



A. Mulier
1672

De ondertekening van Adam Willaerts' *Schepen voor een rotsachtige kust*

• EVERHARD KORTHALS ALTES EN WILLEM DE RIDDER •

Infraroodonderzoek naar schilderijen is sinds de eerste toepassing door J.R.J. van Asperen de Boer in de jaren '60 van de vorige eeuw een gangbare methode om meer te weten te komen over de werkwijze van schilders en hun mogelijke ateliermedewerkers.¹ Met een infraroodcamera kan een ondertekening zichtbaar worden die voor het blote oog verborgen blijft. Tot nu toe zijn 17de-eeuwse schilderijen minder vaak op deze wijze onderzocht dan 15de- en 16de-eeuwse werken, terwijl ook op dat terrein aanzienlijke winst te boeken is.² Tijdens het onderzoek voor de nieuwe bestandcatalogus van Nederlandse 17de-eeuwse schilderijen is geregeld gebruik gemaakt van de infraroodcamera. Zo bleek het werk van de marineschilder Adam Willaerts (1577-1664) vaak een ondertekening te hebben, reden om dieper op diens schilder-techniek en atelierpraktijk in te gaan.

Centraal in dit artikel staat een paneel uit 1621, *Schepen voor een rotsachtige kust* (afb. 1).³ Het schilderij is met oog voor detail uitgevoerd en bijzonder rijk aan verschillende gradaties in blauw, groen, geel en bruin. Het toont drie Engelse schepen die dicht

Detail van
ADAM WILLAERTS,
Schepen voor een
rotsachtige kust, 1621.
Zie afb. 1, pag. 384

bij de kust varen. Op de voorgrond bevinden zich enkele vissers en een vrouw die vis verkoopt aan een trompetter. Rechts is nog een visverkoop te zien, terwijl geheel links een galei is afgebeeld.

Of Willaerts een historische gebeurtenis of een bestaande locatie afbeeldde is onzeker.⁴ Op de achtergrond van het schilderij bevindt zich op een hoge heuvel een burcht, die nogal op De Burcht van het Hradcany in Praag lijkt. Ook de overdekte brug lijkt op een constructie die zich ooit in Praag bevond. De Amerikaanse kunsthistorica Joaneath Spicer heeft er echter in een uitgebreid artikel over Adam Willaerts op gewezen dat de burcht en de brug door de meeste Hollanders niet als Praag zullen zijn herkend en dat de afbeelding van het Praagse kasteel gelegen aan een rotsachtige kust daarom waarschijnlijk niet vreemd werd gevonden.⁵ Willaerts had volgens haar niet de bedoeling een herkenbare locatie te schilderen. Vrijwel tegelijkertijd deed Spicer in de tentoonstellingscatalogus *Masters of Light* een suggestie die hiermee in tegenspraak lijkt te zijn. Zij stelde dat het schilderij in opdracht kan zijn



Afb. 1
 ADAM WILLAERTS,
*Schepen voor een
 rotsachtige kust*, 1621.
 Paneel, 62,5 x 122,1 cm.
 Rijksmuseum,
 Amsterdam,
 in bruikleen aan
 het Mauritshuis,
 Den Haag
 (inv.nr. SK-A-1927).

gemaakt van kunstliefhebbers in de kennissenkring van Frederik V van de Palts, de 'Winterkoning', en Elisabeth Stuart, die in 1620, een jaar voor het ontstaan van het schilderij van het Rijksmuseum, gedesillusioneerend vanuit Praag naar de Republiek waren gevlucht.⁶ Frederik van de Palts bezat ook zelf een aantal schilderijen van Adam Willaerts.⁷

Geheel links op het schilderij van het Rijksmuseum zijn twee kleine figuurtjes te zien die elkaar met een diepe buiging begroeten. Zeer aantrekkelijk, maar moeilijk te bewijzen, is de veronderstelling dat het eigenlijke onderwerp van het schilderij de reis van Frederik V van de Palts en

Elisabeth Stuart in 1613 is.⁸ Een andere mogelijkheid is dat het schilderij aan een aantal belangrijke momenten in het leven van de keurvorst van de Palts moest herinneren. Als het schilderij werkelijk in opdracht van vrienden van Frederik en Elisabeth werd gemaakt, is het waarschijnlijker dat de burcht wel aan Praag moest refereren.⁹

Werkplaatspraktijk

Adam Willaerts was een zoon van een Vlaamse emigrant in Londen.¹⁰ Uit het doopregister van de Austin Friars blijkt dat hij op 21 juli 1577 werd gedoopt. Waarschijnlijk verhuisde het gezin omstreeks 1589 naar Amsterdam. De eerste documenten die wijzen op



Adams activiteiten als schilder dateren van 1602, toen hij samen met Salomon Vredeman de Vries de opdracht kreeg de orgeldeuren van de Dom in Utrecht te beschilderen. In 1608 werd hij voortert van die stad en al snel een belangrijke figuur in de Utrechtse kunstenaarswereld. Dat blijkt onder andere uit zijn actieve betrokkenheid bij de oprichting van het Sint-Lucasgilde in 1611 en het feit dat hij gedurende de jaren 1620-1622, 1624-1631 en 1636-1637 de functie van deken bekleedde.¹¹ Hij kende andere Utrechtse schilders als Roelant Savery, Cornelis van Poelenburch, Herman Saftleven en Bernard Zwaerdecroon en zocht hen geregeld op.

Willaerts kreeg vaak belangrijke opdrachten, onder andere van de Utrechtse burgemeesters, de 'Camere van Justitie' in Dordrecht en de Staten van Utrecht. Ook kreeg hij, via de kunstenaar Simon de Passe, het verzoek van de Deense koning Christian IV om bij te dragen aan een serie schilderijen voor het kasteel van Kronborg. Daarnaast produceerde hij voor de vrije markt.

Dat hij een werkplaats met leerlingen en assistenten had is waarschijnlijk. Uit de rekeningen van het Sint-Lucasgilde is in ieder geval op te maken dat Willaerts les gaf aan een groot aantal 'conterfeytjongens'.¹² In 1611-1612, 1613 en 1613-1614 worden eerst zes en vervolgens vier jongens met naam genoemd. Zij betaalden zes stuivers aan het gilde om tekenlessen te volgen.¹³ Het was destijds in Utrecht de algemene praktijk om als schilder zowel 'conterfeytjongens' als 'leerjongens' te hebben. De 'conterfeytjongens' waren meestal jonger en betaalden minder lesgeld. Zij waren enige tijd op proef in het schildersatelier voordat zij doorstroomden naar de groep 'leerjongens', leerlingen die een volledige opleiding tot schilder kregen. Er waren ook 'conterfeytjongens' die voor hun opleiding in een ander ambacht moesten leren tekenen en niet doorstroomden. Of de 'conterfeytjongens' ooit een rol hebben gespeeld bij de vervaardiging van schilderijen is de vraag. Mogelijk heeft Willaerts echter ook 'leerjongens' of werkplaatsassistenten gehad. Die zijn weliswaar niet in de rekeningen van het Sint-Lucasgilde gedocumenteerd, maar de overgebleven documentatie is waarschijnlijk niet volledig.

Willaerts had zes kinderen, van wie er drie ook schilder werden: Cornelis (?-1666), Abraham (?-1669) en Isaac (circa 1620-1693). Zij hebben naar alle waarschijnlijkheid het vak van hun vader geleerd en hem in zijn atelier geassisteerd.¹⁴ Hun werk lijkt vaak sterk op dat van hun vader en met

name Abrahams hand is moeilijk van die van Adam te onderscheiden.¹⁵

De uitvoering van de schilderijen die tegenwoordig aan Adam worden toegeschreven kan nogal wisselen van kwaliteit. Er zijn tal van herhalingen en varianten van composities te vinden in het oeuvre van Adam Willaerts en van diens zonen, wat eens te meer een indicatie is voor het bestaan van een werkplaats. Door bepaalde taken af te staan aan zijn zonen of aan andere leerlingen en ateliermedewerkers heeft Adam Willaerts mogelijk op een efficiëntere manier geprobeerd te werken en in kortere tijd meer weten te produceren.

In dit artikel wordt gepoogd een aantal aspecten van Adam Willaerts' werkwijze te reconstrueren. Maakte hij compositieschetsen, voorstudies en werktekeningen? Zijn er indicaties dat zijn werkwijze was gericht op een zo efficiënt mogelijke productie, waarbij ook ateliermedewerkers werden ingezet? Gebruikte hij tekeningen van col-

lega's voor zijn schilderijen? Maakte hij gebruik van het medium ondertekening in zijn schilderijen, en zo ja, hoe en waarom deed hij dat?

Eigenhandige voorbereidende schetsen of werktekeningen van het hierboven beschreven schilderij zijn niet bekend. Wel is zeker dat Willaerts gebruikmaakte van tekeningen van Roelant Savery (1576-1639), een kunstenaar die vanaf 1618 tot zijn dood in Utrecht woonde en met wie hij bevriend was. In 1622 vermeldde Willaerts zelfs dat hij Savery vrijwel iedere dag opzocht.¹⁶ Hij tekende ook Savery's portret, dat jaren later, in 1661, als illustratie bij diens levensbeschrijving door De Bie werd gepubliceerd.¹⁷ Van belang voor het hier gepresenteerde onderzoek zijn Savery's getekende gezichten op Praag en de bergen en heuvels in de Alpen en Bohemen, die als voorbeeld kunnen hebben gediend voor het landschap aan de rechterzijde (afb. 2).¹⁸ Willaerts, die Praag nooit heeft bezocht,

Afb. 2

ROELANT SAVERY,
*Een gezicht op Praag,
met aan de linkerzijde
het Hradcany.*

Tekening in zwart
krijt, pen in bruin,
320 x 487 mm.
Rijksmuseum,
Amsterdam.



Afb. 3

ROELANT SAVERY,
*Het Hradcany in
 Praag*, Tekening
 in bruine inkt,
 gewassen in bruin,
 geel, blauw en groen,
 167 x 278 mm.
 Fitzwilliam Art
 Museum, Cambridge.



Afb. 4
 Detail van de burcht
 op *Schepen voor een
 rotsachtige kust*
 (afb. 1).

lijkt de vesting op de berg vrij precies te hebben nageschilderd van een tekening van de Praagse Burcht, die nu in Cambridge wordt bewaard (afb. 3 en 4). Alleen de hoge toren in het midden, waarschijnlijk de zuidtoren van de Sint-Vitusdom, ontbreekt op het schilderij.¹⁹ Opmerkelijk is dat de afmetingen van de burcht op het schilderij vrijwel overeenkomen met die op de tekening in Cambridge. Die tekening is niet doorgegriffeld en er zijn geen resten van houtskool gevonden.²⁰ Willaerts heeft het blad dus waarschijnlijk niet direct overgetrokken, maar zonder mechanische hulpmiddelen nauwkeurig nagebootst.

Op maar liefst negen schilderijen die aan Adam Willaerts of zijn zoon Abraham worden toegeschreven, komt een zee met schepen en een soortgelijk kasteel op de achtergrond voor.²¹ Ook de overdekte brug rechts is vaker te zien. Omdat Willaerts en zijn zoon zo vaak soortgelijke, maar telkens net even andere composities maakten, waarin bepaalde fragmenten en motieven steeds terugkeren, lijkt het hun vooral om een zo groot mogelijke productie in korte tijd te doen zijn geweest. Het kopiëren van delen van een tekening van een collega-schilder bevestigt dat.²²



Afb. 5

ADAM WILLAERTS,
*Schepen voor een
rotsachtige kust*, 1621.
Doek, 103,5 x 179,5 cm.
Particuliere collectie.

Er bestaat ook een tweede versie van het Rijksmuseumschilderij dat slechts weinig ervan verschilt (afb. 5).²³ Dat werk is niet geschilderd op paneel, maar op doek en heeft een groter formaat (103,5 x 179,5 cm ten opzichte van 62,5 x 122,1 cm). Ook deze versie is zowel gesigneerd als gedateerd, 1621 (linksonder in plaats van in het midden). Het opvallendste is wel dat er aanzienlijk meer van de voorgrond is te zien en dat het aantal voorgrondfiguren groter is. Ook ontbreekt de ontmoeting tussen de twee heren op het strand geheel links, waardoor in deze versie elke mogelijke verwijzing naar een specifieke historische gebeurtenis ontbreekt. Ook de galei is weggelaten en de roeiboten zijn ietwat verplaatst, terwijl geheel rechts een roeiboot is verdwenen. De grootste vlag van het linkerschip is anders van kleur, geel-rood in plaats van wit-rood. Het schilderij is niet met dezelfde fijne toets en hetzelfde oog voor detail gemaakt als de Rijksmuseumversie, wat kan wijzen op de assistentie van ateliermedewerkers.

Men kan alleen maar gissen naar de

reden waarom Willaerts twee versies van hetzelfde schilderij in hetzelfde jaar maakte. Mogelijk was de opdrachtgever tevreden met het resultaat en wenste een bevriende kunstliefhebber een soortgelijk onderwerp. Ook kan de opdrachtgever de twee schilderijen tegelijkertijd hebben besteld en vervolgens een exemplaar hebben weggeschonken.

Ondertekening

Op het schilderij van het Rijksmuseum zijn met het blote oog duidelijk sporen van een ondertekening te zien. Met infraroodreflectografie komt een uitvoerige tekening te voorschijn. Deze ondertekening in een droog medium is over het algemeen schetsmatig en globaal (afb. 6 en 7), maar plaatselijk uitgebreid en gedetailleerd (afb. 8 en 4). In het uiteindelijke verfoppervlak werden gedeelten van de ondertekening niet gevolgd.²⁴ Zo zijn er op afb. 6 figuurtjes van plaats veranderd. Ook zijn twee boten met passagiers en roeiers gedetailleerd ondertekend maar uiteindelijk niet in het verfoppervlak overgenomen (afb. 9 en 10). Alle vlag-



Afb. 6
Ondertekening van
*Schepen voor een
rotsachtige kust*
(afb. 1).



Afb. 7
Detail uit *Schepen
voor een rotsachtige
kust* (afb. 1).



Afb. 8
Ondertekening van
Schepen voor een
rotsachtige kust
(afb. 1, zie ook afb. 4).



Afb. 9
Ondertekening van
Schepen voor een
rotsachtige kust
(afb. 1).



Afb. 10
Detail uit Schepen
voor een rotsachtige
kust (afb. 1).



Afb. 11
Ondertekening van
*Schepen voor een
rotsachtige kust*
(afb. 1).

Afb. 12
Detail uit *Schepen
voor een rotsachtige
kust* (afb. 1).

gen aan de masten zijn stelselmatig van windrichting gewijzigd.

Opmerkelijk is dat er nog een tweede type ondertekening te ontdekken valt: een tekening in dikkere lijnen in een vloeibaar medium (afb. 11 en 12). Deze tweede ondertekening is in een later stadium uitgevoerd: nadat Willaerts eerst een globale compositieschets met zwart krijt had getekend, werkte hij die schets plaatselijk zorgvuldig en gedetailleerd uit, zoals in de figuren op de voorgrond.²⁵ Binnen de dikke contourlijnen zijn de schaduwpartijen vaak met enkele snelle arceringen aangegeven. In de verflaag is de 'tweede' ondertekening in tegenstelling tot de 'eerste' ondertekening vrij nauwkeurig met een donkere verf overgenomen. Er zijn slechts enkele kleine verschuivingen, bijvoorbeeld in de linkerkant van de hoed.

De tweede versie van het Rijksmuseumsschilderij (afb. 5) heeft een soortgelijke ondertekening, maar deze lijkt iets minder uitgewerkt.²⁶ In de partij van golven en water zijn dezelfde schetsmatige lijnen in een droog medium zichtbaar en zijn de figuren reeds in een ontwerpfase met contourlijnen in een nat medium aangegeven. Voor een groot deel werden deze dikke lijnen in de uiteindelijke schildering gevolgd.

Er zijn geen aanwijzingen gevonden waaruit blijkt dat het Rijksmuseumsschilderij op mechanische wijze werd vergroot en bijvoorbeeld door middel van een raster is overgebracht.²⁷ In de andere versie uit particulier bezit is daarvan niets terug te vinden in de ondertekening. Integendeel, de aanwezigheid van enkele losse schetsmatige lijnen in de ondertekening en de kleine veranderingen tussen ondertekening en verflaag wijzen eerder op een werkwijze waarbij Willaerts de Rijksmuseumversie vrijelijk als voorbeeld gebruikte. Het is echter ook mogelijk dat Willaerts de twee versies tegelijkertijd heeft gemaakt en dat assistenten bij bepaalde onderdelen

een helpende hand hebben geboden, bijvoorbeeld bij het doodschilderen of bij het 'inkleuren' van de met contourlijnen aangegeven compositie van de schilderijen.

Andere schilderijen van Willaerts – uit dezelfde periode en met een vergelijkbaar onderwerp – hebben een ondertekening die sterk lijkt op die van het paneel in het Rijksmuseum. De ondertekening in twee fasen komt bijna altijd terug: eerst werd met enkele schetsmatige lijnen een compositieschets gemaakt, die vervolgens werd uitgewerkt. In *Een gevecht tussen Spaanse en Hollandse schepen* (afb. 13) uit 1623 is deze dubbele ondertekening bijvoorbeeld heel duidelijk aanwezig (afb. 14, 15, 16 en 17).²⁸ Schetsmatige dunne krijtlijntjes en dikke in een nat medium aangebrachte contourlijnen – voornamelijk te zien bij de figuren en de grotere vormen – wisselen elkaar af. De eerste lijnen vormen een compositieschets, de tweede een meer uitgewerkte tekening. Ook in dit schilderij week Willaerts in de uiteindelijke

schilderlaag geregeld van de eerste ondertekening af, maar nauwelijks van de tweede. De ondertekening is van hoge kwaliteit, maar de uitvoering van het geschilderde oppervlak is minder goed dan die van het paneel van het Rijksmuseum.

Op een schilderij uit 1619, *Schepen voor een rotsachtige kust* (afb. 18) werd alleen een ondertekening gevonden die lijkt op de tweede ondertekening in het natte medium van het Rijksmuseumsschilderij.²⁹ De figuren, de vissen en de schepen zijn op een vrij systematische manier met dezelfde dikke contourlijnen aangeduid (afb. 19 en 20). Dunne krijtlijnen werden op dit schilderij niet aangetroffen. Het heeft er alle schijn van dat de dikke contourlijnen hier de functie hadden om gemakkelijk te kunnen worden 'ingekleurd', mogelijk door een of meerdere ateliermedewerkers. Het geschilderde oppervlak mist namelijk de hoge kwaliteit van uitvoering van het paneel in het Rijksmuseum. Ook schildertechnisch zijn er verschillen aantoonbaar.

Afb. 13

ADAM WILLAERTS,
*Een gevecht tussen
Spaanse en Hollandse
schepen*, 1622.
Paneel, 63 x 105 cm.
Koninklijke Musea
voor Schone Kunsten
van België, Brussel
(inv.nr. 2904).





14



15



16



17

Afb. 14
Ondertekening van
Een gevecht tussen
Spaanse en Hollandse
schepen (afb. 13).

Afb. 15
Detail uit Een gevecht
tussen Spaanse en
Hollandse schepen
(afb. 13).

Afb. 16
Ondertekening van
Een gevecht tussen
Spaanse en Hollandse
schepen (afb. 13).

Afb. 17
Detail uit Een gevecht
tussen Spaanse en
Hollandse schepen
(afb. 13).



Afb. 18

ADAM WILLAERTS,
*Schepen voor een
 rotsachtige kust*, 1619.
 Doek, 98 x 143 cm.
 Instituut Collectie
 Nederland, in
 bruikleen aan het
 Nederlands Scheep-
 vaartmuseum,
 Amsterdam
 (inv.nr. NK 2368).



Afb. 19
 Ondertekening van
*Schepen voor een
 rotsachtige kust*
 (afb. 18).

Afb. 20
 Detail uit *Schepen
 voor een rotsachtige
 kust* (afb. 18).



De verflaag in het landschap is over het algemeen veel transparanter aangebracht. Daarbij zijn vaak contourlijnen van de ondertekening bewust zichtbaar gelaten en gebruikt in de uiteindelijke schildering. In de bergen op de achtergrond bijvoorbeeld is over deze lijnen slechts een transparante, licht gemodelleerde en gekleurde laag aangebracht (afb. 21). Op deze manier kon op zeer snelle wijze een weliswaar minder verfijnd, maar toch acceptabel eindresultaat worden behaald, dat bovendien zonder veel risico aan een assistent kon worden uitbesteed. De figuren op de voorgrond zijn wel dekkend beschilderd, maar, in vergelijking met het Rijksmuseumpaneel, op een schematische en vlakke manier.

Op alle andere schilderijen van Willaerts die in het kader van dit onderzoek zijn bestudeerd, waaronder bijvoorbeeld ook *Schepen voor de kust* uit 1628 en *Schipbreuk op een rotsachtige kust* uit 1614, beide in het Rijksmuseum, is er echter wel sprake van een dubbele ondertekening (afb. 22 en 23).³⁰ Het is dus zeer aannemelijk dat dit Willaerts' meest gebruikelijke manier van werken moet zijn

geweest. De tweede ondertekening in dikke zwarte contourlijnen moet vooral gediend hebben om sneller en efficiënter te werken: enerzijds als gemakkelijk hulpmiddel voor de uiteindelijke uitwerking, door ze te overschilderen met dekkende kleuren en nieuwe contourlijnen op vrijwel dezelfde plaats, anderzijds door ze met behulp van transparante verflagen eenvoudigweg zichtbaar te laten en te gebruiken in het eindresultaat, waardoor efficiëntie en snelheid worden geoptimaliseerd.

Conclusie

Adam Willaerts maakte een groot aantal schilderijen van een zee met schepen en de Burcht van Praag op een rotskust als achtergrond. Willaerts' werkwijze duidt op een streven naar grote efficiëntie: Hij probeerde in een minimum aan tijd maximaal te produceren. De schilderijen hebben telkens een soortgelijke, maar net even andere compositie, samengesteld uit verwante fragmenten. Hij gebruikte daarvoor waarschijnlijk een uitgebreide collectie tekeningen, waaronder bladen van zijn Utrechtse collega Roelant Savery.

Afb. 21
Detail uit *Schepen voor een rotsachtige kust* (afb. 18). De lijnen van de ondertekening zijn zichtbaar gelaten onder een transparante verflaag.



Willaerts maakte uitgebreid gebruik van het medium ondertekening. Hoewel de in het kader van dit onderzoek bestudeerde schilderijen zijn ontstaan op verschillende momenten in Willaerts' loopbaan, zijn de ondertekeningen vrijwel steeds op eenzelfde manier gemaakt: eerst tekende hij een globale compositieschets met dunne krijtlijnen en vervolgens maakte hij over een deel van deze eerste tekening heen een meer uitgewerkte tekening in een nat medium. Op de onderzochte schilderijen is in de uiteindelijke verflaag meermaals en soms in sterke mate van de eerste ondertekening afgeweken, terwijl de tweede ondertekening veel nauwkeuriger werd gevolgd. De tweede ondertekening lijkt vooral bedoeld om sneller tot een eindresultaat te komen. De kwaliteit van de ondertekeningen komt sterk overeen en ze zijn duidelijk afkomstig van dezelfde hand.

Wordt daarentegen de verflaag van de schilderijen van Willaerts vergeleken, dan valt op dat de technische uitvoering en de kwaliteit behoorlijk verschillen. Vermoedelijk werkte Willaerts dus niet alleen, maar had hij een werkplaats met assistenten. Zijn werkplaats was zeker niet zo groot als die van andere Utrechtse schilders als Bloemaert, Moreelse of Van Honthorst. Naar alle waarschijnlijkheid waren het vooral zijn drie zonen die van jongs af aan meewerkten aan zijn schilderijen.



Afb. 22

ADAM WILLAERTS,
ondertekening van
Schepen voor de kust,
1628. Rijksmuseum
Amsterdam, in bruik-
leen aan het Maurits-
huis, Den Haag
(inv.nr. SK-A-1430).

Afb. 23

ADAM WILLAERTS,
detail uit *Schepen
voor de kust*, 1628.
Rijksmuseum Amster-
dam, in bruikleen aan
het Mauritshuis,
Den Haag
(inv.nr. SK-A-1430).

NOTEN

- 1 J.R.J. van Asperen de Boer, *Infrared reflectography: a contribution to the examination of earlier European paintings*, Amsterdam 1970.
- 2 Voor een overzicht van de tot nu toe gepubliceerde literatuur zie E. Buijsen, *Onder de huid van Oude Meesters*, Den Haag (Museum Breidius) 2001, p. 47. Van belang is tevens P. van den Brink e.a., *De Firma Brueghel*, Maastricht (Bonnefantentemuseum) / Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) 2001; cat. tent. C. Pottasch en Q. Buvelot (red.), *Frans van Mieris 1635-1681*, Den Haag (Mauritshuis) / Washington (National Gallery of Art) 2005-2006, pp. 62-68 en de daar vermelde literatuur. Onlangs verscheen E. Buijsen, 'Roodkrijttekeningen naar schilderijen van Adriaen van der Venne en hun mogelijke functie', *Oud Holland* 118 (2005), pp. 131-202, waarin ook onderzoek naar ondertekeningen is opgenomen.
- 3 Inv.nr. SK-A-1927, 62,5 x 122,1 cm. Gesigneerd en gedateerd, onderaan in het midden: A. Willaerts. f 1621.
- 4 Zie voor het onderwerp van het schilderij ook L.J. Bol, *Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts*, Braunschweig 1973, pp. 77 en 330, noot 180; W.L. van de Watering, *Oude Meesters in de verzameling M.S. Rabbani*, Wassenaar 1981, nr. 14; W.J. Hoogsteder en O. Naumann, *A selection of Dutch and Flemish seventeenth-century paintings*, New York 1983, p. 115; J. Spicer, 'A pictorial vocabulary of otherness. Roelandt Saverij, Adam Willaerts, and the representation of foreign coasts', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek XLVIII* (1997), Zwolle 1998, pp. 23-51; J. Spicer in cat. tent. *Masters of Light*, San Francisco (Fine Arts Museum of San Francisco) / Baltimore (The Walters Art Gallery) / Londen (National Gallery) 1997-1998, pp. 330-333, nr. 66.
- 5 Spicer, *op.cit.* (noot 4), p. 32.
- 6 Spicer in *Masters of Light*, 1997-1998, *op.cit.* (noot 4), p. 332.
- 7 W.J. Hoogsteder, *De schilderijen van Frederik en Elizabeth, koning en koningin van Bohemen*, 3 delen, Utrecht 1986, deel 1, pp. 223-225. De herkomst van het schilderij biedt geen aanknopingspunt...; veiling H.I.A. Raedt van Oldenbarnevelt, L. Hardenberg en L. Schwaab, Amsterdam (Fr. Muller), 6 november 1900, nr. 351; gekocht door het Rijksmuseum. Sinds 2000 in bruikleen aan het Mauritshuis, Den Haag.
- 8 Vergelijk Hoogsteder-Naumann, *op.cit.* (noot 4), p. 115; Spicer in *Masters of Light*, *op.cit.* (noot 4), p. 332.
- 9 Voor een schilderij met een soortgelijk onderwerp, *Schepen voor een rotsachtige kust* (Nederlands Scheepvaartmuseum, Amsterdam), zie R. van Lutterveld, 'Een zeegezicht met een historische voorstelling van Adam Willaerts', *Historia* 12 (1947), pp. 225-28; A in 't Hout, 'Praag aan zee, een schilderij van Adam Willaerts', *Spiegel Historiae* 27 (1992), pp. 338-343.
- 10 J. Briels, *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden eeuw*, Antwerpen 1997, pp. 407-408. Verdere biografische informatie is te vinden in: C. de Bie, *Het gulden cabinet van de edele vry schilder-const.*, Antwerpen 1661, [ed. 1971], pp. 111-112; A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schildersessen*, 3 delen, Amsterdam 1718-1721, deel 1, 1718, p. 60; S. Muller, *Schilders-vereeningen te Utrecht*, Utrecht 1880, pp. 92, 96, 98, 126; U. Thieme en F. Becker (red.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 delen, Leipzig 1907-1950, deel 36, 1947, pp. 8-9; J. Giltaij in cat. tent. *Lof der zeevaart. De Hollandse zeeschilders van de 17e eeuw*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) / Berlijn (Staatliche Museen zu Berlin) 1996-1997, p. 113; M.J. Bok in *Masters of Light*, 1997-1998, *op.cit.* (noot 4), pp. 391-392.
- 11 Muller, *op.cit.* (noot 10), p. 128; in de jaren 1620-1622, 1624-1631, 1636-1637.
- 12 Idem, pp. 92, 96 en 98: een van de jongens heette Willem de Ridder! Zie ook M.J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*, Utrecht 1994, p. 185.
- 13 Bok, *op.cit.* (noot 12), pp. 184-189.
- 14 Cornelis en Abraham Willaerts betaalden in 1621 en 1624 leergeld aan het Sint-Lucasgilde. Zie Muller, *op.cit.* (noot 10), pp. 116 en 118. Vergelijk O. Nelemans, *Adam Willaerts, Londen 1577-Utrecht. Zijn leven en zijn werk, de religieuze schilderijen in het bijzonder*, 2 delen, afstudeerscriptie Utrecht 1999, deel 1, p. 25.
- 15 J. Giltaij in *Lof der Zeevaart*, *op.cit.* (noot 10), pp. 124 en 128.
- 16 Spicer en Bok in *Masters of light*, 1997-1998, *op.cit.* (noot 4), pp. 332 en 390. GAU, notaris van Lostadt, U010a007, 3 april 1622. Zie ook Nelemans, *op.cit.* (noot 14), deel 1, p. 101.
- 17 De Bie, *op.cit.* (noot 10), p. 125.
- 18 Spicer, *op.cit.* (noot 4), pp. 30-32.
- 19 Vergelijk M. Schapelhouman, *Nederlandse tekeningen omstreeks 1600 in het Rijksmuseum*, Amsterdam 1987, pp. 116-117.
- 20 Met dank aan de medewerkers van het Fitzwilliam Museum, Cambridge. Zie voor deze methode onder andere Buijsen, *op.cit.* (noot 2), p. 44.
- 21 Spicer, *op.cit.* (noot 4), pp. 32-39.
- 22 Vergelijk E. Kolfin, *The young gentry at play. Northern Netherlandish scenes of merry companies 1610-1645*, Leiden 2005, pp. 146-148.
- 23 Particuliere collectie, Italië. Zie Briels, *op.cit.* (noot 10), pp. 182-183, afb. 276; Van de Watering, *op.cit.* (noot 4), nr. 14.
- 24 Het technisch rapport van dit schilderij werd opgemaakt door Ige Verslype, Rijksmuseum, 13

- december 2004. De IRR- opnamen werden eveneens met medewerking van Ige Verslype op dezelfde dag genomen in het Mauritshuis te Den Haag. De opnamen werden gemaakt met de Artist Camera (Art Innovation Hengelo), uitgerust met een CCD progressive scan image sensor (1360 x 1036 pixels) en een Schneider Kreuznach Xenoplan 1.4/23 mm CCTV-lens in NI 2 met een langegolf 1000nm pass-filter. De beelden zijn genomen met Artist Software (release 1.2) en samengevoegd met Adobe Photoshop 7.0.
- 25 Vergelijk C. Pottasch, *op. cit.* (noot 2), pp. 62-68.
- 26 Digitale infraroodopnamen werden gemaakt op 20 juni 2005 met een Sony DSC-F828 voorzien van een Schneider Kreuznach B+W IR-filter. Deze camera heeft een bereik in infrarood tot 900nm en leverde in dit geval bruikbaar materiaal.
- 27 Vergelijk A. Wallert en G. Tauber, 'Over herhalingen in de schilderkunst: het probleem van reproductie', *Bulletin van het Rijksmuseum* 52 (2004), pp. 317-327. Zie ook F. Lammertse in cat. tent. *Peter Paul Rubens. Het leven van Achilles*, Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) / Madrid (Museo Nacional del Prado) 2003-2004, pp. 11-31.
- 28 Brussel, Koninklijke musea voor Schone Kunsten van België, inv.nr. 2904. IRR-opnamen werden op 16 augustus 2005 gemaakt in de Koninklijke musea voor Schone Kunsten van België te Brussel met medewerking van Arie Wallert. De opnamen zijn gemaakt met een Hamamatsu C-1000-03 camera voorzien van een Hamamatsu N214 vidicon. Het objectief was een Micro Nikkor 55mm lens, waarachter een Kodak Wratten 87A filter was geplaatst. De reflectogrammen zijn gemoniteerd op een PC met behulp van Adobe Photoshop 7.0.
- 29 Instituut Collectie Nederland, inv.nr. NK 2368, bruikleen Nederlands Scheepvaartmuseum, Amsterdam. IRR-onderzoek werd verricht op 4 juli 2005 in het Scheepvaartmuseum, met medewerking van Arie Wallert. De opnamen zijn gemaakt met een Hamamatsu C-1000-03 camera (zie voor gegevens noot 28). Voor dit schilderij, zie R. van Lutterveld, 'Een zeegezicht met een historische voorstelling van Adam Willaerts', *Historia* 12 (1947), pp. 225-228; A in 't Hout, 'Praag aan zee, een schilderij van Adam Willaerts', *Spiegel Historiael* 27 (1992), pp. 338-343.
- 30 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nrs. SK-A-1430 en SK-A-1955. Digitale infraroodopnamen werden genomen op 4 november 2004 en 23 maart 2005 met medewerking van Gwen Tauber en Ige Verslype. De opnamen werden gemaakt met de Sony DSC-F828 (zie noot 26). In *Schipbreuk op een rotsachtige kust* zijn zowel de eerste als de tweede ondertekening te onderscheiden in de rotspartij. In *Schepen voor de kust* is de dubbele ondertekening overal goed zichtbaar.

