

Inhoud

Voorwoord	11
1. Inleiding	13
Wat, hoe en waarom	13
2. Grootfigurige schilderijen: het begin	19
De internationale standaard	19
Maerten de Vos	20
Otto van Veen	20
Peter Paul Rubens	21
Classicisme: een signalement	22
Hollandse rebellie	23
Hendrick Goltzius	24
Karel van Mander	26
Cornelis Cornelisz.	26
Abraham Bloemaert	29
Joachim Wtewael	30
Een andere schaal	30
Maniërisme: een signalement	32
3. Kleinfigurige schilderijen: het begin	33
Verzamelobjecten uit Italië en Antwerpen	33
Hans Rottenhammer	34
Adam Elsheimer	34
Jan Brueghel I en Hendrick van Balen	35
De anderen	36
Hollandse kabinetstukjes: Lastman	37
Mythologie	38
De passie	39
Stijl op maat	40
Een grensgeval	41
Landschap of achtergrond?	42
Honselaersdijck	43
Cornelis van Poelenburgh	44
Abraham Bloemaert	45

Veelbelovende jonge mannen	45
Lastman en Rembrandt	47
Rembrandt en Lievens	48
Meer licht	49
Een andere stijl	50
4. Grootfigurige schilderijen: orde en regelmaat	53
Een internationale stijl in Holland	53
Cornelis Cornelisz	53
Hendrick Goltzius	54
Abraham Bloemaert	56
Rondom het hof	58
Gerard van Honthorst	59
Pieter de Grebber	60
Salomon de Braij	62
Kunst voor koopmankoningen	63
Jacob Backer	64
Jacob van Loo	66
5. Grootfigurige schilderijen: pogingen tot barok	69
Rubens' religieuze en politieke propaganda	69
Altaarstukken	70
Poëzie en propaganda	72
Licht en donker en drama	73
Gerard van Honthorst in Rome	74
Gerard van Honthorst in Utrecht	75
Dirck van Baburen	76
Hendrick ter Brugghen	77
Rembrandts gruweltheater	78
Abraham en Izaak	79
Simson	81
Tobias	81
6. Kleinfigurige schilderijen: de barok voorbij	83
Rembrandt in de veertiger jaren	83
Rembrandts classicisme	84
Rembrandt, Lastman en nog iemand	85
Drie leerlingen	87
Govaert Flinck	88
Ferdinand Bol	89
Gerbrand van den Eeckhout	90
Nog enkele leerlingen en navolgers	91

7. Monumentale doeken voor openbare gebouwen	93
Paleis Huis ten Bosch	93
De triomftocht	96
Geboorte, opvoeding en roeping van de prins	97
De Leidse Lakenhal	99
Abraham van den Tempel	99
De vergaderzaal van de Staten van Holland	100
Adriaen Hanneman	101
Het nieuwe stadhuis van Amsterdam	102
De vergaderzalen	103
De galerij	105
8. Grootfigurige schilderijen: de tweede eeuwhelft	109
Specialisten en anderen	109
Nicolaes Berchem	110
Jan de Braij	110
Karel Dujardin	112
Adriaen Backer	113
Jan van Noordt	113
Gerard de Lairesse	114
9. Grootfigurige schilderijen: nieuwe mogelijkheden	117
Monumentale kunst voor het privévertrek	117
Ferdinand Bol	118
Gerard de Lairesse	119
Augustinus Terwesten	120
Oorlog en vrede, rechtspraak en politiek	121
Hollands vrijheid in gevaar	123
Het Hof van Holland	124
10. Kleinfigurige schilderijen: het laatste kwart van de eeuw	127
Tussen historie- en genreschilderkunst	127
Caspar Netscher	128
Godfried Schalcken	129
Adriaen van der Werff	130
11. Uitzonderingen	133
Vier buitenbeentjes	133
Rembrandt	133
Arent de Gelder	137
Jan Steen	138
Nicolaes Berchem	139

12. Erbij en eraf	141
Weggelaten	141
Het einde?	143
De canon	144
13. De hoofdrolspelers	147
Opdrachtgevers en hun wensen	147
De kerken	147
De landelijke en provinciale overheden	149
De steden	150
Schilderijen in particuliere huizen	151
Onderwerpkeuze	153
Kunstenaars en hun keuzes	155
Vier soorten verhalen	156
Hoog en laag	157
De ‘algemeene’ meester	158
Emoties	159
Maat en schaal	160
Kunsthistorici en hun problemen	161
Verval en ‘verval’	161
Een lange of een korte Gouden Eeuw	163
Herontdekking	164
Nieuwe perspectieven	165
Stijl en stijlen	166
Noten	169
Illustraties	173
Kleurenafbeeldingen	173
Vergelijkingafbeeldingen	182
Illustraties (op kunstenaarsnaam)	184
Illustraties (op onderwerp)	186
Illustratieverantwoording	185
Bibliografie	187
Index (kunstenaars)	191

Voorwoord

Vijftig jaar geleden had dit boek niet geschreven kunnen worden. Veel van de schilderijen waarover het gaat waren weggeborgen in museumdepots of hingen bij weinig bekende privéverzamelaars thuis. Als ze op veilingen verschenen, trokken ze niet veel aandacht en er werden geen recordbedragen voor neergeteld. Sindsdien is er veel veranderd. Kunstenaars als Hendrick Goltzius, Pieter Lastman, Hendrick ter Brugghen, Jan de Braij, Caesar van Everdingen en Gerard de Lairesse zijn opgenomen in de canon van de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw. Velen van hen waren in belangrijke exposities vertegenwoordigd en aan enkelen werd een solotentoonstelling gewijd. Hun doeken en panelen met bijbelse en mythologische voorstellingen worden nu even hoog aangeslagen als de stillevens, landschappen en genretaferelen van hun tijdgenoten.

Schilderijen met bijbelse en mythologische onderwerpen worden meestal historiestukken genoemd, maar ze illustreren geen gebeurtenissen uit de Tachtigjarige Oorlog. Het oude woord historie betekent in dit verband verhaal, vertelling. Historieschilders vertellen verhalen met verf en penseel. De een maakt van een bijbels verhaal een bloedstollend drama. De ander vindt een lieflijke idylle in de mythologie. In beide categorieën komen amoureuze verwickelingen aan de orde. Bij de bespreking van de honderd afgebeelde schilderijen in dit boek ligt de nadruk op de manier waarop de schilders hun vertellingen voor het voetlicht brengen. De lezer wordt uitgenodigd mee te denken met de keuzes die de schilder tijdens zijn werk heeft gemaakt.

Museumbezoekers hebben vaak het gevoel dat ze te weinig informatie hebben. Daarom leiden ze hun vragen soms in met: 'Ik heb

natuurlijk geen verstand van kunst maar ...', waarna dan vaak een rake observatie volgt. Het zou misschien beter zijn om te beginnen met: 'Ik heb niet veel ervaring met het kijken naar kunst maar ...'. Dit boek wil de lezer helpen bij het trainen van zijn ogen door uit te gaan van simpele vragen zoals: hoe heeft de schilder zijn compositie in elkaar gezet? En: wat heeft hij gedaan om zijn verhaal overtuigingskracht te geven?

Dit boek gaat over schilderijen, niet over schilders. Hun privéomstandigheden, opinies en gevoelens worden niet behandeld. Wel worden schilderijen besproken die kenmerkend zijn voor hun werk. Rembrandts faillissement komt niet aan de orde, maar de ontwikkeling van zijn werk wordt uitvoerig toegelicht.

Het schrijven van dit boek begon met het opstellen van de lijst van illustraties. Toen die vaststond, is de tekst eraan toegevoegd om het nodige uit te leggen. Hierdoor lijkt de opzet op die van een bloemlezing van gedichten of korte verhalen. Zo'n bundel kan niet volledig zijn. De samensteller vormde in zijn eentje een 'ballotagecommissie' door te beslissen wie hij op zou nemen en wie niet. Binnen de gemaakte selectie moesten verschillen in belangrijkheid worden aangegeven. Dat er van Rembrandt meer werk wordt besproken dan van anderen, zal niemand verbazen.

Niet alle namen die de revue passeren, klinken even vertrouwd. Ondanks de toegenomen waardering voor de vertellende schilderkunst hebben de meeste museumbezoekers de charmes en kwaliteiten van dit schilderkunstige specialisme nog niet volledig ontdekt. Er ontbrak nog een samenhangend overzicht waarin de belangrijkste vertegenwoordigers van dit genre bijeen zijn gebracht. In dit boek

wordt die samenhang gezocht in de verschillende stijlen waarvan groepen kunstenaars zich hebben bediend en de veranderingen die zich daarin in de loop van de tijd hebben voltrokken. Het werk van een schilder werd niet volledig bepaald door de stijl van de groep waartoe hij behoorde, maar hij stond er ook niet helemaal los van. Tussen die twee uitersten heeft de kunstenaar zich ontwikkeld en daar liggen zijn persoonlijke kwaliteiten. Het zoeken naar en het vinden van kwaliteitskenmerken resulteert volgens mij in kunstgenot. Vergeet niet dat al die schilderijen gemaakt zijn om ervan te genieten.

Voetnoten zijn niet het beste middel om kunstgenot te stimuleren. Ik heb het aantal ervan zo

klein mogelijk gehouden. Ze verwijzen in de eerste plaats naar de herkomst van mijn ideeën en opvattingen. Hierdoor zijn veel belangrijke recente publicaties onvermeld gebleven, terwijl sommige half vergeten titels naar voren zijn gehaald. Vrienden en collega's hebben waardevolle suggesties gedaan in brieven, e-mails en gesprekken. Ik kan niet iedereen hier noemen maar maak een uitzondering voor (in alfabetische volgorde): Anton Boschloo, Charles Dumas, Margriet van Eikema Hommes, Edward Grasman, Richard Harmanni, Milko den Leeuw, Eric Jan Sluiter en Pieter Vis. Hun ben ik zeer veel dank verschuldigd. Enkele belangrijke afbeeldingen {87-89, S} zouden hebben ontbroken als John Stoel en Marco Sweering hun foto's niet belangeloos beschikbaar hadden gesteld.

1. Inleiding

Wat, hoe en waarom

We moeten eerlijk zijn: er is geen sluitende definitie van het begrip kunst. We weten dus ook niet wat een kunstenaar is. Laten we er voor het gemak maar van uitgaan dat beroepskunstenaars iets doen of iets maken met de opzet een zo goed mogelijk resultaat te bereiken. De begrippen kunst en kwaliteit zijn beide even ondefinieerbaar, maar ze hebben veel met elkaar te maken. Het valt niet mee om erachter te komen wat een kunstenaar van een paar eeuwen geleden wilde bereiken en hoe hij de hoogst mogelijke kwaliteit probeerde te realiseren. We kunnen Rembrandt en Jan Steen niet meer naar hun intenties vragen

In een eerder boek heb ik geprobeerd bij de Hollandse genreschilders van de zeventiende eeuw achter de schermen te kijken, in de hoop een antwoord te vinden op de vraag wat ze hebben gedaan, hoe ze dat deden en waarom.¹ Nu zijn de historieschilders aan de beurt, kunstenaars die zich toeleiden op het uitbeelden van mythologische, historische en bijbelse verhalen. De vraag naar het wat kunnen we dus voorlopig even laten rusten. Het omzetten van verhalen in beeld is in onze tijd vooral het werk van theatermakers, filmers en tekenaars van stripboeken. Maar drie à vier eeuwen geleden kon men alleen stilstaande beelden maken, ook al probeerden schilders vaak een suggestie van beweging op te roepen. Ze lijken dus nog het meest op striptekenaars, met dit verschil dat series schilderijen waarin opeenvolgende scènes uit één verhaal worden verteld, niet veel voorkwamen in de zeventiende eeuw. In dit boek komen vijf van zulke reeksen aan de orde {18-19, 44, 74, 85, 88-89}. Een schilder maakte als regel dus een stripboek met één plaatje. Dat

was geen probleem als zijn publiek vertrouwd was met het uitgebeelde verhaal of tenminste met het soort verhalen dat hij illustreerde. De kunstenaar moest wel in staat zijn de kern van een verhaal in één keer duidelijk te maken, want ruimte voor toelichtingen en uitwijdingen was er niet.

Driehonderdvijftig jaar geleden waren er geen musea. Schilderijen hingen in openbare gebouwen of in particuliere woningen. De meeste mensen die ze onder ogen kregen, waren vertrouwd met de vertellende hoofdstukken uit de Bijbel en konden de uitgebeelde verhalen wel thuisbrengen. Tegenwoordig is dat niet meer vanzelfsprekend en daarom zal ik steeds uitleggen welk verhaal bij welk schilderij hoort en hoe die twee zich tot elkaar verhouden. In veel gevallen volgden de schilders de uit te beelden tekst niet letterlijk, want als ze aan iets nieuws wilden beginnen, gingen ze niet zitten lezen, maar begonnen ze met het doorkijken van hun prentencollectie. Hieruit leerden ze hoe hun tijdgenoten en beroemde voorgangers iets dergelijks hadden aangepakt. Zodoende zetten ze de beeldtraditie voort en zo werd het voor hun publiek makkelijker te begrijpen wat hun werd voorgeschoteld. Alle geschilderde *Torens van Babel* en alle *Arken van Noach* lijken immers op elkaar. Vaak was de gehechtheid aan de beeldtraditie sterker dan de behoefte om de tekst op de voet te volgen. En soms was er een praktische reden om van de tekst af te wijken, bijvoorbeeld als het verhaal zich op twee verschillende plekken afspeelt {67-68} of als het om iets onzichtbaars gaat {8, 54}.

Er zijn niet veel scholieren meer die Latijn als examenvak kiezen en verhalen uit de mythologie zijn tegenwoordig nog onbekender bij

het grote publiek dan die uit de Bijbel. Ook in de zeventiende eeuw konden slechts weinigen Latijn lezen, maar voor schilders was dat geen probleem. De meeste vertellende verhalen die in dit boek aan de orde komen, staan in Ovidius' *Metamorfosen*. Van dit beroemde dichtwerk bestond een aantal Nederlandse vertalingen. De bekendste verhalen waren geïllustreerd in talloze prenten met verklarende onderschriften. Het is lang niet altijd zeker dat een schilder meer had gelezen dan dat. Minder gangbaar waren verhalen uit andere literaire bronnen {13, 38, 93} en uit de geschiedenis van de Nederlanden {74, 96}. De doorsneetoeschouwer zal hierbij waarschijnlijk om uitleg hebben moeten vragen. Soms is het onderwerp van een schilderij alleen te begrijpen als men weet voor welke plek het is gemaakt, een gerechtshof bijvoorbeeld {88-89}.

Zelfs een heel spannend verhaal wordt oninteressant wanneer het wordt verteld door een saaie piet. In de vertellende schilderkunst is de presentatie van een verhaal even belangrijk als de inhoud ervan. Daarom is lichaamstaal voor een schilder net zo belangrijk als voor een filmer of theatermaker. Met houdingen, gebaren en gezichtsuitdrukkingen maakt de kunstenaar duidelijk wat zijn personages doen en hoe ze op elkaar reageren. De suggestie van beweging is dus heel belangrijk. In de besproken schilderijen komen figuren voor die klimmen {7}, sluipen {22, 23}, dansen {17, 18}, een dier afranselen {19, 20} of vallen {53}. Vaak vliegen ze {8, 10, 20, 44, 50-52, 54, 68, 72, 79, 87, 100}. Pijlen suizen door de lucht {88} en er vallen dingen op de grond {50, 51}. De beweging van een geschilderde of getekende figuur maakt geen overtuigende indruk als daar niet genoeg ruimte voor is. Op het platte vlak van een doek of paneel wordt ruimte meestal gesuggereerd met behulp van kleur en licht. Het *wat* van verhalen vertellen met verf is dan ook niet

te scheiden van het *hoe* van de stijl van een kunstenaar en de kwaliteit van zijn werk.

Als schooljongen van een jaar of tien heb ik het Panorama Mesdag in Den Haag bezocht. Het moet mijn eerste museumbezoek geweest zijn en ik was zo onder de indruk dat ik even dacht de rook uit de schoorstenen omhoog te zien kringelen. Zoiets gebeurt heel zelden en dan vooral bij mensen met heel weinig kijkervaring, zoals ook de zeventiende-eeuwse schilders wisten. Zij pakten het probleem op twee manieren aan. Sommigen probeerden de suggestie van beweging zo ver mogelijk op te voeren door de aandacht van de toeschouwer op een dramatisch keerpunt in het verhaal te richten. De toeschouwer lijkt zijn ogen niet af te kunnen houden van iets dat in een fractie van een seconde gebeurt en heel even vergeet hij dat het niet de werkelijkheid is waarnaar hij kijkt. Dat effect probeerde Rembrandt te bereiken in twee gruwelijke taferelen, zijn *Abraham offert Izaak* {51} en zijn *Blindmaking van Simson* {53}. Deze benadering vraagt grote aandacht voor gezichtsuitdrukkingen en daarin lijkt ze op sommige heftige stripverhalen.

Het risico van mislukkingen is hierbij niet denkbeeldig en daarom kozen velen voor een andere aanpak: *underacting* in plaats van *overacting*. Gevoelens kunnen niet alleen volledig worden uitgespeeld, maar juist ook op een subtiele manier aangeduid. In Rembrandts *David en Jonathan* {55} barst David in tranen uit op een moment waarop de toeschouwer zijn gezicht niet kan zien. Toch is het een ontroerend beeld, want de toeschouwer wordt uitgenodigd zich met het verhaal te vereenzelvigen en in gedachten verder te gaan waar de schilder stopt. Deze ingehouden verteltrant bevrijdt de schilder van de verplichting zich op dat ene noodlottige ogenblik te concentreren. Hij zou zelfs een manier kunnen vinden om het voortgaan van de tijd te suggereren. In Rembrandts *Verloochening van Petrus* {97} wordt de apostel

aangeklampt door een dienstmeid, terwijl iemand anders op het punt staat hem uit te horen en een derde persoon nieuwsgierig begint te worden. Als Petrus hen alle drie, de een na de ander, zal hebben verzekerd dat hij Jezus nooit heeft gekend, zal de Heer hem aankijken en dan zal Petrus zich realiseren wat hij heeft gedaan. Dat moment is nog niet aangebroken, maar de toeschouwer kan de stappen naar dit keerpunt aftellen.

De keuze van een verhalenschilder voor een van deze beide strategieën of iets daar tussenin bepaalt mede zijn stijl. Of hij een verhaal op een overtuigende manier kan brengen, is een kwestie van kwaliteit. Stijl en kwaliteit staan centraal in dit boek, maar hoe moeten die worden bepaald? Er is geen geijkte meetlat en geen geldig puntensysteem. Ik heb geprobeerd te schrijven als een kunstcriticus zou doen die een tentoonstelling van hedendaagse kunst moet recenseren, dat wil zeggen dat mijn werk voornamelijk afhangt van vergelijkingen. Gelukkig heb ik veel hulp gekregen van de kunstenaars zelf.

De meesten van hen werkten niet in opdracht, maar voor de open markt waar felle concurrentie heerste. Ze vergeleken hun eigen voortbrengsels voortdurend met het werk van hun vakgenoten, zeker als die meer succes hadden. Er bestond nog geen copyright en plagiaat werd niet als een doodzonde beschouwd. Een kunstenaar werd geacht goede voorbeelden te kiezen uit het oeuvre van zijn voorgangers en tijdgenoten om die niet alleen na te volgen, maar zo mogelijk ook te overtreffen. Deze eervolle wedijver wordt emulatie genoemd. Deze race naar de top leverde, als alles goed ging, series schilderijen op die veel op elkaar leken, maar verschilden in kwaliteit: een iets beter kleurgebruik, een iets verfijnder belichting, een harmonischer compositie, een pakkender verteltrant, enzovoort. Rembrandt gebruikte regelmatig werk van Pieter Lastman

als voorbeeld {19-20, 57-58} en Jacob Backer vond zijn voorbeelden bij Rubens {38, 39, H, I}. Wanneer een schilder probeert zijn eigen eerdere werk te overtreffen, is dat het toppunt van emulatie zoals Van Baburen {48, K} en Rembrandt hebben gedaan {50, 51}. De criticus die schilderijen vergelijkt om verschillen en overeenkomsten in stijl en kwaliteit op te sporen, doet dus min of meer hetzelfde als de makers ervan zelf hebben gedaan.

Van de drie vragen die ik heb opgeworpen, is die van het waarom het lastigst. De beroepsopleiding van een jonge schilder bestond in de praktijk vooral uit het maken van kopieën naar werk van zijn leermeester en anderen. Wanneer hij op eigen benen kwam te staan, waren stijl en onderwerpkeuze van zijn meester bij hem tot een tweede natuur geworden. Bovendien moest hetgeen hij aanbood makkelijk verkoopbaar zijn, een goede reden om niet iets ongehoord nieuws te produceren. Niet elk schilderij is uit een weloverwogen persoonlijke keuze voortgekomen. Bijbelse verhalen waren geliefd in Holland, zij het minder dan landschappen en portretten. De keuze voor de Bijbel kwam niet voort uit het protestantse geloof van de schilder en zijn kopers. Een belangrijke minderheid van de kunstenaars en hun publiek was katholiek, maar als regel is de geloofsovertuiging van de maker niet af te lezen van zijn werk. Een uitgesproken calvinistisch werk is nog moeilijker te vinden dan een katholiek. De belangrijkste redenen van een schilder voor de keuze van zijn onderwerpen waren van praktische aard, zoals het specialisme waarin hij was opgeleid en de eisen van de kunstmarkt.

Holland kan naar mijn overtuiging beter als protestants of christelijk worden bestempeld dan als calvinistisch. Het geloof werd gepraktiseerd en was georganiseerd op honderd verschillende manieren, maar er gold een algemeen aanvaarde ethiek van het dagelijkse leven waarover gewoonlijk geen problemen werden

gemaakt, behalve misschien in de discussie tussen sommige geleerde theologen. Erasmus, Spieghel, Coornhert en andere humanistische schrijvers over de christelijke moraal hadden naast de Bijbel de menselijke rede als toetssteen gebruikt. De veelgelezen dichter Jacob Cats populariseerde hun ideeën. De meerderheidscultuur van de Hollandse zeventiende eeuw was eerder catsiaans-burgerlijk dan calvinistisch. In deze context waren schilderijen met bijbelse onderwerpen geen religieuze manifesten of oproepen tot bekering. De Bijbel was een reservoir van algemeen bekende verhalen die probleemloos op allerlei situaties konden worden toegepast. Rembrandts *David en Jonathan* {55} gaat over de invloed van God op de loop van de geschiedenis, maar ook over vriendschap. Lastmans *Abraham verstoot Hagar* {16} gaat over de oorsprong van het Joodse volk, maar ook over het verlies van een kind. Armoede legt een zware last op de schouders van elk echtpaar, zelfs op die van de vrome *Tobit en Anna* {21}. De koper van een schilderij was vrij het uitgebeelde verhaal op zijn eigen situatie toe te passen. Hadden zijn ouders in armoede geleefd? Had hij zelf een kind uit zijn leven zien vertrekken? Had hij afscheid moeten nemen van een dierbare vriend?

Wat hiervoor is gezegd, gaat ervan uit dat de vragen *hoe* en *waarom* in de gedachten van schilders en kopers nauw met elkaar verweven waren. Aan het belang van de bijbelverhalen hoeft niet getwijfeld te worden, maar de vraag of een verhaal over armoede, verlies of vriendschap de toeschouwer overtuigde, hing vooral af van de manier waarop het werd verteld. Een verzamelaar kon wel een zekere voorkeur voor bepaalde onderwerpen hebben, maar als dat zijn enige criterium was, kon hij net zo goed goedkope prenten kopen en in laten lijsten. Als hij hogere eisen stelde, verwachtte hij kwaliteit en om die te beoordelen kon hij letten op de verdeling van de figuren over de denkbeeldige

ruimte achter de lijst, op hun beweging door de ruimte, de suggestie van interactie door lichaamstaal, gebaren en blikken, de weergave van emoties in hun gezichten, de verdeling van licht en kleur die het verhaal voor het voetlicht brengt, de compositie die het geheel bij elkaar houdt en op z'n voordeligst laat zien.

In de zestiende en zeventiende eeuw werd door geleerden in Italië en Frankrijk gewerkt aan een theorie van de kunsten, die in onze streken voor 1700 weinig invloed heeft gehad. Toch werden twee begrippen uit die theorie hier heel belangrijk gevonden, namelijk decorum en waarschijnlijkheid. Ook zonder theoretische rechtvaardiging zijn dat redelijke eisen. Elk detail moet in overeenstemming zijn met het hoofdonderwerp. Een kroegbaas die dubbelzinnigheden debiteert bij een bijbels huwelijksfeest, vormt zeker een vergrijp tegen het decorum, maar Jan Steen had het lef om zulke grapjes te maken {99}. Een koning mag geen burgermanskleren dragen en een eenvoudige burger geen hermelijnen mantel, want dat zou even ongepast als onwaarschijnlijk zijn. Een voorschrift dat uit de theorie van de letterkunde was overgenomen, is de handhaving van de eenheid van tijd en plaats. Dit is een elegante manier om nog eens waarschijnlijkheid te eisen. Schilders konden makkelijk in de verleiding komen om hun verhaal te verrijken met scènes uit eerdere of latere hoofdstukken die hun verhaal begrijpelijker zouden maken, maar de combinatie van twee verschillende ogenblikken of locaties in één compositie werd na 1610 als onaanvaardbaar gezien. Voordien hielden schilders als Cornelisz. zich nog niet aan die regel {4}.

Deze criteria golden natuurlijk ook voor werk dat in opdracht werd gemaakt en ook dan lette de schilder bijzonder goed op zijn voorgangers en concurrenten. Het grote verschil is echter dat het onderwerp door de opdrachtgever werd bepaald, al of niet in samenspraak met

de schilder. De betekenis van grote doeken in openbare ruimten krijgt extra nadruk door de zaal waarvan zij het belang en de functie tot uitdrukking brengen {34, 63-74, 77, 88-89}. De vorm en de stijl van altaarstukken en andere kerkelijke opdrachten wordt sterk bepaald door hun functie, waarbij het vertellen van verhalen niet altijd vooropstaat {1, 2, 30, 42, 43}. Dit geldt ook voor schilderijen met religieuze onderwerpen in particuliere woningen waar ze een rol speelden bij gebed en devotie {14, 15}.

De meeste verzamelaars beperkten zich niet tot vertellende scènes zoals genretaferelen en bijbelse of mythologische stukken. Ze kochten stadsgezichten en kerkinterieurs; landschappen met bergen, bossen en rivieren, met duinen en stranden of met weiden vol paarden en melkvee; zeestukken met oorlogsschepen, handelsschepen of vissersboten; stilleven met bloemen en schelpen, met etenswaar en alledaagse gebruiksvoorwerpen of kostbare curiosa, enzovoort. In het begin van de zeventiende eeuw hingen deze stukken meestal door het hele huis verspreid, maar in de loop van de tijd kwam in voorname woningen het kunst-kabinet in zwang, waarmee het belang van de collectie prenten, tekeningen, schilderijen, antieke munten en kleine beeldhouwwerkjes werd benadrukt. Als een gast daar werd toegelaten, werden hem de meest uiteenlopende zaken getoond. Een schilder die iets aan zo'n verzamelvertrek moest bijdragen, wist dat hij aan de hoogste verwachtingen moest voldoen.

Ook wat stijl betreft lijken de meeste verzamelaars op variatie gesteld te zijn geweest. Stijl

is niet alleen de grootste gemene deler van alle kenmerken van het werk van een groep kunstenaars. Het is vooral de manier waarop een kunstenaar de groepsstijl naar zijn hand wist te zetten. Een kenner kocht geen *Simson* {22, 23} maar een Lievens of een Rembrandt met een onderwerp dat hem aanstond. Hij kocht geen maniërist maar een Bloemaert {6}. Hopelijk laat de lezer van dit boek zich niet alleen leiden door zijn voorkeur voor het ene verhaal boven het andere. Als het erop aankomt, moet elk kunstwerk worden beoordeeld naar de maatstaven die de maker zelf gekozen heeft. Voor sommigen stond het streven naar schoonheid voorop {31, 39}, voor anderen dat naar inventiviteit en virtuositeit {6, 7}; weer anderen concentreerden zich op de uitdrukking van felle emoties. Die keuze is van belang voor de manier waarop een schilder zijn verhalen vertelt. Perfecte schoonheid gaat niet altijd samen met de suggestie van heftige gemoedsbewegingen, omdat daar wilde gebaren en vertrokken gezichten bij horen. Niet ieder schilderij staat zo dicht bij de plaatjes uit een spannend stripboek als Rembrandts *Blindmaking van Simson* {53}, maar andere benaderingen leveren ook spannende, aangrijpende, ontroerende of vermakelijke geschilderde verhalen op {13, 16, 32, 55, 56, 76}.

Niet alle schilders die in dit boek aan de orde komen, zijn even beroemd als Rembrandt en Vermeer. Wie dit boek leest en de illustraties bekijkt, wordt meegenomen op een ontdekkingsstocht. Als de lezer zijn speurtochten voortzet in de musea van ons land, heb ik mijn doel bereikt.