

# Pittori Tedeschi

---

## De landschapsschilders van Titiaan

**Niki Faas - 0938300**

**27-7-2014**

# Inhoudsopgave

<b>Pittori Tedeschi</b>	
De landschapsschilders van Titiaan	p. 2
<b>Tiziano Vecellio</b>	p. 3
<b>Atelierspraktijk in de 16<sup>e</sup> eeuw</b>	p. 4
<b>Het atelier van Titiaan</b>	p. 7
<b>Noordelijke assistenten</b>	p. 9
Lambert Sustris	p. 12
Dirck Barendsz	p. 13
Emmanuel Amberger	p. 14
Christoph Schwarz	p. 15
<b>Vergelijking van werk</b>	p. 16
Lambert Sustris en Titiaan	p. 16
Dirck Barendsz en Titiaan	p. 19
Emmanuel Amberger en Titiaan	p. 25
Christoph Schwarz en Titiaan	p. 25
<b>Conclusie</b>	p. 28
<b>Literatuurlijst</b>	p. 30
<b>Afbeeldingen</b>	p. 32

# Pittori Tedeschi

## De landschapschilders van Titiaan

De kunstgeschiedenis is een verhaal van grote namen. Hoewel kunsthistorici al decennialang trachten een ander beeld van de kunstgeschiedenis te scheppen, zal de canon van de grote kunstenaars waarschijnlijk altijd het voornaamste referentiepunt van het grote publiek blijven. De canon vertelt ons een eenzijdig verhaal, namelijk dat van het kunstenaarsgenie dat geheel zelf verantwoordelijk was voor al zijn meesterwerken. Om dit beeld bij te stellen doen kunsthistorici de laatste jaren steeds meer onderzoek naar de manschappen achter deze grote kunstenaars. In de periode die wij nu de Renaissance noemen, bekend om meesterschilders als Leonardo Da Vinci, Michelangelo en Titiaan, bestond er nog een sterk traditionele atelierspraktijk waarin het werk van assistenten een belangrijk onderdeel vormde en originaliteit geen grote rol speelde<sup>1</sup>.

Het is vanuit dit oogpunt dat ik een nieuwe blik wil werpen op het werk van Titiaan, de grote meester van de Venetiaanse Renaissance. Het is algemeen bekend en geaccepteerd dat Titiaan voor zijn kunstproductie gebruik maakte van een atelier met meerdere assistenten. Er is echter naar mijn weten nooit veel aandacht besteed aan de mogelijke rol die deze assistenten hebben gespeeld bij de totstandkoming van Titiaans kunstwerken. Dit verbaast mij, aangezien Giorgio Vasari in zijn *Vite* in het deel over Titiaan een interessante opmerking maakt over de aanwezigheid van Noordelijke assistenten in het atelier van de Venetiaanse meester<sup>2</sup>. Volgens Vasari schilderden deze Noordelijke assistenten de landschappen van Titiaan. Deze opmerking intrigeert mij. Zou Titiaan werkelijk Noordelijke schilders als assistent in dienst hebben genomen om zijn landschappen voor hem te schilderen? Zo ja, waarom koos hij dan specifiek voor Noordelijke schilders? Is het überhaupt mogelijk dat assistenten een dergelijke verantwoordelijkheid droegen binnen een atelier?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden heb ik de volgende centrale hoofdvraag opgesteld: Is het in theorie mogelijk dat de Noordelijke assistenten van Titiaan zijn landschappen voor hem schilderden en zo ja, zien we hier ook bewijs van terug in het werk van de Venetiaanse meester?

Voor mijn bachelor scriptie heb ik al onderzoek gedaan naar de Noordelijke assistenten van Titiaan, maar dit onderzoek berustte enkel op de vergelijking van werk van Titiaan en de Nederlandse schilders Jan van Scorel, Lambert Sustris en Dirck Barendsz. Voor mijn huidige onderzoek zal ik alle reeds bekende Noordelijke assistenten van Titiaan in mijn vergelijking betrekken, aangezien Vasari niet specificeert uit welk land deze Noordelijke schilders afkomstig waren. Wat Vasari Noordelijk noemde kan het huidige Nederland, België en Duitsland beslaan.

Ik zal een nieuwe blik werpen op het onderzoek dat ik naar Lambert Sustris en Dirck Barendsz heb gedaan. Jan van Scorel zal buiten beschouwing blijven, omdat men niet kan bewijzen dat hij in Venetië is geweest en zijn werk ook geen evidentie lijkt te vertonen voor betrokkenheid bij de werken van Titiaan. Verder zal ik mij richten op de algemene atelierspraktijk in de 16<sup>e</sup> eeuw, om zo te kunnen bepalen wat de verschillende rollen van assistenten waren binnen een atelier. Ook het atelier van Titiaan zelf komt aan de orde. Wat weten we over dit specifieke atelier en hoe waren de rollen verdeeld? Tot slot zal ik mij richten op de Noordelijke assistenten die in het atelier van Titiaan

---

<sup>1</sup> A. Ladis en C. Wood (1995), p. 1-5.

<sup>2</sup> "(...)nel qual quadro è dipinta la Nostra Donna che va in Egitto, in mezzo a una gran boscaglia e certi paesi molto ben fatti, per aver dato Tiziano molti mesi opera a fare simili cose, e tenuto perciò in casa alcuni tedeschi eccellenti pittori di paesi e verzure." G. Vasari (1568), vol. VII, p. 429.

hebben verbleven en werken van hen vergelijken met de werken van Titiaan, om te zien of er ook daadwerkelijk bewijs is te vinden voor de opmerking van Vasari. Ik zal echter beginnen met een korte samenvatting van het leven van de Venetiaanse kunstenaar Titiaan zelf.

## Tiziano Vecellio

Titiaan werd geboren als Tiziano Vecellio. Er is niet veel bekend over het begin van zijn leven, waardoor zijn geboortedatum tussen 1477 en 1490 wordt geplaatst<sup>3</sup>. Omdat een marge van 13 jaar nogal groot is, gaat men over het algemeen uit van de laatste datum. Op jonge leeftijd stuurde zijn vader hem vanuit zijn geboortedorp Pieve di Cadore naar Venetië, om in de leer te gaan bij de schilder Sebastiano Zuccato. Al snel kon hij aan de slag bij bekender schilders, waar hij al snel naam wist te maken voor zichzelf. De vroegst gedocumenteerde, zelfstandige werken van Titiaan stammen uit 1511. Uitgaande van 1490 als geboortedatum, zou Titiaan op dit moment pas 21 jaar oud zijn.

Mede door de vroegtijdige dood van Giorgione en het vertrek van Sebastiano del Piombo naar Rome, wist Titiaan zich al snel te profileren als de ideale opvolger van de befaamde Giovanni Bellini. Na diens dood werd Titiaan de meest vooraanstaande schilder van altaarstukken in Venetië. Zijn roem verspreidde zich snel, wat hem ook werk buiten Venetië opleverde. Vanaf 1520 ging Titiaan ook voor buitenlandse hoven schilderen. Bij voorkeur verbleef de Venetiaanse meester zo kort mogelijk aan de hoven van zijn opdrachtgevers. Na een verblijf van een paar weken, om de nodige schetsen te maken, zou hij altijd weer naar Venetië terugkeren, de stad waar hij uiteindelijk zijn meeste werk zou produceren.

In 1525 trouwde Titiaan met een vrouw genaamd Cecilia, en verhuisde hij naar een groot huis, waar hij een atelier met meerdere assistenten kon onderbrengen.

Afgezien van zijn werk voor buitenlandse hoven wist Titiaan ook de grootste schilder binnen Venetië zelf te worden. Was hij in het buitenland voornamelijk bekend om zijn portretten, in Venetië stond Titiaan vooral bekend om zijn altaarstukken. Hij wist deze naamsbekendheid te behouden tot ongeveer 1550, toen hij door de vele portretten en historiestukken die hij voor Philips II moest schilderen nauwelijks nog grote, publieke stukken kon schilderen voor de stad Venetië. Na 1550 kreeg Titiaan concurrentie van twee jonge, talentvolle schilders, genaamd Tintoretto en Paolo Veronese.

Het was niet uitsluitend in Venetië dat het werk van Titiaan schaarser werd. Volgens verscheidene kunsthistorici die zich hebben gespecialiseerd in Titiaans stijl<sup>4</sup> werden steeds grotere delen van de commissies voor internationale opdrachtgevers overgelaten aan assistenten. Deze conclusie trekt men uit de grote stijlverschillen die men in afzonderlijke werken uit deze periode weet aan te wijzen. Dit alles mocht Titiaans reputatie echter niet schaden en het was al vroeg in zijn carrière dat Titiaan bekend kwam te staan als de grootste Venetiaanse schilder. Na zijn dood in 1576 liet Titiaan een goedlopend atelier achter, met aan het hoofd zijn zoon Orazio Vecellio.

---

<sup>3</sup> P. Humfrey (2007), pp. 11-27.

<sup>4</sup> Zie bv. H. Tietze (1950), P. Humfrey (2007).



## Atelierspraktijk in de 16<sup>e</sup> eeuw

Er is weinig bekend over de atelierspraktijk, niet alleen van de 16<sup>e</sup> eeuw, maar de gehele 15<sup>e</sup> tot en met 17<sup>e</sup> eeuw. De weinige eigentijdse bronnen die hierover spreken, zijn nauwelijks overeenstemmend in hun omschrijvingen. Elk atelier lijkt zijn eigen werkwijze en regels te hebben gehanteerd. Deze verschillen waren niet alleen afhankelijk van de individuele werkwijze van de leidende meesterschilder, ook de bekwaamheid en persoonlijkheid van de in dienst zijnde assistenten spelen hierin een grote rol. Het komt erop neer dat er niet of nauwelijks over één atelierspraktijk in de 16<sup>e</sup> eeuw valt te spreken. Er zijn echter wel enkele algemene eigenschappen te vinden, die ik hier ter sprake zal brengen.

Zoals gezegd, staat in de kunstgeschiedenis het individu centraal. Het is voornamelijk een kunstenaarsgeschiedenis. We kennen dit verhaal als een opeenvolging van grote namen, ieder van hen verantwoordelijk voor een individuele vorm van artistieke expressie. Nu zijn er de afgelopen decennia verschillende kunsthistorici geweest die hebben geprobeerd dit beeld te wijzigen, om onze visie op de kunstgeschiedenis te veranderen, maar tot nu toe blijkt de huidige indeling toch te hardnekkig om los te laten. Dat wij zoveel nadruk leggen op de individuele kunstenaar hebben we waarschijnlijk te danken aan de manier waarop Giorgio Vasari zijn *Vite* schreef. Hij deelde de geschiedenis van de kunst zo in dat het een opsomming werd van opeenvolgende kunstenaars, allemaal individuen die ervoor zorgden dat de kunst tot een hoogtepunt wist te komen in de periode die wij nu de Renaissance noemen.

Dit idee van de nadrukkelijk individuele kunstenaar werd later, in de 19<sup>e</sup> eeuw, nog verder uitgewerkt door Jacob Burckhardt. Deze Zwitserse cultuur- en kunsthistoricus heeft het beeld van een kunstenaar als autonoom, pionierend individu zijn definitieve vorm gegeven onder de naam van de "Renaissance man"<sup>5</sup>. Dit beeld is vandaag de dag nog steeds in gebruik, gedeeltelijk omdat het een vertrouwd waardeoordeel bevat: we hechten nu eenmaal meer waarde aan originele inventies en individuele creativiteit als kenmerken van artistieke prestaties. Een alternatief zou zijn om de ontwikkeling centraal te stellen, van een periode, een genre of zelfs een bepaald type kunstwerk. De kunsthistoricus Henk van Os geeft hier met zijn *Sienese Altarpieces* een goed voorbeeld van<sup>6</sup>. In plaats van de opeenvolgende kunstenaars te volgen, stelt hij het altaarstuk en zijn ontwikkeling door de tijd centraal. Deze aanpak vormt een goed alternatief, omdat men onderzoek doet vanuit het kunstwerk en niet de kunstenaar.

Het beeld van een autonome kunstenaar lijkt niet overeen te komen met de praktijk, een realisatie die, zoals eerder gezegd, steeds meer aandacht krijgt binnen de kunstgeschiedenis. Ateliers en assistenten speelden een grote rol in de kunstproductie van de Renaissance en de samenwerking van assistenten, leerlingen en meesters was een geaccepteerd onderdeel van het artistieke proces<sup>7</sup>. Mede door de ontwikkelingen op het gebied van materieel technisch onderzoek werd steeds duidelijker dat kunstwerken het resultaat van collaboratie zijn. Reproduceerbaarheid was een belangrijk uitgangspunt tijdens de productie van een kunstwerk en daarbij was de originaliteit niet van groot belang<sup>8</sup>.

Om de kunstpraktijk van de 16<sup>e</sup> eeuw te kunnen begrijpen zullen we dus moeten accepteren dat kunstenaars geen autonome genieën waren die individueel de koers van de kunstgeschiedenis

---

<sup>5</sup> A. Ladis en C. Wood (1995), p. 2.

<sup>6</sup> H. van Os (1984-1990).

<sup>7</sup> A. Ladis en C. Wood (1995), p. 2.

<sup>8</sup> E. Rasy (2013), p. 27.

wisten te veranderen met hun inventies. Voor hun kunstproductie waren kunstenaars sterk afhankelijk van een goedlopend atelier met vaak meerdere assistenten die in dienst van de meester werkten.

Schildersateliers werden gerund volgens een langdurige traditie. Een meesterschilder werd zo genoemd, niet alleen om zijn (vermeende) talenten, maar grotendeels ook om zijn vermogen om een atelier met assistenten draaiende te houden dankzij een stabiel inkomen en consistentie in binnenkomende opdrachten<sup>9</sup>. De aanwezige assistenten werkten, soms levenslang, in de anonimiteit, hun stijl aangepast aan die van de meesterschilder voor wie zij werkten<sup>10</sup>. Deze manier van werken zorgde er niet alleen voor dat de meesterschilder een veel grotere oplage van kunstwerken kon realiseren, maar ook als educatie van de leerling. Kopiëren werd gedurende de 15<sup>e</sup> tot en met 17<sup>e</sup> eeuw gezien als de beste leerschool. Pas in de daarop volgende eeuwen werd originele inventie steeds belangrijker gevonden<sup>11</sup>.

Afhankelijk van de meester, vervulde het atelier verschillende taken. Het is bekend dat een atelier soms de volledige verantwoordelijkheid over een project kreeg, maar doorgaans was het de taak van het atelier om kleinere werken te produceren die bestemd waren voor de vrije markt<sup>12</sup>. De belangrijkste taak van het atelier was echter om te assisteren bij de werken die de meester maakte. Collaboratie was aan de orde van de dag in de kunstproductie van de Renaissance<sup>13</sup>.

Jonge, talentvolle schilders werden door hun ouders vaak al snel naar een atelier van een meesterschilder gebracht om daar als leerling aan de slag te kunnen gaan. Wanneer een meester zelf talentvolle zonen of dochters had, brachten deze het grootste deel van hun jonge en volwassen leven door in dienst van het atelier van de vader. Met name in Venetië bestond een langdurige traditie van familieateliers. In andere Italiaanse steden werkten kunstenaars vaak individualistischer. Pas na de dood van de vader begonnen zijn kinderen aan een eigen carrière. Dit gold ook voor de zoon van Titiaan, Orazio Vecellio<sup>14</sup>.

Wanneer een jonge leerling werd opgenomen in een atelier bestond het grootste deel van zijn dagtaak uit het kopiëren van het werk van de meester. Zoals gezegd, werd kopiëren gezien als de beste leerschool. Een bijkomend voordeel was dat de teken- en schilderijstijl van de meester werd overgenomen. Deze zogenaamde leerling-tijd nam gemiddeld drie tot vijf jaar in beslag, maar kon ook meerdere decennia beslaan, afhankelijk van zowel assistent als meester<sup>15</sup>. Hierna kon de schilder in opleiding in dienst gaan van een ander atelier om zo zijn kennis en expertise te verbreden, maar vaker zou een leerling zijn contract bij zijn atelier verlengen. Over het algemeen, afhankelijk van het talent van de schilder, zou zijn positie binnen de hiërarchie van het atelier verbeteren naarmate hij daar langer verbleef.

Cennino Cennini, een Florentijnse kunstenaar, schreef in 1437 een schildershandboek genaamd *Il libro dell'arte*. Hierin adviseert hij assistenten om zo lang mogelijk ervaring op te doen in het atelier van hun meester alvorens een eigen carrière te beginnen<sup>16</sup>. Volgens Cennini bestaat de ideale leertijd uit drie periodes. Ten eerste zijn er de voorbereidende jaren, meestal één, maar afhankelijk van talent, waarin de leerling leert tekenen naar voorbeelden van de meester. Ten

---

<sup>9</sup> A. Thomas (1995), p. 1.

<sup>10</sup> A. Ladis en C. Wood (1995), p. 1.

<sup>11</sup> C.C. Bambach, (1999), p. I.

<sup>12</sup> A. Thomas (1995), p. 2.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>14</sup> A. Thomas (1995), p. 8.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 65.

tweede volgt de leerling-periode, verdeeld in twee vakken van zes jaar, waarin de leerling “alle principes van het vak” moet leren. Als het aan Cennini lag, bestond de ideale leertijd uit een periode van ten minste dertien jaar. In de praktijk verschilde deze periode echter per meester en leerling, afhankelijk van het talent van de leerling, maar vooral ook van de betrokkenheid van de meester bij de educatie van de leerling<sup>17</sup>.

Het was pas na een leertijd van minstens dertien jaar dat de laatste periode aanbrak, de assistent-periode, aldus Cennini. Het zijn dan ook de assistenten die met enige onafhankelijkheid aan werken voor de vrije markt mochten werken. Daarbij blijkt uit beschrijvingen van verschillende ateliers door Vasari in zijn *Vite* dat assistenten niet alleen onafhankelijk werk produceerden, maar hier bij uitzondering voor betaald kregen. Verder is het algemeen geaccepteerd dat assistenten een belangrijke rol speelden binnen het werk van de meester zelf. Het werk dat nu de naam van een groot schilder draagt zal naar alle waarschijnlijkheid het werk van meerdere handen zijn.

Binnen de rijen der assistenten, waarvan er vaak meerdere werkzaam waren binnen één atelier, was ook nog een zekere hiërarchie aanwezig<sup>18</sup>. Aangenomen wordt dat de hoeveelheid talent die de verschillende assistenten bezaten hiervoor de reden was. De een was nou eenmaal een beter schilder dan de ander.

Het grootste probleem met het bepalen van de taken van de verschillende leerlingen en assistenten binnen een atelier is het gebrek aan overeenstemming tussen niet alleen de verschillende bronnen die de atelierspraktijk beschrijven, maar ook de kunsthistorici zelf. De functies lijken erg flexibel, vaak variërend van project tot project. Daarbij ligt de kwestie niet alleen per project anders, ook lijkt elk afzonderlijk atelier er een eigen werkwijze op na te hebben gehouden. Wat we wel met redelijke zekerheid lijken te kunnen stellen is dat de verantwoordelijkheid van een assistent toenam naarmate hij langer in atelier verbleef. Pas wanneer een assistent zijn artistieke kunnen bewezen had, mocht hij grotere opdrachten voor de meester vervullen.

Deze conclusie leidt echter tot een probleem wanneer we de positie van de Noordelijke schilders binnen een dergelijke atelierspraktijk proberen te bepalen. Het is goed mogelijk dat een Noordelijke schilder richting Italië afreist en daar vervolgens binnen een atelier de gehele, door Cennini genoemde, leerperiode van dertien jaar doorloopt om daarna met enige onafhankelijkheid onder de naam van de meester te blijven werken. De praktijk laat ons echter een ander beeld zien.

Het is bekend dat veel Noordelijke kunstenaars, afkomstig uit de Nederlanden en Duitsland, na hun tijd als leerling in hun eigen land te hebben voltooid, afreisden richting Italië om het werk van grote meesters zoals Michelangelo en Rafael te kunnen aanschouwen. Tijdens deze reizen was het niet vreemd om enkele jaren in een atelier van een gevestigd schilder door te brengen. De nadruk ligt hier dus op een verblijfsperiode van hooguit enkele jaren. Het lijkt onwaarschijnlijk dat een Noordelijke schilder in een dergelijk korte periode het leerproces van een leerling kon, en wilde, doorlopen.

Daarbij waren deze Noordelijke schilders vaak al getraind in het vak in hun land van herkomst. Zij waren in feite al leerling-af. Mede door de vaak korte verblijfsperiode en de al in zekere mate aanwezige vakkennis, lijkt het onwaarschijnlijk dat deze Noordelijke kunstenaars op dezelfde rang een atelier binnenkwamen als de gemiddelde beginnende leerling.

Veel aannemelijker is dat deze schilders zich presenteerden als autonome kunstenaars, die bereid waren om hun tijd als assistent door te brengen in dienst van een groot meester. Noordelijke

---

<sup>17</sup> A. Thomas (1995), p. 66.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 79.

kunstenaars stonden bekend om hun landschapsschilderkunst. Men geloofde dat de Italiaanse kunst veruit de meest ontwikkelde kunst van zijn was, maar dat elk land zijn bijdrage moest leveren op het gebied waar zij dat het beste konden<sup>19</sup>. In het geval van het Noorden was dit het landschap en de positie van Noordelijke schilders binnen de Italiaanse ateliers werd lange tijd bepaald door deze notie. In het geval van Titiaan kan het zo zijn geweest dat Noordelijke schilders, bekend om hun landschapsschilderkunst, zich presenteerden als landschapsspecialisten en zo vanaf hun intrede een vaste taak binnen het atelier bedeed kregen, zonder eerst de lange leerperiode te moeten doorlopen.

Deze theorie berust echter uitsluitend op de eerder genoemde vaak korte verblijfsduur van de Noordelijke schilders binnen een atelier van een Italiaanse meester en het feit dat deze schilders over het algemeen al een leertijd bij een meester hadden doorlopen, zij het in het land van herkomst. Om tot een sluitender conclusie over de positie van Noordelijke schilders binnen een atelier te komen, zal ik vervolgens het atelier van Titiaan zelf bespreken.

## Het atelier van Titiaan

Hoewel er redelijk veel bekend is over het leven van Titiaan zelf en de opdrachten die hij kreeg gedurende zijn carrière, is er over de praktijk waarin deze kunstwerken tot stand kwamen beduidend minder informatie bewaard gebleven. Uit opdrachtovereenkomsten kan worden opgemaakt dat Titiaan gebruik maakte van assistenten, maar wat hun uiteindelijke rol was in de uitvoering wordt nergens gespecificeerd. Toch zal ik proberen hier enige duidelijkheid in aan te brengen.

Er is redelijk wat informatie beschikbaar over de werkwijze van Titiaan. Dankzij de beschrijvingen van assistenten weten we met name over de laatste werkzame jaren van de Venetiaanse meester hoe hij te werk ging. Een bekend voorbeeld is de beschrijving gegeven door Palma Giovane, een van Titiaans laatste assistenten: "Hij bereidde zijn schilderijen voor door een massa van kleuren aan te brengen, deze dienden als basis voor wat hij wilde dat het schilderij zou uitdrukken; ook heb ik spontane penseelstreken gezien, met penselen overladen met verf; (...) en op deze meesterlijke wijze kon hij met slechts vier penseelstreken een opmerkelijk fraai figuur creëren (...) Vervolgens keerde hij de werken tegen de muur, om er soms maanden niet meer naar om te kijken. Wanneer hij ze toch weer tevoorschijn haalde, kijkt hij er lang en kritisch naar voordat hij verder schildert (...) Door op deze manier aan de schilderijen te werken weet hij de hoogste graad van perfectie te bereiken, een perfectie die de schoonheid van zowel de Natuur als van Kunst weet te belichamen (...) Wanneer hij de laatste hand legde aan zijn werken, gebruikte hij vaak zijn vingers om de tonen te verzachten."<sup>20</sup> Volgens Palma gebruikte Titiaan in zijn laatste jaren vaker zijn vingers dan zijn penselen.

Hoewel deze passage sterk tot de verbeelding spreekt, verschaft het geen enkele informatie over de rol die assistenten speelden tijdens dit proces. Men heeft over het algemeen geaccepteerd dat Titiaan, met name in de laatste jaren van zijn leven, sterk afhankelijk werd van zijn assistenten om zijn schilderijen te voltooien. Wanneer we de beschrijving van Palma moeten geloven, kwam er echter geen enkele assistent aan te pas. Het is echter goed mogelijk dat Palma trachtte een

---

<sup>19</sup> E. Gombrich (1966), p. 115.

<sup>20</sup> M. Boschini (1674), pp. 711-712.

nostalgisch beeld te schetsen van de werkwijze van de oude Venetiaanse meester. Of dat, tijdens de periode dat Titiaan een werk tegen de muur zette, assistenten er wel aan verder werkten.

Voor een beter begrip van de mogelijke taken van Titiaans assistenten zal er dus naar andere bronnen moeten worden gekeken. Orazio, de zoon van Titiaan, die zijn leven lang in het atelier van zijn vader aan het werk is geweest, schijnt met name tekeningen als voorstudies voor de grote projecten te hebben gemaakt<sup>21</sup>. Orazio is echter niet een van de Noordelijke schilder en het valt dan ook met onmogelijkheid te zeggen of het maken van voorstudies behoorde tot de taken van de Noordelijke assistenten.

Alle latere beschrijvingen daargelaten gaat men ervan uit dat Titiaan toch vooral een traditioneel meesterschilder is geweest<sup>22</sup>. Ook zijn atelier runde hij op een traditionele manier, vergelijkbaar aan die besproken in het vorige hoofdstuk<sup>23</sup>. Vanaf de jaren dertig van de 16<sup>e</sup> eeuw stond Titiaan onder een grote werkdruk dankzij de altijd toenemende hoeveelheid opdrachten. Om al deze opdrachten te voltooien kan het niet anders dan dat hij een groot atelier bestierde. Zoals in elk atelier in de 16<sup>e</sup> eeuw, voerden de assistenten van Titiaan zeer diverse taken uit, afhankelijk van talent. Sommigen zullen slechts de materialen hebben voorbereid, terwijl anderen de verantwoordelijkheid droegen van het daadwerkelijk bijdragen aan de schilderijen zelf. Het was met name de status van de opdrachtgever die de betrokkenheid van de meester zelf zou bepalen. Veel werken zijn gecreëerd volgens een lopende band-concept, waarbij elke assistent zijn eigen taak uitvoerde, om zo tot een voltooid eindproduct te komen.

Wanneer men deze vorm van taakverdeling accepteert, lijkt het goed mogelijk dat Titiaan assistenten in dienst had die zijn landschappen voor hem schilderden. Naar mijn mening is dan nog waarschijnlijker dat de Venetiaanse meester een voorkeur had voor Noordelijke schilders wat betreft zijn landschappen, aangezien de Noordelijke landen in het Zuiden bekend stonden om hun landschapsschilderkunst. De veronderstelling dat Titiaan een sterk traditioneel atelier runde berust echter op pure speculatie. Hoewel aannemelijk, kan men hier dus geen concrete uitspraak over doen.

Niet alleen het gebrek aan informatie over de taken van Titiaans assistenten zorgt voor problemen. Vanaf het begin van de 16<sup>e</sup> eeuw begonnen kunsttheoretici steeds vaker te verwijzen naar de 'hand' van de kunstenaar, zijn persoonlijke schilderstijl<sup>24</sup>. Ook in de praktijk was men bekend met deze term, waardoor kunstenaars veel zelfbewuster naar hun werken gingen kijken. In de schilderkunst zorgde dit ervoor dat kunstenaars hun penseelstreken veel expressiever maakten, als uitdrukking van hun persoonlijke *maniera*. Het werk van Titiaan wordt vaak als voorbeeld gebruikt voor deze theorie, omdat zijn schildertrant steeds vrijer werd.

Als de schildertrant van Titiaan steeds persoonlijker werd, wordt het moeilijk om de landschappen aan assistenten toe te schrijven, gezien de werken toch een geheel vormen. Wanneer een schilder een dergelijk persoonlijke schilderstijl heeft dat deze met gemak te onderscheiden valt, kunnen assistenten dan überhaupt nog bijdragen aan zijn werk, zonder dat hun bijdrage duidelijk zichtbaar is?

Voor een antwoord kan opnieuw worden terugverwezen naar het voorgaande hoofdstuk. Schildersateliers in de 16<sup>e</sup> eeuw waren voor een groot deel afhankelijk van imitatie. Door de stijl van de meester te imiteren, was de schildertrant van de assistent uiteindelijk niet meer te onderscheiden van die van zijn leermeester. Zelfs de persoonlijke 'hand' van de meester kon hiermee worden

---

<sup>21</sup> W.R. Rearik (1996), p. 32.

<sup>22</sup> B. Cole (1995), p. 89.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>24</sup> P. Barolsky (1995), p. 6.

overgenomen door een assistent. Hoewel de opkomst van de *maniere* de betrokkenheid van Noordelijke schilders bij de landschapsschilderingen van Titiaan onmogelijk lijkt te maken, blijkt de schilderspraktijk van de 16<sup>e</sup> eeuw toch anders uit te wijzen. Alleen wanneer men accepteert dat het atelier van Titiaan een sterk traditioneel, 16<sup>e</sup> eeuws atelier was, bestaat de mogelijkheid dat er Noordelijke schilders waren betrokken bij de totstandkoming van de landschapsschilderingen van Titiaan.

## Noordelijke assistenten

Het moge duidelijk zijn dat een goedlopend atelier voor de dagelijkse praktijk voor een groot deel afhankelijk was van de aanwezige assistenten. Het atelier van Titiaan vormt hier geen uitzondering op. We weten dat Titiaan een aanzienlijk aantal assistenten en leerlingen in dienst had die allemaal in de anonimiteit werkten ten behoeve (van het werk) van de meester. Deze werkwijze was de norm voor vele ateliers gedurende de 15<sup>e</sup>, 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw. Het is dan ook opmerkelijk te noemen dat Vasari in zijn levensbeschrijving van Titiaan specifiek de aanwezigheid van Noordelijke assistenten in het atelier van de Venetiaanse meester noemt. Was het uitzonderlijk om in de 16<sup>e</sup> eeuw Noordelijke assistenten in een atelier aan te treffen? Of werd de taak die zij volgens Vasari hadden, het schilderen van landschapsachtergronden, normaal gesproken niet toebedeeld aan assistenten?

Het is bekend dat een groot aantal schilders vanuit het Noorden naar Italië vertrok, met name in de 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw. Deze beweging werd echter al in gang gezet tijdens de 15<sup>e</sup> eeuw, toen Italiaanse vorsten Noordelijke schilders, meestal Vlamingen, uitnodigden om voor hen op hun hoven te komen werken<sup>25</sup>. Deze schilders zouden voornamelijk in hun eigen, Noordelijke stijl blijven schilderen. Deze stijl was dan ook de reden dat zij door de Italiaanse vorsten werden verzocht om naar Italië te komen. Dit veranderde echter in de 16<sup>e</sup> eeuw, toen een grote stroom van geleerden, kunstenaars, schrijvers en dichters naar Italië trok om kennis op te doen van de bewonderde Italiaanse kunst<sup>26</sup>. Het uiteindelijke doel was deze vergaarde kennis mee terug te nemen naar het vaderland om deze daar in de praktijk te kunnen brengen. De reis werd dan ook uit eigen beweging ondernomen.

De Nederlandse schilders die naar Italië trokken streefden ernaar om hun Nederlandse kunstopvattingen in te kunnen ruilen voor de superieur geachte Italiaanse kunstvisie<sup>27</sup>. Het resultaat hiervan was dat zij zich ontwikkelden tot nederige discipelen van grote Italiaanse meesters. Zij waren consciëntieuze, ijverige studenten die nijver werkten om de gewilde Italiaanse stijl onder de knie te krijgen.

Wat deze Noordelijke schilders vooral aantrok in de Italiaanse kunst van de 16<sup>e</sup> eeuw, waren de levensgrote figuurstukken. De Italianen waren de meesters van de menselijke vorm, hetgeen waar Noordelijke schilders van oudsher moeite mee hadden gehad. In de ogen van de Italiaanse meesters was het landschap ondergeschikt aan deze menselijke vorm, enkel bestemd voor de achtergrond.

De landschapsschildering daarentegen, was het genre waarin de Noordelijke schilders wisten uit te blinken. Een dergelijke vakkennis werd door de Italiaanse meesters ten zeerste op prijs gesteld, wat ervoor zorgde dat Noordelijke schilders gewilde atelierassistenten werden gedurende de 16<sup>e</sup>

---

<sup>25</sup> H. Noë (1954), p. 9.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 9.

eeuw<sup>28</sup>. Het was dan ook voornamelijk op het gebied van de decoratieve schilderijen dat deze Noordelijke schilders zich verdienstelijk wisten te maken<sup>29</sup>. Sommige van hen specialiseerden zich op het gebied van grotesken, terwijl het grootste deel van de Noordelijke gasten zich toelegde op het schilderen van landschapsachtergronden ten behoeve van het werk van de grote meesters. Sommige van hen verdienden bij met het schilderen van kleine landschappen bestemd voor de vrije markt.

Zoals eerder gezegd, volgens de Italiaanse kunstvisie van de 16<sup>e</sup> eeuw was het landschap ondergeschikt aan de menselijke vorm. Het zal mede door deze ondergeschiktheid zijn geweest dat grote meesters de verantwoordelijkheid voor een landschapsschildering durfden over te laten aan assistenten. Vasari kan voor een groot deel verantwoordelijk worden gehouden voor deze kunstvisie. In de tweede uitgegeven editie van zijn *Vite*, schetst Giorgio Vasari zijn visie op de hiërarchie van de kunsten<sup>30</sup>. Het eerste onderscheid dat Vasari maakte was tussen kunst en ambacht. Onder de kunsten vielen de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de architectuur. Onder ambacht verstond hij alle toegepaste of decoratieve kunst, zoals bijvoorbeeld goudsmeden, schrijnmakers en tapijtwevers. Binnen de schilderkunst maakte hij echter ook een onderscheid. Volgens Vasari was het historiestuk verreweg het leidende genre binnen de schilderkunst. Alle andere genres, zoals bijvoorbeeld portretkunst en landschapsschilderkunst waren hieraan ondergeschikt. Het is goed mogelijk dat Vasari deze opvatting heeft overgenomen van Leon Battista Alberti, een Italiaanse schilder, dichter, filosoof, musicus en architect. In 1436 schreef Alberti in zijn *De Pictura* dat historiestukken waarop meerdere figuren werden afgebeeld de meest nobele kunstvorm was<sup>31</sup>. Daarbij vereiste dit genre de beheersing van alle andere genres, iets wat alleen een groot, getalenteerd schilder kan. Deze visuele vorm van historiografie heeft volgens Alberti het grootste potentieel om de toeschouwer te raken, wat een grote verantwoordelijkheid voor de schilder met zich meebrengt. Alleen een waar meester weet met juistheid de interacties tussen verschillende figuren voor te stellen via gebaren en expressies.

Alberti plaatste het historiestuk dus boven de landschapsschilderkunst. Aangezien Vasari zijn *Vite* meer dan honderd jaar na de *De Pictura* van Alberti schreef, is het goed mogelijk dat Vasari het standpunt van Alberti ten opzichte van het belang van het historiestuk heeft overgenomen. Dit zou betekenen dat deze hiërarchische indeling van het landschap achter het historiestuk, zoals we in het Italië van de 16<sup>e</sup> eeuw zien, al was opgekomen in de 15<sup>e</sup> eeuw. De landschapsachtergrond zal voor een 16<sup>e</sup> eeuwse Italiaanse meester dan ook van relatief kleiner belang zijn geweest dan de afgebeelde figuren. Het is goed mogelijk dat een meester het schilderen van de landschapsachtergrond om deze reden met genoegen overliet aan een bekwame Noordelijke landschapsschilder.

Toch was het voor Noordelijke schilders allerm minst eenvoudig om voet aan de grond te krijgen in Italië en succes was dan ook voor een groot deel afhankelijk van landgenoten en enkele Italiaanse opdrachtgevers<sup>32</sup>. Met name in Venetië konden buitenlandse schilders maar met moeite een werkplek vinden. Dit valt grotendeels te wijten aan de bepalingen van het zeer strenge Sint-Lucasgilde<sup>33</sup>. Om schilderijen te mogen verkopen moest men het Venetiaans burgerrecht bezitten, een recht dat pas verkregen kon worden na een verblijf van minstens 15 jaar in de stad. Om toch

---

<sup>28</sup> H. Noë (1954), p. 10.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>30</sup> M. Belozerskaya (2005), p. 21.

<sup>31</sup> A. Blunt (1940), pp. 11-12.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 14.



voor een inkomen te zorgen, hadden reizende schilders geen andere keus dan een baan als assistent te aanvaarden binnen een Venetiaans atelier. Daarbij waakte het Sint-Lucasgilde extreem streng tegen concurrentie, zowel nationaal als internationaal. Een buitenlands meester die het burgerrecht had weten te verkrijgen zou hierdoor over het algemeen strikt ondergeschikt blijven aan de plaatselijke meesters.

Waarom zou een Noordelijk schilder er dan toch voor kiezen om een dergelijke reis naar Italië, en in het bijzonder Venetië, te ondernemen? Ondanks haar weinig tegemoetkomende houding zou Venetië een geweldige aantrekkingskracht op Noordelijke schilders blijven uitoefenen<sup>34</sup>. Een voorname reden hiervoor was de goede handelsrelatie tussen de republiek Venetië en de Lage Landen<sup>35</sup>. De belangrijkste reden zullen echter de propaganderende uitspraken zijn die Karel van Mander vanaf 1583 in Haarlem begon te verspreiden.

Karel van Mander was een kunstschilder en schrijver van Vlaamse afkomst die zich na zijn eigen reis door Italië vestigde in Haarlem, waar hij een kunstacademie oprichtte. In 1604 publiceerde hij zijn *Schilder-Boeck*<sup>36</sup>, waarin hij de levens van verschillende grote meesters beschrijft, evenals adviezen geeft voor de beginnende schilder. Van Mander was van mening dat de Italiaanse stijl superieur was aan de Noordelijke en zijn invloed op de algemene culturele ontwikkeling en op een meer bewuste oriëntering naar de Italiaanse Renaissance moet in Haarlem, maar uiteindelijk in de gehele Nederlanden, aanzienlijk zijn geweest<sup>37</sup>. Het was dankzij de theorieën en geschriften van Van Mander dat het Italianisme hoogtijdagen vierde in het Nederland van de 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw. Het is dan ook zeer waarschijnlijk dat de publicatie van het *Schilder-Boeck* voor een belangrijk deel heeft bijgedragen aan de grote stroom kunstenaars die richting Italië trok gedurende de 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw.

Van Mander was van mening dat wanneer men trachtte in de Italiaanse trant te gaan schilderen, men niet halfslachtig te werk mocht gaan<sup>38</sup>. Men zou zowel theoretisch als praktisch in de Italiaanse manier moeten weten door te dringen. Volgens Van Mander vormt kennis hiervoor de belangrijkste basis. Wanneer men de Italiaanse manier volledig leert te beheersen zou men zich zeker zijn van werkopdrachten verspreid over geheel Europa, gezien de populariteit van de schilderij<sup>39</sup>.

Oefening baart kunst, aldus Van Mander. Om de ideale werken in de Italiaanse stijl te kunnen schilderen zou een beginnende schilder moeten leren tekenen in Rome. Hoewel Van Mander zelf nooit in Venetië is geweest, was hij verder van mening dat men het juiste kleurgebruik en tonaliteit leert van de meesters in Venetië. Om dit alles tot in de puntjes te leren beheersen adviseert Van Mander jonge schilders om aan het werk te gaan in de ateliers van de grote meesters, waar zij waarschijnlijk aan de kost kunnen komen met het schilderen van landschappen.

Naar mijn mening kan men concluderen dat de aanwezigheid van Noordelijke schilders in Italiaanse ateliers verre van uitzonderlijk valt te noemen, gezien de grote aantallen waarmee zij richting het zuiden vertrokken gedurende de 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw. Ten grondslag aan deze beweging lag naar alle waarschijnlijkheid de toenemende focus op Italië vanuit het Noorden, onder leiding van figuren als Karel van Mander. Ook de taak om landschapsachtergronden te schilderen lijkt geen uitzondering.

---

<sup>34</sup> A. Blunt (1940), p. 15.

<sup>35</sup> H. Noë (1954), p. 23.

<sup>36</sup> K. van Mander (1604).

<sup>37</sup> H. Noë (1954), p. x.

<sup>38</sup> G. J. Hoogewerff (1912), p. 196.

<sup>39</sup> H. Noë (1954), p. 27.



Gezien de vakkennis van Noordelijke schilders op het gebied van landschapsschilderkunst, is het aannemelijk dat zij om deze reden in dienst werden genomen door de Italiaanse meesters. Er lijkt dan ook geen duidelijke reden te zijn voor de specifieke vermelding van de aanwezigheid van Noordelijke assistenten in het atelier van Titiaan door Vasari. Het feit dat zij zo specifiek worden genoemd, maar toch anoniem blijven, roept de vraag op wie deze assistenten kunnen zijn geweest. Er zijn slechts enkele Noordelijke schilders van wie we met zekerheid weten dat zij enige tijd hebben doorgebracht in het atelier van Titiaan. Vervolgens zal ik hen één voor één, in chronologische volgorde van verblijf, bespreken.

### Lambert Sustris

Lambert Sustris werd geboren in Amsterdam, ergens tussen 1515 en 1520. Over het algemeen gaat men uit van de eerste datum<sup>40</sup>. Er is weinig bekend over zijn vroege levensjaren. Men vermoedt dat Sustris in de leer ging bij Jan van Scorel, op basis van stijlovereenkomsten tussen het werk van beide schilders<sup>41</sup>. Jan van Scorel was in het tweede kwart van de 16e eeuw de belangrijkste leermeester in de Italiaanse stijl, een element dat vaak terugkomt in het werk van Sustris. Al op jonge leeftijd zou Sustris naar Rome getrokken zijn, getuige zijn handtekening op de muur van de Domus Aurea<sup>42</sup>. Sustris zette zijn handtekening naast Maarten van Heemskerck en Herman Postma, de andere leerlingen van Van Scorel. Daarbij heeft hij de hoofdletters van zijn naam in dezelfde stijl getekend als Van Heemskerck en Postma hadden gedaan. Deze twee leerlingen werkten vermoedelijk tussen 1532 en 1539 in Rome, het is waarschijnlijk dat Sustris zich ook in deze periode in Rome heeft bevonden.

Men gaat er nu van uit dat Sustris zich omstreeks 1535 in Venetië heeft gevestigd<sup>43</sup>. Net als andere leerlingen afkomstig uit de Nederlanden, woonde Sustris bij Titiaan in huis<sup>44</sup>, waar hij een leerling tijd van 5 jaar doorliep, voordat hij volwaardig assistent werd. Hij ontwikkelde zich al snel als een bekwaam schilder, waardoor hij een voorkeurspositie genoot binnen het atelier van de Venetiaanse meester. Volgens de Venetiaanse biograaf Carlo Ridolfi hield dit in dat hij soms de landschapsachtergrond van werken van Titiaan mocht schilderen<sup>45</sup>.

In jaren 40 van de 16<sup>e</sup> eeuw vergezelde Sustris Titiaan meerdere keren naar het hof van Augsburg, waar de Venetiaanse meester opdrachten kreeg van bisschop Otto Truchsess von Waldburg en van de Fugger-familie<sup>46</sup>. Tot 1545 bleef Sustris in Venetië werkzaam in het atelier van Titiaan, daarna vertrok hij naar Rome om er hoofdschilder te worden voor bisschop Truchsess van Waldburg, die daar op dat moment verbleef<sup>47</sup>. In 1548 werd hij opnieuw naar Augsburg ontboden, samen met Titiaan, deze keer in verband met het verblijf van keizer Karel V. Sustris had tot op dit moment tevergeefs geprobeerd het Venetiaanse stadsburgerrecht te verkrijgen. Sustris rees daarom af naar Padua en besloot zich daar permanent te vestigen. Vanaf dit moment ontving Sustris vele

---

<sup>40</sup> G.J. Hoogewerff (1943), p. 97.

<sup>41</sup> R.A. Peltzer (1913), p. 224.

<sup>42</sup> B.W. Meijer (1992), p. 12.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>44</sup> R.A. Peltzer (1913), p. 225

<sup>45</sup> C. Ridolfi (1648), p. 292.

<sup>46</sup> G.J. Hoogewerff (1943), p. 98.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 102.

onafhankelijke opdrachten en al snel groeide hij uit tot een bron van inspiratie voor de lokale kunstenaars<sup>48</sup>.

Sustris bleef de rest van zijn leven in Padua wonen, waar hij als hofschilder werkte voor keizer Karel V, maar ook andere, particuliere opdrachten wist binnen te slepen. In de tweede editie van zijn *Vite* schrijft Vasari over Sustris dat hij een gevierd schilder is, uitermate bekwaam in de Italiaanse manier<sup>49</sup>. Na een succesvolle carrière overlijdt Sustris 1584 te Padua.

## Dirck Barendsz

Dirck Barendsz werd in 1534 geboren in Amsterdam<sup>50</sup>. Zijn vader was de niet onverdienstelijke schilder Doove Barend, die in 1536 een serie schilderijen schilderde voor het Stadhuis in Amsterdam. Het is dan ook waarschijnlijk dat Barendsz zijn schilderstraining doorliep bij zijn eigen vader. Tegen het einde van zijn opleiding, hij was op dat moment 21 jaar oud, besloot Barendsz een reis naar Italië te ondernemen. Op het moment van vertrek bestond zijn kunstkennis uit alles wat Amsterdam op dat moment te bieden had gehad voor een jonge schilder, in combinatie met kennis van de Italiaanse *maniera* zoals zichtbaar in het werk van Jan van Scorel, Maarten van Heemskerck en op Italiaanse prenten.

Barendsz begon zijn reis in 1555 met als eerste bestemming Venetië, waar hij uiteindelijk het grootste deel van de zeven jaren zou doorbrengen<sup>51</sup>. Volgens Karel van Mander, die over Dirck Barendsz schreef in zijn *Schilder-Boeck* uit 1603-04, was de relatie tussen Titiaan en Barendsz uitermate vriendschappelijk<sup>52</sup>. Barendsz zou in het huis van Titaan hebben gewoond en daar als een eigen zoon behandeld zijn. Op enig moment tijdens zijn verblijf in Italië is Barendsz afgereisd naar Rome, waarvan zijn handtekening in de Domus Aurea het bewijs is<sup>53</sup>. Waarschijnlijk begon hij vanuit Rome zijn terugreis naar Nederland, met als tussenstops Parijs en Antwerpen.

Aan zijn verblijf in Venetië hield Barendsz nog een andere vriendschap over, die hij voor de rest van zijn leven zou onderhouden: Filips van Marnix van Sint-Aldegonde, een Zuid-Nederlandse diplomaat, schrijver en de latere assistent van Willem van Oranje. In een brief die Marnix van Sint Aldegonde in juni 1558 schreef naar de Bisschop van Atrecht, bedankt hij deze voor zijn aanbeveling aan de Venetiaanse ambassadeur van Phillips II<sup>54</sup>. Dit betekent dat Marnix van Sint Aldegonde in de eerst helft van 1558 in Venetië op bezoek was geweest bij de genoemde ambassadeur van Phillips II. Dit bezoek is voor zover bekend ook het enige bezoek dat Marnix van Sint Aldegonde ooit aan Venetië heeft gebracht. Het is dan ook zeer waarschijnlijk dat Dirck Barendsz en Filip van Marnix van Sint Aldegonde elkaar tijdens dit bezoek hebben ontmoet.

Na zeven jaar in Italië te hebben doorgebracht, waarvan vermoedelijk het grootste gedeelte onder de vleugels van Titiaan, keerde Barendsz terug naar Amsterdam<sup>55</sup>. Hier zou hij spoedig trouwen met een meisje van goede komaf, Agnies Floresdr. geheten. Hij genoot al snel een groot aanzien als schilder van zowel individuele, als groepsportretten en stond bekend om zijn Italiaanse en

---

<sup>48</sup> B.W. Meijer (1992), p. 7.

<sup>49</sup> "Celebrano ancora per buon pittore Lamberto d'Amsterdam, che abito in Vinezia molti anni, ed aveva benissimo la maniera italiana." G. Vasari (1568), vol. VII, p. 586.

<sup>50</sup> J.R. Judson (1970), p. 20-25.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>52</sup> K. van Mander (1604), fol. 259r.

<sup>53</sup> J.R. Judson (1970), p. 26-27.

<sup>54</sup> P. Rosenfeld (1989), p. 471.

<sup>55</sup> J.R. Judson (1970), p. 20-21.

vooral Titiaanse schildertrant. Buiten portretschilder was Barendsz ook bijzonder geïnteresseerd in de wetenschap en een begenadigd muzikant. Ook werd hij geprezen om zijn grote literaire kennis.

Na zijn terugkeer uit Italië wist Barendsz het binnen korte tijd te schoppen tot leidend portretschilder van Amsterdam. Deze positie zou hij weten te behouden tot de komst van Cornelis Ketel in 1579<sup>56</sup>, die de roem van Barendsz wist te overtreffen met zijn innovatieve portretschilderkunst. In 1592 overlijdt Dirck Barendsz op 58-jarige leeftijd<sup>57</sup>.

### Emmanuel Amberger

De volgende Noordelijke schilder waarvan bekend is dat hij een redelijke hoeveelheid tijd heeft doorgebracht in het atelier van Titiaan is Emmanuel Amberger. Carlo Ridolfi noemt hem als een van de assistenten in zijn *Le Meraviglie dell'arte*, onder de naam Emmanuello Tedeschi<sup>58</sup>. Hij behoort tot de kleine groep van assistenten van wie bekend is dat zij nauw samenwerkten met Titiaan<sup>59</sup>. Over het leven van Amberger zelf is echter nauwelijks iets bekend.

Men weet dat Emmanuel Amberger werd geboren als zoon van de Augsburgse portretschilder Christoph Amberger, zijn geboortedatum is daarentegen onbekend. Christoph Amberger werkte als hofschilder voor Karel V, dus Emmanuel volgde, samen met zijn broer, een schildersopleiding in de studio van zijn vader<sup>60</sup>. Als resultaat van deze opleiding nam Emmanuel de stijl van zijn vader over, die sterk berustte op precies tekenwerk. Het was dan ook in Augsburg dat Emmanuel Titiaan ontmoette, toen de Venetiaanse meester in 1566 door de keizer werd ontboden om schade aan zijn eerder geschilderde ruitportret te repareren<sup>61</sup>. Enkele jaren later, in 1568, zou Amberger zelf naar Venetië afreizen. Het is vanaf dit moment, tot 1573, dat hij actief was in het atelier van Titiaan<sup>62</sup>.

De jonge Duitser verschijnt dus pas zeer laat op het Venetiaanse toneel, tijdens de laatste actieve jaren van de Venetiaanse meester, die in 1576 zou komen te overlijden<sup>63</sup>. De samenwerking tussen Amberger en Titiaan zou echter van nauwe aard zijn geweest. Amberger kreeg, net als Dirck Barendsz, onderdak aangeboden in het huis van Titiaan zelf. In een beroemde brief geschreven in 1568 door de koopman Niccolò Stoppio aan Hans Jakob Fugger, wordt Emmanuel omschreven als de favoriete assistent van de oude meester, net als Barendsz dat enkele jaren eerder was<sup>64</sup>. Het lijkt erop dat favoriete leerlingen eenzelfde behandeling genoten. Volgens de verzender van de brief wordt Titiaan zo oud dat hij niet meer in staat is goed te zien en zijn penseel stil in de hand te houden. Dit had als resultaat dat hij moeite kreeg om werken te voltooien, waartoe hij een jonge schilder in huis heeft genomen, de Duitser Emmanuel, aldus Stoppio.

Waarom Amberger het atelier van Titiaan verliet na 1573 is niet duidelijk, noch wat er daarna van hem terecht is gekomen. Na 1573 verdwijnt de naam Emmanuel Amberger uit de

---

<sup>56</sup> J.R. Judson (1970), p. 31-32.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>58</sup> "Non capitava oltramontano a Venetia, che invaghito delle pitture du Titiano, non procurasse erudirsi sotto la sua disciplina. Tra quali furono Lamberto, lo Suarz & Emmanuello Tedeschi che vennero di Germania con non molta buona maniera (...) C. Ridolfi (1648), p. 225.

<sup>59</sup> G. Tagliaferro (2012), p. 33.

<sup>60</sup> J. Grabski (2013), p. 290.

<sup>61</sup> G. Tagliaferro (2012), p. 34.

<sup>62</sup> M. Roy Fisher (1977), p. 116.

<sup>63</sup> G. Tagliaferro (2012), p. 34.

<sup>64</sup> A. Kranz (2004), p. 453.

geschiedenisboeken. Dat hij heeft samengewerkt met Titiaan wordt echter niet in twijfel getrokken dankzij de getuigenissen van Stoppio en Ridolfi.

### Christoph Schwarz

Christoph Schwarz is de laatste Noordelijke schilder die arriveerde in het atelier van Titiaan. Schwarz werd geboren in 1548 in München, als zoon van een goudsmid<sup>65</sup>. Op twaalfjarige leeftijd ging Schwarz in de leer bij de schilder Melchior Bocksberger, waar hij zes jaar leerling bleef. Nadat hij zijn leertijd had afgerond, zou Schwarz nog regelmatig samenwerken met Bocksberger. Schwarz bleef het grootste deel van zijn leven werkzaam in München, maar heeft ook enkele jaren in het buitenland doorgebracht. In 1567, één jaar nadat Schwarz zijn leertijd bij Bocksberger had afgesloten, reisde de kunstenaar samen met zijn voormalige meester af naar Augsburg<sup>66</sup>. Er is niet veel bekend over de activiteiten van de twee schilders in Augsburg. Men veronderstelt dat zij hier samen aan verschillende fresco's hebben gewerkt<sup>67</sup>. Welke fresco's het hier betreft en wie de opdrachtgever was, is echter niet bekend. De ware toedracht voor het verblijf in Augsburg blijft hierdoor in het duister blijft.

In 1568 zouden Schwarz en Bocksberger naar München terugkeren om te werken aan de decoraties die onder leiding van de schilder Hans Mielich werden gemaakt naar aanleiding van de bruiloft van Wilhelm V van Beieren<sup>68</sup>. Onder invloed van Bocksberger, maar met name dankzij Mielich raakte Schwarz geïnteresseerd in de Italiaanse kunst van de 16<sup>e</sup> eeuw. In 1569 trad Schwarz toe tot het schildergilde van München en werd hij officieel benoemd tot meesterschilder. Hij zou echter niet veel langer als schilder in München werkzaam blijven.

In 1570 vertrok Schwarz richting Italië, met als doel zichzelf te onderrichten in de Italiaanse stijl. Zijn eerste stop was Venetië, waar hij van 1570 tot 1573 in de leer ging bij de Venetiaanse meester Titiaan. Hij verliet het atelier dus in hetzelfde jaar als Amberger. In zijn *Le Maraviglie dell'arte* uit 1648, schrijft Carlo Ridolfi dat Schwarz erin geslaagd was de Italiaanse manier over te nemen en dat hij zich daardoor van een voortvarende carrière in Duitsland was verzekerd<sup>69</sup>. Op zijn weg terug naar München reisde Schwarz door Padua, waar hij enige tijd doorbracht in het atelier van Lambert Sustris, een andere voormalige assistent van Titiaan. Het was echter niet via Titiaan dat Schwarz bij Sustris terecht kwam, maar via de zoon van Sustris, genaamd Friedrich Sustris. Friedrich en Schwarz hadden elkaar waarschijnlijk ontmoet in 1567, toen zij allebei in Augsburg verbleven<sup>70</sup>.

In 1574 zou Schwarz terugkeren naar München, waar hij tot stadsschilder werd benoemd<sup>71</sup>. Niet veel later zou toenmalig hertog Albrecht V van Beieren hem benoemen tot hofschilder. Buiten zijn opdrachten voor het hof had Schwarz nog genoeg tijd om andere particuliere opdrachten aan te nemen. Hij wist zich op te werken tot de meest populaire gevel- en plafondschilder van München.

<sup>65</sup> D. Diemer en P. Diemer (2007), pp. 804-805.

<sup>66</sup> H. Geissler (1960), p. 29.

<sup>67</sup> AKL (1992), p. 52.

<sup>68</sup> D. Diemer en P. Diemer (2007), pp. 804-805.

<sup>69</sup> "Non capitava ultramontano a Venetia, che invaghito delle pitture du Titiano, non procurasse erudirsi sotto la sua disciplina. Tra quali furono Lamberto, lo Suarz & Emmanuello Tedeschi che vennero di Germania con non molta buona maniera, ma educati in quella Scuola divennero valorosi, e riportarono alle caso loro e in particolare lo Suarz un accrescimento di molta virtù. Questi fece poi nella Patria & altrove opere molte di considerazione e si vede di lui in istampa il Christo, che poggia al Calvario, con numero di figure e io vidi parimente un quadro di Nostra Signora lattante ii fanciullo raramente colorita." C. Ridolfi (1648), p. 225.

<sup>70</sup> B. W. Meijer (1999), p. 128.

<sup>71</sup> D. Diemer en P. Diemer (2007), p. 804-805.

Onder Wilhelm V van Beieren, de zoon van Albrecht V, verloor Schwarz zijn machtspositie aan het hof. Wilhelm V had een voorkeur voor de Florentijnse schilderstijl, waardoor hij weinig ophad met de Venetiaanse schilderstijl van Schwarz. Hierop besloot Wilhelm V een hofschilder aan te nemen die getraind was in de Florentijnse stijl. Zijn keus viel op Friedrich Sustris, de zoon van Lambert, die Schwarz naar alle waarschijnlijkheid had ontmoet tijdens zijn verblijf in Augsburg. De vermoedelijk goede verhouding die in Augsburg was ontstaan zou na de benoeming van Sustris tot hofschilder uitermate gespannen zijn geworden.

Schwarz ontving meerdere verzoeken om op buitenlandse hoven te komen schilderen, maar Wilhelm V verleende hem geen toestemming om München te verlaten. De enige uitzondering hierop maakte Wilhelm V voor de bevriende Fuggers-familie. In 1585 zou Schwarz dan nogmaals naar Augsburg afreizen om verschillende altaarstukken voor de Fuggers te schilderen.

Schwarz lijkt echter nooit volledig over zijn passering door Sustris heen te zijn gekomen en in de laatste jaren van zijn leven ging het niet alleen met zijn carrière bergafwaarts, ook zijn gezondheid verslechterde in rap tempo, waarschijnlijk als resultaat van alcoholisme. In 1592 sterft Schwarz als een arm en verzwakt man. De achteruitgang van de laatste jaren lijkt zijn reputatie echter niet te hebben geschaad. In 1604, twaalf jaar na de dood van Schwarz, schrijft Karel van Mander in zijn *Schilder-Boeck* dat hij de parel van de kunst van geheel Duitsland is<sup>72</sup>.

## Vergelijking van werk

De voorgenomen vergelijking van werk zal niet ingaan op schildertrant, of de zogenaamde “hand” van de kunstenaars. Het uitgangspunt is een vergelijking van landschapstypes en motieven. Uit mijn bacheloronderzoek kwam naar voren dat Titiaan met name voor het schilderen van panoramische landschapsgezichten afhankelijk was van Noordelijke assistenten. Voor de vergelijking van werk zal de nadruk dan ook op het panoramisch landschap liggen. Aangezien Vasari echter niet specificeerde wat hij bedoelde met landschapsschilders, zal ik voor mijn vergelijkingen naar alles kijken wat een landschap genoemd kan worden. Hiermee bedoel ik zowel complete landschapsachtergronden als afzonderlijke landschapselementen in de voorgrond.

### Lambert Sustris en Titiaan

Als we ervan uitgaan dat Lambert Sustris zich inderdaad in 1535 in Venetië vestigde, zal het vermoedelijk ook op dit moment zijn geweest dat Sustris begon aan zijn vijfjarig leerlingenschap onder Titiaan. Toen Sustris in 1545 richting Rome vertrok had hij dus tien jaar in het atelier van Titiaan gewerkt. De verschillende biografen zijn het er in het algemeen over eens dat Sustris in deze periode meerdere malen heeft bijgedragen aan het werk van de Venetiaanse meester, met name in de vorm van landschapsschilderkunst. Een vergelijking van het werk van beide schilders zal dit moeten ondersteunen. Ik zal voor deze vergelijking al het werk van Titiaan uit de periode 1535-1545 gebruiken voor de vergelijking. Verder zal ik ook kijken naar het werk dat de twee hebben gemaakt tijdens hun verblijf in Augsburg in 1548.

---

<sup>72</sup> “Den ghenen die in desen onsen tijdt den Peerel van gheheel duytslandt is gheweest in onse Const, dat is *Christoffel Swarts*.” K. van Mander (1604), fol. 258r.

*Avondmaal in Emmaus, c. 1534-1536:*

Dit schilderij werd waarschijnlijk geschilderd in opdracht van de Contarini-familie<sup>73</sup>. De huidige datering is gebaseerd op de handtekening, die qua stijl overeenkomt met andere signaturen van Titiaan uit deze periode. Er bestaat een eerdere versie van dit schilderij, gemaakt voor graaf Nicola Maffei. Gezien de slechtere kwaliteit van de Contarini-versie, wordt over het algemeen aangenomen dat dit een werk is van het atelier van Titiaan.

In vergelijking met de eerste versie, is de zuil van positie veranderd, waardoor we ruim zicht krijgen op het achterliggende landschap. Op de achtergrond is een licht glooiend landschap te zien, qua stijl vergelijkbaar met de landschappen in ander werk van Titiaan. De boom en het kasteel in de verte zijn van een type dat in meerdere werken van de Venetiaanse schilder te vinden is, met name in zijn vroege jaren. Er lijkt hier geen evidentie te zijn voor de betrokkenheid van Sustris.

*De Presentatie van de Maagd in de Tempel, 1534-1538:*

De schildering bevindt zich nog op zijn originele plaats in de Scuola Grande di Santa Maria della Carità<sup>74</sup> (fig. 1). Titiaan kreeg in augustus 1534 de opdracht aan het enorme schilderij te beginnen en voltooide het werk in maart 1538. Dit zorgt voor een ruim tijdsbestek waarin Sustris aan het schilderij heeft kunnen bijdragen.

Het grootste gedeelte van de linkerachtergrond van het schilderij wordt gevuld door een gezicht op een bergachtig landschap in de verte. Aan de ene kant suggereert men dat dit landschap van de hand van Sustris zou zijn, omdat het een voorbeeld zou zijn van het zogenaamde “standaard landschap” van de Nederlandse schilder<sup>75</sup>. Dit standaard landschap wordt gekenmerkt door een blik richting de achtergrond in de vorm van een vergezicht, waar een groen, glooiend landschap te zien is, met geïsoleerd staande bomen<sup>76</sup>. Dit is terug te zien op dit specifieke schilderij, maar de genoemde omschrijving van het zogenaamde standaard landschap van Sustris is zo breed, dat het op bijna elk landschap van toepassing zou kunnen zijn. Daarbij is er geen direct vergelijkbare landschapsachtergrond in het werk van Sustris zelf te vinden die zijn betrokkenheid bij dit schilderij doet suggereren.

Aan de andere kant wordt dit soort landschap typisch Titiaans genoemd<sup>77</sup>. De ruige bergen, wilde rivieren en dichtbegroeide bossen in Titiaans landschapsschilderingen zouden een uiting zijn van de liefde die hij voelde voor de omgeving waarin hij opgroeide. De bergen op de achtergrond van *De Presentatie van de Maagd in de Tempel* zijn dan een verwijzing naar de Dolomieten. Dat de omgeving van een kunstenaar terug te zien is in zijn werk is een theorie die wordt onderzocht in de redelijk recente Green Art Studies<sup>78</sup>. Men stelt dat de lokale omstandigheden van een specifieke omgeving het karakter van diens kunstproductie bepalen. Elke combinatie van klimaat en geologie resulteert in een andere levensstijl. Dit zou betekenen dat als resultaat van het doorbrengen van zijn jeugd jaren in de Dolomieten, Titiaan niet in staat zou zijn tot het schilderen van panoramische landschappen. Een dergelijke lezing zou de betrokkenheid van Sustris zeker uitsluiten.

---

<sup>73</sup> P. Humfrey (2007), p. 156.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>75</sup> B.W. Meijer (1992), p. 7.

<sup>76</sup> B.W. Meijer (1992), p. 9.

<sup>77</sup> P. Humfrey (2007), p. 16.

<sup>78</sup> E. de Bièvre (2008), pp. 183-201.

Toch lijkt ook dit niet helemaal overeen te komen met wat we tegenkomen in het werk van Titiaan zelf. De berglandschappen die men in het grootste deel van de voorgaande schilderijen van Titiaan vindt, zijn eerder glooiend dan ruig te noemen. Verder is het hier geschilderde landschap in vergelijking met ander werk wél panoramisch, iets wat in veel van zijn eerdere werk ontbreekt.

Al met al is het moeilijk te zeggen wat de betrokkenheid van Sustris bij dit schilderij is geweest. Het panoramische karakter van het landschap maakt het waarschijnlijker, maar bij gebrek aan direct vergelijkbare voorbeelden in het werk van Sustris zelf, is er geen uitsluitel te geven.

#### *De Slag om Spoleto, 1513-1538:*

Titiaan ontving de opdracht voor dit schilderij in 1513 van de Venetiaanse regering voor de Sala del Maggior Consiglio in het Dogepaleis<sup>79</sup>. Hij zou ook rond dit tijdstip zijn begonnen met de schildering, maar nog weinig echte vooruitgang hebben geboekt tot in het jaar 1537, omdat andere opdrachten voorgingen. Op dit moment dreigde men de opdracht terug te trekken en alle vergoedingen terugbetaald te willen hebben. Dit wist Titiaan te overtuigen het werk zo snel mogelijk af te maken en in het daaropvolgende jaar was de schildering af. Het werk zou echter al in 1577 verwoest worden door een grote brand in het paleis.

Aangezien het werk verloren is, moet er voor een vergelijking worden afgegaan op een gravure gemaakt door Giulio Fontana in 1569 (fig. 2). Op deze gravure is op de achtergrond duidelijk een ruig berglandschap te herkennen. In tegenstelling tot de puntige bergen op *De Presentatie van de Maagd in de Tempel* hebben de bergen hier afgeronde toppen. Dit soort bergen is ook te zien in het schilderij dat Sustris schilderde aan het begin van jaren 40 van de 16<sup>e</sup> eeuw, genaamd *De Kruisdraging* (fig. 3).

In geen enkel ander werk van Titiaan, vóór noch na *De Slag om Spoleto*, is eenzelfde soort bergpartij te vinden. Aan de ene kant zou de vergelijkbare rots in het werk van Sustris op de betrokkenheid van de Nederlandse schilder kunnen wijzen. Aan de andere kant kan het ook een directe verwijzing zijn naar de omgeving waar de slag echt heeft plaats gevonden, de bergen rondom Spoleto hebben voornamelijk afgevlakte toppen. Boven op de berg aan de linkerkant is een soort fort te zien, dat voor een groot deel overeenkomt met het nu nog bestaande kasteel Rocca Albornoiana. Het lijkt dan ook waarschijnlijk dat het hier om een geografische weergave gaat. Er is hier weinig evidentie voor de betrokkenheid van Sustris.

#### *De Annunciatie, c. 1540:*

Dit schilderij werd geschilderd in opdracht van Melio Cortona, die het werk zou doneren aan de Scuola di San Rocco<sup>80</sup>. Deze schildering wordt vaak vergeleken met *De Presentatie van de Maagd in de Tempel* op basis van de vergelijkbare compositie.

Qua landschapsachtergrond is er echter een groot verschil met het eerdere schilderij. Het middenplan beneemt ons het zicht op het landschap in de verte en daarmee valt dit landschap onder wat naar mijn idee het standaard landschap van Titiaan te noemen is. Er is hier dan ook geen evidentie voor de betrokkenheid van Sustris.

---

<sup>79</sup> P. Humfrey (2007), p. 169.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 179.



*Karel V te Paard, 1548:*

Dit schilderij werd geschilderd tijdens het verblijf van Titiaan en Sustris in Augsburg<sup>81</sup>. De opdracht kwam waarschijnlijk van de zus van Karel V, Maria van Hongarije.

De gehele achtergrond van dit schilderij wordt opgevuld door een landschap, maar ook hier kan niet worden gesproken van een opengebroken voorgrond die resulteert in een vergezicht. Het middenplan vormt het grootste gedeelte van het landschap. Er is voor de manier waarop dit landschap is vormgegeven geen vergelijkbaar type te vinden in het werk van Sustris, waardoor zijn betrokkenheid zeer onwaarschijnlijk lijkt.

*Portret van Karel V, 1548:*

Ook dit schilderij werd gemaakt tijdens het verblijf in Augsburg<sup>82</sup>. In de meest recente monografieën worden zowel delen als het gehele werk toegeschreven aan de hand van Lambert Sustris, met name door het vervormde perspectief van de afgebeelde stoel.

Rechts van Karel V is, via een raam, een blik op een open landschap te zien. Hoewel dit landschap door kan gaan als panoramisch, is er toch geen vergelijkbaar type te vinden in het werk van Sustris. Voor de uitvoering van het landschap lijkt naar mijn mening dan ook weinig evidentie te bestaan voor de betrokkenheid van Sustris. Het is echter goed mogelijk dat Sustris heeft bijgedragen aan andere delen van het schilderij, zoals bijvoorbeeld de stoel.

Hoewel Lambert Sustris over het algemeen een grote rol wordt toegeschreven binnen de kunst van Titiaan, zijn er bij een vergelijking van het werk van beiden maar weinig overeenkomsten te vinden. In de periode dat Sustris bij Titiaan verbleef zijn er ook veel meer portretten geschilderd dan werken met grote landschappen op de achtergrond.

De schilderijstijl van Sustris wordt ook wel omschreven als kameleontisch<sup>83</sup>. Hij zou zijn manier van schilderen zo aanpassen aan de schilderwijze van de schilder die tijdens een bepaalde periode voor hem als voorbeeld dient, dat het werk van leerling en meester bijna niet meer valt te onderscheiden. Dit zou de reden kunnen zijn waarom de voorhanden zijnde landschappen in het werk van Titiaan uit de periode 1535-1545, nauwelijks overeenkomsten lijken te vertonen met het zelfstandige werk van Sustris. De werken die weinig evidentie tonen voor Sustris' betrokkenheid, kunnen dus wel degelijk door hem zijn geschilderd.

Mede door deze realisatie en het gebrek aan overeenkomsten bij een vergelijking, valt het moeilijk te zeggen in hoeverre Lambert Sustris betrokken was bij de landschapsschilderkunst van Titiaan. Misschien droeg Sustris meer bij in de vorm van portretten, misschien wist hij het Titiaanse landschap naadloos te imiteren. Een vergelijking van het werk van beide schilders lijkt in ieder geval weinig evidentie te tonen voor de betrokkenheid van Sustris.

## **Dirck Barendsz en Titiaan**

Dirck Barendsz heeft, net als Lambert Sustris, vijf jaar als leerling doorgebracht in het atelier van Titiaan. Het is dan ook zeer waarschijnlijk dat Barendsz in deze periode heeft bijgedragen aan het werk van de Venetiaanse meester. De reeds gemaakt vergelijking van werk voor mijn bacheloronderzoek toonde aan dat het zeer aannemelijk is dat Barendsz betrokken was bij de

---

<sup>81</sup> P. Humfrey (2007), p. 222.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>83</sup> B.W. Meijer (1992), p. 7.



landschapsschilderingen van Titiaan, met name op het gebied van het panoramisch landschap. Ik zal in mijn huidige onderzoek de werken van Barendsz nogmaals met die van Titiaan vergelijken, om aan te kunnen tonen dat de evidentie voor de betrokkenheid van Barends vele malen groter is dan die voor de andere Noordelijke schilders.

Aangezien het onbekend is in wanneer in 1555 Barendsz is aangekomen in Venetië en men niet weet wanneer hij precies weer is vertrokken, zal ik alle werken die Titiaan maakte tussen 1555 en 1562 betrekken in de vergelijking.

*De Kruisiging*, ca. 1554-1556:

Dit schilderij werd geschilderd voor Philips II, ook al wordt het werk niet genoemd in de correspondentie tussen Titiaan en de koning (fig. 4). In 1556 werd de *Perseus en Andromeda* samen met dit werk naar Philips II verstuurd. Over het algemeen is men het erover eens dat een datering van 1555 het meest voor de hand ligt<sup>84</sup>.

Dit zorgt voor een beperkte tijdsperiode waarin Dirck Barendsz had kunnen assisteren bij het schilderen van het landschap van dit schilderij. Toch is er een erg opvallende overeenkomst te vinden tussen dit schilderij en een werk dat Barendsz maakte nadat hij was teruggekeerd uit Italië. De algemeen geaccepteerde datering van dit *Goudse Altaarstuk* (fig. 5) ligt tussen 1562 en 1572, maar op stilistische gronden kan men uitgaan van een datering van circa 1565<sup>85</sup>. In dit altaarstuk is een combinatie te zien van de gladde oppervlaktes die typisch zijn voor de schildertrant die Barendsz in 1562 hanteerde, vlak na zijn terugkomst uit Venetië en de onderbroken penseelstreken die typisch zijn voor zijn werk na 1566. Het gebruik van hooglichten zou de datering dichterbij 1566 brengen, waardoor men nu een datering van 1565 veronderstelt.

De overeenkomst tussen beide schilderijen is te vinden in een onderdeel van het landschap dat bij beide werken de achtergrond vormt. Op het schilderij van Titiaan, links naast het kruis, is op de grond een kleine, liggende manfiguur te zien. De man houdt zijn hand op tegen de zon, of om in de verte te kunnen kijken. Deze zelfde figuur is te vinden als onderdeel van het berglandschap op de achtergrond van het *Goudse Altaarstuk*. Op het middelste paneel aan de binnenkant van het stuk is rechts van de herder met de Tirolse hoed een opening met uitzicht op een landschap te zien. Rechts in dit landschap ligt op de grond dezelfde figuur als die op het schilderij van Titiaan, zij het gespiegeld.

De liggende figuur is in nog een werk van Barendsz te vinden. Het originele schilderij *Middag* bestaat niet meer, maar de prentenmaker Jan Sadeler heeft in 1582 een prent gemaakt naar het werk van Barendsz (fig. 6). Op deze prent is links tussen de rustende mannen dezelfde figuur te herkennen, ook hier weer gespiegeld. Aangenomen dat het hier een getrouwe kopie betreft, heeft Barendsz dus meerdere keren gebruik gemaakt van deze ene manfiguur in zijn landschappen.

Barendsz heeft beide stukken geschilderd toen hij weer was teruggekeerd naar Nederland. Dit zou betekenen dat beide werken later zijn gemaakt dan het schilderij van Titiaan. Daarbij was Barendsz nog maar net in het atelier van Titiaan aangekomen op het moment dat *De Kruisiging* werd voltooid. Deze twee feiten maken het vrij onwaarschijnlijk dat de manfiguur, of meerdere delen van het landschap van Titiaans schilderij, door Barendsz zijn geschilderd.

Het is echter goed mogelijk dat Barendsz dit schilderij nog wel gezien heeft voordat het naar Philips II werd opgestuurd en dus de figuur van Titiaan heeft geleend voor zijn eigen werken. Vooral

---

<sup>84</sup> P. Humfrey (2007), p. 280.

<sup>85</sup> J.R. Judson (1970), p. 49.

het altaarstuk lijkt meerdere gekopieerde figuren te bevatten. Veel van de figuren op de voorgrond lijken te zijn gebaseerd op types die in de schilderijen van Titiaan, maar ook van andere Venetiaanse schilders, voorkomen<sup>86</sup>. Voorbeelden hiervan zijn de herders, die overeenkomsten vertonen met de herders van Titiaans *De Heilige Familie en een Herder* en *De Aanbidding der Herders*. Het jonge jongetje dat zich vlak voor de opening naar het achtergelegen landschap bevindt, zou zijn geleend van het type dat Titiaan schilderde in *Het Portret van de Vendramin Familie*, of dat van Paolo Veronese in diens *Presentatie van de Caccina Familie aan de Heilige Maagd*. De vrouw met het gevlochten haar, links achter de man met de Tiroolse hoed, heeft bijna een identiek kapsel als de Venusfiguur in Titiaans *Venus en Adonis*.

In het geval van *De Kruisiging* lijkt het dus aannemelijker dat Barendsz de figuur van Titiaan heeft gekopieerd voor zijn *Goudse Altaarstuk* en *Middag*, dan dat hij deze figuur zelf heeft geïntroduceerd bij Titiaan en later heeft hergebruikt in zijn eigen werk.

*Perseus en Andromeda*, ca. 1554-1556:

Het wordt algemeen geaccepteerd dat dit schilderij onderdeel vormde van de groep schilderijen die in maart 1556 naar Philips II werd gestuurd, evenals *De Kruisiging*. Röntgenonderzoek laat zien dat er op het laatste moment grote veranderingen aan de compositie zijn aangebracht (fig. 7). Andromeda bevond zich oorspronkelijk aan de rechterzijde van het schilderij, pas later is zij naar de linkerkant verplaatst<sup>87</sup>. Hierdoor zijn vermoedelijk ook op het laatste moment grote veranderingen aangebracht in het omgevende landschap. Deze laatste veranderingen maken het qua tijdsspanne mogelijk dat Barends nog heeft geassisteerd bij het schilderij voor Philips II.

Toch biedt het werk van Barendsz zelf hiervoor weinig evidentie. Op de tekening die hij maakte in 1582, bekend als *Jonas en de Walvis* (fig. 8), is op de voorgrond eenzelfde soort kustlijn te zien als op *Perseus en Andromeda*. De plaatsing van het gras is vergelijkbaar en ook de aanwezige schelpen aan de voeten van de hoofdfiguren vertonen lichte overeenkomsten.

Het herkennen van deze overeenkomsten vraagt echter naar mijn idee zoveel concessie van de toeschouwer, dat zij de betrokkenheid van Barendsz bij het schilderen van het *Perseus en Andromeda*-schilderij bij lange na niet ondersteunen.

*Diana en Callisto*, 1556-1559:

Dit schilderij stamt uit dezelfde periode als het *Diana en Acteons*-schilderij, dat samen met *De Graflegging* in 1559-1560 naar Philips II in Spanje werd gestuurd (fig. 9).

Over de takken van een boom in de rechterbovenhoek hangt een gedrapeerd doek, tegen de achtergrond van een landschap van bomen en een rotspartij. Deze opstelling is ook terug te zien in een prent gemaakt door Jan Sadeler naar een verloren gegaan schilderij van Barendsz, bekend als *De Mensheid voor de Vloed* (fig. 10). Ervan uitgaande dat de prent getrouw is naar het schilderij, wordt duidelijk dat ook Barendsz een gedrapeerde doek tegen een achtergrond van bomen en een rotspartij heeft geschilderd. Op beide schilderijen wordt het onderdeel van het landschap op de linker voorgrond onderbroken door een vergezicht op een open landschapsachtergrond.

Het schilderij van Barendsz bestaat niet meer, waardoor het onmogelijk is te zeggen in hoeverre de bomen, het doek en de rotsformatie zouden overeenkomen qua kleur en schilderijstijl.

---

<sup>86</sup> J.R. Judson (1970), p. 51.

<sup>87</sup> P. Humfrey (2007), p. 281.

Dit is echter niet het enige onderdeel van het schilderij van Titiaan dat overeenkomsten vertoont met een werk van Barendsz. Het open landschap aan de linkerkant van het schilderij heeft zijn equivalent in het landschap dat te zien is in de prent die Jan Sadeler maakte naar Barendsz' schilderij *Lente* (fig. 11). Ook hier zien we een licht glooiend landschap met bomen op de toppen van de heuvels. Daarbij komt nog dat de dunne boom die helemaal aan de linkerkant van de *Diana en Callisto* is geschilderd erg veel overeenkomsten vertoont met de boom die Barendsz later schilderde in zijn eigen *Diana en Acteon* (fig. 12)

Aan de ene kant is het goed mogelijk dat Barendsz heeft geassisteerd bij de uitvoering van de *Diana en Callisto*. Het is bekend dat Titiaan, samen met zijn assistenten, meer dan één versie naar het origineel voor Philips II heeft gemaakt voor de vrije markt<sup>88</sup>.

Aan de andere kant zou het ook hier kunnen zijn dat Barendsz de verschillende landschapsonderdelen van Titiaan heeft overgenomen in zijn eigen werk. Zowel het glooiende landschap als de dunne boom komen in eerder werk van Titiaan voor en zijn dan ook niet specifiek voor de periode waarin Barendsz in het atelier verbleef. Ook hier is weinig evidentie om aan te nemen dat Barendsz betrokken was bij de landschapsschilderkunst van Titiaan.

*Diana en Acteon*, 1556-1559:

Dit schilderij behoort tot dezelfde groep schilderijen als de eerder genoemde *Diana en Callisto* (fig. 13). In juni 1559 kondigde Titiaan, in zijn correspondentie met de koning, aan de schilderijen te hebben voltooid. Hij zou ze uiteindelijk drie maanden later naar Philips II opsturen<sup>89</sup>.

Het landschap dat de achtergrond vormt, vertoont veel overeenkomsten met, wat naar mijn idee, het standaard panoramische landschap van Barendsz werd. Zelf zie ik een licht glooiend landschap dat zich via dichte begroeiing opwerkt tot hoge, puntige bergen terugkomen in het grootste deel van de werken van Barendsz. Voorbeelden hiervan vormen de prenten gemaakt door Jan Sadeler naar de schilderijen *Zomer* (fig. 14), *Heilige Mattheus* (fig. 15), *Heilige Marcus* (fig. 16) en *Diana en Acteon*. Dit soort landschap lijkt in het werk van Titiaan voor de komst van Barendsz nauwelijks voor te komen. De vergezichten zijn minder weids en als er bergen te zien zijn, zijn het voornamelijk de toppen, geen zicht op de overgang naar het dal. Dit in tegenstelling tot de bergen in het werk van Barendsz, waar de bergen van voet tot top te bewonderen zijn.

Aangezien dit soort landschap pas in de werken van Titiaan opduikt in de periode dat Barendsz in het atelier aanwezig was en het landschap zelf meer een type van Barendsz dan van Titiaan lijkt te zijn, is het aannemelijk dat deze landschappen van de hand van Barendsz zijn. Ter vergelijking dient hier de *Venus en Adonis* van Titiaan (fig. 17), gedateerd op 1553-1554. Dit schilderij zou dus maar een paar jaar voor de *Diana en Acteon* geschilderd zijn. Op de achtergrond zijn wel bergen te zien, maar deze worden vlak onder hun toppen afgesneden door de heuvels op het middenveld. Het vergezicht is beperkt. De verandering in landschap zoals te zien in de *Diana en Acteon* kan dus verklaard worden als gevolg van de komst van Barendsz.

*Venus en Adonis*, ca.1555-1560:

Dit schilderij is één van de vele versies die zijn gemaakt naar het voorbeeld van het origineel voor Philips II uit 1553-1554 (fig. 18). Men is het er in het algemeen over eens dat dit schilderij werd

---

<sup>88</sup> P. Humfrey (2007), p. 289.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 290.

gemaakt in samenwerking met assistenten, wat een verklaring zou kunnen zijn voor de minder gedetailleerde uitvoering<sup>90</sup>.

De samenwerking met assistenten zou natuurlijk ook een aandeel van Barendsz bij de uitvoering kunnen betekenen. Wanneer men dit schilderij vergelijkt met de vroegst bekende versie valt op dat er, buiten de verandering aan de hoofdfiguren, ook wijzigingen zijn aangebracht in het landschap op de achtergrond. De bergpartij op de achtergrond vertoont nu wel overeenkomsten met het “standaard panoramische landschap” van Barendsz, wat in het origineel ontbrak. De bergen op de achtergrond zijn nu van voet tot top te zien en hebben zichtbare begroeiing gekregen. Ook de toevoeging van het gebouwtje past binnen het standaard landschap van Barendsz.

Op de nog latere kopieën naar het origineel (fig. 19 en 20), dat waarschijnlijk tussen 1565-1570 vervaardigd werd, is het berglandschap op de achtergrond weer terugveranderd naar het type landschap zoals dat voor de komst van Barendsz werd afgebeeld. De overgang tussen berg en dal wordt weer uit het zicht onttrokken door het middenplan. De begroeiing ontbreekt en ook het gebouw is verdwenen. Aangezien deze latere versies zijn gemaakt na het vertrek van Barendsz uit Venetië, maakt het de aannemelijkheid van de betrokkenheid van Barendsz bij de 1555-1560 versie alleen maar groter. De verandering in landschap lijkt inderdaad de invloed van Barendsz te zijn geweest.

#### *Ontvoering van Europa, 1559-1562:*

Dit schilderij vormde het slotstuk in de *poesie*-reeks die Titiaan maakte voor Philips II<sup>91</sup> (fig. 21).

De kustlijn op de achtergrond is vergelijkbaar met meerdere kustlijnen uit het werk van Barendsz. Voorbeelden hiervan zijn *Jonas en de Walvis*, *Heilig Paulus op Malta* (fig. 22), *Ochtendgloren* (fig. 23) en *Heilige Augustinus* (fig. 24). Deze afgebeelde kustlijn is tegenovergesteld aan die in het werk van Titiaan. In bijna al het werk vooraf gaand aan de *Ontvoering van Europa* is geen enkele vergelijkbare kustlijn te vinden, met uitzondering van *Bacchus en Ariadne*.

Nu zegt dit niet zo veel. Voor een kunstenaar die vrijwel zijn hele leven is omgeven door water, heeft Titiaan verassend weinig landschappen met watervlaktes en kustlijnen geschilderd. De vorm van de kustlijn zou dus kunnen worden toegeschreven aan Barendsz, die dit motief na zijn terugkeer in Nederland meerdere keren heeft gebruikt. De afwezigheid in eerder werk van Titiaan lijkt dit te bevestigen, hoewel de afwezigheid van waterschappen in diens werk ervoor zorgt dat er geen echte vergelijking kan worden gemaakt.

Het feit dat deze soort kustlijn pas zijn intrede doet in het werk van Titiaan op het moment dat er een Nederlandse schilder in zijn atelier verblijft, doet vermoeden dat Titiaan voor deze soort kustlijnen afhankelijk was van Nederlandse schilders.

#### *Venus met Cupido en een Organist, ca. 1560:*

De afwezigheid van documentatiemateriaal maakt het lastig om de datering van dit werk te bepalen, er kan alleen worden uitgegaan van stijlovereenkomsten met ander werk. De compositie van dit schilderij is overgenomen van een eerdere versie, gemaakt in 1555. Afgaande op stijl wordt voor deze versie nu een datering van 1560 aangehouden<sup>92</sup> (fig. 25).

Het landschap dat op deze versie op de achtergrond te zien is, verschilt enorm van de eerdere versies. Op de voorgangers was een paleistuin te zien, op deze versie een open landschap.

<sup>90</sup> P. Humfrey (2007), p. 297.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>92</sup> P. Humfrey (2007), p. 306.

De gebouwen die in dit landschap te zien zijn vertonen overeenkomsten met de gebouwen van Barendsz' *Intocht van Jezus in Jerusalem* (fig. 26). Bij Barendsz, net als bij Titiaan, is een rond, fort-achtig gebouw te zien dat wordt omgeven door kleinere huisjes en een grote toren.

Titiaan had dit laatste motief echter al eerder gebruikt in *De Slag om Spoleto*. Daarbij zijn deze gebouwen eerder Mediterraan qua stijl, wat de inventie van Barendsz zelf onwaarschijnlijk maakt.

Na het jaar 1560 bieden de nog bestaande werken van Titiaan geen evidentie meer voor de aanwezigheid van Barendsz in het atelier van de Venetiaanse meester. Het is dan ook aannemelijk dat Barendsz ergens in 1560 begonnen is aan zijn terugreis via Rome naar Nederland.

Aangezien Dirck Barendsz vijf jaar als leerling heeft doorgebracht in het atelier van Titiaan, is het waarschijnlijk dat hij heeft bijgedragen aan de werken die in die periode door de meester en zijn atelier gemaakt werden. Wanneer Barendsz echt de voorkeurspositie genoot die Van Mander hem toeschrijft, dan maakt dit zijn betrokkenheid alleen maar waarschijnlijker.

De overeenkomsten in afzonderlijke figuren en bomen zijn naar mijn idee eerder kopieën van Barendsz naar Titiaan, dan dat dit introducties waren van Barendsz zelf. In het geval van de figuren wordt dit ondersteund door het feit dat hij ook figuren kopieerde naar andere schilders zoals Veronese en Tintoretto, niet alleen naar Titiaan. De bomen komen vaak al in eerder werk van Titiaan voor en kunnen hierdoor niet door Barendsz zijn geïntroduceerd.

Hoewel de genoemde kustlijn niet in eerder werk van Titiaan voorkomt en later wel in werk van Barendsz terug te vinden is, is dit niet genoeg om deze toe te schrijven aan de invloed van Barendsz. Dat Titiaan nauwelijks kustlijnen in zijn oeuvre heeft maakt het onmogelijk om te vergelijken in hoeverre dit is beïnvloed door Barendsz.

Dit is echter niet het geval met de landschappen van de hier beschreven werken. Nog niet eerder opgemerkt werd dat het panoramisch landschap pas in het werk van Titiaan verschijnt op het moment dat Barendsz al enige tijd in het atelier aanwezig is. Daarbij verdwijnt dit type landschap ook weer uit Titiaans oeuvre op het moment van Barendsz' vermoedelijke vertrek. Het panoramisch landschap was het standaard landschap in de werken van Barendsz zelf, het is goed mogelijk dat hij dit in het atelier van Titiaan heeft geïntroduceerd. Deze vorm van landschapsschilderkunst was de heersende vorm op het moment dat Barendsz de Nederlanden verliet, met als grote voorloper hierin Pieter Bruegel de Oude. Het panoramisch landschap is daarentegen zeer on-Italiaans, wat de inbreng van een Nederlandse schilder nog waarschijnlijker maakt.

Men kan dus concluderen dat de kans dat Dirck Barendsz heeft bijgedragen aan de landschapsschilderkunst van Titiaan zeer groot is, zij het in de vorm van het panoramisch landschap. Het kan dus goed mogelijk zijn dat Vasari het over Barendsz had, toen hij schreef over de landschapsschilders van Titiaan.

## Emmanuel Amberger en Titiaan

Tot op heden is er geen enkel zelfstandig werk van Emmanuel Amberger bekend, wat een vergelijking met de schilderijen van Titiaan onmogelijk maakt. Men weet zeker dat Amberger vijf jaar in het atelier van de Venetiaanse meester heeft doorgebracht, dankzij beschrijvingen van Ridolfi en Stoppio. Wat zijn rol binnen het atelier is geweest blijft echter onduidelijk. Volgens Stoppio had de oude Titiaan hem in dienst genomen om hem te assisteren bij het schilderen in het algemeen, omdat de meester naar verluidt moeite kreeg met zien en zijn vaste hand was verloren. Of deze assistentie ook inhield dat Amberger de landschapsachtergronden schilderde, is met geen mogelijkheid te zeggen. Tijdens de periode dat Amberger in het atelier van Titiaan verbleef zijn er nauwelijks landschappen geschilderd, de donkere, onduidelijke achtergrond heerst. Naar mijn idee kan men dan ook geen concreet oordeel geven over de mogelijke betrokkenheid van Amberger bij de landschapsschilderingen van Titiaan.

## Christoph Schwarz en Titiaan

Van alle besproken Noordelijke schilders, heeft Christoph Schwarz de minste tijd doorgebracht in het atelier van Titiaan. Schwarz zou in 1570 bij het atelier zijn gearriveerd en verliet deze weer drie jaar later, in 1573. Wanneer men kijkt naar het werk dat Schwarz maakte nadat hij na zijn verblijf bij Titiaan naar München terugkeerde, lijkt het erop dat de Noordelijke schilder vooral naar de nieuwe generatie schilders in Venetië heeft gekeken<sup>93</sup>. Zijn kunst zou eerder invloeden van Paolo Veronese en Lambert Sustris verraden. Mogelijk heeft dit te maken met de afnemende krachten van Titiaan in de laatste jaren van zijn leven. Dat Schwarz vermoedelijk naar andere Venetiaanse kunstenaars heeft gekeken voor inspiratie betekent echter niet dat het niet mogelijk is dat hij heeft bijgedragen aan de kunst van Titiaan.

Om de mogelijke betrokkenheid van Schwarz bij de landschapsschilderingen van Titiaan te onderzoeken, zal ik de werken die Titiaan maakte tussen 1570 en 1573 vergelijken met de latere kunstwerken van Schwarz. Een vergelijking met later werk van Schwarz is onontkoombaar, aangezien er geen werk van Schwarz van voor zijn verblijf in Venetië bekend is.

### *Heilige Johannes de Doper, ca. 1565-1575:*

In 1577 werd een inventaris gemaakt van het Escoriaal, waarin staat aangegeven dat Philips II dit schilderij aan de abdij had geschonken (fig. 27)<sup>94</sup>. Men gaat ervan uit dat het werk enkele jaren daarvoor in opdracht van de koning is gemaakt. Vanwege de ruwe afwerking van grote delen van het schilderij wordt dit werk ook wel toegeschreven aan het atelier.

De landschapsachtergrond is voor een groot deel in het duister gehuld. Links en rechts van Johannes de Doper zijn rotspartijen te onderscheiden. Vanwege de eerder genoemde ruwe afwerking is zeer moeilijk te doorgronden wat er precies achter Johannes de Doper te zien is. Het lijkt een huis, maar het zouden ook bosjes kunnen zijn.

Een dergelijke soort landschap komt niet voor in het werk van Schwarz zelf. De schildertrant van Schwarz is daarbij veel fijner dan de ruwe trant die te zien is in de *Heilige Johannes de Doper*. Dit schilderij vertoont dan ook geen enkele evidentie van de betrokkenheid van Schwarz. Gezien de

---

<sup>93</sup> B.W. Meijer (1999), p. 133.

<sup>94</sup> P. Humfrey (2007), p. 340.

lengte van de mogelijke ontstaansperiode is het goed denkbaar dat dit werk is ontstaan voordat Schwarz in het atelier van Titiaan arriveerde.

*De Graflegging, ca. 1562-1572:*

Titiaan schilderde dit werk in opdracht van de Venetiaanse Senaat (fig. 28)<sup>95</sup>. Na voltooiing werd het schilderij in 1572 geschonken aan Antonio Pérez, de Opperste Minister van Philips II. De Venetiaanse meester had een dergelijke compositie al in 1559 naar Philips II zelf gestuurd. Hoewel men uitgaat van een redelijke hoeveelheid assistentie vanuit het atelier, is men het er toch over eens dat de expressiviteit alleen het resultaat kan zijn geweest van de betrokkenheid van Titiaan zelf bij dit project.

Aan de linkerkant van het schilderij wordt het zicht op de achtergrond onttrokken door een grote rotspartij, vergelijkbaar met de rotspartij zoals te zien is op de originele versie van het schilderij uit 1559 (fig. 29). De rechterzijde verschaft ons echter een blik op de landschapsachtergrond. Hier is een duidelijk verschil tussen de beide versies te onderscheiden. In de eerdere versie wordt onze blik op het landschap afgesneden door een rotspartij in de verte, terwijl de latere versie een meer panoramische blik op het landschap toont. Een dergelijke panoramische blik zou het resultaat kunnen zijn van de betrokkenheid van de Noordelijke schilder Schwarz, aangezien deze vorm van landschapsschilderkunst on-Italiaans kan worden genoemd.

Wanneer men naar het werk van Schwarz zelf kijkt, lijkt dit echter niet het geval te zijn geweest. Schwarz schilderde zelf een graflegging met een verwante compositie in het laatste kwart van de 16<sup>e</sup> eeuw, na zijn terugkomst in München (fig. 30). Wanneer men de landschapsachtergrond van het werk van Schwarz vergelijkt met die van Titiaan, moet men concluderen dat het landschap van Schwarz verre van panoramisch te noemen is. Het zicht op het achterliggende landschap wordt onderbroken door een heuvel met een enkele boom erop, waarachter een volgende heuvel te zien is. Deze vorm van afsnijding doet sterk denken aan theaterachtergronden.

Wanneer Schwarz verantwoordelijk zou zijn geweest voor de uitvoering van de landschapsachtergrond, zou hij deze waarschijnlijk herhaald hebben in zijn eigen versie van het schilderij. Het lijkt dan ook onwaarschijnlijk dat Schwarz de schilder van de landschapsachtergrond is geweest. Dat Schwarz aanwezig was in het atelier van Titiaan ten tijde van de uitvoering van het werk is echter zeer waarschijnlijk, gezien de nauwe overeenkomsten tussen het werk van de Venetiaanse meester en Schwarz zelf.

*Heilige Margaretha en de Draak, ca. 1565-1570:*

De datering van dit werk is onzeker, maar op stilistische gronden gaat men nu uit van een datering tussen 1565 en 1570 (fig. 31)<sup>96</sup>. Aangezien Schwarz pas in 1570 in Venetië arriveerde, maakt dit de periode waarbinnen Schwarz mogelijk aan dit schilderij heeft bijgedragen erg gelimiteerd. Een tweede versie van dezelfde voorstelling draagt ook de datering van 1570 (fig. 32), maar hier wordt een veel grotere betrokkenheid van het atelier verondersteld<sup>97</sup>.

De landschapscompositie doet sterk denken aan de compositie van het eerder besproken schilderij *Perseus en Andromeda* (fig. 7), geschilderd tussen 1554 en 1556, zij het in spiegelbeeld. Rechts van de figuur is een grote rotspartij geschilderd, de linkerkant toont een blik over het water

---

<sup>95</sup> P. Humfrey (2007), p. 345.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 355.



op een brandende stad in de verte. Deze landschapsvorm is nauw verwant aan het landschap van de *Perseus en Andromeda*.

De *Perseus en Andromeda* werd geschilderd ten tijde van de aanwezigheid van Dirck Barendsz in het atelier van Titiaan. Na een vergelijking van werk lijkt er geen enkele evidentie te bestaan die de betrokkenheid van Barendsz bij het ontstaan van de landschapsachtergrond veronderstelt. Naar alle waarschijnlijkheid is het landschap een inventie van Titiaan zelf, een theorie die wordt ondersteund door het hergebruik van het landschap in de *Heilige Margaretha en de Draak*. Er lijkt dan ook geen evidentie te bestaan voor de betrokkenheid van Schwarz in de totstandkoming van de landschapsachtergrond.

*Heilige Hiëronymus, ca. 1565-1575:*

Dit schilderij werd samen met twee anderen in 1575 naar Philips II in Spanje gestuurd (fig. 34)<sup>98</sup>. De begindatum is echter onbekend. Gezien de intensiteit van de kleuren gaat men ervan uit dat het werk meerdere jaren in voltooid staat in het atelier heeft doorgebracht voordat het werd opgestuurd. In zijn latere jaren ging Titiaan namelijk over op een meer monochroom kleurenpalet, een eigenschap die afwezig is in de *Heilige Hiëronymus*.

We zien Hiëronymus omgeven door een rotsachtig landschap dat in het midden een opening vormt om het achterliggende landschap te tonen. Het panoramische karakter van de landschapsachtergrond doet de betrokkenheid van een Noordelijke schilder vermoeden. Hoewel dit mogelijk het werk is van Emmanuel Amberger, die op het moment van ontstaan ook in het atelier verbleef, lijkt dit landschap het resultaat te zijn van de hand van Schwarz.

De berg op de achtergrond vertoont namelijk een nauwe overeenkomst met de berg die Schwarz schilderde op de achtergrond van een eigen werk, genaamd *De dood van Adonis*, geschilderd ergens tussen 1570-1580 (fig. 35). Dit bergmotief, gecombineerd met het on-Italiaanse panoramisch landschap, maakt de betrokkenheid van Schwarz bij het ontstaan van de landschapsachtergrond waarschijnlijk.

De andere, niet aan bod gekomen werken van Titiaan uit de periode 1570-1573, vertonen geen enkele vorm van evidentie van de betrokkenheid van Schwarz bij de totstandkoming van de landschappen. De enige uitzondering hierop is het landschap van de *Heilige Hiëronymus*. Gezien het kleine aantal schilderijen die de assistentie van Schwarz suggereren, kan men er, in mijn ogen, niet vanuit gaan dat Vasari het over Schwarz had, toen hij sprak over de landschapsschilders van Titiaan.

De kwaliteit van de landschappen in de werken van Titiaan nam sterk af in de laatste jaren van zijn leven. Steeds grotere rotspartijen snijden onze blik op het achterliggende landschap af, totdat de achtergrond wordt gereduceerd tot niets meer dan onduidelijke schaduwen. De keuze voor het schilderen van dergelijke landschappen kan duiden op de afnemende zicht van de Venetiaanse meester, zoals genoemd door Niccolò Stoppio. Het kan echter ook duiden op de onbekwaamheid van de aanwezige assistenten op het gebied van landschapsschilderkunst. Wanneer men naar de werken van Schwarz kijkt, lijken zijn landschappen verwant aan de eerder genoemde theaterlandschappen, waarbij de achtergrond wordt opgedeeld in verschillende coulissen, voornamelijk aan de hand van heuvels. De verschillende vlakken die hiervan het gevolg zijn tonen weinig variatie en vormen geen natuurlijk geheel<sup>99</sup>. Men kan zich dus afvragen of Schwarz wel een bekwaam genoeg

---

<sup>98</sup> P. Humfrey (2007), p. 358.

<sup>99</sup> B.W. Meijer (1999), p. 129.



landschapsschilder was om deze verantwoordelijkheid toebedeeld te hebben gekregen binnen het atelier van Titiaan. Naar mijn mening is deze kans zeer klein.

## Conclusie

Het mag duidelijk zijn dat het traceren van de taken van assistenten een ingewikkeld proces is. Om echter terug te komen op mijn hoofdvraag: Is het in theorie mogelijk dat de Noordelijke assistenten van Titiaan zijn landschappen voor hem schilderden en zo ja, zien we hier ook bewijs van terug in het werk van de Venetiaanse meester?, kan men toch een duidelijke conclusie trekken.

Het is in theorie mogelijk dat een schilder als Titiaan Noordelijke schilders in dienst nam om zijn landschappen voor hem te schilderen. Wanneer men accepteert dat het atelier van de Venetiaanse meester werkte volgens sterk traditionele werkwijze, met een grote hoeveelheid aan assistenten die in lopendebandvorm aan schilderijen werkten, zoals veel ateliers gedurende de 16<sup>e</sup> eeuw deden, is het zeker mogelijk dat voor de voltooiing speciale landschapsschilders in dienst waren genomen. Het feit dat de Noordelijke schilders bekend stonden om de kwaliteit van hun landschapsschilderingen, maakt de aanwezigheid van Noordelijke assistenten ten behoeve van de landschappen alleen maar waarschijnlijker.

Dat Titiaan een traditioneel 16<sup>e</sup> eeuws atelier runde is echter gebaseerd op speculatie en kan niet met zekerheid worden bevestigd. Hoewel de betrokkenheid van Noordelijke schilders bij de landschapsschilderingen van Titiaan zeer waarschijnlijk lijkt, kan men er niet van uitgaan dat de taakverdeling van Titiaans atelier gelijk was aan de zogenoemde standaardpraktijk van het 16<sup>e</sup> eeuwse atelier. Het gebrek aan informatie over de taakverdeling binnen het atelier van Titiaan leidt ertoe dat er geen definitieve uitspraak kan worden gedaan over de verantwoordelijkheden van de Noordelijke assistenten. In theorie is het mogelijk dat zij de landschappen van Titiaan schilderden, maar het is zeker niet bewezen.

Wat betreft de mogelijke Noordelijke assistenten zoals genoemd door Vasari, kan er met grote waarschijnlijkheid worden gezegd dat zowel Lambert Sustris, als Dirck Barendsz, als Emmanuel Amberger en Christoph Schwarz, tijd hebben doorgebracht in het atelier van Titiaan. Toch zijn zij niet alle vier aan te wijzen als de zogenaamde Noordelijke landschapsschilders waar Vasari over schreef. Het is zeer onwaarschijnlijk dat Schwarz heeft bijgedragen aan de landschapsschilderkunst van Titiaan, mede door de nauwelijks aanwezige overeenkomsten tussen de landschappen van zijn eigen werk en de landschappen in het werk van Titiaan. Schwarz lijkt daarbij een onbekwaam landschapsschilder. Zijn landschappen doen aan als wat ook wel theaterlandschappen wordt genoemd, waarbij landschap op de voorgrond ons een ware blik op het achterliggende landschap ontnemt. Hoewel deze vorm van landschapsschilderkunst niet de mindere van het panoramisch landschap is, is het niet het soort landschapsschilderkunst waar het Noorden om bekend stond. Het lijkt mij daarom onwaarschijnlijk dat Titiaan Schwarz in dienst nam om zijn landschappen voor hem te schilderen.

Ook Emmanuel Amberger kan niet worden genoemd als één van de landschapsschilders van Titiaan, zij het om een compleet andere reden. Gezien het grote gebrek aan informatie over Amberger zelf en het ontbreken van zelfstandig werk, kan er geen enkele conclusie worden getrokken in verband met zijn betrokkenheid bij de landschapsschilderingen. Hoewel het mogelijk is dat Amberger de landschappen van Titiaan schilderde, kan dit onmogelijk met zekerheid worden gezegd.

Het is bekend dat Lambert Sustris jarenlang een vooraanstaande rol heeft gespeeld in het atelier van Titiaan. Meerdere delen, of soms zelfs hele werken uit het oeuvre van Titiaan worden aan hem toegeschreven. Het is echter niet duidelijk op basis waarvan deze toeschrijvingen worden gedaan. In de jaren dat Sustris actief was in het atelier zijn er met name veel portretten geschilderd en weinig landschappen. De wel voor handen zijnde landschapsachtergronden lijken volledig samen te vallen met het type landschap dat Titiaan schilderde voor de komst van Sustris. Het is daarom ook volledig onmogelijk te zeggen wat de mogelijke bijdrage van Sustris is geweest.

Dirck Barendsz is de enige Noordelijke schilder die een mogelijke betrokkenheid bij de landschapsschilderingen van de Venetiaanse meester demonstreert. De opkomst van het panoramisch landschap, met weidse, gedetailleerde vergezichten op diepe dalen in de periode dat Barendsz in het atelier verbleef, samen met de verdwijning van die type landschap uit het oeuvre van Titiaan met het vertrek van Barendsz maken het zeer waarschijnlijk dat dit een direct gevolg is geweest van de invloed van de Nederlandse schilder. Het panoramisch landschap was in de 16<sup>e</sup> eeuw de heersende vorm van landschapsschilderkunst in de Nederlanden en dus ook standaard voor het werk van Barendsz. Het is dus goed mogelijk dat Vasari op Barendsz doelde toen hij schreef over Noordelijke landschapsschilders in dienst van Titiaan, met als belangrijkste bijdrage het panoramisch landschap.

## Literatuurlijst

B. Aikema, 'Tiziano: genio in bottega', *Studi Tizianeschi IV*, 4<sup>e</sup> jaargang (2006) Nr. 1, pp. 11-15.

C.C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop; Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Paul Barolsky, 'The Artist's Hand', in: A. Ladis en C. Wood, *The Craft of Art; Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, Athens: University of Georgia Press, 1995, pp. 5-24.

M. Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Angeles: Getty Trust Publications, 2005.

E. de Bièvre, 'Green Art Studies and the Local Subconscious', in: K. Zijlmans en W. van Damme, *World art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz, 2008, pp. 183-201.

A. Blunt, *Artistic Theory in Italy; 1450-1600*, Oxford: Clarendon Press, 1940.

M. Boschini, 'Breve Instruzione premessa a Le Ricche Minere della Pittura Veneziana (1674)', in: M. Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco. Edizione critica con la Breve Instruzione premessa al Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, ed. A. Pallucchini, Venetië/Rome: Istituto per la collaborazione culturale, 1966, pp. 711-712.

B. Cole, 'Titian and the Idea of Originality in the Renaissance', in: A. Ladis en C. Wood, *The Craft of Art; Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, Athens: University of Georgia Press, 1995, pp. 86-112.

H. Geissler, *Christoph Schwarz ca. 1548- 1592: inaugural dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Albert Ludwig Universität*, Freiburg im Breisgau: Albert Ludwig Universität, 1960.

E.H. Gombrich, *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance I*, Oxford: Phaidon Press, 1966.

J. Grabski, 'The Contribution of Collaborators in Titian's Late Works', *Artibus et Historiae*, 34<sup>e</sup> jaargang (2013) No. 67, pp. 285-310.

G.J. Hoogewerff, *Lamberto Sustris: Schilder van Amsterdam*, Rome: Nederlands Kunsthistorisch Instituut, 1943.

G.J. Hoogewerff, *Nederlandsche schilders in Italië in de XVI<sup>e</sup> eeuw (De geschiedenis van het Romanisme)*, Utrecht: A. Oosthoek, 1912.

P. Humfrey, *Titian; the complete paintings*, Gent: Ludion, 2007.

J.R. Judson, *Dirck Barendsz: 1534-1592*, Amsterdam: VanGendt&Co., 1970.

A. Kranz, *Christoph Amberger, Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*, Regensburg: Schnell & Steiner, 2004, p. 453.

A. Ladis en C. Wood, *The Craft of Art; Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, Athens: University of Georgia Press, 1995.

- K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem, 1604.
- B.W. Meijer, 'New Light on Christoph Schwarz in Venice and the Veneto', *Artibus et Historiae*, 20<sup>e</sup> jaargang (1999) No. 39, pp. 127-156.
- B.W. Meijer, 'Over Jan van Scorel in Venetië en het vroege werk van Lambert Sustris', *Oud Holland*, 106<sup>e</sup> jaargang (1992) Nr. 1, pp. 1-19.
- H. Noë, *Carel van Mander en Italië: Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn "Leven der dees-tijtsche doorluchtighe Italianische Schilders"*, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1954.
- H.W. van Os, *Sienese Altarpieces, 1215-1460: form, content, function*, Groningen: Bouwma's Boekhuis, 1984-1990.
- R.A. Peltzer, *Lambert Sustris von Amsterdam*, Wenen: Tempsky, 1913.
- E. Rasy, "'I esteem nothing except my honor.'" The Life of Titian', in: G.C.F. Villa, *Titian*, Milaan : Silvana Editoriale S.p.A., 2013, pp. 27-42.
- W.R. Rearik, 'Titian's later mythologies', *Artibus et Historiae*, 17<sup>e</sup> jaargang (1996) Nr. 33, pp. 23-67.
- C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte: ovvero Le Vite degli illustri Pittori Veneti e dello Stato, descritte dal cav. Carlo Ridolfi: volume II*, Padua: Cartallier, 1837 [1648].
- P. Rosenfeld, 'Gerlo (Alois). De onuitgegeven briefwisseling van Marnix van Sint-Aldegonde', *Revue belge de philologie et d'histoire*, 68<sup>e</sup> jaargang (1989) Nr. 2, pp. 468-475.
- M. Roy Fisher, *Titian's assistants during his later years*, New York: Garland Publishing, 1977.
- G. Tagliaferro, 'La bottega di Tiziano: un percorso critico', *Studi tizianeschi IV*, 4<sup>e</sup> jaargang (2006) Nr. 1, pp. 16-52.
- A. Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- H. Tietze, *Titian: The Paintings and Drawings*, Londen: Phaidon Press, 1950.

## Afbeeldingen



Figuur 1: Titiaan, *De Presentatie van de Maagd in de Tempel*, olieverf op doek, Gallerie dell'Academia, Venetië, 1534-1538. Van: [http://musee.louvre.fr/oal/viergeaulapinTitien/viergeaulapinTitien\\_acc\\_en.html](http://musee.louvre.fr/oal/viergeaulapinTitien/viergeaulapinTitien_acc_en.html) op: 20-6-2014.





Detail van Figuur 1.

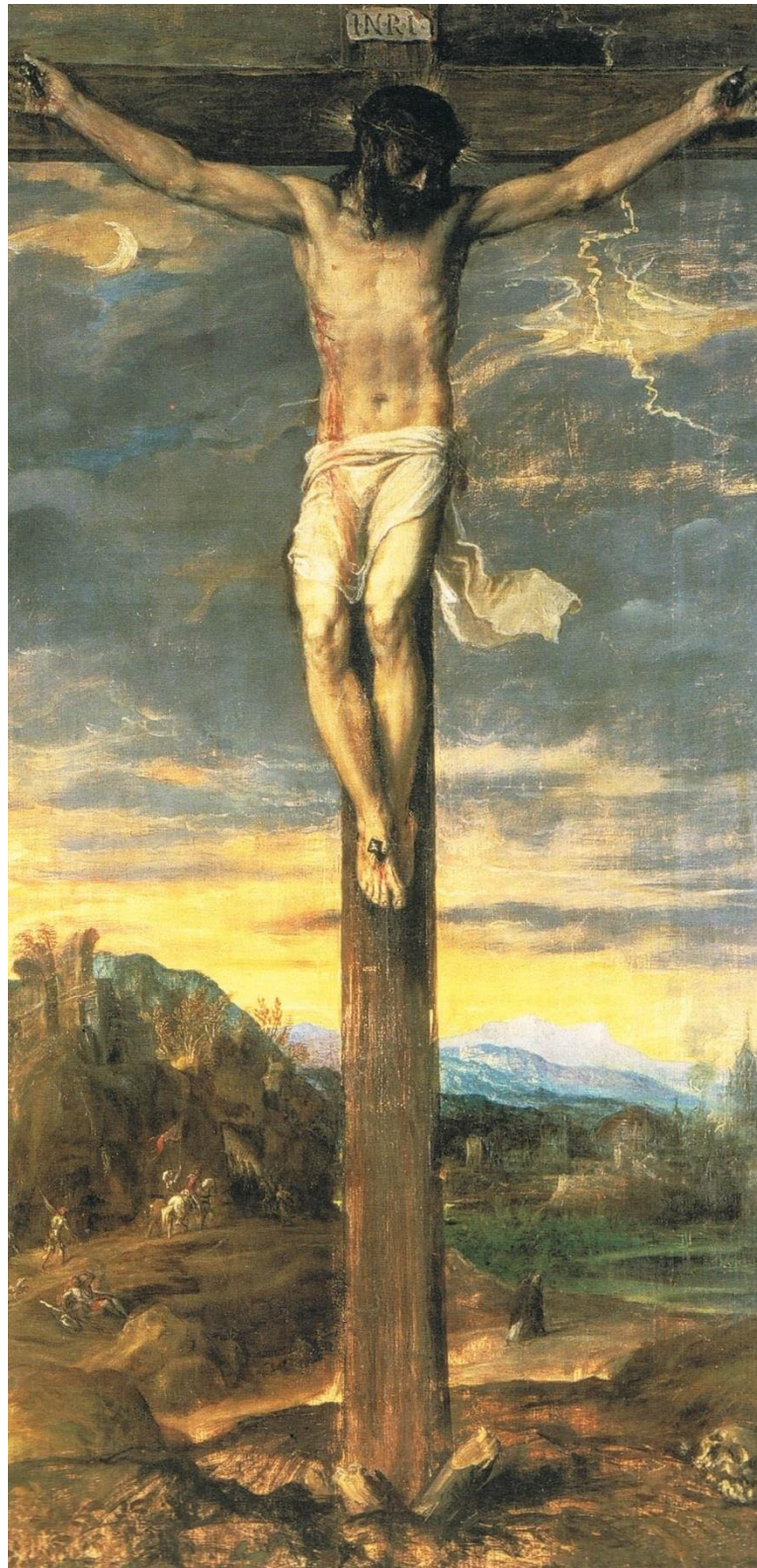


Figuur 2: Giulio Fontana naar Titiaan, *De Slag om Spoleto*, olieverf op doek, Sala del Maggior Consiglio, Dogepaleis, Venetië, 1513-1538.



Figuur 3: Lambert Sustris, *De Kruisdraging*, olieverf op doek, Pinacoteca Brera, Milaan, c. 1530-1535.





Figuur 4: Titiaan, *De Kruisiging*, olieverf op doek, Real Monastro de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, c. 1554-1556.





Figuur 5: Dirck Barendsz, *Goudse Altaarstuk*, middenpaneel, olieverf op paneel, Stedelijk Museum, Gouda, c. 1565.





Detail van Figuur 5.



Figuur 6: Jan Sadeler naar Dirck Barendsz, *Middag*, gravure, 1582.





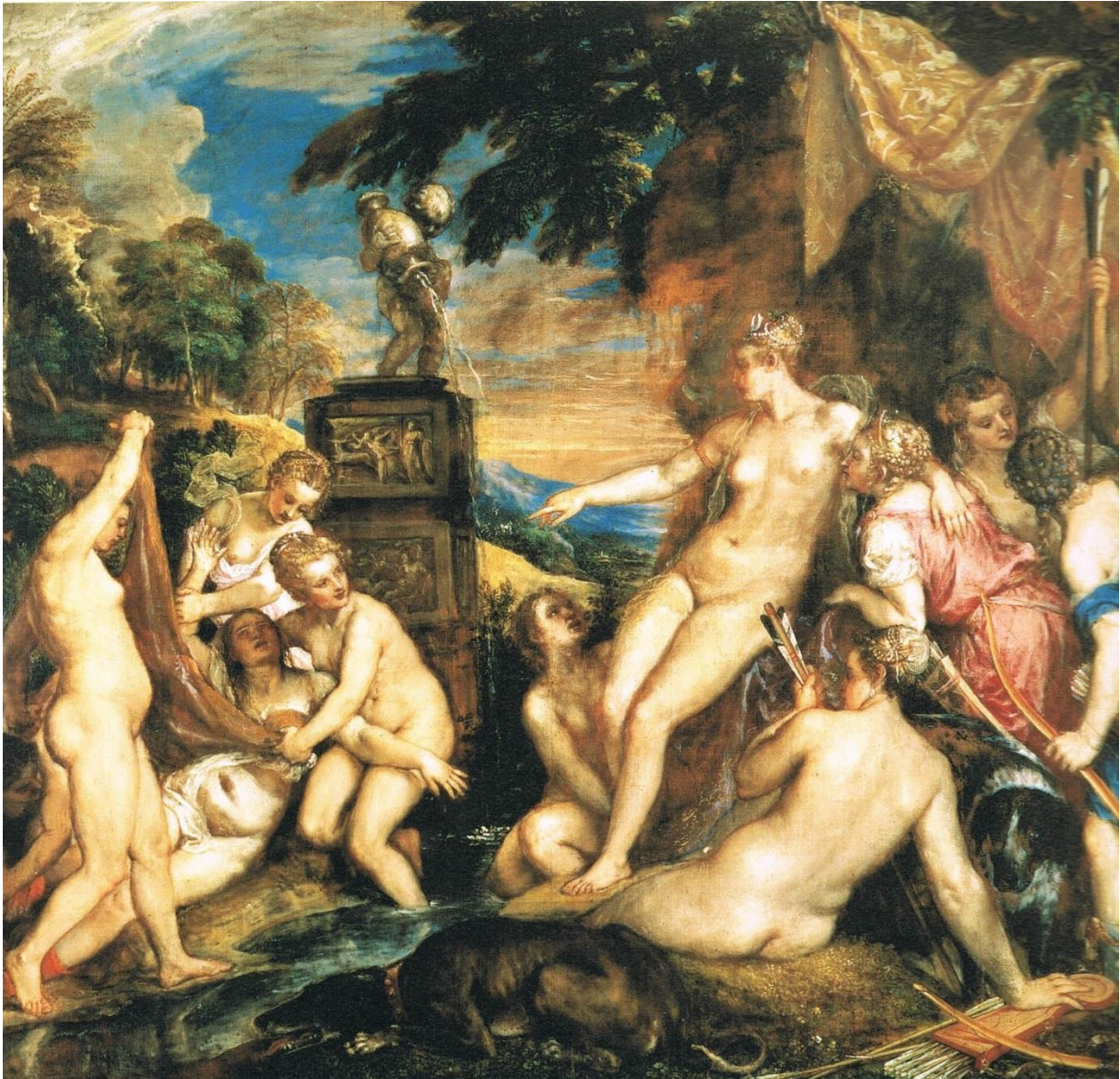
Figuur 7: Titiaan, *Perseus en Andromeda*, olieverf op doek, Wallace Collection, Londen, 1554-1556.





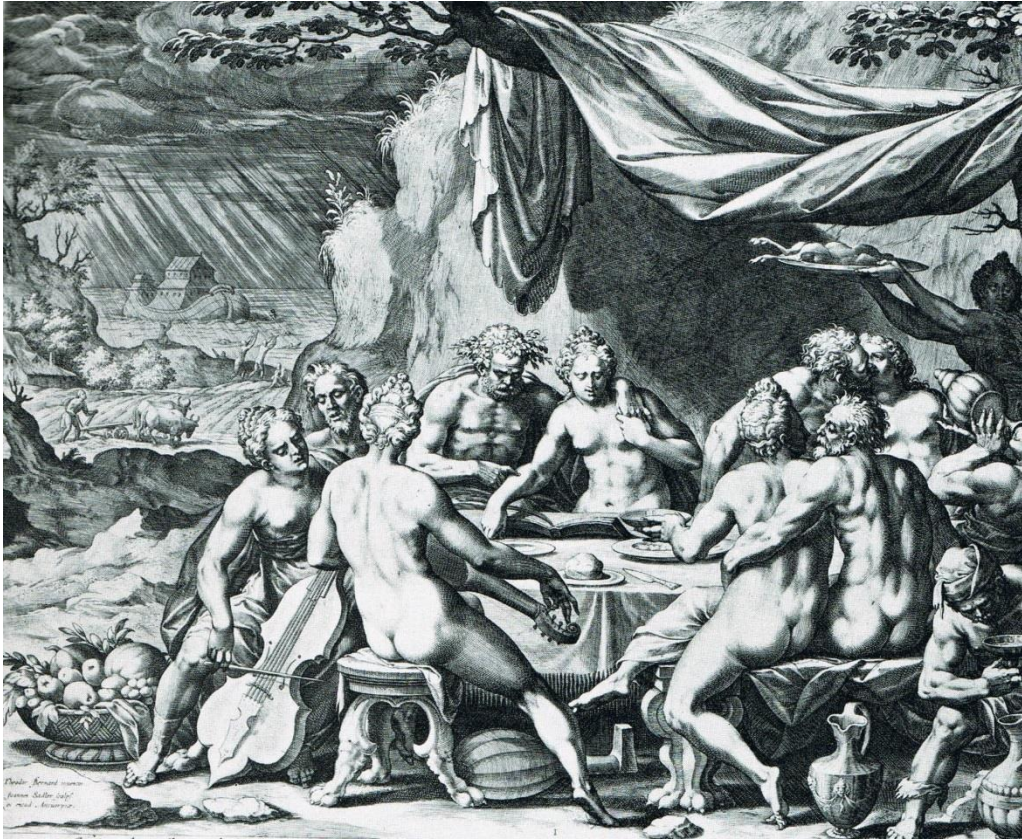
Figuur 8: Dirck Barendsz, *Jonas en de Walvis*, Graphische Sammlung Albertina, Wenen, 1528.





Figuur 9: Titiaan, *Diana en Callisto*, olieverf op doek, National Gallery of Scotland, Edinburgh, 1556-1559.





Figuur 10: Jan Sadeler naar Dirck Barendsz, *De Mensheid voor de Vloed*, gravure, c. 1580.



Figuur 11: Jan Sadeler naar Dirck Barendsz, *Lente*, gravure, c. 1582.





Figuur 12: Jan Sadeler naar Dirck Barendsz, *Diana en Acteon*, gravure, c. 1584.



Figuur 13: Jan Sadeler naar Dirck Barendsz, *Zomer*, gravure, c. 1582.





Figuur 14: Titiaan, *Diana en Acteon*, olieverf op doek, National Gallery of Scotland, Edinburgh, 1556-1559.





Figuur 15: Jan Sadeler naar Dirck Barendsz, *Heilige Mattheus*, gravure, c. 1583.



Figuur 16: Jan Sadeler naar Dirck Barendsz, *Heilige Marcus*, gravure, c. 1583.





Figuur 17: Titiaan, *Venus en Adonis*, olieverf op doek, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1553-1554.



Figuur 18: Titiaan, *Venus en Adonis*, olieverf op doek, The National Gallery, Londen, c. 1555-1560.





Figuur 19: Titiaan, *Venus en Adonis*, olieverf op doek, National Gallery of Art, Washington DC, c. 1565-1570.



Figuur 20: Titiaan, *Venus en Adonis*, olieverf op doek, The Metropolitan Museum of Art, New York, c. 1565-1570.





Figuur 21: Titiaan, *De Ontvoering van Europa*, olieverf op doek, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 1559-1562.





Figuur 22: Harmen Jansz. Muller naar Dirck Barendsz, *Heilige Paulus op Malta*, gravure, c. 1580.



Figuur 23: Jan Sadeler naar Dirck Barendsz, *Ochtendgloren*, gravure, 1582.



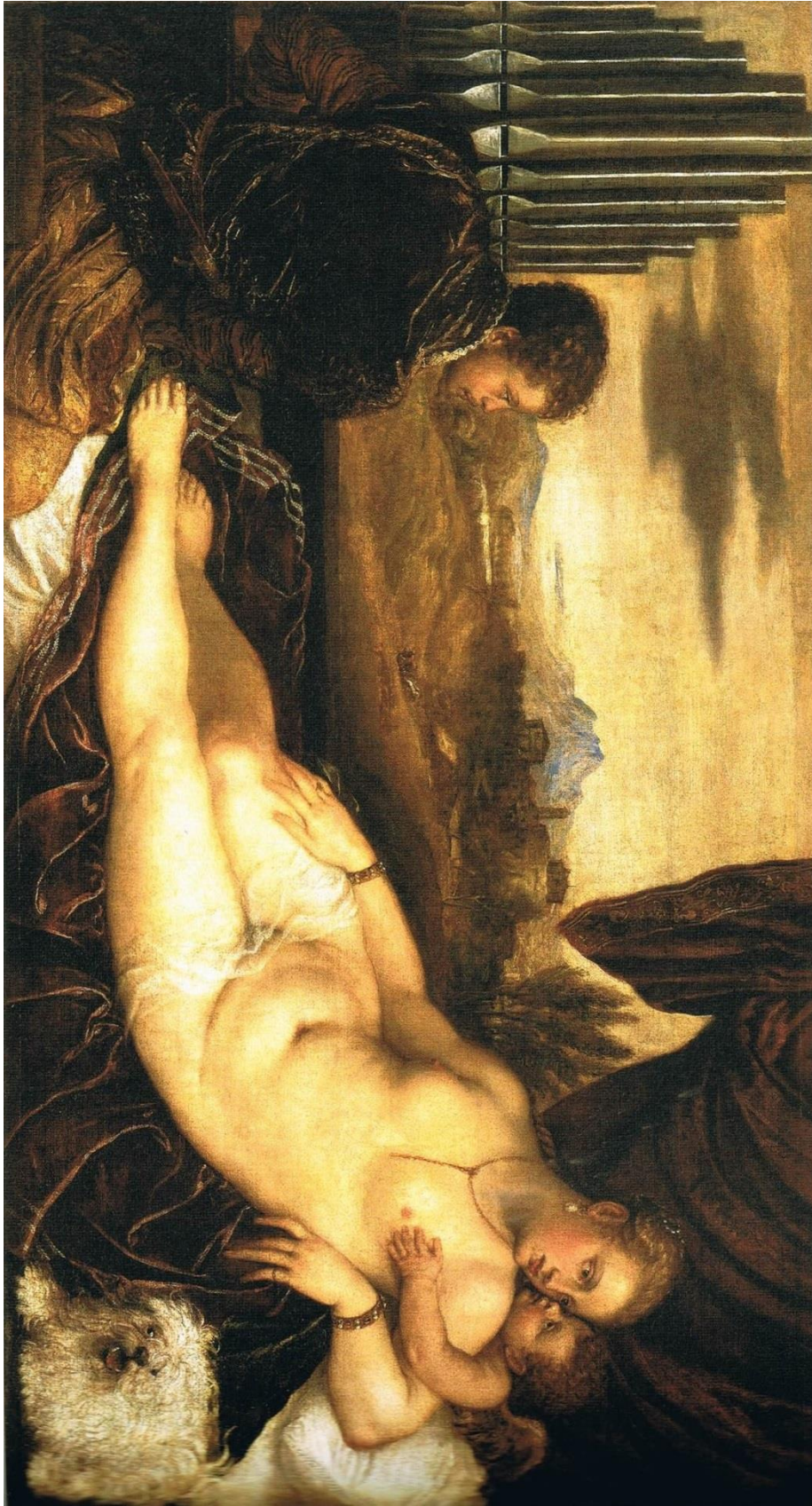


Figuur 24: Adriaen Collaert naar Dirck Barendsz, *Heilige Augustinus*, gravure, c. 1584.



Figuur 26: Jan Sadeler naar Dirck Barendsz, *Intocht van Jezus in Jerusalem*, gravure, c. 1580.





Figuur 25: Titiaan, *Venus met cupido en Organist*, olieverf op doek, Staatliche Museen, Berlijn, c. 1560.





Titiaan, *Heilige Johannes de Doper*, olieverf op doek, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Madrid, c. 1565-1575.





Titiaan, *De Graflegging*, olieverf op doek, Museo Nacional del Prado, Madrid, c. 1562-1572.



Titiaan, *De Graflegging*, olieverf op doek, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1559.

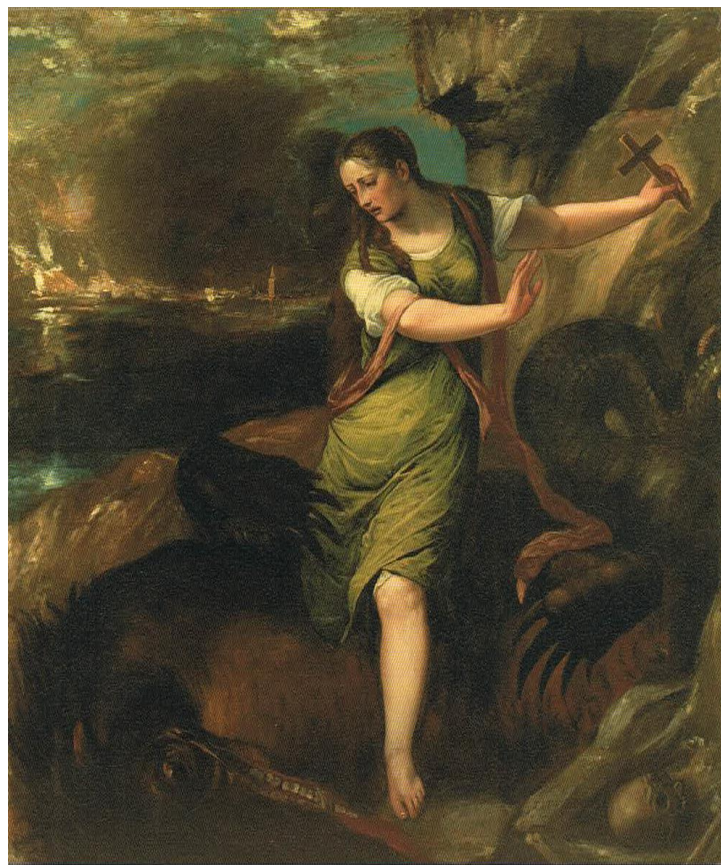


Figuur 30: Christoph Schwarz, *De Graflegging*, olieverf op doek, Kunsthistorisches Museum, Wenen, c. 1575-1600.





Titiaan, *Heilige Margaretha en de Draak*, olieverf op doek, Museo Nacional del Prado, Madrid, c. 1565-1570.



Titiaan, *Heilige Margaretha en de Draak*, olieverf op doek, Heinz Kisters Collection, Kreuzlingen, c. 1570.





Titiaan, *Heilige Hiëronymus*, olieverf op doek, Real Monasterio del Escorial, Madrid, c. 1565-1575.



Figuur 35: Christoph Schwarz, *De dood van Adonis*, Kunsthistorisches Museum, Wenen, c. 1570-1580.