



**Swillens
Prentkunst
in de
Nederlanden**



35

SCHUNWERPERS

PRENTKUNST IN DE
NEDERLANDEN TOT 1800

Van den schrijver.
—

AAN *JAN BOON*

DEN NEDERLANDSEN TEKENAAR-
ETSER-HOUTSNIJDER

P. T. A. SWILLENS

PRENTKUNST IN
DE NEDERLANDEN
TOT 1800

*MET ILLUSTRATIES NAAR ORIGINELLEN
UIT VIER EEUWEN*



UTRECHT
UITGEVERIJ HET SPECTRUM

I N H O U D

Woord vooraf	Blz. 9
I. Devotie-prenten en blokboeken.	
± 1400-1470	11
II. De drukkers en houtsnijders van	
± 1470-± 1520	21
III. De kopergravure tot ± 1500	29
IV. De graveurs om Hieronymus Bosch en Pieter Bruegel. ± 1500-± 1550	36
V. Lucas van Leijden en zijn tijdgenoten.	
± 1500-± 1550	44
VI. De Plantijnse drukkerij. 1550-1600	53
VII. Hendrik Goltzius en zijn geestverwan- ten. 1550-1620	64
VIII. De leerlingen en medewerkers van Ru- bens. 1600-1640.	73
IX. De etsers om Rembrandt. 1600-1660	82
X. Zwarte kunst. 1635-1700	95
XI. Jan Luijken en zijn tijd. 1660-1720	99
XII. De achttiende eeuw	106
XIII. Het einde van de glorie-tijd.	112
Verklaring van de technische termen	116
Register van kunstenaarsnamen	120

LIJST VAN ILLUSTRATIES OPGENOMEN IN DE TEKST:

- Stofomslag: Jan Luijken. De plaatsnijder. Ets.
 St. Christoforus. Devotie-prent. Houtsnede.
 Bladzijde uit: „Ars Moriendi”. Houtsnede.
 Ill. uit: „Speculum humanae salvationis”. Hout-
 snede.
 Ill. uit: „Dialogus Creatorum”. Houtsnede.

Jac. Bellaert. Ill.: „Der Sonderen Troest”.
Houtsnede.
Jacob Corneliszen. Houtsnede.
Pieter Bruegel de O. Illustratie uit: „Praediorum Villarum, etc.” Ets.
Pieter Brueghel de O. Gravure.
Pieter Coecke van Aalst. Detail. Houtsnede.
Jan Swart. Houtsnede.
Pieter van den Borcht. Illustratie uit een Missaal.
Houtsnede van Gerard Janssen van Kampen.
Hendrik Goltzius. Faun. Gravure.
Christoffel van Sichem. Illustratie. Houtsnede.
Cornelis de Visscher. Portret J. v. d. Vondel.
Detail. Gravure.
Antoon van Dyck. Zelfportret. Ets.
Chr. de Jegher. Detail. Houtgravure.
Jan Lievens. Portret. Houtsnede.
Jonas Suijderhoef (naar Fr. Hals). Detail. Gravure.
Jan Luijken. Illustratie uit: „Spieghel van het menschelijk bedrijf”. Ets.
Pieter Tanjé. Portr. van Fr. Hendrik. Taille-douce.
Jacob de Wit. Allegorie. Ets.

LIJST VAN ILLUSTRATIES BUITEN DE TEKST:

Al. du Hameel. Allegorie (n. Bosch). Gravure.
Lucas van Leijden. De melkmeid. Gravure.
Lucas Vorsterman (naar Rubens). Gravure.
Karel Du Jardin. Rustende paarden. Ets.
Adriaen van Ostade. Kwakzalvers. Ets.
Rembrandt. Christus de zieken genezend. Ets.
Cornelis Dusart. Zwarte kunst.
Guillaume Saint. Aquatint naar een tekening van
Claes Berchem. Methode Ploos van Amstel.

W O O R D V O O R A F

Een overzicht te geven van vier eeuwen „prentkunst in de Nederlanden” binnen een beperkte ruimte als mij hier ter beschikking staat, kan niet anders dan een overzicht in vogelvlucht worden. Wij zijn genoodzaakt om een grote hoogte te beklimmen teneinde een zo uitgestrekt en dicht bevolkt terrein tot aan zijn grenzen zo volledig mogelijk te overzien. Maar wij zullen, als steeds bij zulke tochten, de bekoring ondergaan van de velerlei aspecten en de menigvuldige nuances, die een levendig bedrijf als de prentkunst vertoont, zonder dat daarbij ons uitzicht belemmerd wordt door al te veel bijzonderheden, die altijd aanwezig zijn, als wij op de begane grond blijven. Temeer is zulk een overzicht gerechtvaardigd, omdat de Nederlandse prentkunst, die toch vele eeuwen achtereen een ongekennde bloei heeft gekend en de roem van onze lage landen over geheel de wereld heeft verspreid, nimmer alzo is aanschouwd. Daarentegen zijn door vele deskundige schrijvers haar meest boeiende perioden, haar activiteit in bepaalde steden of de artistieke arbeid van bepaalde kunstenaars in een groot aantal lijvige geschriften en kostbare plaatwerken bijeengebracht, die bij elkaar een zeer aanzienlijke bibliotheek vormen. Wij wagen ons daarbij nog niet aan een opgave van de vele geschriften aan de technieken en procédés der grafische kunsten gewijd en nog minder aan een opsomming van de, welhaast onnoemelijk vele artikelen in tijdschriften en periodieken, die hoogst belangrijke

wetenswaardigheden over vele zaken hebben gebracht.

Het is voor hen, die voor de prentkunst meer belangstelling dan tijd en gelegenheid voor onderzoek en studie hebben, niet doenlijk om van al deze werken kennis te nemen, afgezien nog van het feit, dat zij veelal meer voor kunsthistorici en grafici bedoeld zijn, dan voor geïnteresseerde leken.

Vele bijzonderheden en merkwaardigheden zullen wij stilzwijgend voorbij moeten gaan, maar des te meer zal onze aandacht gevraagd worden voor de toppen, de monumenten, de opvallende figuren, de glansrijke tijdperken, voor groepen en gestalten, die wij van onze hoge standplaats kunnen waarnemen. Wij zullen daarbij de eigene, nationale elementen, de saamhorigheid van groepen en tijden, de steeds stuwende krachten, die men „ontwikkeling” noemt, scherper opmerken en ons in de aanschouwing daarvan kunnen verheugen.

Hebben wij straks wellicht gelegenheid om de prent van dichtbij te bezien, dan zullen wij nauwkeuriger haar plaats in het geheel, haar karakter en haar tijd juister kunnen bepalen en haar beoordelen, zoals zij beoordeeld wenst te worden: met kennis van zaken, eerbied en piëteit.



St. Christoforus. Devotie-prent. Houtsnede. (Berlijn, Prentenkabinet).

I. DEVOTIE-PRENTEN EN BLOKBOEKEN ± 1400-1470

Wanneer is de eerste houtsnede gemaakt? Wanneer is de eerste prent gedrukt? Ziedaar vragen,

die reeds vele onderzoekers hebben beziggehouden, doch waarop tot heden geen positief antwoord is gegeven. Concrete feiten zijn er weinig, hypothesen veel. Zoals de gegevens thans voor ons liggen, is het niet te gewaagd, daaruit te concluderen, dat de houtsnede, of zo men wil de prent is ontstaan, uit een complex van vindingen en gebeurtenissen, die de wens om gemakkelijker, goedkoper en doeltreffender bepaalde onderwerpen onder een grotere publieke kring te brengen, hebben verwerkelijkt. Men heeft aange-toond, dat reeds lang vóór dat van drukken – in de zin zoals wij dat begrip verstaan – sprake was, gelijkvormige figuren, als die van het kaartspel, de hoofdletters in de geschreven boeken en zo meer, door middel van een stempel, d.w.z. van een in hout of metaal gesneden figuur, werden opgedrukt. Men heeft verder gewezen op het gebruik van houtblokken bij de katoendruk, een reeds vroeg bekende industrie. Niet minder zwaar weegt het argument, dat de uitvinding van het papier omstreeks het midden der 14de eeuw door bijna alle houtsnijders is gebruikt en het drukken eenvoudiger maakte. In de archieven vindt men in 1417 voor het eerst melding gemaakt van „de Printere” (= prent-drukker), in 1428 eerst van „Formmacker”, in hetzelfde jaar ook van „briefdrukker” (= drukker van kleine teksten, met of zonder afbeelding). De oudste *gedateerde* houtsnede, die wij heden ten dage kennen is van 1423. Zij heeft tot onderwerp den H. Christoforus, die het Christuskind over de wateren draagt. Het exemplaar wordt thans bewaard in de Ryland-

Library te Manchester. Deze prent getuigt echter van een zekere ambachtelijke bekwaamheid bij zijn maker en heeft stellig vele voorgangers gehad.

Met al deze gegevens zijn wij ongeveer georiënteerd naar de tijd, waarin de eerste houtsneden werden verspreid: in de jaren om 1400.

Moeilijker is het om de plaats of het land te noemen, waarin zij is ontstaan. Het schijnt echter vrijwel vast te staan, dat de Nederlanden, in het bijzonder het Noorden, een zeer belangrijk aandeel daarin hebben gehad. In ieder geval is het onomstotelijk bewezen, dat daar aan de beoefening en verspreiding al zeer vroeg levendig werd deelgenomen. Ook in de latere eeuwen heeft de prentkunst in de lage landen een bloei gekend, die nauwelijks in de wereld haar gelijke heeft gehad. Het is mede daarom, dat een overzicht van haar ontwikkeling in de Nederlanden een beeld scheidt, dat in alle opzichten gaaf en „welstandig” is.

In de tijden, die ons thans moeten bezighouden, beleefde de miniatuurkunst haar allerbeste jaren. Kunstenaars als Hubert en Jan van Eijck, de gebroeders van Limburg en vele anderen, werkten aan hun meest grootse scheppingen. Vorsten en edelen gaven hun de rijkste opdrachten. De graven en hertogen waren gelukkig met hun „très riches heures”, de prachtig versierde gebedenboeken, waaraan de grootste illuminators dier tijden hun beste krachten hebben gegeven en die eeuwen achtereen de bewondering van alle kunst-

zinnigen hebben gaande gemaakt tot op deze dag. Niet alleen aan de hoven was het geïllumineerde boek een voorwerp van veler belangstelling, ook de kloosters leverden hun producten in steeds toenemende rijkdom en pracht. Imponerende onderwerpen in ongekennde kleurentooi uitgevoerd, schitterend van glanzend goud, verfijnd in tekening en contouren, omrankt door speelse en statige motieven, afgewisseld door bladen met sierlijk letterschrift en fantasievol bewerkte hoofdletters, vormden de illustre resultaten van een hoog opgevoerde cultuur en smaak.

In die onvergelykelijke kunstperiode verschenen de eerste prenten, betrekkelijk ruwe, in zachte houtsoorten met onvolmaakte gereedschappen gesneden figuren, uitgevoerd door niet of onvoldoend geschoolde krachten. Beschouwen wij de vroegste producten van een zuiver esthetisch standpunt uit, dan moet noodzakelijkerwijze de waardering gering zijn. Echter lijkt het onjuist om het ontstaan van de houtsnede te verklaren uit een streven om miniaturen „na te bootsen”. Al moge dat bij sommige beoefenaars het geval zijn geweest – wier pogen op een mislukking moest uitlopen – in het algemeen schijnen andere drijfveren de ontwikkeling gestuwd te hebben. In de religieus gestemde gevoelswereld van toenmaals zou zij een niet te onderschatten taak te vervullen hebben, die aan de inderdaad veel schonere miniaturen in mindere mate was toegekend. De prenten, die in grote oplagen konden worden afgedrukt, gaven een voortreffelijke gelegenheid om de onderwerpen uit de gewijde ge-

schiednissen meer dan voorheen onder het volk te brengen. Vergeten wij niet, dat het volk over het algemeen ongeletterd was en met de Schriften geen ander contact had, dan door het gesproken woord van den priester en de beelden en beeltenissen door kunstenaars in hun kerken aangebracht. De prenten met zulke onderwerpen waren aan velen welkom. Zij dienden als talisman op hun moeilijke reizen, als naamheiligen versierden zij hun woningen, devotie-volle sentimenten brachten ze aan in hun relikwie-kisten, zij werden uitgedeeld bij plechtigheden en processies, bij heugelijke gebeurtenissen in de familie, bij ziekten en sterften, enz. De Heilige Maagd met haar Kind in een stralend aureool of omringd door heilige mannen en vrouwen als „Piëta”, de smartenmoeder met haar Goddelijken Zoon op haar schoot; Christus aan het Kruis genageld; de H. Christoforus als beschermer der reizigers; St. Margaretha; St. Barbara; St. Catharina, enz. waren alom geliefde onderwerpen, die de bezitters stof tot overweging en beschouwing gaven. Het onderwerp, in bevattelijke vorm gestoken, stond uiteraard bij den maker voorop. Met simpele, duidelijke contouren werd het beeld getekend, schaduwen en bijzonderheden werden vermeden om plaats te laten voor kleuren, rood, blauw, groen. Men was gewoon afbeeldingen in kleuren te zien en ook de vroegste houtsnijders zouden deze niet achterwege laten.

Het merendeel dezer prenten – men houde dat wel voor ogen – bedoelde niet vormelijk-esthetische behoeften te bevredigen, maar moest een

onderwerp „verhalen”. Het zijn producten van een zeer verinnerlijkte en naïef-devote levensbeschouwing.

Een van de mooiste devotie-prenten, die wij uit die jaren kennen, is de „H. Maagd in glorie”, waarvan een enig exemplaar in Berlijn wordt bewaard. De zeer mooie teksten op de spreukbanden zijn duidelijke bewijzen voor haar geboorte-grond, die wij in het Brabantse zullen moeten zoeken. De spirituele gestemdheid, die uit dit beeld spreekt, is in het algemeen die van den middeleeuwsen houtsnijder.

Van de prent naar het prentenboek was een stap, die weldra genomen zou worden. Immers, een verzameling van prenten bijeengebonden, zou dat prentenboek geven en te meer zouden zij een geheel vormen als één bepaald onderwerp in verschillende episodien behandeling vond. Het leven van den mens, van de heiligen, van Christus, van de heilige Maagd, gebeurtenissen en figuren uit de gewijde Schriften, gaven overvloedig stof voor de eerste „blokboeken”, alzo geheten omdat beeld en tekst in een blok gesneden waren en dus één geheel vormden.

Het blokboek heeft een geschiedenis, echter een die voor ons niet meer in klare orde is te formeren. Wij kennen 33 verschillende blokboeken in ruim honderd verschillende uitgaven. Welke is de oudste? Er zijn er onder, waarvan de teksten niet gedrukt maar geschreven zijn. Men is geneigd deze voor de vroegste te houden. Deze soort blokboeken, chiro-xylografische genoemd,



Bladzijde uit „Ars Moriendi” (Houtsnede).

moeten ± 1430 ontstaan zijn. Verder onderscheidt men blokboeken, waarvan de bladen eenzijdig – anopistografisch – en zulke die opistografisch, tweezijdig zijn bedrukt.

Belangrijker resultaten zijn verkregen door de verschillende uitgaven in hun stylistische opzet

te beschouwen. Zij hebben niet alle het karakter van de devotie-prenten. De composities werden rijker, er komen meerdere figuren op voor, die, hetzij door gebaar of expressie, bepaalde sentimenten willen openbaren, de tekening is veelal beter verzorgd, de technische uitvoering ver-raadt meer en meer een vaardige hand. Zij zijn niet altijd opgebouwd uit enkel contouren. Omstreeks 1460 wordt het relief der figuren versterkt door het aanbrengen van horizontaal gelegde arceringen. Een volgend stadium laat de arceringen zien in de richting van de contouren. Doch dan ook blijft het inkleuren achter-wege en is de grondslag gelegd voor de zgn. zwart-wit-kunst, die het wezen der prent zal blij-ven uitmaken.

Indien wij hier de vooruitgang van de houtsnede in het blokboek opmerken, wil dat niet zeggen, dat er van een volmaaktheid sprake is. De tech-nische mogelijkheden bleven de goede wil van den maker vooralsnog in de weg staan. Er blijft iets primitiefs, in de zin van onbeholpenheid, in schuilen. De toenmalige houtsnijders hadden nog geen, of althans weinig „school” gemaakt, hun hulpmiddelen en gereedschappen moeten nog zeer eenvoudig zijn geweest (al willen wij niet de schrijvers steunen, die de eerste houtsnijders met „aardappelmesjes” laten werken), hun teken-kennis en -vaardigheid nog in onvoldoende mate ontwikkeld.

Het is een niet volkomen opgeloste zaak of de drukkers van de blokboeken reeds persen hebben gebruikt. Wel wordt in een manuscript in die

jaren geschreven over „unum instrumentum ad imprimendas imagines”, (een instrument voor het drukken van beelden), maar verder is er niet een duidelijke aanwijzing, die dat vermoeden kan ondersteunen.

„Ars Moriendi”, (de kunst om vroom te sterven), is de titel van het meest bekende blokboek, dat wij in niet minder dan zeventien verschillende uitgaven kennen. Een bewijs voor de zeer grote belangstelling, die het heeft gehad. De visioenen uit de „Apocalipsis S. Johannis” waren zeer welkome onderwerpen voor de meer fantasierijken en lieten de houtsnijders volop gelegenheid hun kennis en kunnen te tonen. De „Biblia Pauperum”, (bijbel voor de armen), geeft in een groot aantal taferelen het leven van Christus en episoden uit het Oude Testament. De verschillende composities, meerdere verwante onderwerpen bevattend, wekken herinneringen op aan de drieluikschilderijen uit die jaren. Spreukbanden met teksten uit de Heilige Schrift slingeren los en vrij en verklaren of verduidelijken de voorstellingen. Enigszins aan dit boek verwant is het „Speculum humanee salvationes”, (de Heilspiegel), waarin eveneens betrachtungen en overwegingen van het leven en lijden van Christus zijn verbeeld. Niet minder geliefd bij de ontwerpers en bij het volk waren „Historia beatae virginis” en het „Canticum Canticorum”, (het leven van de H. Maagd en het Hooglied). Het „Exercitium super Pater Noster”, (oefeningen over het Onze Vader), „Decologus”, (oefeningen over de tien geboden), de „Sym-

bolum Apostolicum'', (de geloofsbelijdenis van de Apostelen), zij zijn alle in duidelijke, voor het volk bevattelijke en innemende, boeiende composities gevat.



Uit: „Speculum humanae salvationis''. Detail. Houtsnede,



Illustratie uit: „Dialogus Creatorum” (1481) Houtsnede.

II. DE DRUKKERS EN HOUT-SNIJDERS VAN ± 1470 TOT ± 1520

Niet zonder opzet hebben wij hierboven de blokboeken als prentenboeken betiteld. Wel treft men op vele afbeeldingen een kort bijschrift, een tekst of spreuk ter verduidelijking of verklaring van het onderwerp, maar toch blijft de prent hoofdzaak, al het andere slechts toelichting. De bezwaren, die voor den houtsnijder bestonden om letterschrift naar alle eisen te leveren, zullen tot dat verschijnsel het hunne hebben bijgedragen.

Het karakter en uiterlijk van het boek veranderden geheel en al toen losse letters in gebruik kwamen, die naast en om de houtsneden werden gezet. De tekst werd langzamerhand hoofdzaak, de illustratie toelichting. Drukken en houtsnijden werden, hoewel steeds broederlijk tezamen gaande, tot twee zelfstandige ambachten gepromoveerd en daarmee voor de houtsnijkunst de weg geëffend tot bredere ontplooiing. In bijna alle centra van wetenschappelijk en cultureel leven

verrezen drukkerijen. Als het vroegst *gedateerde*, met losse letters in Nederland gedrukte boek, geldt de „Scholastica historia” van Petrus Comestor, verschenen te Utrecht bij Nicolaas Keteelaar en Gerard van Leempt. Het draagt het jaartal 1473. In 1479 werd, eveneens te Utrecht, door Gerard van Leempt een werk uitgegeven waarin zijn drukkersmerk in houtsnede. Een jaar later, 1480, bezorgde Johan Veldenaer, in dezelfde bischopsstad gevestigd, twee rijker geïllustreerde uitgaven, „Fascicules Temporem” van Werner Roelvinck en „Boeck des gulden Throens”. In het eerste werk waren een aantal houtsneden afgedrukt, die reeds eerder door hem in een latijnse uitgave, in Leuven verschenen, waren gebruikt. Toch zouden die Utrechtse drukkers de verdere ontwikkeling van de houtsnede niet leiden. Artistiek van veel groter belang was de werkzaamheid van de Haarlemse en Antwerpse kunstenaars en naast hen, die te Gouda arbeidden. In de overige steden, Delft, Leiden, Zwolle, Deventer, Gent, Leuven, Brussel, Oudenaarde, Brugge en andere, ontwikkelden zich stijlen, die aan de Haarlemse en Goudse scholen verwant waren. Het is overdreven om al de producten uit die werkplaatsen in gelijke artistieke waarde-bepalingen te wikkelen. Veel is er onder, dat niet beter is dan de vormen van ons St. Nicolaasgebak, d.w.z. onbeholpen en weinig begeesterd. De vraag is moeilijk te beantwoorden of drukker en houtsnijder al dan niet in één persoon verenigd waren. Wij kennen uit die jaren de namen van zo goed als alle uitgevers-drukkers, echter niet van

de graveurs. Dat er onder de drukkers krachten waren, die zelf de houtsnijbeitel hebben gehanteerd is vrij zeker, maar evenzeer kan worden aangetoond, dat zij ook helpers hebben gehad. In de jaren om 1470-'75, waarin de eerste geïllustreerde boeken verschenen, konden zij in ieder geval over min of meer geoefende krachten beschikken. Immers, het is zeer waarschijnlijk, dat in de werkplaatsen, waar de blokboeken werden verzorgd, weldra ook het nieuwe lettermateriaal aanwezig zal zijn geweest. De artistieke betekenis van de houtsneden is een geheel andere geworden, dan van de vroegere devotie-prenten. Niet alleen was de technische uitvoering verbeterd, maar vooral werd aan de compositie en aan de tekening veel meer zorg besteed. Toch valt in betrekkelijk weinige gevallen aan te tonen, dat erkende kunstenaars zich met de houtsnede hebben ingelaten of dat zij daarvoor ontwerpen hebben geleverd. Een houtsnede in de „Passionael” van Pieter van der Meer, in 1487 te Delft gedrukt, is kennelijk geïnspireerd door het bekende altaarstuk van Dirk Bouts te Leuven „De marteldood van den H. Erasmus”. Anderen, als Collard Mansion te Brugge, hebben in enige honder werken miniaturen als voorbeeld genomen. Ook vindt men in de oudere blokboeken enige honder voorbeelden terug. Maar toch blijven zulke gevallen betrekkelijk zeldzaam.

In Haarlem hebben wij in den drukker *Jacob Bellaert* een voortreffelijk houtsnijder. Het is althans zeer waarschijnlijk gemaakt, dat hij zijn werken geheel en al zelf verzorgde. Volgens zijn eigen op-

gave was hij geboortig uit Zierikzee. In 1483 schijnt hij zich in Haarlem te hebben gevestigd en liet daar in de volgende jaren, tot 1486, een respectabel aantal boeken van zijn persen verschijnen, als *Sonderentroest*, *Boeck des gulden Throens*, *Die vier Uterste*, *Historie van Jason*, *Historie van Trojen*, *Van de proprietijen der dinghen*, *Epistelen en Evangeliën*, *Doctrinael des Tijts*, *Boeck van den pelgrim*, alle versierd met opmerkelijke houtsneden. Het is vrij zeker, dat hij in die jaren relaties had met zijn vakgenoot Gerard Leeu te Gouda, die zich in 1487 te Antwerpen vestigde. De houtsneden, die Leeu daar voor zijn uitgaven heeft gebruikt, hebben zeer sterke verwantschap met het Haarlemse werk van Bellaert en, mede gelet op hun gelijktijdige vestiging in Antwerpen, lijkt het waarschijnlijk dat Bellaert bij Leeu als houtsnijder heeft gewerkt. Bellaert is de meest opvallende figuur temidden van de zeer vele drukkers-houtsnijders, die toen in de Nederlanden werkzaam waren. De composities zijn van een veel steviger bouw, de tekening getuigt van een meerdere kennis van anatomie en perspectief, de draperie beweegt zich natuurlijker en vooral is de opzet veel meer dan tevoren berekend op de uitvoering in houtsnede. Met eenvoudige, horizontale arceringen weet hij enige kleur en atmosfeer in zijn concepties te brengen. Hij is een knap technicus, die „het hout” goed begrijpt en goed kent. Hij heeft, wat betreft zijn manier van tekenen voor de houtsnede, veel navolgers gehad. Zijn beste werk is wel dat in „*Sonderentroest*” van 1484 en „*Historie van Trojen*”



O Cepper alte creaturen sienlic ende on sienlic ende alder opperste werckman. du die daer an doetste belidinge en verchierhept mit lichte omgechert als mit eē cleet wispredende de hemel gelijc velle mit watere dechende de oppersten des hemels. een coninc sijnde dijns rijcks

Jacob Bellaert. Illustratie uit „Der Sonderen Troest” (1484). Houtsnede.

van 1485. In Jacob Bellaert kunnen wij den voorloper zien van Jacob Cornelis, den kunstenaar door wiens stimulerende toewijding de houtsnijkunst in de Nederlanden plots tot een grote hoogte is gestegen.

Van geheel andere artistieke inhoud zijn de geestige prenten in de uitgave van Gerard Leeu „Dialogus Creatorum”, die tussen 1480-’82 niet minder dan zes herdrukken beleefde. Het zijn samenspraken tussen verschillende dieren, kleine, eenvoudige prentjes die, door hun naïeve, doch hoogst karakteristieke opzet, een oorspronkelijk artiest verraden. Merkwaardig is de tekening, louter uit contouren samengesteld, zonder

enige plaatselijke verdikking, ook zonder enige schaduw. Maar zij zijn uiterst expressief en typeren voortreffelijk de bewegingen en gestes van de verschillende beesten.

In Antwerpen, dat toen een zeer gewichtige rol in de houtsnijkunst ging spelen, is het vooral de reeds meermalen genoemde Gerard Leeu – eventueel met Bellaert als houtsnijder – die de leiding gaf. De „Bellaert-stijl” is bijna overal toonaangevend geweest. Wel ontdekken wij bij de verschillende houtsnijders evenzovele persoonlijke accenten, de een tekent neus en mond op zijn bijzondere manier, de ander verwerkt haar en kleding op gene wijze, een derde moge meer arceren of de contouren sterker accentueren, doch al hun werk kenmerkt zich door de artistieke opzet van het Haarlemse atelier.

Opmerkelijke houtsneden zijn voorts die in „Ovide Moralisé” in 1484 te Brugge door Colard Mansion uitgegeven. De meningen over de kunstzinnige betekenis dezer prenten zijn zeer verschillend. De bekende onderzoeker Martin Conway ontzegt hen iedere gratie en soepelheid, hij acht ze gedisproportionneerd, zonder expressie en van zeer matige compositie. Men kan ze echter ook uit een andere gezichtshoek bekijken. Al zouden wij hun graveur, noch hun tekenaar enige betekenis toekennen, toch zijn deze prenten van een intimiteit en van een naïef-geestige opvatting, die het volk uit die jaren gegrepen moet hebben. „Vreeselijke goden van den Olympus zijn uitgedost als simpele burgers van Brugge,” schrijft de Antwerpse conservator A. J. J. Delen, „maar al

deze prenten zijn bezield met een sterk, veelzijdig en pittoresk leven.”

De eerste belangrijke houtgraveur, dien wij met name kennen, is *Jacob Cornelis van Oostzanen* geweest. Jacob Cornelis brengt niet zozeer iets nieuws, maar hij verfijnt en cultiveert alles wat hij in zijn tijd in de houtsnede vond. Wij kennen hem als een zeer bekwaam schilder en tekenaar, die zeer waarschijnlijk zijn opleiding in een Haarlems atelier heeft gehad. Zijn vroegste werken in „*Historie van Godefridus van Boloen*”, in 1486 te Gouda uitgegeven, hebben nog alle kenmerken van Bellaerts school. Maar spoedig wordt zijn werk strenger en voorname van tekening en kunstiger van uitvoering. Vooral aan de menselijke figuur en aan de perspectivische constructies besteedt hij veel meer zorgen. Zijn veel grotere talenten als tekenaar geven hem gelegenheid om met minder middelen, sterkere expressies te geven. Zijn hand is vaster en vloeiender, zijn kennis groter, zijn fantasie meer geremd. Door al deze meerdere volkomenheden maakt zijn werk een rustiger en krachtiger indruk. Hij houdt niet meer vast aan de horizontale arceringen van zijn voorgangers en tijdgenoten, maar geeft ze in verloop met de omtrekken. Die contouren zijn altijd duidelijk en klaar. Hij tracht de materie, de stof der dingen uit te drukken, de acties te verlevendigen en meer verantwoord te tekenen. Hij werkt voor verschillende drukkerijen, voor Gerard van Os in Gouda, voor de „*Broeders in den Hem*” te Schoonhoven. Of hij ook de geschiedenis van „*Lidwina van Schiedam*” heeft geillus-

treerd, staat niet geheel vast. Zijn beste en meest bekende werken uit die jaren zijn „Leven ons Heeren” van 1497, en „Spiegel der kersten menschen” van 1498. Over Jacob Cornelis zullen wij nog nader dienen te spreken.



Jacob Corneliszen. De handwassing van Pilatus. Houtsnede.

III. DE KOPERGRAVURE TOT ± 1500

In de loop der eeuw had zich ook de kopergravure meer en meer doen gelden. Over haar oorsprong zijn vele verhalen in omloop, die voor het merendeel een legendarisch karakter hebben. Wij zullen ze hier met rust laten. Niet onwaarschijnlijk is echter, dat zij is voortgekomen uit de werkplaats van den goudsmid. Immers, hij dreef, sneed en graveerde allerlei figuren in metalen en vulde de alzo verkregen „kanalen” in met een zwarte verfstof. Het afdrukken van het beeld is wellicht een kwestie geweest van het vinden van daarvoor geëigend materiaal. Het gebruik van papier zal stellig veel tot het vermenigvuldigen van de gravure hebben bijgedragen.

De oudste *gedateerde* kopergravure is van 1446 en daarmee zijn wij ingelicht, dat zij een latere verspreiding heeft genoten dan de houtsnede. Reeds bij oppervlakkige beschouwing lijkt zij een reactie te willen zijn op haar oudere zuster. De vroegste kopergravuren zijn uiterst verfijnd en gepreciseerd. Het schijnt ons, alsof de goudsmid, gewoon als hij was de eigenaardige glanzingen in het edel metaal, de zachte spelingen en vloeiïngen van licht in licht, die hij verkreeg door de oppervlakte min of meer van reliefs te voorzien, de aandacht waarmee hij het kleine, in de hand te nemen en van dichtbij te beschouwen kunstwerk bewerkte, ook in de gravure heeft doen gelden. Er straalt uit die werken een heerlijke piëteit, een hartelijke belangstelling voor het bij-

zondere, voor de eigenheden der materie die hij wil verbeelden, voor het gerimpel en geplooi van stoffen, voor het kenmerkende verloop van contouren en lijnen. Hij is, van huis uit, beter tekenaar, bekwamer technicus, kent grondig het metaal en is van nature een precies en secuur werker. Zijn kunstzinnige arbeid, al beoogde die hetzelfde doel als de houtsnede, was van geheel andere aard. De houtsnijder was door zijn materie gedwongen alle bijzonderheden zoveel mogelijk te vermijden, de kopergraveur zoekt ze. De eerste is meer synthetisch, de laatste meer analytisch ingesteld. Deze ziet zijn onderwerpen in louter vlakken en lijnen, gene tracht door bepaalde lijngroepen de indruk te verwekken van tonen en nuances.

Reeds eerder hebben wij opgemerkt, dat de kopergravure een aparte drukpers vereist en dit verschijnsel heeft van de aanvang af haar taak als zelfstandige prent bepaald. Eerst in de 16de eeuw zal zij ook een plaats in het boek gaan innemen.

Wie de vroegste meesters van de kopergravure zijn geweest, ligt, evenals bij de houtsnede, in het duister. De kunsthistorici hebben haar onbekende beoefenaars min of meer fraaie namen gegeven, die zij te danken hebben ten dele aan bepaalde merkwaardige onderwerpen door hen behandeld, ten dele ook aan de tekens en monogrammen waarmede zij de werken van hun ateliers hebben voorzien, soms ook naar de bewaarplaatsen van hun werken, enz.

De oudste schijnt de *Meester van de dood van Maria* te zijn geweest, waarschijnlijk een Vlaams kun-

stenaar, die tussen 1430—'40 heeft gewerkt. Verschillende musea bewaren nog bladen van hem, in totaal acht stuks, waarvan de meeste unica. Zijn figuren hebben veelal het voorkomen van ledepoppen en schijnen in de ruimte te stappen, de achtergronden doen aan als de coulissen van een toneel zonder perspectief, zonder juiste verhoudingen. Hij tracht zoveel mogelijk van zijn onderwerpen te laten zien en bekommert zich daarom blijkbaar weinig om de realiteit.

Een belangrijker kunstenaar is de *Meester van de Liefdestuinen*, die wel geen technische nieuwigheden heeft gebracht, maar die meer dan anderen het tijd-eigen heeft verbeeld. Zijn oeuvre bevat nauwelijks religieuze onderwerpen, zoals toen algemeen gewild waren, maar hij zoekt zijn stof in genre-achtige taferelen, in bloeiende tuinen, waar voorname dames en heren zich verpozen en hun hartewensen uitstorten bij tokkelende gitaren, zingende vogels en ruisende beken onder het genot van goed gevulde bekers. Hij was de verteller van de galante wereld uit die tijd en hij deed dat met een sprankelende geestdrift. Maar ook moet hij de stemmingen in de natuur intens en liefdevol in zich hebben opgenomen. Dan, in de tweede helft der eeuw, verschijnen de galante voorstellingen meer en meer. Het schijnt, dat het uitbeelden daarvan een voorrecht voor de kopergraveurs is geweest. De *Meester van de Berlijnse Passie*, (dien men meent te moeten vereenzelvigen met Israël van Mechenem de Oude), heeft zijn fantasie in dergelijke onderwerpen kunnen uitleven. Hij heeft vooral gevoel voor de spelin-

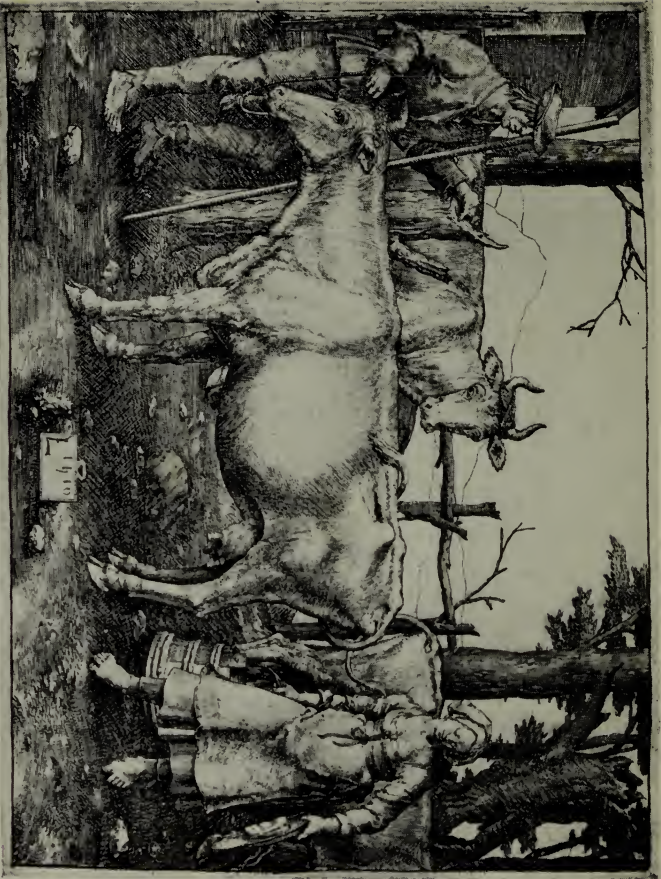
gen van de lijn, voor de „drôlerie”, en voor die merkwaardige wendingen van de geest, die wij met humor betitelen. Hij is waarschijnlijk in het Limburgse geboren, doch verhuist later naar het op enkele kilometers afstand gelegen Bochholt, waar zijn oudste zoon de werkzaamheden voortzette.

Israël van Mechenem de Jonge is, naar het schijnt, naar de Nederlanden teruggegaan, althans heeft hij daar veel verkeerd en waarschijnlijk ook in Mechelen gewoond. Wij zullen niet lang blijven stilstaan bij het vele geschrijf over de geboorteplaats van Israël, omdat zijn werk in ieder geval door en door Nederlands is. De enige datum, die wij met zekerheid uit zijn leven weten, is die van zijn overlijden, 10 November 1503. Wij kennen van hem een dubbelportret, zeker een der vroegste in gravure gemaakt, waaronder zijn monogram I.V.M. en waarop verder te lezen is dat zijn vrouw Ida heette. Deze echtgenote is wellicht miniaturiste geweest en zou, als enige archivalische aantekeningen op haar betrekking hebben, Ida van Ameije genoemd moeten worden. Het artiestenpaar is zeer actief geweest. Wij kennen nog heden van Israël van Mechenem niet minder dan 600 gravuren. Zijn werk is niet altijd van gelijke artistieke betekenis. Hij copiëerde veel. Schöngauer, de Meester van het Amsterdamse kabinet, de Meester E. S. en zelfs de jonge Dürer en Holbein de Oude zijn zijn voorbeelden geweest. Onder zijn eigen ontwerpen is menig fraai blad te vinden. Een zijner merkwaardigste gravuren is „Het bal”, een van



Alaert du Hamel. Allegorie (naar Hieronymus Bosch). (Gravure). Wenen-Albertina.

Lucas van Leijden. De melkmeid. (Gravure).



die vele galante taferelen, die wij van hem kennen. Een aantal kleinere meesters kunnen wij hier voorbijgaan, om even te blijven stilstaan bij den *Meester van de Banderollen*, die echter te veel aan anderen ontleent, om hem onder de groten te rangschikken. Toch is hij een kunstenaar geweest, die aan de gravure een nieuwe taak gaf, nl. het copiëren van schilderijen, om deze in een grotere kring bekend te maken, een taak die in de volgende eeuw zeer omvangrijk zou worden.

De *Meester W met de sleutel* is een der merkwaardigste werkers uit die jaren. Hij heeft wapens gegraveerd, militaire taferelen, architecturen, goudsmidswerken, triptieken, apostel-figures. Hij werkt naar voorbeelden van den – nog te bespreken – „Meester I. M. Zwoll, naar den onbekenden Brugsen schilder, dien wij den „Ursula-meester” noemen, naar den „Meester der Boccaccio-illustraties”. De kwaliteit van al deze prenten is zeer verschillend. Men krijgt de indruk, dat hij een groot atelier heeft gehad met verschillende helpers. Maar enkele van die gravuren laten figuren zien, die een meer eigen, persoonlijk leven hebben en vooral, als er meerdere bijeen zijn geschaard, een relatie met elkaar hebben.

De meester die zich tekent met de letters *F.V.B.* – en dien men wel eens Frans van Bochholt meende te moeten noemen – schijnt eveneens sterk de invloed van kunstenaars als Memling, Rogier van der Weijden, Dirk Bouts, enz. te hebben ondergaan. Zijn werkplaats moet in Brugge worden gezocht. Hij is ongetwijfeld de grootste graveur uit

het einde der 15de eeuw en bereidt als 't ware de 16de eeuw voor. Zijn „chef-d'oeuvre" is „Het oordeel van Salomon", een prachtige compositie voor die tijd, rijk aan expressieve koppen, goed van stofuitdrukking, bekoorlijke ornamentale details. Naar onze mening komt zijn krachtige persoonlijkheid nog sterker naar voren in de kleine, doch kernachtige prent „Christus aan het kruis" in het Louvre te Parijs. Hierbij is hij wellicht geïnspireerd door een der gelijktijdige schilders. Dit toch veelvuldig gebruikte onderwerp is door hem met een kennis van zaken verwerkt, waarmede hij al zijn voorgangers verre overtreft. Hij hanteert bovendien een nieuw thema, het volksleven uit zijn tijd. Boeren, bedelaars, vechtersbazen, marktbezoekers, enz. geven hem overvloedig gelegenheid om zijn zin voor humor en satire, en vooral zijn fijn observeren, uit te leven.

De meester, die zich tekent I. M. Zwoll, is tot heden voor ons een ietwat geheimzinnige persoonlijkheid gebleven. Waarschijnlijk werkte hij te Zwolle tussen 1460 en 1480. Tot zijn beste gravuren is te rekenen de „Aanbidding der Koningen" in het British Museum te Londen.

Alaert du Hameel is de laatste grote kunstenaar uit deze periode. Hij was, naar het schijnt, oorspronkelijk bouwmeester. Waarschijnlijk omstreeks 1449 in 's Hertogenbosch geboren, waar hij tussen 1478 en 1494 aan de St. Jans-kerk verschillende werkzaamheden verricht, was hij vervolgens van 1494 tot 1502 te Leuven. Daarna keerde hij naar zijn geboortestad terug, waar hij gelijk

met Hieronymus Bosch werd ingeschreven in de Broederschap van Onze Lieve Vrouwe. Hij overleed in 1509. Als graveur heeft hij hoofdzakelijk naar zijn stadgenoot Hieronymus Bosch gewerkt. Zijn werk is soms zeer fijn en teer uitgevoerd, soms wat zwaarder en forser. Zijn bladen – waarvan er heden nog elf stuks bewaard worden – zijn bekwame interpretaties van die fantastische composities. Met Alaert du Hameel treedt een nieuwe phase in de gravure, nl. die der reproducerende prent. Belangrijke kunstwerken worden de onderwerpen van vele graveurs, die daardoor grotere bekendheid en verspreiding vinden, maar zij interpreteren het voorbeeld op een wijze, die aan de prent een zelfstandig kunstzinnig karakter geeft.

IV. DE GRAVEURS OM HIERNYMUS BOSCH EN PIETER BRUEGEL DE O. ± 1500-± 1550

De wegen, die de prentkunst van Johan Veldener af tot Jacob Cornelis en Alaert du Hameel zijn gebaad, zijn wel zeer verscheiden in richting en aanleg, in breedte en begaanbaarheid geweest. Wel zijn er vele niet of onvoldoende geplaveid achtergelaten, maar het pionierswerk was verricht en het zou aan de 16de eeuw zijn, het begonnen werk te voltooien en te cultiveren. Het karakter der houtsnede schijnt ons stoer, stug en onbuigzaam naast dat van haar jongere, elegantere zuster, de kopergravure. Zij had haar plaats in het boek veroverd en dat terrein voortdurend weten te verbreden en te verstevigen, en zich daarop meer dan een eeuw ongerept gehandhaafd. Maar haar onderwerpen werden haar gegeven door de inhoud van het boek en dus waren haar bewegingen beperkt. Haar aard en wezen was tot die dienende functie bijzonder geschikt. Er waren echter voor haar minder mogelijkheden om het subtiele en tere in haar vormenspraak op te nemen. Haar materie vroeg om een brede opzet en kloeke behandeling. In technisch opzicht was de houtsnede gebonden aan de minimumdikte van de lijn, die altijd veel zwaarder en logger moest zijn dan die in de kopergravure en al de souplesse van haar miste. Doch vooral was er bij de houtsnijders een tekort aan tekenkennis, waardoor zij niet in staat waren hun artistieke

wensen op juiste wijze te realiseren. Haar meerdere volmaking bereikte zij in hoofdzaak door de medewerking van bekwame kunstenaars, die de houtsnijkunst tot aan de uiterste grenzen van haar mogelijkheden opvoerden. En aan die grens ontmoeten wij verschillende belangrijke meesters, die op de drempel van de 16de eeuw stonden.

De kopergravure is van de beginne af geheel andere wegen gegaan. Zij heeft terreinen betreden, die voor de houtsnede gesloten bleven. Haar habitus was ook een andere. Het werk van den goudsmid-graveur was uit zijn aard bestemd om te voldoen aan de fijnere levensgenietingen van een aristocratische gemeenschap, wier smaak gevormd was tussen miniaturen en kunstwerken van fabelachtige schoonheid. En die gemeenschap was het, die ook de gravure aan zich wist te verbinden. Haar leven, haar spelen, haar kastelen en tuinen, wapens en sieraden waren de onderwerpen van de vroegste kopergraveurs. De gravure was door haar bekoorlijker verschijning en haar fijnere geest een voorwerp, dat om zich zelf geliefd kon worden. Zij bezat bovendien het vermogen om de scheppingen van den schilder, van den edelsmid, van den bouwmeester, in sierlijke, smaakvolle en getrouwe uitvoering weer te geven. De elegante wereld, de humanist, de kunstenaar heeft van al deze eigenschappen geprofitteerd. Haar voortbrengselen waren, ook in reproducerende vorm, veelal kunstwerken op zich zelf, die konden bekoren door hun verfijnde uitvoering, door de charme van hun lijnenspel, door de levendige gloed van lichten en milde schadu-

wen. Zij beeldde en verbeeldde het streven, denken en willen, de wens en het verlangen van haar tijden en alles wat haar schoon leek in de natuur, bloemen, wateren, bossen, dieren, maar men wist dat alles nog niet te drenken in dat bindende element, zo eigen aan de lage landen: de grijze, dampige atmosfeer. De kunstenaar, die dit verschijnsel ontdekte en het wist te verwerken, zullen wij spoedig ontmoeten: Lucas van Leijden. Maar Lucas is een zo buitengewone figuur, een zo uitzonderlijke verschijning, die plots de traditionele gang der ontwikkeling – die wij vooralsnog willen volgen – schijnt te verbreken.

Vatten wij dus de draad op, waar wij hem in 1500 hebben losgelaten, dan zullen wij, inzonderheid in het Zuiden, een ontwikkeling van de reproducerende taak van de gravure zien, door Alaert du Hameel reeds voorbereid. De mogelijkheid daartoe was in niet geringe mate geschapen door de etskunst, die rond deze jaren meer en meer beoefening kreeg. De lenige, vlotte werkwijze van het etsen liet toe de reproducties een artistiek aanzien te geven en ze op voordeliger wijze te verspreiden. Er ontstonden ateliers, die zich op deze kunst en dit bedrijf gingen toeleggen en die, gezien hun enorme productiviteit, met verscheidene helpers bevolkt moeten zijn geweest. Maar de kunstenaars, de schilders en tekenaars vooral, hadden een voortreffelijke gelegenheid gevonden om hun scheppingen onder een grotere kring te brengen en die hebben zij ook gaarne aanvaard. Het kunstlievend publiek had in die reproduc-

ties blijkbaar een ongekend genoeg. Prenten „naar” *Barend van Orleij, Frans Floris, Jan Vermeijen, Lucas Cassel, Stradanus (van der Straten), Maarten de Vos, Sebastiaan Vrancx, Michael Coxie* en zovele andere kunstenaars uit die jaren, werden in fraaie, zeer verzorgde uitgaven gedrukt, en veelal in series uitgegeven. Het aantal graveurs, etsers en uitgevers was eveneens buitengewoon groot, *Nicolaas Hoogenberg, Frans Huijs, Cornelis Cort, Joost Lambrechts, Philip Galle, Charles de Malley, Adriaen Collaert, de gebroeders van Deutekom, Harmen Muller* – wij doen slechts een greep uit de vele belangrijke namen, die in de geschiedenis der prentkunst zijn genoteerd.

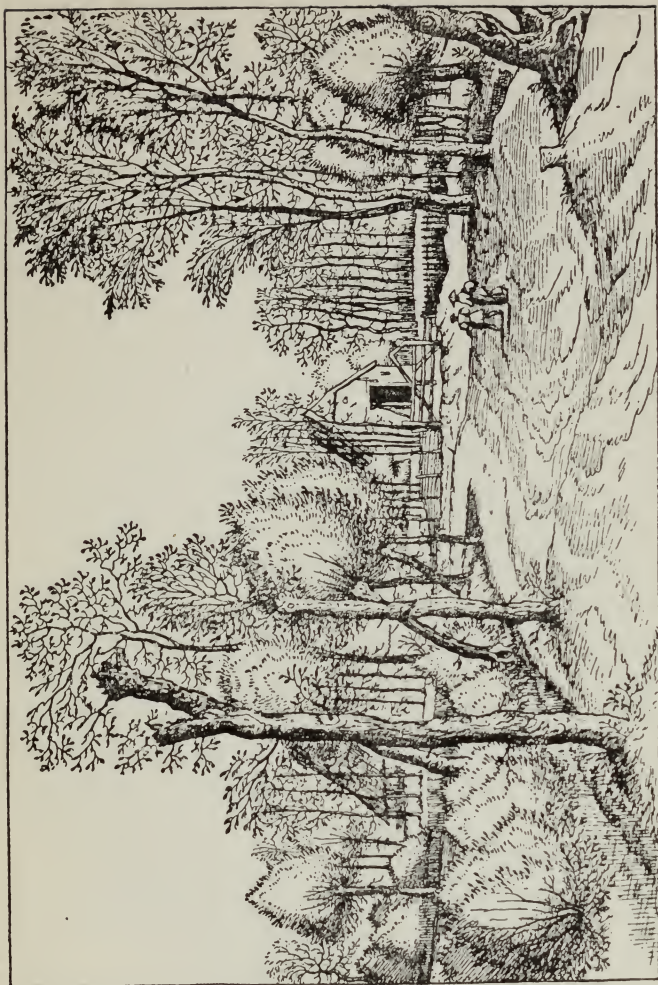
Nicolaas Hoogenberg werkte omstreeks 1520 tot 1530 aan talrijke uitgaven. Hij heeft een zeer persoonlijke stijl, fijn en beheerst, doch ietwat koel. Speciale vermelding verdient ook *Jan Cornelis Vermeijen*, geboren te Beverwijk en in 1559 te Brussel overleden. Hij heeft lang als hofschilder in Spanje gewerkt en had daar niet alleen als kunstenaar bekendheid, maar ook door zijn enorme baard, die langer was dan hijzelf. Zijn werk heeft alle kenmerken van natuurstudie, sterk gespierd en expressief. Wij bewaren nog van hem een 35-tal portretten, allegorische figuren, genretaferelen, meest gesigineerd met zijn monogram I.C. (Jan Cornelis) en zijn zeer zorgvuldig behandeld.

Cornelis Bos, genaamd Sylvius ($\pm 1510-1564$) was uit 's Hertogenbosch geboortig, bezocht Italië en vestigde zich in Antwerpen, waar hij in relatie heeft gestaan met den hierna uitvoeriger te bespreken uitgever Hieronymus Cock. Hoogst be-

langrijk zijn de series ornament-prenten, die hij verzorgde, zeer merkwaardige ontwerpen. Hij zocht zijn stof onder de grote Italiaanse en Vlaamse meesters. Zijn serie „Heiligen en martelaren” is ontstaan in de jaren 1546-1547 en wordt tot zijn beste werken gerekend.

Balthasar Bos (eigenlijk heette hij Geertssen), is eveneens uit 's Hertogenbosch afkomstig, werkte voor verschillende Antwerpse uitgevers, doch gaf ook veel voor eigen rekening uit. Typerend voor hem is zijn scherpe, krachtige lijn en het ontbreken van midden-tonen. Hij was een voortreffelijk graveur van ornament-prenten.

Van al deze uitgevers-etsers-graveurs is er een, die zeer speciale vermelding verdient en wel *Hieronymus Cock*, die de prenten van Pieter Bruegel heeft verzorgd. Die productie is buitengewoon groot geweest, de artistieke hoedanigheden waren bewonderenswaardig. Landschappen met bergen, met rivieren, met dorpen, met kermissen, met landvolk, kortom alles wat op dit gebied bijeengebracht kon worden, heeft hij in charmante series verzameld. Tot de vroegste behoren landschappen en veduten uit Italië en uit de Alpen. Maar weldra zijn het ook de schone dreven van het Vlaamse land, die Bruegel voor de etsplaat ging tekenen „al te samen gheconterfeijt naer d'leven en meest rontom Antwerpen ghelegen sijnde”, zegt de titel, die het jaartal 1559 draagt. Niet veel later verscheen een tweede serie. Dan laat hij nog bundels verschijnen, die getiteld zijn „Multifariarum Casularum” en „Praediorum Villarum”, „Operum antiquorum”, „Variae”,



Pieter Bruegel de O. Illustratie uit: „Prædiorum Villarum, etc.” (Eis).

„*Divi Carolus*”, „*Pictorum aliquot celebrium germ. inferioris Effigies*”, verscheidene kaarten en gezichten van landen en steden en nog talrijke op zich zelf staande onderwerpen.

De voornaamste medewerkers van Cock zijn *Pieter Bruegel* en *Cornelis Cort*, *Pieter van der Heijden* (die zijn naam dikwijls ver-italianiseert in *Petrus A Merica*), *Frans Huijs*, *Hans Bor*, *Lambert Suavius*, e.a. Ook heeft Cock zelf veel geëts. Die etsen hebben alle iets zeer aantrekkelijks. Zij bedoelden de tekening en het schilderij zo getrouw mogelijk na te bootsen. Cock heeft zijn voorbeelden alle zeer zorgvuldig gevolgd, al zijn er somstijds fragmenten aan te wijzen, die meer geïnterpreteerd dan wel letterlijk overgenomen zijn. Hoo-genberg minder, de latere graveurs meer, hebben zoveel mogelijk getracht om de toon, de algemene stemming van het voorbeeld te geven en zij slaagden daarin vrijwel. De tekenachtige vrije, nooit geweldige en forse handeling (die de ets ook minder toelaat), de fijnere nuances en het niet zo sterk op de voorgrond dringen van „lijnen”, hebben de ets tot het meest geschikte procédé gemaakt voor hun bedoelingen.

De artistieke daad van al deze etsers-uitgevers had een andere naast zich, die zeker niet minder belangrijk was en wel, dat zij in een zeer wijde kring belangstelling voor de prent hebben opgewekt. Hun bedrijven werden met veel kennis en zorg gedirigeerd, zij wisten knappe medewerkers aan zich te verbinden en dat alles had een nooit genoeg te waarderen gevolg, nl. dat de smaak van het publiek èn voor het nationale element èn

voor de artistieke genoegens zeer werd geïnteresseerd. En bovendien hadden zij – en Hieronymus Cock vooral – in een cosmopolitische handelsstad als Antwerpen toen was, ruimschoots gelegenheid om hun producten tot ver over de grenzen te laten ronddragen. Zeker, de prentkunst was een bedrijf geworden, maar een zeer kunstzinnig bedrijf, waarin de goede smaak bleef zegevieren over de hoeveelheid.



Pieter Bruegel de O. (Gravure.)

V. LUCAS VAN LEIJDEN EN ZIJN TIJDGENOTEN ± 1500-± 1550

Als het waar is, dat Lucas van Leijden in 1496 is geboren – en het schijnt inderdaad zo te zijn –, dan is hij een vroeg-rijp talent geweest, een artistieke verschijning, die wij heden ten dage een wonderkind zouden noemen. Reeds in zijn vijftiende jaar overtreft hij allen en alles. Zijn vroegst gedateerde prent „Mahomed en de monnik” is van 1508 en stellig is deze niet zijn eerste geweest. Bekijken wij die oudste werken aandachtig, dan vinden wij er zeker iets in, dat aan de laat-15de-eeuwers herinnert, doch meer, veel meer, dat wij bij hen niet aantreffen. Om den gehelen kunstenaar uit die jaren te leren kennen, doen wij niet beter dan zijn prachtige gravure „De Melkmeid” aandachtig te bestuderen. Het is een eenvoudig gegeven. Een knecht en een meid bij enige koeien, links is een boerderij gedeeltelijk zichtbaar, rechts een paar bomen, een strakke, wolkeloze lucht. Maar met welk een liefdevolle, toegewijde aandacht heeft Lucas dat simpele onderwerp bekeken. Het verloop van een lijn, het bonkige, stevige der dieren, de glans van hun huid, het beweeg van een tak, het grillige van de stammen, de slaperige, ietwat verdroomde knecht, de sjouwende vermoeide maagd – het getuigt alles van een werkelijkheidsliefde en een meer dan gewoon ingaan op het bijzondere. Maar bovenal is het die merkwaardige atmosfeer, die wonderlijke damping waarin alles is gedrenkt en waarin het licht langzaam en stil golft en dat het

bijzondere met het algemene, het kleine met het universele verbindt. Niets ontsnapt aan zijn aandacht, niets wil hij mooier maken dan het is, niets aan het toeval overlaten. Hij spaart zijn subjecten geen enkele oneffenheid, geen enkele vlek en geen ding, dat misschien op zich zelf beschouwd lelijk is. Maar toch lijkt het ons alsof hij door de oppervlakte van de dingen heeft gezien en de innerlijke beroerselen wil ontdekken. Een enkele lijn, zuiver maar elastisch, bewust en met veel overleg neergeschreven, contoureert het dichtbij en het verre en geeft de aard der materie weer. Hij geeft daarin tevens de lichtwaarden. Maar hij contoureert álles, ook dan, indien de omtrekken door het licht verzwolgen zouden worden of de kleur der dingen hen minder zichtbaar heeft gemaakt. Zijn werken hebben daardoor iets meedogenloos, iets steriels, iets actieloos, maar dat alles bewijst, dat hij waar wil zijn, onopgesmukt, concreet. Dat zijn scheppingen het resultaat zijn van een allerscherpste observatie van de natuur en van alles wat daarin waargenomen kan worden, is onmiskenbaar. Juist daarin ligt de grote kracht van Lucas en daarin laat hij al zijn voorgangers ver achter zich.

De wondere gravure „De jongeling met het doodshoofd” hebben velen voor Lucas’ portret willen houden. Wellicht is het dat niet, maar de „levensvolle droefgeestigheid” – de woorden zijn van Busken Huet – laat voortdurend aan hem denken. Het geheim der bekoring schuilt echter minder in de gelaatstrekken dan in de toon en stemming van het geheel. Lucas heeft, wanneer

hij wil en zijn verbeelding de vrije loop kan laten, een zachte, fijne, warme, hem alleen eigene wijze van graveren. Noch voor hem, noch elders in Nederland, heeft men met de naald aldus weten te kleuren bijna. In zijn „Jongeling” schijnt zijn kunst het toppunt te hebben bereikt. Deze prent, volmaakt van tekening en technische uitvoering, is tegelijk een elegie en een schilderij.

In het portret van Keizer Maximiliaan zien wij den man, die de stoeve werkelijkheid wel heeft gekend, een gelaat doorploegd met rimpels en plooien als de bast van een eik. Het is ongetwijfeld een der beste portret-gravures, die de 16de eeuw heeft voortgebracht.

Het is hier de plaats om iets over Lucas' etskunst te zeggen. Hij was, zo niet de eerste, dan toch een der eersten, die in het Noorden de etsnaald hanteerde, al was het dan ook in combinatie met de burijn. Hij zou echter niet als zovele meesters, de ets begrijpen als een vrije, impulsieve tekening op de koperplaat, maar hij vatte haar op als de gravure, d.w.z. hij tekende de lijnen en arceringen even strak en regelmatig als hij met de burijn zou doen. Het is daardoor veelal moeilijk om zijn ets- en graveerwerk duidelijk te onderscheiden, temeer omdat hij beide procédés combineerde. In het portret van Maximiliaan is de beeltenis gegraveerd, het overige geëtst.

Onder de bijbelse taferelen – hij heeft er zeer vele gemaakt – staat de „Ecce Homo” bovenaan. Op de achtergrond het paleis van Pilatus en nog enige gebouwen in renaissance-stijl. De landvoogd heeft zich met Jezus naar het terras begeven en

toont hem vandaar aan het volk, beneden. Deze groep vijanden – wij citeren wederom Busken Huet – is een bloemlezing van hartstochtelijke standen, van schelmse troniën, een ontploffing van boosaardigheid. Reeds alleen om deze prent zou Lucas recht hebben op een vermelding in de kunstgeschiedenis van Europa. En hij graveerde haar op zijn zestiende jaar. Steeds zal het een wonder blijven, onverklaarbaar uit ras, omgeving en klimaat, dat deze stille, kleine, tengere, melankolieke Leidenaar van het jaar 1500, nauwelijks de kinderschoenen ontwassen en zonder anderen leidsman dan zijn eigen genie, prenten ontworpen en in koper of in hout gesneden heeft, waarop de graveurs nog heden met bewondering staren: een kleine tweehonderd stuks historiën, portretten, wapenschilden, ornamenten, tonelen uit het volksleven, vaderlandse landschappen. Doch de jaartallen liegen niet. Lucas' talent was zo vroeg gevormd en rijp, dat hij een uit de lucht gevallen vernuft schijnt, een levend nieuw begin, zonder aanknopingspunt met het verleden.

Zo juist schreven wij over zijn taferelen uit het volksleven. Hij, de ernstige abstracte kunstenaar, had er behagen in om de typen van de markt, de straat, het dorp, het platteland te observeren. Hij betrapte ze op heterdaad, de kiezentrekkers, goochelaars, boeren, dáár, waar zij hun practijken uitoefenden. Waar voorheen deze sujetten slechts terloops en als onderdeel van het tafereel gebruikt werden, krijgen zij bij Lucas een aparte plaats en een bijzondere aandacht. Het worden zelfstandigheden, en dat zullen zij blijven tot ver

in de 17de eeuw, waar zij de stof zullen worden voor Adriaen van Ostade en zijn verwanten. Lucas van Leijden heeft een veel groter gebied dan een van zijn tijdgenoten omspannen. Hij betrok daarin alles wat zijn oog en zijn geest hem te genieten gaven, ook alles wat de volkomenheid van zijn werken kon bevorderen. Binnen de muren van zijn atelier werden alle wetenschappen beoefend, die hem daarbij konden dienen of onmisbaar waren. Hij tekende, schilderde, graveerde, etste, maakte houtsneden (althans hij tekende daarvoor). Hij bestudeerde de natuur in haar oneindig aantal verschijningen, de menselijke figuur in zijn uiterlijke vormen en bewegingen, en vooral de spelingen van het licht in de atmosferische ruimte. Hij heeft belangrijke tijdgenoten gehad, Albrecht Dürer en Hans Holbein de Oude, maar ook naast deze geweldigen heeft Lucas zijn plaats weten te handhaven. Zijn grote landgenoot Jan van Scorel had de belangstelling voor de Italiaanse Renaissance-vormen naar het Noorden gebracht. Jan Gossaert had zulks in het Zuiden gedaan. Er was een kentering, een nieuwe frisse belangstelling gekomen in het begin der 16de eeuw. Lucas stierf op jeugdige leeftijd, in 1533. Zijn artistieke nalatenschap was zeker een der rijkste en waardevolste. Latere geslachten hebben haar aanvaard en daarmee de Nederlandse kunst verrijkt en gevormd. Naast hem zien wij nog enige bijzondere kunstenaars aan de arbeid voor de gravure, mannen die hun sporen ook op velerlei ander kunstgebied hadden verdiend. Het waren knappe schilders



Lucas Vorsterman (naar Rubens). (Gravure.)



Karel Du Jardin. Rustende paarden. (Ets).

en tekenaars, geestvolle en talentvolle lieden. De reeds genoemde *Jacob Cornelis* – na zijn verhuizing naar de Amstelstad ook *Jacob van Amsterdam* genoemd – is een onvermoeide houtsnijder geweest. Hij sluit zich – wij hebben het reeds opgemerkt – onmiddellijk bij de 15de eeuwse kunstenaars aan. Zijn tekening is stoer en breed, goed en degelijk. Tot zijn overlijden, in 1530, heeft hij zich met de boek-illustratie beziggehouden, maar daarnaast heeft hij een aantal grotere werken ontworpen. De „Passie”, ontstaan tussen de jaren 1511–1517, in ronde taferelen met sierlijke omrandingen, is wel zijn meest bekende arbeid gebleven.

Ook *Jan Swart van Groningen* (1469–1535) is als schilder, tekenaar, glasschilder, beeldhouwer en houtsnijder werkzaam geweest. In deze laatste hoedanigheid werkte hij voornamelijk voor Antwerpse uitgevers. Bekend zijn de illustraties in de zgn. Vorsterman-bijbel van 1528. Doch zijn meest grootse prent is de „Scheepspreddiking van Christus” geworden, een merkwaardige compositie voor die tijd, waaruit tevens zijn voorliefde blijkt voor allerlei bijkomstigheden, die in feite niet bij het eigenlijke onderwerp behoren.

Cornelis Antonisz, of Teunissen, (werkzaam van 1536–1547) bepaalt zich blijkbaar alleen tot de houtsnede. Zijn ondernemingen zijn soms groots. Een profielgezicht op Amsterdam is uit niet minder dan twaalf bladen samengesteld.

Als tekenaar voor de gravure was vooral *Maarten van Heemskerk* werkzaam, de gemanieerdste van alle Nederlandse manieristen. Naar zijn voorbeel-

den graveerden vooral *Jan van Stalburgh* en de veelzijdige *Dirck Volkart Coornhert*, die echter meer naam maakte als patriot, dichter en componist, dan met zijn betrekkelijk stijve gravures.

In het Zuiden had *Jan Gossaert van Mabuse* zijn aandeel in de nieuwe formule genomen en vele graveurs beïnvloed. *Lambert Suavis* (werkzaam 1540 tot 1549) uit Luik, beweegt zich in de vormen der Italiaanse Renaissance.

Alaert Claesz. (\pm 1520–1555), van wien wij ongeveer een 140-tal gravures bezitten, *Cornelis Metsijs* (\pm 1520–1560) en de Brusselse goudsmid *Meester S*, bepalen zich meer in het kleine formaat. Zij maken volkstaferelen en ornamentale ontwerpen. De zelfstandigste figuur onder hen is *Dirk Vellert* (\pm 1511–1550) wiens grotere composities een sterk gevoel voor het tonige en schilderachtige verraden. Hij etst fijn en luchtig, geheel in het karakter, dat dit procédé vereist. *Frans Krabbe* (de Meester met de Krab) etste eveneens op een tekenachtige vlotte wijze.

Knappe prenten hebben wij ook van *Jan Wellens de Cock*, die echter waarschijnlijk niet door hem zelf gesneden zijn.

Een belangrijke rol in de prentkunst heeft *Pieter Coecke van Aalst* (1502–1550) te Antwerpen gespeeld. Hij heeft veel ontwerpen voor de houtsnede gemaakt, waarvan de zgn. „Turken-serie” de meest bekende is. Het is een serie van tien houtsneden, 30 cm hoog, die aaneengelegd een lengte van 4 meter hebben. Het zijn zeer decoratieve prenten, breed en voornaam behandeld.

Door de buitengewone kunde en toewijding van

al deze mannen waren de houtsnede en gravure
in het eerste kwart der 16de eeuw op een hoogte



Pieter Coecke van Aalst. Detail uit de Turken-slag. (Houtsnede).

gebracht, die ongekend was in de geschiedenis, en die zeker niet minder was dan die van over de grenzen. De grondslagen voor een specifieke Nederlandse gravure was gelegd. Latere geslachten zouden daarop voortbouwen.



Jan Swart. Melchizedek en Abraham. Houtsnede uit Vorstermans Bijbel. 1528.

VI. DE PLANTIJNSE DRUKKERIJ

1550-1600

In het begin der 16de eeuw verplaatst zich het centrum der boek-illustratie van het Noorden naar het Zuiden. Antwerpen neemt de leiding van Haarlem over. Daar ontstaat een grote bedrijvigheid, die grote kunstenaars, schilders, tekenaars, houtsnijders, graveurs en drukkers naar de Scheldestad lokte. Toch is in de eerste decenniën der eeuw het artistieke gehalte der boeken niet merkbaar toegenomen. De drukkers, die uit het Noorden kwamen, Eckart van Hombergh, Gerard Leeu, e.a. gebruikten hun oude houtsneden of die, welke zij van anderen hadden overgenomen. Eerst met de vestiging van Willem Vorsterman (uit Zalt-Bommel geboortig), Jacob van Liesvelt, Jan van Doesburch, Michael van Hoogstraten, Jan Lettersnider (uit Rotterdam), Johannes Gropheus, Claes de Grave, verschijnen houtsneden van erkende meesters in de boeken. De meest bekende is de Bijbel van 1528, door Willem Vorsterman verzorgd, met medewerking van den reeds genoemden kunstenaar Jan Swart van Groningen. Ook Lucas van Leijden heeft meerdere ontwerpen voor de Antwerpse drukkers gemaakt, evenals Pieter Coecke van Aalst, die bovendien van veel prenten zijn eigen uitgever is geweest.

Toch bleef – enkele werken, als de bovengenoemde en nog enige andere daargelaten – de boek-illustratie lang een monotoon karakter houden. Veel ziet er niet anders en beter uit, dan

hetgeen in het laatst der 15de eeuw was verschenen. Gebrek aan bekwame tekenaars, houtsnijders en graveurs kon zeker toen niet meer de oorzaak zijn. De producten, die de werkplaats van Hieronymus Cock verlieten, waren evenzovele duidelijke bewijzen van de aanwezigheid van betekenisvolle kunstenaars in de Scheldestad. Maar geen drukker vóór Christoffel Plantijn had van hun diensten een zo intens gebruik gemaakt. Van het eerste geïllustreerde boek af, dat Plantijn in Antwerpen uitgaf, heeft hij getracht de artistieke waarden op te voeren. Allereerst verbond hij een kundig tekenaar en ontwerper aan zijn werkplaats, *Pieter van den Borcht*, doch al spoedig kreeg ook deze niet minder bekwame artiesten naast zich, als *Chrispijn van den Broek*, *Godefroid Baillain*, *Lucas de Heere*, *Maarten de Vos*, *Pieter Huijs*, mannen, die ook als schilders en dichters reeds in hun tijd een grote naam hadden. Hij zorgde tevens voor knappe houtsnijders, die de voorbeelden van deze kunstenaars op waardige wijze konden verwerken. De eerste, die als zodanig de werkplaats van Plantijn binnenging, was *Arnoud Nicolai*. Later zullen wij er ook een even groot aantal graveurs en etsers ontmoeten. Deze waardige stoet werd echter niet in eenmaal geformeerd. Toen Plantijn in 1548 in Antwerpen aankwam, vond hij er een bloeiende, levendige handelsstad, waar ook liefde voor de wetenschappen en de letteren te vinden was. In 1555 opende hij zijn boekdrukkerij, die weldra een van de belangrijkste zou worden. Reeds in 1566 liet hij het grote huis op de Vrijdagmarkt bouwen – later

nog vergroot – waarin wij thans het Museum Plantijn kennen. Het aantal boeken, dat gedurende zijn beheer het nieuwe huis heeft verlaten, is enorm groot geweest en bovendien zeer artistiek verzorgd. Hij engageerde verschillende geleerden om het toezicht op de wetenschappelijke inhoud van zijn uitgaven te houden. De uitnemendste geesten van zijn tijd ontmoetten elkaar in zijn werkplaatsen „De Gulden Passer”. Men trof er theologen als Thomas Gozaeus en Molanus, philologen als Poelman, Jan Sambucus, Johannes Cruquius, Thomas Fretenis en Janus Douza; hij had betrekkingen met Ludovici Guiccardini, Mercator, Ortelius, de beroemdste geografen van hun tijd; met Dodonaeus, Clusius en Lobelius, vermaarde plant- en kruidkundigen; Adriaen Willelaert, Cyprian de Rore, Philips de Monte, voortreffelijke musicologen; Antoine Tyron, Gabriël Meurier, Pieter Heijns, Kiliaan, onderwijzers en leraren en niet te vergeten Justus Lipsius, de historicus, filosoof en rechtsgeleerde. Deze summier opsomming van Plantijns medewerkers zij voldoende om aan te tonen, met welk een ernst en toewijding de aarts-drukker te werk ging. De uitvoering van de zeer vele uitgaven, was – zoals gezegd – aan de beste krachten uit zijn Antwerpse omgeving toevertrouwd. De meeste zijner werken waren altijd zeer smaakvol, soms overvloedig met houtsneden en koperplaten versierd, met allerlei onderwerpen, Bijbelse en mythologische taferelen, landschappen, portretten, historische gebeurtenissen, stadsgezichten, gebouwen, platte gronden, land- en zeekaarten, bloemen, krui-



*Pieter van den Borcht. Illustratie uit een Missaal, gedrukt door Plantijn.
(Houtsnede van Gerard Janssen van Kampen.)*

den, dieren, emblemata en zinnebeelden, hoofdletters, ornamenten, grotesken en wat niet al. De meest actieve tekenaar voor Plantijn is *Pieter*

van den Borcht geweest. In 1572 had hij zijn geboortestad, Mechelen, verlaten, door de inval der Spaanse troepen, zonder iets van zijn bezit te kunnen medenemen. Hij vond toen een tijdelijk verblijf in het huis van Plantijn te Antwerpen, met wien hij reeds eerder relaties had gehad. De „Emblemata” van Sambucus, door Plantijn uitgegeven, zijn door van den Borcht in 1564 versierd. Zijn stijl is nadrukkelijk naar Franse voorbeelden georiënteerd, in tegenstelling met die van zijn voorgangers, die gaarne naar de Duitse kunstenaars, Albrecht Dürer, Holbein, e.a. gluurden. Het zou ongetwijfeld de moeite waard zijn, om het gehele oeuvre van van den Borcht bijeen te brengen. Hij was een kunstenaar met een rijke fantasie, en geboren „versierder” van het boek. Het aantal ontwerpen, dat hij heeft nagelaten, is ontzaglijk groot en uiterst verscheiden van aard. Alleen van zijn botanische werken werd het aantal houtblokken in 1659 reeds geschat op 3180 stuks. Hij lijkt onuitputtelijk in het vinden van nieuwe motieven, sierlijke arabesken, geestig lijnenspel.

Arnoud Nicolai, die in de eerste jaren de blokken voor hem verzorgde, was op zijn gebied niet minder begaafd dan van den Borcht. Met fijne, korte, krachtige lijntjes, heeft hij composities in grote stijl weten op te bouwen, alle hoogst curieus van uitvoering en opvatting. Met *Gerard Janssen van Kampen*, *Antonie van Leest* en *Cornelis Muller* vormt Nicolai een viertal houtsnijders, die naar de tekeningen van Pieter van der Borcht hebben gewerkt. Van der Borcht was bovendien een voor-

treffelijk kopergraveur, waarvoor hij eveneens eigen ontwerpen gebruikte. Zijn belangrijkste arbeid is te vinden in de zeer vele missaals en brevieren, die welhaast van jaar tot jaar zijn verschenen. Doch deze vormen slechts een klein gedeelte van zijn gehele oeuvre. Zelfs na de dood van den kunstenaar lieten Plantijns opvolgers nog werken met zijn ontwerpen verschijnen.

Hierboven is meermalen over kopergravures in de boeken gesproken. Antwerpen kwam in dat opzicht vele andere landen achterna. Slechts sporadisch vindt men boeken met kopergravures versierd. De oudste is van 1503. Eerst in 1566 verschenen zij ook bij Plantijn. In Noord-Nederland was echter een zeer belangrijke school van kopergraveurs gevormd, die langzamerhand naar de rijke koopstad verhuisden en daar hun werkplaatsen openen. Over de ondernemingen van Hieronymus Cock hebben wij al uitvoerig gesproken, maar naast hem werkten *de gebroeders Wierix, de familie Collaert, Gerard de Jode*, zeer grote artiesten en rijke talenten, die wij weldra ook in de werkplaats van Plantijn zullen treffen. Maar ook de reeds in Antwerpen gevestigde graveurs ontmoeten wij daar.

De kopergravure was inmiddels in uiterlijk en karakter zeer veranderd. Het waren niet meer die ietwat naïeve bewerkingen, die korte, onregelmatige, niet altijd verantwoorde arceringen, die wij o.m. bij den Meester van de Liefdestuinen of bij Israël van Mechenem hebben leren kennen. Zij vertoonde evenmin die vrije, bewegelijke, tekenachtige wijze van de ets. Haar uiter-

lijk was robuuster en flinker. De kopergraveur immers hanteert de burijn waarmede hij lijn na lijn in de plaat snijdt. Het is een moeizame, ernstige arbeid. Het koper laat hem niet dat gemakkelijke, vlotte hantéren van zijn gereedschap toe. De lijnen zijn effen, strak, weinig bewegelijk, de arceringen streng en regelmatig, gepolijst bijna. Er zijn een grote routine en deskundigheid, een langdurige oefening en een zeer vaste hand voor nodig en bovenal, een meesterschap over de tekening. Het voorbeeld immers, in krijt of inkt hem voorgelegd, kan hij niet volkomen precies weergeven, maar hij dient het te interpreteren, óm te werken van tonen in lijnen en arceringen. Een kopergravure, alzo opgebouwd en door meesterhand uitgevoerd, is als een ernstig monument, vol waardigheid en kracht. Zij laat geen vlek, geen losbandigheid toe. Zij eist correctheid, stiptheid en klaarheid. Zij vraagt van haar maker overleg en bedachtzaamheid. Maar ook, zij vraagt naar formaat, naar brede en grootse compositie. In de gravure heeft de lijn, de simpele strakke lijn en combinaties daarvan, veelal de taak van de verf van den schilder. Zij geven het relief, de kleur, de toon, de beweging. En dat alles in volmaakte vorm te schenken, is de opdracht geweest aan de meester-graveurs, wier kunstzinnige en inspannende arbeid, mede door de schoonheidszin en de ondernemingsgeest van Christoffel Plantijn, tot hoog aanzien is gekomen. Wij noemen enigen van zijn voornaamste medewerkers op dat terrein: *Pieter Baltens*, schilder en graveur, ook bekend onder de naam *Petrus Custodes*, heeft voor Plantijn

hoofdzakelijk portretten gegraveerd in een ietwat stijve, koele manier. *Pieter van der Borchts* werkzaamheid als kopergraveur hebben wij reeds vermeld. *Crispijn van den Broek* was een fijnbesnaard kunstenaar, die vooral gevoel had voor licht en glans in zijn gravures. Hij werkt graag met dunne lijnen en fijne arceringen. Zijn dochter *Barbara* graveerde eveneens zeer kunstzinnig, meest naar ontwerpen van haar vader. *Abraham de Bruijn*, werkende naar *Crispijn van den Broek*, houdt van tonige taferelen. Hij heeft ook veel geëst. *Marcus Gheeraerts* kwam als schilder uit Brugge. Zijn beste werk vindt men in de „Fabulen der dieren”. *Pieter Huijs* is zowel als tekenaar en graveur voor Plantijn werkzaam. *Gerard de Jode* was een zeer karakteristiek interpretator. *Jan, Raphael* en *Gilles Sadeler* werkten in ietwat fijnere, kleurrijker trant. De meest representatieve graveurs van hun tijd zijn de gebroeders *Jan, Hieronymus* en *Antoon Wierix* geweest. Van hen kennen wij meer dan 2000 prenten, allerlei onderwerpen bevattende. Zij zijn voortreffelijke techniekers geweest, doch hun manier is ietwat droog, zij geven uitvoerige composities, echter veelal met weinig kleur en stofuitdrukking. Buitengewoon interessant zijn hun portret-gravures.

Er is natuurlijk niet aan te denken om de werken van deze kunstenaars, zelfs niet bij benadering, te bespreken. Er zouden, om enigszins volledig te zijn, verscheidene boekdelen voor nodig zijn. Hoogstens zullen wij hier in de gelegenheid zijn om enkele karakteristieken, die allen vrijwel gemeen hebben, te bespreken, algemeenheden,

waarin het persoonlijke element steeds min of meer accenten heeft gelegd. Gaarne laten zij in hun onderwerpen alles zien, wat daarmede maar enigszins verband heeft. Het onderwerp wordt dus zo duidelijk en aanschouwelijk mogelijk voorgesteld. Het zijn veelal gehelen, die uit tal van werkelijk geziene dingen zijn samengesteld, dan wel het geheel als zodanig in de realiteit waargenomen. Hun concepties zijn dan ook veelal druk, woelig, vol beweging, ook daar waar die beweging niet geheel verantwoord is. Maar als illustraties, die de fantasie van den lezer moeten steunen, zijn hun scheppingen voortreffelijk. Het is niet te ontkennen, dat door de invloed der kopergravure de houtsnede min of meer in de verdrukking kwam. In sierlijkheid en in aangenaam uiterlijk wint echter de kopergravure het verre. Wellicht juist, doordat zovele kunstenaars van verschillende aard en aanleg voor Plantijn werkzaam waren, hebben zijn uitgaven een ongekende levendigheid en bekoring gekregen. Deze graveert wat fijner, gene breder, een derde eleganter, die geeft de voorkeur aan kleur en toon, anderen aan lijn en melodie. Doch door al hun scheppingen klinkt dat ene accoord voortdurend op: ernst, toewijding, bekwaamheid, talent. Hun werken zijn een onuitputtelijke bron van geest en vernuft. Telkenmale worden wij getroffen door nieuwe motieven, andere wendingen, bredere compositie, belangrijke onderwerpen, telkenmale ook door een andere visie, een andere opvatting, een andere stijl.

Plantijn stierf 1 Juli 1589. Zijn schoonzoon Jan

Moretus (Moerentorff) zette de zaken voort. Onder zijn beleid zien wij ook een andere generatie graveurs verschijnen, waarvan *Philip Galle* de leiding zou nemen. Deze was in 1537 te Haarlem geboren en overleed te Antwerpen in 1612. De uitgaven, door hem versierd, zijn ongetwijfeld tot de meest illustre te noemen, die de beroemde drukkerij hebben verlaten. Prachtig zijn de platen, die in het „*Missale Romanum*” van 1574 en in het „*Graduale Romanum*” van 1599 zijn verschenen. Streng van behandeling, maar met veel diepte-werking, zonder overlading. Zijn stijl is bloemiger en ietwat rijker dan van zijn voorgangers. Zijn zoon *Theodoor Galle* (1570–1633) heeft lange tijd in Rome verblijf gehouden. Bij zijn terugkomst in Antwerpen huwde hij Catharina Moretus, klein-dochter van Plantijn. Hij heeft tal van werken voor de drukkerij geïllustreerd. Zijn werkwijze is ietwat droger dan die van zijn vader. *Cornelis Galle*, de tweede zoon van Philip (1576–1650) is eveneens lang in het Zuiden geweest. Hij was wellicht de beste graveur van de familie, en beschikte over een zeer fijne streek. Hij heeft veel naar Rubens gegraveerd. Een andere graveurs-familie, die veel voor Moretus heeft gewerkt, waren de Collaerts.

Adriaen Collaert de jonge (± 1560–?) – zijn vader graveerde niet voor boeken – was gehuwd met een dochter van Philip Galle, wiens leerling hij is geweest. *Jean Collaert* (± 1560–?) neef van Adriaen, *Willem Collaert* (werkte 1600–1666), waarschijnlijk een broer van Jean, en *Charles Collaert*, die in dezelfde periode werkte, waren allen

zeer behendige en knappe graveurs. Het aantal werken door hen bezorgd is enorm groot.

Hun tijdgenoten *Jacques de Gheijn* (1565–1629), leerling van Goltzius, wiens artistieke opvattingen hij beleed, *Pieter de Jode* (1570–1634), eveneens leerling van Goltzius, *Charles de Mallerij* (1571–1655), vormden met hen een groep graveurs, die wellicht niet naar waarde geschat zijn. Zij zijn temidden van de zeer velen, lange tijd te weinig opgevallen. Hun artistieke prestaties zijn veelal verrassend. De stijl is minder conventioneel dan van de vorige groep Plantijn-graveurs, doch de breedheid en monumentaliteit van de Noord-Nederlandse graveurs als Goltzius, Matham, Suijderhoef, enz. hebben zij nog niet bereikt.

VII. HENDRIK GOLTZIUS EN ZIJN GEESTVERWANTEN

Na Lucas van Leijden is *Hendrik Goltzius* (1558 tot 1617) de meest representatieve graveur in het Noorden geweest. Zijn kunst was echter van een geheel andere aard, dan van zijn beroemden voorganger. Opgeleid door den reeds eerder genoemden Coornhert te Haarlem en in de beginne nog de tradities volgend van de school van Philip Galle – met wien hij ook veel heeft samengewerkt – ontmoeten wij hem omstreeks 1585 als volgeling en enthousiast propagandist van de theorieën der leden der zgn. Haarlemse Academie, als Bartholomeus Spranger, Cornelis Cornelisz, Carel van Mander, e.a. Zij waren vurige bewonderaars van de Italiaanse kunst. In 1590 ging Goltzius dan ook naar het beloofde land, naar Rome, waar hij ijverig en nauwgezet de werken bestudeerde van de grootmeesters van het quattrocento en cinquecento: Caravaggio, de Carracci, Parmeggianino, Palma en vooral van Michelangelo. Goltzius was een eklekticus. Hij wist in oorspronkelijke composities de stijlen van de grote meesters uitmuntend te imiteren. Zijn grote prenten, bekend als „Het leven van Maria”, ontwierp hij in zes bladen in de trant van Rafael (De Verkondiging), Parmeggianino (Het bezoek van Elizabeth), Bassano (De aanbidding der herders), Dürer (De besnijdenis) en Lucas van Leijden (De aanbidding der Koningen). Zijn virtuoze graveerwijze is van een bewonderenswaardige zekerheid, van een schitterend koloriet, breed en kloek. In-

dien hij geheel zich zelf kan zijn, als in de prachtige gravure van „den zoon van den schilder Fri-sius met den hond”, in zijn vele mythologische en religieuze composities van latere jaren en in zijn vele grandiose portretten, openbaart hij een stijl, kennis en technisch vermogen, die moeilijk gelijken vinden.

Wat de kunst van Goltzius en zijn geestverwan-ten van die van anderen onderscheidt, is de veel grootsere, monumentale compositie. De hoofd-zaak van het onderwerp wordt sterk naar voren gebracht, de bijkomstigheden tot uitersten be-perkt. De menselijke figuur had hun volledige aandacht. Allerlei standen en houdingen en aller-lei typen en karakters zal men in hun werken terugvinden. De „welstandigheid” van hun mo-dellen beschouwden zij als een voorname factor in hun composities. En bovenal actie. Draperieën zijn steeds in beweging, ook al is deze door niets verantwoord. Handen, vingers, voeten en alle onderdelen zijn actief, gespreid, in spanning. De veelheid van motieven als bij vroegere meesters (bv. de gebroeders Wierix, Lucas van Leijden, enz.), is bij hen niet meer te vinden.

Goltzius heeft meer dan 300 aanzienlijke gravu-ren nagelaten naar eigen composities en naar die van anderen, als Agostino Carraci, Palma, Carra-vaggio, Rosso, Bartholomeus Spranger, Maerten de Vos, Jan van Straten, enz. Zijn oeuvre bevat Bijbelse en mythologische onderwerpen en por-tretten.

Zijn leerling en schoonzoon *Jacob Matham* (1571 tot 1631) was eveneens een zeer vruchtbaar gra-

veur, die geheel in de stijl van zijn meester opging. *Jan Saenredam* (1565–1607) sneed evenals Goltzius veel naar de toenmalige italianiserende Hollandse meesters. Zijn werk is ietwat fijner en blonder. Ook naar Goltzius' tekeningen heeft hij veel gestoken. *Jacob de Gheijn* (1565–1615) behoort ook tot deze groep graveurs, zijn werk verschilt weinig van de reeds genoemden. Nog is te noemen *Bartholomeus Dolendo* (1580?–?), die dezelfde breedheid en zekerheid vertoont.

In Utrecht was het *Abraham Bloemaert* (1564 tot 1651), die de leiding gaf aan de graveursschool. Hijzelf graveerde wel niet, maar talloos zijn de tekeningen, die hij aan de graveurs leverde en die onder zijn toezicht werden uitgevoerd. Goltzius, Jan Saenredam, de Gheijn e.a. waren zijn vrienden en geestverwanten, die veel van zijn werken in de koperplaat hebben gebracht. Zijn zonen *Frederik* en *Cornelis* hebben evenzeer de prachtige tekeningen van hun vader tot voorbeeld genomen. Behalve vele op zich zelf staande prenten zijn vooral de zgn. „tekenboeken” van Abraham Bloemaert bekend, waarin hij modellen geeft van landschappen, dieren, mensen, draperieën, dieren en ook van hoofden, oren en ogen, neuzen, monden, handen en voeten in velerlei houdingen. Naast Abraham Bloemaert werden ook gaarne de kunstwerken van zijn confraters *Joachim Wttewael* en *Hendrik Terbruggen* door de graveurs gebruikt. *Frederik Bloemaert* – uit wiens leven wij weinig weten – was een zeer fijnvoelend meester. Vooral zijn gegraveerde landschappen, naar tekeningen van zijn vader,

*Frans
Nederlandsche
Museum*

munten uit door brede visie en volmaakt vakmanschap. Cornelis Bloemaert is in zijn gravure veel gladder en gepolijster dan alle anderen. Hij ging naar Rome, waar hij tot zijn dood is blijven wonen en waar hij de vele schilderijen van de grootste meesters op ietwat zoetelijke, maar niet-temin bekwame wijze heeft gegraveerd.

Een andere Utrechtse graveursfamilie waren de van der Passe's. Het zijn de eigenlijke illustrators-graveurs van het Noorden geweest. De stamvader *Chrispijn van der Passe* werkte in de trant van de gebroeders Wierix. Zijn zonen *Crispijn*, *Willem* en *Simon* hebben hun naam meer in het buitenland, Engeland en Denemarken, gemaakt. Vooral in portretten hebben zij voortreffelijk werk geleverd. Zijn dochter *Magdalena* graveerde somtijds in de stijl van den hierna te noemen *Hendrik Goudt*. Ook de zoon van *Crispijn II*, nl. *Crispijn III* heeft zich in Engeland een grote naam als graveur weten te verwerven. Iets nieuws hebben zij echter niet gebracht. Hun stijl heeft niet die diepgang gehad als van *Goltzius* en zijn gezellen. Zeer verwant aan hun werk is dat van *Christiaan Queeborn*, wiens scheppingen echter van zeer verschillende kwaliteit zijn. *Johan Muller* is een van die stevige, stoere Noord-Nederlandse graveurs, wiens arbeid men met genoegen bestudeert. *Abraham Blooteling* (1634-1687) is een zeer apart kunstenaar geweest. Wij kennen van hem een groot aantal portretten, die veel van de fijnere Franse wijze van graveren hebben. Hij werkt gaarne in groot formaat.

Aan hem verwant, doch veelal geraffineerder van

uitvoering, zijn de prenten van *Jonas Suijderhoef* (werkzaam 1641–1669). Buitengewoon knap zijn o.m. zijn portretten naar de schilderijen van Frans Hals, waarin hij de virtuose streek van dien meester voortreffelijk heeft benaderd. Hij gebruikt daarbij ook gaarne de ets-techniek.

De meest karakteristieke Hollandse graveur is wellicht *Cornelis Visscher* (1629–1658) geweest. Hij was een schitterend technicus, een voortreffelijk tekenaar. Zijn arceringen zijn – en dat in tegenstelling met die van Suijderhoef – uiterst regelmatig, doch ook zeer bewegelijk en lenig. Hij graveerde veel portretten naar eigen tekeningen. Bijna alle beroemde mannen uit zijn tijd heeft hij in de koperplaat gebracht. Algemeen bekend is zijn portret van Vondel.

Een ietwat uitzonderlijke verschijning is de Utrechtse edelman *Hendrik Goudt* (1585–1648) geweest. Hij verbleef lange tijd in Rome en was daar zeer bevriend met den genialen Adam Elsheimer. Hij is ook diens beschermer geworden. Naar Elsheimer graveerde hij een zevental hoogst merkwaardige prenten, meest zgn. nachtstukken, waarin maanlicht en kunstlicht, als dat van flambouw en kaars, hun merkwaardige effecten ten toon spreiden.

Het noemen van deze namen – die met zeer vele vermeerderd kunnen worden – omschrijft vrijwel de groep, die het hoogtepunt van de Nederlandse graveerschool heeft gevormd. De techniek is tot het uiterste opgevoerd. De stijl is die van de tijd, die – vanzelfsprekend – niet alleen in de gravure zich deed gelden. Maar die stijl was vol-

komen geëigend voor de gravure. Haar karakter vroeg breedheid, grootse opzet, juistheid en stylering. Voor een „vrije” bewerking leende zich noch het onderwerp dier dagen, noch de graveertechniek.

Het is ook de periode, waarin de kopergravure vrijwel de alleenheerschappij had. De ets zou eerst later beoefening vinden, de houtsnede had haar beste jaren gehad. Wat er op het terrein der houtsnede in Nederland verricht werd, was hoofdzakelijk voor louter artistiek werk. Alleen *Christoffel van Sichem* leverde nog veel voor de boekdrukkers, doch zijn oeuvre valt meer op door zijn uitgebreidheid, dan door zijn artistieke hoedanigheden.

Goltzius zelf heeft zeer knappe en hoogst curieuse houtsneden gemaakt, meest landschappen, in brede zwier en stevige lijn. Hij maakte daarbij gaarne gebruik van een of andere kleur, lichtblauw, bruin, geel, die als ondergrond onder de eigenlijke houtsnede werd afgedrukt, waardoor zijn taferelen meer toon en sfeer kregen. Ook naar tekeningen van Abraham Bloemaert en Paulus Moreelse maakte Frederik Bloemaert deze zgn. „clair-obscur”, ook wel toonhoutsneden genoemd.

Een zeer bijzondere wijze van graveren werd door *Janus Lutma* (1620?–1685) toegepast. Lutma was goudsmid van origine. Hij hamerde met de „ponsoen” talrijke kleine puntjes in de koperplaat en wel zo dicht of verwijderd van elkander, dat de gewilde „tonen” ontstonden. Deze wijze van werken wordt „stippelgravure” genoemd. Eerst



Christoffel van Sichem. Illustratie. (Houtsnede).

in de 18de eeuw kwam zij onder Bartolozzi in Engeland algemeen in gebruik. Lutma's proeven, die zeer knap en effectvol zijn, zijn tot drie exemplaren beperkt gebleven. Het spreekt vanzelf,

dat door het ontbreken van lijnen, het karakter van deze prenten een volstrekt andere is, dan bij die van zijn tijdgenoten. Het kan ons verwonderen dat de stippelgravure in die tijd niet meer ingang in de Nederlanden heeft gevonden. In kracht en breedheid evenaart zij de kopergravure dier dagen. De stippelgravure is, met zovele andere procédés, een vrucht van eigen bodem geweest, en de weinige prenten die zij heeft voortgebracht, zijn de voortreffelijkste geworden in dat genre. Ook de vader van Lutma, eveneens Janus geheten, heeft op gelijke wijze een portret gemaakt.



Cornelis Visscher. Portret van Joost van den Vondel. Detail. Gravure.

VIII. DE LEERLINGEN EN MEDE- WERKERS VAN RUBENS

± 1600-1640

Toen Rubens na een achtjarig buitenlands verblijf in 1608 in Antwerpen terugkwam, vond hij daar een zeer bloeiend en levendig graveursbedrijf. Bij zijn boezemvriend Jan Moretus heeft hij, in het Plantijnse huis, de vele en luisterrijke producten van talrijke kunstenaars leren kennen en bewonderen. Doch hoe groot zijn belangstelling voor het boek en zijn versiering ook was – hij werkte zelf meermalen voor de drukkerij – toch heeft hij daarin niet zijn uiteindelijke doel gezien. In het bijzonder zag hij in de gravure mogelijkheden, die zich konden aanpassen aan zijn intenties en artistieke verlangens. Hij wilde haar dienstbaar maken aan het reproduceren van zijn eigen werken en schilderijen, ten eerste om die daardoor in grotere kring bekend te maken, maar ook om de prenten als zelfstandige kunstwerken te kunnen verhandelen. Men had – zo zegt Rubens bekende biograaf Henri Hijmans – in Vlaanderen nog niet begrepen, de gravure te verheffen tot een kunst van effecten, analoog aan die, welke de schilderkunst volgde. Het is aan Rubens gelukt, de kopergravure tot de hoogste top van virtuositeit op te voeren. Hij begon met de meest beroemde graveurs uit de Nederlanden voor zijn plannen te interesseren en hen te leren hoe zij met wit en zwart de illusie van kleuren konden bereiken. Rubens gaf hun echter niet zijn

schilderijen, maar de meer uitgewerkte tekeningen daarvan of schetsen in olieverf „grijs in grijs” geschilderd, tot voorbeeld, waardoor de graveurs directer en onmiddellijker de effecten konden interpreteren.

In de eerste jaren, van 1611 tot 1655, waren het uitsluitend Noord-Nederlandse graveurs die voor hem werkten, *Willem Swanenburg, van Pannerden, Jacob Matham* en *Jan Muller*. Zij bleven echter in het Noorden. Maar de ware medewerkers van den groten meester, dus zij, die de eerste generatie van Rubens' „school” vormden, waren naar Antwerpen gekomen, om daar, op de ateliers in zijn prachtige woning, onder directe leiding van Rubens, hun kunstwerken uit te voeren.

Pieter Soutman, omstreeks 1580 te Haarlem geboren, was de eerste die zijn leerling werd. Wij kennen van dezen knappen graveur een vijftiental werken naar Rubens' scheppingen vervaardigd, w.o. de *Jacht-taferelen* en de „*Roof van Proserpina*”. Hij neemt echter dikwijls de ets als hulp, werkt nog met onregelmatige streken en punten. De vormen zijn steeds zeer gevoelig weergegeven, de toon en koloriet zeer bewegelijk.

Van gravuren, die het eigene en specifieke van Rubens' werken dragen, is echter eerst sprake met de komst van *Lucas Vorsterman* (1595-1667) in de werkplaats van den meester. Rubens zelf zou hem in de gravure onderwezen hebben. Zijn vroegste gravure naar diens werken gemaakt, schijnt de „*Madonna met het Kind*” te zijn geweest. Dan ontstonden „*Suzanna en de beide ouden*”, de „*Aanbidding der Koningen*”, de

„Kruisafname”, die ongetwijfeld tot zijn beste werken behoren. In 1621 heeft hij de vijf beroemde gravures gemaakt, waaronder „De val der Engelen”, „St. Laurentius” en „St. Ignatius”. De grote „Amazonenstrijd”, uit zes bladen bestaande, is gedateerd 1623. In dat jaar schijnt Vorsterman zijn werkzaamheid bij Rubens beëindigd te hebben. Gezondheidsredenen dwongen hem daartoe. Hij is naar Engeland gegaan, waar hij veel naar Italiaanse voorbeelden heeft gewerkt en portretten naar Antoon van Dijck en Holbein graveerde.

De korte tijd van samenwerking van den genialen schilder met den talentvollen graveur was echter voldoende geweest, om de grondslagen voor een geheel nieuwe graveerstijl te leggen. Wel is Vorsterman in technisch opzicht door zijn opvolgers overtroffen, maar niet in artistieke zin vóór en juist begrip van Rubens' kunst. Afgezien van de correcte wedergave der tekening, verlangde Rubens van zijn graveurs voor alles sterke, schilderachtige effecten, levendige contrasten tussen licht en schaduw, krachtige modellering en rijke kleurschakeringen. Door dat alles tot het uiterste op te drijven, dan weer door mildere overgangen tot elkaar te brengen, werden resultaten verkregen, die de brede, vlamme schilderwijze van Rubens vrij dicht benaderde. Technisch moesten andere middelen gevonden worden. De oudere wijze, om door brede arceringen en duidelijke omtrekken de plasticiteit van het beeld te verhogen, werd door Vorsterman niet gevolgd. Hij maakte weinig gebruik van kruisarceringen, doch werkte gaarne met horizontaal gelegde,

evenwijdige en stevige lijnen, die worden afgewisseld door dunnere en veelal onmiddellijk in de helste lichtvlakken overgaan. Vooral in de uitdrukking van stoffen weet hij glans en diepte te geven, iets dat vóór hem de gravure niet had gekend. Het verlangen om vooral de kleur en het schilderachtige te verkrijgen, doet hem veelal de contouren vermijden, zodat de verschillende kleurvlekken onmiddellijk aan elkaar grenzen. Het spreekt vanzelf, dat voor dergelijke kunstgrepen een grote technische vaardigheid vereist werd en een volkomen beheersing van de burijn. Maar het is bovenal de zeer bijzondere visie op het kunstwerk, het zich zo sterk mogelijk inleven van de intenties van den schilder, die Vorsterman tot zijn vernuftige en geniale interpretaties heeft gebracht.

Vorstermans voortreffelijkste leerling is *Paulus Pontius* geweest.

Van 1618 af tot 1621 werkte Pontius onder de leiding van den beroemden graveur, daarna onder die van Rubens zelf. Zijn techniek is zeker, kleurrijk en glanzend, doch niet zo vrij en breed, meer systematisch en ietwat droger, dan die van zijn leermeester. Hij werkt ook gaarne met kruisarceringen, legt deze krachtig aan, maar zeer regelmatig. Zijn vroegste werk voor Rubens is de „Suzanna” (1624) geweest, daarna verschijnen de grote bladen, de „Graflegging” en de „Kindermoord” en vooral de „Thomyris” en een reeks prachtige portretten. Vooral die in de „Monografie” van Antoon van Dijck zijn van buitengewone kwaliteit.

De meest virtuoze medewerkers van Rubens zijn ongetwijfeld de gebroeders van Bolswert geweest, die beiden als ervaren en geroutineerde kunstenaars uit Holland kwamen. De oudste, *Boëthius Adam à Bolswert*, was in 1580 te Haarlem geboren. Hij was oorspronkelijk een volgeling van Abraham Bloemaert te Utrecht, wiens brede, vaste, ietwat schetsmatige manier hij tot de zijne had gemaakt. In 1620 werd hij „meester” te Antwerpen, doch eerst veel later begon zijn werkzaamheid voor Rubens. Het „Oordeel van Salomon” is van 1629. Tot zijn voornaamste werken behoren „Het Avondmaal” en „De Kruisiging”, waarin hij zijn stijl naar die van den schilder en van diens oudere graveurs had omgewerkt. *Schelte à Bolswert* stamt uit dezelfde school als zijn broer, doch zijn werk is persoonlijker. Zijn beroemd geworden gravures, naar de landschappen van Rubens, noemt men met recht zijn geniaalste scheppingen en de allerbelangrijkste in het algemeen. Zij zijn met groot meesterschap uitgevoerd, alle bijzonderheden in het plan zijn met wonderbaarlijke lichtheid gegeven, de diepten met buitengewone kracht en kleur. De manier van Schelte berust op eenvoudige lijnenstelsels, die met hun klare, rondende en zwellende bewegingen alle plastiek en tonen weergeven. Tegenover de vrije manier van Vorsterman is die van Schelte wat conventioneeler, maar van een veel schilderachtiger werking. Ook voor Jordans, Daniël Seghers en Erasmus Quellinus heeft hij veel gewerkt, evenals voor Antoon van Dijck.

Onder de invloed van de gebroeders Bolswert is *Pieter de Jode* gevormd. Hij heeft een ietwat droge techniek. Zijn vroegste werken naar Rubens zijn „De Verkondiging”, „De Geboorte van Venus”, „De drie Gratiën”, „Neptunus en Cybele” en nog vele andere. Zijn hoofdwerk is „Rinaldo en Armida” naar Antoon van Dijck (1644).

Jan Witdoeck, leerling van den schilder en graveur Cornelis Schut, is een minder goed tekenaar dan graveur, doch met zijn, enigszins kleine arbeid, weet hij zeer decoratieve effecten te bereiken. Voor Rubens werkte hij van 1635 af, o.m. de „Kruisafname”, de „H. Ildefonsus”, de „Hemelvaart van Maria”, enz.

De leerlingen van Vorsterman blijven goeddeels de stijl van hun meester volgen. *Marinus Rohin* graveert in ongeveer gelijke luchtige, vlottende techniek. Hij werkte ook veel naar van Dijck en Jordaens. Zijn medewerker is *Jacob Neefs* geweest, wiens belangrijkste werken zijn de „H. Thomas”, „Christus voor Caiphas” (naar Jordaens) en twee portretten in van Dijcks „Ikono-grafie”. *Antoon van der Does*, de zwager van Pontius, was de laatste grote graveur uit de school van Rubens.

En hiermede is tevens een der schitterendste perioden in de graveerkunst afgesloten. In deze school is een stijl geschapen, die onverbreekbaar met de naam van den grootsten Vlaamsen meester is verbonden en die haar tot de hoogste top van volmaking heeft gebracht.

Rubens meest beroemde leerling, Antoon van Dijck, heeft zich tot de gravure blijkbaar minder

aangetrokken gevoeld. Maar zoveel te meer heeft hij zijn belangstelling gegeven aan het etsen, dat hij op meesterlijke wijze heeft beoefend. Het is opmerkelijk, hoe weinig de etsnaald in Vlaanderen om haarzelfswille is gehanteerd. Wij hebben reeds gezien, dat de ets voor reproductieve doeleinden gaarne werd aangewend. De ateliers van Hieronymus Cock leverden er bij duizendtallen. Doch eerst met *Lucas van Uden* (1597-1655) kreeg zij een meer zelfstandig bestaan. Met van Uden komt het echte, specifiek Vlaamse landschap weder tot ontplooiing. Hij werkt nog met de zgn. drie plans: een donkere voorgrond, een lichter gestemd middelplan en een wazige achtergrond. Met *Lodewijk de Vadder* (1560-1623), die een zeer eigene manier heeft, staat hij nog geheel in de 16-de eeuwse landschapstijl, die zich dicht bij die van Bruegel aansluit.

Maar de meest oorspronkelijke etsers in Antwerpen is toch *Antoon van Dijck* (1599-1641) geweest. Overbekend zijn zijn zestien meesterlijke etsen in zijn „Ikono-graphie”, een verzameling portretten van beroemde persoonlijkheden, meestal kunstenaars, die tot zijn vriendenkring behoorden. Van Dijck tekent met de etsnaald even luchtig en vrij als met de veder, de omtrekken licht aangevend en modelleert verder met lange, elegant bewogen streken, die zich in de diepe schaduwen verdichten en versterken. De overgangen tot de midden-tonen verkrijgt hij door dunne, korte streepjes en veelal door punten. Hij heeft een zeer originele wijze van werken, die zonder navolging is gebleven.



Antoon van Dijck. Zelfportret. (Ets).

Zoals gezegd, heeft Rubens zelf weinig relaties met de etskunst gehad. Wel echter heeft hij zijn bijzondere aandacht gewijd aan de oude techniek der houtsnede. Ook hierin had hij een voortreffelijk medewerker gevonden in *Christoffel de Jegher* ($\pm 1605-1652$). De houtsneden van de Jegher hebben een geheel ander karakter en een geheel andere inslag, dan alles wat was voorafgegaan. Het schijnt, dat hij de voorbeelden van Rubens ontvingen, vooraf bewerkte, of beter gezegd omwerkte, om ze voor de houtsnede geschikt te maken. Maar ook Rubens zelf heeft hem – de proefdrukken met de correcties bewijzen dit – menige raad gegeven. Het effectvolle, schilder-

achtige, dat Rubens van zijn graveurs wenste, verlangde hij ook van de Jegher, die – en dat is zijn grootste verdienste – een meesterlijk technicus was en bovendien den meester ten volle heeft begrepen. Ook zijn stijl is met hem heengegaan. Hij wist de strenge tekening van de gravure te verbinden met de luchtige pentekening, maar toch op zodanige wijze, dat het begrip houtsnede niet geforceerd werd. De formaten van zijn werken zijn altijd groot en daardoor konden de onderdelen der compositie krachtig en flink worden opgezet. Prachtige bladen, die een hoogtepunt in de geschiedenis van de houtsnede zijn geworden.



Christoffel de Jegher. Jezus en Johannes (naar Rubens). Detail. (Houtgravure.)

IX. DE ETSERS OM REMBRANDT ± 1600-1660

Nergens ter wereld is de etskunst met een enthousiasme en virtuositeit beoefend, als in het kleine Holland der 17de eeuw. Het waren toen niet meer de graveurs, die de schetsen van anderen in de koperplaat brachten, het waren de grote schilders zelf, die hun grootse en geniale schepingen of de kleine dingen uit hun omgeving in verrukkelijke en verrassende schetsen bewaard, met de etsnaald tekenden. Inderdaad „tekenen”, want hun producten hebben de losheid en lenigheid en vrijheid van de tekening, begrepen als de onmiddellijke impuls van hun gewaarwordingen en verbeeldingen. Zij behoefden, als de kopergraveurs, hun voorbeelden niet te interpreteren en lijnenstelsels te bedenken om tot bepaalde effecten te komen. De etsnaald gebruikten zij met een gemakkelijkerheid en losheid, die de burijn niet toelaat. Het doel is bij hen niet, als bij de Antwerpse meesters om Hieronymus Cock, om bepaalde kunstwerken te reproduceren, doch de ets heeft bij hen de waarde en de betekenis van een op zichzelf staand kunstwerk, met een eigen karakter en een eigen taak. De onderwerpen zeggen reeds voldoende, dat zij geen andere dienende functie hebben, dan de verrukking van het in de geest of in de werkelijkheid geziene beeld te realiseren. Deze gebruikt als Rembrandt de etsplaat om zijn grandiose verbeeldingen te openbaren, gene, als Adriaen van Ostade zoekt zijn stof in het eigen, beperkte milieu, waarvan

de levende, immer bloeiende schilderachtigheid hem treft. En met hen gingen zovelen met hun schetsboek en stift gewapend door de dorpen en landouwen, langs vaarten en wegen en tekenden daar alles wat hun ziel ontroerde of hun oog bekoorde.

Het landschap heeft de bijzondere liefde van de Hollandse etsers gehad. Aanvankelijk, als bij *Jan van der Velde* (1596–1649) zijn het nog die brede, tot de horizon reikende landschappen. Zij hebben nog die vroegere veelheid van motieven, die stapelingen van velerlei dingen, die men nu eenmaal bij het landschap onmisbaar achtte, iets receptmatig en herinnerend aan de middeleeuwse kalenderbladen uit de miniaturen. De werkwijze van Jan van de Velde doet veelal denken aan de stijl van de kopergravure, met de vele lange, effen, strak gespannen, langzaam getrokken lijnen. Toch zal, voor wie goed toeziet, in al die ietwat ouderwets aandoende etsen een nieuw motief verschijnen: de atmosfeer, of zo men wil, de stemming, de sfeer van het buiten. Hoe verder men in de tijden komt, hoe eenvoudiger de conceptie wordt en de atmosferische werking sterker. De mens, het dier, het duin, de boom, zijn voor den etser op zich zelf staande dingen, die niet meer worden losgerukt uit hun eigene karakteristieke kleur, sfeer en milieu.

Esaias van der Velde (1590–1630) heeft een ietwat breder, robuuster streek, maar zijn eenvoudige concepties zijn er niet minder schilderachtig om. Karakteristieker is wellicht nog *Pieter Molijn* (1596–1661), die voortreffelijk de type in enige

krachtige lijnen weet te treffen. Hij houdt van die breed-golvende terreinen, tot in de horizon buigende en deinende vlakten, waarop soms een enkel motief levend is. *Jan van Goyen* (1596 tot 1656) etst fijn en voorzichtig, maar zijn bladen hebben iets droogs en vlaks, echter boeiend door de toon. *Antonie Waterloo* (1618?—1677?) is, zo wij inderdaad door hem vervaardigde etsen zien, een zeer poëtische natuur geweest. Echter staat er veel op zijn naam, dat zijn reputatie dreigt te verbleken. Prachtig gedaan en teer van kleur zijn dikwijls de kleine bladen van *Simon de Vlieger* (1612—1653), vooral zijn gezichten langs onze kusten, waarop altijd bezige mensen, vissers, kopers, handelaars, enz. zich gemakkelijk en vrij bewegen, of zijn dorpsstraatjes met herders en honden. *Jan Hackaert* (1629—1699?) is een voortreffelijk uitbeelder van die dichtbegroeide, loofrijke boomkruinen, waarin het licht door tere schaduwen speelt. *Roeland Roghman* (1597—1687) is krachtiger in zijn opzet, geeft scherper contrasten van licht en schaduw, maar daarin speelt zich toch altijd een wereld vol nuances af. Een, ik geloof onderschatte figuur is *Herman Naiwinx* (1625 tot 1654), die, wanneer men zijn fijne etsjes goed bekijkt, een grote piëteit bezat voor het zware, lome beweeg van het zware geboomte, dat vereenzaamd in de wijde wereld staat, die, wellicht ook meer dan anderen, het machtige èn het ragfijne in de natuur zocht te combineren. *Allart van Everdingen* (1621—1675) is de etser van het berglandschap, zoals hij dat ontwaarde in Noorwegen en de Dolomieten, waarvan gebouwen en boom-

groepen toch immer het middelpunt vormden. Hij werkt met fijne, bewegelijke en tonige arceringen. *Jacob van Ruijsdael* (1628–1682) wil men algemeen als de voortreffelijkste landschapsetser van de 17de eeuw zien. Zijn buitengewoon fraaie etsen hebben dezelfde majestueuse breedheid en monumentale compositie als zijn schilderijen. Ruijsdael wist de natuur als een stuk machtige poëzie te begrijpen. Zijn concepties zijn uiterst fijn gedetailleerd, heerlijk door kleur en stemming, zij ademen een grootsheid en rust, die niet een van zijn tijdgenoten zo overweldigend heeft gegeven.

Ook zij, die naar Italië reisden, hebben hun schetsen in de etsplaat gebracht. Het is opmerkelijk hoe deze groep kunstenaars vele motieven uit het Zuiden aanvaardt, bergpartijen, ruïnen, ezel-drijvers en herders en wat al meer, maar toch haar scheppingen door en door op Noordelijke wijze componeert. De belangrijkste vertegenwoordigers van deze kunstenaars *Bartholomeus Breenberg* (1599–1659) en *Jan Both* (1610–1652) hebben ons zeer fraaie etsen nagelaten, vol kleur en stemming. *Nicolaas Berchem* (1620–1683) zag alles in het volle, klare licht, waarin hij inderdaad de omtrekken laat versmelten. Met zeer gevoelige, vlotte en vrije arceringen tovert hij als het ware zijn composities, die gezien lijken als kleuren in het licht. Alles leeft en trilt daardoor in zijn, altijd min of meer arcadisch, idyllisch gestemde taferelen, waarin tegelijk rust en beweging ademt, waarin het geluid schijnt te trillen naar verre verten. Het dier in zijn vrijheid, gra-

zende in de vlakke weiden, is een zeer geliefd onderwerp voor den Hollandsen etser geweest. *Carel Du Jardin* (1632-1678) is een van die meesters, die met de meest simpele middelen, een sfeer en stemming weten te scheppen. Prachtig is o.m. de ets met de twee paarden, één loom liggend, het andere dromend in de felle brand van de middagzon. Door alles drenkt en prangt de warmte van het licht, alles is juist en volkomen verantwoord getekend en met een uiterst gevoelige, doch vaste hand neergeschreven. Het idyllische tafereel, schalmei spelende herders en herderinnen bij hun rustende kuddes, in de weldadige schaduw van zwaar geboomte, voor welige, door beken en stromen doorsneden landouwen, is vooral door *Paulus Potter* (1625-1654) verbeeld. Maar daarnevens heeft ook hij, evenals Du Jardin, het dier gegeven, zoals hij het ontwaarde in de eenzaamheid, onder het hoge, met blanke wolken gestapelde uitspannel, in de wijde oneindigheid. *Adriaan van der Velde* (1635-1672) tekende eveneens het dier in de behagelijke rust van zijn omgeving, maar hij ziet het krachtiger en robuuster.

Wel het meest werden die atmosferische ruimten gezien aan de Hollandse kusten. Daar lieten onze kunstenaars hun blikken gaan over de wijde zee, waarover kleine vissersschepen met hoge zeilen gleden en elders werden opgestuwd door het brute geweld der golven. *Reinier Nooms*, genaamd *Zeeman* (1623-1663) en *Ludolf Bakhuizen* (1631-1708) hebben steeds weer opnieuw hun gang naar de zee gemaakt en hun objecten in hun

steeds wisselende verschijningen geobserveerd. De zee, de weide, het bos, kortom het buiten, de natuur, hebben onze Nederlandse etsers immer geïnspireerd. En ook het volk, de dorping en het dorp gaven altijd welkome stof. *Adriaen van Ostade* (1610–1685) zocht ze gaarne op, de boeren in hun schuren en herbergen, rustend na volbrachte dagtaak vóór hun woningen, dansend en hossend op hun kermissen, vechtend voor de kroegen. Maar ook wist hij te genieten van een eenvoudig, simpel gegeven, als hij heeft vastgelegd in zijn onovertroffen ets „De vissers”. Twee hengelaars op een hoog, smal houten brugje, tu- rend naar hun dobber. Om hen heen niets dan rust en atmosfeer, waarin zij verzwolgen schij- nen. Een tafereel vol levensadem en levenstril- ling, maar ook vol stilte en vol licht. Met welk een sprankelende humor heeft hij ons het dorps- feest getekend, waarbij een rondreizende muzi- kant voor de herberg de inwoners tot vrolijkheid en dansen aanvuurt, tot uitbundigheid toe. Hoe kostelijk heeft hij den boer in zijn roes en – bijna zouden wij zeggen – in zijn losbandigheid ge- typeerd. En over die ongebreidelde menigte wel- ven de bomen in statige rust en waardige vrede. Als etser is *Adriaen van Ostade* een enige figuur. Met uiterst dunne, bijna krasserige, vrij bewogen arceringen geeft hij een rijkdom van tonen en nuances.

Cornelis Bega (1620–1664) heeft meer zin voor de tegenstellingen van zwart-wit, of zo men wil licht en donker. Hij zoekt zijn onderwerpen ook daar waar *Ostade* die vond, maar hij wordt toch

meer getrokken naar de boeren en burgers, dan naar het schilderachtige van het milieu. Zelfs zal hij dat menigmaal achterwege laten. *Cornelis DUSART* (1660–1704) volgt in alles de wegen van zijn leermeester Adriaen van Ostade, is echter iets minder tonig en atmosferisch dan deze.

Hoe verschillend de onderwerpen mogen zijn, hoe verschillend ook de opvattingen en verwerkingen, hun etsen hebben één zaak gemeen: de poëtische stemming van de natuur. Men kan zich er over verwonderen hoe het mogelijk is geweest, om met louter zwarte lijnen zoveel kleur en gloed en leven te brengen, hoe het handwerk, de manier, hen zo vast in de hand heeft gezeten, maar men vergete niet, dat al deze etsers schilders van professie waren, gewoon om de wereld in kleuren te zien, die zonder ophouden de stemming, de sfeer, de atmosfeer, het licht en de schaduw, het vervloeien van omtrekken, het eigene der materie, het karakteristieke van het ding hadden geobserveerd onder alle mogelijke omstandigheden van jaar en dag.

De generaties van graveurs vóór hen, hielden streng vast aan de juiste, krachtige, duidelijke omschrijving der dingen, die zij in plaat brachten, Voortreffelijk onderlegd als zij waren, was hun doel de dingen te geven zoals zij *wisten*, dat zij waren, zoals het hun onderwezen was. De 17de eeuwse etser tekende de dingen zoals hij ze *zag* en gebruikte zijn positieve kennis meer als ondergrond, als basis en steun, dan wel als doel. Doel was de stemming. De stemming die om het geval heerst, die zijn contouren en kleuren bepaalt en

beheerst. Werden die omtrekken door het licht verzwolgen, dan tekende hij ze niet, ging de kleur van het ding in een andere of in de achtergrond over, dan gaf hij dat duidelijk en niets meer dan dat.

Onder al die kunstenaars is er een, die boven alles en allen uitgaat, *Rembrandt* (1606–1669). Hij is een van de weinige genieën, die alles weet te omvatten, voor wien geen onderwerp van minder belang is, die het kunstzinnig streven van zijn tijd beheerst en er ver boven uit wist te treden. Zijn etsen zijn in menig opzicht aan die van zijn tijdgenoten verwant en toch onderscheiden zij zich daarvan. Men kan naar de raadselen zoeken in Rembrandts kunst, men kan er veel over praten en schrijven, doch men vergete nooit, dat zijn kunst uit zijn diepste innerlijk is geboren en dat hij het verschijnen ontwaarde als geen ander. In verbinding met het oneindige, heeft men gezegd. Ongetwijfeld ziet hij den mens in verbinding met hogere regionen, met het diepe verre licht, dat altijd en immer dat wonderlijke, mysterieuze spel speelt in al zijn werken. Of hij nu een religieus onderwerp, een eenvoudig landschap, een enkele figuur, een portret etst, steeds zal men dat wonder van het licht aanwezig vinden. Rembrandts wijze van tekenen op de etsplaat is, uit de aard van zijn zeer bijzondere visie, een zeer eigene. Alles wordt gestuwd door die geweldige innerlijke drang, somtijds ogenblikkelijk ontstaan, soms ook, naar het ons schijnt, na lange overpeinzingen.

Het is ondoenlijk om hier zijn etsen in bijzonder-

heden te bespreken. Zouden wij daartoe overgaan, dan zou het opvallen hoe verschillend zij van opzet en uitvoering waren. Een portret te zien als van „Jan Six” van 1647 naast dat van „Clement de Jonghe” van 1651, of dat van „Jan Lutma” van 1656, zou doen denken, dat zij uit geheel verschillende werelden stammen. Hier een getover, een mateloos getril van licht, dáár een stille vloeïing langs de oppervlakte, ginds een geval zoals elke dag het te aanschouwen geeft. Maar steeds doet het dat wonderlijke werk, dat alleen Rembrandt vermocht te geven. In zijn religieuse composities zijn vanzelfsprekend meerdere factoren in actie. Zijn beroemde etsen „Christus geneest de zieken”, van 1649, „de Prediking van Christus”, van 1652, en nog talloze andere zijn zodanig gecomponeerd, dat de hoofdfiguur niet alleen het feitelijke, maar ook het geestelijke middelpunt is geworden. Alle bijfiguren zijn in aandacht en houding of gebaar daarheen gericht. Alles concentreert zich naar den Christus. Het licht daalt op Hem neer en straalt van Hem uit. En in het diepste duister dringt zich het licht, het peilloze licht, het licht van de geest, zo men wil. Rembrandts etsen zijn openbaringen van het licht in al zijn mysterieuze macht en kracht. Nooit heeft hij opgehouden de geheimen te ontsluiëren. Zijn zelfportretten, die evenzovele zelfbespiegelingen zijn, zullen dat getuigen. De onderwerpen van zijn etsen zijn, in het algemeen gesproken, van geheel andere aard en inhoud als die van zijn tijdgenoten, en ook daardoor buitengewoon. De diepste innerlijke belevenissen heeft

hij met de simpele etsnaald op de meest grootse wijze verbeeld. Niet het spreken of schrijven over Rembrandts kunst zal deze den belangstellende nader brengen, maar wel het intens en telkens weer in zich opnemen en telkens weer opnieuw met alle aandacht bekijken en bestuderen van zijn werken, zal de grootsheid ervan – misschien langzaam – openbaren.

Ferdinand Bol (1616–1680) tracht in het voetspoor te komen van den groten meester. Maar noch die levensdiepte, noch die oneindige verre visie zijn in zijn werk aanwezig. Beschouwen wij zijn etswerk los van dat van Rembrandt, dan blijft ons toch een prachtige kunst te genieten. Doch beter, d.w.z. meer werkend in de geest van het onderwerp, lijkt ons *Jan Lievens* (1607 tot 1674), wiens ets „De opstanding van Lazarus” een waar meesterstuk is, prachtig van compositie, stralend van licht en kracht en met veel innigheid getekend. Ook als houtsnijder heeft hij zeer bijzonder werk geleverd.

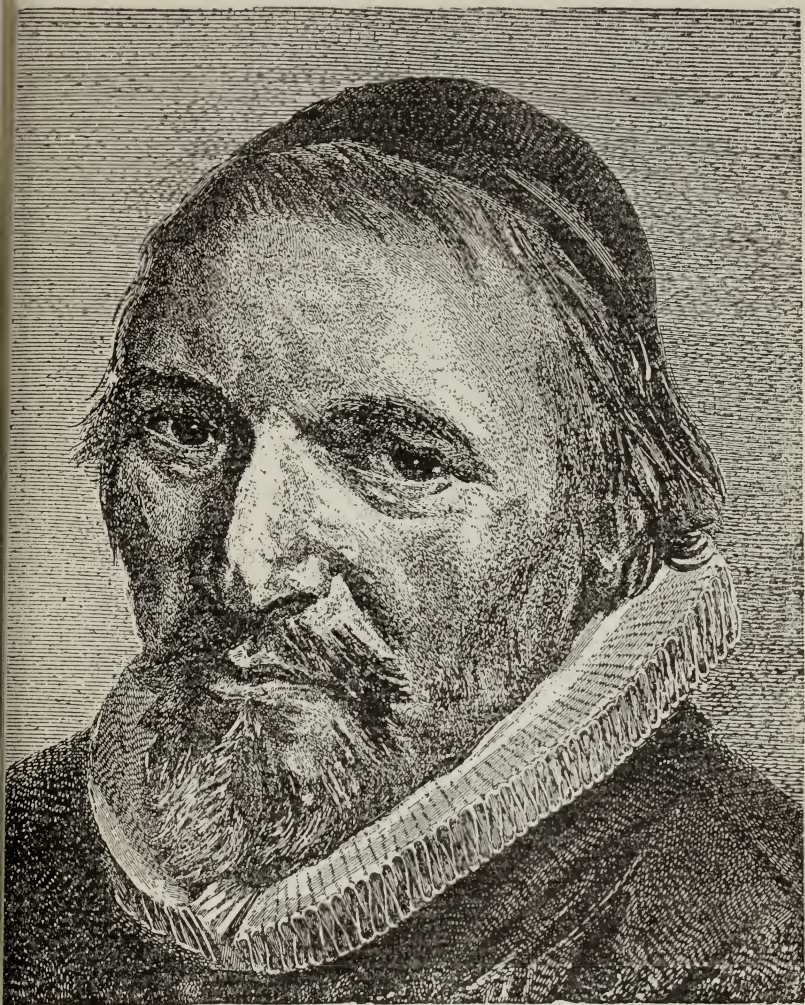
Willem Buijtenwech (werkzaam 1618–1645) is een etsers van groot formaat geweest. Hij bepaalde zich in hoofdzaak tot allerlei genre-taferelen, galante dames en heren in een of ander voornaam vertrek bijeengekomen. Hij heeft een forse tekenwijze en een zeer vaardige en vaste hand.

Een der opmerkelijkste figuren van deze periode is ongetwijfeld *Herkules Seghers* (± 1590 tot ± 1640) geweest. Uit zijn leven weten wij niet veel. De weinige aantekeningen over hem genoteerd, maken ons echter duidelijk, dat hij tijdens zijn leven, een miskend kunstenaar is geweest.



Jan Lievens. Portret van een geestelijke. (Houtsnede).

Eén bewonderaar heeft hij stellig gehad: Rembrandt, die meerdere werken van hem in zijn atelier heeft doen ophangen. Seghers onderscheidt zich van alle anderen door zijn grootse onderwerpen en door zijn uitzonderlijke techniek. Hij maakt meestal wijidse, tot de horizon reikende landschappen, een enkele maal ook religieuse onderwerpen. Hij werkt in een zeer virtuoze wijze, breed, kloek en vast. Zijn etsen ge-



Jonas Suijderhoef, naar Frans Hals (detail). Portret van Theodorus Wickenburg. (Gravure).

lijken echter weinig op die van zijn tijdgenoten. Het merendeel is nl. ingekleurd, dikwijls met olieverf. Hij drukte soms ook af op met olieverf gegrond linnen, soms ook op papier. Daarna beschilderde hij zijn drukken zodanig, dat er van de oorspronkelijke etslijnen niet veel meer te zien bleef. Enkele platen zijn in zwart afgedrukt op wit papier, doch veelal drukte hij in blauw of bruin en donker-geel. Wat het doel van al deze experimenten geweest moge zijn, is niet geheel duidelijk. Men heeft wel eens gemeend te moeten denken aan schilderijen-imitatie. Anderen houden zijn werk voor proeven, waarin hij bepaalde effecten wilde veroveren. Hoe dit ook zijn moge, zijn etsen, zoals die thans voor ons liggen, zijn van een zeer imponerende werking. Groots, mysterieus soms, krachtig en toch fijn, uiterst expressief in ieder geval, zijn al zijn bladen. Er is weinig werk van hem bekend en uitsluitend in de musea te bewonderen, doch het zal zeer de moeite lonen om deze hoogst merkwaardige bladen te bestuderen. Zijn experimenten zijn nimmer nagevolgd. Seghers is een van die opvallende figuren, die nooit ophielden hun proeven te verbeteren om de meest mogelijke expressie te geven. Zijn bladen zijn altijd iets meer dan afbeeldingen, zij zijn belevenissen van een groot, zeldzaam kunstenaar.

X. ZWARTE KUNST 1635-1700

Tot nu toe hebben wij de prent als houtsnede, als kopergravure en als ets kunnen beschouwen en wij hebben haar taak nagegaan, die zij als boekillustratie en als zelfstandig kunstwerk heeft gehad. Wij hebben gezien hoe reeds vroeg het verlangen levendig werd om door middel van de gravure bekende kunstwerken in wijde kring te verspreiden. Dit verlangen is nooit geheel onderdrukt, en het is wellicht aanleiding geweest, dat men is blijven zoeken naar methodes, die het kunstwerk, in deze het schildery, niet alleen naar zijn uiterlijke vorm konden weergeven, maar zo dicht en zo getrouw mogelijk trachtten te benaderen, te imiteren. Pogingen in deze richting ondernomen – wellicht is de hiervoor besproken „clair-obscur” er een proeve van – zijn nooit geheel geslaagd. Verschillende oorzaken werkten daartoe mede.

Een procédé, dat wel niet geheel aan de wensen tegemoet kwam, maar het toch enigszins benaderde en in ieder geval kwaliteiten bezat, die esthetische waarden hadden, is de zgn. zwarte kunst geweest. Het is een uitvinding van *Ludwig von Siegen*, in 1609 in Utrecht geboren. Zijn vader was van Duitse afkomst, zijn moeder een Hollandse. Hij was opgevoed in het Rittercollegium te Cassel, kwam in 1641 naar Amsterdam, was in 1644 weer in dienst bij den keurvorst van Keulen, later in het leger in Wolfenbüttel. In 1676 was hij nog in leven. Von Siegen maakte allereerst de koperplaat ruw met een zgn. „berceau”, een

instrument met vele tandjes voorzien, die over het koper bewogen, een oneindig aantal kleine gaatjes veroorzaken. Die gaatjes worden gevuld met inkt, daarna worden die partijen, welke lichter of geheel licht moeten zijn met het „polijst-staal” dichtgeduwd. Aldus ontstaat het verlangde beeld.

De zwarte kunst onderscheidt zich van alle andere technieken vooral hierin, dat zij afbeeldingen geeft, die geheel uit tonen en tinten, *nooit* uit lijnen bestaan. De zwarte kunst-prent bracht dus iets wezenlijk nieuws, iets waarin vele Hollandse kunstenaars een belangrijke toekomst hebben gezien.

De eerste zwarte-kunst-prent door Ludwig von Siegen in het licht gebracht, was het portret van Amalia Elizabeth. Deze prent schijnt in haar kringen bijzondere aandacht te hebben getrokken en zelfs vond von Siegen enige adellijke leerlingen. Maar hij was geen tekenaar en geen schilder, en dat gemis heeft hem genoodzaakt zich in hoofdzaak tot de techniek van zijn uitvinding te bepalen, inplaats van zelfstandige artistieke prestaties te leveren.

De eerste kunstenaar in de Nederlanden, die tot de zwarte kunst werd aangetrokken, is *Waillerant Vaillant* (1623–1677) geweest. Hij heeft daarin een middel gevonden om zijn buitengewoon knappe pastel-tekeningen te reproduceren. Wij kennen van hem ruim 200 bladen, alle zeer artistiek uitgevoerd, voor het merendeel portretten. De reeds als graveur genoemde *Abraham Blooteling* (1634–1687) was een zeer enthousiast beoefenaar



Adriaen van Ostade. Kwakzalver. (Ets).



Rembrandt. Christus de zieken genezend. (Ets).

van de nieuwe vinding. Hij heeft lange jaren in Engeland gewerkt, waar hij vele portretten naar de schilderijen van Peter Lely heeft gemaakt. Als zijn beste werk geldt het portret van den Duke of Monmouth. Zijn leerlingen waren *Jan Verkolje* (1650–1698) en diens zoon *Nicolaas* (1673–1746) en *Peter Schenk* (1645–1715). Artistiek van meer betekenis is het werk van den – reeds als etser besproken – kunstenaar *Cornelis Dusart*. Hij werkt in de trant van Adriaen van Ostade. Zijn bladen hebben een aangename toon en een bewegelijk spel van licht en schaduw. *Jacob Cole* (1660 tot 1730) is ongetwijfeld de meest productieve zwarte-kunst-beoefenaar geweest. Wij kennen van hem bijna 400 bladen. Hij is in Engeland geweest en heeft daar een groot aantal bekende persoonlijkheden in beeld gebracht. Daarnaast maakte hij vele genre-taferelen naar Ostade, Teniers, Brouwer, Jan Steen e.a. Wat hij naar eigen tekeningen heeft voortgebracht, allegorieën en figuren in modedrachten, is zwak van opzet. *Jan van Somer* (± 1645–na 1700) is wellicht de sterkste onder deze groep. De laatste ernstige beoefenaar is *Cornelis Troost* (1697–1750) geweest, van wien een tiental zwarte-kunst-prenten naar eigen ontwerpen bekend zijn.

Over het algemeen heeft de zwarte kunst uitsluitend een reproducerende taak gehad. Bepaalde onderwerpen lenen zich ook voortreffelijk voor uitvoering in dit procédé. De zwarte-kunst-prent heeft, mits goed afgedrukt, een buitengewoon mooie, fluweelachtige toon, inderdaad zeer decoratief en zeer aantrekkelijk en bovendien ver-

mocht zij het origineel dikwijls vrij juist en precies te imiteren. Met de invoering van dit procédé kreeg de prent een nieuwe bestemming, nl. als wandplaat. Toch heeft de zwarte kunst in Nederland haar hoogste bloei niet beleefd. Haar beste jaren heeft Engeland haar geschonken, waar in de 18de eeuw een lange reeks van meesters de allermooiste bladen heeft geleverd. In Frankrijk heeft zij welhaast geen, in Duitsland matig ingang gevonden. Daarentegen waren in Frankrijk verschillende aquatint-procédé's inheems, doch deze hebben ten onzent weinig belangstelling kunnen vinden. Een enkele wordt hier na besproken, die dan ook ongetwijfeld een van de voortreffelijkste is geworden. Zwarte kunst in kleuren gedrukt – het klinkt ietwat paradoxaal – was in Engeland voor velen een welkom bezit. Ook deze wijze van doen, heeft hier te lande nauwelijks beoefenaars gevonden. Wel heeft *Jan Christoffel Le Blon* (1667–1741) in Amsterdam daarmede proeven genomen, maar zijn eigenlijke werkzaamheid in deze verplaatste hij naar Londen.

XI. JAN LUIJKEN EN ZIJN TIJD

1660-1720

De glansrijke periode der kopergravure en de onvergelykelijke jaren van de etskunst in de 17de eeuw, zijn hoogtepunten in de geschiedenis der grafische kunsten geweest. Niet alleen in de Nederlanden, ook in Europa. Wat wij nog te zien krijgen, is het werk van enige bijzondere figuren, die meer door vakkundige bekwaamheden, dan wel door artistieke gaven de aandacht tot zich hebben getrokken. Natuurlijk zullen wij ook ná Rembrandt enige kunstenaars ontmoeten, die om een of andere reden onze belangstelling verdienen. Wij zullen kennismaken met enige nieuwe procédés, maar zelfs die zullen hun bloeitijd niet meer in de Nederlanden beleven. Welke oorzaken van dat alles ook mogen geweest zijn, valt hier buiten beschouwing. Ons blijft over te zien, welke kunstenaars, op welke wijze dan ook, voor de prentkunst na de gouden eeuw, van enige betekenis zijn geweest.

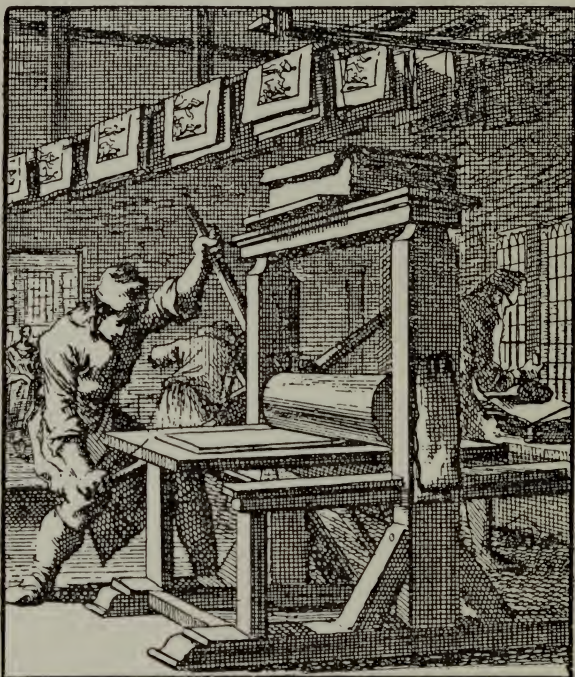
Allereerst zullen wij ons moeten bezighouden met den dichter-schrijver-etser *Jan Luijken* (1649 tot 1712). Zijn oeuvre bepaalt zich in hoofdzaak tot de boek-illustratie en daarvan is het allergrootste gedeelte aan religieuze uitgaven gewijd. Voor ons is daarbij het meest interessant, dat hij de ets en minder de gravure gebruikte. Wel heeft hij in vele gevallen beide procédés gecombineerd toegepast, maar toch blijft de ets-manier bij hem vrijwel hoofdzaak.

Luijken was een zeer religieus, welhaast mystiek

De Plaatdrucker

52

'tGeent' hert in sich besluit, Dat druckt het van sich uit.



'tPapier geleege op de Plaat,

Mits dat het door de persing gaat,
Ontvangd een Afdruck van Zyn weesen.

De Ziel gedrukt op 't Eeuwich Goed,
Ontvangd Gods Beeld in Zyn Gemoed,
Waar doot hy eeuwich werd gepreesen.

Jan Luijken. Illustratie uit „Spiegel van het menschelijk bedrijf”. (Ets).

gestemd mens. De uitgaven, die hijzelf verzorgde, waarvoor hij de verzen schreef en de etsen vervaardigde, zullen ons volkomen kunnen overtuigen van zijn zeer bijzondere intenties. De titels reeds zijn voldoende om ons den mens en kunstenaar nader te brengen. „Jesus en de ziel”, „Vonken van Jezus liefde”, „De onwaardige wereld”, „Spiegel van het menschelijk bedrijf”, „Bijkorf des gemoeds”, „Het leerzaam huisraad”, „'s Menschen begin, midden en einde”, enz. Het zijn voor het merendeel moraliserende verzen, die verduidelijkt worden door kleine, veelal in een vierkant gevatte, etsen, zeer reële uitbeeldingen van allerlei taferelen.

Deze illustraties, als zodanig bezien, geven ons niets nieuws en zijn van geen bijzondere makelij. Het zijn doodgewone mensen, huizen, dieren, landschappen, zonder enige geestelijke vervoering, zonder enige artistieke vleugelslag. En toch weten zij ons te boeien, toch is er geen etser te noemen, die zo duidelijk en klaar te „vertellen” wist. Luijken was, als kunstenaar, een man van zijn tijd. En die tijd kende niet de hartstochtelijke beroeringen van weleer, niet de enorme werkracht en expansie, niet de durf en ondernemingszin. Er was na 1660 iets gemoedelijks, iets rustigs, iets bestendigs ontstaan, iets dat bedaard en bezonken was. De zonen rustten op de lauweren, die de vaders na harde strijd en stoere volharding hadden veroverd. Maar ook de mens had gelegenheid gevonden om meer en meer met zich zelf bezig te zijn, zijn eigen beperkte omgeving te bespieden. Daarin vond hij blijkbaar

tevredenheid. De etsen van Jan Luijken geven meer dan andere een beeld van het streven en willen, van de bezigheden en gedachten der burgers. Hij zoekt het niet in verheven composities, niet in dramatische onderwerpen, maar hij schetst op nuchtere en bevattelijke wijze, wat de mens is en wat hij, naar zijn mening althans, moet zijn. Hij gaf dan ook de wereld, zoals hij die om zich heen zag, ongekunsteld en onopgesmukt, fantasieloos. Doch dat simpele gegeven beeldde hij klaar en feilloos uit. Hij ging zijn eigen wegen, zonder zich aan de artistieke stromingen van zijn jaren te storen, zonder zich uit zijn overpeinzingen te laten losrukken. En al mogen zijn prenten ons als zodanig niet altijd boeien, wel doen zij dat door hun, ik zou willen zeggen, emotieloze uitvoering. Men kan alle etsen van Jan Luijken achter elkaar zien, zonder daardoor enige artistieke belevenis te hebben gehad, maar men bekijkt ze stuk voor stuk nauwkeurig om geen woord van de vertelling verloren te laten gaan. Het steeds begeleidende gedicht heeft geen andere bedoeling. Het is wellicht die intimiteit, die vertrouwelijkheid met al de kleine dingen des levens, dat willen doen doordringen van een bepaalde geest in de huiselijke en maatschappelijke verhoudingen, zonder de gewichtigheid en pure ernst van de toepassing te laten gevoelen, waardoor deze prentjes ons blijvend kunnen bekoren. Nogmaals, men dient in Luijkens grafische scheppingen geen verheven artistieke gedachten te zoeken, maar eerder een wil tot aanpassen aan de algemeen geldende menselijke vermogens van het begrijpen.

Behalve de hiergenoemde eigen uitgaven, leverde hij grote etsen in verscheiden religieuze werken, bijbels, enz. Maar ook deze zijn niet anders dan beelden uit de werkelijkheid, d.w.z. uit zijn werkelijkheid. Zelfs waar hij trachtte de tekst zo getrouw mogelijk te volgen, kon hij niet nalaten om zich heen te zien naar bijpassende mensen en dingen.

Jan Luijken is de representant van het laatste deel der 17de eeuw. Hij is vrijwel alleen gebleven. Navolgers, ook in zijn wijze van etsen en tekenen, heeft hij niet gehad. Zijn zoon *Caspar* is hem bij enige werken behulpzaam geweest.

Romijn de Hooghe (1645–1708) is, artistiek gezien, van meer betekenis dan Jan Luijken. Zijn arbeids-terrein ligt ook elders. Hij is de verbeeldster geweest van talrijke historische gebeurtenissen van zijn tijd. Hij is ongetwijfeld de vruchtbaarste meester geweest van de tweede helft der 17de eeuw. Omstreeks 1668 heeft hij een reis naar Frankrijk ondernomen en daar een aantal etsen van kastelen en tuinen gemaakt. Daarin is zijn karakteristieke stijl nog niet tot volle ontwikkeling gekomen. Deze bladen hebben echter een betrekkelijk klein formaat, dat hem geen gelegenheid liet tot volle ontplooiing.

Omstreeks 1675 is hij geheel zich zelf geworden. Zijn figuren hebben dan omvang en volume gekregen, terwijl die in vroegere werken ietwat plat en vlak en veelal minder goed geproportionneerd waren. Hij toont dan ook zijn eigen impressionistische, ietwat nerveuze tekenwijze en hij weet voortreffelijk de werkingen van het licht

en de schaduw te treffen. Zeer expressief zijn zijn mode-figuren en de zgn. „Caprici”, een serie van vier, thans uiterst zeldzame bladen.

Zoals reeds opgemerkt, heeft hij alle bijzondere nationale gebeurtenissen in beeld gebracht en zelfs die van alle Europese landen. Meestal gebruikte hij daarvoor de ontwerpen van andere kunstenaars, die hij zeer decoratief wist te interpreteren.

Romijn de Hooghe was een der eerste karikaturisten van betekenis. Het ganse leven van zijn tijd heeft de spot van zijn scherpe naald gevoeld. Hij gebruikte daarbij verschillende schuilnamen, als William Loggan, Marlois, Gisling. Of zijn deze namen wellicht die van zijn navolgers geweest? Tot zijn volgelingen zijn in ieder geval te rekenen *J. J. van de Auele*, *Coenraad Decker*, *J. Harrewijn*, *Adriaen Schoonebeek* en *Jan van Vianen*.

Ook heeft hij vele topografische prenten gemaakt, kaarten, stadsgezichten, dorpen, kerken, gebouwen, enz.

Naast Romijn de Hooghe is *Gérard de Lairesse* (1641-1711) de meest beduidende etser geweest. Hij gaat echter meer van Italiaanse voorbeelden uit. Zijn composities zijn veel meer naar het decoratieve gericht. Hij maakte gaarne allegorische en mythologische voorstellingen. Zijn manier is over het algemeen ietwat bedaarder en gladder dan die van Romijn de Hooghe. Zijn productie is echter bescheiden gebleven.

Deze drie kunstenaars, Jan Luijken, Romijn de Hooghe en *Gérard de Lairesse*, zijn wel de meest typische vertegenwoordigers van hun tijd, echter

zeer verschillend in karakter, stijl en inhoud van hun werken.

Eveneens in de tweede helft van de 17de eeuw waren twee graveurs werkzaam, die afzonderlijke vermelding verdienen, omdat zij inderdaad iets zeer aparts hebben gebracht en wel op het gebied van de kleurendruk, een in Nederland weinig beoefend procédé.

Johannes Teijler (1650–1700) te Nijmegen heeft voortreffelijke proeven genomen om van de met de gewenste kleuren ingetamponeerde koperplaat, afdrukken te maken. Het betreft hier dus gewone lijn-gravures, die plaatselijk met een of andere kleur werden voorzien, dus niet een in-eenvloeiën van verschillende nuances en tonen. Het gemis van kleuren deed zich vooral bij wetenschappelijke werken, b.v. over bloemen, planten, vogels, enz. gevoelen. De zwarte kunst was toen nog niet in dat stadium gekomen, die deze later in de kleurendruk zou innemen, ofschoon Teijler ook in dit procédé enige experimenten heeft uitgevoerd, evenals met de ets.

Van de meeste zijner proeven zijn een of enkele exemplaren bekend. Teijler zelf heeft ze alle verenigd in een album, dat thans tot de verzamelingen van het British Museum te Londen behoort, onder de naam „Opus Typochromaticum”. De Teijler-prenten zijn zeer fraai.

Terzelfder tijd gaf ook *Petrus Schenck* (1645–1715), de bekende Amsterdamse graveur en uitgever, enige proeven van lijn-gravure in kleurendruk.

XII. DE ACHTTIENDE EEUW

Reeds hebben wij moeten opmerken, dat na ongeveer 1660 in de grafische kunst geen nieuws is gebracht in de zin van bijzondere artistieke vondsten. Men vegeeteert op hetgeen in de bloeitijd der 17de eeuw is ontstaan, men schijnt daarmede tevreden. Dat wil echter niet zeggen, dat de 18de eeuwse gravure niet een eigen karakter heeft gekend. Integendeel, de prenten zijn evenzovele getuigen van de zelfingenomenheid, als tal van andere verschijnselen, en deze was een, laten wij zeggen natuurlijk gevolg van de maatschappelijke en sociale constructie van toenmaals. Het is hier niet de plaats om uitvoerig op deze verhoudingen in te gaan. Wij moeten aannemen, dat deze wel bekend zijn. Het was ook een eeuw van bestendigheid. Er veranderde niet veel, en zeker niet in het tempo, dat onze tijd kenmerkt. Het eenmaal geliefde uiterlijk van de prent, zoals dat pl.m. 1730 ontstaat, blijft jaren achtereen in zwang, dat wil zeggen, naar alle eisen van het vakmanschap verzorgd, glad en net, weinig emotioneel, ietwat pompeus in het bijwerk soms, uiterst gemoedelijk elders. De Franse inslag, kenmerkend voor de gehele eeuw, verrichtte ook hier zijn werk. Maar de fijne geest van den Franschen kunstenaar kon op onze degelijke kleigrond niet tot die wasdom komen. De vruchten werden zwaarder, logger, minder elegant, minder lenig. Men genoot de Franse kunst door aanschouwing van buiten af, doch beleefde haar niet innerlijk. Ook de Franse wijze van graveren, zoals deze sedert Edelinck en

Nanteuil ingang had gevonden, werd door de graveurs verkozen, maar dan zonder haar souplesse. De kunstenaars, die te onzent de graveerbeitel en etsnaald hanteerden, hebben toch menig fraai en knap blad geleverd. De belangrijkste figuur is zeker *Jacob Houbraken* (1698–1789) geweest. Zijn oeuvre bestaat in hoofdzaak uit portretten, die meest naar schilderijen van anderen zijn gemaakt. Het zijn steeds bepruikte en in rok gestoken heren, met het toen zo gaarne geziene handgebaar. Wat die hand eigenlijk doet of wil, is veelal niet erg duidelijk. Houbraken zet zijn portretten gaarne in een of andere ornamentale, van allerlei toepasselijke emblemen voorziene, omranding, ten dele gegraveerd en ten dele geëtst. Onder de ruim 700 portretten door hem gegraveerd, zijn er veel doodgewoon handwerk, maar zeer zeker zijn er onder die voortreffelijk zijn. Zijn figuren zijn steeds in elegante pose – over de bewegingen der handen spraken wij reeds – en in hun allerbeste stemming voorgesteld.

Pieter Tanjé (1706–1760) heeft behalve vele portretten – in de trant van Houbraken – ook enige knappe gravures naar werken van Cornelis Troost gestoken. *Simon Fokke* (1712–1784) is meer bekend door zijn prettige gezichten op steden, dorpen, enz., die hij in grote getale voor de plaatsen en landbeschrijvingen dier jaren heeft gemaakt. De meest originele graveur is ongetwijfeld *Jan Punt* (1711–1779) geweest. Hij was ook de talentvolste toneelspeler van de 18de eeuw, een zeer ondernemend en een zeer kunstzinnig man. Ook hij graveerde portretten, maar die zijn van een

veel bredere en krachtiger allure, dan die van zijn tijdgenoten.

Veel variatie is er echter in de 18de eeuwse prentkunst niet geweest. Naast de enorme hoeveelheden portretten, zien wij ook een niet minder groot aantal topografische gravures.

De tekenaars en graveurs waren toenmaals de fotografen onzer dagen. Zij trokken van stad naar stad en van dorp tot dorp om daar de straten en pleinen, de kerken en voorname openbare gebouwen te schetsen. Deze soort prenten, veelal in sierlijke omlijstingen gestoken, zijn karakteristiek voor de 18de eeuw.

Eén kunstenaar uit die jaren dienen wij met veel meer aandacht te beschouwen en wel *Cornelis Ploos van Amstel* (1726–1798). Hij was van beroep makelaar in hout te Amsterdam, huwde aldaar de schone dochter van den schilder Cornelis Troost, Elizabeth, en ging, eenmaal als eerzaam burger gevestigd, zich verlustigen in het verzamelen van oude tekeningen en gravures. Zijn collecties werden al spoedig de belangrijkste in den lande. Alle voorname kunstenaars waren er door een of meer werken vertegenwoordigd en wel met hun beste scheppingen. Hij moet door herhaald bezien en bestuderen van zijn schatten tenslotte een uitgebreide kennis van de tekenkunst hebben opgedaan. Het verlangen rees bij hem op, om op een of andere wijze de tekeningen, die hem het meest aantrokken, te reproduceren. Reeds op jeugdige leeftijd had hij in die richting pogingen gedaan met de zwarte kunst manier. Eerst in 1761 levert hij een proeve van een geheel nieuwe, door hem

zelf gevonden werkwijze, die hij „prent-tekening” noemde. Hij bedoelde de tekening, hetzij in zwart of in kleuren, in krijt of in inkt, letterlijk weer te geven. Hij werkte op koperplaten. Deze werden van een dun laagje vernis voorzien, bestrooid met kopervijlsel, amaril, e.d., daarna werd de tekening opgelegd, die vervolgens met daartoe geëigende gereedschappen werd gedrukt en wel in die mate, dat het amaril door de asphaltlaag heendrong. Het koper werd dan weer bloot gelegd en vervolgens geëtst. Deze korte schets van zijn methode is echter voldoende om te doen zien, hoe uiterst zorgvuldig te werk moet worden gegaan. De resultaten zijn echter van grote betekenis. Inderdaad is bij goede afdrukken zonder hulpmiddelen geen of weinig verschil te zien met de originelen. Ook als hij in kleuren drukt, weet hij alle nuancen precies af te stemmen. Buitengewoon mooi zijn o.m. de prenten naar de tekening van Hendrik Avercamp „De koning van Bohemen op het ijs”, naar die van Gérard Dou „De klavierspeelster” en die naar Nicolaas van Berchem „De herderin”, enz. Verder gebruikte Ploos tekeningen van Rembrandt, Cornelis Bega, van Ostade, Cornelis Visscher, Jan van Goyen, Cuyp, Du Jardin, van Mieris, Bloemaert, enz.

Ploos' vinding is slechts door weinigen nagevolgd. Tot zijn helpers hebben behoord C. Brouwer, Jurriaen Cootwijk, Bernardus Schreuder, J. Kornlein, C. Josi, G. Saint. Ploos zelf merkte zijn eigen werk op de achterzijde der drukken met zijn familie-wapen in rococo-cartouche, de ande-



Jacob de Wit. Allegorie. (Ets).

re met hun naam. Het prentwerk van Ploos – 46 stuks – is stellig het fraaiste en origineelste wat de 18de eeuw heeft opgeleverd. Het heeft op het ogenblik een vermaardheid, die tot ver over onze grenzen reikt.

Bepaaldelijk als etsers zijn in de 18de eeuw nog te noemen *Jacobus Buijs*, *Jacob de Wit* en *C. van Noorde*, die allen zeer gericht zijn naar de Franse kunst dier dagen en in het bijzonder Boucher, Fragonard, enz. tot voorbeeld nemen. Maar origineel en specifiek van de Nederlandse bodem afkomstig, is geen hunner producten meer. Evenmin hebben zij door bijzondere technische merkwaardigheden uitgemunt.

XIII. HET EINDE VAN DE GLORIETIJD

Aan het einde van de 18de eeuw is uit de prentkunst alle spanning en alle frisheid verdwenen. Het valt zelfs moeilijk om enige namen te vinden van kunstenaars, die boven een gemiddeld niveau zijn uitgekomen. *Reinier Vinkeles* maakt prentjes in de zgn. „klassieke stijl” dier dagen, waarvan de sentimentaliteit zwaar afdruipt, doch die dikwijls niet kwaad van tekening zijn. *Hendrik Kobell* heeft de etsnaald weer opgevat, doch kijkt te erg naar de prenten van Paulus Potter, om hem geheel serieus te nemen en daarbij is zijn compositie niet altijd gelukkig. De meest belangrijke figuur is ongetwijfeld *W. van Troostwijk* geweest, die een knap tekenaar is met een eigen stijl en eigen persoonlijkheid. Maar zijn levenswerk behoort tot de 19de eeuw en die kan hier geen bespreking meer krijgen.

Toen men 1800 schreef, was het met de prentkunst in Nederland volkomen gedaan. De Engelman *Hodges* werkt hier te lande enkele jaren, maakt fraaie portretten in zwarte kunst, maar dat is alles niet meer van eigen bodem. Zijn aanwezigheid en zijn successen bewijzen, dat hij geen belangrijke concurrenten meer naast zich vond. Wat er op eigen terrein verscheen, is van geen belang, veelal bijzonder lelijk en slecht. Het zou tot ver in de 19de eeuw duren, al eer de prentkunst weer in aanzien kwam. Maar dan is haar karakter zodanig veranderd, zijn haar werkwijzen in die mate gewijzigd en het aantal procédés zo



Lottery van Groottenbroek,

Vertoene met wat Vreugd de confiderabiele Dingen tuys gedroogt werden.

Dusart sculpsit. H. Golt fecit. Amstelred. 1666.

Cornelis Dusart. „Lotterij van Groottenbroek”. (Zwarte kunst).

Boussom f.
1655.



Guillaume Saint. Aquatint naar een tekening van Claes Berchem. (Methode Ploos van Amstel).

sterk vermeerderd, dat zij een geheel nieuwe beschouwing noodzakelijk maakt. Doch hoe men ook gluurt naar de oude meesters, overtreffen doet men ze niet, zelfs komt het niet tot een evenaren.

In het laatst der 18de eeuw had Thomas Bewick in Engeland een methode gevonden om in hout te graveren. Hiermede was de houtgravure geboren, die in de plaats kwam van de aloude houtsnede. Aloys Senefelder had ongeveer tezelfde tijd de lithografie (de steendruk) gevonden. Omstreeks 1820 gelukte het Lipton om in stalen platen te graveren. Langzamerhand ging men de kunst verstaan om in meerdere kleuren te drukken. De oude kopergravure werd door dat alles niet meer beoefend, de houtsnede evenmin, de etskunst kon, zij het dan in enigszins gewijzigde vorm, weer beoefenaars vinden. Maar wij zijn dan toch reeds ver in de 19de eeuw gevorderd, eer wij ietwat behoorlijke resultaten van al dat nieuws zien. Het is dus niet te veel gezegd, als verklaard wordt, dat de Nederlandse prentkunst, omstreeks 1800, zo volkomen als mogelijk in verval was geraakt.

Wat de eeuwen tevoren hadden gebracht, heeft echter de gehele wereld kunnen veroveren. De etsen van Rembrandt, de gravures van Goltzius en zijn geestverwanten, van Lucas van Leijden, de zwarte-kunst-prenten, de prent-tekeningen van Ploos van Amstel, de houtsneden van Jacob Cornelis, Jan Swart, Dirk Vellert, de etsen van Du Jardin, van Berchem en zovele anderen, zij alle maken de trots uit van alle belangrijke prenten-

verzamelingen te wereld. Inderdaad kunnen zij, tegen het beste wat andere landen op dit gebied hebben geleverd, glansrijk op. Toen Jan Veth enige jaren geleden zijn boekje schreef over de Nederlandse etsers, noemde hij dat „Een veronachtzaamd hoofdstuk in onze beschavings-geschiedenis”. En inderdaad, ook al zouden wij de ontzaglijke hoeveelheden prenten een ogenblik niet alleen om hun esthetische betekenis waarden, dan nog ligt daarin een stuk cultuur-geschiedenis verscholen, die van het allergrootste belang is. Het leven en denken, zeden en gewoonten, handel en nijverheid, scheepvaart en verkeer, het huiselijk leven, de kleding, kortom alles is in prent gebracht en geeft ons telkenmale stof tot nieuwe overwegingen. Maar – wij behoeven het nauwelijks te zeggen – het gaat niet om de Nederlandse prent buiten haar schoonheidswaarde te beschouwen. Of men nu een primitieve houtsnede ziet, een ets van Rembrandt, een gravure van Lucas van Leijden of van Goltzius, men ontdekt er telkens opnieuw in: Holland, stemming, atmosfeer, stijl, licht en al het eigene en specifieke van ons kleine land. De prentkunst uit de vreemde kan imponeren door grootsere compositie, door pracht en praal, maar nooit zal men er die vertrouwelikheden, die intimiteit in ontdekken en bovenal, dat geweldige meesterschap van de Hollandse kunstenaars.

In de ontwikkeling der prentkunst zijn van de beginne af twee stromingen merkbaar. Er is reeds vroeg een verlangen naar verfijning, getrouwheid met het voorbeeld, een streven om het schilderij

zo zuiver mogelijk weer te geven. De gang van de houtsnede naar de kopergravure, ets, zwarte kunst en prenttekening wijst duidelijk in die richting. In de Nederlanden is het nooit gelukt dat doel te bereiken. Wel werkten enkele kunstenaars, als *Jan Ladmiraal* (tussen de jaren 1736 tot 1741) aan een methode om in kleuren te drukken, en wel zodanig, dat het voorbeeld zo precies mogelijk werd weergegeven, maar hun pogen is slechts bij proevennemen gebleven. Engeland en Frankrijk zullen daarin de leiding nemen, maar toen was de bloeitijd van de Nederlandse prent reeds voorbij. Trouwens, als wij zien wat er in de 18de eeuw op het gebied der prentkunst elders gepresteerd werd, dan zullen wij ongetwijfeld veel achterstand in de Nederlanden moeten constateren. Holland gaat niet meer mede, en geeft noch minder leiding.

De tweede stroming, die wij bedoelen, is de zucht om zo gemakkelijk mogelijk te kunnen drukken en liefst zo groot mogelijke oplagen. De houtsnede liet vrijwel een onbeperkt aantal drukken toe, maar de kopergravure, de ets, enz. konden die slechts in bepaalde hoeveelheden leveren. Beide stromingen ontmoetten elkaar eerst in de 19de eeuw, meer in het bijzonder na de uitvinding van de fotografie. De hevige inzinking van de prentkunst in het laatst der 18de en het begin der 19de eeuw, was oorzaak, dat eerst de prent als kunstwerk haar waarde en betekenis moest terugwinnen. Dat heeft zij inderdaad bereikt, doch beschouwingen over dit onderdeel, moeten buiten deze bladzijden blijven.

VERKLARING VAN DE TECHNISCHE TERMEN

Anopistografische druk. Boeken met éénzijdig bedrukte bladen.

Aquatint, een ets-procédé dat beoogt gewassen tekeningen (dus tonen en tinten) na te bootsen. Men kent in de aquatint verschillende werkwijzen, o.a. het stuifgrein-procédé, het gietgrein-procédé, het procédé-de Saint Non. Het procédé-Ploos van Amstel wordt ook wel het „door-druk-procédé” of „prenttekening” genoemd. Ploos van Amstel bestrooide de etsgrond (z.a.) met fijne amaril, kopervijlsel of dergelijke, legde daarop de te reproducere tekening, drukte de contouren, tonen en nuances daarvan door, zo, dat het amaril door de etsgrond drong. Bij meerdere druk ontstonden zwaardere, bij lichtere druk subtielere tonen. Nadat het amaril was verwijderd, werd op de gewone wijze geëst.

Arceringen. Lijnen-stelsels, die ten doel hebben om het relief, de kleur, de beweging, licht en schaduw, enz. weer te geven. Men onderscheidt regelmatige-, horizontale-, verticale-, kruis-, parallel-arceringen, enz.

Berceau, een instrument in gebruik bij de zwarte kunst. Het gelijkt op een korte, brede beitel, aan de scherpe zijde half rond geslepen en voorzien van een stevig handvat. De halfronde, schuine zijde wordt ingekeept met een aantal fijne groeven, zodat aan de onderzijde vlijmscherpe puntjes ontstaan. De berceau wordt in verschillende richtingen over de koperplaat bewogen (gewiegd), waardoor de puntjes in de koperplaat drukken en er tevens een „braam” ontstaat.

Blokboek, een boek waarvan afbeelding en tekst in één houtblok zijn gesneden. Het is de vroegste vorm van het gedrukte boek, dateert uit het begin der 15de eeuw.

Briefdrukker. In de 15de eeuw de drukker van kleine teksten, al of niet met een afbeelding voorzien.

Burijn, graveerbeitel voor de kopergraveurs. Het instrument is 8 à 10 cm lang, in doorsnede driezijdig. Aan het einde afgeschuind, waardoor een scherpe punt ontstaat, waarmede men in het koper snijdt.

Chiro-xylografische boeken zijn boeken waarvan de teksten geschreven zijn in de gedrukte afbeelding.

Clair-obscur = licht en donker. Houtsneden in twee of drie kleuren gedrukt, bruin-geel-zwart of groen-geel-bruin. Andere dan deze (donkere) kleuren worden zelden gebruikt.

Contouren, de lijnen waarmede de omtrekken van figuren en dingen en de voornaamste onderdelen daarvan worden omschreven. Men spreekt van strakke-, vrije-, bewogen contouren, enz.

Etsen. In de regel gebruikt men voor het etsen koperplaten, die aan één zijde gepolijst worden. Daarna worden beide zijden voorzien van een etsgrond (z.a.) die haar tegen de inwerking van zuren beschermt. Deze grond is na afkoeling hard doch niet broos, zodat men er met een fijne naald, de etsnaald (z.a.), in kan tekenen en het koper weer zichtbaar wordt. Is de tekening gereed, dan wordt de plaat in etswater (b.v. verdund salpeterzuur) gelegd en bijt dit zuur in het bloot gelegde koper, waardoor kanaaltjes ontstaan, die later met inkt worden ingevuld. De duur van het etsen is afhankelijk van de intenties van den kunstenaar. Bij langduriger etsen ontstaan diepere en bredere lijnen. De afdruk wordt eveneens ets genoemd. Het afdrukken geschiedt op een daarvoor ingerichte pers (z.a.).

Etsgrond. Men kent verschillende gronden, als mengsels van hars, was, pek en asphalt. Veelal wordt uitsluitend asphalt gebruikt. De etsgronden zijn niet vatbaar voor de inwerking van zuren.

Etsnaald, een stalen naald in hout gestoken, heeft de vorm van een potlood. Men gebruikt ze in verschillende dikten. Soms zijn ze geheel van ijzer met verstaalde punten.

Formmacker, formsnijder, in de 15de eeuw de naam voor den houtsnijder.

Houtgravure, wordt uitgevoerd in hard, z.g. kops-hout (z.a.), (b.v. palmhout), met de gereedschappen van den kopergraveur. Met dit materiaal en met deze gereedschappen is het mogelijk veel fijner werk te verkrijgen dan in de houtsnede. De gereedschappen hebben ook haar naam bepaald, in tegenstelling met „snijden”. De houtgravure is een 19de-eeuws procédé.

Houtsnede. Op zacht, z.g. langs-hout (z.a.) wordt de tekening gemaakt. Met mesjes, beiteltes, guksen, enz., wordt daarna alles weggesneden, wat *niet* tot de tekening behoort en dus *niet* mag worden afgedrukt. De arceringen (z.a.) zijn van een ander karakter en moeilijker uit te voeren dan in de kopergravure. Het afdrukken van een houtsnede kan met de hand geschieden of op een daarvoor geëigende pers (z.a.).

Interpreteren, hetzelfde onderwerp weergeven met andere materialen of andere middelen, b.v. het omwerken van tonen en tinten van een gewassen tekening in bepaalde lijnenstelsels of omgekeerd.

Kopergravure. Met beiteltes van verschillend profiel (burijsen, z.a.) worden de onderwerpen in de koperplaat gesneden. Een kopergravure is dus geheel uit *lijnen* opgebouwd. Door het toepassen van bepaalde lijnenstelsels (arceringen, z.a.) kan de kunstenaar de indruk geven van

licht en donker, relief, stemming, bepaalde stoffen, enz. Een gravure noemt men ook de afdruk van zulk een koperplaat. Het afdrukken geschiedt met behulp van een plaat-pers (z.a.).

Kops-hout, loodrecht op de draad gezaagd hout (in gebruik bij de houtgravure).

Langs-hout, in de richting van de draad gezaagd hout (in gebruik bij de houtsnede).

Lithografie (steendruk), een op poreuse steen (z.g. Sölnhofener-steen) met speciaal daarvoor vervaardigde vette inkt of vet krijt, gemaakte tekening. Men kan ook in de steen graveren. Dit procédé noemt men lithogravure. Het afdrukken geschiedt op een steendrukpers (zie: persen).

Lijngravure, een afbeelding die, als bij de kopergravure, ets, enz., geheel uit lijnen is opgebouwd. Men gebruikt dit woord in tegenstelling met de stippelgravure, zwarte-kunst, aquatint, enz.

Opistografische druk, boeken met tweezijdig bedrukte bladen.

Persen. De drukker dient rekening te houden met de omstandigheid of de afbeelding hoog staat, verdiept is of vlak op de materie is aangebracht. Hij onderscheidt 1^o. hoogdruk (houtsnede, houtgravure, enz.), 2^o. diepdruk (kopergravure, ets, aquatint, enz.), 3^o. vlakdruk (lithografie, enz.).

Hoogdruk verlangt een loodrechte druk op het cliché. Men gebruikt daarvoor zgn. degelpersen.

Voor diepdruk doet een „plaatdrukpers” dienst, waarbij de koperplaat tussen twee cilindrs wordt getrokken (zie afbeelding op pag 100).

Voor vlakdruk is een „steendrukpers” in gebruik. De steen wordt tegen een vaststaande „rijver” voortbewogen.

Polijststaal, een \pm 20 cm lang instrument, ter dikte van een potlood, met een ietwat gebogen einde dat halfronde is geslepen en zeer hard is. Daarmede duwt men in het koper de braam weg van de zwarte-kunstplaten.

Ponsoen, zie: Stippelgravure.

Prent-tekening, zie: Aquatint.

Printere, de naam van den 15de-eeuwsen prent-drukker.

Staalgravure, gravure in staal in plaats van in koper. Een 19-de eeuws procédé.

Steendruk, zie: lithografie.

Stippelgravure. De afbeelding wordt niet door lijnen maar door stippels of punten opgebouwd, met behulp van een „ponsoen”, een instrument van een aantal scherpe punten voorzien, dat met een daarvoor geëigend hamertje wordt bewerkt en een aantal kleine putjes in de koperplaat veroorzaakt, die later met inkt worden gevuld.

Taille-douce, een combinatie van etsen en graveren.

Tamponeren, het ininkten van de koperplaat met behulp van een tampon. De tampon is een platte houten knop waaraan een stevig handvat. Om de knop wordt vilt, zeemleer, of dergelijke zachte stoffen gebonden, die goed inkt houden en de plaat niet kunnen beschadigen.

Zwarte kunst. Een procédé, dat tonen en tinten (dus geen *lijnen* als bij de houtsnede, kopergravure, ets, enz.) wil weergeven. De koperplaat wordt door middel van een instrument, „berceau” (z.a.) geheten, voorzien van talrijke kuiltjes, die ieder voor zich een *braam* hebben (het opstaande kantje, ontstaan door de indeuking met de berceau). De aldus bewerkte plaat wordt met inkt voorzien. De inkt blijft in de gaatjes en aan de braam hangen, en er verschijnt een egaal, fluweelachtig uitziend oppervlak. Met een „polijststaal” (z.a.) wordt de braam weggeduwd, daar en in bepaalde mate, waar men lichte of lichtere tonen wenst. Het afdrukken geschiedt op de plaatdrukpers (zie: persen).

REGISTER VAN KUNSTENAARS- NAMEN

- Alaert Claesz., 50.
 Amalia Elizabeth, 96.
 A Merica, Petrus (= Pieter van der Heijden), 42.
 Ameije, Ida van, 32.
 Avele, J. J. van de, 104.
 Avercamp, Hendrik, 110.
- Baillain, Godefroid, 54.
 Bakhuisen, Ludolf, 86.
 Baltens, Pieter, 59.
 Bartolozzi, Francesco, 71.
 Bassano, 64.
 Bega, Cornelis, 87, 110.
 Bellaert, Jacob, 23, 26.
 Berchem, Nicolaas, 85, 110, 113.
 Bewick, Thomas, 113.
 Bloemaert, Abraham, 67, 70, 77, 110.
 Bloemaert, Cornelis, 67, 68.
 Bloemaert, Frederik, 67, 70.
 Blon, Jan Christoffel le, 98.
 Blooteling, Abraham, 68, 96.
 Bochholt, Frans van, 33.
 Bol, Ferdinand, 91.
 Bol, Hans, 42.
 Borch, Pieter van den, 57.
 Bos, Balthasar (Geertssen), 40.
 Bos, Cornelis (Sylvius), 39.
 Bosch, Hieronymus, 35.
 Both, Jan, 85.
 Boucher, François, 111.
 Bouts, Dirk, 33.
 Breenberg, Bartholomeus, 85.
 Broeders van den Hem, 27.
 Broek, Barbara van den, 60.
 Broek, Chrispijn van den, 54, 60.
 Brouwer, Adriaan, 97.
 Brouwer, C., 110.
 Bruegel, Pieter, 40 v.v., 79.
 Buijn, Abraham de, 60.
 Busken Huet, Conrad, 45, 47.
 Buijs, Jacobus, 111.
 Buijtenwech, Willem, 91.
- Caravaggio, 64, 65.
 Carracci, Agostino, 65.
 Carracci, de, 64.
 Cassel, Lucas, 39.
 Clusius, 55.
 Cock, Hieronymus, 39, 40 v.v., 54, 58, 79, 82.
 Cock, Jan Wellens de, 50.
 Coecke van Aalst, Pieter, 50, 53.
 Collaert, Adriaan, 39, 62.
 Collaert, Charles, 62.
 Collaert, familie, 58, 62.
 Collaert, Jean, 62.
 Collaert, Willem, 62.
 Cole, Jacob, 97.
 Comestor, Petrus, 22.
 Conway, Martin, 26.
 Coornhert, Dirk Volkert, 50, 64.
 Cootwijk, Jurriaan, 110.
 Cornelis Antonisz. (Teunissen), 49.
 Cornelis Cornelisz., 64.
 Cort, Cornelis, 39, 42.
 Coxie, Michael, 39.
 Cruquius, Johannes, 55.
 Custodes (= Pieter Baltens), Petrus, 59.
 Cuijp, Albert, 110.
- Decker, Coenraad, 104.
 Delen, A. J. J., 26.
 Deutekom, gebroeders van, 39.
 Dodonaeus, 55.
 Does, Antoon van der, 78.
 Doesburch, Jan van, 53.
 Dolendo, Bartholomeus, 67.
 Dou, Gerard, 110.
 Douza, Janus, 55.
 Du Jardin, Carel, 86, 110, 113.
 Dürer, Albrecht, 32, 48, 64.
 Dusart, Cornelis, 88, 97.
 Dijck, Antoon van, 75, 76, 77, 78, 79.
 Edelinck, Gérard, 106.
 Elsheimer, Adam, 69.

Everdingen, Allart van, 84.
 Eijck, Hubert van, 13.
 Eijck, Jan van, 13.
 Floris, Frans, 39.
 Fokke, Simon, 107.
 Fragonard, Honoré, 111.
 Fretenis, Thomas, 55.
 Galle, Cornelis, 62.
 Galle, Philip, 39, 62, 64.
 Galle, Theodoor, 62.
 Geertssen (= Balthasar Bos), 40.
 Gheeraerts, Marcus, 60.
 Gheijn, Jacob de, 63, 67.
 Gisling, 104.
 Goltzius, Hendrik, 63, 64 v.v., 70,
 113, 114.
 Gossaert (van Mabuse), Jan, 48, 50.
 Goudt, Hendrik, 68, 69.
 Goijen, Jan van, 84, 110.
 Gozaeus, Thomas, 55.
 Grapheus, Johannes, 53.
 Grave, Claes de, 53.
 Guiccardini, Ludovici, 55.
 Hackaert, Jan, 84.
 Hals, Frans, 69.
 Hameel, Alaert du, 34, 35, 36, 38.
 Harrewijn, J., 104.
 Heemskerk, Maarten van, 49.
 Heere, Lucas de, 54.
 Heijden, Pieter van der, 42.
 Heijns, Pieter, 55.
 Hodges, 112.
 Holbein (de Jonge), Hans, 75.
 Holbein (de Oude), Hans, 32, 48.
 Hombergh, Eckart van, 53.
 Hoogenberg, Nicolaas, 39, 42.
 Hooghe, Romijn de, 103, 104.
 Hoogstraten, Michael van, 53.
 Houbraken, Jacob, 107.
 Huijs, Frans, 39, 42.
 Huijs, Pieter, 54, 60.
 Hijmans, Henri, 73.
 Jacob van Amsterdam (= Jacob
 Cornelis), 28, 49.
 Jacob Cornelis (van Oostzanen), 25,
 27, 28, 36, 49, 113.

Janssen (van Kampen), Gérard, 57.
 Jardin, Carel Du (zie Du Jardin).
 Jegher, Christoffel de, 80.
 Jode, Gérard de, 58, 60.
 Jode, Pieter, 63, 78.
 Jonghe, Clement de, 90.
 Jordaens, Jacob, 77, 78.
 Josi, C., 110.
 Ketelaer, Nicolaas, 22.
 Kiliaan, 55.
 Kobell, Hendrik, 112.
 Kornlein, J., 110.
 Krabbe, Frans, 50.
 Ladmiraal, Jan, 115.
 Lairesse, Gérard de, 104.
 Lambrechts, Joost, 39.
 Leempt, Gérard van, 22.
 Leest, Antonie van, 57.
 Leeu, Gérard, 24, 25, 26, 53.
 Lely, Peter, 97.
 Lettersnider, Jan, 53.
 Leijden, Lucas van, 38, 44 v.v., 53,
 64, 65, 113, 114.
 Liesvelt, Jacob van, 53.
 Lievens, Jan, 91.
 Limburg, gebroeders van, 13.
 Lipsius, Justus, 55.
 Lipton, 113.
 Lobelius, 55.
 Loggan, William, 104.
 Lutma (de Jonge), Janus, 70.
 Lutma (de Oude), Janus, 72, 90.
 Luijken, Caspar, 103.
 Luijken, Jan, 90 v.v., 104.
 Mallery, Charles de, 39, 63.
 Mander, Carel van, 64.
 Mansion, Colard, 26.
 Marlois, 104.
 Matham, Jacob, 63, 65, 74.
 Matsijs (zie Metsijs).
 Maximiliaan, keizer, 46.
 Mechenem (de Jonge), Israël van,
 32, 58.
 Mechenem (de Oude), Israël van,
 31.
 Meester van het Amsterdamse kabi-
 net, 32.

- Meester van de Banderollen, 33.
 Meester van de Berlijnse Passie, 31.
 Meester van de Boccaccio-illustraties, 33.
 Meester E. S., 32.
 Meester F. V. B., 33.
 Meester met de Krab (= Frans Krabbe), 50.
 Meester van de Liefdestuinen, 31, 58.
 Meester van de dood van Maria, 30.
 Meester S, 50.
 Meester van de H. Ursala, 33.
 Meester W. met de sleutel, 33.
 Meester I. M. Zwoll, 33, 34.
 Memling, Hans, 33.
 Mercator, 55.
 Metsijs, Cornelis, 50.
 Meurier, Gabriël, 55.
 Michelangelo, 64.
 Mieris, Frans van, 110.
 Moerentorff (= Moretus), 62.
 Molanus, 55.
 Molijn, Pieter, 83.
 Monte, Philips de, 55.
 Moreelse, Paulus, 70.
 Moretus, Catharina, 62.
 Moretus, (Moerentorff), Jan, 62, 73.
 Muller, Cornelis, 57.
 Muller, Harmen, 39.
 Muller, Jan, 68, 74.

 Naiwinx, Herman, 84.
 Nanteuil, 107.
 Neefs, Jacob, 78.
 Nicolai, Arnoud, 54, 57.
 Nooms (Zeeman), Reinier, 86.
 Noorde, C. van, 111.

 Orley, Barend van, 39.
 Ortelius, Abraham, 55.
 Os, Gérard van, 27.
 Ostade, Adriaan van, 40, 82, 87, 88, 97, 110.

 Palma, 64, 65.
 Pannerden, van, 74.
 Parmeggianino, 64.

 Passe (de Oude), Chrispijn van der, 68.
 Passe (de Jonge), Chrispijn van der, 68.
 Passe (III), Chrispijn van der, 68.
 Passe, Magdalena van der, 68.
 Passe, Simon van der, 68.
 Passe, Willem van der, 68.
 Plantijn, Christoffel, 54 v.v.
 Ploos van Amstel, Cornelis, 109, 113.
 Poelman, 55.
 Pontius, Paulus, 76, 78.
 Potter, Paulus, 86.
 Punt, Jan, 107.

 Queeborn, Christiaan, 68.
 Quellinus, Erasmus, 77.

 Rafael, 64.
 Rembrandt, 82, 89, 91, 92, 99, 110, 113, 114.
 Roelvinck, Werner, 22.
 Roghman, Roeland, 84.
 Rogier van der Weijden, 33.
 Rohin, Marinus, 78.
 Rore, Cypriaen de, 55.
 Rosso, 65.
 Rubens, Petrus Paulus, 62, 73 v.v.
 Ruijsdael, Jacob van, 85.

 Sadeler, Gilles, 60.
 Sadeler, Jan, 60.
 Sadeler, Raphael, 60.
 Saenredam, Jan, 67.
 Saint, Guillaume, 110.
 Sambucus, Jan, 55, 57.
 Schenk, Petrus, 97, 105.
 Schöngauer, Martin, 32.
 Schoonebeek, Adriaan, 104.
 Schreuder, Bernardus, 110.
 Schut, Cornelis, 78.
 Scorel, Jan van, 48.
 Seghers, Daniël, 77.
 Seghers, Hercules, 91.
 Senefelder, Aloys, 113.
 Sichem, Christoffel van, 70.
 Siegen, Ludwig von, 95.
 Six, Jan, 90.
 Somer, Jan van, 97.

Soutman, Pieter, 74.
Spranger, Bartholomeus, 64, 65.
Stalburgh, Jan van, 50.
Steen, Jan, 97.
Stradanus (= van der Straten), 39.
Straten, Jan van der, 39, 65.
Suavius, Lambert, 42, 50.
Suijderhoef, Jonas, 63, 69.
Swanenburg, Willem, 74.
Swart (van Groningen), Jan, 49,
53, 113.
Sylvius (= Cornelis Bos), 39.

Tanjé, Pieter, 107.
Teniers, David, 97.
Terbruggen, Hendrik, 67.
Teunissen (= Cornelis Antonisz),
49.
Teijler, Johannes, 105.
Troost, Cornelis, 97, 107, 109.
Troost, Elizabeth, 109.
Troostwijk, W. van, 112.
Tyron, Antoine, 55.

Uden, Lucas van, 79.

Vadder, Lodewijk de, 79.
Vaillant, Waillerant, 96.
Velde, Adriaan van der, 86.
Velde, Esaias van der, 83.

Velde, Jan van der, 83.
Veldenaar, Johan, 22, 36.
Vellert, Dirk, 50, 113.
Verkolje, Jan, 97.
Verkolje, Nicolaas, 97.
Vermeijen, Jan Cornelis, 39.
Veth, Jan, 114.
Vianen, Jan van, 104.
Vinkeles, Reinier, 112.
Visscher, Cornelis, 69, 72, 110.
Vlieger, Simon de, 84.
Vondel, Joost van den, 69.
Vorsterman, Lucas, 74 v.v., 77, 78.
Vorsterman, Willem, 53.
Vos, Maarten de, 39, 54, 65.
Vranx, Sebastiaan, 39.

Waterloo, Antonie, 84.
Wickenburg, Theodorus, 93.
Wierix, gebroeders, 58, 65, 68.
Wierix, Antoon, 60.
Wierix, Hieronymus, 60.
Wierix, Jan, 60.
Willaert, Adriaan, 55.
Wit, Jacob de, 111.
Witdoeck, Jan, 78.
Wttewael, Joachim, 67.

Zeeman (= Reinier Nooms), 86.

JK-830150



GETTY RESEARCH INSTITUTE



3 3125 01409 5760

