

als richtinggevend voor het genre gelden. Dat het nadien nog andere kanten op kon gaan, die eveneens een zekere navolging hebben gekregen, blijkt bijvoorbeeld uit *Kommerrust* (1663) van de dichtende glazenmaker Jan Vos voor een van zijn Amsterdamse mecenasen. Zijn mythologische vertelling-in-dichtvorm is een van de hofdichten die in het tweede 'Intermezzo' (de periode 1655-1710) aan de orde komen. De laatste analyses betreffen de hofdichten *Endenhout* en *Hogerwoert* van respectievelijk Jan Baptista Wellekens en Pieter Vlaming, die zij in 1710 in een verzamelbundel uitbrachten. Van hen is de eerste genrebenaming 'hoefgezang' afkomstig.

De benadering waarmee De Vries de literaire ontstaansgeschiedenis van het hofdicht in kaart heeft gebracht, kent wel een zekere beperking. Zij heeft, zoals zij zelf aangeeft, 'meer' gezocht 'naar de openlijk beleden opvattingen in de hofdichten dan naar hun verborgen ideologische boodschap' (Inleiding, 17) en de functie die zij het genre hofdicht uiteindelijk wil toekennen, reikt dan ook niet verder dan 'in de eerste plaats een literaire' (Conclusies, 282). De auteurs van hofdichten beoogden, aldus De Vries, vooral de droom van het zuivere buitenleven te verwoorden. Zij vindt het te ver gaan het hofdicht als een rechtvaardiging van het eliteaire buitenlevenbestaan te beschouwen, zoals andere onderzoekers wel gedaan hebben. Maar werd het aloude ideaalbeeld van het buitenbestaan inderdaad zo losgezongen van zijn maatschappelijke context? Hiertegen valt het een en ander in te brengen. Blijkens een aantal van De Vries' analyses, zoals die van het toonaangevende *Hofwijck*, liggen de sporen van maatschappelijke rechtvaardiging zeker niet steeds verborgen. En een ander door haar getraceerd spoor leidt, als we wat doorredeneren, rechtstreeks naar een constituering van de sociale positie van de buitenplaatsbezitter. Het gaat om een thema dat in vrijwel alle hofdichten meer of minder uitvoerig voorkomt (trouwens ook in veel literatuur daarbuiten): het loven van God door de natuur te verheerlijken. De gecultiveerde natuur wel te verstaan, zoals de tuinen op de buitenplaats. Voorgesteld als Gods schepping en als zijn 'tweede boek' is deze natuur de ideale, dit in tegenstelling tot de niet-gecultiveerde, wilde natuur. Ideaal is ze bijvoorbeeld vanwege haar geordende functionaliteit: van hoog tot laag hebben alle mensen, dieren, planten en niet-organische zaken een passende bestemming en plaats gekregen. Zo'n ideaalbeeld kon buitenbezitters de geruststellende zekerheid bieden dat ook hun eigen, verheven status 'natuurlijk' was, dat wil zeggen: door God bedoeld en derhalve legitiem. Maar De Vries zal gevolgtrekkingen als deze vermoedelijk tot de 'verborgen' ideologie van het zeventiende-eeuwse hofdicht rekenen en daaraan heeft zij zich niet willen wagen.

Marijke Meijer Drees

L. de Vries, *Gerard de Lairese. An artist between stage and studio* (Amsterdam: Amsterdam university press, 1998, xiv + 212 blz., f59,50,-, ISBN 90 5356 250 8).

De laat zeventiende-eeuwse schilder Gerard de Lairese (1640-1711) is tegenwoordig alleen nog maar bekend van de straten die naar hem zijn genoemd. Hij was echter in zijn tijd een beroemdheid. Afkomstig uit Luik, verhuisde hij in 1665 naar Amsterdam, waar hij nog door de oude Rembrandt werd geportretteerd en maakte snel carrière met classicistische historischilderkunst. Hij vervaardigde ontwerpen voor een schilderij in het Paleis op de Dam (niet uitgevoerd), een reeks voor het Hof van Holland (nog aanwezig) en vele andere schilderwerken onder meer voor de Amsterdamse schouwburg en interieurs. De kwetsbaarheid van deze kunst op groot formaat betekende echter dat er weinig van bewaard bleef. In 1690 werd De

Lairesse blind en hij besloot zijn opvattingen over schilderkunst — met behulp van zijn zoons — onder andere in het *Groot schilderboek* (1707) uiteen te zetten. Zijn doel was daarbij niet zozeer uitleg van een kunsttheorie te geven, als wel de overtuiging uit te dragen dat goede kunst gebaseerd hoorde te zijn op een coherent systeem van rationele, ideale wiskundige regels, die het 'misbruik' van de schilderkunst moesten corrigeren. Schoonheid en helderheid konden nagestreefd worden door verbeterde navolging van klassieke voorbeelden om zo bij de beschouwers, een erudiete elite van verzamelaars, deugden op te wekken. Dat was het ideaal van De Lairese en dat werd in zekere zin zijn noodlot. Kunsthistorici uit deze en de vorige eeuw zagen in hem het prototype van een, alleen maar Franse classicistische voorbeelden volgende, cerebrale schilder, die de achteruitgang van de zo gevierde en door hem veroordeelde 'realistische' schilderkunst op zijn geweten had. De Vries wil in het spoor van de nieuwe benadering van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders, die een meer omvattende kijk biedt, ook weer aandacht vragen voor het classicisme van De Lairese.

Zijn boek is in drie delen opgezet. In het eerste bespreekt hij het probleem van de integratie van De Lairese's werk in een Nederlandse traditie van classicisme. Het tweede deel behandelt de bronnen voor het *Schilderboek*, dat wil zeggen de Franse contemporaine kunsttheorie, de Nederlandse verhandelingen uit zijn tijd en de invloed van de persoonlijke contacten, die De Lairese had. Daarbij gaat het om zijn geïnvolveerdheid in het Amsterdamse literaire genootschap *NU volentibus arduum*, dat onder meer het theater wilde hervormen. De leden vergaderden diverse keren in zijn huis en hij werd door hun denkbeelden beïnvloed. De Vries bekijkt daarna de publicaties van De Lairese en besteedt het derde deel aan zijn banden met het toneel. De schilder meende kennelijk de hoogstemde opvattingen, die hij later in zijn *Schilderboek* zou (laten) neerschrijven, daar te kunnen verwezenlijken. Wij kennen zijn theaterdecors echter alleen uit achttiende-eeuwse gravures, want de originelen zijn bij de Amsterdamse schouwburgbrand van 1772 verloren gegaan.

Om de rehabilitatie van De Lairese te bereiken dienen echter wel enige hordes genomen worden. De belangrijkste daarvan is het probleem 'classicisme'. Wat betekent dat woord en in hoeverre bestond deze stroming alleen maar uit buitenlandse invloed, zoals de oudere literatuur steeds herhaalde? En wat moet eigenlijk onder 'barok' worden verstaan? De Vries pleit er terecht voor deze termen veel beperkter, dan tot dusverre werd gedaan, en bovendien slechts als stijlen in de Nederlandse schilderkunst op te vatten. Hij constateert een nauwe band tussen een emotioneel en zeer expressief idioom van de barok en een terughoudende strenge classicistische vormtaal. Zo kan De Lairese's werk getuigen van een evenwicht tussen geïdealiseerde schoonheid met decorum en expressie in dramatische kracht, waardoor het in een lange traditie wordt geplaatst. Het deel over het *Schilderboek* is eveneens verhelderend, maar hier speelt een probleem uit de ideeëngeschiedenis De Vries parten. Hij behandelt de bronnen van De Lairese namelijk één voor één, wat een brokkelige en onduidelijke indruk maakt en verontschuldigt zich met de opmerking dat het boek bladzijde voor bladzijde had moeten worden vergeleken met het werk van zijn voorgangers, en dat was niet de bedoeling. Een overbodig karweitje inderdaad want ook twee 'beelden' in essayvorm van de verschillen of overeenkomsten tussen De Lairese en anderen hadden duidelijkheid kunnen verschaffen. De Vries legt verder sterk de nadruk op de vergelijkingen, die De Lairese met het toneel maakte, maar verwaarloost de herhaalde verwijzingen naar de geschiedschrijving, uiteenzettingen die een historicus direct opvallen. Vanzelfsprekend zijn zij van belang voor een historieschilder. Maar al treden nogal eens herhalingen op en is het, vooral in het derde deel, niet altijd even strak geredigeerd, toch vormt De Vries' boek een belangrijke bijdrage tot de revisie van het be-

staande beeld van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst en wel in cultuurhistorische zin.

E.O.G. Haitzma Mulier

Jacques Dane, ed., *1648. Vrede van Munster. Feit en verbeelding* (Zwolle: Waanders, 1998, 232 blz., f75,-, ISBN 90 400 9219 2).

In 1998 werden ter gelegenheid van 350 jaar Vrede van Munster zes tentoonstellingen gehouden over thema's die met dit vredesverdrag van 1648 verband houden. Dit boek is de verslaglegging over dezelfde thema's, gegroepeerd in vier historische bijdragen (feit) en drie kunsthistorische artikelen (verbeelding). Een selectie daarvan wordt hier besproken.

De inleiding van Simon Groenveld, 'De Vrede van Munster. Einde en nieuw begin' (11-43) schetst de periode 1500-1650 in Europa als een overgangstijd. Het is een heldere samenvatting van de bestaande literatuur. Groenveld presenteert echter ook eigen opvattingen als behorend tot de historische *communis opinio*. Een voorbeeld daarvan is zijn idee dat de zeven Staten-colleges van de Republiek hun oorspronkelijke bevoegdheden combineerden met de vroegere vorstelijke functies, waardoor hun macht feitelijk absoluter was dan die van vrijwel iedere Europese monarch (25); een verrassend perspectief, met name omdat de Republiek juist een 80-jaren durende strijd voerde tegen de als absolutistisch beschouwde Spaanse monarchie.

Van de historische artikelen biedt de bijdrage van de hoofdconservator van het Delfts Legermuseum Jan Piet Puype, 'Hervorming en uitstraling. Tactiek en wapens van het Staatse leger tot de Vrede van Munster en hun invloed in andere Europese landen' (47-81) een leesbare inleiding op een specialistisch thema. Minder goed te volgen voor de leek zijn de discussies die Puype aangaat met andere militaire historici. De vele taal- en stijlfouten zijn ergerlijk. Zo pleit de schrijver voor meer aandacht voor de cavalerie, want behalve dat deze een expliciete rol vervult, is zij 'ook bij afwezigheid steeds impliciet manifest' (80). Overigens fungeert in dit artikel over oorlogvoering de Vrede van Munster slechts als tijdsbepaling.

Datzelfde geldt voor het artikel van Wiebe Bergsma, 'De godsdienstige verhoudingen tijdens de Vrede van Munster' (83-105), waarvoor de tentoonstelling in het Utrechtse Catharijneconvent 'Geloven in verdraagzaamheid?' de achtergrond vormt. De auteur beantwoordt de vraag van de tentoonstelling bevestigend en schetst de religieuze pluriformiteit en tolerantie in de Nederlandse Republiek. Deze staat kent geen landskerk, maar wel een gereformeerde publieke kerk, een concept dat door Bergsma helder uitgelegd wordt. Het artikel kent helaas twee belangrijke beperkingen. De strijd binnen de calvinistische kerk tussen de orthodoxe contraremonstranten en de vrijzinnige remonstranten komt slechts in enkele illustraties aan de orde. Van de drie belangrijkste religieuze stromingen naast de calvinisten worden alleen de dopers apart behandeld; de joden en katholieken komen slechts aan bod in de paragraaf over de 'Getalsmatige verhoudingen'.

De kunsthistorische verbeelding van de historische feiten komt aan bod in de bijdrage van Michel P. van Maarseveen en Jos W. L. Hilkhuijsen, 'Van Breda tot Hulst - Van schilderij tot tegel. Voorstellingen van het krijgsbedrijf op schilderijen, prenten, penningen en tegels in 1625 en 1645' (135-171). Met behulp van twee peiljaren, het jaar van het beleg van Breda en van de inname van Hulst, worden van vier kunst disciplines de belangrijkste ontwikkelingen weergegeven in de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden. Daarbij ligt de nadruk sterk op de schilderkunst en wordt de uiterst belangrijke historische prent enigszins onderbelicht. In verband met het thema van de bundel bevreemdt de behandeling of beter gezegd afhandeling van het afwijkende uiterlijk van de vele penningen die ter gelegenheid van de Vrede van Munster zijn