



Keuze uit de aanwinsten

Prenten en tekeningen

I MEESTER W MET DE SLEUTEL

(werkzaam in Brugge tussen omstreeks 1465 en 1490)

Distelornament

Gravure, 125 x 166 mm.

Gesigineerd met monogram:

W en een sleutel linksonder.

De kansen om iets toe te voegen aan de collectie 15de-eeuwse prentkunst zijn dun gezaaid. Dat is jammer omdat het al lang het streven is van het museum om het oeuvre van de Meester van het Amsterdamse Kabinet, de laatmiddeleeuwse kunstenaar die zijn noodnaam dankt aan het feit dat zijn werk zo fenomenaal in het Rijksprentenkabinet vertegenwoordigd is, een passende context te geven. Des te verheugder zijn we dat het in 2006 gelukt is om deze unieke, wonderschoon bewaarde afdruk te verwerven van een gravure door de Meester W met de sleutel, die werkzaam was in Brugge tussen omstreeks 1465 en 1490. Het is een distelornament waarin de kunstenaar de mogelijkheden heeft verkend om de groei-kracht en de grilligheid van de plant vast te leggen. Aangezien hij de techniek in vergelijking met zijn latere bladen nogal stug heeft toegepast, gaat het hier waarschijnlijk om een van de vroegste prenten van de meester; bijna ondergaat men de sensatie, getuige te zijn van de geboorte van de kopergravure.

De kunstenaar lijkt te hebben ontdekt hoe hij overlappingen kan suggereren en hoe stippels en krasjes en variatie in lijnrichting en arcering kunnen helpen bij de stilering van een ingewikkeld motief. De zin voor ritmiek die hij daarbij aan de dag heeft gelegd in dit en enkele andere bladen is

verbluffend. Het resultaat is niet een op zichzelf staand kunstwerk maar een ornamentprent dienstbaar aan zilversmeden, schrijnwerkers, tapijntontwerpers, beeldhouwers en schilders. Er zijn meer graveurs geweest die een distel tot onderwerp hebben gekozen omdat deze zo veelvuldig werden toegepast in gebeeldhouwde altaren en in de ornamentiek van de Middeleeuwen, maar, zo schreef de kunsthistoricus Harold Joachim, *most ornamental plates by contemporary engravers, including Schongauer, seem innocuous against the dynamic quality of the master's leaf designs which appear to be sinister live organisms in perpetual twisting motion.* Het is alsof het laatmiddeleeuws vormgevoel hier op een volmaakte manier uitdrukking heeft gekregen.

De kunstenaar die zijn naam dankt aan het door hem gebruikte monogram heeft men wegens de aard van zijn prenten geprobeerd te plaatsen in het milieu van edelsmeden. Hij is wel geïdentificeerd met de goudsmid Willem Vanden Cruce (of a Cruce) die in 1480 staat vermeld in de poortersboeken van het Brugse gilde. De gravures van de meester bestaan uit ontwerpen voor wapenschilden en objecten van kunstnijverheid als monstransen, een kruisstaf, een wierookvat en een miskelk, gedecoreerde baldakijnen, vensters, een fontein en decoratieve details. Precies twintig jaar geleden slaagde het Rijksmuseum erin uit de verzameling van de hertog van Devonshire in Chatsworth een afdruk van zijn *Gotisch kerkinterieur* aan de al indrukwekkende groep prenten van de Meester W met de Sleutel in de collectie toe te voegen. Ook dit is een gravure waar andere kunstenaars hun voordeel mee konden doen, in dit

geval als zij een voorbeeld zochten van een ruimte om figuren in te plaatsen.

Speciaal in het Rijksmuseum, waar de beeldhouwkunst en kunstnijverheid zo'n belangrijke rol spelen, zijn deze aanwinsten zeer op hun plaats: het zijn superieure uitingen van de vroegste prentkunst en ze werpen tegelijk licht op het ontstaan van kunstwerken in andere media.

LITERATUUR:

A.E. Evans & Sons, *Additional notes to "Le Peintre Graveur" of Bartsch*, Londen 1857, nr. 276; *Catalogue of an exhibition of gothic art in Europe (c. 1200-c. 1500)*, Londen (Burlington Fine Arts Club) 1936, nr. 118; cat. tent. H. Joachim, *Prints 1400-1800*, Minneapolis (Minneapolis Institute of Arts) / Cleveland (The Cleveland Museum of Art) / Chicago (The Art Institute) 1956-1957, omslag en nr. 58.

HERKOMST:

P.P. Stevens; privé-verzameling, New York; N. Stogdon, *Early Northern Engravings* (Catalogue XI), Middle Chinnock near Crewkerne 1998, nr. 35. Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2006-117).

2 ALBRECHT DÜRER

(Neurenberg 1471-1528 Neurenberg)

Ecce Homo ('Man van Smarten met gebonden handen'), 1512

Droge naald, 117 x 75 mm.

Datum en monogram

linksboven: 1512 AD.

Het Rijksmuseum bezit van oudsher één van de compleetste en wat de kwaliteit van de drukken aangaat belangrijkste openbare collecties prenten van Albrecht Dürer. Het leeuwendeel hiervan is afkomstig uit de 18de-eeuwse verzameling van Pieter Cornelis baron van Leyden. In 1877 kwamen hier nog ruim honderd prenten bij uit het legaat jhr. C. de Witte van Citters, gevat in een album met prenten van Dürer dat in 1562 was samengesteld door de Antwerpse cartograaf Abraham Ortelius (I. Buchanan, 'Dürer and Ortelius', *The Burlington Magazine* 124 (1982), pp. 734-741). De laatste substantiële aanvulling op het werk van de grote Duitse meester vond plaats in 1964 toen een afdruk van de *Heilige Hieronymus met de wilg* werd verworven. De *Heilige Hieronymus* is één van de drie prenten die Dürer heeft vervaardigd met droge naald. Bij deze techniek worden lijnen niet met een buriijn uit het koper weggesneden, maar ingekrast met een scherpe metalen punt. Naast de lijnen ontstaat een braam van opgestuwd metaal die bij het afdrukken een karakteristieke fluwelige toon tot gevolg heeft.

De mogelijkheden zouden met name door Rembrandt volledig worden uitgebuit, maar anderhalve eeuw eerder experimenteerde Dürer in zijn *Hieronymus* al met vergelijkbare tonale effecten. Bij de kostbare aankoop uit 1964 heeft meegepeeld dat dankzij de baron van Leyden de Amsterdamse verzameling ook de grootste groep prenten bevat van de Meester van het Amsterdamse kabinet, de enige kunstenaar die vóór Dürer de droge naaldtechniek heeft toegepast. De ruim 80 werken van de Meester van het Amsterdamse kabinet in het Rijksmuseum zijn vrijwel allemaal unica. De zeldzaamheid van droge naaldprenten is inherent aan de techniek. De gekraste, ondiepe lijnen slijten snel – de braam is zelfs na een tiental afdrukken goeddeels verdwenen. Van de *Ecce homo* van Dürer worden in de recente literatuur elf goede afdrukken vermeld. Dankzij het onlangs verworven twaalfde exemplaar, zijn nu van alle drie de droge naaldprenten van Dürer goede exemplaren aanwezig in Amsterdam. De drie prenten ontstonden alle in of kort na 1512. De kleine *Ecce Homo* wordt echter algemeen gezien als Dürers eerste poging in deze techniek.



Vermoedelijk gebruikte hij hiervoor een koperplaatje dat overbleef na voltooiing van zijn reeks gegraveerde Passie-voorstellingen (gedateerd 1508-1512) van precies hetzelfde formaat. Ter voorbereiding van de Christusfiguur maakte Dürer een spiegelbeeldige schets, waarin hij het contraposto, de schuine stand van het hoofd, de gebonden handen en de volumes van de draperie verkende (Louvre, Parijs; W.L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, deel 3, p. 1302, nr. 1512/2). De frontale Christusfiguur op de prent is opgebouwd uit voorzichtige, tekenachtige lijnen en delicate arceringen. Van krachtige tonale effecten, zoals in de *Hieronymus*, is geen sprake. Het onderlichaam en de benen van Christus gaan vrijwel geheel schuil onder de zwaar geplooid 'konings'-mantel die hem bij de bespottung is omgehangen. De houding van de armen en de gebonden handen wordt min of meer weerspiegeld in de verstrengelde bomen rechts. De voorstelling staat ook bekend onder de titel *Man van Smarten*, doch ten onrechte. Op beeltenissen van Christus als Man van Smarten zijn de vijf wonden van de kruisiging te zien. In deze voorstelling zijn de handen van Christus gebonden, maar niet doorboord. Christus is voorgesteld zoals hij na de bespottung, geseling en doornenkroning door Pilatus aan het volk werd getoond met de woorden: 'Hier is hij, de mens' (Johannes 19, 4-5). In de *Ecce Homo*-voorstelling uit Dürers gegraveerde Passie, eveneens uit 1512, is Christus voorgesteld naast Pilatus en omringd door toekijkend volk. In de droge naaldprent wordt de beschouwer geconfronteerd met een geïsoleerde figuur. Christus is frontaal voorgesteld, maar zijn ogen zijn afgewend en ontwijken de blik van de beschouwer. Het kleine devotiestuk behoort tot de meest menselijke *Ecce Homo*-voorstellingen uit de prentkunst. In eenzaamheid en kwetsbaarheid wordt Dürers Christus hoogstens overtroffen door de jonge Heiland temidden van het volk op Rembrandts meesterwerk in droge naald, de *Ecce Homo* uit 1655.

LITERATUUR:

Bartsch 21; K.G. Boon, D. de Hoop-Scheffer, *Tentoonstelling van het grafisch werk van Albrecht Dürer. Keuze uit de verzameling van het Rijksprentenkabinet*; R. Schoch e.a., *Albrecht Dürer. Das Druckgraphische Werk*, München / Londen / New York 2001-2004, deel 1, pp. 157-158, nr. 642 a-b.

HERKOMST:

Kunsth. Parijs; Kunsth. Hill-Stone Inc., New York. Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2007-149).

- 3 GIOVANNI JACOPO CARAGLIO
(Verona circa 1500-1570 Parma)
Portret van Pietro Aretino, circa 1550
Gravure, 204 x 162 mm.
Monogram midden rechts: YA,
Randschrift in omlijstingen: D PETRUS
ARRETINUS FLAGELLUM PRINCIPUM;
onder buste: VERITAS ODIVM PARIT.



Er bestaan veel portretten van Pietro Aretino (1492-1556). De Italiaanse dichter en satiricus deed actief aan zelfpromotie en liet zijn beeltenis verspreiden door middel van schilderijen, medailles en prenten van bevriende kunstenaars onder wie Titiaan en Leone Leoni. De auteur was bij tijdgenoten befaamd en gevreesd om zijn schot-schriften en satires. De dichter Ariosto gaf hem de titel *Flagello dei principi* (Gesel der prinsen), die tevens het randschrift vormt in de nieuw verworven gravure. Het onderschrift van de prent, *Veritas odium parit* (waarheid maakt vijanden), afkomstig uit een komedie van Terentius (190 v. Chr.-159 v. Chr.), werd door Aretino welbewust gekozen als motto. Caraglio's reliëfachtige weergave van de krachtige gelaatstreken en haar en baard van Aretino getuigt van grote vaardigheid. De graveur en de geportretteerde kenden en bewonderden elkaar. Na de plundering van Rome in 1527 vertrok Caraglio naar Venetië, waar hij

werd opgenomen in de vriendenkring van Aretino. De dichter roemt hem in zijn komedie *La Cortigiana* uit 1534 als leerling van Marcantonio Raimondi die zijn leermeester overtrof. Aretino noemt Caraglio tevens in een aantal van zijn brieven over kunst, onder meer als *intagliatore di gemme* (snijder van gemmen). Mogelijk is Aretino's portret gemaakt naar zo'n in steen gesneden beeltenis. Andere prenten van dit type, doch van mindere kwaliteit, zijn gebruikt op titelbladen en frontispices van uitgaven van Aretino's geschriften. Tussen 1537 en 1539 vertrok Caraglio uit Venetië, vermoedelijk op aanbeveling van Aretino, naar Polen, waar hij in 1545 in dienst kwam van koning Sigismund I. Caraglio keerde nooit meer terug naar de lagunestad, maar uit een brief uit 1539 blijkt dat Aretino zijn vriend niet was vergeten. De auteur meldt dat hij twee medailles had ontvangen van *Gian Jacopo veronese, a me perfetto amico*.

LITERATUUR:

Bartsch 64; P. Aretino, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, Milaan 1957-1960, deel 1-4; F. Jestaz, 'Caraglio, Giovanni Jacopo', in: J. Turner, *The dictionary of art*, New York 1996, deel 5, p. 699; W.L. Strauss, *The illustrated Bartsch*, New York 1995, deel 28, Commentary, p. 201, nr. 64; R.B. Waddington, 'A Satirist's Impresa: The Medals of Pietro Aretino', *Renaissance Quarterly* 42 (1989), pp. 655-681.

HERKOMST:

Kunsth. N. Teeuwisse, Berlijn (cat. 3, 2007, nr. 5). Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2007-248).

4 ANONIEM

Min, circa 1565-1570

Houtsnede, 473 x 325 mm.

Opschrift in cartouche linksboven:

NOVRRICE A LOVER.

Bij deze houtsnede hebben we te maken met een grote zeldzaamheid. Er is in de literatuur nog nooit een exemplaar gesignaleerd en de voorstelling is op zijn minst merkwaardig. Stilistisch past de prent bij de wat volkse uitgaven van de *Imagiers de la Rue Montorgueil* in Parijs (tent. cat. *La gravure Française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France*, Los Angeles (UCLA-Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center) / New York (Metropolitan Museum of Art) / Parijs (Bibliothèque Nationale de France) 1994-1995, pp. 397-408, in het bijzonder nrs. 147-148). Zulke bladen waren bedoeld om in te kleuren en aan de wand te hangen. Even zou men



kunnen menen dat we met een raambiljet te maken hebben waarop de vrouw haar diensten als voedster aanbiedt. Maar gezien de schalkse verbeelding, kenmerkend voor de meeste in de Rue Montorgueil gedrukte prenten, kan het niet anders of hier is sprake van *double entendre*. De vrouw zoekt ons op met haar ogen terwijl ze melk uit haar linkerborst laat spuiten en ostentatief haar beurs laat zien. Het opschrift geeft aan dat ze te huur is. Evenals een melkmeid werd een min geassocieerd met een vrije seksuele moraal. In een erotisch getinte prentreeks uit omstreeks 1620 wordt een min bezocht door een man terwijl de zuigeling die aan haar zorgen is toevertrouwd omwikkeld in de wieg ligt. De vrouw laat zich onder haar rokken grijpen en zoent de man met overgave. De tekst laat niets te raden over:

Ce cadet se plaist à monter

Dessus le corps d'une Nourrice,

Pource qu'il cherche à sexempter

De Verolle et de chaude-pisse.

(Deze man houdt ervan om het lichaam van een voedster te bestijgen want hij wil zich ontdoen van syfilis en zijn warme pis).

In het geestige 18de-eeuwse woordenboek *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque*,

libre et proverbial, Pamplelune 1786, dl. 2, p. 217, weet de auteur P.J. Leroux onder het lemma *nourrice*: *On appelle un fanfaron en amour, un dépucelateur de nourrices*. (voedster: men noemt een snoever op het gebied van de liefde een ontmaagder van voedsters). Het is stellig in deze geseksualiseerde sfeer dat deze houtsnede begrepen moet worden.

HERKOMST:

Kunsth. Hill-Stone, New York. Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2007-148).

- 5 PHILIPS GALLE (toegeschreven)
(Haarlem 1537-1612 Antwerpen) naar
FRANCESCO PRIMATICCIO
(Bologna 1504-1570 Parijs)
Odysseus slapend teruggebracht naar Ithaka,
circa 1560

Gravure, 257 x 329 mm.

Signatuur rechts onder: *Bol. Inv.*

Dit is de spiegelbeeldige weergave van een fresco van Primaticcio in de *Galerie d'Ulysse* in het paleis te Fontainebleau. Het meesterwerk van de Italiaanse kunstenaar, omstreeks 1545-1550 ge-

schilderd in opdracht van Frans I, werd in 1738 vernietigd. De voorstellingen van de zestig fresco's zijn overgeleverd in tekeningen, kopieën en beschrijvingen, maar vooral dankzij een reeks prenten gemaakt door de Nederlandse kunstenaar Theodoor van Thulden, uitgegeven in 1632. Het nieuw verworven blad is echter ruim zeventig jaar ouder dan de serie van Van Thulden. De tamelijk grote, krachtig gesneden gravure kan worden toegeschreven aan de Haarlemse prentmaker Philips Galle. De toeschrijving werd al lang geleden gesuggereerd (L. Dimier, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des Rois de France*, Parijs 1900, p. 497. nr. 77), maar bleef onopgemerkt in de oeuvre-catalogi met grafiek van Philips Galle. Desalniettemin is de toeschrijving overtuigend: de zekere hand van graveren van gezichten, haar en draperie is identiek aan die van Galle in de jaren 1560 (zie bijvoorbeeld *The New Hollstein (Philips Galle)*, nrs. 6-9). In de tweede staat is de prent voorzien van het adres van de Gentse uitgever Martin Peeters voor wie Galle ook andere gravures sneed. Er is nog een tweede gravure naar een fresco uit dezelfde reeks van Primaticcio, eveneens voorzien van het adres van Peeters



en gegraveerd door dezelfde hand. Beide prenten bevinden zich in de collectie van Philips II in het Escorial (J. M. González de Zárate, *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 10 delen, Vittoria-Gasteiz 1992-1996, deel 10, p. 82, nrs. 2, 3). Ofschoon er enkele andere afdrucken bestaan, zijn de prenten uitermate zeldzaam. Het blad in Amsterdam heeft de kenmerken van een proefdruk; de lege marge die later zou worden weggesneden is hier nog aanwezig en het uitgeversadres ontbreekt. Hoe de Nederlandse prentmaker erin is geslaagd om de schilderijen van Primaticcio in het Franse paleis zo'n vijftien jaar na hun ontstaan te reproduceren is ongewis. Van een reis naar Frankrijk is niets bekend. Waarschijnlijk gebruikte hij tekeningen die anderen ter plekke hadden gemaakt – er bestaat een aantal vroege Nederlandse geschilderde kopieën naar Primaticcio's fresco waarvan het ontstaan ook moeilijk kan worden verklaard (tent. cat. D. Cordellier e.a., *Primaticcio. Maître de Fontainebleau*, Parijs (Musée du Louvre) 2004, pp. 327-331, nrs. 167-168). Waarschijnlijk lag het initiatief voor de gravures bij de uitgever Peeters en beschikte deze over getekende of geschilderde kopieën naar de schilderijen. Het is goed denkbaar dat de twee uitgevoerde gravures deel moesten uitmaken van een veel grotere reeks naar de fresco's in de *Galerie d'Ulysse*. Deze serie is er echter niet gekomen en het heeft tot 1632 geduurd voordat liefhebbers en kunstenaars buiten Fontainebleau via de prenten van Van Thulden kennis konden nemen van Primaticcio's alom geroemde fresco's.

LITERATUUR:

F. Herbert, *Les graveurs de l'École de Fontainebleau*, 5 delen, Parijs 1896-1902, deel 5, p. 85, nrs. 1 en 2 (als Martini Petri); cat. tent. S. Béguin e.a., *L'École de Fontainebleau*, Parijs (Grand Palais) 1972, p. 281, nr. 342 (als Philips Galle); S. Béguin e.a., *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Parijs 1985, pp. 264-266, 287, nrs. 30 en 40.

HERKOMST:

Veil Berlijn (Galerie Gerda Bassenge), 13 mei 2004, nr. 5145; kunsth. Hill-Stone Inc., New York. Aankoop F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2005-176).

6 SIMON NOVELLANUS

(werkzaam in Keulen, circa 1560-1590)

Abraham ontvangt de drie engelen

Pen in bruin, penseel in licht blauw-grijs over een schets in zwart krijt, contouren doorgegriffeld,

100 x 282 mm.

Drie episoden uit het verhaal van Abraham en de engelen (Genesis 18) zijn hier weergegeven. De aanduiding 'engelen' is eigenlijk misleidend. Aanvankelijk wordt in de tekst slechts gesproken van drie mannen. Gaandeweg het verhaal blijkt dat één van hen God in mensengedaante is. Pas in het volgende hoofdstuk worden zijn twee metgezellen aangeduid als engelen. Traditiegetrouw worden de drie bezoekers echter afgebeeld als engelen met vleugels. Op de voorgrond is te zien hoe de hoogbejaarde Abraham voor zijn drie gasten neerknielt. Links op het tweede plan zit het gezelschap aan tafel. Tijdens de maaltijd krijgt Abraham het blijde nieuws te horen dat Sara, zijn vrouw, hoewel zij de jaren der vruchtbaarheid verre te boven is, binnen een jaar zwanger zal worden en een zoon zal baren. Sara luistert mee in de deuropening. Rechts op het tweede plan kijken Abraham en zijn bezoekers uit over Sodom en Gomorra, en voorspelt God aan Abraham de verwoesting van die beide steden en de dood van hun zondige inwoners.

Gegevens over leven en werk van Simon Novellanus zijn schaars. Hij moet in de jaren 1560-1590 werkzaam zijn geweest in Keulen, een tijdlang als medewerker van Frans Hogenberg. Novellanus' vormentaal kennen we uit enkele prentreeksen met bijbelse voorstellingen. Zijn menselijke figuren zijn langgerekt, met kleine hoofden, handen en voeten, en niet gespeend van een zekere elegantie. Veel van zijn personages hebben haar met kleine, stijve krulletjes. Hij had enige moeite met het weergeven van gezichten in driekwart, waardoor zijn koppen soms een wat 'platgeslagen' indruk maken. Sinds kort kunnen we ons een eerste beeld vormen van zijn tekenstijl. De nieuw verworven tekening is het – spiegelbeeldige – ontwerp voor plaat 24 uit Novellanus' reeks getiteld *Figurae et imagines bibliorum*, een serie Oudtestamentische voorstellingen, uitgegeven in Keulen bij Joannus Bussemacher (F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, XIV, Amsterdam z.j. [1956], p. 184, nrs. 15-46). In het prentenkabinet van het Rijksmuseum is de serie incompleet aanwezig, en het is dan ook moeilijk te zeggen hoe groot ze oorspronkelijk is geweest, of had moeten worden. Alle taferelen dragen een nummer. De prent met het hoogste nummer in het Rijksmuseum is nr. 33, waarop is verbeeld hoe de knecht van Abraham Rebecca bij de bron ziet en meent, de toekomstige vrouw voor Abrahams



zoon Izaak te hebben gevonden. Dat lijkt een wat abrupte afsluiting van een prentreeks en het is dan ook heel goed mogelijk dat de opzet van de serie oorspronkelijk veel ambitieuzer was.

Uit het ontwerp voor plaat 24 leren we Novellanus kennen als een redelijk vaardige, maar niet zeer avontuurlijke tekenaar. De voorstelling is zorgvuldig in contouren opgezet; hier en daar – voornamelijk in de gewaden van de figuren – is met lichtblauwe inkt gepoogd enige plasticiteit te suggereren, maar dit is met zo grote terughoudendheid gedaan, dat het geheel vooral een lineaire, decoratieve indruk wekt. Omdat ontwerp en uitvoering in één hand waren verenigd, kon de tekenaar het zich veroorloven ondergeschikte details weg te laten: die konden immers tijdens het werk aan de koperplaat op het laatst worden toegevoegd. Merkwaardig genoeg bevindt zich op de keerzijde van de afdruk van plaat 24 in Amsterdam nóg een tekening: een fragmentarisch bewaarde schets van Maria onder het kruis, uitgevoerd in zwart krijt. Aangezien die tekening niet in verband kan worden gebracht met een bestaande prent van Novellanus, valt niet met zekerheid te zeggen of ze eveneens van zijn hand zou kunnen zijn. Voorlopig is *Abraham ontvangt*

de drie engelen het enige document dat ons iets leert over Novellanus als tekenaar, en daarom een zinvolle verrijking van de collectie vroege Nederlandse tekenkunst in het Rijksmuseum.

HERKOMST:

Veil. New York (Sotheby's), 26 januari 2005, nr. 186 met afb. (als 'Northern School circa 1600'). Aankoop 2005 (inv.nr. RP-T-2005-16).

7 PIETER JALHEA FURNIUS
(genaamd Dufour, Luik circa
1545-1626 Luik)

*De onthulling en verheffing van de Waarheid
door de Tijd,*

circa 1570-1580

Gravure, 262 x 196 mm.

Designéerd onder links: *P. Ialhea Furnius
inve[n]tor et fe.*

In marge onder:

*Obducunt me tenebrae tempus me educit in
avras;* andere explicerende Latijnse bijschriften
verspreid over de voorstelling.

Als schilder heeft Furnius voornamelijk religieus werk op zijn naam staan, voortkomend uit opdrachten die hij ontving uit het prinsbisdom



Luik. Tussen 1563 en 1571 werkte hij in Antwerpen voor de uitgevers Christoffel Plantijn en Hieronymus Cock en bracht ontwerpen in prent van onder meer Maarten van Heemskerck, Maarten de Vos en Pieter Bruegel. Anderzijds leverde hij ontwerpen voor graveurs. Een aantal eigen inventies heeft hij zelf in het koper gestoken, zoals de onlangs verworven, onbeschreven allegorie *De onthulling en verheffing van de Waarheid door de Tijd*. De hoofdvoorstelling gaat terug op het antieke motief *Veritas filia Temporis* (de waarheid is de dochter van de tijd). Dit thema herleefde tijdens de Renaissance, vooral dankzij de Venetiaanse uitgever Francesco Marcolini die het verwerkte in zijn uitgeversmerk. In deze houtsnede is de tekst *Veritas filia Temporis* gebruikt als rand-schrift rond een allegorie waarin de Waarheid, voorgesteld als naakte vrouw, door de gevleugelde Tijd omhoog wordt getrokken uit een donkere spelonk. Een vrouwelijk monster getooid met een slangenstaart probeert de naakte Waarheid weer naar beneden te duwen. De houtsnede werd voor het eerst opgenomen in Marcolini's uitgave van de *Cinque Messe* van de Nederlandse componist Adriaen Willaert uit 1536 en later in Vincenzo Cartari's *Imagini dei Dei degli antichi* (1556). Cartari geeft in zijn boek de volgende verklaring van de voorstelling: 'De waarheid (...) is verborgen en laat zich aan niemand zien. Daarom plaatst Democritus haar op de bodem van een put, waar ze volgens zijn zeggen nooit uitkwam, als niet de Tijd, ofwel Saturnus, haar vader, zoals Plutarchus zegt, er haar bij tijden uit trok.' (vertaling en gegevens ontleend aan H. Miedema, 'Gillis I Coignet: De Waarheid verheven?', *Oud Holland* 118, (2005), pp. 113-120). Variaties op Marcolini's uitgeversmerk zijn terug te vinden op tal van 16de-eeuwse kunstwerken (F. Saxl, 'Veritas filia Temporis', *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer* (ed. R. Klibansky en H.J. Paton), Oxford 1936, pp. 197-222). Het begrippenpaar Tijd en Waarheid kon worden ingezet voor de verkondiging van zeer uiteenlopende boodschappen. In kerkelijke kunst wordt het thema toegepast in voorstellingen van de triomferende kerk. In protestantse allegorieën wordt het beeld van de Waarheid en de Tijd gebruikt voor de Christelijke Waarheid die bevrijd dient te worden uit de klauwen van de Roomse hypocrisie. En verder werd het *Veritas filia Temporis* motief vanzelfsprekend ook politiek benut, ter verheerlijking van individuele macht of persoonlijke triomf.

De compositie en inhoud van Furnius' voorstelling lijken direct terug te gaan op de houtsnede gebruikt in de uitgaven van Marcolini. De allegorie is echter aangepast en uitgebreid met personificaties die door Latijnse opschriften worden verklaard. Centraal staat de voorstelling van de naakte Waarheid die door de Tijd opgeheven wordt naar God, voorgesteld als een lichtbron met het opschrift *Jahwe| Deus*. In haar hand heeft zij de sleutels waarmee zij uit haar donkere gevangenis is bevrijd. De Waarheid, van nature onopgesmukt, is geketend met kettingen vernoemd naar de hoofdzonden Hoogmoed (*Superbia*) en Gierigheid (*Avaritia*). Vanuit de donkere spelonk tracht de Prins der Duisternis (*Princeps Tenebrarum*) ofwel de Duivel met de ketting van de Hoogmoed de Waarheid vast te houden in zijn domein. Bijgeloof (*Idolatria*) in de gedaante van een monnik probeert haar naar beneden te halen met een keten getiteld Gierigheid. Waarheid lijkt nog vast te zitten, maar bij nadere beschouwing heeft de Tijd zijn missie al volbracht: haar ketenen zijn al verbroken. Het tafereel wordt gadeslagen door een groep mensen die zich in het landschap heeft verzameld onder leiding van Mercurius, boodschapper van de goden en god van de welsprekendheid. De abstracte godsvoorstelling en het feit dat Bijgeloof figureert in de gedaante van monnik lijken er op te duiden dat de prent een protestantse zienswijze weerspiegelt. De combinatie Gierigheid en Bijgeloof verwijst waarschijnlijk naar de katholieke handel in aflaten en andere door protestanten afgewezen praktijken. De verheffing van de Waarheid tot God, kan worden gezien in het licht van Luthers leer van Goddelijke genade en rechtvaardigheid. De naakte vrouw, puur en zuiver, opstijgend naar hemelse sferen, kan in dit verband worden geduid als een metafoor voor de ware godsdienst.

Tot de figuren die zich rond Mercurius hebben geschaard behoren een bouwmeester of beeldhouwer, herkenbaar aan zijn winkelhaak, enkele oudere mannen in toga-achtige kledij, vermoedelijk geleerden, en een man en een vrouw met een kind. De uitroep van de wijzende Mercurius: *emergit* (zij komt te voorschijn) moet worden opgevat als een aansporing aan geleerden, kunstenaars en opvoeders om de Waarheid na te streven. In die zin kan de voorstelling als geheel worden geïnterpreteerd als een protestantse allegorie op kunsten en wetenschappen. Recentelijk heeft Miedema een verwant werk van een tijdgenoot

van Furnius besproken (H. Miedema, 'Gillis I Coignet: De Waarheid verheven?', *Oud Holland* 118 (2005), pp. 113-120). Opmerkelijk genoeg heeft de Tijd hierin de bokkenpoten van de natuurgod Pan aangemeten gekregen, volgens Miedema een teken dat hier een meer aardse vorm van verheffing van de waarheid in het geding is. Het optreden van de antieke god van de welsprekendheid Mercurius in de gravure van Furnius geeft geen aanleiding tot een dergelijke uitleg. In de 16de-eeuwse kunst en literatuur was de verschijning van mythologische figuren in een christelijke context zeer gebruikelijk. Ook het gegeven dat een kunstenaar enerzijds opdrachten van een katholiek bisdom ontving en anderzijds protestants georiënteerde prenten maakte, mag verbazing wekken, maar past in de complexe realiteit van de 16de-eeuwse humanistische cultuur.

HERKOMST:

Kunsth. N. Teeuwisse, Berlijn (cat. 1 (2005), nr. 10).
Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds
(inv.nr. RP-P-2006-78).

8 GILLIS VAN SCHEYNDEL
(?1594/1596-1653/1660?)
naar WILLEM BUYTEWECH
(Rotterdam 1591/1592-1624 Rotterdam)
Zomer, circa 1622

Ets en gravure, 148 x 243 mm.

Dit uiterst zeldzame blad werd ontdekt in een lot op een prentenveiling. Er zijn slechts twee andere afdrukken bekend (in het British Museum, Londen en in Veste Coburg). Het maakt deel uit van een reeks met voorstellingen van de vier seizoenen en verbeeldt de Zomer. De prenten met het Voorjaar en de Winter, beide ook buitengewoon zeldzaam, waren al wel aanwezig in het Rijksmuseum. De serie is ontworpen door Willem Buytewech. Alleen diens tekening voor de Zomer is bewaard gebleven (Berlijn, Kupferstichkabinett; E. Haverkamp Begemann, *Willem Buytewech*, Amsterdam 1959, nr. 25). De prent is spiegelbeeldig aan de tekening, maar volgt verder het ontwerp in detail. Bij tijdgenoten stond Buytewech bekend als 'geestige Willem', een bijnaam die hij met zijn inventieve en originele voorstellingen van de seizoenen alle eer aandoet. De uitbeelding van de Zomer wordt gedomineerd door een stoet van drie hoogopgetaste hooiwagens, gevolgd door drie ruiters te paard op weg naar het dorp in de verte. Op de voorgrond ligt een groepje uitge-

8



telde landarbeiders en een hond. Zo te zien hebben ze net een maaltijd genuttigd; de provisiekist naast hen staat open. Andere landlieden rusten uit zittend, hangend en liggend op de zwaarbeladen wagens. Twee hooiladers met paarden, één links en één rechts, staan gereed voor een nieuwe vracht. De voorstelling van de hooioogst levert een herkenbaar, welhaast ultiem beeld van de zomer op. De warmte, de vermoenissen van het stoffige werk en de voldoening bij het zien vertrekken van een volgeladen wagen is bijna voelbaar in de lome houdingen van de landlieden en de dieren. Hooi is een veelgebruikt vanitasmotief, een verwijzing naar de vergankelijkheid van aardse zaken, zoals in het spreekwoord *Het is al hooi, al was het mooi* of in de *Hooiwagen* van Hieronymus Bosch. Of deze connotatie ook een rol speelt in Buytewechs voorstelling is echter onzeker.

Hoewel ze niet zijn gesigneerd kunnen de prenten op basis van hun karakteristieke fijnzinnige techniek worden toegeschreven aan Gillis van Scheyndel. Een reeks met Hollandse boerinnen naar Buytewech, die zowel door de ontwerper als door Van Scheyndel is gesigneerd, vertoont dezelfde afwisseling van fijne arceringen, gestippelde partijen en grote witte uitsparingen. Getuige hun zeldzaamheid en merkwaardige verschijningsvorm is de reeks met de *Vier seizoenen* nimmer in een oplage van enige omvang verspreid. Een complete reeks wordt bewaard in het British Museum in een album afkomstig uit de collectie van John Sheepshanks (1787-1863). De *Lente* en de *Herfst* zijn hierin vertegenwoordigd met diepzwarte, bijna te zwaar geïnkte drukken. De marge onder de voorstelling is leeg. In hetzelfde album zijn van beide prenten ook afdrucken te vinden voorzien van Latijnse onderschriften. Deze drukken zijn veel minder zwart, eerder grijs van toon, maar wel preciezer. Van de *Winter* zijn alleen exemplaren bekend zonder tekst in de marge. De drukken zijn scherp, maar niet overdreven zwart geïnk. Ook het Londense exemplaar van de *Zomer* heeft een lege tekstmarge – bij de druk in Coburg en de nieuwe aanwinst in Amsterdam zijn de marges weggesneden. Alledrie de drukken ogen enigszins grijsig en op bepaalde plaatsen zelfs onscherp, alsof de inkt er niet goed heeft willen pakken. Het lijkt alsof het etsproces bij de productie van de reeks niet vlekkeloos is verlopen. De plaat van de *Zomer* schijnt lichter te zijn gedrukt dan de andere in de reeks. Vermoedelijk heeft de maker vervolgens gepro-

beerd de platen van de *Lente* en de *Herfst* aan te passen door ze lichter af te drukken of zelfs te polijsten. Hoe dan ook, het resultaat was kennelijk dermate onbevredigend dat de maker de hoogst originele, maar technisch onvolkomen reeks nooit heeft afgemaakt of uitgegeven.

LITERATUUR:

Hollstein 3; tent. cat. M. van Berge, J. Giltay, E. Haverkamp Begemann e.a., *Willem Buytewech 1591-1624*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) / Parijs (Institut Néerlandais), pp. 23, 148-151, nrs. 23, 185-188, pl. 118-122.

HERKOMST:

Veil. Berlijn (Galerie Gerda Bassenge), 3 december 2004, in nr. 6108. Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2005-161).

9 MAGDALENA VAN DE PASSE

(Keulen 1596-Utrecht 1638)

naar ROELANT SAVERY

(Kortrijk 1576-Utrecht 1639)

en ADAM WILLAERTS

(Londen 1577-Utrecht 1664)

Vier landschappen met episodes uit de geschiedenis van Elia, circa 1620-1625

Gravures, circa 204 x 262 mm.

1. De profet Elia op een rots

Signaturen en uitgeversadres in marge:

Roelant Saverij Inventor | Magdaleena van de pas fecit | Crisp. van de pas exc.

Onderschrift in marge: *Fecit helias iuxta verbu Domini, et Sedit in torrente carith qui est contera faciem Jordanis, 3 Reg. Cap. 17.*

2. De profet Elia ontvangt brood en vlees van de raven

Signaturen en uitgeversadres in marge:

Roelant Saverij Inventor | Magdalena van de pas fecit | Crispin van de pas excud

Onderschrift in marge: *Et Corvi deferebant ei panes et carnem, mane, et panes et carnem Vesperi, et de torente bibebat aquam, 3 Reg. Cap. 10.*

3. De profet Elia aan de voet van de berg

Signaturen en uitgeversadres in marge:

Adam Willeres Inventor | Magdalena van de pas fecit | Crispin van de pas excud.

Onderschrift in marge: *Et ait Helias Revertere et aspice Septem vicibus, et factum est in Septimâ, et ecce nubes parva quasi vestigium viri afendebat de mari, 3 Reg. Cap. 18.*

4. *Elia bedekt zich met zijn mantel tegen het Goddelijk natuurgeweld*

Gesigeneerd: Adam Willeres Inventor | Magdalena van de pas fecit | Crispin de pas excud.
Onderschrift: *Et ecce Dominus transibit, et spiritus grandis fortis Dissoluens montes et conterens fretas coram Domino, 3 Reg. 19.*

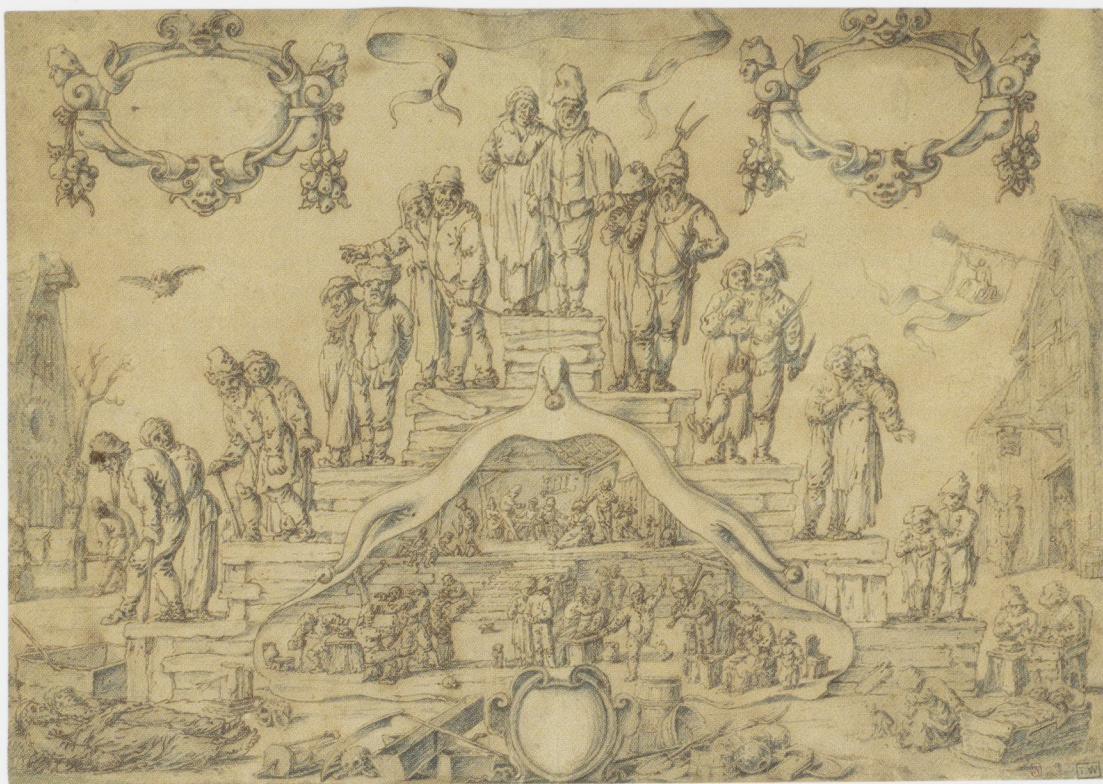
Evenals haar broers Willem, Simon en Crispijn de Jonge was Magdalena van de Passe leerling en medewerker van haar vader Crispijn van de Passe de Oude (1564-1637). Als de meest getalenteerde graveur van de familie kreeg zij al op veertienjarige leeftijd toestemming om haar werk te signeren. Omstreeks 1620 richtte zij zich – als enige in de familie – op het graveren van landschappen, inspelend op een toenemende vraag naar dit onderwerp. De vier landschappen met de Geschiedenis van Elia zijn vervaardigd naar voorbeelden van twee schilders, Roelant Savery en Adam Willaerts. Waarschijnlijk gaat het om landschappen waaraan Magdalena scènes uit de geschiedenis van de Oudtestamentische profeet Elia heeft toegevoegd. De bijbelse voorstellingen fungeren als het verbindende element in de reeks. De twee boslandschappen zijn gesneden naar

voorstellingen van Roelant Savery. Het landschap van *Elia door raven gevoed* is spiegelbeeldig aan een schilderij van Savery (K.J. Müllenmeister, *Roelant Savery. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1988, nr. 34). De twee andere gravures zijn gestoken naar kustlandschappen van Adam Willaerts. Hoogstwaarschijnlijk maakte Magdalena zelf de tekeningen naar de schilderijen, voegde de verhalende elementen toe, en zette het ontwerp vervolgens over op de koperplaat. In de eerste gravure is voorgesteld hoe Elia uitrust op een rots in het Dal van Kerit; in de tweede wordt hij op gezag van Jahweh door een raaf gevoed. De derde gravure toont Elia aan de voet van de berg Karmel, terwijl zijn dienaar op de berg staat en wijst op een uit zee opstijgende regenwolk. De combinatie van de bijbelse scène en Willaerts voorstelling van vissers bij een dode potvis doet enigszins merkwaardig aan. De laatste prent toont Elia voor een grot aan de voet van de berg Horeb terwijl hij zichzelf met zijn mantel beschermt tegen het goddelijk natuurgeweld. De gravures zijn gesneden in de voor Magdalena de Passe kenmerkende gevarieerde techniek. Golvend water is weergegeven met dunne ronde haaltjes, rotspartijen met

9



Fecit Helias iuxta verbum Domini, et Sedit in torrente castris qui est contra faciem Jordanis
Roelant Savery Inventor Magdalena van de pas fecit Crispin de pas excud.



stevige rechte arceringen, wolken met ronde, zwellende lijnen. De fijnzinnige effecten van Magdalena's burijn komen volledig tot hun recht in de nieuw verworven afdrucken van superieure kwaliteit. De drukken moeten kort na ontstaan in een album terecht zijn gekomen, getuige hun onberoerde toestand en de handgeschreven nummering in de ruime marges.

LITERATUUR:

Hollstein, 18-21, Daniel Franken Dz., *L'oeuvre gravé des Van de Passe*, Paris 1881, nrs. 1274-1277; I.M. Veldman, *Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670): a century of print production*, Rotterdam 2001, pp. 285-286, afb. 158.

HERKOMST:

Kunsth. N. Teeuwisse, Berlijn (cat. 1 (2005), nr. 22). Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2006-79/82).

10 Toegeschreven aan PIETER NOLPE

(Amsterdam 1613-1652/1653

Amsterdam)

Trap des ouderdoms met boerenparen

Pen in bruin, penseel in grijs, op lichtbruin papier, 353 x 500 mm.

Voorstellingen van de zogenaamde *Trap des Ouderdoms*, een schematische weergave van het mensenleven van de wieg tot het graf, waren van het midden van de 16de tot aan het begin van de 20ste eeuw zeer geliefd bij het prentenkopend publiek. Hoewel er verscheidene varianten waren, hebben de meeste *Trappen des Ouderdoms* negen treden. Op de onderste trede links staat een spelend kind van tien jaar, een stap hoger een twintigjarige jongeling of jonge vrouw, enzovoort. Op de hoogste, middelste trede staat een vijftigjarige, en dan begint de afdaling in de richting van de dood. Vanaf de onderste trede rechts stapt de negentigjarige grijsaard in zijn graf. Vaak zijn uiterst links nog een ingebakerde zuigeling en uiterst rechts een overledene op zijn sterfbed verbeeld. Midden onder de trap is het Laatste Oordeel voorgesteld, links en rechts daarvan ziet men

een bruilofsstoet en een begrafenis. *Trappen des Ouderdoms* komen voor in versies met louter mannen of louter vrouwen, maar ze zijn er ook met paren. Meestal zijn de voorgestelde personen goed en – zeker in het geval van de vrouwen – modieus gekleed. Ze vertegenwoordigen de in een zekere welstand levende burgerij. De door het museum verworven tekening wijkt geheel af van deze iconografische traditie. Het schema van de voorstelling is hetzelfde als bij de ‘burger’-trappen: negen treden. Is het bouwsel in de burgerlijke versie keurig gemetseld, hier is het getimmerd uit ruwe houten planken. In plaats van door een burgerman of -vrouw wordt hier elke trede ingenomen door een boerenpaar. Op de onderste trede, hier rechts, staan twee kindertjes; dan volgt een vriend stel en dan een koppel waarvan de man bewapend is met twee vervaarlijke messen. Na de vijftigjarige leeftijd begint ook hier de onvermijdelijke reis naar het einde. Op de onderste trede links stapt de man, steunend op zijn stok, voorzichtig in zijn graf. De vrouw kijkt nog eenmaal om naar het leven dat achter haar ligt. Het wonderlijkste onderdeel van de voorstelling is echter het deel onder de eigenlijke trap. Waar in de bourgeois-versie steevast het Laatste Oordeel is verbeeld – een duidelijke aansporing tot een godvruchtig leven hier op aarde en de beloning daarvoor op de Jongste Dag – ziet men hier, omlijst door een zotskap, louter feestende, drinkende en vechtende boeren. De boodschap valt moeilijk anders te lezen dan een wel buitengewoon cynische houding ten aanzien van de boerenstand. Boeren zijn dom, verdoen hun tijd met loszinnig vermaak en zijn – gezien in het licht van de eeuwigheid – reddeloos verloren, wordt hier gezegd.

In het verleden werd de tekening toegeschreven aan Andries Both. Dat valt niet vol te houden: de wijze van tekenen is minder verfijnd en gestileerd dan bij Both, en tegelijkertijd enigszins aarzelend. Pieter Nolpe zou de auteur kunnen zijn, en hoewel er niet veel vergelijkingsmateriaal is, lijkt die suggestie zeker het overwegen waard. De typing van de boeren en de stijl tonen verwantschap met een tekening die een kleine twintig jaar geleden werd geveild en die als voorbeeld diende voor Nolpe's prent *Floraes Gecks-kap*, een satire op de windhandel in tulpenbollen in het jaar 1636 (veiling Amsterdam (Christie's), 21 november 1989, nr. 34 met afb.) Ook lijken de boeren op de tekening wel familie van de landlieden op een reeks

kleinere prenten van Nolpe, die de titel *'t boerenleven* draagt. Dan is er ook nog enig indirect bewijs. Vermoedelijk uit het eind van de jaren '30 van de 17de eeuw dateert een *Trap des Ouderdoms* met mannen, in het koper gebracht door Pieter Nolpe en uitgegeven door François van Beusekom, getiteld *Jaer-verschil der mannen* (F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, deel 14, Amsterdam z.j. [1956], p. 170, nr. 38). Bij dezelfde uitgever verscheen een trap met vrouwen, getiteld *'t Vrouwe leven*, wellicht een kopie naar een prent van Nolpe (vgl. Hollstein XIV, p. 170, nr. 37). De afmetingen van de tekening in het Rijksmuseum zijn vrijwel gelijk aan die van de voorstellingen op de beide prenten. Het vermoeden dringt zich op dat het in de bedoeling lag, ook een trap met boeren op de markt te brengen. De nieuw verworven tekening zou dan het ontwerp voor die prent moeten zijn, en het lijkt niet al te vergezocht dat de tekenaar inderdaad Pieter Nolpe is geweest. Dat de tekening diende ter voorbereiding van een prent lijdt in ieder geval geen twijfel: de boeren en boerinnen lopen van rechts naar links. Op een naar de tekening gegraveerde prent zouden ze in de 'goede' richting, van links naar rechts, hebben gelopen. Misschien is het feit dat de contouren van de figuren op de tekening niet zijn doorgegrift een aanwijzing, hoewel geen afdoende, dat de prent in kwestie nooit is geproduceerd. Hoe dan ook, een prent met een *Trap des Ouderdoms* met boerenparen is tot nu toe niet opgedoken.

LITERATUUR:

Anouk Janssen, *Grijsaards in zwart-wit. De verbeelding van de ouderdom in de Nederlandse prentkunst (1550-1650)*, Zutphen 2007, p. 168, noot 257.

HERKOMST:

Verz. Teodor de Wyzewa (merk Lugt 2471), veiling Parijs, 21-23 februari 1919, nr. (als Andries Both); verz. Armand Sigwalt (merk Lugt 175); verz. Jacob Wiegiersma (merk Lugt 1552^b); particuliere verzameling, Duitsland. Aankoop 2005 (inv.nr. RP-T-2005-184).

II CHARLES-NICOLAS COCHIN (II)
(Parijs 1715-1790 Parijs)

Damesportret, ten halven lijve, het gezicht iets naar links gewend

Zwart krijt, gedoezeld, gewassen met een vochtig penseel, 147 x 104 mm.

Gesigineerd en gedateerd middenonder:
C.N. Cochin f. delin. 1782.

De tekenaar en graveur Charles-Nicolas Cochin le Jeune was tientallen jaren lang één van invloedrijkste personages in het artistieke leven van zijn tijd. Op het titelblad van de catalogus van zijn prenten, samengesteld door zijn vriend Charles-Antoine Jombert en verschenen in 1770, worden zijn titels en functies opgesomd: *Ecuyer, Chevalier de l'Ordre du Roy, Censeur Royal, Garde des Dessins du Cabinet de Sa Majesté, Secrétaire & Historiographe de l'Académie Royale de peinture & de sculpture*. Na 1770 begon, door politieke machtsverschuivingen, Cochins invloed te tanen. Dat had tot gevolg dat zijn artistieke productie, die altijd al indrukwekkend was geweest, nog toenam. Naast een schier onafzienbare hoeveelheid ontwerpen voor titelbladen en boekillustraties tekende hij in de laatste twintig jaar van zijn leven een groot aantal portretten. Deze vallen in twee typen uiteen: medaillonportretten met slechts het gezicht in profiel en beeltenissen ten halven lijve met het gezicht in driekwart naar links of rechts. Van die laatste categorie, die Cochin op een standaardformaat van bij benadering 14 à 15 bij 10 cm schijnt te hebben vervaardigd, is de nieuwe aanwinst een wel bij uitstek aantrekkelijk voorbeeld. In de catalogus van



de veiling Marquis de Chennevières in 1898 wordt de tekening eenvoudigweg aangeduid als *Portrait de Femme*. In deze veiling heeft ze een zogenaamde pendant, een mansportret dat echter 1783 is gedateerd en ook op een iets andere schaal is getekend. Hoogstwaarschijnlijk is er dus geen enkel verband tussen de beide tekeningen. Een goede anderhalf jaar later wordt ons damesportret, dat inmiddels zijn 'pendant' weer is kwijtgeraakt, omschreven als *Portrait presumé de Mme de Beauport*, een identificatie die de tekening sindsdien is blijven aankleven. Wie Madame de Beauport ook mag zijn geweest, een benaming die meer dan honderd jaar na dato uit de lucht komt vallen lijkt niet zeer geloofwaardig. Maar ook zonder dat de identiteit van het model bekend is, staat buiten kijf dat dit een buitengewoon sympathiek en levendig portret is. De vrouw, die niet meer in haar eerste jeugd is, lijkt de wereld met een zekere ironische distantie in ogenschouw te nemen. Zij draagt het haar – geen pruik – gekapt à l'hérisson, losjes, met een zekere voorgewende nonchalance naar achteren gekamd en vervolgens tegengekamd om het kapsel volume te verlenen. Deze haardracht kwam in de jaren '70 van de 18de eeuw onder de invloed van Rousseau's 'terug naar de natuur'-filosofie in de mode en verdrong allengs de stijve gepoederde pruik; tegelijkertijd nam ook de hoeveelheid blanketsel en rouge die men toepaste om het gezicht op te maken, dramatisch af. Door haar haardracht en natuurlijke make-up doet Cochins model zich dus kennen als een aanhangster van de idealen der Verlichting.

In de groep tekeningen van Cochin in het Rijksmuseum ontbrak tot nu toe een representatief voorbeeld van zijn portretkunst. In die leemte is nu op de best denkbare wijze voorzien.

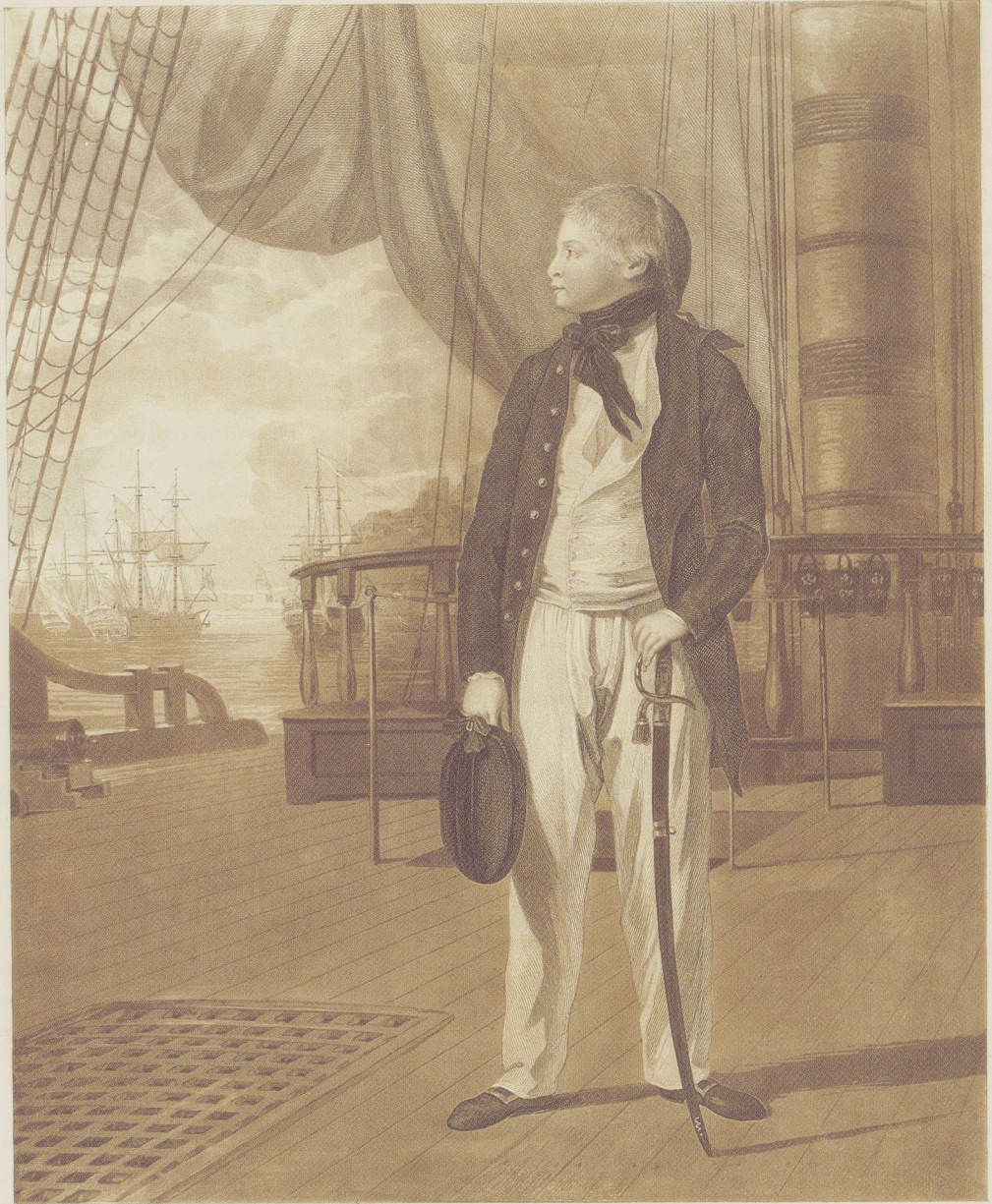
LITERATUUR:

Société de Réproduction des Dessins de Maitres III (1911), Pl. 10; *Exhibition of French Art 1200-1900*, Londen (Royal Academy of Arts) 1932, p. 399, nr. 817

HERKOMST:

Verz. Philippe de Chennevières (merk Lugt 2072), veil. Parijs, 5-6 mei 1898, nr. 33, met afb.; veil. Georges Mühlbacher, Parijs 15-18 mei 1899, nr. 99; verz. Georges Dormeuil (merk Lugt 1146a); veil. Parijs (Christie's), 18 maart 2004; kunsth. Paul Prouté S.A. (cat. *Dessins – Estampes* 2005, nr. 20 met afb.). Aankoop 2005

(inv.nr. RP-T-2005-156).



Prince William Bury

12 FRANCESCO BARTOLOZZI

(Florence 1727-1815 Lissabon)

en PAUL SANDBY

(Nottingham 1731-1809 Londen)

naar BENJAMIN WEST

(Springfield 1738-1830 Londen),

uitgegeven door Antonio Poggi en John Boydell
*Portret van Prins William Henry aan boord
 van een oorlogsschip van de Britse Koninklijke
 Marine*, 1782

Ets, stippelets, aquatint en gravure,

631 x 481 mm.

In marge onder, in oud handschrift:

Prince William Henry.

In de late 18de eeuw concentreerde het grafisch talent van Engeland zich in de Londense Royal Academy. Geen wonder dat Antonio Poggi zich tot twee van de oprichters van de academie richtte om een door Benjamin West geschilderd portret van Prins William Henry (1765-1837) in prent te laten brengen. Beiden waren begenadigde grafici, gespecialiseerd in verschillende technieken. Bartolozzi maakte furore met stippeletsen en -gravures, technieken die hij in Venetië had ontwikkeld en die zo geliefd waren bij Britse opdrachtgevers dat hij naar Engeland werd gehaald en het bracht tot hofgraveur. Sandby was militair tekenaar, maakte landschapsquarellen en was de eerste die in Engeland het aquatintprocédé toepaste. Het portret van William Henry is de enige prent die door Bartolozzi en Sandby samen is vervaardigd en waarin ze hun specialiteiten hebben gecombineerd. Het gezicht van de jonge prins is door Bartolozzi weergegeven met een fijn patroon van geëtste stippen; haar en kleding daarentegen met lijnets. De weergave van het schip, grotendeels in aquatint, en het kustgezicht met schepen in de achtergrond zijn ongetwijfeld het werk van Sandby. De afdruk toont de koperplaat in onvoltooide toestand. In latere afdrukken is meer aquatint toegevoegd in het zeil.

Blijkens het onderschrift op latere afdrukken hebben Poggi en Boydell de prent uitgegeven in 1782 en is zij opgedragen aan de Royal Navy. Prins William Henry trad op zijn dertiende in dienst bij de Engelse Marine. Op 17 januari 1780 nam hij deel aan de *Moonlight Battle*, waarbij de Engelse vloot een overwinning behaalde op de Spaanse voor de kust van Portugal. Waarschijnlijk is het schilderij met William Henry aan boord de *Prince George* waarop de prent is gebaseerd, bij Benjamin West besteld als aandenken aan deze slag.

LITERATUUR:

H. von Erffa en A. Staley, *The paintings of Benjamin West*, New Haven 1986, p. 476, nr. 569; S. Morris, 'Paul Sandby', in: J. Turner, *The dictionary of art*, New York 1996, deel 27, pp. 715-717; J. Turner, *The dictionary of art*, New York 1996, deel 3, pp. 307-309; A. de Vesme en A. Calabi, *Francesco Bartolozzi: catalogue des estampes et notice biographique, d'après les manuscrits de A. de Vesme entièrement réformés et complétés d'une étude critique par A. Calabi*, Milaan 1928, p. 257, nr. 926.

HERKOMST:

Fürst zu Liechtenstein, Wenen; Kunsth. N. Teeuwisse, Berlijn (cat. 3, 2007, nr. 21). Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2007-251).

13 GIOVANNI MARTINO DE' BONI

(Venetië 1753-werkzaam in Rome tot circa 1831)

naar ANTONIO CANOVA

(Possagno 1757-1822 Venetië)

De dood van Adonis, 1800

Ets, stippelets en gravure,

590 x 730 mm.

Gesigneerd links- en rechtsonder in marge:

*Bassorelievo inventato ed eseguito da Antonio
 Canova | Gio. Martino de Boni Pittore delineo
 ed incise; in marge middenonder: Romae
 Anno 1800.*

Titel en vier regels Latijnse tekst in marge:

*MORS ADONIDIS | Lapsa Venus Caelo extinctum
 stupet inscia amantem Stratum ululam circum,
 quo iacet ipse, canes. Suspirant Nimphae et
 Charites, lugetque Cupido, Frangit Hymen
 Taedas, ora rigans lacrymis. Bione Id.*

Antonio Canova was de eerste beeldhouwer die op grote schaal zijn werk in prent liet reproduceren. Hij was nauw betrokken bij de productie en zag erop toe dat het resultaat aan zijn artistieke eisen voldeed. De maker van deze prent, Giovanni Martino de' Boni, was een bekende van Canova en heeft vaker naar zijn werk getekend en gegraveerd. De beeldhouwer en prentmaker leerden elkaar omstreeks 1770 kennen in de Venetiaanse Accademia. Waarschijnlijk heeft De' Boni Canova geholpen bij zijn eerste experimenten in de schilderkunst. Op een door De' Boni geschilderd dubbelportret, alleen bekend dankzij een gravure van Vincenzo Giacomini uit 1796, zijn schilder en beeldhouwer afgebeeld in een innige vriendschappelijke omhelzing. De grote prent van De' Boni naar Canova's reliëf met *De dood van Adonis* is een grote zeldzaamheid. Bovendien bleef dit exemplaar onberispelijk bewaard. Het geeft een marmeren reliëf van Canova weer, dat

zich in Possagno bevindt, samen met de pendant, *De geboorte van Bacchus*, eveneens in prent gebracht door De' Boni. Beide prenten getuigen van groot vakmanschap. In een combinatie van ets en gravure zijn alle nuances van het gebeeldhouwde reliëf vertaald in toonwaarden. Voorgesteld is hoe Venus, vergezeld door klagende Enoten, zich uitgestrekt naar beneden stort op het dode lichaam van haar geliefde Adonis, die zojuist is gedood door een everzwijn. De voorstelling is een vrijwel letterlijke weergave van de lijkklacht op de dood van Adonis van de antieke Griekse dichter Bion. Het onderschrift van de prent geeft een gedeelte van de tekst in een vrije Latijnse vertaling: 'Venus daalt onwetend uit de hemel neer en kijkt met verbazing naar haar gestorven geliefde. De honden huilen rondom de rustplaats, waar hun baas ligt. De nimfen en de drie Gratiën zuchten, Cupido treurt, Hymen heeft de huwelijksfakkel gedoofd, en Venus' gezicht wordt nat van tranen.' Volgens Bions

elegie bracht het bloed van Adonis rozen voort, die hier aan weerszijden van zijn lichaam zijn voorgesteld. Vervolgens werd Adonis in purperen lakens gewikkeld en beweend door Cupido, Hymen (de god van het huwelijk) en de drie Gratiën, zoals ook te zien is op Canova's reliëf.

LITERATUUR:

A. Andresen en J. Heller, *Handbuch für Kupferstichsammler*, Leipzig 1870-1873, deel 1, p. 156; tent. cat. G.P. Bernini en F. Fiorani, *Canova e l'incisione*, Bassano del Grappa (Museo Civico) 1993; A. van Woerkom, 'Bion's lijkklacht om Adonis', *Hermeneus* 59 (1987), pp. 188-192.

HERKOMST:

Italiaanse particuliere collectie; kunsth. N. Teeuwisse, Berlijn (cat. 3, 2007, nr. 32). Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2007-256).

13





14 FRANCIS SEYMOUR HADEN

(Chelsea 1818-1910 Woodcote Manor)

Mytton Hall, 1859

Droge naald, 123 x 263 mm.

Gesigneerd en gedateerd in rechterbenedenhoek: *Seymour Haden 1859*.

Na als vroege twintiger enkele proeven op het gebied van de prentkunst te hebben ondernomen – herinneringen aan reizen naar Italië –, begon Seymour Haden, die ook naam maakte als chirurg, omstreeks 1858 intensief te etsen. Speciaal 1859, toen deze droge naald tot stand kwam, was een productief jaar. De rijke fluwelen effecten van de droge naald moeten zeer naar zijn zin zijn geweest want ze zijn overvloedig in zijn werk uit deze periode te vinden. Ons wordt hier een blik gegund op de oprijlaan en de ingang van het kasteel Mytton Hall in Lancashire. Het bevindt zich in de omgeving van Whalley bij Blackburn. De naam betekent ‘Mid-town’, wat te maken heeft met het feit dat het stadje precies halverwege tussen de rivieren Hodder en Ribble is gelegen. In de Ribble, ook wel Lancashire River genoemd, ging Haden regelmatig op zalm vissen. Op dezelfde plek maakte hij een aquarel maar daarbij richtte hij zijn blik de andere kant op.

Deze afdruk laat toevoegingen zien in droge naald in de afhangende takken in het midden en ook rechts bij de raampartij ten opzichte van een eerdere staat. Vooral het zonlicht dat tussen het

gebladerte door valt en dat plassen licht lijkt te veroorzaken, is overtuigend gesuggereerd. De atmosferische werking in dit in de breedte gecomponeerde gezicht op Mytton Hall, waarin de ruimte zo goed tastbaar wordt, is grandioos opgeroepen.

LITERATUUR:

R.S. Schneiderman, *A catalogue raisonné of the prints of Sir Francis Seymour Haden*, Londen 1983, pp. 69-71, nr. 19 III (V)

HERKOMST:

Nederlandse privé-collectie; kunsth. R. Jansen, Weesp.
Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds
(inv.nr. RP-P-2006-42).

15 FRANCIS SEYMOUR HADEN

(Chelsea 1818-1910 Woodcote Manor)

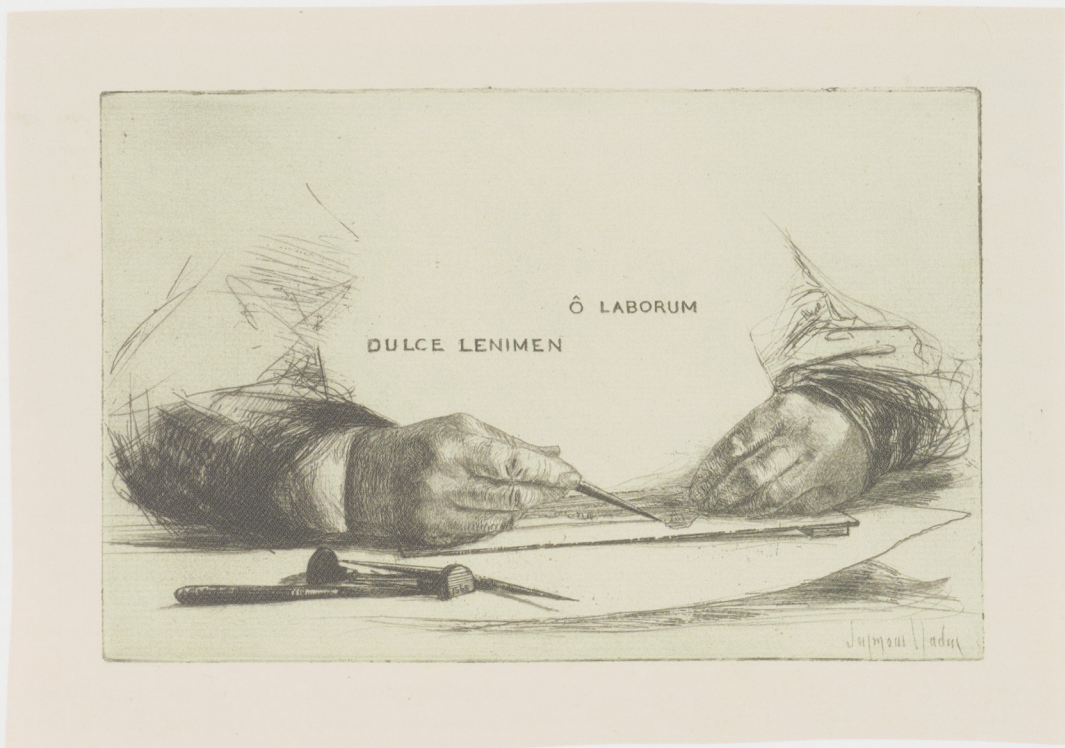
Handen die een ets maken, 1865

Ets en droge naald, 139 x 213 mm.

Gesigneerd in de rechterbenedenhoek: *Seymour Haden*; gedateerd op het uiteinde van de burijn: 1865.

Met inscriptie: *O LABORUM DULCE LENIMEN*
Het lijkt wel alsof Haden hier een van de zelfportretten van Rembrandt als uitgangspunt heeft genomen waarop deze zich voor een spiegel afbeeldde bij het maken van een ets. Haden gaf zijn eigen handen weer, zijn gezicht liet hij weg, maar dat kennen we van de zelfportretten die hij heeft uitgebracht. De nadruk ligt op de bijna

15



16



cerebrale handeling van het in de plaat vastleggen van een voorstelling met de etsnaald. Links liggen nog enkele puntige naalden en twee burijnen die gebruikt worden om te graveren. De koperplaat is licht hellend opgesteld.

Als motto voegde Haden aan de voorstelling enkele woorden toe ontleend aan Horatius' *Carmina* (1, 32, 14). De tekst betekent: zoete leniging van moeiten en zorgen. Bij Horatius heeft het citaat betrekking op de dichtkunst, Haden, die prenten maakte uit liefhebberij, paste het op het etsen toe en verheerlijkte zo wat die bezigheid voor hem betekende.

De koperplaat waarvan deze prent is gedrukt, werd later vernietigd. In deze vijfde staat heeft de voorstelling gediend als titelpagina voor de reeks *Études à l'eau-forte*, een met zorg gekozen bundeling etsen van de kunstenaar.

LITERATUUR:

R.S. Schneiderman, *A catalogue raisonné of the prints of Sir Francis Seymour Haden*, Londen 1983, pp. 200-203, nr. 84 V (VI); G. Luijten, 'Prenten in de maak', in: *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem, Amsterdam 2006, pp. 63-64.

HERKOMST:

Nederlandse privé-collectie; kunsth. R. Jansen, Weesp.
Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds
(inv.nr. RP-P-2006-45).

16 FRANCIS SEYMOUR HADEN

(Chelsea 1818-1910 Woodcote Manor)

Rustende handen, 1865

Ets en droge naald, 138 x 214 mm.

Gesigineerd met potlood buiten de plaat
rechts: *Seymour Haden*.

Met inscriptie en datum: *Hic terminus haeret
in Lond. 1865*.

Op deze prent zijn de rustende, gevouwen handen van Haden te zien. De vertaling van het opschrift luidt: 'Hier is het eindpunt bereikt'. Dit blad heeft dienst gedaan als de laatste prent in de *Études à l'eau-forte*, een visuele grap van de kunstenaar. Het is een proefdruk waarvan tot nu maar drie exemplaren bekend waren. Later zou Haden wat van de zware lijnen in de voorgrond weghalen door de koperplaat op die plaatsen te polijsten.

LITERATUUR:

R.S. Schneiderman, *A catalogue raisonné of the prints of Sir Francis Seymour Haden*, Londen 1983, pp. 204-205, nr. 87 I (III).

HERKOMST:

Nederlandse privé-collectie; kunsth. R. Jansen, Weesp.
Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds
(inv.nr. RP-P-2006-47).