporen duidelijk nagelaten in het werk van Jan van de Velde d. J. ⁷⁾. Hendrick Huygensz. de Haen is de laatste kunstenaar, dien Van de Velde vermeldt. De Italiaansche opdracht doet wel vermoeden, dat De Haen in Italië is geweest. De Haen's werk is helaas onbekend; wel weten wij, dat hij een landschapschilder was. Zoowel van den vader als van den zoon was De Haen een vriend. In een van de brieven, aan Jan gericht, eindigt de vader met: „De Haen leyt nog al sieck

¹⁾ De teekening noch de prent wordt door El. Valentiner in haar biographie van K. van Mander vermeld. De origineele studie voor dit titelblad is geplakt op de eerste pagina van het exemplaar, dat in handschrift in het R. P. K. te Amsterdam aanwezig is. De teekening zal in 1604 zijn vervaardigd.

²⁾ Obreens Archief v. Kunstgesch. II, pag. 97 en D. Franken en J. Ph. v. d. Kellen, *L' Oeuvre de Jan van de Velde*, Amsterdam, 1883, pag. 8. De brief is gedagteekend 9 Febr. 1605.

³⁾ De teekeningen bevinden zich althans niet in het eigenhandige exemplaar van J. v. d. Velde d. O.

⁴⁾ Omgekeerd teekende Goltzius een portret van Jan v. d. Velde d. O.; *Teylers Mus.*, Cat. 1904, nr. 51.

⁵⁾ In hetzelfde jaar als de „Spiegelh der Schrijfkunst” verscheen waarschijnlijk ook „*Deliciae Variarum insigniumque scripturorum, auctore Joanne Veldio*”. Op de laatste bladzijde van dit 50 pagina's groote boekje staat „Finis 1605”. Het werk werd door G. Gauw uitgegeven, die het titelblad in 1604 te Haarlem graveerde.

⁶⁾ Zie over H. Goudt: H. Weiszäcker in *Oud Holland*, 1928 pag. 110. De gravures behandelde H. S. Reitlinger in *The Print Collector's Quarterly*, 1921, Vol. 8, nr. 3.

⁷⁾ Zie hiervoor: A. M. Hind: Adam Elsheimer in *The Print Collector's Quarterly*, 1925, vol. 12, nr. 3.

Het is natuurlijk ook mogelijk, dat H. Goudt in 1605 nog in den Haag woonde, waar zijn vader een voorname positie bekleedde. Het is dan niet uitgesloten, dat hij leerling van Frisius was en in 1605 medehielp aan de voltooiing van het werk „Spiegelh der Schrijfkunst”.

te bedde" ¹⁾). Blijkbaar is De Haen van deze ziekte genezen; hij stierf eerst ruim 15 jaar later, in Augustus 1630, in „De Yserman" in de Lamsteeg te Rotterdam. Jan van de Velde, die zelf uit een ijzerhandel kwam, vond in dezen schilderenden zakenman een kunstvriend, wiens negotie hij verstond. De Haen was in 1609 voogd over de dochter van zekeren Willem Viruly, maar ook van dezen schilder is helaas geen werk bekend ²⁾).

Den gezichtskring van den vader hebben wij hiermede in enkele trekken beschreven. Wij richten nu onze aandacht op het leven van den zoon: het vroegste document, dat wij over hem hebben, is een brief van zijn vader aan hem gericht. Het adres luidt:

Eersame Vrome Jongman/ Jan van den Velde woonende/ op
de Oude Gracht ten huyze/ van den Constrijcken Sr. Jacob
Matham, excellent/ Plaetsnyder,/ tot/ Haerlem.

De brief is 27 April 1613 gedateerd ³⁾; Jan van de Velde d. J. was toen twintig jaar oud.

Uit het epistel blijkt, dat de vader tevergeefs heeft getracht zijn zoon bij Simon Frisius in de leer te doen, hetzij om Jan het schoonschrift te leeren graveeren ⁴⁾, hetzij om hem in de etskunst te onderwijzen. Frisius heeft zich van het verzoek afgemaakt, Jan zou het volgens hem „mettertijd wel leeren en daerin genoeg ervaren worden". Waarin? Vermoedelijk toch wel in het etsen, want de vader raadt zijn zoon aan, den moed niet op te geven en zijn best te blijven doen „int yser" (d.w.z. op de ijzeren plaat, in tegenstelling tot de koperen plaat voor de gravure). Vroeg werk van Jan van de Velde en sommige etsen van Simon Frisius uit de jaren 1609—1613 vertoonen wel eenige verwantschap ⁵⁾, maar de eenige geestelijke vader was Frisius zeker niet; ook Matham heeft zich in deze jaren met de uitgave van een serie etsen beziggehouden en volgens J. Ph. van der Kellen zijn hierbij zelfs vier van de hand van van de Velde zelf ⁶⁾.

Van de vier brieven, die de vader aan den zoon heeft geschreven, zijn er twee, vol-

¹⁾ Fr. V. d. Kellen, ib. pag. 16. De brief is gedagteekend 16 Sept. 1613. Zie voor deze dateering verderop in den tekst.

²⁾ Schilders als H. H. de Haen (Lit. Thieme Becker, Dl. XV, pag. 433) en Willem Viruly (Lit. Rott. Jaarboekje, 1894, pag. 151) zijn waarschijnlijk voor de ontwikkeling van de vroege landschapskunst in de Noordelijke Nederl. belangrijke figuren geweest. Het werk van schilders van een iets latere generatie, als A. van Rande (Lit. Nieuw Biogr. Woordenboek) en J. de Villeers doet vermoeden dat ook de Momper en dergelijke Zuid-Nederl. schilders de Rotterdamsche schilders van het landschap hebben beïnvloed.

Of H. de Haen te identificeeren is met den Henricus de Haen, med. studios. te Parijs, die in 1616 met W. de Gheest naar Rome trok, kon niet worden vastgesteld.

³⁾ Fr. V. d. Kellen, ib. pag. 10.

⁴⁾ In den „Spiegel der Schrijfkunst" noemt Jan van de Velde Simon Frisius „een der ervarenste Gheesten om met het pinsoen een letter na der pennenaert in koper te steken...."

⁵⁾ L. Burchard, Die Holl. Radierer vor Rembrandt, Simon Frisius, nr. 7 en nr. 25 a, b, c.

⁶⁾ „Verscheyden Cierage na het Antyck tot Romen, dienstich alle Constenaers ende Beminders". Deze 36 door L. Burchard niet vermelde etsen zijn volgens Van der Kellen omstreeks 1610 uitgegeven, die, m.i. ten onrechte, de bladen 2, 3, 4 en 30 voor werk van J. v. d. Velde houdt (evenals M. D. Henkel in Thieme Becker onder J. Matham).

gens de publicatie in Obreens Archief ¹⁾ en volgens Franken en Van der Kellen, in 1617 geschreven. De dateering van de, tegenwoordig in het R. P. K. te Amsterdam bewaarde, brieven moet echter anders luiden: de 7 van het getal 1617 moet als een 3 worden gelezen (een 7 wordt door Van de Velde geheel anders geschreven), de haal, die als een fraaie beëindiging onder aan dit cijfer bungelt, heeft hier tot een onjuiste interpretatie geleid. Ook de inhoud van beide brieven is voor het jaar 1617 ondenkbaar, want een aansporing van den vader aan den zoon om „nog dit jaar meester” te worden, zou dan drie jaar te laat gekomen zijn ²⁾. In 1614 werd immers Jan van de Velde als lid van het Lucas Gilde ingeschreven.

In de jaren 1615 en 1616 ontwikkelde Van de Velde een groote werkzaamheid. Het feit, dat vrijwel al zijn prenten bij Amsterdamsche uitgevers verschenen (Cl. J. Visscher, Rob. de Baudous en H. Hondius) doet vermoeden, dat hij de werkplaats van Matham, na het behalen van den meestertitel, heeft verlaten. Motieven zoekend voor zijn schepingen, zwierf hij in deze jaren het land door: zoo is èèn teekening, waarschijnlijk uit 1615, in Gelderland ontstaan (cat. nr. 25); een andere uit dit jaar draagt het opschrift „t Niers F(luvius)” (cat. nr. 66) en geeft een streek bij Gennep weer. Verreweg het grootste aantal legt de omgeving van Haarlem vast. Dan, in 1617 en 1618, verschijnen een gezicht op Napels, het Castello di S. Angelo, de Torre di Conti ³⁾ en de Ponte St. Maria (Fr. v. d. Kellen, nr. 210—216). Franken en Van der Kellen zien in sommige van deze prenten copieën naar etsen van W. van Nieuwland. Eenige teekeningen, kennelijk in Italië of op reis daarheen ontstaan, pleiten echter voor de hypothese dat Van de Velde zelf Italië heeft bezocht ⁴⁾.

In de jaren 1616, 1617 en 1618 verschijnt van Jan van de Velde telkens een serie van de 12 maanden, waarbij die van het jaar 1618 (Fr. v. d. Kellen 150—161) aan den

¹⁾ Obreens Archief v. Kunstgesch. II, pag. 97.

²⁾ Niet minder dan 136 etsen, waarvan de dateering vaststaat, zijn dan reeds door Jan gepubliceerd, „ad vivum plurimae delineatae”. Den, in dezen brief eveneens te vinden, raad dat „de konst van inventeren beter is dant naermaken en copieren” behoeft Jan dus allerminst. Ook een ander feit spreekt tegen een dateering 1617: de, in den brief vermelde, predikant Simon Goulart was reeds in 1615 uit zijn ambt gezet en niet veel later zelfs uit zijn woning; vervolgens zijn de 7 gulden, die aan J. v. d. Velde werden toegeteld voor een copie, die hij naar een portret van Taffin vervaardigde, de betaling voor een leerjongen en niet voor een meester, waarmede ook de bewering van den vader klopt: „sult daernaer wel beter loon krijghen, doch men moet wat doen om in de kennis te comen”. De copie vervaardigde hij in opdracht van Matthijs Bastiaensz. Wagens (Sebastiani). De uitgave, waarvoor dit portret bestemd was, hebben wij niet kunnen vinden. Vermoedelijk is er in het geheel niets uitgegeven, wegens een verbod, dat Sebastiani in 1614 trof. Voor uitvoerige bijzonderheden over dezen drukker en zijn uitgaven zie: A. M. Ledeboer, De boekdrukkers, boekverkoopers en uitgevers in Noord Nederland, Deventer, 1872, pag. 321, 336 en 406.

³⁾ Voor de juiste voorstellingen, zie: G. J. Hoogewerff, De beide Willem van Nieuwlands, in Oud Holland, 1911, pag. 57.

⁴⁾ A. M. Hind, The Print Collector's Quarterly, 1925, Vol. 12, nr. 3, pag. 250.

In het Album Amicorum van W. de Gheest komt Jan van de Velde echter niet voor. De Gheest vertoefde terzelfder tijd in Rome (1616—1618) en trok er heen met Hendrick de Haen med. studios. In 1617 teekent C. van Poelenborgh en in 1618 Pieter (du) Molijn te Rome in zijn Album, dat thans in Leeuwarden bewaard wordt en waaruit helaas een aantal bladen zijn gescheurd, zoodat de gegevens niet meer compleet zijn. Zie hierover C. Hofstede de Groot in Oud Holland, 1889, pag. 64.

advocaat en pensionaris van den Haag, Mr. Pieter van Veen¹⁾ werd opgedragen. Jan van de Velde is dan 25 jaar oud en alle onzekerheid is uit zijn werk verdwenen. Hij heeft zich een eigen stijl veroverd en hij oogst er successen mee. Zijn enorme productiviteit, juist in deze drie jaren, moet wel het gevolg geweest zijn van deze ruime waardeering. Het tijdstip van zijn huwelijk, dat in 1618 werd gesloten, kon, als bekroning van deze periode, niet beter worden gekozen. Den datum, 18 November, vonden Dozy en Bredius²⁾; dank zij een aanwijzing van Mr. J. de Vries van Doesburgh te Velp, bezitter van een groote collectie aantekeningen uit de Enkhuizensche archieven, konden ook de huwelijksche voorwaarden, waarop deze verbintenis werd aangegaan, uit de protocollen van notaris Willem Cornelisz. te Enkhuizen worden opgediept³⁾. Zij zijn als Bijlage II in deze studie opgenomen.

Jan van de Velde huwde met Christina (Stijntgen) Frederickx Non, dochter van een rijken reeder, die o.a. regent van het Armenhuis was en wiens broeder Pieter Non meermalen als schepen wordt vermeld. Frederick Non schonk bij het huwelijk van zijn dochter twee stukken land bij Grootebroek. Later, in 1621, gaf hij daarvoor in ruil een vier malen te geven jaarlijksch bedrag van 1000 gld.⁴⁾ Frederick Non stierf in 1631 en liet toen een gedeelte van zijn vermogen aan zijn schoonzoon en dochter na. Een andere schoonzoon, Pieter van Beresteyn, was een bekend haringkooper en heeft waarschijnlijk de zaken van zijn schoonvader na diens dood voortgezet; ook hij behoorde tot de gegoede burgers. Een broer van Frederick Non, Harmen Dirckzn. Hoogerweit, die getuige bij het sluiten van het contract der huwelijksche voorwaarden was, legateerde in 1638 2000 gld. aan zijn nicht Stijntgen, zoodat men moet vaststellen, dat Jan van de Velde door zijn huwelijk aan een niet onvermogen familie werd verbonden. Het feit, dat zijn eigen vader het jonge echtpaar 1000 gld. contant betaalde en daarenboven nog de rente gaf van 600 gld. „te lossen naer loops van drye jaren”, wijst er echter wel op, dat de inkomsten van den graveur toen nog niet groot waren, vooral omdat zijn vader tevens beloofde „de jonge luyden te onderhouden in den cost ende dranck een jaer lanck ende daer en boven oock te onderhouden in den cost alsulcken leerjongen als syne sone syn const sal willen leeren tot acht int getal toe” en dat nog wel „mits syn sone de prouffijten van de leerjongen voirs. sal genyeten”!

Onder de getuigen wordt nog een schilder Pieter Ruts genoemd. Werk van hem is niet bekend. Nasporingen hebben ten aanzien van het bestaan van een Enkhuizensche schilderschool geen resultaat gehad. Een gilde is er geweest⁵⁾; maar gegevens daaromtrent ontbreken tot dusverre⁶⁾. Lang heeft Jan van de Velde niet in

¹⁾ Zie over Pieter van Veen, N. J. Pabon in *Oud Holland*, 1923—1924, pag. 241.

²⁾ *Obreens Archief v. Kunstgesch.* VII, 15, 111.

³⁾ Not. Prot. nr. 842, Rijksarchief in Noord Holland te Haarlem.

⁴⁾ Volgens een in margine bijgeschreven overeenkomst (zie bijlage II).

⁵⁾ Vriendelijke mededeeling van den Heer D. Brouwer te Enkhuizen.

⁶⁾ Men denkt hierbij aan Pieter Potter, die te Enkhuizen korten tijd woonde en wiens werk b.v. verwant is aan dat van W. Bartsius, die eveneens terzelfder tijd in deze streken werkzaam was en in 1612 te Enkhuizen werd geboren. Potter en Bartsius zijn overigens zwagers, (zie ook Thieme Becker, II, pag. 585).

Enkhuizen gewoond. Na den datum van hun huwelijk, 18 November ¹⁾, vinden wij „de jonge luyden” telkens als in Haarlem woonachtig vermeld, tot wij hen in 1641, als weer in Enkhuizen verblijf houdende, in hun oude omgeving aantreffen. Hun oudste zoon wordt in 1620 in Haarlem geboren, waar ook Jan's vader, die in 1620 zijn school had verkocht ²⁾, zich dan vestigt en waar hij den 1sten November 1621 wordt benoemd tot schrijfmeester aan de Latijnsche School op een salaris van 225 pond per jaar ³⁾. Anderhalf jaar later, in 1623, is de schoolmeester reeds ter ziele ⁴⁾, doch deze tijd, aan de Latijnsche school doorgebracht, is waarschijnlijk juist lang genoeg geweest om zijn zoon de noodige connecties te verschaffen. Althans van vele leeraren en rectoren vervaardigde Jan na 1623 het portret; omgekeerd verschaften de geleerden hem hoogdravende onderschriften voor zijn prenten. Samuel Ampzing heeft er o.a. heel wat vervaardigd. Het eerst verscheen er een van hem onder het groote „Gezicht op Haarlem”, in 1621 door Jan van de Velde naar Pieter Molijn gegraveerd (Fr. v. d. Kellen nr. 202—204). De prent werd aan den Haarlemschen magistraat opgedragen. Ampzing liet van zijn kant niet na, Jan van de Velde op een eervolle plaats in zijn „Lof van Haarlem” (1621) te vermelden:

„Wat wil ick oock van Dijck ⁵⁾, van Wieringen hier melden,
„De Grebbers, Matham, Pot, Jan Jacobs ⁶⁾, Vroom en *Velden*,
„De Halsen, Campen ⁷⁾, Smit ⁸⁾, Brey ⁹⁾, Bouchorst en Molijn,
„En andren, die hier meer, jae sonder eynde zijn?

In Ampzing's „Beschrijving van de stad Haerlem” (1628) is deze enkele vermelding reeds tot een klein lofdicht uitgedijd, dat ook daarom het vermelden waard is, omdat hier tevens op Van de Velde's *teekentalent* wordt gewezen. Het geldt hier niet alleen een beleefdheidsphrase ¹⁰⁾, maar ook en in de eerste plaats een waardeering van zijn kunnen ¹¹⁾:

¹⁾ Man en vrouw „wonen beyde op de Breedestraat te Enkhuyzen”. In de voorafgaande weken vond in Enkhuizen de Provinciale Synode voor Noord Holland plaats; het stadje stond in het centrum van de algemeene belangstelling.

²⁾ 26 Mei 1620 verkoopt Jan van de Velde d. O. zijn school voor „de somme van 600 gld. gereet gelt en bovendien noch met 2900 gld. daarvan 2 distincte brieven verleden zijn”, aan Mr. Hans Strick, schoolmeester.

³⁾ Zie B. W. Hoffmann, *Beknopte geschiedenis van het Gymnasium te Haarlem*, Haarlem, 1889.

⁴⁾ 1 Oct. 1623 werd in zijn plaats David Hoornbeeck benoemd.

⁵⁾ Floris van Dijck, schilder van stillevens; in 1610 werd hij lid van het Gilde.

⁶⁾ Jan Jacobsz. Guldewaghen. Hij schilderde o.a. een „predicatie van Johannes” samen met E. v. d. Velde en bezat vóór P. Saenredam het schetsboek van Maerten van Heemskerck.

⁷⁾ Jacob van Campen; werd in 1614 lid van het Gilde. Teekeningen o.a. in Londen en schilderijen in Amersfoort en Amsterdam.

⁸⁾ G. Smit? Een allegorie geteekend G. Smit fe. bevond zich in de coll. Semenoff te Leningrad.

⁹⁾ Salomon de Bray.

¹⁰⁾ Jan van de Velde graveerde de illustraties van Ampzing's werk (Fr. v. d. Kellen nr. 477—488).

¹¹⁾ Arnold van Buchel waardeert hem in zijn dagboek eenige malen als goed graveur, maar noemt ons geen verzamelaars van zijn kunst, al zal Boissens, de beroemde collectioneur van prenten en teekeningen in Enkhuizen, stellig werk van zijn stadgenoot hebben verzameld. Zelf noemt Jan van de Velde Jodocus Vergragt (1622) en Rogier van der Hulst (veri et artis nostrae unicus aestimator) bewonderaars van zijn grafiek. Aan den laatste schonk hij een portret van Menno Simons (Fr. v. d. Kellen nr. 35).

„Hoe waerdig *Velde* sij in dese konst gepresen
 „Dat heeft hij in mijn werck wel rijckelijk bewesen.
 „Behoeft hij iemand oock te wijcken met syn snêe?
 „Gewisselijck hij mag wel met de beste mée.
 „Wat wil hij met der tijd indien hij maer mag leven
 „Noch daechlijcx meer en meer sijn konst te kennen geven
 „Gelijk hij overvliegt in 't snijden met het stift
 „So is ook sijne pen een over waerde gift.

De huwelijksche voorwaarden wijzen er op, dat Jan van de Velde een middel van bestaan moest zien te verkrijgen uit de „prouffijten”, die zijn leerjongens hem zouden verschaffen. Dit beteekende, dat hij geld zou moeten verdienen door het uitgeven en in den handel brengen van prenten, niet alleen van hem, maar ook van anderen. De oplage had het aantal leerjongens te bepalen; het opleiden van leerjongen tot meester kwam in de tweede plaats. Deze economische noodzaak had het funeste gevolg, dat na 1618 het oorspronkelijke werk geheel op den achtergrond geraakt; al zijn energie richtte zich op het reproduceeren van andermans werk. Zoo verschijnen in 1620 illustraties van hem naar teekeningen van W. Buytewegh in Houwaerts „Handel der Amoureuheid” (Fr. V. d. Kellen 424—428) ¹⁾. Dit werk werd bij J. van Waesberghe te Rotterdam gedrukt, die in 1622 Breeroo's werken uitgaf met een titelblad, eveneens door Jan van de Velde gegraveerd naar een tekening van Buytewegh ²⁾. De 12 illustraties in Starter's „Friesche Lusthof” (Fr. V. d. Kellen 429—440) zijn evenmin naar eigen teekeningen vervaardigd en verschenen eveneens in 1620. Tusschen 1618 en 1624 verschaft Buytewegh niet minder dan 29 inventies aan Van de Velde ³⁾. Naar Molijn graveerde Jan van de Velde zeker 7 voorstellingen; 7 portretten sneed hij in het koper naar Frans Hals en verder graveerde en etste hij naar M. van Uytenbroeck, W. C. Heda, P. Saenredam, G. van der Horst, J. van Campen, H. G. Pot, J. Isaac, P. Soutman en Jan Martsen. Het werk naar deze laatste meesters zag grootendeels tusschen 1620 en 1630 het licht. Maar ondanks al deze opdrachten en deze groote bedrijvigheid, zijn er juist van deze jaren archivalia bekend, die doen zien, dat hij telkens weer in geldmoeilijkheden geraakte; trouwens de ontvangsten, die hij voor een prent in opdracht kreeg, waren ook niet groot. Samen met Jan Starter inde hij in 1623 van de steden Haarlem en den Haag 42 en 18 pond ⁴⁾ voor een prent „gheïntituleerd triumphwaegen van den Prince van Oraignen hoochhoffelijker memorie” ⁵⁾. De prent, die Starter van een gedicht had voorzien, is door Fr. V. d. Kellen onder nr. 64 in den catalogus opgenomen. De 12 maanden werden voor niet veel meer dan 12 stuivers verkocht; kort na Jan's dood brachten een veertiental

¹⁾ Fr. V. d. Kellen vermelden den inventor niet.

²⁾ Deze tekening bevindt zich thans in het Rijksprentenkabinet te Leiden.

³⁾ Fr. V. d. Kellen sommen er 19 op, maar vergeten de nrs. 424—428, 518—521 en het titelblad van Breeroo's „Alle de Spelen” (1622).

⁴⁾ A. van der Willigen, Haarlemsche Schilders etc. Haarlem, 1866, pag. 222.

⁵⁾ Nalezing der tresauriersrekeningen van 's Gravenhage, Oud Holland, 1912, pag. 166.

prentjes 12 stuivers op ¹⁾. Geen wonder, dat er vaak aan zijn betaalkracht wat haperde. Zoo was hij 13 Juni 1625 in een proces gewikkeld over het afbetalen van een os, dien hij gekocht had. Wel kreeg hij eenige weken later van de Staten voor 8 jaar het privilege om de begrafenis van Prins Maurits in prent uit te geven, mits hij dit zou doen onder toezicht van J. de Gheyn (d.O.). Een en ander bracht meer zorg dan vreugde, want als hij 25 Juli 1626 vraagt, het aantal te willen vaststellen, dat Hunne Hoogmogende Heeren zullen afnemen, wordt hem het publiceeren wegens onjuistheden verboden. In 1627 schijnt hij de gewenschte correcties te hebben aangebracht, daar hij dan 30 pond ontvangt ²⁾ voor een exemplaar, dat hij aan Haarlem had aangeboden ³⁾, maar in dat jaar komen ook onder de „quade” schulden van den boedel van den herbergier-schilder Aernout Elsevier, eigenaar van de „Gouden Gecroonde Regenbooch” te Leiden voor: Paulus van Somer, schilder, 41 gld.; Jacob Pynas, 51 gld.; Jan van de Velde, 12 gld. Hiervan is „niet off immers geheel weynich te verwachten” ⁴⁾. Men ziet: aan opdrachtgevers en schuldeischers geen gebrek, maar ook stellig niet aan vrienden. Een zoon van Frans Hals en een dochter van Dirk Hals houdt hij in 1627 ten doop. In 1624 is hij in een zaak van Dirk Hals tegen Willem Outgersz. „getuych” ⁵⁾ en in 1629 (22 Januari) krijgt hij met de schilders Frans Hals en Pieter Molijn van het Haarlemsch stadsbestuur last: „te nemen inspectie van de gelegentheyt van de camere Johannis Torrentii in den werkhuyse dezer stadt omme te schilderen ende de Heeren te dienen van rapport ende schriftelijcke advijs” ⁶⁾. Tot zijn beste portretgravures is de prent te rekenen, die Jan van de Velde van dezen ongelukkigen schilder vervaardigde. De zorg, die aan deze gravure is besteed, doet vermoeden dat hij Torrentius een goed hart toedroeg.

Wij hebben reeds gewezen op de connecties die bestonden tusschen Jan van de Velde en de dichters Jan Starter en Sam. Ampzing. Vele jaren moet zelfs een nauwe vriendschapsband tusschen van de Velde en Ampzing hebben bestaan ⁷⁾. Of deze betrekkingen ook bestonden tusschen hem en de dichters van den Amsterdamschen Pegasus (1627) is moeilijk na te gaan. Het is zeer goed mogelijk, dat hij de opdracht voor de illustraties voor dezen bundel te danken had aan Matthys van Velden (Campanus), die een groot aantal verzen had bijgedragen en misschien in een of anderen graad een familielid van Jan van de Velde was ⁸⁾. De geheele toon van deze verzen past overigens zeer goed bij het werk van Van de Velde, wiens smaak evenmin als zijn religieuze overtuiging en andere meeningen, ooit heel scherp omljnd of duidelijk is geweest. Bij de behan-

¹⁾ Obreens Archief v. Kunstgesch. V. pag. 305.

²⁾ Vermoedelijk reeds in 1626, aangezien Jan van de Velde dan in Leiden 14 gld. restitutie eischt en verklaart, dat „het spul, genaemt Oranjespul hem voor 1/3 toebehoort” (not. E. W. Moes, A'dam, R. P. K.).

³⁾ A. van der Willigen, Haarlemsche Schilders etc. Haarlem, 1866, pag. 222.

⁴⁾ A. Bredius, Johan Torrentius, den Haag, 1909, pag. 25.

⁵⁾ A. Bredius, Oud, Holland, 1923/1924, pag. 60.

⁶⁾ A. Bredius, Johan Torrentius, den Haag, 1909, pag. 56.

⁷⁾ Dit bewijst o.a. het onderschrift dat Ampzing op een penteekening van Jan van de Velde aanbracht, zie hiervoor Cat. nr. 79.

⁸⁾ Lit. Oud Holland 1883, pag. 64, A. D. de Vries Azn.: De Dichter van de Roemster van den Aemstel.

deling van zijn werk komen wij hier op terug. Wij vermelden alleen nog, dat de schilder Willem Viruly, de vurige remonstrantsche voorvechter in Rotterdam, in 1626 Van de Velde's belangen behartigde, zoodat de godsdienstige opvattingen van den laatste wel min of meer in die zelfde richting zullen zijn gegaan ¹⁾. Hij vervaardigde ook een aantal portretten van Remonstranten, maar een nader contact tusschen hen en Van de Velde kon toch nergens worden vastgesteld. Ditzelfde geldt trouwens, op één uitzondering na ²⁾, ook voor de beroemde mannen, wier portretten hij graveerde.

Het Lucasgilde te Haarlem heeft zijn verdiensten erkend door van de Velde in 1635 tot vinder te benoemen, tegelijk met Floris van Dijck ³⁾. Vermoedelijk was hij ook in 1636 nog vinder, aangezien hij in dat jaar de loterij ten huize van de Grebber helpt regelen en met Kittensteyn, Salomon van Ruysdael en nog eenige kunstenaars de schilderijen op hun waarde heeft getaxeerd ⁴⁾. Cornelis Goutsbloem en Thomas Thomasz. Joncker waren in deze jaren zijn leerlingen ⁵⁾.

Hierboven hebben wij reeds het legaat van 2000 gld. vermeld, dat Van de Velde's vrouw in 1638 van haar oom ontving; dit bedrag heeft niet verhinderd, dat hij op 5 Juli 1641 wederom in geldmoeilijkheden geraakte en gedwongen was 219 gulden en 8st. te leenen van Johannes Bouwman, deurwaarder van het Oost Indisch Huis te Amsterdam, op voorwaarde de som „vromelick af te betalen en eerlick te voldoen met teekeningen van zijn hantwerck en kunst. . . , 't zij lantschappen, perspectieven off anders, sulck als d'voorsz. Bouwman hem sal voorhouden en opgeven” ⁶⁾. Hij is dan 48 jaar oud en woont te Enkhuizen ⁷⁾. Aan zijn verplichtingen heeft hij zich niet willen onttrekken, immers op 4 September 1641 verklaart de plaatsnijder op een groot stuk perkament „in zijn logiement, sijnde ten huysse van Jan Carstensen” (te Amsterdam) teekeningen voor Bouwman te hebben vervaardigd, „doch dat de gemelte teyckeninge buyten wete en tegens zijn wille en danck door Susanna Meurs ⁸⁾, huysvrouwe van de voorn. Jan Carstensen, die te dier tijt van huys was, hem te onbruyck is gemaect, niettegenstaande hij. . . . , veel moeyte en diligentie heeft gedaen omme deselve teyckeninge wederom te becomen” ⁹⁾.

Niet lang hierna is Jan van de Velde gestorven. Hoewel wij zijn juiste sterfdatum niet hebben kunnen vinden, is hij toch stellig begin November 1641 overleden, want op

¹⁾ Gem. Archief, Haarlem, Prot. Not. J. Schout (Inv. 130, fol. 44), 5 Febr. 1628.

²⁾ Hij vervaardigde een tekening, 1628 gedateerd, in het Album Amicorum van Petrus Scriverius, zie hiervoor cat. nr. 80.

³⁾ A. van der Willigen, Haarlemsche Schilders etc. Haarlem, 1866, pag. 19. Schriftheeren waren in dat jaar: P. Saenredam en Fr. de Hulst; deken: Hendrick Gerritsz. Pot.

⁴⁾ A. van der Willigen, ib. pag. 11.

⁵⁾ A. van der Willigen, ib. pag. 222.

⁶⁾ Obreens Archief v. Kunstgesch. VII, pag. 112.

⁷⁾ 9 Dec. 1626 verklaart hij bij een proces over burengerucht en baldadigheid „omtrent 32 jaeren out” te zijn; hij zou dan in 1641 niet 48 maar 47 jaar oud zijn; in verband met het huwelijk van zijn ouders en andere feiten uit zijn leven hechten wij de meeste waarde aan zijn laatste opgave. Het proces wordt bevestigd in de Prot. Not. W. van Trier (Gem. Archief, Haarlem, Reg. 97, fol. 237).

⁸⁾ Een brief van den Amsterdamschen schoolmeester H. Meurs, 26 Juli 1632 aan Jan van de Velde gericht, is niet meer terug te vinden (Oud Holland 1885, pag. 230).

⁹⁾ Obreens Archief v. Kunstgesch. VII, pag. 113.

den vierden van deze maand moest het graf nr. 394 (van zijn schoonvader Frederick Non) in de Westerkerk te Enkhuizen voor hem worden geopend. Een jaar later, 29 December 1642 werd in dezelfde kerk zijn echtgenoot begraven. Drie maanden later trad hun oudste zoon, de bekende stillevenschilder, in het huwelijk met Dieuwertje Willems Middeldorp, zelf „out 23 jaeren”.

Deze gegevens, hoe summier hier en daar ook vermeld, ontlasten ons verder be-
toog van het noemen van namen en feiten. Bij de behandeling van Van de Velde's stijl-
ontwikkeling kunnen wij zijn levensomstandigheden nu met recht achterwege laten.

B. BIBLIOGRAPHIE

Onvolledig zou dit overzicht echter zijn, indien wij de literatuur, die zich na S. Ampzing met Jan van de Velde heeft bezig gehouden, niet in het kort nagingen.

De vermelding bij Houbraken brengt ons geen nieuws, daar reeds hij Esaias en Jan van de Velde blijkt te verwarren. Immerzeel en Kramm verergeren deze verwar-
ring. Zuiverder gegevens vinden wij bij van der Aa (Biografisch Woordenboek) en bij Van der Willigen (Les artistes de Harlem, 1870, pag. 303). De eerste, zij het ook schuch-
tere waardeering, wordt gevonden in het werk van J. Renouvier¹⁾ en daarna in de
uitgave van Franken en Van der Kellen²⁾, die van de Velde's grafiek in den vorm van
een oeuvre-catalogus publiceerden, steunend op Naglers onderzoekingen (Lexicon,
XX; Monogr. I, III en IV). Het boek is louter een opsomming, die later door anderen
nog is aangevuld³⁾, het bevat geen aesthetische beschouwing noch een technische ont-
leding. In dezen zelfden geest publiceerden Havard (IV, 15) en Le Blanc (IV, 99) mede-
deelingen. De biografische bijzonderheden zijn in hoofdzaak te danken aan A. Bredius⁴⁾
en A. de Vries Azn.⁵⁾ Hoet, Terwesten en G. Parthey verschaffen voorts evenals de
notities van E. W. Moes en C. Hofstede de Groot, gegevens over van de Veldes
schilderijen en teekeningen.

De aesthetische waardeering van zijn werk zet, na Renouvier, in met een opstel
van A. von Wurzbach, in 1876 in „Kunst und Künstler” gedrukt⁶⁾. Een artikel van
E. Michel in de Gazette des Beaux Arts van 1888 (in boekvorm uitgekomen in 1892)⁷⁾
vat alle van de Velde's samen, welbeschouwd een geforceerde en onvruchtbare groepee-
ring, maar als een eerste samenvatting van het leven en de grafiek van onzen kunste-
naar is zij toch zeer te waardeeren. Onvoldoende is de bespreking in het werk van
Joh^a. de Jongh, wegens het gebrekkige feitenmateriaal⁸⁾. Na Wurzbach's gegevens in
het Nederl. Künstlerlexicon van 1906/1907, wordt het werk van den graveur juist
behandeld in de voortreffelijke dissertatie van L. Burchard: Die Holländischen Radierer

¹⁾ Jules Renouvier, Types et Manières des Maîtres Graveurs, 1853—1856, XXV, pag. 26.

²⁾ Fr. V. d. Kellen, Amsterdam, 1883, Fred. Muller.

³⁾ S. Laschitzer, Rep. f. Kunstwissenschaft, VII, pag. 124/125.

⁴⁾ Obreens Archief v. Kunstgesch. VII, pag. 15 en 111; Joh. Torrentius, den Haag, 1909.

⁵⁾ Oud Holland 1895, pag. 190.

⁶⁾ Die Niederländischen Landschaftsmaler des XVII. Jahrhunderts.

⁷⁾ Emile Michel, Les van de Velde, Libr. L. Allison & Cie. Paris 1892.

⁸⁾ Het Hollandsche Landschap in ontstaan en wording, M. Nijhoff, den Haag, 1903, pag. 95, 96.

vor Rembrandt (1912). Voor het eerst werd hier een gedetailleerde samenvatting gegeven van alle etsen, die in Holland vòòr 1625 zijn ontstaan. Deze, volgens technische gezichtspunten bijeengebrachte, groep is, ondanks deze oogenschijnlijk slechts uiterlijke overeenkomst, buitengemeen instructief, omdat de uiting van het vrije etsen, tegenover de straffere graveertechniek, in zijn verschillende manifestaties door een innerlijken en sterken band bijeen wordt gehouden. De groote verdienste van Burchard's werk ligt juist in het aantoonen van dit feit. Burchard was de eerste, die het streven van de verschillende generaties vòòr Rembrandt uiteenzette. Het grafische werk van Jan van de Velde vindt bij hem de waardeering, welke daaraan in dat verband toekomt. De behandeling van de teekeningen van deze geheele groep zou ongetwijfeld de omgrenzingen nog scherper hebben doen trekken. Door het buiten beschouwing laten van Jan van de Velde's teekeningen (en schilderijen) is echter ook Burchard's oordeel over van de Velde toch nog onbillijk en gedeeltelijk onjuist.

In de *Print Collector's Quarterly* is door W. A. Bradley ¹⁾ Michel's betoog nog eens herhaald en K. Zoege von Manteuffel heeft deze zelfde groepeerings volgehouden in een studie, welke in 1927 verscheen ²⁾. Hoewel Jan's werk wat eenzijdig door hem is belicht ³⁾, wordt hier toch een tamelijk zuiver inzicht in het wezen van Jan's scheppingen gegeven. De karakteriseering van zijn grafiek is zelfs zeer bruikbaar en scherp.

Wij sluiten de rij met twee publicaties, die zich meer in het bijzonder met Jan van de Velde bezig houden. De eerste, van W. J. Steenhoff, is in 1916 in *Onze Kunst* (XXX) verschenen naar aanleiding van een tentoonstelling van het werk in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam. De zin voor het strakke en „de onbevangenheid van de primitieve natuurwaarneming” deden dezen van Gogh-bewonderaar een lyrisch gesteld proza schrijven, dat men met genoegen leest, zonder dat een al te duidelijk beeld gevormd wordt van het oeuvre, dat hij ziet „als een volledigen inboedel van het huishoudelijke oud-Hollandsche landschap”. Belangrijker was de poging van R. Grosse, die helaas mislukte wegens een te willekeurige behandeling van het materiaal. Zijn samenvatting verwacht, doordat eens te meer blijkt, dat men alleen in een veel scherper gedetailleerde studie de materie op deze wijze kan behandelen; het onderzoek faalt op de beslissende momenten, in het onderkennen van de verschillende stroomingen; het vat te globaal samen, wat tegenstrijdig is en groepeerde deze samenvattingen door een onjuiste dateering meermalen foutief. Ook deze studie is echter belangrijk wegens haar opzet en bouw, die Goldschmidt's lessen tot achtergrond hebben ⁴⁾.

De verder gebruikte literatuur, die bij de behandeling van het onderwerp ter sprake komt, wordt, voor zoover zij van belang is, in den tekst afzonderlijk vermeld.

¹⁾ W. A. Bradley, *The van de Velde's*, *The Print Coll. Quarterly*, 1917, Vol. 7, nr. 1.

²⁾ K. Zoege von Manteuffel, *Die Künstlerfamilie van de Velde*, Bielefeld und Leipzig, 1927, Verlag von Velhagen & Klasing, pag. 19—30.

³⁾ Vgl. pag. 25: „Die Bedeutung Jans in stilgeschichtlicher Hinsicht liegt lediglich auf dem Gebiet des rein Graphischen”.

⁴⁾ R. Grosse, *Die Holl. Landschaftsmalerei 1600—1650*, Berlin 1925. Just Havelaar heeft een dergelijke studie geschreven. Eenzelfde poging deed ook Jan Veth in „Een veronachtzaamd hoofdstuk uit onze beschavingsgeschiedenis der XVII eeuw”, Haarlem, 1928.

II A. HET LANDSCHAP IN DE KUNST DER NOORDELIJKE NEDERLANDEN NA 1585.

DE TEEKENSTIJL IN DE JAREN 1585—1605
Haarlem, Amsterdam

In dit hoofdstuk willen wij allereerst de kunstopvattingen nagaan, die op het oeuvre van Jan van de Velde hun invloed hebben doen gelden. Hieronder verstaan wij de uitingen en de levenshouding van die kunstenaars, of groepen van kunstenaars, die het accent van het tijdvak bepaalden. De opeenvolgende generaties wijzigen deze opvattingen telkenmale. Niet slechts is het verwerken van de beweegredenen nimmer gelijk, ook de motieven veranderen voortdurend. Elke persoonlijkheid doorleeft de omstandigheden, waarin hij geplaatst wordt en „den geest van den tijd” weer anders. Steeds vragen nieuwe problemen om een oplossing. Wij zullen hebben na te gaan in hoeverre wij, voortdurend rekening houdend met het persoonlijk aandeel van den kunstenaar, stijlverschillen of stijlovereenkomsten kunnen verklaren uit de veranderde principes of artistieke bedoelingen, die deze verschillen en overeenkomsten in het leven hebben geroepen ¹⁾).

Omstreeks 1580 blijkt in de Noordelijke Nederlanden de uitbeelding van het landschap, in iederen vorm, — geïdealiseerd, romantisch of realistisch —, geheel op den achtergrond te zijn geraakt. De draad, die de suggestieve verschietsen op de prenten van Lucas van Leyden of de visies van Jan van Scorel verbindt met de verbeeldingen, die vooral na 1590 zijn ontstaan, is uiterst dun, vrijwel onnaspeurlijk. Den invloed van de teekeningen van Scorel ²⁾ verkondigen nog eenerzijds de kloeke stadsgezichten van Cornelis An-

¹⁾ Op den grondslag van dergelijke wijzigingen in de kenmerken van heele groepen van kunstwerken gedurende betrekkelijk vlug opeenvolgende tijdperken behoeven wij niet verder in te gaan. Het is voldoende hier te verwijzen naar Al. Riegls begrippen: „Richtung des Kunstwollens”, „Ziel des Kunstwollens” etc. en naar de verrijkingen van deze begrippen, zooals zij samengevat te vinden zijn in H. Sedlmayr's inleiding op de „Gesammelte Aufsätze” van Alois Riegl: „Die Quintessenz der Lehren Riegls”, Dr. B. Filser Verlag, Augsburg—Wien, 1929, pag. XII, vgl.

²⁾ Een samenvatting van zijn landschapsteekeningen is te vinden in K. Steinbarts artikel in Oud Holland, 1932, pag. 281, met afb. van Scorels teekeningen in de prentenkabinetten te Amsterdam, Keulen en Parijs (Éc. d. Beaux Arts). Literatuur over de teekeningen van Scorel in Londen is te vinden in Old Master Drawings, Vol. I, pag. 15, afb. 21 en Vol. III, pag. 65, afb. 56, eveneens in A. E. Pophams Cat. Brit. Museum, V, onder Scorel. Scorels groote pentteekening van een gezicht op Jeruzalem is verloren gegaan.

thonisz, anderzijds de archaeologische notities van Maerten van Heemskerck, maar een voortzetting wordt daarna voorloopig niet waargenomen. Al zouden nog weer veel later de penteekeningen van den laatst genoemden kunstenaar vruchtdragend blijken te zijn ¹⁾, het op Heemskerck volgende geslacht heeft er geen direct voordeel uit geput. In grooter verband gezien, vormen de enkele uitingen in Holland vóór 1560 echter toch ook mede het bewijs, dat in alle cultuurlanden de landschapskunst een zelfstandige plaats heeft veroverd.

Ook in Duitschland ontbreekt de onmiddellijke schakel tusschen 1560 en 1590. De kiemen voor een landschapschilderkunst bestaan dan nog slechts in Venetië (Titiaan, Campagnola), in mindere mate in Rome (Muziano) en in de Zuidelijke Nederlanden (Pieter Bruegel en diens navolgers). Eerst omstreeks 1585—1590 is in de Noordelijke Nederlanden een hernieuwde belangstelling te constateeren bij Van Mander en H. Goltzius in Haarlem, bij J. Savery (Hans Bol) en Gillis van Coninxloo (D. Vinckboons) in Amsterdam. De bevruchtende invloed, die van het werk van Abraham Bloemaert in Utrecht voor dit genre uitgaat, valt weer iets later en heeft zijn beslag eerst gekregen, nadat de tendenzen van de andere twee richtingen zich hadden gemanifesteerd.

De hernieuwde belangstelling voor het landschap heeft haar ontstaan te danken aan een veranderde mentaliteit, die zich in Holland omstreeks 1590 begint te doen gelden. In Haarlem openbaart zich dan een strooming, die bewust tegen het manierisme schijnt in te gaan. Zij loopt parallel met een gelijkgericht streven in Italië en kan in Holland beschouwd worden als de eerste phase van de vroege barok, die men ten onzent wel als neo-renaïssancistisch of, nog minder juist en minder het algemeen verschijnsel rakend, laat-manieristisch heeft genoemd. Omstreeks 1590 heeft de Nederlandsche kunst den voorsprong, die de Italiaansche kunst op haar had, ongeveer ingehaald; op de parallelliteit van de verschijnselen heeft reeds von Antal uitvoerig gewezen ²⁾. Hoe buitengewoon gecompliceerd deze verschijnselen zijn, behoeft, gezien de reeds bestaande literatuur ³⁾, terwille van de ontwikkeling van het landschap in deze jaren, niet nog eens herhaald te worden. De kunst van het landschapschilderen immers vormt geen opzettelijk vastgesteld punt van een nieuw programma. Zooals bijkans altijd, is zij eerder te beschouwen als een vanzelf geleidelijk intredend *gevolg* van een in het algemeen veranderende levenshouding.

De studies van W. Stechow en El. Valentiner hebben aangetoond, hoe bij het samenwerken van Van Mander, Goltzius en Corn. Cornelisz., kort vóór 1589, een naturalistische tendens in hun streven viel waar te nemen. Dit is niet toevallig. In deze jaren consolideert zich het nationaal besef; het zich verdiepende protestantsch-religieuze gevoel drukt daar zwaar zijn stempel op. Onder de klankborden der kale kerken weerklinken de woorden: waarheid, oprechtheid en ingetogenheid. De eeuw van den „kouden

¹⁾ Vgl. J. Q. van Regteren Altena, Saenredam archaeoloog, Oud Holland, 1931, pag. 1.

²⁾ Kritische Berichte 1928/29, pag. 207.

³⁾ Wij noemen o.a. die van von Antal, Benesch, Delbanco, Lindeman, Stechow en El. Valentiner.

hartstocht''¹⁾ is in aantocht! Bij dezen geestelijken overgang past een schoonheidsideaal, dat zich verzet tegen zwier. Het galante feest krijgt een pendant in de boerenkermis, de belangstelling richt zich meer naar de intieme sfeer en de realiteit der dagelijksche omgeving. Het genrestuk is in voorbereiding. Zoo hebben reeds de boerenkermissen van Van Mander uit 1591 en 1593, ondanks de ontleeningen aan Bruegel, de verdienste, dat het onderwerp van een anderen gezichtshoek uit wordt beschouwd. Zij wijzen, om El. Valentiner's woorden te gebruiken²⁾, op „eine Abwendung von der Figurenmalerei, wie sie dem Manierismus als Ideal erschien, zu Gunsten des Milieus”.

Het manieristisch landschap, zooals het voortleeft in prenten van De Gheyn naar Van Mander's *Roof van Europa* (1583?), bestaat uit een conglomeraat van allerlei landschaps-onderdeelen, die tot een decoratieven achtergrond zijn samengevoegd. Dergelijke landschappen zijn bedacht, niet aanschouwd, zooals het riviergezicht bedacht is, waarboven Goltzius in zijn prent naar B. Spranger (B. 277) de bruiloft van Amor en Psyche laat plaats vinden. De studie voor dit landschap, die zich in de collectie Koenigs bevindt, doet nog duidelijker zien, dat van een eigen waarneming van de natuur niet veel te bespeuren is; de prenten naar Bruegels inventies (v. Bast. 1, 2, 12, 14 en 18) schijnen aan Goltzius de volledige stof geleverd te hebben³⁾. Ook P. C. Ketels wenk aan de schilders is in dit opzicht leerzaam, daar men er uit kan opmaken hoe zulk een samengesteld landschap tot stand komt:

„'t zij bosch, 't zij bergh oft grot
 „waer 't oogh op werpt het lot, nae conterfeyt
 „maer met verstande, Hier stadt, casteel en slot
 „daer Boer-huys, hut oft cot, gins weghen, brugghen, tot
 „geen overschot, der water-vlot
 „Rivieren: Hier beexkens meldt
 „fonteynkens cieren, op 't grasigh veldt
 „viervoete dieren Ghy vinden sult . . . etc.⁴⁾

ten overvloede wordt hierbij de raad gegeven om „'t huys al dat ghy saeght hier buyten” verder uit te werken.

Oogenschoonlijk komt zulk een poëtische beschrijving hier en daar wel overeen met de door Van Mander in zijn „*Schildergrondt*” verkondigde opvattingen, maar juist het lichtelijk verleggen van het accent is oorzaak, dat men Van Mander's eigen landschap-schildering, gezien in den geest van zijn tijd, als realistisch, zij het ook geïdealiseerd re-

¹⁾ J. Huizinga, *Tien Studiën*, Haarlem, 1926, pag. 100.

²⁾ El. Valentiner, *Karel van Mander als Maler*, J. H. Ed. Heitz, Strassburg, pag. 48.

³⁾ Een foto van deze belangrijke teekening van 1587 (143 : 269) dank ik aan Dr. Lütjens; het verband met de prent (B. 277) stelde de Heer Frischmann vast.

⁴⁾ Karel van Mander, *Het Schilderboeck*, onder de lofdichten: „Landtschap-Schilder-Liedt” door P. C. Ketel.

alistisch ondergaat. In Van Manders vroegst gedateerde landschap van 1596, met de bucolische voorstelling, die ongetwijfeld verband houdt met zijn eigen vertaling van de *Bucolica* en *Georgica* (1597), is bewust gestreefd naar een voorstelling en een stemming, waarbij de figuren ondergeschikt zijn, hetgeen een geheel nieuw element is, in tegenstelling tot de compositie, den „boomslog” en het verschiet, die, evenals in zijn latere schilderijen, overeenkomen met de theoretische leerstellingen van zijn „Leerdicht” en een realiseering zijn van opvattingen, die men ook in het werk van den even ouden Vlaamschen schilder Gillis van Coninxloo terugvindt. Belangrijk is het feit, dat Van Mander er weer toe overging een landschap te schilderen ¹⁾; belangrijker is echter, dat hij in zijn gedichten de natuur nog directer wist uit te beelden. Hij is de meest schilderachtige, de meest realistische poët van zijn tijdgenooten, volgens R. Jacobsen ²⁾. Als schilder houdt hij zich stilliger aan het, in den „Schilder-consten Grondt” geboekstaafde, ornamentale schema van componeeren, in zijn gedichten is hij vatbaarder voor een detail; een enkel voorbeeld, — ontleend aan het achtste capittel (34/35) van genoemd gedicht:

„. . . . en bootst naer/ o Pinceelen
 „Oock 't waters gedruysch/ dat af comt gebortelt/
 „Al rasende tusschen steenen ghemortelt
 „Merckt hoe daer steenen/ als ysen kegels/
 „Aen de rotsen in dien waterval hanghen
 „Al groen bemoscht/ en los sonder reghels
 „De vloedt als droncke/ door dolende weghels
 „Al hobbel tobbel doet soo cromme ganghen/
 „Alst beneden is. . . .

Een dergelijk detail zal men niet in zijn schilderijen vinden. Wel echter bij H. Goltzius, den „Mecaenas”, aan wien Van Mander de vertaling van de *Bucolica* en *Georgica* opdroeg. Mag men uit deze opdracht al een oprechte belangstelling voor het landschap bij Goltzius verwachten, de teekeningen op en na zijn Italiaansche reis (1590/91) ontstaan bewijzen tevens, dat Goltzius zich in deze jaren op de natuur zelf heeft geïnspireerd. De tekening van een rotslandschap (1595), in het prentenkabinet te Stockholm, zou een illustratie van Van Mander's hierboven aangehaalde versregels kunnen zijn. Hier geen panorama, zooals in zijn tekening van 1587, maar een brok natuur, van nabij zóó intens bekeken, dat de aandoeningen, die de kunstenaar heeft doorleefd ook in ons

¹⁾ Belangstelling voor de landschapsverbeelding heeft Van Mander ook reeds tijdens zijn bezoek aan Italië (1573—1577) aan den dag gelegd; zelfs schijnt hij landschappen als fresco voor verschillende kardinalen te hebben vervaardigd. Hij was in Rome bevriend met den landschapschilder Cesare de Salustio en met Etienne Dupérac, wiens 40 gravures naar antieke monumenten in 1573 het licht zagen en wiens teekeningen het midden houden tusschen teekeningen van Maerten van Heemskerck en Campagnola (Lit. O. M. Drawings, Juni, 1926, Pl. 11, vgl.; R. Dumesnil, *Le Peintre Graveur français*, VIII, beschrijft zijn etsen).

²⁾ R. Jacobsen, *Carel van Mander, dichter en prozaschrijver*, Rotterdam, 1906, pag. 26.

worden gewekt. Het, men zou willen zeggen, lyrisch zwenken der lijnenbundels en de spanning der contouren vertolken zijn bewogenheid. Wij beleven deze aandoening opnieuw, zoodra wij ons laten meeslepen door deze typisch barokke zeggingskracht. Wij overzien het landschap niet alleen, wij ondergaan het.

Deze opvatting is zoo lijnrecht in strijd met die, welke tot voor kort nog gegolden had en deze visie praeludeert reeds zoozeer op de opvatting van het vroeg 17de eeuwse landschap ¹⁾, dat een onderzoek naar de diepere oorzaken, die soortgelijke teekeningen deden ontstaan, een eerste vereischte is.

De voornaamste bron ontspringt in Italië. Het manierisme met zijn didactisch karakter, — waaraan vele Academies hun ontstaan te danken hadden, die op haar beurt weer een neerslag verwekten in de vele schildertractaten —, heeft het landschap en de natuur nimmer als een te verwaarloozen grootheid behandeld. Het uitbeelden van de „affecten” geschiedde echter door het op den voorgrond stellen van de menschelijke figuur, terwijl het landschap slechts was het decor, waartegen deze „attituden en affecten” het beste uitkwamen. Men is echter langzamerhand gaan inzien, dat ook de verhouding van den mensch tot de natuur sterke aandoeningen kan opwekken. De literaire ballast, die de manieristische schilderkunst meetorst, is, zoo zij al een kwaad mag genoemd worden, een noodzakelijk kwaad, omdat haar onderwerpen voor deze kunst-richting een levensvoorwaarde beteekenen. Maar bovendien krijgen dergelijke onderwerpen een geheel andere waarde, zoodra wij ook in de stemming van het landschap den gevoelsinhoud van de gebeurtenis als resonnantie gevoelen. Theoretici als Sorte en Lomazzo ²⁾ hebben dezen gevoelsinhoud wel niet als zoodanig gepredikt, maar de wijze waarop Sorte ³⁾ het „nachtlandschap” en de andere problemen van het licht behandelt, doet toch reeds zien, hoe groot de belangstelling voor het concrete landschap omstreeks 1580—1585 in Italië is geworden.

In Holland kan men daar de opvattingen en gedachten, die in Van Mander's leer-gedicht zijn neergelegd tegenoverstellen. Reeds in de eerste jaren na 1590 moeten deze gedachten bij hem zich hebben ontwikkeld, ook al zien zijn formuleeringen eerst in 1604 het licht ⁴⁾. Van Mander, die tot een oudere generatie dan Goltzius behoorde, sloot zich in hoofdzaak bij Bruegel's visie op het landschap aan, maar zijn ideeën over het schilderen van gebladerte en boomstammen, over de kleurmengeling van den voorgrond en over het idyllische karakter van het landschap, zijn gebaseerd op de hem bekende schep-

¹⁾ De volgende teekeningen van Goltzius, chronologisch gerangschikt, staven dit inzicht:

1593: Rotslandschap (Teyler's Museum); 1594: Landschap met de verzoeking van Christus (Orléans); 1595: Berglandschap (Dresden); Rotslandschap (Stockholm); 1596: Landschap met Venus en Adonis (Albertina, Weenen); 1596—1598: Rivierlandschap (Amsterdam, coll. v. Regteren Altena), afb. 2 (plaat I); Landschap (coll. F. Lugt); Bergstroom met waterwerken (Hamburg); 1598—1600: Houtsneden; Boomstudies op blauw geprepareerd papier (coll. F. Lugt; Hamburg); 1600: De ruïne Bredero (Amsterdam), afb. 5 (plaat III); 1603: Duinlandschappen, vergezichten (coll. F. Koenigs, coll. F. Lugt).

²⁾ 1584, Trattato dell'Arte della Pittura. Het tweede hoofdstuk behandelt de *M o t i*.

³⁾ 1580, Osservazioni nella Pittura.

⁴⁾ Zie hiervoor de studies van Jacobsen, Hoecker en El. Valentinier.

pingen van de Italiaansche schilderkunst. De kunst van Bruegel „verbeterd” naar de Italiaansche opvattingen inzake deze details, zag hij verwezenlijkt in het werk van zijn even ouden Vlaamschen confrater Gillis van Coninxloo, die zich in 1595 of 1596 in Amsterdam had gevestigd. De in geheel andere richting liggende mogelijkheden, die Goltzius vooral met zijn teekeningen opende, heeft hij niet beseft. Bij Van Coninxloo lijkt de waarneming vooraf te gaan, en de waargenomen elementen worden door hem in een bepaalde systematiek geschikt; bij Goltzius lijkt het schema, de arabesk die ten grondslag ligt aan zijn tekening, het primaire, waarnaar hij de elementen der waarneming ordent. Bij den eerste dus een subjectieve schematisering, ondergeschikt aan de werkelijkheid, bij den tweede een werkelijkheid, ondergeschikt aan een subjectieve, althans uit den kunstenaar zelf geboren, maar schema geworden samenvoeging. Bij Goltzius spant zich het gewirwar der lijnen onder den druk van een psychische lading; geheel andere factoren zijn in werking om in een tekening van een landschap het gevoel van stemming, idylle of dramatische kracht te suggereeren. (Zie afb. 1 en 2, plaat I).

Van de teekeningen van Goltzius hebben vooral die, welke tusschen 1590 en 1600 zijn ontstaan, in sterke mate dit persoonlijk gevoelselement. Juist van deze teekeningen en niet van de latere, meer bezonken studies uit 1603 (Coll. F. Koenigs en F. Lugt), is de teekenwijze door zijn leerlingen overgenomen. Het is dus van belang na te gaan, hoe Goltzius zelf tot deze manier van teekenen is gekomen. Den oorsprong hebben wij in Italië te zoeken, aangezien de teekeningen vóór zijn bezoek aan Italië die kenmerken nog niet zoo duidelijk bezitten. Van Mander maakt ons attent op de bewondering van Goltzius voor figuren als Polidoro da Caravaggio, Muziano en Barocci. Het stemmings-element en de dramatische werking in hun scheppingen moeten Goltzius zeer hebben getroffen.

Als Goltzius in 1590 in Rome aankomt, zijn daar de leidende figuren voor de landschap-schildering Hieronymus Muziano ¹⁾ en Paulus Bril. Muziano's werk geeft de Venetiaansche interpretatie weer (Titiaan, Campagnola, Pieter Vlerick ²⁾), Paulus Bril zet het decoratieve landschap voort in den zin van Matteo da Siena en Mattheus Bril. Zoo-wel in de kluizenaarslandschappen van Muziano, als in de jachten en jaargetijden van Bril ³⁾ is door de wijze, waarop zich daar de figuren tot het landschap verhouden een voor Goltzius nieuwe visie verwezenlijkt. Goltzius heeft in Rome Bril zeker vaak bezocht. Was, volgens Van Mander, ook zijn stadgenoot Vroom niet kort te voren eenigen tijd bij Bril werkzaam geweest? De bewondering voor Muziano uitte zich in een portret, dat Goltzius van Muziano vervaardigde; volgens Van Mander liet Muziano Goltzius een „heel deel gheteykende Landschap-ghesichten nae 't leven, te Tivoli en elders ghedaen”

¹⁾ Zie voor zijn teekeningen: Ugo da Como, Girolamo Muziano, Bergamo, 1930.

²⁾ Pieter Vlerick en Muziano werkten vele jaren samen (Van Mander).

³⁾ Zie voor Bril's werkzaamheid, zijn positie en de Torre-de-Venti cyclus: R. Baer, Paul Bril, München 1930, verder: Mons. Vaes, Mathieu Bril, Bull. de l'Inst. Hist. belge de Rome, 1928/29.

Voor de zg. composities van M. Bril zie men verderop in dit hoofdstuk onder S. Frisius, pag. 32.

zien. Nu is niet met zekerheid vast te stellen, dat Goltzius reeds in Italië teekeningen van landschappen heeft vervaardigd, maar het is zeer waarschijnlijk, dat een van de vroegst te dateren landschappen, door J. Q. van Regteren Altena aan Goltzius toegeschreven, nog in Italië of op zijn terugreis naar Haarlem is ontstaan ¹⁾. De arceering der rotsen is verwant aan die van de tekening van 1587; men kan haar zelfs nog wel afleiden van de manier van Bruegel (Vgl. Tolnai, nr. 11 en 14, ged. 1555), het schema van deze tekening is echter ontleend aan een schema van P. Bril, zooals wij dat kennen uit diens etsen van 1590. Doch ook de teekenstijl van Muziano werkt nog wel in deze studie na, hoewel hierin misschien ook herinneringen aan teekeningen van Bril doorwerken. Ook Bril immers is niet ongevoelig gebleven voor Muziano's werk; het loof van door hem geschetste boomen heeft zelfs een méér dan toevallige overeenkomst met dat van Muziano's natuurstudies ²⁾. Hoe dit ook zij, Goltzius' eenige jaren later vervaardigde teekeningen in Teyler (1593), Orléans (1594) en Weenen (1595), waarin een zware puntvormige rots de getordeerde spil van de verbeelde ruimte vormt, zijn het best te vergelijken met Muziano's teekeningen van dergelijke landschappen ³⁾. Ook dan nog blijkt het Italiaansche voorbeeld levendig in zijn geheugen gegrift. Hoe machtig overigens de invloed van Bril op zijn tijdgenooten is geweest, bewijzen eenige vroege werken van Jan Brueghel, die in 1593 in Rome werkzaam was, o.a. vier gedateerde teekeningen van Brueghel uit 1593, in Rome vervaardigd, die zich in het Museum Boymans bevinden. De invloed van Bril is hier zelfs zoo sterk, dat men aan vormen van Pieter Bruegel den Oude in het geheel niet meer herinnerd wordt. In 1595 en 1596 vervaardigt de jonge Brueghel echter teekeningen, die, hoewel hij nog steeds in Italië werkzaam is, weer meer op den stijl van zijn vader zijn geïnspireerd ⁴⁾. Langzamerhand verzwakt Bril's invloed in Jan Brueghels werk, verdwenen is hij echter nooit. Evenmin is hij geheel in de schetsen van Goltzius op den achtergrond gedrongen. Men vindt hem terug in de houtsneden en in den vloten krabbel in de collectie Van Regteren Altena (afb. 2, plaat I), men volg hier slechts de contour van de rotsgroep links en het verloop der arceering ⁵⁾. Maar niet alleen Bril en Muziano, ook de eigenlijke inventor en initiator van dit geheele genre, nml. Titiaan, vervult in dit verband een belangrijke rol. De breedere manier van teekenen in Goltzius' latere schetsen (Stockholm, Hamburg, Amsterdam) kan men zich ongetwijfeld niet geheel onafhankelijk denken van de wijze, waarop de groote Venetiaan zijn landschappen schetste. De bron, die Van Mander vermeldt, is hiermede in overeenstem-

¹⁾ Berglandschap als „P. Bril” in de coll. Karl Graf Lanckoronsky, Weenen (Afb. J. Meder, nr. 666). Een recente vondst van denzelfden kunsthistoricus in Teyler's Museum heeft, bij het ter perse gaan van dit boek, dit vermoeden bevestigd.

²⁾ Het landschap van P. Bril met den Hl. Hieronymus in het Mus. Boymans is zeer verwant met Muziano's schilderij van de Hl. Hieronymus en Romualdus in de Chiesa di S. Maria degli Angeli te Rome.

³⁾ Vgl. Ugo da Como etc. pag. 33, afb. (Teekening in de Uffizi, nr. 521).

⁴⁾ Men zie hiervoor het artikel van J. Q. van Regteren Altena in den Feestbundel W. Vogelsang, 1932: Pieter of Jan Brueghel? en men vergelijke de 1596 gedateerde tekening van Jan Brueghel (Kustlandschap) in het Museum Boymans, Rotterdam.

⁵⁾ 140 : 193. Gewasschen penteekening, bister.

ming ¹⁾. De relaties, die tusschen het werk van Goltzius en de uitheemsche meesters zijn vast te stellen, hebben echter het zeer persoonlijke in Goltzius' visie op het landschap nergens aangetast. De nieuwe mogelijkheden, die hij voor de ontwikkeling van de landschapskunst na 1590 in Holland schiep, zouden nimmer aanleiding zijn geweest tot een zoo groote ontplooiing, indien zij niet zoozeer door zijn persoonlijk talent gekleurd waren. De rol van zijn persoonlijkheid als condensator is dan ook zoo belangrijk, omdat reeds de weinige uitingen, waarin zijn visie op het landschap is gekristalliseerd, voldoende bleken voor een rechtstreekschen invloed op de kunstenaars uit zijn omgeving. Zijn opvattingen zijn overgenomen in de landschap-teekeningen van J. de Gheyn. Kan men aanvankelijk bij dezen laatste nog een sterke technische afhankelijkheid van P. Bruegel constateeren, — vooral in zijn vroegst gedateerde teekeningen van 1598 —, zijn kijk op het onderwerp is zoowel in deze, als in zijn latere teekeningen, — bijv. die van 1603²⁾, — toch nog meer door Goltzius' voorbeeld uit de jaren 1595 tot 1600 bepaald.

Ook de landschap-teekeningen van J. Matham sluiten zich geheel bij Goltzius' werk aan, zoo nauw zelfs, dat er, ondanks Matham's Italiaansche reis, geen andere elementen in zijn te bespeuren. Men zie daarvoor zijn teekeningen in Parijs (1602) en Berlijn (1603), (Afb. 6, plaat III). Deze laatste tekening zal ons verderop nog eenigen tijd moeten bezig houden, daar zij zeer belangrijk is voor het werk van Jan van de Velde.

Een derde figuur, dien wij in dit verband nog willen noemen is Gerrit Gauw, waarschijnlijk een van de eerste leerlingen van J. Matham, die bij hem tusschen 1605 en 1610 een serie landschappen naar Goltzius uitgaf. Vooral vier gravures: een heuvellandschap (Afb. 3, plaat II); de ruïne van Bredero (Afb. 4, plaat II); een rivier- en een boschgezicht karakteriseeren duidelijk het genre, dat men aan Goltzius placht te ontleenen ³⁾. Een zelfde voorkeur spreekt ook uit de etsen, die Simon Frisius in 1608 naar Goltzius vervaardigde ⁴⁾.

Ook C. Cl. van Wieringen ontleent de lyrische voordracht voor zijn teekeningen grootendeels aan Goltzius. Technisch zijn zijn teekeningen evenzeer verwant aan die van H. C. Vroom, maar daar de dateering van Vroom's werk nog zeer onzeker is, blijft preciseering van dit verband nog moeilijk. Het is tevens bezwaarlijk uit te maken, of wij ook bij Vroom niet den invloed van Goltzius kunnen vaststellen, naast den invloed van Bril, waaraan wij volgens Van Mander moeten gelooven. Verschillende van zijn teekeningen, — o.a. in Haarlem, Londen (coll. Northwick, 5 Juli 1921, nr. 228) en München

¹⁾ Van Mander: „boven Tinturet, den bysonder grooten Titaen, wiens houtprint sy ons lesse, oock wat wij sien van dien schilder van Bresse (Muziano)“.

Belangrijk is in dit verband het opstel van E. Kieser in het Münchener Jahrbuch, 1931, pag. 281: „Tizians und Spaniens Einwirkungen auf die späteren Landschaften des Rubens“. De gravures naar landschappen van Titiaan (vgl. afb. 1) zijn in hooge mate verwant aan dergelijke, in prent gebrachte, landschappen naar Goltzius. Ook teekeningen van Schiavone (Berlijn; Parijs; vr. coll. B. Geiger, cat. nr. 19) zijn hieraan en aan Campagnola's teekenwijze verwant. Of Goltzius ook teekeningen van landschappen van den dan 20 jarigen Annibale Carracci heeft leeren kennen, kon niet met zekerheid worden vastgesteld.

²⁾ 1598: Berlijn, Kupf. Kab.; Amsterdam, coll. J. Q. v. Regteren Altena; de ets van De Gheyn naar een tekening van Bruegel. 1603: Amsterdam, R.P.K. (voorstudie vr. coll. B. Geiger, cat. nr. 68); München.

³⁾ Bij Bartsch beschreven onder J. Matham (III, 304—306).

⁴⁾ L. Burchard, Die Holl. Radierer vor Rembrandt, nr. 12a en b. (B. III, pag. 120, 1, 2).

(inv. nr. 1886) —, laten deze veronderstelling wel toe. De teekeningen van Van Wieringen hebben bovendien een typisch expressief element, dat ook slechts van het werk van Goltzius is af te leiden. Ook hier is de dateering moeilijk ¹⁾. Het eenige jaartal, dat wij op een tekening vonden, 1618, bevindt zich op een „Vanitas” te Brunswijk, doch daar deze schets eerst in de laatste periode van zijn werk is ontstaan, is zij voor ons onderwerp niet belangrijk. De meeste teekeningen van Van Wieringen moeten wel tusschen 1600 en 1615 zijn gemaakt; de vlugge voordracht is althans kenmerkend voor de periode 1605 tot 1610. Veertien landschapjes door Cl. J. Visscher in 1613 naar Van Wieringen in prent gebracht, doen hem kennen als een niet sterk volgeling van Goltzius' inventies. In zijn schilderijen volgt hij Vroom na. Hij herhaalt en herschept, maar ontdekt geen nieuwe wegen, in tegenstelling met H. Avercamp, wiens werk hier aansluit. Dit werk en dat van Cl. J. Visscher zullen wij dan ook nog nader beschouwen ²⁾.

Tegenover deze Haarlemsche groep stelden wij een Amsterdamsch-Vlaamsche richting. Wij willen na de publicaties van E. Plietzsch ³⁾ en L. Burchard, die de schilderkunst en de grafiek voldoende hebben belicht, deze strooming niet nog eens uitgebreid behandelen, teminder daar reeds Van Mander in zijn *Schilderboek* een duidelijke karakteristiek heeft gegeven; zeer begrijpelijk, waar hij, zooals wij hierboven aantoonde, juist deze richting bijzonder genegen was.

Tweeërlei stroomingen zijn in Amsterdam te onderscheiden, hoewel deze onderling weer sterk dooreenvloeien. Beide richtingen immers zijn afhankelijk van de Bruegel-traditie in de Zuidelijke Nederlanden. De eerste brengt haar onmiddellijk uit Vlaanderen naar het Noorden en telt onder haar aanhangers Hans Bol (1534—1593), Jaques Saverij (1545(?)—1602) en David Vinckboons (van 1592 tot 1629 in Amsterdam werkzaam). In het andere kamp is Gillis van Coninxloo de leider, die de Bruegel-traditie, vermengd met Italiaansche en andere buitenlandsche herinneringen (Frankenthal), in 1595 naar Amsterdam brengt. Onder de invloeden, welke Van Coninxloo na zijn reis door Italië onderging, is ook die van Jan Brueghel te rekenen.

Voor Van Coninxloo en Vinckboons blijken zeer ontvankelijk te zijn geweest voor de talrijke prenten, die de Sadeleers, — o.a. naar P. Bril, J. Stradanus en Pieter Stevens, — hebben uitgegeven. Over het algemeen is nog te weinig gewezen op den grooten en belangrijken invloed, welke van deze prenten is uitgegaan. Een overvloed van motieven: maanden, jaargetijden, jachten, symbolische voorstellingen etc. stortten de Sadeleers met hun prenten over Holland uit. Zoowel de uitingen van de hofschilders in

¹⁾ Cat. Mus. Teyler, 1904, Port. O, nr. 21. De tekening onder dit nummer dateert men algemeen 1601. Deze „Overtoomsche weg” staat zoo apart van het overige werk van Van Wieringen en is zelfs zoo afwijkend wat het monogram betreft, dat zij als „betrouwbaar materiaal” wel moet worden uitgeschakeld. Naar het costuum te oordeelen is het blad niet vóór 1620 vervaardigd.

²⁾ Van de volgende kunstenaars uit de omgeving van Goltzius zijn mij geen teekeningen van landschappen bekend: Z. Dolendo, Nic. Clock, C. Drebbel, Jaques en Jules Goltzius (prenten in den trant van H. Bol), J. Muller, J. Saenredam, Chr. van Sichem en W. Swanenburg. De teekeningen aan Cornelis Cornelisz. van Haarlem toegeschreven, vallen buiten ons bestek.

³⁾ E. Plietzsch, *Die Frankenthaler Meister*, Leipzig, 1910.

Praag (waar ook Jan Brueghel (1604) en Roeland Savery, de broer van Jaques Savery, hebben gewerkt), als de scheppingen van die te München, waar Joris Hoefnagel aanvankelijk gevestigd was en waar een intense belangstelling bestond voor de landbeschrijving, zijn door de Sadeleers in prenten vastgelegd. Het is ook door hun reproducties, dat het werk van Stradanus uit Florence grooten invloed uitoefende. Met de vestiging van Van Coninxloo te Amsterdam begint het contact met deze buitenlandsche kunst zich duidelijk te manifesteren.

Hans Bol's werkwijze is hoofdzakelijk door J. Savery voortgezet. Behalve de grafiek en de schilderijen zijn ook de teekeningen van Savery aanvankelijk zeer verwant aan die van Bol. Het is een breede, schetsmatige manier van teekenen, die dezen meesters eigen is. Het landschap wordt, in navolging van Bruegel's visie, als een panorama gezien; op den hoogen voorgrond links of rechts is een afsluiting in den vorm van een boom of een huis.

Van Coninxloo gaat daarentegen bij zijn teekeningen van een geheel ander principe uit. Als onderwerp kiest hij meestal een dicht bosch, waarin hij aan den oever van een vijvertje of aan den kant van een boschbeek nauwelijks ruimte voor een standplaats vindt (Afb. 1, plaat I). Hoog riet vormt den voorgrond en een omgevallen boom verspert meestal den doorkijk. Elkaar snijdende diagonalen beheerschen de compositie. De manier van teekenen is fijn; karakteristiek zijn horizontale krassen met stippels, of uitwaaiierend loof in korte streepjes en punten (Berlijn, Weenen). Vaak wascht hij zijn teekeningen in twee kleuren, met bruin (soms ook sapgroen) en blauw voor het verschiet.

Dadelijk na Van Coninxloo's komst in Amsterdam sluit zich David Vinckboons geheel bij zijn manier van teekenen aan ¹⁾. In Amsterdam concentreeren zich dus wel de kunstopvattingen om Van Coninxloo, maar de talrijke wisselwerkingen maken het toch moeilijk om te spreken van één leidende figuur. Want wel deed de komst van Van Coninxloo den directen invloed van de werken van Pieter Bruegel aanvankelijk verflauwen, maar tegen 1600 heeft deze invloed toch weer sterk aan kracht gewonnen. Teekeningen van Jacques Savery uit zijn laatsten tijd (coll. F. Lugt) zijn bijv. direct van Bruegels teekeningen van kasteelen af te leiden. Tusschen 1602 en 1605 zijn ook in de teekeningen van David Vinckboons en van Roeland Savery weer tal van Bruegeliaansche elementen terug te vinden.

Met den dood van Van Coninxloo in 1606 verandert dan echter definitief het geheele aspect ²⁾. Weliswaar zet David Vinckboons, die eenige leerlingen van den overledene overnam, zelf, met de hierboven genoemde beperking, Van Coninxloo's werk voort,

¹⁾ In Antwerpen doet zich een parallel verschijnsel voor. Het werk van veel schilders is behalve op dat van Jan Brueghel op het werk van Josse de Momper geïnspireerd. De positie van de Momper is dan in Antwerpen ongeveer gelijkwaardig aan die van van Coninxloo te Amsterdam. Dit duurt echter maar kort, aangezien Rubens even na 1600 zijn dominerende plaats inneemt. Tot Rubens vroeg te dateeren teekeningen behooren juist landschappen, die, hoe praegnant ook weergegeven, toch nog niet geheel bevrijd zijn van de invloeden van zijn Antwerpsche voorgangers.

²⁾ Op dezen overgang vestigde reeds W. Vogelsang de aandacht in zijn Rede uitgesproken bij de opening zijner lessen in de kunstgeschiedenis te Amsterdam op 22 Nov. 1900: „Kunstwetenschappelijke opmerkingen”, pag. 36 vlg.

maar de eigenlijke erfenis is al eerder, via Vinckboons, overgegaan op een jongere generatie, waartoe Cl. J. Visscher en Hendrick Avercamp behooren. Het werk van Visscher heeft reeds in 1606, en zeker in 1607, een geheel nieuw en eigen accent, dat van Avercamp uit deze jaren is helaas onbekend. Beiden waren, evenals nog jongeren (o.a. Hercules Seghers en W. v. d. Bundel), op de veiling van het atelier van Van Coninxloo in 1607 aanwezig ¹⁾. Ook de vader van Jan van de Velde woonde de verkooping bij en kocht er eenige teekeningen van den overleden schilder, zeer waarschijnlijk voor zijn zoon. Maar het gaat dezen jongeren reeds dan om nieuwe leuzen en zij konden ten hoogste bewondering koesteren voor de technische vaardigheid van den schilder-collectionneur. Het was dan ook vooral zijn collectie van Dürers tot en met Bruegels werken, die hen naar de verkooping trok.

Trachten wij te generaliseeren, dan blijkt, dat in Amsterdam in het algemeen een sterke tendentie is te bespeuren voor een bepaald genre van landschap, dat, hoewel realistisch in de details, toch een gestyleerde compositie vertoont, die een, steeds afwisselende, maar in wezen volkomen verstarde tezamenstelling is van allengs conventioneel geworden onderdeelen. De schilderijen van deze richting hebben nog geruimen tijd beslissenden invloed op het traditioneele kleurengamma van het landschap.

In Haarlem zoekt men langs andere banen een uitweg. Goltzius en zijn leerlingen vooral, de meesters van de buriijn hebben een speciale vormgevende manier van teekenen en arceeren in het leven geroepen en trachten met behulp daarvan juist in het lijnenspel een expressieve vormkracht te leggen. De belangstelling voor de beweging in het landschap, zooals glooiende hellingen, zich welvende heuvelruggen, hoekig gespleten kloven en woelige zeeën, is in Haarlem dan ook groter dan in Amsterdam, waar, zoowel in het schilderij als in de teekening, meer naar kleurschakeeringen wordt gezocht.

In Haarlem is de landschapvoorstelling, in het algemeen gesproken, ondergeschikt aan de ontroering, die zich in de vormen der details kon uitspreken. Daarom blijft er iets in, dat ornamentaal aandoet. In Amsterdam is daarentegen sprake van een heroïsch stijl ²⁾, waarin het kleurengamma en de compositie de geïdealiseerde stof op hoogdravende wijze verbeelden.

Op beide richtingen is de reactie dezelfde: een grootere behoefte aan realiteit. In de schilderijen kon deze behoefte nu niet langer meer bevredigd worden door de details van ondergeschikt belang. Zij eischte het geheele kunstwerk voor zich op. Het eerst en het zuiverst treffen wij de realiseering hiervan in de teekeningen van den Amsterdammer Cl. J. Visscher aan, daarna vinden wij in Haarlem dit nieuwe gevoel voor realiteit belichaamd in het oeuvre van een groep kunstenaars, waartoe ook Jan van de Velde behoort.

¹⁾ Zie hiervoor uitvoeriger: A. de Roever in Oud Holland 1885, pag. 33.

In de Gemäldegalerie te Würzburg bevindt zich een omstreeks 1607 te dateeren schilderij, blijkbaar een kijkdag van een schilderijenveiling voorstellend (Afb. W. Martin, Burlington Mag. 1907, pag. 363. Pl. III, 4). Is op ditschilderij, dat zeer goed in Amsterdam te localiseeren zou zijn, de auctie van Van Coninxloo's boedel vastgelegd? Zij was ongetwijfeld het grootste evenement van het kunstleven van Amsterdam in dat jaar.

²⁾ Men denke aan het vroege werk van Pieter Lastman, Jan Tegnagel, Jan Pynas en Cl. Moeyaert.

II B. HET LANDSCHAP IN DE KUNST DER NOORDELIJKE NEDERLANDEN NA 1585.

DE OVERGANGSJAREN 1605—1612
Amsterdam, Utrecht, den Haag

De beteekenis van Claes Jansz. Visscher voor de ontwikkeling van de landschap-schildering is tot nu toe ten eenenmale onderschat. De oorzaak is gemakkelijk aan te wijzen; zij is gelegen in het feit, dat hij uitgever was en zooveel met zijn uitgeversnaam voorzien werk in den handel bracht, dat men alras den kijk op zijn eigen werk verloren had, temeer daar dit weldra door het werk van een jongere generatie werd overschaduwd. Wat Cl. J. Visscher echter tusschen 1605 en 1612 vervaardigde, is van eminente beteekenis geweest en vertegenwoordigt de eerste periode van een realistischen, zoo men wil, nationalen, trant van landschapteekenen en -schilderen. Dit werk vormt den schakel tusschen dat van Coninxloo-Vinckboons aan den eenen en Esaias-Jan van de Velde aan den anderen kant; het begint, evenals dat van Arent Arentsz. en Hendrick Avercamp, onmiddellijk na Van Coninxloo's dood en geeft weldra de nieuwe richting aan. Bewondering voor het werk van Pieter Bruegel heeft hem voor een groot deel gemaakt tot wat hij is, maar zijn beteekenis wordt er daarom niet minder om.

L. Burchard heeft afdoende aangetoond, hoe de etswijze van Hans Bol, via Vinckboons, weer wordt voortgezet in het werk van Visscher. Het vroegste werk is gedateerd 1605¹⁾ en is naar een compositie van Vinckboons ontstaan. Na dezen „schapenscheerder" noteeren wij een allegorie van den Goeden Herder (tekening in Haarlem) uit 1606, een Rommelpotspeler uit 1607, de Verloren Zoon (4 bl.) en een „Sieckebezoek" uit 1608, alles naar werk van Vinckboons. In 1608 verschijnt ook een landschap met Tobias in prent (207 : 313) naar Gillis van Coninxloo, uit wiens nalatenschap Cl. J. Visscher o.a. ook teekeningen van Dürer en Bruegel heeft gekocht. Tot en met 1608 is dus een nauwe relatie met Vinckboons vast te stellen. In 1608 (Visscher is dan 21 jaar) verschijnt van zijn hand een groote serie prenten in het „Nieuwe thresoor der Zeevaart" van Lucas Jansz. Waghenaer, door C. Claesz. in 1608 gedrukt. Ook het titelblad van „De Cleyne Wereld" bij Dirck Pietersz. in de Witte Pars uitgegeven, draagt zijn signatuur en het jaartal 1608. Bij denzelfden uitgever kwam, eveneens in 1608, „De Bloemhof van de Nederlantsche jeught, beplant met uytgelesene Elegien, Sonnetten etc.", uit met 11 et-

¹⁾ Niet 1603, zooals bij Burchard (door een drukfout) vermeld staat op pag. 42.

Van Gelder, Jan van de Velde

sen (91 : 121) van Cl. J. Visscher. De groote beteekenis van al deze inventies is, dat zij direct uit het leven gegrepen zijn; al zijn de ornamenteele versieringen nog zeer traditioneel, het dagelijksche leven wordt hier, voor het eerst na Bruegel, weer nuchter, zakelijk en tamelijk onbevangen weergegeven.

Ook in Cl. J. Visscher's teekeningen is dit het geval. Uit 1607 en 1608 dateeren een aantal afbeeldingen van wegen, dorpen, kerkjes etc., die waarschijnlijk tot een tweetal schetsboeken behooren. Beide series sluiten zich zeer nauw bij de teekeningen van Vinckboons aan. Visscher duidt, evenals Vinckboons, met de penseel boomstammen en loof in eersten opzet schetsmatig aan, om daarna met de pen snel over alle penseelwegen heen te trekken, hier te omlijnen, daar te arceeren of takken aan te duiden, zoodat het geheel een pluizigen onscherpen indruk maakt. Niet in straffe observatie wordt lijn voor lijn, stip voor stip, neergezet; integendeel, wij hebben hier te maken met een soort draderig, nerveus schrift, dat in vage aanduidingen een lichten herinneringsindruk moet bewaren. Men behoeft slechts een tekening van Vinckboons, zooals de Emmausgangers in de Beuth-Schinkel collectie te Berlijn (Nat. Galerie, afb. 8, plaat IV), door Cl. J. Visscher omstreeks 1608 in prent gebracht, te vergelijken met de teekeningen van Diemen van Cl. J. Visscher in de Masson collectie te Parijs en in het Gem. Archief te Amsterdam (afb. 7, plaat IV) of met die van de „Sloterdijckerkerck" uit 1607 in het R.P.K. te Amsterdam ¹⁾, om te zien waar de bron en waar de navolging van deze techniek te vinden is ²⁾. Wat Visscher er aan toevoegt, zijn vooral de gestippelde boomkruinen, op een wijze overigens, die Pieter Bruegel het eerst zóó duidelijk heeft toegepast (1552). Nieuw is ook, in vergelijking tot de teekeningen van Vinckboons en zijn tijdgenooten, het leggen van het accent op een ander soort realiteit, het verheffen van deze realiteit tot het voornaamste en meest „plaisante" element ³⁾. In de voorstellingen van Cl. J. Visscher is de betrekking tusschen toeschouwer en object een andere geworden. De verhouding van de figuren, zoo zij al voorkomen, tot het landschap is thans een toevallige. De figuren in de hier besproken bladen hebben niet meer die bijzondere toelichtende functie van kijkenden op den voorgrond, waarin zich de beschouwer dezer teekeningen dan onwillekeurig verdubbelt. Zij zijn wandelaars of terloops kijkers naar het landschap, zooals wij. Indien zij eens worden weggelaten, zooals in de tekening uit 1608 van de „Bergvaerderscamer" (Gem. Archief, A'dam, afb. 10, plaat V),

¹⁾ Afgebeeld in den veilingcatalogus van Fred. Muller, 11 Juni 1912, cat. nr. 284, plaat 21.

De tekening van Diemen te Parijs is door Visscher vermoedelijk in 1607 in prent gebracht.

²⁾ Men vergelijke ook Visscher's ets uit 1608: De Sieckgens zijn seer verblijft, etc. (Wurzb. 14) met een dergelijke voorstelling in penteekening van D. Vinckboons, geveild bij Fred. Muller, 11 Juni 1912, cat. nr. 280, met afb..

³⁾ Op het titelblad van 12 landschapjes van de omstreken van Haarlem geeft Visscher aan hoe men deze voorstellingen moet bezien. Er staat:

„Plaisante plaetsen, hier, meught ghy aenschouwen radt,
„Liefhebbers die geen tyt en hebt om veer te reysen. . . ."

De nadruk ligt hier vooral op het woord „plaisant". De etsen zijn tusschen 1608 en 1610 uitgekomen.

Dat Cl. J. Visscher meer in de omgeving van Haarlem heeft geteekend blijkt ook uit een tekening van het Penningsveer bij Haarlem, in de coll. Feitema, 1758, nr. 55.

dan blijkt wel heel duidelijk, hoe zeer het hier alleen te doen is om de objecten zelf: water met een bootje, een bochtige weg met een hek, een sloot met eenden, enkele huizen en wat boomen. Cl. J. Visscher is een der éérsten, die aan een groeiende behoefte naar voorstellingen „naar het leven”, ontdaan van elke allegorie of symboliek, tegemoet is gekomen. Deze behoefte, die men onwillekeurig en m.i. terecht, geneigd is in nauw verband te brengen met wat Bode den „nationalen Aufschwung” van deze periode ¹⁾ heeft genoemd, kan men bovendien zien als een uitvloeisel van de laat-humanistische cultuur, die allerwegen aanwezig was.

Wij veroorloven ons hier een kleine uitweiding om er op te wijzen, dat deze laat-humanistische cultuur ²⁾ de uitdrukking is van een Erasmiaansche levensbeschouwing en zich kenmerkt door een mentaliteit, beter nog, door een levenshouding ten opzichte van de machten, welke het leven beheerschen, die men gerust optimistisch kan noemen ³⁾. De enorme economische bloei, welke een eigenaardig getinte, nieuwe stedelijke aristocratie in het leven riep, heeft dit optimisme nog bovendien bevorderd. Een burgerlijk-nationaal volksbewustzijn in al zijn gradueeringen ontwikkelt zich hieruit; zelfs in de meest hoofsche literaire uitingen kan men dit zonder moeite terugvinden. Liefde voor de natuur, die het reizen tot een lust maakte ⁴⁾, liefde voor het landleven en een verlangen naar alles wat eenvoudig, behagelijk en toch niet zonder zin is ⁵⁾, vinden, gedeeltelijk in de poëzie, gedeeltelijk in de *grafiek*, een dankbaar uitdrukkingsmiddel.

De beteekenis van Cl. J. Visscher is, afgescheiden van de verdiensten van zijn eigen werk, waarop wij nog nader terugkomen, in het bijzonder gelegen in het feit, dat hij met de andere Amsterdamsche plaatsnijders en drukkers in de jaren na 1600 het aloude centrum Antwerpen trachtte te overvleugelen en, door het opkopen en copieeren van de oude platen, de markt trachtte te beheerschen. De Amsterdammers (Visscher, Hondius, De Baudous, De Meyne e.a.) en ook eenige Rotterdammers (Van Waesberghe, de De Pas-

¹⁾ Weldra, in 1609, zou ook de wapenstilstand worden afgekondigd.

²⁾ Zie hierover het uitstekende opstel van E. Trunz: „Der Deutsche Späthumanismus um 1600 als Standeskultur” in het Zeitschrift f. Gesch. der Erziehung und des Unterrichtes, 21. Jahrg., 1931, waarop Dr. Corn. Müller zoo vriendelijk was mij attent te maken en het kort geleden verschenen werk van J. Huizinga: „Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts”, Eug. Diederichs Verlag, Jena, 1933.

³⁾ De wetenschappelijke fundeering van deze laat-humanistische richting is voor Holland grootendeels aan Hugo de Groot en Arminius te danken. De begrippen: vrijheid en verdraagzaamheid zijn de stutten van dit humanistisch — intellectueel getint — systeem. Eenerzijds wordt het in stand gehouden en verrijkt door een groep van geleerden, anderzijds beleden en op een zeer populaire wijze gerealiseerd door een groote en krachtige groep intellectuele burgers (kooplieden, rechters, leeraren, predikanten, kunstenaars). Het tragisch conflict, dat tusschen deze groep en een breede, puriteinsch-calvinistisch georiënteerde laag van de bevolking is ontstaan, mogen wij als bekend veronderstellen.

⁴⁾ De periode van reizen en nog eens reizen vangt natuurlijk veel eerder aan. Het reizen krijgt echter een nieuwe bekoring; voor de humanisten was het zelfs in zekeren zin een vereischte; vgl. E. Trunz, pag. 17, de aanhaling uit een brief van Lipsius aan een van zijn vrienden: „kleine en bekrompen geesten blijven in het land en zitten daar vast; hooger is het echter met dien geest gesteld, die den hemel navolgt en beweging liefheeft. In vroeger tijd en ook heden nog zijn bijna altijd mannen, die gereisd hebben, tevens mannen van beteekenis”.

⁵⁾ Men denke aan de Emblemata, Sinnepoppen, enz..

se's, Londerseel) hebben ervoor gezorgd, dat de voorraad van de Galles, De Jode en andere Antwerpsche drukkers hierheen een uitweg en, bovendien, hier spoedig een tegenhanger vond.

Een groote lijst van prenten, die Cl. J. Visscher voor andere kunstenaars heeft vervaardigd, toont ons zijn bedrijvigheid als uitgever ¹⁾. Visschers eigen inventies komen grootendeels in illustraties en kaarten na 1608 voor. Het belangrijkste is het werk, dat tusschen 1608 en 1614 is ontstaan, omdat het scheppingen bevat, die van invloed zijn geweest op den stijl van de generatie, welke onmiddellijk na hem komt. Wat later werd vervaardigd, vertoont wel een zelfde karakter ²⁾, invloed van beteekenis op de ontwikkeling heeft het echter niet meer uitgeoefend. Eenigszins geldt dit ook voor de etsen, die stadsgezichten voorstellen, zooals het profiel van Amsterdam met een allegorie op zijn welvaart ³⁾ uit 1611, de Beurs, het Stadhuis, de Waag, de Nieuwe Kerk, Oost- en West-Indischhuis uit 1612, de prentjes voor de uitgave van Pontanus (1609) en een weinig voorkomende plattegrond van Gouda, omdat deze prenten grootendeels op een oudere traditie voortbouwen. Wat nu nog overblijft uit zijn vroegen tijd zijn een aantal etsen van landschappen (12 etsen: Haarlem en omstreken 1608?) ⁴⁾; 5 etsen: Sloten, Amsterveen, Kostverloren, Karthuizerklooster) en zijn ontwerpen voor de Sinnepoppen van Roemer Visscher (1608). De bestudeering van Visscher's teekeningen schonk ons echter de overtuiging, dat zijn teekenstijl en zijn visie op de dingen zich na 1608 niet meer noemenswaardig hebben veranderd, dat zij slechts een schakeering zijn van de resultaten, die hij omstreeks dat jaar heeft bereikt. Aan de uitgave van de hierboven genoemde prenten, die zijn visie vertolken en verspreiden, kan dan ook slechts de beteekenis worden gegeven, dat eruit blijkt, hoe verkoopbaar dit genre is geworden.

De landschapjes zijn in opzet vrijwel gelijk aan de teekeningen van 1607 en 1608, die wij in het begin van dit hoofdstuk behandelden, met dit verschil echter, dat de voorgrond vaak open is gelaten en de huizen- of boomenrijen of de landwegen dan evenwijdig met den ondersten rand van het papier zijn geteekend. In de schetsboeken uit 1607 loopen de landwegen van onderaan rechts of links meestal in een wijde kromming naar

¹⁾ Zijn naam verschijnt o.a. op prenten naar A. de Weert, J. Lis, H. Speckaert, J. de Winghe, G. Pietersz., P. P. Rubens, P. Bril, J. Savery, N. de Bruyn, A. Bosse en vooral op prenten naar Bruegel, op etsen van Jan en Esaias van de Velde en op talrijke pamfletten, historische voorstellingen, plattegronden etc., etc..

Hij graveerde en etste naar G. Horst (1610), C. C. van Wieringen (1613), D. Vinckboons (nog in 1612 en 1618), M. Merian (1616?), A. Bloemaert (1620), J. Hoefnagel (1630), D. Cletcher (1632), A. Collaert (1634), etc..

²⁾ 1615: Lotery te Egmont: Deventer; 1617: 4 kasteelen (Muyden, Purmerend, Abcoude, Toutenburgh); 1618: Loevesteyn, Ledenberg; 1627: Grol; 1628: Zilvervloot; 1629: den Bosch; 1630: Olindea de Phernambuco; 1632: Maastricht; 1642: Bezoek aan Pauw; 1644: Gevecht tusschen Zweden en Denen, e.a.

³⁾ Het profiel dankt zijn ontstaan aan de omwerking en uitbreiding van de twee platen van het profiel van Pieter Bast (1599, 1601); door Cl. J. Visscher zijn de figuren er omheen, naar eigen inventie hieraan toegevoegd (Lit. Catalogus Mus. Fodor, Tweede tentoonstelling, 1932, nr. 19).

⁴⁾ Een studie voor twee van deze prenten nr. 2 en nr. 6 is 1607 gedateerd (R. P. K., Amsterdam, Inv. A. 4701.), afb. in Oude Kunst IV, pag. 109 en M. D. Henkel, Le dessin hollandais des origines au XVIIe siècle, G. v. Oest, Paris, 1931 Pl. XXX b.

het verschiet. Deze „vernieuwing” is echter geen eigen toevoeging, maar zonder twijfel een ontleening aan de zoogenaamde Bruegel-landschapjes, die Visscher in 1612 (voor het eerst met den naam Bruegel) nogmaals het licht deed zien ¹⁾. Wij mogen daarom wel aannemen, dat deze landschapreeks ook vóór 1612 zijn geheele wijze van zien heeft beheerscht. Dat de hernieuwde uitgave van de prentjes onder den naam van Bruegel in het jaar 1612 valt, bewijst alleen, dat de groote omkeer in de wijze van zien van het landschap reeds dan zijn beslag heeft gekregen. Bijna uit ieder volgend jaar kan men dergelijke series „regiunculae” aanwijzen: 1613 van C. C. van Wieringen en Bloemaert, 1614 van Esaias van de Velde en Hondius, 1615, 1616 en 1617 van Jan van de Velde en W. Buytewegh.

Ook bij de figuurstudies van Cl. J. Visscher kunnen wij reeds in 1608 een teekenstijl vaststellen, dien hij daarna niet meer fundamenteel heeft gewijzigd. Omstreeks 1606 vinden wij bij hem nog een losse Vinckboons-achtige manier van schetsen ²⁾, maar iets later, in 1607 of in 1608, is het karakter van zijn figuurstudies reeds veranderd door vaster en stelliger contouren ³⁾. Vooral de Sinnepoppen (1608) zijn voor ons onderwerp van belang, omdat uit de „zinne-beeldige” voorstellingen blijkt, dat het voorgestelde zelf zoo realistisch mogelijk, „net echt” en „met grooten vlydt en naersticheydt” het werkelijk-zichtbare benadert. Het zinnebeeld is immers des te beter te doorgronden (want daar komt het in de eerste plaats op aan), naarmate het meer de realiteit suggereert.

Deze verandering (vernieuwing) van opvatting had bij Cl. J. Visscher een andere voordracht ten gevolge. In plaats van schetsmatig, en daardoor nimmer direct aanduidend of omgrenzend, wordt de lijn thans strak en zonder aarzeling getrokken. Slechts het allernoodzakelijkste wordt aangeduid of „afgeschreven” van de natuur. Tevens winnen zijn landschappen aanmerkelijk aan ruimtewerking, doordat hij een meer overwogen wijze van wasschen toepast en in de ongewasschen bisterteekeningen vaak een wijd verschiet bereikt door het „tweede plan” met een dunnere bisteroplossing teer aan te zetten. De boomkruinen en loofmassa's zijn decoratief met een arcadelijn omgrensd, waarbinnen, in navolging van Bruegel, stippels de bladeren aanduiden (Afb. 9, plaat V).

Overigens is de chronologie van de teekeningen van Cl. J. Visscher moeilijk vast te stellen, omdat nagenoeg geen ná 1608 gedateerde teekeningen voorkomen ⁴⁾. Ver van de waarheid zijn wij echter niet, indien wij vaststellen, — in aansluiting op onze opmerkin-

¹⁾ Van Bastelaer, *Les Estampes de P. Bruegel*, nr. 70—93. De prenten „Regiunculae et villae aliquot ducatus Brabantiae, a P. Breugelio” zijn copieën naar de origineele teekeningen of prenten, die waarschijnlijk door C. Cort zijn vervaardigd, het eerst door H. Cock in 1559 uitgegeven.

²⁾ Stadsgezichten met figuren: Berlijn, Kupf. Kab.; Londen, Brit. Mus. (de moord op Fawkes); Parijs (onder Vinckboons); Turijn (Bibl. Reale nr. 16618). Figuurstudies: Amsterdam, R.P.K. (als J. v. d. Velde); Berlijn, Nat. Galerie (Beuth-Schinkel coll., als D. Hals); Brussel (Bibl. Nat., als E. v. d. Velde); Darmstadt (inv. 555 „Teniers”).

³⁾ Studies voor een zeilwagen (Coll. Dr. N. Beets, veiling R. W. P. de Vries, Amsterdam, 4 Juli 1929); ontwerpen voor de Sinnepoppen (1608) (Coll. F. Koenigs, Haarlem).

⁴⁾ Een tekening met libellen en vlinders in het R.P.K. te Amsterdam is 1618 gedateerd; de Haringpakkerstoren in het Gem. Archief te Amsterdam 17 Aug. 1630 of 1637.

gen aangaande de gedateerde teekeningen en grafiek, — dat tegen 1608 Visscher's tekenwijze reeds duidelijk was vastgelegd en tot een manier was geworden, die vooral door zijn prenten algemeen werd verspreid ¹⁾. Zeker is, dat de geheele opzet, zijn gemoeidelijke verhaaltrant en zijn keuze van motieven zich tusschen 1607 en 1610 heeft gevormd. ²⁾.

Naast Visschers opvatting, die haar rechtstreeksche voortzetting vindt in de teekeningen van Esaias van de Velde en vervolgens in het werk van Jan van de Velde, zijn in Amsterdam nog twee richtingen te bespeuren, waarop wij ook later nog zullen moeten terugkomen. De eerste kenmerkt zich door de verwerking van een hernieuwden invloed van het werk van P. Bril. Bril's leerling Willem van Nieuwland, — vroeger leerling van Jaques Savery, — blijkt, na zijn terugkeer uit Italië in Amsterdam, (dat is nog vóór 1604) de overbrenger van dezen invloed te zijn. Wel vertrekt hij in 1606 weer uit Amsterdam, maar zijn etsen naar Bril en ook zijn eigen werk, waarin Bril's liefde voor topografische nauwkeurigheid is terug te vinden, hebben toch hun invloed doen gelden. Hetzelfde kunnen wij constateeren omtrent de teekeningen van Gerard Terborgh den Ouden uit de jaren 1609 tot 1611, die zich, ook wat de structuur der lijnen betreft, bij die van van Nieuwland en Bril aansluiten. Belangrijk is echter, dat na 1600 van twee kanten: a) van Antwerpen (Jan Brueghel, J. Wildens e.a.) en b) van Amsterdam (behalve de genoemde meesters ook de Lastman-Pynas groep en R. Savery) dit verband met Bril wordt bevestigd ³⁾. Wij hebben daarbij te doen met een directen en een indirecten invloed van Bril, waarbij de indirecte uit Antwerpen afkomstig is, de directe echter meer te danken is aan de reizen van de Amsterdamsche schilders naar Rome, waar zij, na 1605 vooral, ook Elsheimer's invloed ondergingen. Dit laatste treedt bij Pieter Lastman zeer sterk aan het licht; Jan Pynas herhaalt dan weer meermalen vrij nauwkeurig Lastman's werk (o.a. in 1613, Aken), dat van zijn broeder, Jacob Pynas, is soms niet van het

¹⁾ Echter niet consequent toegepast: een serie van 10 landschappen naar D. Vinckboons in 1612 door Visscher uitgegeven is voor een gedeelte door P. van Serwouter gegraveerd en voor een ander gedeelte door Visscher, geheel in Serwouter's trant. Het verschil is nauwelijks te onderscheiden. De titel luidt:

„Bemidders deser konst, u wert alhier ghetoont
„Den lust des jaghens van vogels, visschen en dieren
„Dus vrij u gelt besteeft en niet u beurs verschoont
„Want met gemak en rust kont ghy dit Wilt bestieren.

²⁾ Teekeningen van Cl. J. Visscher bevinden zich o.a. te Almelo (coll. H. E. ten Cate); Amsterdam, R.P.K. (13), Gemeente Archief (4), coll. J. Q. van Regteren Altena (3), coll. Dr. N. Beets (2), coll. W. J. R. Dreesman, coll. Mr. Chr. P. van Eeghen (3), coll. J. van Eck (1); Berlijn, Kupf. Kab., Brussel (Bibl. Nat.), Darmstadt, Frankfurt (Städ. Inst.), Kopenhagen; den Haag, Gemeente Museum (2), coll. Jhr. mr. W. A. Beelaerts van Blokland, Haarlem, coll. F. Koenigs (4), Hamburg Kunsthalle, Leiden, R.P.K., Londen, Brit. Mus.; Parijs, Louvre, École des Beaux Arts, coll. F. Lugt (6), Rotterdam, Mus. Boymans (2), Weenen, Albertina.

Niet van Cl. J. Visscher is o.a. de serie: Regulierspoort, Grimburgwal etc. in het Gemeente Archief te Amsterdam en (4) in de coll. Mr. Chr. P. van Eeghen aldaar. In Berlijn de nrs. 14302 en 14304. De aan hem toegeschreven teekeningen in Brussel (Kon. Museum) zijn van de hand van J. van Call.

³⁾ Zie R. Baer, P. Bril, pag. 64, München 1930. Vgl. verder o.a. R. Savery's 1614 gedateerd schilderij in Florence (Uffizi, inv. 1138).

werk van Elsheimer te onderscheiden (Dresden) ¹⁾. Na Bode's ²⁾ en Müllers ³⁾ onderzoekingen behoeven wij deze richting niet meer nader te definieeren. Zij staat slechts zijdelings in verband met de door ons te bespreken strooming. Jacob Pynas, Claes Moeyaert en Mozes van Uyttenbroeck, de latere vertolkers van de Romeinsch-heroïeke opvattingen in Holland, zullen wij, voor zoover zij het werk van de in Haarlem vertoevende generatie raken, later nog ter sprake brengen.

Direct afhankelijk van Van Coninxloo's werk moet ook het oeuvre van Hendrick Avercamp zijn ontstaan, indien inderdaad de in 1612 uitgegeven gravures (H. de Stom inventor) naar werken van zijn hand zijn vervaardigd. Geven de gravures den stand van zijn oeuvre op dat moment weer, dan moet de verandering, die in zijn werk na dien datum optreedt, worden toegeschreven aan den invloed van C. C. van Wieringen (Vgl. Amsterdam, R.P.K. en Berlijn, Kupf. Kab. nr. 11995, achterkant) en Cl. J. Visscher (Vgl. Berlijn, Kupf. Kab. nr. 116) voor de teekeningen, en van meesters als Arent Arentsz., Adam van Breen en misschien Antwerpenaars uit de omgeving van Jan Brueghel, voor de schilderijen. Wie van al deze meesters de gevende en wie de ontvangende is geweest, zal voorloopig nog moeilijk zijn uit te maken ⁴⁾.

Vóór 1612—1614, de jaren, waarin in Haarlem de generatie van Esaias en Jan van de Velde, Willem Buytewegh en eenige anderen zich begint te ontwikkelen, zijn er nog een drietal centra, waar men belangstelling voor het landschap aan den dag legt: den Haag, Utrecht en — doch zeer sporadisch — Rotterdam.

Vóór 1615 had zich in den Haag het kunstleven nog niet zoo om het stadhoudelijk Hof geconcentreerd, dat men reeds van een officieele en een niet-officieele opvatting kan spreken ⁵⁾. Het werk van J. de Gheyn, Jan van Ravesteyn en Simon Frisius, toonaangevend voor deze jaren in den Haag, is geheel in overeenstemming met de algemeene strekking van den tijd. Een eigen Haagsche kunstopvatting typeert het nauwelijks.

Het werk van Jacques de Gheyn blijkt ons, schoon het op zich zelf de fabuleuze vaardigheid van den kunstenaar bewijst, — vooral zijn teekeningen van landschappen

¹⁾ Zie over hem Corn. Müller in het Jahrb. der Preusz. Kunstmngn., 1931, pag. 199.

²⁾ Wilhelm Bode, Studien zur holländischen Kunstgeschichte, 1883.

³⁾ Corn. Müller, Lastman und Rembrandt, Jahrb. der Preusz. Kunstmngn., 1929, pag. 78 vgl.

⁴⁾ Avercamp's tekening van een rivierdijk (Berlijn, Kupf. Kab. nr. 116) is b.v. zeer verwant aan een ongeveer gelijktijdig te dateren tekening van het huis te Teylingen van de hand van Cl. J. Visscher (Berlijn, Kupf. Kab. nr. 5477, achterkant); omgekeerd zijn weer twee teekeningen van Cl. J. Visscher te Frankfurt, in vormgeving en kleur, nauw verwant aan algemeen bekende aquarellen van Avercamp.

Een studie over H. Avercamp, waarin het materiaal zoo volledig mogelijk zal worden afgebeeld, is in bewerking. Vermoedelijk zal de kwestie van Cabel's teekenwijze dan worden opgelost, o.a. in verband met teekeningen, stellig van Cabel's hand, als Avercamp in het R.P.K. te A'dam. Een 1613 gedateerde tekening van Avercamp, in 1895 met de coll. W. Pitcairn Knowles geveild, kan, indien zij wordt teruggevonden, een belangrijk steunpunt zijn (Rivieroever met gebouw, aquarel 140 : 190 (ovaal), get. op de achterzijde: „Hendrick Avercamp heeft mij dit geleverd den 28 January 1613 in Campen.” Een mij verder niet bekend schilderij: een ijsgezicht, in de coll. Schlosz Rohoncz is volgens den catalogus (München, 1930, nr. 10) 1609 gedateerd.

⁵⁾ Zie hierover o.a. F. W. Hudig, Frederik Hendrik en de Kunst van zijn tijd, Rede bij de aanvaarding van het ambt van buitengewoon hoogleraar, Amsterdam, 1928, met de daarin vermelde literatuuropgave.

komen hier in aanmerking, — nog op de stelregels van Goltzius te berusten, ook al schijnen in den beginne ¹⁾ ook nog wel eenige allures van Bruegel door hem te zijn overgenomen. De Gheyn's teekeningen overtreffen het werk van Goltzius zelfs, wat kracht en vormgeving aangaat, door een als uiterst impulsief aandoenden rhythmischen zwier. Toch ligt bij De Gheyn het accent anders. Het voorgestelde gegeven boeit ons onmiddellijk als reëel, de nadruk is iets sterker gelegd op het „ad vivum” waargenomene, *ondanks* dat altijd aan conventie herinnerend beloop zijner lijnen. Vergelijken wij De Gheyn's geëetste stadsgezichten van den Haag en Schiedam met prenten van Hoogenberg in dit genre, dan treft ons een zelfde nuance.

Het werk van Simon Frisius is evenmin typisch Haagsch. Het sluit zich, behalve bij Goltzius, — in 1608 etste hij nog twee landschappen naar hem, — ook aan bij de Amsterdamsche richting van Vinckboons ²⁾ en Cl. J. Visscher ³⁾. Zelfs Lastman volgde hij na ⁴⁾. Vele prenten van Frisius werden dan ook in Amsterdam door De Baudous, G. Valck, H. Hondius of Cl. J. Visscher uitgegeven. Hoe sterk de invloed van Vinckboons omstreeks 1611 nog in den Haag is, blijkt ook uit de schilderijen van den Haagschen schilder Adam van Breen, die daardoor ongetwijfeld de wegbereider werd voor een zoo geheel op Antwerpen (Jan Brueghel) georiënteerden schilder als Adriaen van de Venne (geb. 1589) ⁵⁾.

De beteekenis van Simon Frisius voor de afbeelding van het landschap ligt vooral in de uitgave van een serie etsen naar M. Bril (Burch. 8). Het is een van de eerste groote landschappen-series (24 bladen), die, naast het besproken werk van Cl. J. Visscher, in Holland is uitgegeven ⁶⁾.

Deze landschappen met hun kurketrekkerachtige boomen, zijn, vooral wat betreft het zware accent in het midden van de compositie, van invloed geweest op eenige gravures van Jan van de Velde uit 1615 (Fr. Van der Kellen nr. 219, 226. e.a.) en op meesters als Gillis d'Hondecoeter, wiens jeugdwerk dezelfde filiatie laat herkennen ⁷⁾. Tusschen het werk van Frisius (M. Bril), Jan van de Velde en d'Hondecoeter is

¹⁾ Althans in een tekening, 1598 gedateerd (Coll. J. Q. van Regteren Altena); ook de ets naar een tekening van Bruegel is 1598 gedateerd (v. Bast. 94).

²⁾ Burchard nr. 20a en 20b.

³⁾ Burchard nr. 4a—e. De vijf Amsterdamsche stadsgezichten zijn geheel met werk van Visscher en Vinckboons in overeenstemming gebracht.

⁴⁾ Burchard nr. 16.

⁵⁾ In zekeren zin ook voor Esaias van de Velde. Zie hierover J. G. van Gelder en N. F. van Gelder—Schrijver, Adam van Breen, schilder, Feestbundel W. Vogelsang, E. J. Brill, Leiden, 1932, pag. 38.

⁶⁾ Een dergelijke serie verscheen nogmaals in 1614, zoogenaamd eveneens naar M. Bril. De etsen zijn echter van de hand van Hendrick Hondius en hebben met de inventies van Bril niet veel te maken. De uitgave bewijst overigens wel dat Frisius' serie succes had. Zie voor de toeschrijving aan Hondius: R. Baer, P. Bril, München, 1930, pag. 86, noot 40.

⁷⁾ Vgl. zijn 1615 gedateerd schilderij in Leipzig. Dergelijke motieven komen ook op prenten van Sadeleer naar R. Savery voor. Ook P. P. Rubens gebruikt dit motief in zijn vroege landschappen (Coll. F. Koenigs). Of dit alles echter van voorbeelden van M. Bril afhangt is nog niet nagegaan. Misschien komt ook Annibale Carracci (teekeningen o.a. in Budapest, Keulen, Stockholm en Windsor) hier in aanmerking. Een landschap van Gillis d'Hondecoeter in dezen bewogen trant bevond zich in de coll. Kolasinsky (Warschau), te Berlijn geveild op 5 Juni 1917, nr. 54, een ander in de coll. Dr. L. Burchard. Een 1608 gedateerd landschap, dat als

echter een essentieel verschil. In de etsen van Frisius zijn het de vervormingen der objecten uit de natuur (karikaturale boomen etc.), die onze aandacht vragen; in die der anderen herkennen wij, zij het ook, dat de kunstenaars door bijzondere vormen geboeid geweest zijn, een ietwat nauwer contact met de realiteit.

Met het noemen van d'Hondecoeter is onze aandacht op Utrecht gevallen, waar men A. Bloemaert als hoofdfiguur, ook voor de landschapsverbeelding beschouwt. Het uitgangspunt voor de bestudeering van Bloemaert's landschappen vormt de 1603 gedateerde gravure naar zijn ontwerp door J. Matham. Een beschouwing hierover hebben C. Müller¹⁾ en later nog eens Delbanco²⁾ gegeven, terwijl reeds eerder R. Grosse nuttig afbeeldingsmateriaal had verschaft³⁾. In dit genre van Bloemaert heeft C. Müller terecht „sfeer-schildering”, speciaal van de boerenhoeve gezien; een analoog verschijnsel dus met Van Mander's kermistafereelen. Over den oorsprong van Bloemaerts landschapstudies is nog weinig geschreven en een dankbaar onderwerp is hiermede aangewezen. Voor zoover wij hebben kunnen vaststellen, zijn, — als wij de grens ruim nemen, — vóór 1598 geen landschappen van Bloemaert bekend. De nauwe relatie tusschen Bloemaert en Haarlem, die ook tot uitdrukking komt in de vele gravures naar zijn teekeningen door Goltzius en zijn school (o.a. van De Gheyn, J. Matham, J. Saenredam, A. Stock, Z. Dolendo, C. van Sichem), doet wel uitkomen, dat voor de herkomst van Bloemaerts landschap ook in deze richting moet worden gezocht. De achtergronden van zijn vroege teekeningen bevestigen dit herhaaldelijk⁴⁾. J. de Gheyn en A. Bloemaert, die door R. Grosse als afhankelijk van elkaar worden voorgesteld, moeten wij dan ook eerder beschouwen als beiden puttend uit eenzelfde bron⁵⁾. De Haarlemsche richting van Goltzius en zijn school, — en men zou dan ook Van Mander hierbij moeten nemen, — is waarschijnlijk eer als een parallel verschijnsel met Bloemaerts werk te beschouwen en, mocht zij op Bloemaert al invloed hebben uitgeoefend, dan is deze toch zeker secundair geweest. De eigenlijke invloeden komen vermoedelijk, behalve uit Utrecht (Anthonie van Blockland; landschappen van J. de Beer; J. Uytewael?), ook uit het buitenland en wel uit de centra München, Praag (P. Stevens, de Van Valkenborgh's) en Florence (J. Stradanus). Deze twee, overigens weer onderling verschillende, correlaties, zijn o.i. primair. Het verband met buitenlandsche producten, vooral dat met Praag, is in Utrecht herhaaldelijk hernieuwd en versterkt, éerst door R. Savery, daarna nog eens door P. van Vianen.

prototype voor de landschappen van Rubens zou kunnen gelden, was in 1910 in een collectie te Bremen (foto Dr. C. Hofstede de Groot). 1609 gedateerde landschappen zijn in Dundee en Schleisheim, 1613 is Hondecoeter's landschap in Antwerpen gedateerd. Na 1615 is d'Hondecoeter weer meer in den stijl van den laten R. Savery gaan werken. Een tekening in zijn vroegen trant is in Leipzig, latere teekeningen in Amsterdam, Berlijn, Budapest (E 32), Dresden, Weenen, etc.

¹⁾ Cornelius Müller, Abraham Bloemaert als Landschaftsmaler, Oud Holland, 1927, pag. 193.

²⁾ G. Delbanco, Der Maler A. Bloemaert, Strassburg, 1928, pag. 27.

³⁾ R. Grosse, Die Holl. Landschaftsmalerei etc., 1926.

⁴⁾ Zie Bloemaert's ontwerp voor het middenvak voor een raam, in het R.P.K. te Amsterdam.

⁵⁾ De teekeningen van landschappen te Berlijn (en in de vr. coll. B. Geiger, cat. nr. 65), die Grosse en Delbanco met 1600 o.i. te vroeg dateeren, vertoonen deze afhankelijkheid niet. Een zekeren houvast hebben wij aan de teekeningen in de coll. Lugt (ged. 1605) en in Weimar, Goethemuseum (ged. 1606).

Ook in Utrecht hebben wij, evenals in Haarlem, met vertakkingen en uitloopers te doen van één en hetzelfde internationale streven, dat wij als een late phase van het manierisme beschouwen.

Begrijpelijk is echter, dat J. Matham en J. Saenredam door het quasi-nieuwe, dat Bloemaert door de overwoekering met requisiten aan een hun bekend thema trachtte te geven, — uit een zekere „horror vacui”, zooals Müller reeds schreef, — werden bekoord. De Haarlemmers moeten dit hebben beschouwd als verrijking van hun eigen opvatting. Sindsdien is bijvoorbeeld in den treure Bloemaert's motief van krullende rhabarberbladen op den voorgrond, ook nog door de volgende generatie van kunstenaars, in Haarlem herhaald ¹⁾).

Van een zelfstandig Rotterdamsche landschapverbeelding in de eerste jaren van de 17de eeuw is niets bekend. Schilderijen ontbreken ²⁾). De landschappen, welke de Londerseels en de De Passe's graveerden, zijn wat die der De Passe's betreft vooral van M. de Vos, wat die van de Londerseels aangaat in hoofdzaak aan Van Coninxloo, Vinckboons en Gillis d'Hondecoeter ontleend.

Interessant is ten slotte nog de duidelijk op Antwerpen georiënteerde groep schilders in Middelburg. Wij denken aan Van Stalbemt, M. Molanus en vooral aan A. van de Venne. Jan Brueghel, en in mindere mate Seb. Vrancx, waren voor hen in vele opzichten de aantrekkelijke voorbeelden. De invloed-sfeer van deze meesters breidde zich in 1614, door middel van A. van de Venne, ook tot den Haag uit, waar Van de Venne van dat moment af tot zijn dood in 1662 toe een vooraanstaande plaats heeft ingenomen. Een bespreking hiervan valt echter buiten het kader van onzen opzet ³⁾).

¹⁾ Voor Bloemaerts kleurcombinaties, belangrijker in een ander verband, wordt hier verwezen naar de uiteenzettingen van C. Müller en G. Delbanco.

²⁾ Zie hierover de opmerkingen in hoofdstuk I, pag. 5, noot 2.

³⁾ Zie over van de Venne: G. Knuttel, *Das Gemälde des Seelenfischfangs von Adriaen Pietersz. van de Venne*, den Haag, 1917.

Een geschiedenis van de 17de eeuwsche Haagsche schilderschool moet nog geschreven worden.

II C. HET LANDSCHAP IN DE KUNST DER NOORDELIJKE NEDERLANDEN NA 1585

DE TEEKENSTIJL IN DE JAREN 1612—1616

De opvattingen van de generatie van 1591—1594 in Haarlem (Esaias van de Velde, Hercules Seghers, Willem Buytewegh, Jan van de Velde)

Door een merkwaardigen samenloop van omstandigheden blijken zich omstreeks 1611/1612 de jongere landschapschilders te concentreeren in Haarlem. Wij hebben er geen verklaring voor kunnen vinden, waarom juist toen eenige hunner uit Amsterdam vertrokken. Het is mogelijk, dat het was, omdat de richting van Vinckboons geen bevrediging gaf en omdat Lastman nog niet die vermaardheid had, die hem later ten deel viel. Het is ook mogelijk, dat de suprematie en, nuchter gezegd, de concurrentie van Vinckboons en Cl. J. Visscher zeer groot waren en dat de jongeren zich hieraan wilden onttrekken.

Hoe het zij, in 1612 worden Hercules Seghers, Willem Buytewegh en Esaias van de Velde in het Haarlemsche Lucasgilde ingeschreven, jonge schilders, tusschen 21 en 23 jaar. Hercules Seghers was leerling van Van Coninxloo geweest en Esaias waarschijnlijk van Vinckboons; de leermeester van Willem Buytewegh is onbekend.

In 1610 was Frans Hals lid van het gilde geworden ¹⁾ en dit kan de vraag rechtvaardigen: is Hals of is Goltzius de groote aantrekkingskracht geweest? Voor Buytewegh en Esaias van de Velde is het antwoord niet moeilijk. Een onderzoek naar het vroege etswerk van Buytewegh had tot resultaat, dat wij van hem tusschen 1612 en 1613 alleen etsen van Heiligen en Heilige Families hebben gevonden, van een ets met den Heiligen Franciscus kon zelfs worden vastgesteld dat zij naar een prent van Matham uit 1611 (Adam Elsheimer inv.) was vervaardigd ²⁾. Ook Esaias' werk wijst op Goltzius, i.c. Matham's oeuvre. Een gravure van „De Rijke Man en de Jonge Vrouw” door G. van Breen (die een dergelijk onderwerp ook naar Matham graveerde) naar een ontwerp van Esaias gemaakt, is geheel aan den stijl en het vormbesef van Goltzius ontleend (Afb. 12, plaat VI). De gravure moet ongeveer 1612 zijn ontstaan. Op prenten van en naar Goltzius vinden wij de behandeling van hetzelfde onderwerp ettelijke ma-

¹⁾ In de geheele mij toegankelijke literatuur over Frans Hals wordt dit gegeven van Van der Vinne niet vermeld, vermoedelijk omdat Van der Willigen het niet mededeelde. Ook Buytewegh's intrede vermeldt Van der Willigen niet. Beide gegevens zijn in het boekje van Van der Vinne met notities over het Lucasgilde in Haarlem te vinden. Het notitieboekje wordt op het Gem. Archief te Haarlem bewaard.

²⁾ J. G. van Gelder, *De etsen van Willem Buytewegh*, Oud Holland, 1931, pag. 49—72, afb. 4 en 10.

len terug. De buitentaferelen, die in de Prentenkabinetten van Berlijn en Dresden op naam van Buytewegh liggen en die wij omstreeks 1614 zouden willen dateeren, zijn, naar ons voorkomt, stellig van de hand van Esaias ¹⁾. Zij hangen in tal van bijzonderheden samen met de groote gravure door J. Matham in het begin van de 17de eeuw uitgegeven naar een teekening (?) van Seb. Vrancx. Deze merkwaardige gravure toch is het prototype van al dergelijke buitentaferelen met een gebouw in den trant van de Villa Medici op den achtergrond. De jongen met de schenkan en de koelemmers, het hondje met de krul in den staart, de fontein met het beeld van een naakte vrouw, zijn ongeveer identiek met dergelijke figuren op de genoemde teekeningen. Het feit tenslotte, dat Esaias' neef Jan van de Velde in 1613 bij J. Matham in huis is, laat de gevolgtrekking toe, dat de jonge kunstenaars zich om Matham groepeerden.

De plaats, die de jonge Hercules Seghers in 1612/1613 in Haarlem inneemt, is nog niet helder omlijnd. Toch is zijn verblijf in Haarlem o.i. opmerkelijk genoeg om hier met nadruk te worden vermeld. Wij mogen niet nalaten hierbij de dreigend-visionnaire landschappen op de achtergronden van Goltzius' schilderijen uit deze jaren in herinnering te roepen. Is er misschien ook verband tusschen Seghers' etsen van schepen en schepenstudies en teekeningen van Vroom? Het is niet zeker; verrassingen kan de nadere bestudeering van deze periode nog altijd brengen. Het feit blijft bestaan, dat zoowel Seghers als Esaias, — twee meesters uit de school van Van Coninxloo, — gelijktijdig in Haarlem zijn gekomen ²⁾.

Esaias van de Velde moet met vrij sterke indrukken van het werk van den, met Van Coninxloo zoo verwanten, Vinckboons naar Haarlem zijn gekomen, indrukken, die het langst in zijn schilderijen bleven nawerken, maar die ook in zijn teekeningen hun neerslag vonden ³⁾. Dit laatste blijkt vooral uit een teekening van Esaias naar een schilderij van Vinckboons ⁴⁾. Deze teekening (Afb. 11, plaat VI), waaruit zijn voorliefde voor het thema „de maaltijd buiten” blijkt, is een van de vroegste documenten van Esaias' teekenstijl. In elk opzicht is de habitus verwant aan de manier van schetsen van zijn Am-

¹⁾ Een fragment uit de groote teekening werd door Jan van de Velde gegraveerd met het opschrift: Esaias vanden Velde inventor (Simon Laschitzer, Nachtrag zu dem Katalog Jan van de Velde, nr. 3. Repertorium VII, pag. 124). Een afbeelding van deze ets in het werk van L. Burchard, Die Holl. Radierer, Berlin, 1917.

²⁾ Wij vestigen hier de aandacht op een notitie van Van Buchel omtrent een landschap bij Schrevelius van Gillis van Coninxloo met figuren van Esaias van de Velde.

³⁾ Het vroegst gedateerde schilderij dat van Esaias bekend is, uit 1614, in het Mauritshuis te den Haag, is nog geheel doortrokken van Vinckboons' geest. In de eigenaardige manier om het loof te stippen, in het kleurengamma en in de groepeerings van de figuren vertoont het stuk nog geen eigen karakter. Zelfs de 1616 gedateerde buitenpartij van Esaias in het Rijksmuseum te Amsterdam is nog traditioneel van opstelling.

A. Bredius (Meesterwerken, Rijksmuseum, pag. 115) vermeldt een 1610 gedateerd schilderij in de coll. J. Fischer, Mainz. Volgens G. Knuttel (A. v. d. Venne, 1917, pag. 52) dezelfde voorstelling als het „A. v. Beek” (= Adam van Breen) gesigeneerde schilderij in de coll. M. J. Binder. Vermoedelijk is dit werk dus ook van den zich steeds herhalenden schilder Van Breen en niet van Esaias.

⁴⁾ Sinds wij konden vaststellen dat het onderschrift duidelijk het handschrift van Cl. J. Visscher verdraagt, twijfelen wij in het geheel niet meer aan de juistheid van de toeschrijving.

De teekening bevond zich in de coll. Dr. C. Hofstede de Groot (Veiling C. G. Boerner, Leipzig, 4 Nov. 1931, nr. 257).

sterdamsche voorgangers Van Coninxloo en Vinckboons. Bijvoorbeeld de vluchtige wijze van schetsen, de nimmer strakke lijn der vaak dubbel geteekende contouren, de manier van wasschen en de gebruikte kleuren. Deze Vinckboons-traditie handhaaft zich echter langer in zijn schilderijen dan in zijn teekeningen en etswerk, waarin de neerslag van de ontwikkeling en het verwerken van bepaalde opvattingen tot nieuwe en levende vormen het eerst aan den dag komt.

Evenals Esaias zal ook Seghers, toen hij in Haarlem zijn werkzaamheden is begonnen, vertrouwd zijn geweest met het vormbesef van Vinckboons en Van Coninxloo, wat men tevens moet aannemen van de Haarlemsche meesters Frans Hals en Jacob Mosscher, die leerlingen zijn geweest van Van Mander¹⁾, wiens visie van het landschap ook geheel afhankelijk van die van Van Coninxloo was. Vermoedelijk moeten wij Dirck Hals, even oud als Esaias, direct hierbij betrekken als de mogelijke tusschenpersoon tusschen Frans Hals en Esaias. Buytewegh, wiens intenties in zijn vroege etsen overeenkomsten vertoonen met die van Goltzius' leerlingen, heeft zich waarschijnlijk omstreeks 1614 bij Esaias aangesloten²⁾, in welk jaar de laatste reeds een aantal landschapjes in ets heeft gebracht, die, zoowel voor de series landschapjes van Buytewegh, als voor die van den twee jaar jongeren Jan van de Velde, tot uitgangspunt hebben gediend³⁾. Behalve Jacob Mosscher, over wiens werk wij niet al te best zijn ingelicht, behooren tot de landschapschilders, die in deze jaren het accent bepalen, waarschijnlijk ook nog Jan Jacobs Guldewaghen en misschien zelfs een figuur als Jacob van Campen, die eveneens in 1614 in het gilde kwam. De zwager van J. Matham, Simon Poelenburg (geb. 1592), die in 1614 naar een tekening van Esaias een ets vervaardigde, is er ook zeker bij te rekenen⁴⁾. Van de in 1610 in het gilde getreden schilders Hans Dirks Bul, Jacob Maat en Jeremias Vlemmink is niets bekend. Cornelis Verbeeck, die eveneens in 1610 in het gilde trad, is een slap navolger van H. C. Vroom.

De werkzaamheid van Jan van de Velde valt iets later dan die van Esaias; zijn kunst staat dan ook wel onder diens invloed, maar aan den anderen kant is zijn werk toch ook weer op te vatten als een parallel verschijnsel met het oeuvre van Esaias. Esaias toch wijzigt de traditie van Vinckboons en Van Coninxloo; hij doorgiet ze als 't ware opnieuw met elementen der realiteit, zooals wij zullen zien onder invloed van de etsen van Cl. J. Visscher. Jan van de Velde van zijn kant maakt het werk van Matham-Goltzius, wat het landschap betreft, grootendeels pasklaar voor een nieuwe groep liefhebbers. Deze zelfde verandering bewerkstelligen Willem Buytewegh en Dirck Hals, nà Frans Hals, voor de figuurstukken en groepen.

¹⁾ Volgens de levensbeschrijving van Van Mander, in 1618 gedrukt. Zie verder: J. Q. van Regteren Altena, I. van Moscher, Oud Holland, 1926, pag. 18.

²⁾ De etsen van Dec. 1614 met de gestrande walvisch bij Noordwijk van Esaias en Buytewegh bieden hier de welkome gelegenheid tot vergelijking. Bij Esaias ligt het accent op het landschap, bij Buytewegh op de figuren. Thematisch gaan aan deze voorstellingen vooraf de teekeningen van Goltzius (1591, Teyler's Museum) en de prenten van J. Saenredam.

³⁾ Op zijn vroegst zijn de etsen met landschapjes van Buytewegh in 1616 uitgegeven (Zie J. G. van Gelder, De etsen van Willem Buytewegh, Oud Holland, 1931, pag. 59/60, vgl.).

⁴⁾ In 1610 wordt een Dirk van Poelenburg lid van het gilde; een vergissing van Van der Vinne voor Simon?

De oplossing van twee problemen is nu voor ons van belang: a) aan te toonen hoe Esaias van de Velde deze vervorming in Haarlem reeds in 1614 heeft tot stand gebracht, b) na te gaan welke drijfveeren tot deze evolutie hebben aangezet. Mocht het gelukken dit uiteen te zetten, dan sluit het werk van Jan van de Velde logisch bij het vorige aan. De basis is dan gevonden.

L. Burchard heeft in zijn catalogus van de etsen, door Esaias vervaardigd, reeds melding gemaakt van een serie copieën, in 1614 of iets later door Cl. J. Visscher uitgegeven. Het staat niet geheel vast, dat deze uitgave reeds in 1614 heeft plaats gevonden, wél zeker is echter, dat de teekeningen voor de oorspronkelijke etsen vóór of in 1614 zijn ontstaan. Het eerste blad van de reeks copieën is nml. gemaakt naar een ets van Esaias, die het jaartal 1614 draagt (Burch. 34 1, Afb. 15, plaat VII). Ook al kan men nog twijfelen of de geheele serie door Burchard onder nr. 34 vermeld in (of vóór) 1614 is voltooid, de bladen (34a, 34e, 34g, 34l), die Cl. J. Visscher copieerde en met het jaartal 1614¹⁾ uitgaf, zijn toch zeer waarschijnlijk wél in dat jaar reeds vervaardigd. Nu bevindt zich de studie in spiegelbeeld voor de ets Burch. 34e in de coll. J. Q. van Regteren Altena. Deze tekening, een ijsgezicht, moet derhalve, in verband met de gedateerde ets van 1614, uiterlijk 1614 zijn geconcipieerd (Afb. 16, plaat VII). Zoowel voor de teekeningen als voor de etsen hebben wij nu een aannemelijk uitgangspunt gevonden.

De etsen van 1614 bezitten reeds een sterke perspectivische werking. Diagonalen beheerschen de compositie. Een zware toren, kerk of ruïne vult meestal de linker- of rechter helft, maar zoo, dat er nog een breede strook voorgrond overblijft. De prenten zijn met tallooze kleine, fijne krasjes en boogjes zorgvuldig geëtst, wat bibberig en onvast in de omtrekken. Het loof is sprieterig. Een enkele zigzaglijn is meestal over een voetpad getrokken en vergemakkelijkt de suggestie van diepte. De horizon ligt laag. Een sterk gevoel voor het contrast tusschen licht en donker overheerscht. Vergelijkt men nu deze etsen met de serie 16 kleine landschapjes van Esaias (Burch. 18—33), door Cl. J. Visscher uitgegeven, dan blijkt, dat deze serie in mindere mate deze trouwhartig-naturalistische opvatting verraaft. De gebouwen (vooral in de nrs. 25—33) nemen een veel grooter plaats in de compositie in. Het heuvelachtige terrein is meer schematisch-conventioneel aangeduid. De ruïnes en huizen hebben een gestileerd karakter. De lichteffecten zijn nergens tot hun recht gekomen. Een breede voorgrond komt slechts in een enkele ets voor. Om al deze verschillen moet deze serie vóór de andere zijn ontstaan en omstreeks 1612 of 1613 in prent zijn gebracht²⁾. De verhouding van teekenaar tot object is in deze vroege etsen ongeveer gelijk aan die, welke wij bij het werk van Cl. J. Visscher konden vaststellen. Zuiver technisch herinnert Esaias' etswijze zelfs aan Visschers teekeningen uit 1608 (vgl. afb. 10, plaat V) en het feit, dat Visscher bijna al het

¹⁾ L. Burchard, *Die Holl. Radierer, etc.*, nr. 43a, 43b, 43c, 43e.

²⁾ Wij zijn ons ten volle bewust dat dergelijke systematische dateeringen op kunstwerken toegepast in de praktijk niet altijd opgaan. Als werkhypothese kunnen zij echter hun dienst doen, ja zijn zij zelfs onmisbaar.

grafisch werk van Esaias, vóór 1616 ontstaan, uitgaf ¹⁾, versterkt bovendien de suppositie, dat Esaias aanvankelijk het contact met Amsterdam niet heeft opgegeven. De etsen van 1614 geven echter het landschap op een principieel andere wijze weer. Dezelfde voorstellingen vragen weliswaar de aandacht, maar het accent ligt anders. De gebouwen, de boomen, de figuren etc. verliezen thans hun *afzonderlijke* belangrijkheid. De atmosfeer bindt, de lucht heeft een ruimer welving. De totaal-indruk overheerscht. De grondslag voor een meer kosmische wijze van aanschouwen is gelegd. De schilderijen van Esaias zijn aanvankelijk traditioneeler van opvatting gebleven, juist doordat de Vinckboons-achtige, conventionele kleurrijkheid een synthetischen indruk niet zoo gemakkelijk tot stand doet komen. Eerst Van Goyen is er in geslaagd om in zijn schilderijen door een bruin-grijze tonaliteit alle verbrokkeling op te heffen en de noodige eenheid te bereiken ²⁾. In de teekeningen en etsen is echter van heftige kleurnuanceering vanzelf veel minder sprake. Door het zoo goed als geheel uitschakelen van het blauw bij het wasschen werd op zich zelf reeds het gewenschte nieuwe effect benaderd. Esaias' etsen van 1614 bewijzen, dat hij in dat jaar al hetzelfde bereikt heeft in zwart-wit, wat eerst later Van Goyen in zijn schilderijen zal verwezenlijken ³⁾. Ook zijn etsen van 1615 bevestigen ten overvloede onze bewering. In zekeren zin is zelfs de „Walvisch-ets” van 28 Dec. 1614, wel vervaardigd in het begin van 1615, een bekroning van de vroege periode van Esaias' werk, zoowel wat de techniek, als de compositie betreft. De uitvoering is strakker geworden, horizontale lijnen overheerschen ⁴⁾.

Wanneer wij de tekening naar het schilderij van Vinckboons, met haar losse impressionistische wijze van schetsen, als het vroegste document van Esaias' teekenwijze beschouwen, dan zien wij, dat in 1614 ook zijn manier om de pen te hanteeren een enorme wijziging heeft ondergaan. In enkele jaren heeft Esaias zich een vast, omschrijvend en toch expressief blijvend schrift toegeëigend. Het heeft zijn eigenaardigheden, maniertjes, die niet veel van die van Cl. J. Visscher verschillen, — men denke aan het blijvend gebruik van zigzaglijnen en nog uitdrukking missende krabbels, — maar het vertoont ook nieuwe vondsten, in het arceeren, in het hoekig doen uitkomen van contrasten ⁵⁾. Juist als teekenaar is Esaias als bezeten van den drang vooral realiteit en zooveel mogelijk realiteit te geven. Het „nae 't leven” heeft voor hem een andere be-

¹⁾ Daarna bij den in 1616 in Haarlem gevestigden uitgever I. P. Berendrecht.

²⁾ Esaias bereikt het tamelijk laat, in 1629 o.a. in het schilderij van een duinlandschap, thans in het Rijksmuseum. Een ander voorbeeld van dit verschijnsel zien wij in het schilderen van grisailles door A. v. d. Venne (een toch zoo kleurrijk schilder uit de Hollandsche schilderkunst in de eerste helft der 17de eeuw) van dat jaar tot zijn dood (1662) toe; zijn vroeger genre heeft van de Venne in die periode geheel prijsgegeven.

³⁾ Voor de ontleding van het werk van Jan van Goyen verwijzen wij vooral naar het opstel van Willy Drost in het Zeitschrift f. Ästhetik u. Allg. Kunstwissenschaft, 1920, pag. 272: Über Wesensdeutung von Landschaftsbildern gezeigt an der holl. Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts.

⁴⁾ De copie naar deze ets (door J. v. d. Velde?) heeft het accent nog sterker op het landschap, het strand, de wijde zee, de hooge lucht, gelegd.

⁵⁾ Een zekere hoekigheid is op zich zelf reeds een realistisch element. Een object door hoekige, vaak afgebroken, lijnen weergegeven, ervaren wij haptisch als scherper geobserveerd, dan wanneer het voor-gestelde door één aaneengesloten strakke lijn, meer of minder gebogen, wordt omgrensd.

teekenis dan voor Cl. J. Visscher, die de topograaf, de folklorist en de illustrator van de Sinnepoppen (1614) blijft.

Uit een en ander blijkt dus, dat in Haarlem reeds in 1614 een geheel nieuwe visie op het landschap veld begint te winnen en dat Esaias een der eersten was, die daaraan een eigen uitdrukking heeft verleend. Een korte behandeling van Esaias' teekeningen tot en met 1616 willen wij hier nog laten volgen, daar deze bladen van bijzonder belang zijn voor de ontwikkeling van Jan van de Velde. In 1616 verovert Jan zich een zelfstandige wijze van mededeelen, zoodat het werk van zijn tijdgenooten daarna op zijn vormbesef geen grooten invloed meer heeft.

Op tweeërlei wijze heeft Esaias zijn visie op het landschap, dus eigenlijk op de ruimte, trachten de verwezenlijken. De eerste duidt aan, geeft schakeeringen van licht weer, de pen typeert in enkele rake lijntjes of door een onontwarbare opeenhooping van krassen en stippels. Alles komt neer op de juiste wijze van wasschen, de aangeduide nuanceeringen komen alleen daardoor tot hun recht. Behalve de tekening in de coll. J. Q. van Regteren Altena (Afb. 16, plaat VII), geeft ook de schets van Spaerwou van 1615/1616 dit uitnemend weer (Afb. 19, plaat X). De andere manier schijnt hieraan tegengesteld. De pennelijijn is thans nauwkeurig beschrijvend. Het middel van penseelstreken wordt niet te baat genomen. De nuanceeringen komen tot stand door meer of minder karte-lende contouren en door steeds gewijzigde arceeringen. Teekeningen in Darmstadt ¹⁾, Frankfort ²⁾, Leipzig (Cat. nr. 307, Afb. 20, plaat X), Brussel (Afb. 13, plaat VII) ³⁾ en in de coll. F. Murray ⁴⁾ zijn daarvan goede voorbeelden. De dateering van deze teekeningen valt in de jaren 1615 en 1616. Een vergelijking tusschen de tekening in Brussel en de ets, die hiernaar werd gemaakt (Vgl. Afb. 13 en 14, plaat VII) doet echter zien, dat het teekenachtige element niet als het overheerschende deel is gedacht. In de ets is het accent op de tegenstellingen van licht en donker gelegd en veel duidelijker dan bij de tekening, waar het verschiet, evenals in teekeningen van Cl. J. Visscher, met behulp van een wat sterker met water aangelengde bister is aangeduid.

Het door elkaar gebruiken van deze twee hierboven vermelde teekenmethodes vinden wij tenslotte nog bij een groepje teekeningen terug, die ten nauwste samenhangen met een viertal andere, eveneens uit deze jaren, die gewoonlijk aan Willem Buytewegh worden toegeschreven. Deze teekeningen van Esaias bevinden zich in Keulen (Afb. 17, plaat VIII; afb. 18, plaat IX; afb. 21, plaat X) ⁵⁾, de aan Buytewegh toegeschreven bladen in Londen (2 boschgezichten aan een vijver) ⁶⁾, in Frankfort (inv. 770, ruïne,

¹⁾ Op rood getint papier, studie voor de ets Burchard 47a (Inv. AE 832, 74: 168). Vgl. cat. nr. 307.

²⁾ Städ. Kunstinst. Gedateerd 1616.

³⁾ Studie voor de ets Burch. 48h (Inv. 3715, 54: 94), van een serie van 14 prentjes, die in 1617 werden herdrukt. De teekeningen voor de eerste uitgave vallen dus wel een jaar eerder. De tekenwijze komt trouwens geheel overeen met de 1616 gedateerde bladen.

⁴⁾ Gedateerd 1616.

⁵⁾ Niet afgebeeld een tekening te Keulen, geheel in dezen zelfden trant, voorstellende een gezicht bij Gouda(?).

⁶⁾ A. M. Hind, Cat. Brit. Museum, III, W Buytewegh (?), nr. 8 en 9.

get. BWF (?) ¹⁾ en in de coll. F. Lugt (kloosterkerk) ²⁾. 1615 gedateerd is de gewasschen penteekening ³⁾ van Esaias, welke een rivierdal voorstelt (Afb. 17). In dit blad is, evenals in de andere schetsen, een fraai evenwicht bereikt tusschen het lineaire karakter, uitgedrukt door de penlijnen (contouren, arceeringen) en het schilderachtige element, bereikt door stippels en het wasschen. De geheele opzet van de teekening doet nogmaals betreuren, dat wij geen teekeningen van Hercules Seghers uit zijn Haarlemsche periode kennen. De teekening van een schaapherder bij een ruïne (Afb. 18) vertoont allerlei teeken-eigenaardigheden, die wij in schetsen van Jan van de Velde later zullen terugvinden en die ook kenmerkend zijn voor de vier aan Buytewegh toegeschreven bladen. De contour der boomkruinen en het loof aan de takken, nu eens met een hoekige zigzagsgewijze getrokken kartellijn aangeduid, dan weer met ranke kleine lijntjes als bezems tegen de lucht afstekend, zijn voor al deze teekeningen karakteristiek en roepen de raadgeving van Van Mander in herinnering om vooral „een aerdigh'en fraeye manier van bladen/ op eenen goeden slach/ hem aen te wennen/ want hierin leyt de cracht/ dit moet men kennen/ ⁴⁾ . . . cleyen bladen en maeckt/ om vermijden droogte/ en al makende t'loof/ doet oock u pooghte/ dees met telgherkens te doorloopen ranckich/ som op/ som nederwaerts ghebogen swanckich” ⁵⁾. De toeschrijving van de vier teekeningen aan Buytewegh wordt niet bevestigd door andere landschapteekeningen, die van hem bekend zijn ⁶⁾. Deze zijn veeleer met korte, heftige, scherpe, losstaande krassen en halen ineengezet. Ook op een lossere geschetste teekening van een Haagsche Loterij ⁷⁾ vertoonen de boomen een geheel andere structuur; wel vindt men er kruisende, over elkaar gezwiepte lijnen, maar nimmer scherpe hoeken in een eens begonnen lijn. De „boomslag” bestaat uit met twee of drie krulletjes samengestelde lijntjes. Buytewegh's lijn striemt het papier meer; de stemming in de vier genoemde bladen komt ook met zijn temperament niet overeen. Wij moeten echter toegeven dat Esaias, in het geval, dat deze teekeningen van zijn hand zijn, veelzijdiger zou blijken, dan men tot nu toe vermoedde. Er komt bij, dat de kunstenaars in 1615 en 1616 in een soort „Sturm und Drang” periode verkeerden en, dat de kunstenaars van deze generatie soms op eens hoogtepunten bereiken, die men in het geheel niet zou verwachten. Ook wat Jan van de Velde in die jaren maakt, staat, zooals wij zullen zien, ver boven zijn latere prestaties.

De teekeningen in Londen (Brit. Museum) op naam van Buytewegh vertoonen in

¹⁾ 190: 302. Het BWF-monogram zou men ook EVVF kunnen lezen; het is zoowel voor Buytewegh als Esaias ongewoon. De beide V's tot een W verbonden komen in 1616 ook bij Jan van de Velde voor op een serie prenten, die hij IW signeert. Esaias achten wij daarom als auteur van deze bladen niet geheel uitgesloten.

²⁾ 163: 299. De kerk komt, maar met een spits op de toren, precies zoo voor op een prent van Jan van de Velde (Fr. Van der Kellen, nr. 412).

³⁾ 209: 333. Get.: „v Velde”, l.o..

⁴⁾ Van Mander, Schilder-consten grondt, Van het Landtschap, Cap. 9, 36.

⁵⁾ Van Mander, ib., Cap. 9, 40.

⁶⁾ Vgl. Berlijn, Kupf. Kab., Duinlandschap; Rotterdam, Mus. Boymans, Gezicht op Scheveningen (Afb. Jaarverslag, 1930, pag. 10).

⁷⁾ Coll. F. Lugt, thans bruikleen Gem. Museum, den Haag (Afb. Med. Dienst K. & W. April 1928, Deel II, afl. IV, pag. 122).

de wijze waarop de boomen om een vijver zijn gegroepeerd en waarop het clair-obscur is behandeld, reminescenties van werk van Elsheimer, zooals die door de prenten van Goudt (vgl. Tobias met den engel, 1608) zijn overgeleverd. Aangezien nu ook een teekening van Esaias, — uit een schetsboekje met rood getint papier (75 : 168), waartoe ook bladen in Leipzig (Afb. 20, plaat X) en Darmstadt behooren — nauw verwant is aan dergelijke schetsbladen van Elsheimer, — het lijkt bij Esaias welhaast een exces, zoo wild en onbesuisd zijn hier de lijnen gekrast en gesmeerd — moeten wij wel concludeeren tot een invloed van Elsheimer op Esaias en zijn Haarlemsche tijdgenooten in 1614—1616 (Afb. 21, plaat X) ¹⁾. Op Elsheimer komen wij later nog terug. Wij merken terloops nog eens op dat het hier in het geheel niet meer gaat om archaeologische, decoratieve of topografische bijzonderheden, maar enkel om de bekentenis, die de kunstenaar omtrent zijn eigen persoonlijke gemoedsgesteldheid aflegt, terwijl hij het geval teekent ²⁾.

De krachten, die een veranderde geesteshouding tegenover het object, de realiteit, in het leven riepen, hebben wij in de meeste gevallen, althans tot zekeren graad, wel kunnen aantonen. Ook de zuiver technische afhankelijkheid van de kunstuitingen der opeenvolgende generaties van de diverse op haar werkende invloeden. Het verklaren van den dieperen en diepsten zin van de keuze, — want een kiezen, zij het dan min of meer bewust, blijft het voor den kunstenaar — is echter steeds een hachelijke onderneming, ook al ziet men in de elkaar opvolgende richtingen en stroomingen een logische ontwikkeling.

De grondslag toch van dit logisch phaenomeen ligt in het feit van de actie en reactie tusschen menschelijk denken en handelen. Die acties en reacties kunnen velerlei zijn en zijn uiterst moeilijk precies aan te duiden. Als wij desniettemin een poging van dezen aard doen, dan doen wij dat niet zonder deze bezwaren te gevoelen en deze reserve te maken.

Een nationale strooming zou men kunnen zien als de reactie op een internationaal „te veel”. Zoo kan het hernieuwd realisme, — als bij ons onderwerp, — inderdaad ontstaan zijn als een reactie op een verstandelijk classicisme of op een, — plotseling sterk als irreëel gevoeld, — internationaal manierisme. Het individu, in de Academia ondergeschikt aan de „maniera” of aan de leer van een gehuldigde theorie, kan, op een gegeven oogenblik, zijn persoonlijke uiting bekneld zien raken. Reageerend met een sterker vooropstelling van het individueele, zal hij voor zich een andere houding tegenover de omringende wereld en tot de daar bestaande idealen in het leven roepen. In hoeverre deze individueele, in zekeren zin ontbindende, sterke decentralisatie-zucht ook dan reeds typisch Hollandsch is, laten wij voorloopig in het midden. Geheel bevredigen

¹⁾ 78: 168. Wallraf-Richartz Museum, Keulen.

²⁾ De ontwikkeling van Esaias na 1616 zullen wij hier niet behandelen, slechts zij aangetekend, dat zij te vervolgen is via teekeningen in de Ermitage (Landschappen met huizen, ± 1617) en het schilderij uit de coll. Wedewer (Bekeering van den Kamerling, 1618) naar de 1619 gedateerde schetsen in Teyler's Museum (Gerechtstelling), Leipzig (IJsgesicht) en in de coll. J. Q. van Regteren Altena. Tot 1630 zijn dan van ieder jaar karakteristieke, gedateerde bladen te vinden.

doen dergelijke verklaringen nooit, maar zij geven de richting aan, waarin onze onderzoekingen kunnen gaan. Deze zullen dan b.v. mede tot de gevolgtrekking leiden, dat het toenemen van den werkelijkheidszin, welke wij bij ons onderwerp herhaaldelijk constateerden, ook uit het maatschappelijke en economische leven is voortgevloeid. Is er b.v., kan men zich afvragen, ook daarin niet een strooming, parallel met die welke wij in de schilder- en teekenkunst als van manieristisch naar realistisch gaande waarnemen? Zien wij, denkende aan de laat-manieristische *tourneure* van de schilderschool, niet iets verwants in de groote en vast-gesystematiseerde activiteit, die Maurits in 1590 en later aan den dag heeft gelegd ¹⁾: de snelle verplaatsing van zijn huurtroepen, de belegering van steden, volgens een schema, dat, hoe academisch van opzet, even aan een lyrisch lijnenspel van Goltzius doet denken, bewegelijk, nerveus, driftig en toch berekenend, zeker van het doel, technisch af en ook wel elegant, zooals immers alles ons elegant voorkomt, dat, — zij het ook slechts schijnbaar, — zonder moeite en zonder aarzeling geschiedt? Tegelijkertijd varen dan de eerste Hollandsche schepen naar de Oost, de gezichtseinder wijkt en wijkt, het persoonlijk initiatief krijgt grooter kansen. Het leven van tal van Nederlanders moet in die jaren verrassend veel rijker en meer gedifferentieerd zijn geworden. Vreemdelingen, vooral Zuidnederlanders stroomden het land binnen, geheele tot nu toe weinig beoefende bedrijven en neringen worden naar het Noorden verplaatst; de bronnen van welvaart nemen toe in aantal en kracht.

Daarna dan, tegen 1610, stilstand, bezinning, consolideering: maatschappijen worden opgericht, de handel vraagt organisatie van de Beurs; de legers rusten; er wordt over den wapenstilstand onderhandeld; rechtsregelen voor de vaart ter zee, voor oorlog en vrede worden geformuleerd; ook het vrij laten gaan in het godsdienstige is voorbij, het keurslijf der dogmatiek wordt pasklaar gemaakt voor breede lagen der bevolking; kortom op menig gebied, als op dat der kunst, een zich rekenschap geven van het feitelijke en dat vasthouden.

Voorts, — wederom een ander gebied van invloed en wisselwerking, — is er een verandering in de verhouding tusschen kunstenaar en samenleving vast te stellen. De boertige festijnen van Pieter Bruegel waren de parafrase van de ontdekking van een stuk menselijke werkelijkheid, maar zij waren eer geschilderd voor den gezeten stadeling dan voor de boeren en kleine burgers, die er op waren uitgebeeld. De volkstoon echter, die door de werken van Bruegel's navolgers blijft dreunen, is wel degelijk ook voor lagere volksklassen gedacht. Het aantrekken van een ruimen kring van nieuwe belangstellenden uit andere lagen van de maatschappij tot de sfeer van het kunstleven, heeft toch zeker op zijn beurt weder het sterk realistisch karakter daarvan in hooge mate bevorderd. Maar men generaliseere hier niet! Het is er verre van, dat nu voortaan alléén op de groote massa of alléén op de burgerlijke laag der bevolking het 17de eeuwsche kunstwerk zijn uitwerking zou hebben. De kluchten van Bredero werden in de eerste plaats in de Rederijkerskamers opgevoerd en nog in 1619 waarschuwt zijn uitge-

¹⁾ De bibliotheek van Prins Maurits bevestigt de wetenschappelijke basis, die aan deze systematiek ten grondslag ligt. Zie hiervoor: A. Chroust, *Oud Holland*, 1897 pag. 11.

ver Van der Plasse den lezer voor de ruwheden van sommige handelingen: „Wytet niet den Dichter, maer de verdorvene menschen, die sodanige manieren van doen gebruycken.” „Vint ghy onderwylen in tlesen eenighe oubollige woorden, neemt die niet als van onzen rijmer, maer van sodanighe personen in sulcken ghevalle ghesproken....” En had Bredero zelf niet in de Toe-eygeningh van Lucelle (1616) geschreven: „of hier eenige misslagen (door snelheyt of door onvoorsichticheyt) waren ingeslopen, wilt die met u bescheydenheydt verschoonen, wetende dat ick het ghemeene volck te gevalle in de houwbollicheyden, te met, eenighe straat-sprookjes en woorden heb moeten gebruycken¹⁾, want die Lieden meer met de slordichste als met de beste vermaackt (zijn)”. Er is hier dus ten hoogste te spreken van een kunst óók voor de kleine luiden, niet van een, die vooral voor hen bestemd was.

Het is wel te verwachten, dat men eveneens in de literatuur een zelfde *gelijktijdige* evolutie kan bespeuren, als wij in de beeldende kunst hebben vastgesteld. Wij willen er hier met eenigen nadruk op wijzen, omdat een afzonderlijke studie over deze opkomst van het realisme, voor zoover ons bekend is, nog niet is geschreven²⁾. Ook in de letterkunde zal het indeelen volgens generaties met hun bepaalde artistieke bedoelingen het algemeen inzicht zeer kunnen verhelderen. Wij zouden ongetwijfeld het „Kunstwollen”, dat dezen tijd heeft beheerscht, beter voor oogen zien, als ook in de letterkunde een dergelijke groepeerings strikt werd doorgevoerd. Is het niet, of men den „boomslog” van Van Coninxloo, weer op een andere wijze dan Van Mander dien beschrijft, voor zich ziet, als men van den eveneens in 1549 geboren Amsterdammer H. L. Spieghel deze versregels leest:

„Des visch-dyx³⁾ steiler olmen blader-ryke armen,
 „(Zo tmoerlicht, rindvleesch zat, den tweeling dreeght te warmen)
 „De vuyk-blad-ryke Nuet en tbondel-mispel lof
 „Bekoelden Bloeimaants hitt' in tMuze toren hof⁴⁾:
 „Tot dat hun brede schaaw, te melkens Avond-malen,
 „Den ghantschen boomgaard roofden daglichts lichte stralen⁵⁾.

En is het niet of men een vergezicht op Amsterdam van Arent Arentsz. of Hendrick Avercamp voor zich ziet, als Bredero (evenals de beide schilders in 1585 geboren), ongeveer terzelfder tijd, waarin bovenstaand gedicht ontstond, den zelfden Amsteldijk aldus verheerlijkt:

¹⁾ Spatieering van ons.

²⁾ Slechts in de inleiding op „De Kluchten van G. A. Bredero” heeft A. A. van Rijnbach (H. J. Paris, A'dam, 1926) eenige bladzijden aan dit onderwerp gewijd, althans voor zoover het verband hield met zijn verhandeling.

³⁾ De Amsteldijk.

⁴⁾ Spieghel's tuin, bij zijn buiten Meerhuizen.

⁵⁾ Hert-Spieghels Vierde Boeck (Kleio), 1614 te Amsterdam uitgegeven; daar Spieghel in 1612 stierf wordt aangenomen, dat deze verzen tusschen 1608 en 1612 zijn ontstaan.

„.....Dese dyck, wat seylt hier mennige schuyt,
 „Hoe vaeren dese witte-broots keyeren met heur jachten uyt,
 „Hoe heerlyck doet hem de stad op, met al die nieuwe huysen.
 „Dit hiele landt, hoor ick, wert gehouwen met dycken en met sluysen,
 „'t Is wongder, niet waer, hoe fray sietmen de Zuyer-kerck,
 „Met die witte steenen tooren, 't is wel een treflyck werck!
 „Hoe flickert de Son met weer-lichtend geschimmer,
 „Op die verglaasde daken en op dat nuw getimmer ¹⁾.

In het eerste voorbeeld: symboliek, rythme als voornaamste voertuig, typisch laat-manieristische beeldspraak; zwaar loof van eenigszins zeldzame en onderling gedifferentieerde boomen, schelle lichtstralen, vlakverdeeling zonder horizon. In het tweede gedicht: realisme, een fijn onderscheiden van kleine toonverschillen, afwisseling, atmosfeer, ruimte.

Zoo denke men ook aan een vergelijking van Vinckboons' werken met G. H. van Breughel's Boertighe Cluchten, die weliswaar in 1612 en 1613 werden gedrukt, maar die de uitingen bevatten van een geheel andere generatie dan de Kluchten van Bredero, waarvan de eerste opvoeringen in dezelfde jaren plaats vonden. Men vergelijke de illustraties van Cl. J. Visscher in den Bloemhof van de Nederlantsche Jeught van 1608 met de nogal traditioneele rederijkers-gedichten in dezen bundel, waaronder echter toch reeds een amoureuus liedje voorkomt, met als voys: „Windeken daer den Bosch aff drilt", het bekende lied uit Hooft's Granida ²⁾.

Uit verschillende symptomen blijkt, dat ook in de letterkunde in deze jaren de belangstelling zich op andere geestelijke waarden gaat concentreeren ³⁾. Zoekt men naar den dichter, die tot de generatie behoort van de Van de Velde's en van Buytewegh, dan komt men niet bij Bredero terecht, dien, — dit staat wel vast, — de jonge schilders zeer hebben bewonderd ⁴⁾, maar bij den kort na 1590 geboren poëet Jan Starter. En ná de Van de Velde's: Van Goyen, Cornelis Vroom; ná Starter belandt men bij den dichter van het Voorhout! Wil men de groote schilders uit de eerste helft van de 17de eeuw op

¹⁾ G. A. Bredero, Klucht van de Koe (vs. 420—426), voltooid 6 Augustus 1612.

²⁾ Men vergete niet, dat Hooft reeds in 1581 is geboren. J. Cats zelfs in 1577, Th. Rodenburg, die in 1609 Guarini's Pastor Fido bij den Egelantier ten tooneele bracht, is 1578 geboren, J. Stalpaert v. d. Wielen, Sam. Coster (1613, Tysken van der Schilden) en Dirck Pers (1614, Bellerophon) zijn in 1579 ter wereld gekomen.

Van den leeftijd van Bredero zijn J. Revijs, D. R. Camphuysen (1586) en J. v. d. Vondel (1587), van 1589 zijn o.a. J. de Brune en A. v. d. Venne. Zoo wees J. Huizinga bij een van Hugo de Groot's epigrammen op de treffende overeenkomst in sfeer met Jan van de Velde's strakgelijnde ijsgezicht, doch de voorstelling is alleen thematisch gelijk; het verschil is juist heel groot en zit wel degelijk in de 10 jaar, die Hugo de Groot ouder is. (Vgl. Tien Studien, 1926, pag. 103).

³⁾ Men lette hier ook op de verandering in de titelbladen, b.v. op de fraaie ets van Simon Frisius die de Emblemata Amatoria (1611) van Hooft siert.

⁴⁾ Zie hierover G. Knuttel, Willem Buytewegh: Van Manierisme tot Naturalisme, Med. Dienst K. & W. Dec. 1929, Deel II, afl. V/VI, pag. 181 en J. G. van Gelder, De etsen van W. Buytewegh, Oud Holland, 1931, pag. 49, vgl. afb. 8 (cat. nr. 33).

een andere wijze leeren kennen, dan is de bestudeering van de werken van Constantijn Huygens een eerste vereischte.

Het zal nog nader moeten worden onderzocht, of men hier ook kan spreken van nuanceeringen, veroorzaakt door de locale sfeer. Vermoedelijk zal men Haagsch, Leidsch, Utrechtsch, Haarlemsch, Friesch of Amsterdamsch niet zoo snel in de letterkunde onderscheiden als in de schilderkunst, ofschoon b.v. Bredero uitdrukkelijk beweet de oude „Aemsteldamsche of Waterlandsche Taal” te hebben nagekomen en schrijft niet te hebben kunnen overeenkomen met „het nieuwe Leijdsche gevoelen”. Hoe fier is zijn aanhef: „Haarlemsche drooge harten nu, / komt toont nu wie ghij zijt, / wij Amsterdammers tarten u, / te drincken eens om strijt”. Locaal patriotisme is er genoeg!

Wij hebben echter willen aantonen dat het naturalisme in de beeldende kunsten dieper oorzaken had. De enkele aanwijzingen uit de literatuur maken het daarbij zeer waarschijnlijk, dat de drang naar realiteit, naar het leven zelf, van onderen op door menschen uit andere standen, die thans allengs meer gelegenheid kregen aan het woord te komen, is geschraagd. De vermelding in de titels, dat de prentenreeksen naar het leven geteekend waren: „ad vivum”, dat wil dus vooral zeggen *ter plaatse*, was een noodzakelijke aanbeveling. Alleen op deze voorwaarde was een groote verkoop mogelijk. Er is hier een wisselwerking tusschen koper en kunstenaar. Er is hier sprake van een economische noodzaak eenerzijds, anderzijds van een psychologische behoefte aan levendige realiteit en „plaisant” gebeuren. En het is niet het minst om deze reden, dat Van der Plasse zijn koopers aanspoort zich te vermaken met de werken van Bredero, want „wat is hier bequamer toe als (de) kluchtige spelen, die den Dichter *so eijgentlijck na 't leven heeft getroffen*, dat men die lesende wederom in varscher daed waent te sien geschieden”.

III. DE TEEKENINGEN VAN JAN VAN DE VELDE

Het overzicht, dat in de vorige hoofdstukken gegeven werd, is tamelijk eenzijdig georiënteerd. Het hield zich slechts bezig met de opvattingen, die den grondslag hebben gevormd voor het werk van Jan van de Velde en van eenigen van zijn tijdgenooten, die in een ongeveer gelijkgericht streven opgingen. Iedere schrijver van een monographie is gebonden aan beperking en gedwongen tot opzettelijke verwaarloozing van bepaalde strekkingen, die deel uitmaken van een eindeloos veelvuldig gedifferentieerde grondrichting ¹⁾.

In het volgende zullen wij trachten een overzicht te geven van Jan van de Velde's werk. Om dit te vergemakkelijken verdeelen wij het over de jaren 1614—1618 in 5 groepen, terwijl dan voor de productie 1618—1641, — wanneer Van de Velde's stijl zich duidelijker heeft gevormd, — de chronologische orde wordt gevolgd, zij het met een groepeerings naar de onderwerpen, voor zoover dit mogelijk is.

In 1614, twee jaar na Esaias, Seghers en Buytewegh, is Jan van de Velde (altijd nog volgens de opgave van Van der Vinne) meester in het Lucasgilde in Haarlem geworden. In hetzelfde jaar trad ook Jacob van Campen toe, wiens teekeningen en schilderijen echter voor Van de Velde van geen beteekenis zijn geweest ²⁾.

Jan van de Velde's vroegst gedateerde werk is een serie van 18 langwerpige etsen³⁾, die in 1615 bij Cl. J. Visscher is uitgegeven. Tusschen deze etsen en de gravures van zijn leermeester J. Matham is oogenschijnlijk weinig overeenkomst te bespeuren. Toch komt de wijze, waarop het loof, de boomstammen en vooral de naaldbomen behandeld zijn, technisch overeen met vier gravures, door G. A. Gauw gesneden en bij Matham uitgegeven naar ontwerpen van Goltzius ⁴⁾. De groote bewogenheid van het landschap, het ineenschuiven van de heuvelruggen tot een gebonden groep vindt men bij de 18 etsen van Jan van de Velde terug, zij het ook op een ander plan en meer ondergeschikt aan de

¹⁾ Men zie de Gildelijsten der verschillende steden en men denke aan het *gelijktijdig* optreden in Haarlem van Corn. Cornelisz., P. C. de Grebber, H. G. Pot, Corn. Engelsz., Floris van Dijck, Frans Hals, de Vrooms etc. tegenover b.v. een Uyttewael, Werner van Valckert, E. C. van der Maes, C. van der Hecke of een K. van Mander de jonge in andere steden.

²⁾ Jan van de Velde graveerde het portret van L. Jzn. Coster naar een ontwerp van J. van Campen voor een werk van S. Ampzing (1628). Een tekening van J. van Campen o.a. in Londen (Brit. Museum); schilderijen in Amsterdam (R.M.) en Amersfoort (Stadhuis).

³⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 217—234.

⁴⁾ Ook het groote rivierdal naar een tekening van R. Savery, eveneens door Matham uitgegeven en waarschijnlijk eveneens door Gauw gegraveerd (B. III, 201, 315) vertoont in onderdeelen een gelijke behandeling.

horizontale lijn. Het langwerpige formaat van Van de Velde's etsen (117 : 310 mm) is voor dezen tijd niet ongewoon; in de grafiek van de Vinckboons-school komt het veel voor, o.a. zijn daarvoor de jachten door P. van Serwouter en Cl. J. Visscher gesneden en door den laatste in 1612 uitgegeven, een goed voorbeeld. Ook Goltzius¹⁾ en Hoefnagel teekenden op zulke smalle strooken; het buiten teekenen heeft in Holland het schetsen van een zoo breed mogelijken horizon zeer zeker bevorderd; het componeeren van een landschap in een rond of een ovaal formaat, — C. C. van Wieringen deed dit laatste gaarne, — is maar al te vaak een gevolg van het feit, dat de teekening thuis, dus niet rechtstreeks naar de natuur, vervaardigd is.

De eigenaardige kurketrekkerachtige boomen²⁾, die Corn. Müller als prototype van de boomen op Jacob van Geels schilderijen beschouwt, zijn een parallelverschijnsel van die op de gravures van Londerseel naar Gillis d'Hondecoeter, wiens schilderijen in Antwerpen en Leipzig wij reeds in verband hebben gebracht met de uitgave van S. Frisius (1611) en H. Hondius (1614) naar werken van M. Bril³⁾. Daar ook de gedaante en de plaatsing van de ruïnes, boerewoningen en vinkejachten⁴⁾ voor een groot deel, eenerzijds op invloed van Esaias, anderzijds op invloed van Cl. J. Visscher wijzen, wortelen deze etsen dus wel in het verleden. Van de studies voor dit etswerk is één, als een gravure behandelde, teekening in de coll. Delacre te Gent bewaard gebleven (Cat. 43a, afb. 22, plaat XI). De arceering op gebouwen, brug en voorgrond en vooral de gestyleerde kronkelingen van den bladerloozen boom, zijn ontleend aan en gedacht voor gravures⁵⁾. Het is wel zeker, dat de vereenvoudigingen, die bij het etsen (onder leiding van Cl. J. Visscher?) in de oorspronkelijke teekeningen werden aangebracht, het geheele karakter zoo ten voordeele gewijzigd hebben, dat Van de Velde reeds daardoor alleen aangespoord, zijn teekenwijze, na of in 1615, moest veranderen. Hangt de studie voor de ets van 1615 nog nauw samen met een 1615 gedateerde studie van J. Matham te Dresden⁶⁾, die volgens dezelfde grondbeginselen is vervaardigd, de teekeningen, die Van de Velde na de uitgave van zijn eerste serie etsen op papier zette, vertoonen aanstonds de eigenschappen en het ongekunstelde karakter van de zuiverste etsen uit deze serie (Vgl. afb. 85, plaat XLVII)⁷⁾. Techniek en geheel het wezen dezer etsen zijn van aard gelijk aan die van

¹⁾ Vgl. Goltzius' teekening te Dresden, ged. 1595. Vermoedelijk ligt aan deze wijze van teekenen ook uog een Italiaansch (Venetiaansch) voorbeeld ten grondslag, men vergelijke de teekeningen van Campagnola en Andrea Meldola, gen. Schiavone (b.v. in de coll. B. Geiger, Cat. nr. 19).

²⁾ Zie Fr. Van der Kellen, nr. 226.

³⁾ De teekeningen van Hondius (o.a. Amsterdam, R.P.K. en coll. J. Q. van Regteren Altena, Londen, Brit. Museum) hangen in het geheel niet met deze etsen samen, maar zijn in den trant van Antwerpsche kunstenaars (J. Brueghel, de Momper e.a.).

⁴⁾ Ook reeds in het Breviarium Grimani, later door Stradanus o.a. populair behandeld.

⁵⁾ Het groote aantal duidelijke afbeeldingen, dat dit hoofdstuk vergezelt, ontslaat mij van de taak de voorstellingen telkenmale uitvoerig te beschrijven. Op de essentiële stijlverschillen kan zodoende des te meer de nadruk worden gelegd.

⁶⁾ Afgebeeld door Woermann, Dresdner Handzeichnungen. De „12 Maanden", prenten van J. Matham in combinatie met H. Hondius uitgegeven naar teekeningen van J. Wildens (1614), hebben geen verband met het werk van Jan van de Velde.

⁷⁾ *Amoenissimae aliquot Regiunculae et antiquorum monumentorum ruinae a Ioanne Veldio Juniore delineatae*. . . . Het is de eenige keer, dat op zijn etsen het woord junior achter den naam Van de Velde is geplaatst.

de, 1614 te dateeren, etsen van Esaias van de Velde. In hoeverre naast Esaias ook Cl. J. Visscher, de uitgever-„anaglyptarius” van het werk van Jan en Esaias, invloed heeft uitgeoefend, is moeilijk vast te stellen; uit te schakelen is diens invloed stellig niet. Al was het slechts om het feit, dat hij in 1616 wederom een uitgave heeft bezorgd, nu van een serie van 60 etsen naar ontwerpen van Jan van de Velde, waaruit zijn stimuleerende belangstelling voor dit werk genoegzaam blijkt. Verscheidene studies juist voor deze etsen zijn bewaard gebleven. Met behulp van deze prenten kunnen wij thans tot een eerste groepeerings van de teekeningen, die geen van alle gedateerd zijn, geraken, ook al zal het herhaaldelijk voorkomen, dat de teekeningen veel ouder blijken te zijn dan de etsen waaraan zij ten grondslag liggen.

De vroege periode van het werk van Jan van de Velde, tot en met 1615, — in dat 1614—1615 jaar is hij 21 jaar oud, — bevat een vijftal groepjes van teekeningen, die weer onderling meer of minder nauw met elkander samenhangen. Het vroegst, althans het meest ouderwetsch, is de reeds genoemde tekening in de coll. Delacre, die nog wel in 1614 zal zijn vervaardigd. Andere teekeningen in dezen vroegen trant zijn ons niet bekend. Drie teekeningen, — twee zomerlandschappen, één in Berlijn (Cat. nr. 26), één in Amsterdam (Cat. nr. 2, afb. 24, plaat XII) en één winterlandschapje in Berlijn (Cat. nr. 25) — vormen een anders geaarde groep, die, wat betreft dateering, echter aan de vorige tekening aansluit. Ongetwijfeld zijn deze teekeningen jeugdwerken, allerlei zwakheden zijn er in op te merken, die bij de hierna te behandelen werken niet meer voorkomen. Met het weglaten van de voor de gravure gebruikelijke arceering bijvoorbeeld, schijnt tevens alle „ruggegraat” uit het geheel verdwenen. Onvast en verward is nog de structuur der voorgestelde dingen, die zonder scherpe contouren zijn weergegeven. En toch — ook al komen zij te kort bij het in acht nemen van de juiste verhoudingen tusschen figuren en landschap — openbaren deze schetsen reeds de innerlijke geaardheid van den artiest. Het is merkwaardig, hoe reeds hier het „playsante” karakter van deze vroege uitingen het boeiende van de voorstelling is. Het meest gewone, het dagelijksch bedrijf, het in verval raken van wat men voor onverwoestbaar hield, het kan, uit een bepaalden gezichtshoek bezien, plotseeling belangrijk en afbeeldenswaardig blijken. Het zoeken naar dergelijke motieven is een typische trek van een bepaalde phase der barok. Het is de jacht naar het bijzondere, naar de „differentia specifica” in het algemeene gebeuren, het is het zich zonder vooroordeel overgeven aan het geval, om het innemen van een individueel standpunt te kunnen handhaven. In deze teekeningen vormen krullerig aaneengeregen lussen, waardoorheen hakerige arceeringen in meer horizontale richting stevigheid aan het geheel moeten geven, den voorgrond. Drie, viermaal zijn de omtrekken der boomen overgetrokken, het loof waaiert uit in korte streepjes of schuift in halve boogjes dicht opeen. Licht en donker hebben weinig verband, de overgangen ontbreken; er is een aarzeling om iets met nadruk vast te leggen, maar juist daardoor suggereert het geheel met dat welige kruiven van het gebladerte ontegenzeggelijk een speels-vriendelijke sfeer. Inderdaad, het zijn de preludes voor de: „*amoenissimae regiunculae*”.

Een vijftal teekeningen, ongelijk van kwaliteit, vormen de derde kleine groep. Één
Van Gelder, Jan van de Velde

ervan is gesigneerd (Cat. nr. 52, afb. 25a, plaat XIII). Verschil in tijd van ontstaan met de vorige teekeningen kan er nauwelijks zijn, het is zelfs niet uitgesloten, dat sommige eerder, andere later zijn geschetst. Wat deze teekeningen echter verbindt, is de „boomslog”, die zich hier weer anders, nu met een duidelijke, eenigszins gestyleerde contour, tegen de lucht afteekent. Met een kleine, nerveus getrokken arcadelijn worden de bladgroepen omrand en over elkaar geschoven; nog aarzelend gebeurt dit op de tekening, die — volgens de aantekening op de achterzijde — een pleisterplaats op de Veluwe tussen Harderwijk en Arnhem moet voorstellen (Cat. nr. 8, afb. 25, plaat XIII). De tekening is gewasschen in den trant van van Coninxloo, met lichte groene, bruine en roode kleuren ¹⁾. Het is alles wat schriel en onbeholpen, maar volkomen echt, reeds los van een conventioneel en geldig geacht schema. Er is een lichte sfeer, een beetje wazig en zeer placide! In die richting is Jan van de Velde echter niet voortgegaan. Een met blauw licht gewasschen tekening van een boschweg (Cat. nr. 52, afb. 25a, plaat XIII) vertoont wel een zelfde pennestreek in de boomgroepen, maar hoe veel nadrukkelijker zijn deze hier uitgewerkt. Hoog rijzen de boomstammen op, uitschietend in een statig kronenden looftop als in een kruivend ornament. Typisch is ook de slingerende „S”lijn op wegen en paden. Een schoorsteen heeft deze zelfde „lus” lijn als arceering en contour: de hoek is bijna nooit scherp op Jan’s teekeningen, wat bij Esaias meestal wel het geval is. Dergelijke slingerende lijnen, die een steeds wisselenden pennestand vereischen, zal men tot in de laatste tekening van Jan van de Velde aantreffen. Zelfs in de vroege gravure-achtige tekening in de coll. Delacre komt zij reeds hier en daar voor.

Een dorpsstraat (als van Jan Brueghel, in de coll. Northwick geveild) kan eveneens met zekerheid aan den meester worden toegeschreven. De figuurtjes te paard zijn vermoedelijk van een andere hand, overigens komt de tekening geheel met de hierboven besproken studies overeen (Cat. nr. 21). Een rivierlandschap, dat als Jan Brueghel geveild werd en thans als Cl. J. Visscher in het Prentenkabinet te Amsterdam wordt bewaard, sluit zich hierbij aan en vormt een schakel met de reeds besproken groepen. (Cat. nr. 1, afb. 23, plaat XI). Een kleine technische eigenaardigheid verdient hierbij vermelding: deze teekeningen vertoonen alle hetzelfde verschijnsel, nml. dat donkerder tonen, zwaarder accenten, zelden of nooit worden verkregen door sterkeren druk op het teekeninstrument, maar steeds doordat de pen herhaaldelijk over dezelfde lijnen en plekken wordt getrokken.

De laatste tekening, die eveneens tot de hier besproken „derde” groep behoort, is tevens de eenige tekening, die Franken en Van der Kellen in hun boek vermelden (onder nr. 532). Het „ijsgezicht” is thans in ’s Rijksprentenkabinet onbegrijpelijkwijze verzeild geraakt onder de teekeningen van Esaias. Er is geen reden om aan de oude toeschrijving te twijfelen: dezelfde hoog opgaande stammen, dezelfde arceeringen en een kale boom, die, wat betreft het kronkelend beloop van zijn takken, dicht bij dergelijke boomen op de etsen van 1615 staat (Cat. nr. 3). Het horizontaal arceeren op het ijs, iets,

¹⁾ Zooals reeds eerder werd vermeld kocht de vader van Jan van de Velde teekeningen van G. van Coninxloo op de veiling van diens nalatenschap (1607).

dat men inderdaad ook wel bij Esaias vindt, komt echter op de etsen van Jan van 1616 vaker voor; ook een studie voor zulk een ets vertoont dergelijke strakke lijnen over het vlakke land en het water (Cat. nr. 10). In den loop van 1615 moeten deze teekeningen zijn ontstaan: de invloeden, die van de Velde's talent in zijn jeugd richting gaven, zijn hier reeds voor een goed deel overwonnen. Het verschil met teekeningen van Esaias is zelfs vrij groot, als men een oogenblik niet let op de gemeenschappelijke trekken, die het werk van al deze jonge Haarlemsche meesters kenmerken. Esaias is in hart en nieren schilder, hij zoekt steeds het picturale effect; zijn schetsen verraden een sterken zin voor atmosfeer en kleur en vooral ook voor den lichten humor in de voorstelling. Hij was niet voor niets lid van de „Wijngaardranken”. Jan daarentegen bleef de zoon van een schoolmeester, hij zal zich kunnen opwerken tot den kring van predikanten en rectoren en hij zal straks in het Album amicorum van Scriverius de eerste keurige roodkrijtteekening maken (Cat. nr. 80), maar hij mist vaak de volle overtuiging, hij blijft aarzelen (ook in zijn later werk) en doet zich als onzeker kennen. Bedenkt men, dat men hier werk van een dan toch altijd reeds 21 jarige voor zich heeft, dan moet men erkennen, dat er een zekere zwakte in te bespeuren valt. Men zou aan een zwak gestel, of aan een zwak karakter willen denken. . . . Hij is wellicht juist daarom iets te ontvankelijk voor indrukken. De geest is vaardig, de eerste aandrift is er, doch ergens blijft een nevel hangen, ergens blijft het doorzettingsvermogen steken. Door een of andere debiliteit verslappen de spanning en de aandacht, die noodig zijn om het begonnen werkstuk op een even hoog peil te voltooien. Doch de scheppingsdrang blijft aanwezig, een ongetemde ijver dwingt tot volhouden en schetsboek na schetsboek wordt gevuld; en van zijn zwakte maakt hij een deugd. Daar, waar het vormgevend vermogen te kort schiet, tracht de talmende pen een soort kalligraphische versiering, een verfraaiing neer te schrijven. Het oog wordt verrukt door die opluistering, geen natuur-„vormen”, maar „vormelijkheden”, zwierige bewegingen. Elégance en sierlijke aaneenvoeging, verbloemen, bijna letterlijk gesproken, een tijdelijke leegte. Men zou willen denken aan een ideële sublimering van een niet volgens de natuur weergegeven vorm.

Uit dien gezichtshoek moet men het schijnbaarforsch en zeker lijnenspel, — hoe goed had hij het ambacht geleerd! — van het boven besproken ijsgezicht beschouwen. Op den voorgrond van deze teekening zijn met korte, zwiepende lijntjes verhoogingen van het terrein aangeduid. Ditzelfde vinden wij terug op de prachtige (gesigneerde) schets in Dresden (Cat. nr. 38, afb. 27, plaat XV), voorstellende een kijkje uit een boerendeele, langs een wagen heen, op een ruïne, die op de binnenplaats verrijst, waarachter boomen met den nu bekenden „boomschlag” zijn te zien. Het opzettelijk verschil in kleursterkte van den inkt op voor- en achtergrond, is ons uit teekeningen van Esaias (en Cl. J. Visscher) al eerder bekend geworden.

Met deze teekening zijn wij bij een vierde groep aangeland, die onmiddellijk aansluit op de etsen van 1615. In een vijfde groep vatten wij dan de teekeningen samen, die voor de etsen van 1616 hebben gediend, ook al zijn er bij, die nog vóór de, hier thans eerst te bespreken, vierde groep zijn ontstaan.

1615 Twee langwerpige landschappen in de Albertina, die ook J. Meder reeds aan J. van de Velde toeschreef ¹⁾, sluiten zich door formaat, onderwerp en wijze van teekenen het duidelijkst aan bij de 1615 gedateerde etsen (Cat. nr. 68 en 69, afb. 26, plaat XIV). Evenals op de teekening te Dresden, zijn hier de zachte terreinglooiingen uitgedrukt door een lichte zwieping van de pen. Het is niet onmogelijk, dat een invloed van Goltzius' latere teekeningen hier nog heeft nagewerkt. Ook de beteekenis van J. Matham voor deze stijleigenaardigheid mag niet worden uitgeschakeld. Wel moeten wij dan zowel voor Goltzius (Coll. F. Koenigs, coll. F. Lugt) als voor Matham (afb. 6, plaat III) op teekeningen uit het jaar 1603 wijzen, wat, althans voor zoover het Matham betreft, geen bezwaar kan opleveren, daar Jan geruimen tijd bij Matham in huis heeft vertoefd en dergelijke oudere teekeningen zeer zeker onder oogen heeft gehad ²⁾. De arcade-vorm der lijnen en de hierboven besproken manier van arceeren heeft Matham op eene wijze, overeenkomstig aan die, welke Jan van de Velde later eerst tenvolle tot zijn recht zou laten komen, gebezigd. De prenten van Gauw (Matham exc.) naar Goltzius (afb. 3 en 4, plaat II) hebben de opvattingen van Goltzius, die in diezelfde richting gaan, getrouw overgeleverd. Dat in 1615 deze traditie, als wij haar zoo mogen noemen, nog zeer levendig is, bewijst een duinlandschap, op naam van L. van Uden in het Museum Boymans (Coll. Domela Nieuwenhuis), dat op dezelfde wijze is geteekend (afb. 28, plaat XV). In oud, waarschijnlijk eigenhandig, schrift staat op de achterzijde van deze belangrijke en fraaie penteekening: H. Goltzius possessor. De teekening is gemerkt L.V.V. en 1615 gedateerd en ook op de achterzijde nog eens L.V.V. geteekend, geheel op de wijze waarop Lucas van Uden dat gewoon is. Waarom zou de teekening van dit duinlandschap, dat men in de omstreken van Haarlem zou kunnen localiseeren, niet onder onmiddellijken invloed van Goltzius zijn ontstaan ³⁾? Dit ware niet vreemd voor een Antwerpenaar. Had ook niet twee jaar eerder Rubens een bezoek aan den vermaarden kunstenaar gebracht?

De toeschrijving van de beide teekeningen in de Albertina wordt ondersteund door die van een derde teekening in Berlijn, nog op naam van Buytewegh bewaard (Cat. nr. 30, afb. 29, plaat XVI). Alle twijfel tegen een attributie aan Jan van de Velde is ongegrond; de teekening is een studie voor Fr. Van der Kellen nr. 537, d.w.z. voor nr. 4 van de serie etsen door Simon Poelenburgh, (die in 1614 naar Esaias werkte), naar Jan's inventies geëts. Vermoedelijk is Simon Poelenburgh (geb. 1592) eveneens leerling van Matham geweest, die immers reeds in 1600 met Poelenburgh's oudere zuster trouwde.

Een duinlandschap uit de omgeving van Haarlem in de coll. van Regteren Altena (Cat. nr. 13, afb. 86, plaat XLVII) is geheel in denzelfden stijl als de hier boven genoemde schetsen. Haarlem is, met de molens langs het Spaarne, rechts nog juist zichtbaar, maar geen menschelijk wezen, — geen vlot geschetste reizigers, geen talmend „herdertje met zijn woeligh Vee” — verlevendigt de wijde uitgestrektheid. Slechts dat, wat

¹⁾ Die Handzeichnung, Wien, 1923, pag. 479, afb. 215.

²⁾ De teekening te Berlijn (inv. 13326) is van een zeer groot formaat, nml. 298 : 444 mm.

³⁾ In 1615 is Lucas van Uden 20 jaar oud.

de menschen uit planken, palen en leem tot hun gerief vervaardigden, herinnert ons den mensch nadrukkelijk genoeg. Evenals bij de vorige teekeningen van deze groep heeft van de Velde hier tusschen waarneming en vormgeving, tusschen impressie en creatie het juiste evenwicht gevonden. Meer dan het leutige en landelijke van zijn omgeving heeft hij niet willen verwezenlijken. Maar hij was nog jong — nauwelijks 22 jaar — zeer ontvankelijk en labiel van aard. Reeds bij de vijfde groep van teekeningen, hieronder te bespreken, blijkt dat dit verkregen evenwicht vlug verstoord kon worden, dat het hierboven aangeduide dualisme tusschen willen bereiken en kunnen zich duidelijker manifesteert, en tevens, dat wat al te zeer de vaardigheid verkozen werd boven verbeelding, verdieping; dat wat al te zeer ook het doordringen tot de kern werd verwaarloosd.

In een vijfde groep van teekeningen vatten wij die teekeningen samen, welke voor 1616 de in 1616 uitgegeven prenten werden vervaardigd. Over het algemeen is de sterke horizontale verdeling met zwaartepunten aan de uithoeken of in het midden hier vervangen door een diepte-werking, waarbij het zwaartepunt aan de eene zijde van het blad is gelegd en het verre verschiet, al of niet door een diagonaal, met den voorgrond is verbonden. Meestal is slechts sprake van een voor elkaar schuiven van verschillende plans, waarbij dan de horizon, — zoo ver mogelijk van het zwaarste accent in den uitersten hoek, — slechts even zichtbaar is. Maar van een *c o n s e q u e n t* volgen van een bepaald plan is bij van de Velde nimmer sprake. Hij is te plooibaar om op een felle, zij het dan natuurlijk ook wat eenzijdige wijze, bewust een bepaald effect van visueele aandoe-ning te verwezenlijken. In dat opzicht bereikt zijn tijdgenoot Buytewegh meer, diens werk heeft juist daardoor vooral dwingender overtuigingskracht. Als verontschuldiging moet echter voor Van de Velde worden aangevoerd, dat wij hier van hem slechts reischetsen voor ons hebben en motieven, die reeds bij voorbaat als ontwerpen voor later uit te voeren gravures zijn gedacht. De charme ligt juist in het nog niet uitgevoerde van den eersten opzet, in de eerste vreugde van de vondst. De vroegste van deze teekeningen vertoont de Niers, een water in de omgeving van Gennep (Cat. nr. 66), en is nog uiterst minutieus met fijne haakjes, stippels en krasjes geschetst ¹⁾. De ontwerpen voor Fr. Van der Kellen nr. 272 (Cat. nr. 28, afb. 30, plaat XVII) en nr. 275 (Cat. nr. 29) zijn, mogelijk reeds onder invloed van de gewoonte om voor de prent te werken, vlotter opgezet en zeer rap geteekend. De pen zwikt de hoeken om, een hevige onrust schijnt den teekenaar voort te drijven, zoo overhaast, dat vele onderdeelen slordig worden ineengezet. Vluchtig wordt een en ander gewasschen, waarna de pen alweer dadelijk met wat fikse halen hier en daar iets grof omlijnt of ophaalt. Als voorbeelden daarvan noemen wij de schetsen in Londen (Cat. nr. 58, vlg. afb. 56¹¹) en in Leipzig (Cat. nr. 57, afb. 31, plaat XVII). Bij het laatste blad is zeer duidelijk te zien, hoe, over een eerste opzet heen, met enkele penseelstreken de boomen krullerig zijn opgehaald. De spontane visie wordt dan weer te niet gedaan door het overgeleverde maniertje, dat dergelijke uitingen van zich haasten-

¹⁾ De voortgeboomde boot links op den voorgrond is verwerkt op de prent Fr. Van der Kellen, nr. 269. De studie voor deze prent is in de coll. J. Q. van Regteren Altena (Cat. nr. 10).

de, en voor een bepaald doel van publicatie werkende, artiesten altijd zal bedreigen.

Deze teekeningen en de beide ontwerpen voor de titelbladen (Cat. nr. 53, afb. 32, plaat XVIII en Cat. nr. 43) zijn hoogst waarschijnlijk wel in 1616 ontstaan. De twee laatste doen den invloed van een contact met Cl. J. Visscher nog eens vaststellen, want de boomslog, de wijze van ornamentatie, en de groote functie van licht en donker, — bereikt door een meer genuanceerd wasschen, — bevestigen deze relatie. Bij het in prent brengen van deze schetsen is de eerste opzet zelden verdiept, het beperkt zich tot het „verfraaien” ervan, tot het afwerken als „welstandig” geheel. In de teekeningen is meer sprake van een geëmotioneerde gewaarwording, maar heviger of inniger van aandoening wordt deze eerste impressie noch in de prenten, noch in zijn penkrabbels; en in de teekeningen leeft zij zich soms op de meest onverwachte wijze ineens uit door wilde overdrijvingen, waardoor dan het geheel aan de uiting van een soort psychische verwarring doet denken.

1616 is een buitengewoon vruchtbaar jaar geweest voor Jan van de Velde's prentkunst. Een kleine 120 etsen werden in druk gebracht! En bijna alle prenten zijn voor zoover wij konden nagaan, eigen inventie ¹⁾; aan vlijt ontbrak het hem nimmer!

Behalve een penteekening in de coll. Vernon Wethered (Cat. nr. 59, afb. 33, plaat XVIII), die samenhangt met Fr. Van der Kellen 262 ²⁾, zijn in 1616 nog twee figuurstudies ontstaan, die in Dresden op naam van Buytewegh liggen. Het zijn de ontwerpen voor de prenten 2 en 4 van de serie valkeniers (Cat. nr. 41, afb. 59, plaat XXXI en cat. nr. 42). Stond op blad 1 niet nadrukkelijk vermeld, dat Jan van de Velde de „inventor” was, dan zouden wij er niet met zoo'n stelligheid zijn hand in hebben kunnen herkennen, vooral daar toch Buytewegh's ets van den Kanonier aan deze inventies wel moet zijn voorafgegaan ¹⁾. De teekeningen missen echter de vastheid van streek van Buytewegh en zijn lakscher van uitbeelding; een onzekerheid, die men ook opmerkt bij de figuren van het titelblad, dat in Frankfort bewaard wordt (Cat. nr. 43).

1617 Wanneer men in een kromme de ontwikkeling van Jan's talent zou willen vastleggen, dan zou deze lijn in de jaren 1617 en 1618 haar voorloopig hoogtepunt bereiken. Daarna komt stellig een inzinking, wat eigen scheppingen aangaat. Het is of de uitspraak van zijn vader: „de kunst van inventeren is beter dant naermaken en copieren” ³⁾ tot in deze jaren haar uitwerking deed gevoelen. Uit grafisch oogpunt gezien blijft er wel een verdere technische ontwikkeling te bespeuren, doch een zich vernieuwen, een tasten naar onbeproefde mogelijkheden in zijn teekenen, blijft voorloopig, na 1618 (enkele uitzonderingen daargelaten) uit. Doch in 1617 wordt naar vernieuwing nog wel gezocht. Allereerst wordt het formaat der prenten steeds groter. Na een serie van de 12 maanden (Fr. Van der Kellen, nrs. 174—186), die onzes inziens zeker tusschen de series van 1616 en 1618 inligt, moet, naar den boomslog te oordeelen, de prachtige

¹⁾ Voor eenige ontleeningen wordt verwezen naar schrijvers Buytewegh artikel in Oud Holland, 1931, pag. 49, vgl.

²⁾ Nr. 8 van een serie van 16 prenten in 1616 uitgegeven; op de prent is rechts een ijsgezicht aangebracht.

³⁾ Fr. Van der Kellen, pag. 16.

reeks van 8 etsen, bij R. de Baudous uitgegeven, eveneens in dit jaar zijn ontstaan (Fr. van der Kellen, nrs. 331—338). Het is jammer, dat wij voor deze grootsche concepties, die zoozeer van een artistieke intuïtie getuigen, geen studies hebben kunnen vinden, omdat de bekoring der onbevangenheid, die er van uitgaat, juist in teekeningen vermoedelijk het schoonst en het meest subtiel bewaard zou zijn ¹⁾. Wel is uit 1617 de studie bewaard gebleven van de „maand Mei” uit de serie „maanden” van dat jaar. Zij geeft de Zijlpoort te Haarlem weer (Cat. nr. 60). De eigenaardige boomslog, een met een kartellijn omgrensde cirkelvormige bladertoef, wordt hier voor het eerst en overvloedig toegepast (Vgl. afb. 56^{III}). Deze gemaniëerde bladertoeven bevinden zich ook op de twee reeksen seizoenen van 1617, uitgegeven bij Hondius en Cl. J. Visscher ²⁾. Kennelijk moeten dus ook wel de landschapjes in de coll. Dr. N. Beets (Cat. nr. 17, afb. 34, plaat XIX) en in Dresden (Cat. nr. 39, afb. 35, plaat XIX) met een overeenkomstigen boomslog, in 1617 op het papier zijn gezet. Hetzelfde neemt men ook waar op de prent van het groote dorpsfeest ³⁾, hoewel de figuren hier een meer overheerschende plaats innemen: „bacchanalia negligere apud rusticos nefas est. . . .”

In het eerste hoofdstuk opperden wij de waarschijnlijkheid dat Jan van de Velde Italië heeft bezocht, waaraan wij aanvankelijk twijfelden ⁴⁾. Het is hier de plaats aan te geven waarop deze opvatting berust. Een kort verblijf in Italië (schreef Huygens niet dat men gemakkelijk in drie maanden uit en thuis kon zijn?) blijkt zeer goed mogelijk. Jan van de Velde reisde veel; voortdurend zwierf hij rond. Een reisschets, een gezicht op den Tiber voorstellend, moet, stylistisch beoordeeld, omstreeks 1617 zijn ontstaan (Cat. nr. 24, afb. 38, plaat XXI). In 1618 komt een groot gezicht op Napels uit. Lag hieraan een opdracht ten grondslag? Het blijft mogelijk, dat deze prent en de 1617 gedateerde prent de „Roomschebrug” (Fr. Van der Kellen, nr. 216), evenals de tekening weer naar andere prenten zijn vervaardigd ⁵⁾. De overweging, dat hij in deze jaren steeds verder wilde grijpen en dat de, voor zoover wij weten topografisch zoo juiste stadsgezichten van Maagdenburg en Brussel ⁶⁾ ook naar eigen observatie en vermoedelijk reeds iets eerder kunnen zijn ontstaan, kan het vermoeden versterken, dat Van de Velde in 1617 korten tijd in Italië is geweest. De volgende teekeningen kunnen dan met deze reis in verband staan.

Ten eerste twee schetsen in de coll. J. Q. van Regteren Altena. Het eene blad, voorstellende een ruïne op een rots aan een rivier, is zeker niet in Holland ontstaan (Cat. nr.

¹⁾ Tenzij wij aan teekeningen moeten denken als het langwerpige landschap (Cat. nr. 4, afb. 43, plaat XXV), dat wij misschien ten onrechte iets later hebben gesteld; het is moeilijk na te gaan, daar het karakter van het blad door het gebruik van de aquarelkleuren geheel veranderd is.

²⁾ Fr. Van der Kellen, nrs. 142—149.

³⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 97.

⁴⁾ Bode en Riegel hebben aangenomen dat van de Velde in Italië is geweest; zoo ook A. M. Hind (The Print Collector's Quarterly, 1925, Vol. 12, nr. 3, pag. 250), die een reis naar Italië zeer waarschijnlijk acht, maar de ets (Fr. Van der Kellen, nr. 216) afhankelijk zou willen stellen van Willem van Nieuwland en de etsen Fr. Van der Kellen 410 en 413 zelfs van B. Breenbergh.

⁵⁾ Zie voor de betrouwbaarheid van de topographie: G. J. Hoogewerff, De beide Willem van Nieuwlandts, Oud Holland, 1911, pag. 57 en de Med. Nederl. Hist. Instituut, 1928, pag. 124.

⁶⁾ Fr. Van der Kellen, nrs. 205—209.

11, afb. 36, plaat XX). De teekenwijze sluit zich goed aan bij die van de besproken teekeningen. Bovendien heeft Simon Poelenburgh de schets in prent gebracht; de dateering kan daarom niet ver aflaggen van de andere door S. Poelenburgh in prent gebrachte teekening (vgl. Cat. nr. 30), die met vrij groote zekerheid in 1616 kon worden gesteld. Nauw aan het rotsgezicht met ruïne verwant, is het gezicht op een stad, die naar alle waarschijnlijkheid in Italië ligt (Cat. nr. 12, afb. 37, plaat XX). Wolken en rook zijn in fraaie krullijnen aangeduid en verraden weer den zoon van den schrijfmeester. De boommen zijn verwant aan die op het vroegste werk van Moeyaert ¹⁾ en Pynas. De teekening draagt op de achterzijde nog een opschrift „van der Ule”, waarbij „Ule” veilig als een latere verbastering van „Velde” is te interpreteren.

Een teekening in de coll. Dr. A. Welcker is de studie voor Fr. Van der Kellen nr. 422 (in spiegelbeeld). Ook hier is stellig een zuidelijke burcht weergegeven, vermoedelijk aan een van de Italiaansche meren gelegen (Cat. nr. 22) ²⁾. Ongetwijfeld van dezelfde hand als deze teekening is een schets, vroeger in de coll. A. O. Mayer (Cat. nr. 56). De dennen op deze teekening komen, geheel op dezelfde wijze geteekend, voor op de 1615 gedateerde etsen; de boomslog wordt weer aangeduid met de reeds meermalen besproken kartellijn. De sliertige krabbels op de wegen zijn op al deze teekeningen het geliefkoosd middel om het kronkelig verloop ervan met nadruk weer te geven en ook de wilde en roekeloze wijze, waarop de pen de lucht en wolken in elkaar krast, is een characteristicum, dat al deze teekeningen gemeen hebben. Zoo is lucht op de bewuste teekening met het gezicht op den Tiber bewolkt met behulp van slingerlijnen, zooals men die alleen bij Jan van de Velde gewoon is te vinden. Een lijn met twintig knikken of golven is geen uitzondering.

Vergelijkt men deze teekeningen met twee schetsen, de ruïne van Bredero (Cat. nr. 49, afb. 40, plaat XXIII) en het gezicht op Zandvoort (Cat. nr. 63, afb. 39, plaat XXII), dan kunnen wij op het glooiende duinlandschap en in de lucht eenzelfde beloop van de lijnen vaststellen en tevens constateeren, dat een eventueel verblijf in Italië in geen geval vereenvoudigend of louterend op zijn teekenwijze heeft gewerkt. Zoekend naar motieven, heeft hij die in Italië in overvloed kunnen vinden, maar hij is er met een Hollandsch oog naar blijven kijken, zooals hij het eenmaal gewend was. Mochten de teekeningen van Zandvoort en de ruïne van Bredero inderdaad na een Italiaansche reis zijn vervaardigd, dan blijkt hieruit hoe sterk de herinnering aan de concepties van zijn leermeester en van Goltzius nog voortleefde. Deze teekeningen laten, — zij het ook voor het laatst —, duidelijk zien hoe lang de voorbeelden dier meesters in het werk van hun pupil bleven nawerken (Vgl. afb. 3—6) ³⁾.

1618 Wat in het verloop van 1618 echter een groote verandering onderging, was de wijze van produceeren, waardoor van de Velde's belangstelling in hoofdzaak op het werk van

¹⁾ Men vergelijke de twee teekeningen op naam van Claude Lorrain in de coll. van den Duke of Devonshire te Chatsworth. Deze teekeningen zijn waarschijnlijk vroeg werk van Moeyaert (foto's Braun, nrs. 74232, 74233).

²⁾ De bezitter vermoedt een gezicht op Isola Bella.

³⁾ Behalve de ruïne van Bredero schijnt Goltzius ook, evenals van de Velde de ruïne van het Huys ter Kleef te hebben uitgebeeld, een dergelijke teekening van Goltzius wordt althans vermeld op een veiling te Amsterdam, 8 April 1760, Port. F. 43 (notities R.K.D., den Haag).

anderen gericht werd. Na zijn derde (en laatste) uitgave van een serie van 12 maanden ¹⁾, opgedragen aan Pieter van Veen te den Haag en na de reeds vermelde kaart van Napels, ontstaat in de reeks eigen scheppingen voorloopig een caesuur.

Het is mogelijk, dat ook het huwelijk van Jan van de Velde in 1618 hier oorzaak van geweest is, daar dit hem misschien heeft gedwongen, — de huwelijksche voorwaarden versterken het vermoeden, — zijn gaven nog meer productief te maken. Hij kon dit doen door zelf uitgever te worden, zooals Cl. J. Visscher en H. Hondius, òf door leerlingen te nemen. Beide oplossingen konden stellig aan de artistieke ontplooiing schade doen, maar zonder andere middelen was het hem waarschijnlijk niet mogelijk om alleen door prentkunst in eigen levensonderhoud te voorzien. Ook het werken naar teekeningen of schilderijen van anderen, vooral het in prent brengen van portretten, was een vereischte, wilde hij eigen inkomsten vermeerderen ²⁾.

Vóór 1618 heeft van de Velde, op een enkele uitzondering na, niet naar anderen gewerkt, ná 1618 wordt dit tamelijk wel de regel ³⁾. Burchard's stelling, die sindsdien voetstoots werd aangenomen: „die Namen der Künstler, nach denen Jan van de Velde gearbeitet hat, geben die beste Aufklärung über die Wurzeln seines Stiles”, mist dus bewijskracht ⁴⁾. Wat van de Velde naar Buytewegh graveerde moet immers ná 1618 zijn ontstaan, naar Esaias vervaardigde hij vermoedelijk twee etsen vóór en één ets ná 1618, terwijl ook ná 1618 al het werk is geleverd, dat hij naar andere meesters graveerde. De eerste ontplooiing van zijn kunst sluit logisch bij het werk van de vorige kunstperiode aan en bezat reeds, zooals wij hebben trachten aan te toonen, een persoonlijk karakter. Dat verschillende tijdgenooten stimuleerend gewerkt hebben, spreekt vanzelf.

Het herontdekken van het landschap was een voornaam ding, doch het beteekent slechts een eerste phase. „Vetustae ruinae et vetustissimae aliquot regiones ad oculorum oblectamentum; disce minora homine haec, si se cognoverit, esse” ⁵⁾, met deze woorden is het doel, dat men zich had gesteld, volledig omschreven, maar deze didactisch-topografische verhouding tot de natuur behoefde telkens een geestelijke verrijking, wilde zij haar mogelijkheid tot ontwikkeling behouden. Uit de spanning, die tusschen subject en object ontstaat, heeft deze diepere waarde te groeien en is zij ook gegroeid, maar pas bij meesters die ná Jan van de Velde de leiding nemen, — en dan in den vorm van een telkens nieuw element van stemming. Het tevoren scherpe en wat harde beloop der lijnen brokkelt af, verzacht en verpulvert tot een al meer schematische aanduiding. De helderheid van de kleur verzwakt tot een gelijkmatiger tonaliteit, waarin het spel der atmosfe-

¹⁾ Vier aquarelstudies, in Coburg, deze maanden voorstellende, zijn copieën naar prenten van deze serie (Cat. nr. 297/300).

²⁾ Zie hierover ook blz. 7, 8.

³⁾ Die enkele uitzondering was de ets naar Esaias van de Velde, waarvan L. Burchard o.i. terecht de dateering op 1614/1615 heeft gesteld (Sim. Laschitzer, Rep. VII, pag. 124, nr. 3; afgebeeld door Burchard in Die Holl. Radierer vor Rembrandt, Berlin, 1917). De tekening van Esaias ligt op naam van Buytewegh in het Kupf. Kab. te Berlijn. Misschien heeft Jan van de Velde verder ook nog de gestrande potvisch van 1614 naar een ets van Esaias vóór 1618 gecopieerd.

⁴⁾ L. Burchard, *ibid.*, pag. 69.

⁵⁾ Titelblad Fr. Van der Kellen, nr. 255, 1616.

rische wisselingen overheerscht. Niet lijnen, maar lichtschakeeringen suggereeren dan de ruimte, niet de omgrenzing, maar de aanduiding door toonverschil wordt het middel. Niet de voorstelling, maar het gevoel van het individu, niet het oog, maar het gemoed spreekt.

Dit nieuwe element van stemming, dat zijn werk zoozeer behoefde, heeft Jan van de Velde wel met de technisch daartoe vereischte middelen benaderd, het wezen, het essentiële van zijn scheppingen is er echter niet door veranderd. Het clair-obscur, dat hij in zijn grafiek heeft toegepast — het is mogelijk dat zijn Italiaansche reis hem toegankelijker had gemaakt voor het werk van Elsheimer en diens navolgers —, blijft het aanbrengen van een aan anderen ontleend en weinig verwerkt effect. Regelrecht ontstolen aan Goudt's prenten, wordt dit als kunstgreep toegepast. Buyteweghs studie voor de prent „Ignis” stelt de handeling voor op klaarlichten dag; van de Velde maakt een zwarten nachthemel ¹⁾, geheel in Goudt's trant ²⁾. De techniek van de gravures van Goudt had hij stellig reeds eerder bestudeerd, zooals ook R. Grosse aanneemt ³⁾, maar daar was het dan ook bij gebleven; nu, na 1618, tracht hij Goudt met diens eigen middelen te evenaren en pleegt daarvoor een, volgens onze tegenwoordige opvattingen, gewetenloos plagiaat. Misschien heeft ook Jacob Pynas, die zich zoo goed in het vaarwater van Elsheimer thuis voelde, zijn vriend Jan van de Velde in die Elsheimersfeer gedreven. Het werk van deze twee meesters vertoont wel punten van overeenkomst, die deze veronderstelling ondersteunen. Wij komen er later nog op terug.

In Van de Velde's teekeningen is van een nachteffect, zooals men dat weergegeven vindt op de prenten van de twee series met de vier stonden ⁴⁾, hoegenaamd niets te bespeuren. Jan blijft teekenen met de middelen, die hij zich tot 1618 had verworven; ook zijn veranderde productiewijze heeft het karakter van zijn teekenstijl niet aangetast. Hoogstens op de prenten kan de bewering: „es ist sein Verdienst die Errungenschaften der bedeutenderen Zeitgenossen einer breiteren Menge zugänglich gemacht zu haben ⁵⁾” van toepassing zijn, de teekeningen behielden hun persoonlijk accent, zonder dat daarin de vondsten en vernieuwingen van zijn meer belangrijke tijdgenooten klakkeloos worden overgenomen.

1618—1620

Met dat al zijn er slechts enkele teekeningen bewaard gebleven, waarvoor een datering 1618—1620 toepasselijk kan worden geacht. Het meest komt hiervoor in aanmerking een gezicht op de ruïne van het Huys ter Kleef buiten Haarlem (Cat. nr. 47, afb. 42, plaat XXIV) ⁶⁾. Wat opzet en wijze van aanschouwen aangaat, komt zij het

¹⁾ Jan Starter zou dichten: „de nare nacht des Hemels blaauwe zalen, gingh (hij) met haer swarte kleed op 't alder droefst bemalen, soo datter gantsch geen licht meer aen den Hemel is. . . .”

²⁾ De theorieën van A. M. Hind in the *Print Coll.*, Quarterly, 1925, vervallen hier wel mede. Het etsje van de Ignis in Dresden is vermoedelijk een proeve van Jan van de Velde voor Buytewegh, om hem te vragen of hij het karakter van de teekening aldus mocht veranderen.

³⁾ Eenige voorzichtigheid is hier geboden, omdat Grosse niet naar de eerste staten, maar naar de opgewerkte afdrukken van de prenten van Jan oordeelt.

⁴⁾ Fr. Van der Kellen, nrs. 187—195.

⁵⁾ L. Burchard, *ib.*, pag. 68.

⁶⁾ De juiste toeschrijving van deze teekening danken wij aan J. Q. van Regteren Altena, die de teekening onder de schetsen van Van der Vinne in Teyler's Museum aantrof. Bij de notities van Van der Vinne

meest overeen met de voorstellingen op de serie maanden van 1618; een zelfde rustige verdeling van plans, een zuiver afwegen van de verschillende waarden. Maar de lijnen zijn draderiger dan in de hiervóór besproken teekeningen, de arceering is krulleriger, iets wat in de teekeningen uit een volgende periode nog sterker spreekt. Hoewel zich in het Gem. Archief te Haarlem verschillende copieën naar deze tekening bevinden, waaronder een met het apocryphe opschrift: „naar W. Buytewegh, 2 Jan. 1600”, heeft de oorspronkelijke tekening toch met Buytewegh niets gemeen. Diens landschappen in Berlijn, den Haag (Gem. Museum) en Rotterdam, hebben een korte, krachtige lijnstructuur en de met lichten druk neergezette arceering is nimmer zoo vol lussen. Slechts drie teekeningen ¹⁾ vertoonen een „boomslog”, aangeduid met kleine boogvormige korte krasjes, zoodat een net van oogjes, een smal raster ontstaat, maar nooit is een lijn bij Buytewegh een echt *geschreven* aaneengesloten serie bewegingen, waarvan de zin voor het geheel onduidelijk zou zijn.

Een tekening van de Zijlpoort te Haarlem in het Gem. Archief aldaar (Cat. nr. 48, afb. 41, plaat XXIII) sluit zich bij de vorige studie goed aan. De trant, waarmee de begroeiing tegen de wallen is weergegeven is met den teekenstijl van het vorige blad geheel identiek. Uit denzelfden tijd dateert waarschijnlijk ook een tekening in Darmstadt (Cat. nr. 37), een ruw neergekrast landschap. Zij doet zien hoe snel dit talent aan inzinkingen onderhevig was en verslappen kon. Een geaquarelleerde tekening van een weg tusschen zware boomgroepen, behoort, als wij ons niet vergissen, ook nog in deze periode thuis (Cat. nr. 4, afb. 43, plaat XXV). De schets is interessant voor het kleurengamma, dat zij ons onthult. Het bestaat uit het, ook uit Avercamps aquarellen bekende groen, verder het lichte rood, zwaar olijfgroen, bruin en geel. Zooals bij zoovelen van de vroege 17de eeuwsche meesters zijn de kleuren als decoratieve schakeering aangebracht, nog niet als uitdrukkingsmiddel voor een bepaalde visie. Door hun bijzondere geaardheid verdroegen Van de Velde's teekeningen van deze periode zulk een enkele decoratieve opfluistering niet; zelden werd er door hem dan ook gebruik van gemaakt. Kenmerkend voor eigen inzicht is wellicht het wél aanbrengen van de 5 kleuren, blauw, bruin, olijfgroen, licht groen en zwart op de achterzijde van een tekening van een landweg, terwijl hij dit kleurengamma op de tekening-zelf niet toepast. In deze gevoelige krabbel voltrekt zich reeds de laatste phase van Van de Velde's teekenstijl; met minder middelen heeft hij daarin naar een meer lyrischen verhaaltrant gezocht (Cat. nr. 14, afb. 44, plaat XXV).

De laatste tekening heeft, evenals de afbeelding van een reiswaagen (Cat. nr. 19, 1620—1630 afb. 45, plaat XXVI) en een karos met paarden bespannen (Cat. nr. 23, afb. 46, plaat XXVI) ²⁾, in vergelijking met de teekeningen uit zijn jeugd, stellig een minder gecompliceerde voordracht. Het lineair karakter is hier wel hoofdzaak, maar meer terwille van

(Gem. Archief, Haarlem) van een veiling van een collectie (van hem?) kwamen 85 teekeningen van „van de Velde” voor.

¹⁾ Berlijn, Nat. Galerie; Dresden, Kupf. Kab.; Coll. F. Lugt, Parijs.

²⁾ Op deze tekening maakte mij J. Q. van Regteren Altena attent.

de contouren, minder, zooals bij Buyteweghs karosteekening ¹⁾, terwille van de structuur, zóó dat het wrikken van den wagen in de bochten ons duidelijk wordt en wij begrijpen, waarom de wagen knarst en schommelt. In dat opzicht loopt Van de Velde's teekening meer op Rembrandts grandiooze verbeelding van een dergelijk vervoermiddel vooruit (Londen, Brit. Mus.). Bij Rembrandt gaat het tenminste heelemaal niet meer om het rijtuig, enkel en alleen het licht is daar veraanschouwelijkt.

Bij zulk een teekening en bij vele andere van Van de Velde denken wij aan alle deugden, die zijn vriend Starter, met wien hij in deze jaren herhaaldelijk samenwerkte, zoo gaarne en overvloedig verheerlijkt: het sierlijke, welgemanierde, het liefelijke, vermakelijke, „aldersoetstvloeyende”, het lustige en het beminnelijke; er resonanceert aldoor iets in van de stemming van: „...mogen wy met ons beyden / een volkomen leven leyden / so vol weeld / vol gemack / vol geluck / vol geneughd / so vol lust / so vol rust / so vol lof / so vol deughd / so vol staet / so vol baet / so beleeft / dat noyt vrou met haer man / dat noydt man met syn vrou / so veel vreughd en vermaeck / op d'aerd genoten heeft” ²⁾.

Uit deze jaren dateeren 16 teekeningen, die thans over 5 musea zijn verspreid en kennelijk uit een of twee schetsboekjes afkomstig zijn. De pentteekeningen zijn wel alle op met vermiljoen geprepareerd papier uitgevoerd, maar toch met een tamelijk groot onderling tijdsverschil ontstaan (Afb. 47—55, plaat XXVII—XXIX). Deze roode kleurstof als ondergrond ³⁾ wordt in Holland zeer weinig toegepast, maar moet voor Van de Velde toch reeds een vertrouwd middel zijn geweest, want ook een proefdruk(?) van de „Spiegel der Schrijfkunst” ⁴⁾ van Jan's vader is reeds op dergelijk papier gedrukt en ook Esaias heeft het papier van enkele van zijn schetsen op deze wijze geprepareerd (Darmstadt, Leipzig, afb. 20). Wanneer men deze schetsen van Esaias echter vergelijkt met die van Jan van de Velde, dan is er toch een groot verschil, het verschil, dat er nu eenmaal bestaat tusschen een picturaal aangelegd kunstenaar en een zuiver lineair voelend graficus met den noodigen zin tot lineaire verfraaiing. Eerder hebben dan ook de etsen, die Esaias bij J. P. Berendrecht heeft uitgegeven (Burchard, nr. 8—17) den aard van Jan's teekeningen, vooral van de 6 thans in de Albertina bewaard, bepaald (Vgl. afb. 50—52, plaat XXVIII) ⁵⁾. Van deze 16 teekeningen zijn vooral twee landschapjes, — in Göttingen, — hoogst merkwaardig. Het eene (Cat. nr. 45, afb. 54, plaat XXIX) heeft een uitermate bewogen structuur en zou bijna een reisschets van Seghers kunnen zijn, de sfeer grenst aan het visionnaire. Het andere, een zonsondergang (Cat. nr. 44, afb. 53, plaat XXVIII) doet met zijn fladderend lijnenspel eerder aan De Gheyn denken. Een

¹⁾ Berlijn, Kupf. Kab. Inv. nr. 3849 (158 : 151); vroeger op naam van J. van de Velde, geheel ten onrechte echter.

²⁾ Jan Starter, Friesche Lust-hof, 1621, pag. 97, 4.

³⁾ Zie J. Meder, Die Handzeichnung, Wien, 1923, pag. 47.

⁴⁾ Gem. Bibliotheek, Rotterdam; het exemplaar mist het door J. Matham gegraveerde titelblad en heeft hiervoor een met sierletters gesneden opschrift in de plaats.

⁵⁾ Niettegenstaande dat zijn er toch nog wel eenige teekeningen van Esaias, die, vooral wat het verschild betreft, overeenkomst vertoonen met de schetsboekbladen van Jan; het zijn de 1619 gedateerde studies in Leipzig (ijsgezicht) en Haarlem, Teyler's Museum (Terechtstelling van Ledenberg).

invloed van De Gheyn is hier dan ook niet geheel te verwerpen. Omstreeks 1625—1626 bestond er tusschen beide kunstenaars een nauwe relatie, in verband met de uitgave van den prentcyclus „de Begrafenis van Prins Maurits” ¹⁾. Wij denken hier ook aan Van de Velde's prent van een Heksensabbat van het jaar 1626 ²⁾, wat een typisch gegeven voor De Gheyn is en dan ook misschien aan hem zijn ontstaan te danken heeft ³⁾. Een dateering van omstreeks 1626 zou ook goed passen voor de overige teekeningen van het schetsboekje, daar drie ervan (Cat. nrs. 31, 36, afb. 48, plaat XXVII en nr. 62, afb. 55, plaat XXIX) hebben gediend voor studies voor prenten in den Amsterdamsche Pegasus van 1627. Hierbij sluiten zich aan: een tekening in Dresden, een riviergezicht bij ondergaande zon (Cat. nr. 40) en een schets van een huis met een watermolen (Cat. nr. 54, afb. 57, plaat XXX). Al deze teekeningen hebben een eigenaardig bewegelijke, spiralende, draaierige pennestreek; het lijkt of bij momenten alle beheersching den teekenaar verlaat, of alle remmen in hem verbroken zijn en geen wil meer vat heeft over de hand, die den stift nu vrij laat uitvieren over het papier met, nu eens flitsende, dan weer slungelachtig-sloome lijnen. Vier fragmenten van teekeningen uit de verschillende hier besproken perioden, verkondigen deze thans in steeds heviger mate voorkomende stijleigenaardigheid zeer duidelijk (Afb. 56, plaat XXX).

Naast deze vlote landschapkrabbels, die een lyrisch temperament en een licht gebrek aan zelfbeheersching verraden, heeft Van de Velde ook een aantal markttafereelen geconcipeerd. Zonder twijfel hebben de prenten, die hij naar Buytewegh heeft gegraveerd (men denke aan de voorstellingen „Terra”, Fr. Van der Kellen, nrs. 134 en 141), hem tot dit genre aangespoord ⁴⁾. Wel had Van de Velde reeds eerder markten geëts en ook groote dorpsfeesten geteekend en in prent gebracht, maar de rustieke en rechtstreeks bij het landschap behorende sfeer bleef daarin steeds met grooten nadruk de hoofdzaak. Bij deze latere tafereelen is het accent, geheel in overeenstemming met Buyteweghs opvatting, op het bewegelijke leven, op het handeldrijven, de „doening” der menschen gelegd. Het contact met Buytewegh werd, zoo al niet eerder, dan toch zeker in 1620 hernieuwd ⁵⁾, toen Van de Velde de prenten voor Houwaerts „Handel der Amoureuſheyt” heeft gegraveerd; de ontwerpen hiervoor heeft Buytewegh geleverd; zij komen wat hun trant betreft, overeen met de voorstellingen uit zijn geschiedenis van Jonas, die dan ook terzelfder tijd moeten zijn ontstaan ⁶⁾.

¹⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 65 (een reeks van 20 etsen).

²⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 114.

³⁾ A. M. Hind, *ibid.*, vermoedt hier een verloren gegaan schilderij van Elsheimer achter, in verband met Baglione's uitlating over een „carta finita da notte con una maga”.

⁴⁾ De tekening van Buytewegh, voorstellende een houtmarkt (R.P.K., Amsterdam), moet ook in denzelfden tijd als de 1622 gedateerde voorstelling van „Terra” zijn gemaakt.

⁵⁾ Buytewegh is nml. dan al weer eenige jaren in Rotterdam gevestigd, waar hij in September 1624 overlijdt.

⁶⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 50—53. Even eerder of later zijn Buyteweghs inventies van de Apostelen in prent gebracht (Fr. Van der Kellen, nr. 58—63); de Maria met kind, de Kwakzalver en de voorstelling van Tobias en zijn vrouw (Fr. Van der Kellen, nrs. 54, 94 en 49) zijn waarschijnlijk na 1620 ontstaan; de Elementen (Fr. Van der Kellen, nr. 134—141) moeten, evenals de Seizoenen (Fr. Van der Kellen, nr. 518—521; studie voor nr. 520 in het Kupf. Kab. Berlijn), omstreeks 1622 zijn vervaardigd, daar dit jaartal op

Het is geenszins toevallig, dat de belangstelling van Jan van de Velde in deze jaren gericht is op figuurstudies, een dergelijke neiging wordt dan ook bij andere meesters in Haarlem opgemerkt; de verbeelding van het landschap schijnt, voor eenigen tijd, te worden verdrongen door het figuurstuk en het portret.

De markten van Jan van de Velde zijn gedeeltelijk persoonlijk door hem gesigineerd, zoodat over de toeschrijving geen twijfel behoeft te ontstaan. De „boomslog” verschilt hier echter van den boomslog op de teekeningen van landschappen; grootendeels blijkt deze manier van schetsen: een vlug gewasschen opzet, met enkele pennekrabbels geaccentueerd aan Buyteweghs boomgroepen op de Elementen te zijn ontleend ¹⁾. Evenals bij Buytewegh scholen ook hier de figuren, met luchtige contouren geschetst, in groepjes samen. Door een enkele plooilijn, waarlangs de penseel de schaduwen strijkt, wordt de noodige plasticiteit verkregen.

Van deze reeks zijn het zwakst de teekeningen in Amsterdam (Cat. nr. 6, afb. 62, plaat XXXII) en Stockholm (Cat. nr. 67, afb. 61, plaat XXXII). Een betere kwaliteit vertoont de Havenmarkt in de coll. Lugt, een blad, dat in tijdsorde hierna volgt (Cat. nr. 65, afb. 63, plaat XXXIII). De drie teekeningen in Weenen (Cat. nrs. 76—78) vertoon een ingewikkelder groepeerings, vooral de Vischmarkt, waar de mannen met groote kabeljauwen rondzeulen (Afb. 65, plaat XXXIV). Misschien is hier de vischmarkt in Enkhuizen afgebeeld, waar Jans schoonvader reeder was. Het levendig gesjacher en gejoel der vischboeren aan de haven, onder de vestingwallen van de stad, is knap weergegeven, de realiteit van het gekozen moment voortreffelijk vastgehouden. Ditzelfde kan men zeggen van een Stadsgracht te Haarlem (Cat. nr. 7, afb. 66, plaat XXXV).

Drastischer nog verbeeldt hij het oogenblik van het slachten van een os (Cat. nr. 32, afb. 68, plaat XXXVI). Hoe veel juisten kijk blijkt uit de manier van weergeven van den greep van de slagersknechts en uit het sterk meeleven van de kinderen, rondom het geval. Een vrouw tilt een klein jongske nog op om het beter te laten kijken, de andere snuiters grijpen elkander bij de handen vast ²⁾. Dit alles doet vermoeden, dat een persoonlijkheid als Adriaen Brouwer niet onopgemerkt naast hem leefde, zoo sterk ligt hier het accent op de impressie, op den prikkel die de waarneming in de zinnen verwekt ³⁾.

het Element „Terra” (nr. 141) voorkomt. 1622 verschijnt ook als jaartal op het titelblad van Bredero's Groot Liedtboek (Fr. Van der Kellen, nr. 441; Buyteweghs ontwerp in het R.P.K. Leiden).

Jan van de Velde's eigen reeks Kleederdrachten (Fr. Van der Kellen, nr. 126—133), figuurstudies in Buyteweghs trant, zouden wij omstreeks 1620 willen dateeren; de kalebas-vegetatie op het tweede blad is althans geheel gelijk aan dergelijke wingerdvullingen op de Apostel-serie naar Buyteweghs inventies (dergelijke vegetaties komen, zooals in Hoofdstuk II werd vermeld, reeds op de prenten van de Haarlemse graveurs naar de ontwerpen van A. Bloemaert in 1603, etc. voor).

¹⁾ Bij Buytewegh zijn dit korte, zwiepende krassen (vgl. de tekening „Aer”, thans in het Museum Boymans, Rotterdam), soms tot halve boogjes omzikkend (Loterij, coll. F. Lugt, afb. Med. Dienst K. & W. den Haag, 1928, pag. 122); bij Jan van de Velde zijn het meer kartellijnen.

²⁾ In 1624 kocht Jan van de Velde van den burgemeester Pieter Schout een os voor 70 gld. Het afbetalen ging echter niet vlot, althans 13 Juni 1625 verschijnt de burgemeester voor de Kleine Bank van Justitie om betaling te eischen. De gedaagde compareerde niet en werd veroordeeld tot de kosten en Fl. 35.—, die hij nog schuldig was (Rollen, Haarlem, Gem. Archief, Inv. 1918, R. 211, fol. 234).

³⁾ 1625/1626 is Brouwer in Amsterdam; 1626 in Haarlem; hij is dan nauwelijks 20 jaar.

Nog duidelijker komt dit uit in het wilde festijn van een dorpskermis, een tekening in de coll. F. Koenigs (Cat. nr. 55, afb. 67, plaat XXXVI)¹⁾. Zij geeft voortreffelijk de opgewonden stemming weer, aangewakkerd door het pijpen van den doedelzak en is veel levendiger dan de, ook overigens stijver gegroepede, bierjool op een in 1623 uitgegeven gravure²⁾. Dergelijke krabbels, jachtig op het papier geworpen, missen elke lineaire stelligheid; zij zijn niet meer dan compositieschetsen, bewegingsnotities, eerste regie-aanwijzingen, zou men willen zeggen. Maar, dat het geval den teekenaar heeft gepakt, dat deze van zijn onderwerp vervuld is geweest, bewijst ons, graphologisch ontleed, de drift, waarmee lijn en penseelstreek zijn gezet.

Onvergelijkelijk heeft Brouwer zóó zijn indrukken neergekrast. En die geniale, alles omvamende greep van Brouwer heeft dan ook de pogingen en probeersels in die richting — en niet alleen die van Jan van de Velde, — ten eenenmale overschaduwd! Men denke aan Andries Both, Pieter de Bloot, Bollongier, Quast, van Ostade, van Heemskerck en aan hoevele anderen niet?

Behalve de reeds besproken valkeniers zijn ons van Jan van de Velde slechts twee studies van enkele figuren bekend. In de eerste plaats een tekening van drie officieren in de coll. Masson, waarop J. Q. van Regteren Altena ons attent maakte (Cat. nr. 64, afb. 58, plaat XXXI). De reeds zoo vaak besproken teekenwijze maakt de toeschrijving weinig riskant. In de tweede plaats een schets van drie soldaten op blauw getint papier, 10 cM. in het vierkant (Cat. nr. 5, afb. 60, plaat XXXI). Het blad maakt den indruk omstreeks 1616 te zijn ontstaan, maar moet vermoedelijk toch later gedateerd worden, daar hetzelfde groepje mannen voorkomt op Fr. Van der Kellen nr. 385, één van de 36 prenten door Cl. J. Visscher uitgegeven „als Velden was verhuyst en in zijn grafsteelach”. Op een door Cl. J. Visscher ontworpen titelblad voor deze serie³⁾ staat uitdrukkelijk: „De Visscher hier zijn geest en laetste werck (vrucht) vertoont”⁴⁾. De prenten zijn, op een enkele uitzondering na, door Visscher gegraveerd⁵⁾. De teekeningen, die voor deze serie zijn gebruikt, kunnen wij in onze chronologie dan ook gevoegelijk na 1630 stellen.

Behalve het hierboven genoemde schetsje zijn ons nog twee studies voor deze prenten 1630—1640 ten bekend, waarvan de ééne, een kerkje aan een vaart voorstellende (Cat. nr. 20), een kijk geeft op de, laat ons zeggen „vrijmoedige” wijze, waarop Cl. J. Visscher een dergelijk blad als „laetste vrucht” de wereld inzond. Niet alleen verandert hij het onderwerp in een ijsgezicht⁶⁾, maar hij bevolkt dat tevens met talloze schaatsenrijders, kolfspe-

¹⁾ Op naam van Buytewegh; ten onrechte echter, men lette op den boomslog, en den stereotypen springenden hond in het midden onder de toeschouwers. De handtekening van Jan van de Velde is trouwens nog gedeeltelijk onder de valsche signatuur „Willem Buitewegh” te zien.

²⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 99.

³⁾ Bewaard in het R.P.K. te Amsterdam.

⁴⁾ „sijnde zijn laetste werck met de dood beeyndicht”.

⁵⁾ De nrs. 17, 23 en 35. Op het schetsblad van Visscher staan ook de woorden te lezen: „de Visscher (met?) t'hol van t'Buryn... t'laetste werck vertoont”.

⁶⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 381.

lers, etc. Na de wegdoezeling van den voorgrond kreeg de achtergrond er nog een reeks kale boomen bij om het wintersche nog wat te verduidelijken.

Ook de bedoeling van de andere bewaard gebleven studie werd, hoewel in iets mindere mate, in de prent gewijzigd. Hier vullen o.a. een groepje van drie menschen en eenige schapen den door Van de Velde geheel open gelaten voorgrond (Cat. nr. 16, afb. 69, plaat XXXVII). Beide teekeningen zijn met grootere routine vervaardigd dan de vroeger geteekende landschappen; de maniertjes, die Van de Velde in zijn andere teekeningen terloops aanwendt, zijn hier tot stereotype wendingen in zijn stijl gestold. De algemeene kijk op het onderwerp is echter in deze jaren niet veranderd. Naast teekeningen van Jan van Goyen uit dien tijd, waarin, meer tusschen dan in de krijtlijnen, altijd zooveel atmosferische nuances zijn gevangen, doen deze uitingen reeds ouderwetsch aan. Dan lijkt het, of Van de Velde hiermede niet gelijken tred heeft kunnen houden, vooral wanneer hij weer meent te moeten terugkomen tot het aquarelleeren in traditioneele kleuren, blauw, groen, lichtrood en bruin, op een overigens zoo breed opgezette teekening als de „Toegang tot de ruïne Bredero”, bewaard in het Gem. Archief te Haarlem (Cat. nr. 50, afb. 71, plaat XXXVIII). En een penteekening in de coll. van Regteren Altena, eveneens in zijn laatste levensjaren ontstaan, doet dan zien tot welke deformaties en grilligheden hij kan vervallen, als hij al zijn eigenaardigheden ongeremd botviert. In een dergelijk blad schijnt alles bizar, vervormd en verdraaid en uit het evenwicht geraakt (Cat. nr. 15, afb. 70, plaat XXXVII). Doch daar staat weer tegenover een zoo fraaie gewasschen teekening in het Gem. Archief te Haarlem, voorstellende een binnenplaats van de ruïne van Bredero, die, door de klare stapeling van loofmassa's, waaronder een herder zijn schapen hoedt en door de vele lichtschakeeringen op de plompe architectuur, niet in het minst ook door het geheele, rustiek-bucolische, karakter, toont, dat Jan van de Velde, potentiëel althans, alle kwaliteiten bezat, die eerst meesters als Jan Mancadam en Adriaen van de Velde ten volle zouden ontwikkelen (Cat. nr. 51, afb. 72, plaat XXXIX) ¹⁾.

Voor wij dit hoofdstuk besluiten, hebben wij nog een groepje portretteekeningen op perkament te behandelen, die alle voorzien zijn van het monogram *AE* en van 1628—1640 zijn gedateerd. Het monogram, dat ook op sommige gravures voorkomt, ²⁾ pleit wel voor Jan van de Velde als auteur van deze overigens ietwat droge portretten. Ook de serie „Spigel, ofte, Toneel der ydelheyd”, voorzien van versregels van Samuel Ampzing, lijkt als naar dergelijke ontwerpen gegraveerd ³⁾. Dat Ampzing ook onder het portret van den vader van Jan van de Velde, in dienzelfden trant in 1628 geteekend (Cat.

¹⁾ Klassicisten als A. v. d. Velde, Berchem, etc. brengen dan, na $\pm$ 1650 weer een anderen kijk op het landschap, eenigszins overeenkomend met dien van Cl. Lorrain. Zij zoeken naar een evenwichtige rangschikking, waarin de tonaliteit weer vervangen wordt door een groter kleurigheid. Schilders als Bloemaert worden dan weer modern.

Een krijtteekening in de coll. Dr. N. Beets (Cat. nr. 18) moet ook in deze jaren zijn ontstaan. De teekenwijze van dit blad staat meer tusschen die van Sal. van Ruysdael en G. du Bois in.

²⁾ Fr. Van der Kellen, nrs. 3, 24, 65.

³⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 72—89.

nr. 79), vier versregels heeft geschreven en dat in het Album Amicorum van Petrus Scriverius zich een dergelijke, eveneens 1628 gedateerde, met het monogram gesigioneerde manskop bevindt (Cat. nr. 80), heeft ons overtuigd, dat wij hier met eigenhandig werk van Jan van de Velde te doen hebben. Nu houdt L. Burchard de serie karakterkoppen in de „Spigel, ofte, Toneel der ydelheyd” voor gravures van leerlingen. Dit is zeer wel mogelijk en wij vermoeden dan ook, dat deze bij voorbaat geheel in graveertechniek uitgevoerde penteekeningen door Jan van de Velde ten behoeve van zijn leerlingen als voorbeelden werden gemaakt (Cat. nrs. 79—90, vgl. afb. 73 en 74, plaat XL)¹⁾. Een ontwikkelingsgang is in deze portretten nauwelijks te bespeuren. De duffe kant van zijn geest komt hier op de meest onplezierige wijze te voorschijn; maar, wij hebben het al vaker moeten constateeren: iets van den schoolmeester is Jan van de Velde nu eenmaal altijd eigen geweest.

Zooals wij in het eerste hoofdstuk hebben vermeld²⁾ werden hem kort voor zijn 1641 dood zijn laatste teekeningen, landschappen of „perspectieven” op perkament „te onbruyck gemaect”. Juist landschappen op perkament geteekend zijn ons niet bekend, wel worden er nog in 1782 twee geveild, verbeeldende het IJ en de stad Amsterdam (Cat. nr. 126). Het is jammer dat wij deze teekeningen, die waarschijnlijk uit zijn allerlaatste, zijn 48ste, levensjaar stammen, niet hebben kunnen opsporen. Misschien hadden wij hem dan ook nog als een voorlooper van Jan van der Heyden kunnen beschouwen of als een nauwgezet topograaf mogen bewonderen, waartoe reeds zijn geëtste stadsgezichten alle aanleiding geven.

Met dat al hebben wij thans zoowel de zwakheden als de deugden, die vele waren, in zijn werk voldoende kunnen aantoonen. Deze nog eens samen te vatten zou overbodig zijn. Tot hoogdravende dithyramben leent zich zijn persoonlijkheid niet. Wat al te gemakkelijk neemt Van de Velde anderer uitdrukkingsmiddelen over; wij vinden hem vaak juist iets te volgzaam, te plooibaar; men vergelijke de vrijwel identieke handteekeningen van vader en zoon! (Bijlage II). Een vurig temperament en groote hartstochten om het niet zeer rijke gemoedsleven bij een niet al te sterk gestel voortdurend op gang te houden ontbraken. Herhaaldelijk bespeuren wij inzinkingen, telkens zou men van vermoeidheid willen spreken. Maar niet zóó hebben wij tenslotte dit, in zijn beste oogeblikken toch zeer zuivere talent te toetsen. Steeds weer opnieuw worden wij getroffen door een soort lente-achtige, popelende blijheid, door een oorspronkelijk accent. Niet een sterk, maar wel een persoonlijk karakter heeft tenslotte al zijn werk, dat ondanks conventionele, nog wat rhetorische wendingen, steeds charme blijft behouden, zachtmoedig en innemend is, met gezonden zin voor realisme en vermaak. En zijn teekeningen blijken, niet het minst om deze eigenschappen, ook door zijn tijdgenooten gewaardeerd te zijn.

¹⁾ Samuel Ampzing vond dergelijke kunstige inventies blijkbaar zeer fraai. Ook onder het 1627 gedateerde schilderij van J. Matham in het Frans Halsmuseum te Haarlem (Cat. nr. 206), dat als een penteekening is vervaardigd, schreef hij een lang gedicht.

²⁾ Zie pagina 11.

IV. DE SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN, TOEGESCHREVEN AAN JAN VAN DE VELDE

De schilderijen, die aan Jan van de Velde worden toegeschreven, zijn noch gesig-neerd, noch gedateerd. Ondanks het feit dat wij ons veel moeite hebben gegeven, is het ons niet mogen gelukken een schilderwerk van den meester te ontdekken, waarvan de eigenhandigheid vast staat. Zonder twijfel heeft hij echter geschilderd. Onder de ruim 60 schilderijen op de lijst van hem toegeschreven werken zijn er stellig eenige van hem (Cat. Schild. I—LXVII).

De weinige schilderijen, die een aanwijzing droegen, zijn slechts in catalogi vermeld en bleken niet meer te vinden. Zoo was b.v. een klein rond landschapje met wat wilgen en als stoffeering een boer met kind en hond, 1625 gedateerd (Cat. Schild. LV) en droeg het portret van een 31-jarig heer een monogram en den datum 1631 (Cat. Schild. LX). Een landschap met Tobias en den Engel (Cat. Schild. LXI) en een Dorpsstraat met tal-rijke figuren (Cat. Schild. LXVII) waren overtuigend van een signatuur voorzien. Wij moeten ons vermoedelijk dorpsgezichten in den trant van Esaias van de Velde en Pieter de Neyn voorstellen, maar uit de beschrijvingen is niet af te leiden hoe wij ons nu precies het kleurengamma en de schilderwijze moeten denken.

Een aantal aan Jan van de Velde toegeschreven ruitergevechten, — een onderwerp dat, sedert Seb. Vrancx, in Holland een geliefkoosd thema was, vooral van Esaias van de Velde en zijn tijdgenooten ¹⁾ — deed ons reeds veronderstellen, dat ook Jan zich in het schilderen van dit genre had bekwaamd, totdat wij op een gegeven moment een foto onder oogen kregen van een geheel in den stijl van Esaias geschilderd gevecht, duidelijk geteekend: „J. VD. Velde 1645” ²⁾. Ook op een tekening in Bramer's schets-boek komt een dergelijk ruitergevecht voor op naam van Jan van de Velde ³⁾. Ver-moedelijk hebben wij hier te doen met jeugdwerk van den stillevenschilder, die, in den trant van het werk van zijn reeds langen tijd geleden gestorven oom Esaias, aanvankelijk diens genre heeft beoefend. Deze Jan van de Velde trouwde in 1643, twee jaar na den dood van zijn vader. Hij teekende waarschijnlijk ook de serie Sot-

¹⁾ Wij sommen op: A. van Breen, Pacxs, A. v. d. Venne, P. v. Hillegaert, D. Cletcher, J. Asselijn, J. Martsen de Jonge en de soldatesken en bataljes van Vinckboons, W. Bartsius, Pieter Potter, Pal. Palamedesz. etc.

²⁾ 16: 23 cm. Paneel, in den kunsthandel uit de coll. Vic. du Buz de Gisignies.

³⁾ R. P. K., Amsterdam (inv. A. 704). Op blz. 33 (33 : 40 cm.) een gevecht van boeren en honden met een ruiter te paard en krijgslieden op een dorpsweg. Op den achtergrond een kerk, links huizen (zie ook E. W. Moes, Oud Holland, 1895, pag. 182).

ternijen in den trant van Pieter Quast en Pieter Nolpe met vogel-, visch- en dierkari- katuren, waarvan vier teekeningen in Frankfort zijn bewaard (alle 1645 gedateerd) en zeven andere in Brunswijk (1640, 1643 en 1645 gedateerd). Zooals bekend is, zijn de dateeringen op de stillevens later, namelijk 1647—1660. 10 Juli 1662 wordt een Jan van de Velde te Enkhuizen begraven. Waarschijnlijk is dit de stillevenschilder, daar la- ter in hetzelfde graf de dochter van den graveur Jan van de Velde, Geertruyd, wordt bijgezet ¹⁾. Stillevens van Jan, later dan 1662 gedateerd, hebben wij bovendien niet kunnen vinden.

Wat nu de schilderijen van den teekenaar-graveur Jan van de Velde betreft, in het geheel werden ons een negental, min of meer aannemelijke, toeschrijvingen bekend.

Dr. L. Burchard verschaftte ons een foto van een geschilderd landschap met her- berg en fontein (Cat. Schild. III, afb. 75, plaat XLI). In opzet en in de groepeerings- der boomen is het paneel zeer verwant aan het titelblad van de 18 landschappen uit 1615 (Fr. Van der Kellen. nr. 217). De hoog-gemutste „beeldekens” komen ook, wat hun bewegingen betreft, overeen met dergelijke personages op verschillende teekeningen uit dien tijd (o.a. op het ijsgezicht, R. P. K., A'dam, Cat. nr. 3). Het stuk bevond zich in de collectie Dr. P. Mulder te Brussel. Waar het zich thans bevindt, hebben wij niet kunnen vaststellen.

Met dit schilderij komt een paneel in de collectie G. Rueter zeer goed overeen, een gezicht op een vijver, omgeven door boomen, waarboven rechts een kerktoeren op- rijst (Cat. Schild. IX, afb. 76, plaat XLII) ²⁾. Links helt een weg naar het water; een vijftal reizigers te voet, in pittig-rood, paars en groen en op de wijze van Jan van de Velde geteekend, zijn de eenige figuren. Een bruine kale boomstam staat als een scherp silhouet tegen de blauwe en bleekroze lucht, met wolken, die, wat streperig en klonterig, rul over het paneel zijn gepenseeld. In de groene boompartijen is een groote nuan- ceering bereikt, die in de reflexen in het kalme water getemperd is herhaald. Met het vorige schilderij heeft het paneel de bobbelige factuur gemeen en de wijze, waarop de dorre boomstammen tegen de lucht afsteken; ook de stroeve behandeling van het loof schijnt op beide paneelen niet veel van elkaar te verschillen. Het nať in nat schil- deren vinden wij nog eens terug bij de hieronder te bespreken schilderijen. Herhaal- delijk gebruikt Van de Velde in zijn prenten het motief van een vijver ³⁾, aan welke voorkeur de prent van H. Goudt met Tobias en den Engel niet vreemd is. De invloed van Goudt (Elsheimer) is ook in dit paneel te herkennen, als men let op de vele licht-

¹⁾ 20 Maart 1684. Sibrich Fredericks (Non), een zuster van Styntgen Fredericks (vrouw van Jan van de Velde), testeert, wonende te Haarlem, ten behoeve van de kinderen van Pieter van Beresteyn en Geertruyd van de Velde „haer susters dochter” in 1659. Deze is dus wel de eenige dochter van Jan van de Velde, die dan nog in leven is; overigens wordt 2 Februari 1654 nog een Jan Jansz. van de Velde (zoon van den stillevenschilder?) en 24 October 1661 een Jan Pietersz. van de Velde in Enkhuizen begraven.

²⁾ De kerktoeren van Rijnsburg? Voor het eerst aan J. v. d. Velde toegeschreven door J. Q. van Regteren Altena.

³⁾ Vgl. Fr. Van der Kellen, nrs. 118, 270, 301, 310, etc..

schakeeringen, op het clair-obscur der opeengehoopte boommassa's. Het schilderij zal, wie de maker ook zij, tusschen 1615 en 1618 zijn vervaardigd.

Geheel anders ziet, naar de foto te oordeelen, een nachtelijk ijslandschap in de Ermitage er uit. Het paneel (Cat. Schild. V, afb. 77, plaat XLII) moet veel later zijn ontstaan, ook al komen er, evenals op het eerst besproken schilderij, figuren met hoge puntmutsen op voor. De met licht omrande, nat in nat geschilderde wolken vergemakkelijken hier de toeschrijving, daar wij ook op de prent „Nox”¹⁾, zóó gevormde lange wolkslierten voorbij de maan zien schuiven. Ook bukkende figuurtjes met lichtschampen op den rug komen zoowel op de prent „Nox” als op dit schilderij voor, terwijl dezelfde kale boomen en een dergelijke compositie, die aan weerskanten door zwaardere massa's wordt ingelijst en vastgehouden, ook de „welstandigheid” van vele etsen van Jan van de Velde verhoogen. Men lette tenslotte op het effect van het brandend houtvuur; op de prent „Aurora”²⁾ is het niet veel anders toegepast.

Het pendant van dit schilderij is een zomerlandschap, eveneens in de Ermitage. De behandeling van licht en wolken boeit ook in dit paneel het meest (Cat. Schild. VI, afb. 78, plaat XLIII). Zwaar en dreigend hangt het zwerk; lichtbanen strijken over de duinen. Dat flakkerig weerkaatsen van het licht door huizen, boomen en figuren komt, zoo geschilderd, voor zoover wij weten, niet veel eerder dan 1625 voor. Wij komen op het verband, dat er bestaat tusschen dit schilderij en dergelijk werk van Pieter Molijn, Pieter van Santvoort, Sal. de Bray en Sal. van Ruysdael in het volgende hoofdstuk terug. Er zal dan blijken, dat dit schilderij tusschen 1625 en 1630 moet zijn vervaardigd.

Een schilderij met huizen aan het water en een molen op den achtergrond in den kunsthandel De Boer (Cat. Schild. I) hebben wij aan Jan van de Velde toegeschreven in verband met de overeenkomst met zijn prent van de scheepswerven³⁾. De bekoring, die er van uitgaat is althans van gelijken aard. Maar bij de vergelijking van geboomte en verschiet verschilt het daarin toch te veel van de hierboven vermelde schilderijen; in elk geval zullen wij moeten wachten op een gesigneerd werk van Van de Velde om ook dit laatste kleurrijke paneel aan hem te kunnen toeschrijven.

Nog iets minder overtuigend is de toeschrijving aan Jan van de Velde van een schilderij op koper, een landschap met Tobias en den Engel voorstellend. Dit stuk, dat zich te Brunswijk bevindt, hangt met teekeningen samen, die in Göttingen op naam van Jan van de Velde liggen (Cat. Schild. nr. II, vgl. cat. nrs. 304/306). Voor deze teekeningen hebben J. Q. van Regteren Altena en Corn. Müller het auteurschap van Jacob van Geel opgeëischt, een toeschrijving, die veel aannemelijks biedt⁴⁾. Andere aan Jan van de Velde toegeschreven schilderijen bevinden zich in Oslo (Cat. Schild. nr. VI en VII) en in Schwerin (Cat. Schild. nr. VIII). De toeschrijving berust op uiterst losse gronden.

¹⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 190.

²⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 192.

³⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 414.

⁴⁾ Jahrbuch der pr. Kstsmgln. 1931, pag. 182, vgl. afb. 11.

In hoeverre dat ook het geval is met de acht schilderijen, die G. Parthey, naast het landschapje in Brunswijk, vermeldt, kon niet worden gecontroleerd, aangezien geen van deze schilderijen door ons is teruggevonden ¹⁾).

De ruim 90 teekeningen van Jan van de Velde, die in deze studie zijn bijeengebracht en in een catalogus zijn gegroepeerd, zullen na een aantal jaren wel tot een nog groter groep kunnen worden uitgebreid. Het is echter bezwaarlijk aan te nemen dat de nog te vinden teekeningen, wat het karakter betreft, veel van de hier gepubliceerde schetsen zullen verschillen. De lijst der teekeningen, slechts uit veilingcatalogi bekend (Hoofdstuk X, C) doet geen verrassingen verwachten, of het zou moeten zijn de tekening van een kraamkamer (Cat. nr. 124 en 145) of een koekebakkende vrouw (Cat. nr. 122). Twee teekeningen in den trant van de gravure van het koekebakkende vrouwtje ²⁾ zijn ons bekend; de eene is in Leipzig (als Andries Both), de andere figureerde op de tentoonstelling van Hollandsche Kunst te Londen in 1929 (als Dirck Hals, nr. 504). Een toeschrijving aan W. Buytewegh voor beide teekeningen lijkt ons waarschijnlijker, hoewel het schetsje in Leipzig ongetwijfeld herinneringen wakker roept aan Van de Velde's tekening van het slachten van een os in het Kupf. Kab. te Berlijn (Cat. nr. 32, afb. 68).

Voor een kleine groep van teekeningen heeft de toeschrijving aan Jan van de Velde veel aantrekkelijks. Een van deze teekeningen ligt in het Kupf. Kab., Berlijn reeds op naam van Jan van de Velde (Cat. nr. 280, afb. 79, plaat XLIV). De „ruïne van het Huys ter Kleef buiten Haerlem”, zooals op den achterkant staat vermeld, stelt zij echter niet voor. De tekening is stellig van dezelfde hand als twee teekeningen in de coll. Masson (École des Beaux Arts, Parijs), gezichten op Delft voorstellend (Cat. nrs. 282, 283). Nu staat op een van deze twee teekeningen, door A. Bredius gepubliceerd ³⁾, „W. Buytenweech” als signatuur. Weliswaar is deze handtekening oud, maar ook even stellig heel anders geschreven dan Buytewegh gewoon was te signeren ⁴⁾. Niet ontkend kan verder worden, dat de tekening van den molen op de beide bladen in Parijs, gezien haar debiele factuur, vrijwel overeenstemt met een molen op een van de schetsblaadjes voor den Amsterdamschen Pegasus (Cat. nr. 36, afb. 48, plaat XXVII). Ook de juist zóó golvende omtrekken van het loof der boomen kan men op menige schets van Jan van

¹⁾ G. Parthey, Deutsche Bildersaal II, pag. 707: Hollandsch dorp met twee rustende jagers (coll. Hertel, Neurenberg); Dorpsgezicht, Landschap (Slot Dessau); Hollandsch dorp met soldaten; Landschap met ruiter (Gotisches Haus, Wörlitz); Zeehaven met een versterkte stad, (doek 2 F. 1 Z.: 2 F. 7 Z., get. J. van Velden) Slot Roland (Fahne); Twee kleine „zeestormen” (P. v. d. Velden? coll. Prehn, Frankfort).

Het Beleg van Ostende, Brussel, Kon. Museum (Holl. school, Inv. 488) is vroeger, ten onrechte, aan Jan van de Velde toegeschreven.

De twaalf maanden, in den trant van J. Callot, Academia, Venetië zijn door E. W. Moes aan Jan van de Velde toegeschreven (Lit. Ned. Spectator, 1870, pag. 63; Oud Holland, 1895, pag. 190).

²⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 109.

³⁾ Oud Holland, 1922, pag. 174.

⁴⁾ Merkwaardigerwijze komen deze twee teekeningen nog eens in replek voor in de coll. H. E. ten Cate (Cat. nr. 279) en in het Kupf. Kab. Berlijn (Cat. nr. 281).

de Velde voor den Amsterdamschen Pegasus terugvinden. Wij blijven echter, wat betreft een toeschrijving van deze groep aan Jan van de Velde, aarzelen, omdat het volmaakt ontbreken van eenige aanduiding van wolksluiers in de lucht juist hier een ijlheid en een ruimte suggereert, waaraan Van de Velde's teekeningen weleens gebrek hebben. Ook de stippeling langs de daklijnen en de bij voorkeur verticale arceering typeren niet Van de Velde's teekenstijl; maar met nog minder recht kan Buytewegh als auctor in aanmerking komen.

Dergelijke tegenkantingen zijn ook te maken bij eenige teekeningen, onder groep B in den catalogus gerangschikt (Cat. nrs. 284—287). Van deze teekeningen stelt er een de Zijlpoort te Haarlem voor (Cat. nr. 286, afb. 80, plaat XLIV), een andere geeft den toestand van Wester Souborgh in 1613 weer (Cat. nr. 287). Een niet te definiëren stadsgezicht, ten onrechte de Rotterdamsche poort te Delft gedoopt (Cat. nr. 285), sluit zich hierbij aan, evenals een tekening met een dorpskerkje en een ruïne; op den achterkant van dit laatste blad zijn eenige versregels geschreven, die de herinnering aan de schrijfvoorbeelden van Jan's vader wakker roepen. Een definitieve toeschrijving kunnen deze teekeningen eerst krijgen, indien ook het werk van Van de Velde's tijdgenooten nauwgezet onderzocht is.

Onder groep C (Cat. nrs. 288—291) zijn tenslotte nog eenige teekeningen bijeengebracht, die in los verband met de overige ontwerpen staan. Het interessantst hiervan is de voorstelling van de ruïnes van de thermen van Antoninus (Cat. nr. 291, afb. 82, plaat XLV). De toeschrijving aan Jan van de Velde is van ouden datum en de lichtgeaquarelleerde tekening is stellig ter plaatse vervaardigd. Zij zou dus de meening, dat Van de Velde in Rome is geweest, kunnen versterken. De tekening hangt echter veel meer samen met teekeningen van B. Breenbergh en meesters die in diens omgeving werkten, dan met een van de teekeningen van Van de Velde, die vóór 1620 zijn ontstaan. Mocht het blad echter van de hand van Jan zijn, dan heeft hij zich in Rome met het hem eigen aanpassingsvermogen geheel aangesloten bij de teekenwijze van een van de daar vertoevende Hollandsche kunstenaars. Eén ding pleit voor de toeschrijving aan Jan van de Velde en dat is de keuze van de standplaats bij het teekenen, die overeenkomt met die, welke Van de Velde koos bij het teekenen van andere dergelijke voorstellingen (vgl. afb. 42, plaats XXIV). Dit laatste geldt ook voor de overige teekeningen, die onder groep C zijn vereenigd (Cat. nr. 288—290).

V. DE UITSTRALING VAN HET WERK VAN JAN VAN DE VELDE

In het huwelijkscontract van Jan van de Velde, dat in 1618 werd afgesloten, staat een zinsnede, waaruit men kan afleiden, dat hij een groot deel van zijn inkomsten zal hebben verwacht uit het lesgeld van leerlingen (Bijlage II). Wil men den invloed van zijn werk op anderen vaststellen, dan zou men dus in de eerste plaats het werk van deze kunstenaars moeten nagaan om te zien in hoeverre zijn talent vruchtdragend is geweest. Doch slechts van twee leerlingen zijn ons de namen bekend. Het zijn Thomas Thomasz. Joncker en Cornelis Goutsbloem, beide in 1635 in het atelier van Van de Velde werkzaam. Te oordeelen naar de gegraveerde portretten van Tromp en van Galen is Goutsbloem in geen geval een groot kunstenaar geweest ¹⁾; zijn prenten zijn stuntelig geteekend en nogal onbeholpen (in den trant van Danckerts) gegraveerd. Van werk van Joncker is ons in het geheel niets bekend.

Twee graveurs, wier werk in meer dan één opzicht aan dat van Van de Velde herinnert, zijn vermoedelijk ook rechtstreeks zijn leerlingen geweest. De eerste is A. Poel ²⁾, van wien ons een Visscher, een prentje in de Brune's Emblemata en een portret van Willem Baudartius ³⁾ bekend zijn; hij heeft ook een Kerstnacht (240 : 305 mm.) gegraveerd, geheel in den trant van Jan van de Velde, onder wiens naam A. M. Hind de gravure zelfs heeft afgebeeld in een artikel over Adam Elsheimer ⁴⁾. Aangezien de naam Poel, voor zoover wij konden nagaan, in Haarlem niet voorkomt, is de mogelijkheid niet uitgesloten, dat Poel zijn opleiding elders heeft genoten, b.v. in Utrecht, in de onmiddellijke omgeving van Goudt ⁵⁾. Willem Outgersz. Akersloot, de andere graveur, wiens werk dicht bij dat van Jan van de Velde staat, is daarentegen stellig Haarlemmer. Zijn vroegst gedateerde werk is van 1624 en stelt een nachtelijk tafereel voor ⁶⁾. Naar Jan van de Velde vervaardigde hij, behalve de prent Proserpina en Ceres ⁷⁾, nog een Heilige Catherina ⁸⁾. De graveertechniek van deze prent vertoont groote overeenkomst met die van Jan van de Velde's prent naar Buyteweghs inventie van een Maria en kind

¹⁾ Lit. Thieme Becker XIV, pag. 449.

²⁾ A. von Wurzbach, Niederl. Künstlerlex. II, pag. 335.

³⁾ Een Ph. Baudartius was leeraar aan de Latijnsche school te Haarlem.

⁴⁾ The Print Coll. Quarterly, Vol. 12, nr. 3 (Oct. 1925), pag. 243. Lit. Cat. M. de Ridder, 1874, nr. 816 (thans R.P.K. Amsterdam).

⁵⁾ In den trant van H. Goudt werkt te Utrecht Magdalena de Passe, van de twee gravures naar J. Pinas is er een 1623 gedateerd.

⁶⁾ De gevangenneming van Christus, H. H. (Holbein?) inventor, A.K.L. nr. 7.

⁷⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 533, A.K.L. nr. 10. Vgl. H. Goudt, Reitl. nr. 6.

⁸⁾ A.K.L. nr. 9.

in de wolken ¹⁾, die omstreeks 1622 moet zijn vervaardigd. Ook heeft Van de Velde's ets van den Barmhartigen Samaritaan stimuleerend op Akersloot gewerkt, zoodat wij wel moeten aannemen, dat er tusschen deze twee meesters een nauwe relatie heeft bestaan. Bovendien is nog een proces bekend tusschen Dirck Hals, eischer, contra Willem Outgersz. als debiteur en Jan van de Velde als „getuych, gedaechdens”, om „te hebben betaling” van 34 Gld. „verdient arbeytsloon” ²⁾. Daar ook dit in 1624 plaats heeft, is de connectie tusschen beide meesters vrij nauwkeurig bepaald.

Na het noemen van Akersloot, mogen wij ook diens zwager Cornelis van Kittensteyn niet vergeten ³⁾, wiens werk zoozeer aan dat van Van de Velde herinnert. Wij vermoeden, dat hij gelijktijdig met Akersloot zelfs Van de Velde's leerling is geweest; hij werkt naar dezelfde meesters en Van de Velde bezorgt in 1623 de eerste uitgave van zijn prenten, waartoe de belangrijke „Currus triumphalis” naar Buytewegh en „de vijf zintuigen” naar D. Hals behooren ⁴⁾.

De naam Claes Pouwelsz. komt voor op een prent met de „Vlucht naar Egypte”, die door Jan van de Velde werd uitgegeven en door Iekerman, leeraar aan de Latijnsche school te Haarlem, van een onderschrift werd voorzien. Iekerman leverde ook onderschriften voor prenten van Jan van de Velde. Daar nu deze „Vlucht naar Egypte” geheel in den stijl is van de prenten, die Jan van de Velde naar Uyttenbroeck omstreeks 1625 vervaardigde, is Pouwelsz. vermoedelijk in dat jaar zijn leerling geweest. Een prent naar P. Bril, die in Coburg bewaard wordt op naam van Jan van de Velde ⁵⁾, is vermoedelijk wegens de overeenstemming van de flora, het water en den boomslog, eveneens van Pouwelsz.' hand. Andere prenten van dezen onzelfstandigen meester zijn ons niet bekend.

Het werk van Jan van de Velde vindt echter eerst zijn volledige rechtvaardiging, indien het blijkt ook de productie van de volgende generatie te hebben voorbereid en in actie te hebben gebracht. Het overnemen van enkele motieven uit zijn werk is tenslotte van minder belang dan het overnemen en verwerken van den geest van zijn oeuvre met een eigen accent wijzend naar een nieuwe richting ⁶⁾.

¹⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 54. Aan Buytewegh's inventie ligt weer F. Barocci's ets ten grondslag (B. 2).

²⁾ 15 November 1624, zie A. Bredius in Oud Holland, 1923/1924, pag. 60.

Akersloot werkt ook naar Esaias en P. Moulijn (1626), P. Saenredam en J. Bouchorst (1628).

³⁾ Van Kittensteyn trouwt in 1624 met Lysbeth Outgersdr. Zie verder Thieme-Becker, XX, pag. 396.

⁴⁾ F. Muller, Historieplaten 899, Wurzb. nr. 12; ibid. nr. 6, de eerste, nergens vermelde staat werd 22 Mei 1933 bij C. G. Boerner te Leipzig geveild, cat. nr. 437. Zie uitvoerig over den „Currus triumphalis”, voorzien van een lang gedicht van J. J. Starter, G. Knuttel, Med. Dienst K. & W. den Haag, 1928, pag. 116.

⁵⁾ Inv. VIII, 164, 265, Mercurius, Argus en Io in een landschap (248 : 321).

⁶⁾ Bekend is Rembrandts ontleening aan Van de Velde's prent naar Buytewegh's inventie, Tobias en zijn vrouw (Fr. Van der Kellen, nr. 49, lit. W. Martin, Oud Holland, 1925, pag. 48). I. de Bruyn ziet voorts in Rembrandts ets (B. 124, H. 141) een ontleening aan Fr. Van der Kellen, nr. 191 (een vrouwtje dat koecken bakt) en in de ets (B. 113, H. 254) een navolging van Fr. Van der Kellen, nr. 110 (Het zingen met de ster). Dergelijke ontleeningen, waar het dagelijksch leven ook het voorbeeld bood, zijn onbewijsbaar (vgl. noot 5, pag. 73).

Interessanter is (med. J. Q. van Regteren Altena) dat in een schilderij, toegeschreven aan Berend

Betrekkelijk kort na de eerste bloeiperiode van de groep, waartoe ook Jan van de Velde behoort, begonnen zich reeds nieuwe groepeeringsvormen te vormen, want omstreeks 1618, toen het werk van Jan van Goyen, Pieter Molijn en Pieter Saenredam zelfstandigen vorm ging krijgen, had Esaias van de Velde den rijkdom van zijn scheppend vermogen nog lang niet uitgeput ¹⁾. Ook de 25 jarige Buytewegh en Jan van de Velde hadden het hoogtepunt van hun kunnen nog niet bereikt. Zoo zijn van Van Goyen enkele teekeningen bekend, vóór 1620 ontstaan, waaruit blijkt dat hij, goed vertrouwd met de opvattingen van zijn onmiddellijke voorgangers, hun onderwerpen vrijer en daardoor ook voor ons suggestiever uitbeeldt. De ouderwetsche indeeling in verschillende kenmerkend uiteengehouden plans, die in zijn schilderijen nog tot 1625 blijft gehandhaafd, maakt in zijn teekeningen reeds veel eerder plaats voor een compositie, waarin de afgebeelde ruimte als een lichtdoorweven geheel is opgevat. Twee teekeningen uit dezen vroegen tijd bevinden zich in het R.P.K. te Amsterdam; zij zijn gesigneerd en van buitengewoon klein formaat ²⁾. In de coll. J. Q. van Regteren Altena vonden wij een dergelijke tekening van Esaias van de Velde, in dezelfde techniek, in hetzelfde formaat, op overeenkomstige wijze gesigneerd en 1619 gedateerd. Het lijdt o.i. geen twijfel, of hier zijn leermeester en leerling samen aan den arbeid geweest, maar welk een essentieel verschil reeds! Van Goyen toovert ons de ruimte geheel anders voor oogen, meer als een toevallig deel van de oneindigheid, niet door middel van een decoratieve coulisse-achtige verdeling van het tafereel, maar door de verruimende werking van het licht. Er blijkt reeds een kloof te zijn: een andere generatie is aan het woord gekomen. Ook Pieter Molijn heeft in die richting gewerkt, hoewel die lossere, impressionistische teekenstijl van nature niet de zijne was. Teekeningen uit 1626, samenhangend met zijn etsen van 1626, doen vermoeden dat althans aan zijn vroeger werk het meer bewogen stuwend lijnenspel eigen was, dat men ook bij Jan van de Velde aantreft ³⁾. Het gezicht op Haarlem in 1621 door Van de Velde naar Molijn gegraveerd, evenals de vier etsen van landschappen naar Molijn, bevestigen dit ⁴⁾. Maar omstreeks 1626 verandert het karakter van Molijns werk en richt zich zijn belangstelling op het lichteffect, dat, zij het eenzijdig vooral in de nachttafereelen, in Haarlem door Jan van de Velde was aangekondigd ⁵⁾.

Avercamp (coll. H. E. ten Cate, Almelo), den achtergrond een navolging is van een van de prenten van Van de Velde door Cl. J. Visscher na diens dood uitgegeven. Vóór 1641 kan dit schilderij dus niet zijn ontstaan.

¹⁾ Pieter Molijn, geb. 1595, 1616 lid van het gilde, 1618 in Rome; Jan van Goyen, geb. 1596; P. Saenredam, geb. 1597.

²⁾ Inv. A. 4317/4318 (55 : 90 mm.). Andere teekeningen bevinden zich in de coll. Van Regteren Altena, Brussel (coll. De Grez, als E. v. d. Velde) en in de coll. Mevr. A. Gatacre-de Stuers (Facs.uitgave, naar oude Holl. Teekeningen door de firma H. Kleinmann, als E. v. d. Velde). Op deze uitgebreide reeks schetsen komen wij elders terug.

³⁾ Brussel, coll. De Grez, nr. 2468, 2569.

⁴⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 202—204; idem, nr. 363—366.

⁵⁾ Vgl. de Kaartspelers, 1626 door W. O. Akersloot naar Molijn en de Heksensabbat, 1626, van Jan van de Velde, die vermoedelijk in dit of in het jaar daarvoor, Molijn's voorstelling van den Rommelpotspeler graveerde (Fr. Van der Kellen, nr. 111). Fr. Van der Kellen, nr. 110 (Het zingen met de ster), in denzelfden trant als de Rommelpotspeler is waarschijnlijk door Molijn zelf vervaardigd; behalve op den eersten staat (zonder opschrift) staat op alle andere afdrucken: P. M o l y n f e.

Van Gelder, Jan van de Velde

5*

Gravures als „De vier Stonden” ¹⁾ en vooral „De witte Koe” (1622) ²⁾ en de prenten naar Mozes van Uyttenbroeck hebben dan ook door hun sterke reminiscenties aan het werk van Elsheimer grooten invloed uitgeoefend op het ontstaan van een reeks van schilderijen, die tusschen 1624 en 1630 werden vervaardigd. De invloed van Elsheimer werd hierdoor nog eens hernieuwd, voor de Haarlemsche schilders althans; de Amsterdamsche schilders, — Pynas, Moeyaert, Lastman, e.a. —, hebben van den beginne af dien invloed ondervonden ³⁾. In Haarlem, waar zooals wij zagen een eigen, realistische opvatting omtrent de verbeelding van het landschap reeds omstreeks 1620 verwezenlijkt is, heeft het heroïsche karakter van Elsheimer's werken dan ook geen groote aantrekkingskracht gehad, wel echter de groote eenheid van diens werken, teweeggebracht door het schema der diagonalen en de allesdoordringende werking van het licht, de twee factoren, die de tegenstrijdige elementen samenvatten en binden. Bij de teekeningen van Van Goyen wezen wij er reeds op hoe daarin, zij het misschien onbewust, gestreefd werd naar een grootere eenheid met andere middelen dan die de Van de Velde's gebruikten. De tijd was rijp voor een aanvullend element om het streven te bekronen. In dien zin heeft Jan van de Velde den juisten weg gewezen en werd hij — zijns ondanks — ook hierin een voorlooper, doordat men uit zijn werk het element van het lichteffect kon overnemen: de felle lichtbundel, die van den horizon af diagonaalsgewijze het tafereel doorsnijdt. Na 1624 treffen wij dit effect aan in de schilderijen van Pieter Molijn (1625, Brussel, Dublin, 1626, Brunswijk), Sal. de Bray (Berlijn, inv. nr. 2032) ⁴⁾, Pieter van Santvoort (1625, Berlijn), Jan van Goyen (1626, München, 1628, Frankfort), Sal. van Ruysdael (1628, Veil. Sotheby, 7 Dec. 1932, nr. 67), C. Vroom (1626, Londen), Esaias van de Velde (1629, Amsterdam), Pieter de Bloot (familielid van Molijn), Adriaen Brouwer en zooals wij zagen in de schilderijen van Jan van de Velde zelf, indien de toeschrijving van de beide werken in de Ermitage (Cat. schild. nr. IV en V, afb. 78 en 77) inderdaad juist is.

De teekenwijze, het handschrift-zelf dus, van de hier genoemde meesters heeft, voor zoover wij hebben kunnen nagaan, geen invloed van Van de Velde ondervonden. Sal. de Bray sluit zich bij Jan Pynas aan, wiens broer herhaaldelijk in Haarlem vertoefde; te oordeelen naar een 1616 gedateerd landschapje in Leipzig (Afb. 81, plaat XLV) moet Pynas reeds in Rome invloed op hem hebben gehad ⁵⁾. De teekeningen van Pieter Saenredam zijn van den beginne af in zijn eigen afzonderlijken en oorspronkelijken, uiterst conscientieuzen stijl behoedzaam neergeschreven, te oordeelen naar een 1617 gedateerde tekening in Berlijn ⁶⁾. Het werk van Pieter van Santvoort mist alle lineaire

¹⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 187—195.

²⁾ Fr. Van der Kellen, nr. 409.

³⁾ Zie hiervoor nog altijd: W. Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Braunschweig, 1883.

⁴⁾ Het 1633 gedateerde, onlangs verworven, landschap van Sal. de Bray te Berlijn heeft weer een ander karakter.

⁵⁾ Vergelijk twee teekeningen van Pynas in het R.P.K. Amsterdam, te Rome in 1615 en 1616 ontstaan.

⁶⁾ Berlijn, Kupf. Kab. inv. nr. 5797: „eenige bleyckers huysen aen den duynkant buyten haerlem,

duidelijkheid ¹⁾; zijn voorliefde voor landschappen in stormwind, opzij zwiepende boomen tegen onverwacht steile hellingen, bewijzen, dat hij meer zoekt naar een wat buitensporig natuureffect dan naar de „playsante” gesteldheid van het terrein. Alleen een teekening in Weenen (ged. 1626) en de gewasschen pennekrabbel naar de ets Fr. Van der Kellen, nr. 265 doen zien, dat het werk van Jan van de Velde hem toch niet vreemd is gebleven ²⁾.

Eenzelfde mentaliteit, eigen aan het werk van den kleinen kring kunstenaars rondom Jan van de Velde, is nog te bespeuren bij graveurs als D. E. Lons en A. E. van Scheyndel, bij Breckerveld, evenals bij de teekenaars C. Liefrinck, A. la Tombe, Claude de Jongh, J. J. den Uyl, F. Ryckhals ³⁾, H. Saftleven, ook bij den anonymen kunstenaar, die het landschapje in Brussel zoo straken en fijngevoelig teekende (Afb. 83, plaat XLVI) ⁴⁾, ook bij den monogrammist E. W. (in den trant van Esaias) en bij vele anderen tot N. van Lijnhoven en Const. Huygens II toe. De kunstuitingen van deze meesters zijn alle min of meer afhankelijk, en leiden, hoewel ze niet zonder charme zijn, geen nieuwe richting in. Meelopers zijn het, geen pioniers!

Onvolledig zouden wij zijn, indien wij niet nog eens wezen op de gelijktijdige Amsterdamsche uitingen van de Lastman-Pynas-Moeyaert groep; herhaaldelijk hebben de scheppingen dier schilders, zooals wij reeds eenige malen hebben vastgesteld, bevruchtend gewerkt op het streven der jonge Haarlemmers; omgekeerd zijn ook zij vatbaar gebleken voor de realistische verbeeldingen, die deze laatste kunstenaars hebben verwezenlijkt. Interessant is in dit verband een teekening van boomen aan een vijver, die, om het thema, al dadelijk Van de Velde in gedachten roept (Cat. nr. 309, afb. 84, plaat XLVI). Ook al vormt de herinnering van het werk van Elsheimer in deze krabbel een belangrijke functie (diagonaal schema, intensieve werking van het licht), de suggestie van de ruimte, zonder zichtbaren horizon, de weldadige, serene stemming, die rondom het kalme water heerscht, zoodat de realiteit overal voelbaar wordt, evenaart de experimenten van de Van de Velde's. De teekenstijl is echter anders, staat zeer dicht bij die van de pentteekeningen die Corn. Müller aan Pynas heeft toegeschreven ⁵⁾ en is zelfs verwant aan die van sommige etsen van Herc. Seghers ⁶⁾, die trouwens korten tijd in Haar-

1617; op dezelfde teekening, in denzelfden trant, een gezicht op Leiden „gemaect ao 1625 varende met de schuyt op den Hage”.

¹⁾ Schilderijen in Amsterdam (coll. Prof. Dr. O. Lanz), Berlijn en Haarlem; teekeningen o.a. in Amsterdam, Bremen, Parijs, Weenen (1626), Weimar (schetsboek, 1623) en in de collecties F. Lugt en Sir R. Witt.

²⁾ R.P.K. Amsterdam, als Esaias van de Velde.

³⁾ Zie voor zijn schilderijen het artikel van C. Hofstede de Groot in de *Burl. Magazine*, LXII, 1923, pag. 9, over den nasleep van Jan van Goyen, dat echter van algemeen kunsthistorisch standpunt te globaal is, omdat er alleen op stijlovereenkomsten, resp. op de mogelijkheid van toeschrijvingen en niet op diepere beweeggronden en tijdstroomingen werd gelet.

Teekeningen van Liefrinck in Göttingen, Hamburg en Leiden, R.P.K.; van De Jongh in Rotterdam; van Ryckhals in Haarlem, München (Inv. 1802) en Weenen (Inv. VI. XIV, 8710).

⁴⁾ Kon. Museum, Brussel, coll. De Grez, nr. 2564, pentteekening 108 : 167.

⁵⁾ *Jahrb. der pr. Kunstmglg.*, 1931, pag. 199, afb. 12—14.

⁶⁾ Vgl. *J. Springer*, nr. 40, 41, 43, 53.

lem heeft vertoefd. Mocht deze teekening inderdaad door een Amsterdammer zijn vervaardigd en mochten de door Corn. Müller aan Jac. Pynas gegeven teekeningen inderdaad juist toegeschreven zijn ¹⁾, dan is vermoedelijk de teekenwijze van den Haarlemmer Cornelis Vroom hierop gebaseerd. Vrooms jeugdwerken vertoonen trouwens ook stellig reminiscenties aan schilderijen van Elsheimer-Bril ²⁾, vermoedelijk eveneens ontleend aan die van de Lastman-Pynas groep. De hier besproken teekening zou dan een belangrijk uitgangspunt zijn voor de genesis van het werk van Vroom; werk, dat aan dat van J. Brosterhuysen ³⁾, Claes van Beresteyn, Jacob de Mosscher, waarschijnlijk ook aan dat van Frans Post en zeker aan dat van Jacob van Ruisdael ten grondslag ligt ⁴⁾.

Ook buitenlandsche kunstenaars hebben aan het werk van Jan van de Velde aandacht geschonken. Men denke aan de reeksen landschappen van de Fransche meesters Sylvestre en Perelle en vooral aan den in Praag geboren Wenzel Hollar, die niet minder dan 16 etsen van Van de Velde copieerde en wiens werk zeer van hem afhankelijk lijkt, zooals vooral zijn serie „*Amoenissimae aliquot locorum effigies*” uit 1635 bewijzen kan ⁵⁾.

Ten slotte: maken wij uit al het voorafgaande een gevolgtrekking omtrent de waarde van Jan van de Velde's werk voor de latere generatie, dan kunnen wij deze zoo al niet buitengemeen groot, dan toch ook niet onbeteekenend achten. Men zou zeker den schakel, dien zijn werk in het reeds zoo bonte beeld van de kunst dier dagen vormt, niet kunnen of willen missen. Allerm minst kan men zeggen, dat op zijn oeuvre geen acht is geslagen; wel heeft de dadelijk volgende generatie nagelaten er mede af te rekenen in den goeden zin van het woord, zooals alleen Rembrandt dat in een volgende periode zou kunnen ⁶⁾.

En zooals dan ook inderdaad Rembrandt dat heeft gedaan!

¹⁾ Dit geldt ook voor een anonyme penteekening van een kluizenaar in een landschap met vijver en hut in het Prentenkabinet te Würzburg.

²⁾ R. Baer, Paul Bril, München, 1930, pag. 66.

³⁾ Een teekening van hem (190 : 260, coll. W. Pitcairn Knowles) in het R.P.K. te Amsterdam.

⁴⁾ Zie voor C. Vroom, J. Rosenberg, Jahrb. der pr. Kunstsmlgn. 1928, pag. 102 en verder J. Rosenberg, J. van Ruisdael, Berlin, 1928. Voor de andere hier genoemde meesters wordt verwezen naar de artikels in Thieme-Becker, waarbij een volledige literatuuropgave wordt vermeld.

⁵⁾ Zie A. M. Hind, Print Collector's Quarterly, Vol. 17, nr. 1, (Jan. 1930), Pl. III.

De copieën zijn bij Parthey vermeld onder de nrs. 618—621 en 630—641.

⁶⁾ Als een uit de vele voorbeelden voor de verwantschappen tusschen beider werk en tevens als illustratie van hun volkomen andere geaardheid en opvatting wordt van de, beiden gemeenzame, langwerpige landschapstudies als afb. 87 Rembrandts ets B. 221 gereproduceerd en ter vergelijking hiermede een teekening (Afb. 86) en een ets uit 1615 (Afb. 85) van Van de Velde op dezelfde plaat XLVII afgebeeld.

geb. 1537? „Naghelmaecker“ in Antwerpen.

dochter	Aeltgen	ANTHONY VAN DE VELDE Antwerpen 1557—16..	Maria	Nelleke	JAN VAN DE VELDE I Antwerpen 1568—1623 Haarlem	Judith
×		×	×		×	
Jac. de Haes	Janneke Troymans (Mechelen)	×	W. Boonebacker	Maria van Bracht (v. Turnhout)	Otto Marcellis v. Marlaer	
		×			×	
Lambrecht	ESAIAS V. D. VELDE	dochter Johan van de Velde ¹⁾	Willem	JAN VAN DE VELDE II	Pieter † 1627	Judith
Amsterd 1591-1630 Den Haag		† 6 Juni 1686.		Delft? 1593—1641 Enkhuizen		Dirck
	×	×		×	×	
				×	×	
Cat. Maertens (van Gent)	Jacob Martens			Stijntgen Fredericx Non		
Johannes	Esaias II	Anthony	J. Martens de J.?	JAN VAN DE VELDE III	Geertruyd	Heertsen Willem kind
geb. 1614	geb. 1615	1617—1672		Haarlem 1620—1662	† 20 III 1684	† 1634
	×	×				
Magd. Klingerdegen	1° Hester Smits			1° 1643 Dieuwertje Willemsdr.	Middeldorp	
	2° Aeltje Lantmeester			2° 1656 Chr. van Hees		
Esaias III	Pieter	Johannes		Jan v. d. Velde IV		
1644	1646	1648		als kind gestorven.		

DE FAMILIE VAN MARIA VAN BRACHT				DE FAMILIE VAN STIJNTGEN FREDERICX. NON			
N. N. van Bracht (Turnhout)				Dirck Non			
Maria × 1618	Margaretha ×	Barbara ×	Pieter ×	Pieter de Jonge (schepen)	Cornelis (reeder) † Febr. 1631 (Regent v. 't Oud Armhuis)	Frederick (Regent v. 't Oud Armhuis)	Harmen (Hoogerweyt)
J. v. d. Velde I Jan van Waesberghe Ph. de Grave Heyltje van Portele (zie boven)				× N. N.			
				Dieuwer	Maria × 1621	Stijntgen × 1618	Sibrich ²⁾
				P. v. Beresteyn J. v. d. Velde II (haringkooper) (zie boven)			

¹⁾ Als goudsmid in 1630 en 1642 vermeld; vermoedelijk de graveur van de zwarte kunstprenten, die naar Zweden vertrok (zie Fr. V. d. Kellen, suppl.)

²⁾ Woont te Haarlem, testeert ten behoeve *a.* van de kinderen van P. v. Beresteyn en *b.* „Geertruyd van de Velde haer susters dochter”. (1659).

¹¹⁾ Als goudsmid in 1630 en 1642 vermeld; vermoedelijk de graveur van de zwarte kunstprenten, die naar Zweden vertrok (zie Fr. V. d. Kellen, suppl.)

2) Woont te Haarlem, testeert ten behoeve *a.* van de kinderen van P. v. Berestejn en *b.* „Geertruyd van de Velde haer susters dochter”, (1659).

DE HUWELIJSCHÉ VOORWAARDEN VAN JAN VAN DE VELDE
EN STIJNTGEN FREDERICK. NON, OVEREENGESKOMEN OP 19
OCTOBER 1618

Enkhuizen, 19 Oct. 1618.

Inden name onses Heren Amen. By den inhouden van desen jegenwoordigen Instrumente publicq sy eenen ygelick dyet behoort ofte eenichsints aengaet kenlick ende openbaer, dat in den jare vande geboorte desselfs Onses Heren ende Salichmaeker duysent ses hondert achtyen in de eerste indictie opten XIXen dach Octobris regnerend de grootmogent prince Mathias door de godtlyk goedertyrenheyt de eerste roomsch Keyser dier natie int sevenste jaer synder electie, ter presentie van my Willem Cornelisz. int Wynhuys openbaer by den Hove van Holland geadmitteert notaris ende getuygen hyer onder genomineert, gecompareerd syn, Jan van den Velde geassisteert met Jan van den Velde syn vader toecomende bruydegom ter eenre ende Christina Fredricx geassisteert met Fredrick Dircxsz. Non haer vader, Corn. Dircxsz., Pieter Dircxsz. ende Harmen Dircxsz. hare oomen, toecomende bruyt ten andere syden, bekenden in qualiteit met malcander gemaect ende gesloten te hebben gelyck sy maeken ende besluyten by desen sekere hywelycxé vorwaerden waerop sy van meninge zyn ter eeren Goode en ter salicheyt haerder sijelen inden heyligen echten state te treden ende hen als echte luyden te doen trouwen ende dat in manieren zoo volcht, te weten, dat Jan van den Velde aan syn voorn. soon ter subsidie des huwelyx sal mede geven gelyck hy belooft by desen te sullen geven, tyn hondert ca. guldens gerede penningen ende daer en boven noch ses hondert ca. gl. dije hy sal mogen onder hem behouden op renten tegen den penninck sestyn vrygelts te lossen naer loops van drye jaren, ter wille van de jongen luyden. Dat voert de voorn. Jan van den Velde de jonge luyden onderhouden in den cost ende dranck een jaer lanck ende daer en boven oock onderhouden in den cost alsulcken leerjongen als syn sone syne const sal willen leeren, tot acht int getall toe, mede tot syn costen voirs. jaer lanck geduyrende mits dat syn sone de prouffytten vande leerjongen voirs. sal genyeten; waertegen de voirn. Fredrick Dircx heeft belooft te geven met syn voirn. dochter tot soulagiment van desen huwelicken twee morgen lant liggende in Grotebroeck over de tocht genaemt Clercq Weyde. Ende dit alles op desen navolgende conditien te weten, sooverre deerst overlydende van de voirn. comparanten quam te sterven sonder kint oft kinderen by malcanderen geprocreert na te laten, dat in dyn gevalle de goed(er)en hyer boven ten huwelyck uytbeleyt ende dyen de jongeluyden sullen mogen respectivelyken aensterven, sullen weder keeren aen de syde daer die van daen gecomen syn, maer de winst ende verlyes sullen genoten ende gedragen werden aen wedersyde halff gelyck, erffnissen voer syn winst gerekent. Dan soe verre deerst ervende quam te overlyden achterlatende een kint of meer kinderen sullen dat kint ofte kinderen tussen hun erflyken genyeten de jaeren die by den eerst overlijdende ten huwelyck syn ontfangen ende dyen den selven staende huwelick sullen wesen van desselfs syde aenbestorven naer gelycke vande winst ofte dat staende huwelick gevallen ende sullen de goed(er)en staen vant een kint stervende sonder geboort opten ander. Ende ofte allen dy kinderen quamen te sterven sonder naesaet van dyen int leven te wesen, sullen de goed(er)en van sodanich kint ofte kinderen in dyn gevalle weder keren an de syde daer

die van daen gecomen syn; alle t'ghene voerscreven is, verclaerden de voirn. comparanten geassisteert als boven te wesen hunne huwelycxen voorwaerden dyen sy begeeren volcomen effect sullen sorteren hetsy by forme van huwelycxen vorwaerden donatie ante vel propter nuptia ofte andersins soo't alderbest ende dienstelycxt sal mogen subsisteren. Alles sonder arch ende list. Versoeckende de voirn. comparanten hiervan by my notaris etc. Aldus gedaen binnen deser stede Enchuysen ten huysen van Fredrick Dircxsz. Non binnen in den Eenhoorn dair by wesende Fransoys de la Vie tafelhouter ende Mr. Pieter Rudts schilder beyde wonachtich binnen der selver stede als getuygen van gueden gelove daertoe versocht ende gebeden.

FRANCOYS DE LA VIE
PIETER RUTS.

Jan van den Velde
Fredrick Dircxsz
Jan van den Velde
Pieter Dierck de Jonge

COERNELIS DIRICS.
PIJTER DYCKZ DE JONGE
HARMEN DIRICK HOCHGEWEYDT
W. CORNELISZ. 1618.19.10.

(In margine:)

Op huyden den vyffden dach July 1621, synn Fredrick Dircxsz. ende Jan van de Velde met malcanderen geaccordeert dat Fredrick Dircxsz. op ten plaetse van de twee morgen lants sal leveren aen Mr. Jan van den Velde een somme van vyer duysent ca. gu. ende dat up vyer Meye dage waer oeck de twee Meyen alle verschenen syn ende desen IIIen twe naestvolgende Meyedagen verschynen sullen te weten up Meye 1621 en Mey 1623; toirconde hun hant hyronder gestelt ten dage ende jare als boven.

FREDRICK DIERCKZ. NON.
JAN VAN DEN VELDE DE JONGE.

UITTREKSEL uit het procotol van den Notaris Willem Cornelisz. te Enkhuizen, loopende van 1618 tot 1620, berustende in het Rijksarchief in Noordholland te Haarlem, (No. 842, Fol. 70).

1. The first part of the report deals with the general situation of the country and the progress of the work during the year. It is divided into two main sections: the first section deals with the general situation of the country and the progress of the work during the year, and the second section deals with the specific results of the work.

2. The second part of the report deals with the specific results of the work. It is divided into three main sections: the first section deals with the results of the work in the field of research, the second section deals with the results of the work in the field of education, and the third section deals with the results of the work in the field of administration.

3. The third part of the report deals with the conclusions of the work. It is divided into two main sections: the first section deals with the conclusions of the work in the field of research, and the second section deals with the conclusions of the work in the field of education and administration.

4. The fourth part of the report deals with the recommendations of the work. It is divided into two main sections: the first section deals with the recommendations of the work in the field of research, and the second section deals with the recommendations of the work in the field of education and administration.

5. The fifth part of the report deals with the summary of the work. It is divided into two main sections: the first section deals with the summary of the work in the field of research, and the second section deals with the summary of the work in the field of education and administration.

6. The sixth part of the report deals with the appendix. It is divided into two main sections: the first section deals with the appendix in the field of research, and the second section deals with the appendix in the field of education and administration.

7. The seventh part of the report deals with the bibliography. It is divided into two main sections: the first section deals with the bibliography in the field of research, and the second section deals with the bibliography in the field of education and administration.

STELLINGEN

I

De onjuistheid der conclusies van E. Renders in het probleem Rogier van der Weyden-Meester van Flémalle is het gevolg van een onwetenschappelijke methode.

(E. Renders, *La Solution du problème Van der Weyden, Flémalle, Campin, Bruges*, 1931).

II

W. Vöge's pogingen om Niclaus Gerhaert von Leyden als den grondlegger van een Elzasser school van beeldhouwkunst in de tweede helft der 15e en in het begin der 16e eeuw voor te stellen, zijn niet met overtuigend succes bekroond en kunnen dat ook niet worden.

III

De meeningen van E. Michel over een bepaalde groep van schilderijen, toegeschreven aan P. Bruegel den Ouden, in verband staande met het schilderij „De val van Icarus” te Brussel zijn niet te onderschrijven.

(E. Michel, *Bruegel*, Paris, 1931, pag. 67, vgl.).

IV

Rembrandt's eventuele bezoeken aan Engeland worden niet bewezen door de hem toegeschreven teekeningen in Berlijn (St. Paul's), Haarlem (St. Albans) en Weenen (St. Paul's; Windsor).

V

Bij den opbouw van de Historische musea in Nederland is de ontwikkeling in het heden te zeer verwaarloosd; in de groote steden, met name in de handelssteden, zou een verruimen in historisch-economischen en statistischen zin wenschelijk zijn.

VI

Onder den naam filmkunstenaar behoort, afgezien van een enkele zeer bepaalde uitzondering, de filmspeler niet te worden begrepen, men zou dan evengoed Elisabeth Bas en den stier van Paulus Potter onder de schilderkunstenaars kunnen rekenen.

VII

De contrast-montage van woord en beeld is voor het eerst op bevredigende wijze toegepast door den voormaligen avantgarde-cineast Robert Siodmak.

VIII

De bestudeering van de historie der filmkunst en der filmaesthetiek vormt een onderdeel van de wetenschap der kunstgeschiedenis.

De stichting van een filmhistorisch instituut en een kunstfilmarchief in Nederland is niet slechts wenschelijk, maar een klemmende noodzakelijkheid, aangezien ieder uitsel het verloren gaan van studiemateriaal van belangrijke kunsthistorische waarde beteekent.

IX

Het graphologisch onderzoek van de lijnen, die het schrift samenstellen, leert feiten kennen ten aanzien van het karakter van den schrijver; een dergelijk onderzoek van de lijnen, waaruit een teekening bestaat, zal feiten aan het licht kunnen brengen ten aanzien van het karakter en dus de persoonlijkheid van den teekenaar.

X

De voorstelling van het paneel van Jan de Cock uit de coll. C. W. Buma geeft een episode weer uit het leven van den Hl. Jacobus.

(Vgl. Veil. Coll. Prof. Dr. Wedewer, 2 Dec. 1913, cat. nr. 100).

XI

J. Goebbels' uiteenzetting van gedachten en rechtvaardiging daarvan tegenover W. Furtwängler moet als mislukt worden beschouwd; het thans in praktijk brengen van deze fictie beteekent een nationale ramp.

(Die Weltkunst, 16 April 1933)

XII

De historie-beoefening moet zich minstens evenzeer met psychologische, als met politieke en economische verschijnselen bezighouden.

XIII

J. C. M. Warnsinck's meening, dat het de bedoeling van Lodewijk van Nassau was om in 1568 een aanslag op Enkhuizen te doen, is, zij het met eenig voorbehoud, te aanvaarden.

(De Gids, 1932, pag. 316; De Gids, 1933, pag. 181 vgl.).

XIV

Bij de pogingen om, hetzij een samengaan, hetzij een tegenstelling Vondel-Rembrandt te construeeren, heeft men het leeftijdsverschil en dus generatieverschil tusschen beiden (en de dientengevolge andere verhouding tot allerlei verschijnselen) te zeer verwaarloosd.

Het tendentieus betoog van B. H. Molkenboer O.P. (Vondelkroniek, 1933, pag. 9) levert daarvoor een nieuw bewijs.



