

COLLECTION

DES TABLEAUX EN GOUACHE ET DES DESSINS

DE

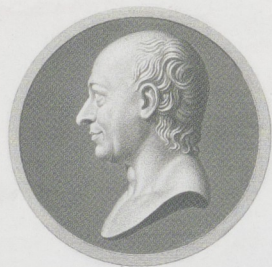
SALOMON GESSNER.

GRAVÉS À L'EAU FORTE PAR GUIL. KOLBE.

DÉDIÉE

À SA MAJESTÉ L'IMPÉRATRICE DOUAIRIÈRE

DE TOUTES LES RUSSIES.



ZURICH, À LA LIBRAIRIE DE GESSNER.

1811.

Keuze uit de aanwinsten

Prenten en tekeningen omstreeks 1800

I CARL WILHELM KOLBE

(Berlijn 1759-1835 Dessau) naar

SALOMON GESSNER

(Zürich 1730-1788 Zürich)

Reeks van vijftientig landschappen, 1805-1811

Ets, variërend van 240 x 315 mm tot

378 x 464 mm.

Tekst titelblad: *COLLECTION DES TABLEAUX EN GOUACHE ET DES DESSINS DE SALOMON GESSNER. GRAVÉS À L'EAU FORTE PAR GUIL. KOLBE. DÉDIÉE À SA MAJESTÉ L'IMPÉRATRICE DOUARIÈRE DE TOUTES LES RUSSIES. ZÜRICH, À LA LIBRAIRIE DE GESSNER. 1811.*

Reeks van 25 etsen met titelblad in boekdruk op blauw papier, gedateerd 1805, een gegraveerd frontispice met portret Salomon Gessner en opdracht in boekdruk aan de tsarina van Rusland, uitgegeven in Zürich, 1805-1811.

Opschrift op titelblad in handschrift:

Für Doctor Feizel(?) von seiner ergebensten Salomon Gessners selig Wittwe.

Salomon Gessner behoorde tot de meest vereerde dichters uit de tweede helft van de 18de eeuw. De idyllische poëzie van de Zwitserse boekhandelaar-uitgever werd tijdens zijn leven in negentien talen uitgebracht. Behalve als dichter manifesteerde Gessner zich ook als illustrator van eigen en andermans werk, als schilder en etser van landschappen en als oprichter van een porseleinfabriek. Het laatste avontuur werd een fiasco en na zijn overlijden bleef de familie achter met een enorme schuld. Zijn weduwe en zoon trachtten de nood te lenigen door in het vaderlijk huis het *Gessnerische Gemählde-Cabinet* open te stellen, waar twintig van zijn beste schilderijen

werden bewaard. Vele bewonderaars ondergingen hier met een gedrukte gids in de hand en tegen vergoeding de verheffende werking van Gessners arcadische landschappen. Voor de verspreiding in prent van de twintig gouaches werd Carl Wilhelm Kolbe, hofgraveur te Dessau, aangezocht. Kolbe was een groot bewonderaar van Gessner en in zijn beginjaren sterk beïnvloed door diens landschapsetsen, waarover hij schreef: *Als men het niet uit zijn gedichten zou halen dan zou men het in zijn etsen zien, dat deze man de natuur voelde in ieder kruid, in iedere halm (...)*. Als proefstuk maakte Kolbe drie prenten, waaronder *Damon et Phillis, Idille* (afb.), naar een tekening uit de collectie van Amalie von Anhalt, de vrouw van zijn broodheer, zelf ook een vereerder van Gessner. Het vervaardigen van de proeven viel Kolbe echter geenszins mee. Zo kostte het grote moeite om de figuren, inderdaad niet Gessners sterkste kant, die er volgens Kolbe uitzagen als een pak vloeipapier, een menselijk aanzien te geven. Een fijnzinnige ets als *Damon et Phillis*, met de delicate weergave van bomen en planten en diffuse atmosfeer en lichtwerking, is dan ook eerder toe te schrijven aan het grote grafische talent van Kolbe dan de kwaliteiten van zijn voorbeeld. Drie jaar, van 1805-1808, verbleef Kolbe bij Gessners familie in Zürich om de gouaches in ets te reproduceren. De vijftientig bladen verschenen tussen 1805 en 1811 in zes afleveringen. De complete reeks die nu door het museum is verworven bevindt zich in voortreffelijke staat en is voorzien van een titelblad van de eerste aflevering met een handgeschreven opdracht, hoogstwaarschijnlijk van de weduwe Gessner (afb.), en een gedrukte opdracht



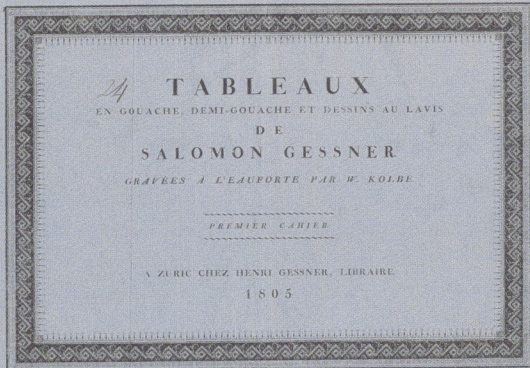
Dessiné par Salomon Gessner

Gravé par Engel, del.

DAMON ET PHILLIS

IDILLE

Le dessin en lavis se trouve dans le cabinet de S. M. le Prince de Prusse.



*Salomon Gessner
in fine
del. Engel del.*

uit 1811 aan de Russische keizerin. Uiteindelijk zou mede dankzij financiële steun van de tsarina de Gessner-nalatschap worden aangekocht door de stad Zürich als eerbetoon aan de beroemde plaatsgenoot.

Ook baron Van Leyden, wiens verzameling de kern vormt van de collectie van het prentenkabinet, moet een liefhebber zijn geweest van de klassieke idyllen van Salomon Gessner. In de collectie bevinden zich drie series eigenhandige etsen die de baron tijdens het leven van de dichter-kunstenaar verwierf. Verzamelaar en kunstenaar overleden in hetzelfde jaar (1788), maar het leidt nauwelijks twijfel dat indien Van Leyden de uitgave van de prenten van Kolbe naar Gessner zou hebben beleefd, hij hier zeker op had ingetekend. Ook de overige werken die in deze rubriek worden besproken zijn aangekocht om de verzameling internationale grafiek, die vooral dankzij de collectie Van Leyden wat de periode tot circa 1780 betreft zo enorm rijk en gevarieerd is, uit te breiden met belangrijke en verrassende kunst uit het eind van de 18de en begin van de 19de eeuw, waaronder een aantal onbeschreven werken.

LITERATUUR:

U. Martens, *Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe der Älte (1759-1835)*, Berlijn 1976, pp. 16-17, 29-30, 119-124, nrs. 282-306; M. Bircher e.a., *Maler und Dichter der Idylle Salomon Gessner (1730-1788)*, Wolfenbüttel 1982, pp. 147-157; A. Griffiths en F. Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe*, Londen 1992, p. 109.

HERKOMST:

Kunsth. L. Rizter, Freiburg. Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2005-184/211).

2 HEINRICH SINTZENICH

(Mannheim 1752-1830 München) naar
JOHANN GOTTFRIED SCHADOW
(Berlijn 1764-?)

Grafmonument voor Alexander graaf von der Marck, 1793

Ets en mezzotint, 644 x 450 mm.

In marge linksonder: *von Gottfried Schade Königlich Preussischer Hofbildhauer ist dies Grabmal 19-? schu hoch 11-? breit von Marmor | auf Sr. Königl- Majestäts allerhöchsten Befehl auf der Neustad in der St. Dorotheen Kirche errichtet worden. Berlin 1791*

In marge rechtsonder: *von Sintzenich gestochen Churfürstlichen Pfalz Baijrische Hof-Köpferstecher 1793 | auch von ihm heraus gegeben in Berlin*

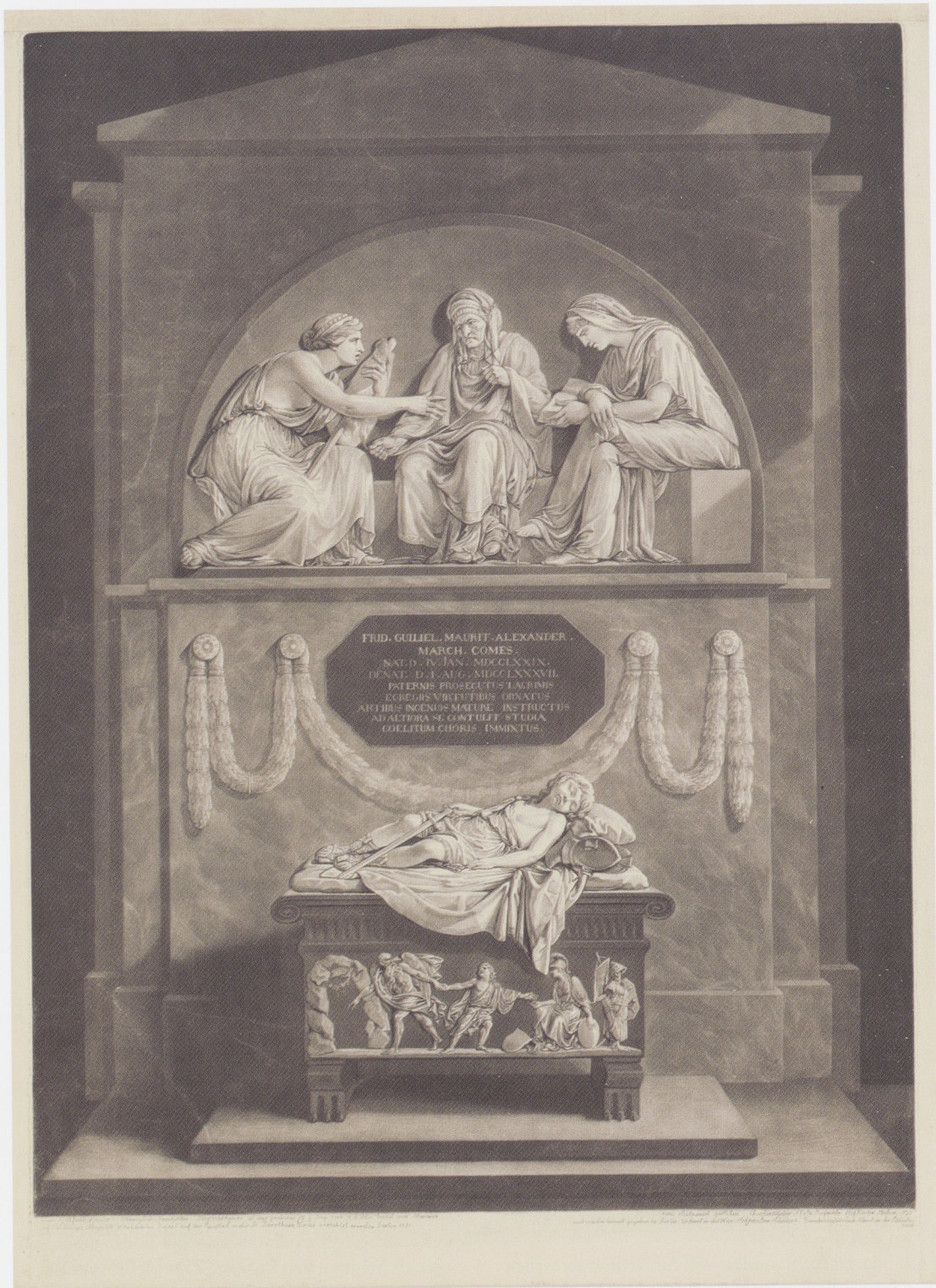
wohnet in des Herr Hofjuwelierer Schielers-Baudesons Erben Haus an der Schleusen: Brücke.

Op plaquette: *FRID GUILIEL. MAURIT. ALEXANDER | MARCHE. COMES. | NAT. D. IV. JAN.*

MDCCLXXIX. | DENAT. D. I. AUG. MDCCLXXXVII. | PATERNIS PROSECUTUS LACRIMIS | EGREGIIS VIRTUTIBUS ORNATUS | ARTIBUS INGENUIS MATURE INSTRUCTUS | AD ALTORIA SE CONTULIT STUDIA | COELITUM CHORIS IMMIXTUS.

Wanneer men in de Berlijnse Alte Nationalgalerie, op weg naar de werken van Friedrich en Schinckel, de trap oploopt, staat men op de bovenste verdieping plotseling oog in oog met het grafmonument voor de achtjarige Alexander, Graf von der Marck. Het is niet alleen een van de belangrijkste Duitse classicistische monumenten, maar ook een van de meest hartverscheurende. Friedrich Wilhelm II, koning van Pruisen, en zijn burgerlijke levensgezellin Wilhelmine Enke-Rietz kregen vijf kinderen, onder wie Alexander, de lievelingszoon van de koning, die hij na zijn kroning (1786) in de adelstand verhief en begunstigde met leengoederen. Toen de jongen, achtenhalf jaar oud, plotseling stierf, namen velen aan dat het kind was vergiftigd in opdracht van de hofkliek rond de vrouw en legitieme kinderen van Friedrich Wilhelm, die dankzij de buitenechtelijke affaire aan macht en bezit hadden ingeboet. In opdracht van de koning ontwierp J.-P.-A. Tassaert een monumentaal, in Carrara-marmer uit te voeren gedenkteken voor de geliefde zoon. Toen de hofbeeldhouwer echter onverwacht zelf overleed, werd de opdracht overgenomen door diens leerling Johann Gottfried Schadow. Schadow, destijds 26 jaar oud, had tijdens een verblijf in Rome (1785-1787) intensief kennisgemaakt met het Italiaanse classicisme en onder meer de totstandkoming van Antonio Canova's monument voor Paus Clemens XIV (1783-1787) van nabij gevolgd. Het ontwerp voor het monument voor Alexander dat Tassaert had nagelaten – en waarvoor de schilder Johann Gottlieb Puhlman het programma had bedacht – werd door Schadow op tal van punten aangepast en gemoderniseerd, met als resultaat een gedenkteken van ontroerende schoonheid en belichaming van de kwintessens van het Duitse classicisme.

Het overleden kind is voorgesteld liggend op een sarcofaag en een matras, zijn hoofd steunend op een helm en een kussen. Zijn kleine zwaard is uit zijn hand gegleden. Het reliëf op de sarcofaag toont hoe Chronos, god van de tijd, de tegen-



stribbelende jongen wegtrekt bij Athena, godin van de wetenschap en kunsten en de krijgsroem, en naar de onderwereld voert. In de bovenste zone zijn de drie schikgodinnen voorgesteld, met in het midden de oude Atropos, die de lengte van de levensdraad bepaalt. Het ontbreken van iedere verwijzing naar christendom, heilsleer of verlossing heeft het werk gemeen met meer monumenten van omstreeks 1800. Toch kon zelfs een geestverwant en vriend van Schadow, de oudheidkundige Karl August Böttinger, het moeilijk verdragen dat de beeldhouwer de dood van het kind had voorgesteld zonder 'enige verzachtende sluier'. De enige troostrijke elementen, twee zachttaardige genii van de slaap en van de dood, sieren de zijkant van de sarcofaag en zijn op de prent niet te zien.

De frontale weergave van het monument in een combinatie van ets en zwarte kunst werd, mogelijk in opdracht van de beeldhouwer, gemaakt door diens mede-academielid Heinrich Sintzenich. De grote, zeer zeldzame prent is vermoedelijk alleen in kleine kring verspreid. De nieuwe aanwinst is een vroege afdruk, met een adres van de graveur en uitgever Sintzenich dat alleen op één ander, slechts uit de literatuur bekend exemplaar voorkomt. In de prent wordt het beeldhouwwerk belicht vanaf de rechterkant, conform de belichting op de plek waar het in 1790 werd geplaatst in een kapel van de Berlijnse Dorotheenstädtische Kirche. Bovendien zijn de architectuuronderdelen weergegeven – de nis, de festoenen en de tekstplaquette – die, toen het monument uit de tijdens de Tweede Wereldoorlog verwoeste kerk werd verplaatst naar de Nationalgalerie, vanwege ruimtegebrek niet meer zijn opgesteld.

LITERATUUR:

G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1835-1852, deel 16, p. 457, nr. 54; Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Parijs 1854-1888, deel 3, nr. 55; I. Gesche, *Heinrich Sintzenich (1752-1830)*. *Druckgraphische Werke*, Mannheim 1983, nr. 73; U. Krenzlin, *Johann Gottfried Schadow*, Stuttgart 1990, pp. 108-113; C. Keisch, "'... den Tod gebildet?' – Schadows Grabskulpturen", in: B. Maaz (red.), *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, Keulen 1994, pp. 113 - 121 en pp. 228, 239, nrs. 63, 84.

HERKOMST:

Kunsth. H.H. Rumbler, Frankfurt am Main. Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds
(inv.nr. RP-P-2006-116).

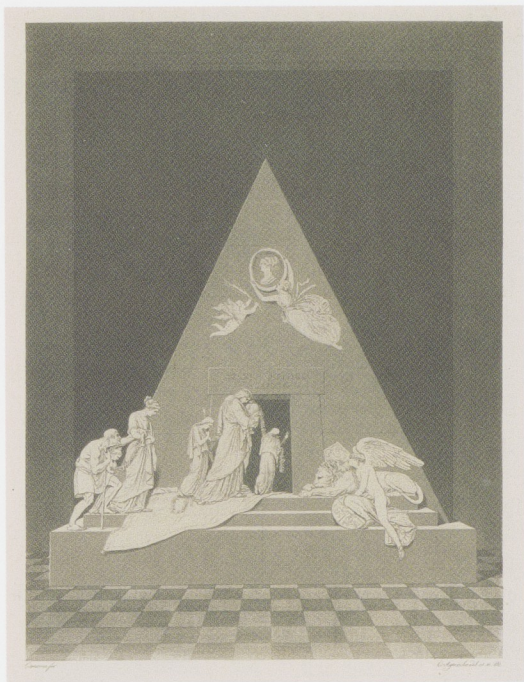
- 3 KARL JOSEPH ALOYS AGRICOLA
(Seckingen (Baden) 1779-1852 Wenen) naar
ANTONIO CANOVA (Possagno, bij Treviso
1757-1822 Venetië)

Het grafmonument voor Maria Christina, aartshertogin van Oostenrijk, in de Augustinerkirche, Wenen, 1812

Band met reeks van zes etsen, waarvan eerste met aquatint, 367 x 252 mm.

Weinig kunstenaars viel tijdens hun leven zoveel bewondering ten deel als Antonio Canova. Prenten naar zijn vrijstaande beeldhouwwerken, reliëfs en grafmonumenten vonden aftrek in heel Europa en vormden omstreeks 1800 een belangrijke niche in de prentmarkt. Een hoogtepunt in Canova's oeuvre, en van de gehele neoclassicistische beeldhouwkunst, is het grafmonument voor Maria Christina van Oostenrijk in de Augustijnenkerk te Wenen, gemaakt tussen 1798 en 1805 in opdracht van de weduwnaar, hertog Albrecht von Sachsen Teschen. Het hoogst originele monument bestaat uit een graftombe in de vorm van een piramide met een open portaal, waardoor een stoet van bebeeldhouwde figuren, personificaties van de deugden van de aartshertogin, de symbolische urn met de as van de overledene begeleidt naar de laatste rustplaats. De suggestie is die van een eeuwigdurend allegorisch begrafenisritueel. Het monument werd verschillende malen in prent gebracht, onder meer in opdracht van Canova en van hertog Albrecht, 's werelds grootste verzamelaar van papierkunst en stichter van de Albertina. De meest geslaagde grafische vertaling van Maria Christina's monument is die van de Weense schilder en prentmaker Karl Agricola. Zij verscheen bij een Latijnse lofzang op Canova's meesterwerk, uitgegeven in Wenen in 1813.

De band die het Rijksmuseum van de firma Boerner ten geschenke kreeg, bevat de zes prenten, maar niet de tekst. Het eerste blad geeft het monument frontaal weer (afb.). De marmeren figuren zijn in lijnets getekend, terwijl de architectonische elementen, zoals de piramide en de tegelvloer, in zeer fijne aquatint zijn uitgevoerd, een techniek waarbij de etsplaat met behulp van harskorrels en zuur plaatselijk wordt voorzien van een korrelige structuur die in de afdruk tonale vlakken oplevert. De uiteenlopende grijs-tonen, bijvoorbeeld van de tegelvloer, waarop rechts ook nog een slagschaduw van het monument is aangegeven, zijn het resultaat van ten minste drie aquatintbehandelingen. De overige



3

vijf bladen zijn uitgevoerd in louter lijnets en geven de verschillende beeldhouwde figuren geïsoleerd of in kleine groepen weer. Het laatste blad biedt een gezicht op de voorste figuur van de stoet, het meisje dat met een fakkel in de hand als eerste de tombe betreedt (afb.). De toeschouwer ziet haar als bevond hij zichzelf in de gang naar de grafkelder. Het is een vondst Canova waardig en een sterkere verbeelding van *mememto mori* is nauwelijks denkbaar. Agricola's uitgewerkte voortekeningen voor deze en de overige prenten van de reeks (m.u.v. het titelblad) werden in 1966 door de Albertina aangekocht.

LITERATUUR:

A. Andresen, *Die Deutschen Maler-Radierer des neunzehnten Jahrhunderts* (...), Leipzig 1866-1870, deel 4, pp. 21-22, nrs. 34-39; J. Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1872-1885, deel 1, p. 141, nr. 37; S. Krása, 'Antonio Canovas Denkmal der Erzherzogin Marie Christine', *Albertina Studien* 5/6 (1967-1968), pp. 67-134, in het bijzonder pp. 95-96, afb. 34-39; vgl. G. Pezzini Bernini en F. Fiorani, *Canova e l'incisione*, Bassano del Grappa, pp. 148-151, nrs. XXXVII-XXXVIII.1.

HERKOMST:

Schenking firma C.G. Boerner, Düsseldorf
(inv.nrs. RP-P-2004-310-1/6).



3

4 GIUSEPPE CADES

(Rome 1750-1799 Rome)

Venus beweent de dode Adonis, 1780 (?)

Pen en penseel in bruin, over resten van een schets in grafiet of zwart krijt, 207 x 402 mm. Geannoteerd, gesigneerd en gedateerd rechtsboven: *Venere che piange Adone G. Cades 1780/ Roma*.

Giuseppe Cades was een van de kleurrijkste artistieke persoonlijkheden in het Rome van de tweede helft van de 18de eeuw. Cades was een vroegrijp talent: al op zijn twaalfde jaar behaalde hij met twee tekeningen een prijs in een door de Accademia di San Luca uitgeschreven wedstrijd. Vier jaar later won hij een eerste prijs met zijn grote tekening *Tobias geneest de blindheid van zijn vader Tobit*. Bij die gelegenheid bleek ook Cades' eigenzinnige karakter. Toen zijn leermeester Domenico Corvi kritiek had op de tekening en hem aanraadde bepaalde veranderingen aan te brengen, weigerde de jonge kunstenaar dit resoluut en zag Corvi zich gedwongen hem de deur te wijzen. Cades ging voortaan zijn eigen weg. Vrienden en artistieke geestverwanten vond hij in de personen van de excentrieke, in Rome werkzame buitenlanders Johann Heinrich Füssli en Johan Tobias Sergel. Met name de Zweedse beeldhouwer Sergel

schijnt het werk van de tien jaar jongere Cades te hebben bewonderd: hij bezat een aanzienlijk aantal tekeningen van Cades' hand, waaronder een album met studies naar antieke kunstwerken (Stockholm, Nationalmuseum; Maria Teresa Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Parijs 1992, pp. 210-234, nr. 42). Als tekenaar was Cades een kameleontische alleskunner; tien jaar na zijn dood getuigde zijn eerste biograaf Luigi Lanzi van zijn bijna griezelig vermogen, de tekenstijl van Rafael te imiteren.

Een volstrekt ander facet van Cades' kunstenaarschap manifesteert zich in *Venus beweent de dode Adonis*. Evenals Füssli en Sergel ontwikkelde Cades een hoogstpersoonlijke vorm van neoclassicisme, waaruit behalve bewondering voor de kunst van de antieken, ook een onmiskenbare affiniteit met de Italiaanse 16de-eeuwse schilderkunst spreekt. Naast het veel robuustere werk van Füssli en Sergel doen Cades' tekeningen met hun weke vormen en krullige, kalligrafische lijnvoering bijna geparfumeerd aan. Typerend voor Cades is ook de vermenging van heroïek en ironie: de gevelde held Adonis, een toonbeeld van mannelijke schoonheid, wordt beweend door een wel zeer weelderig uitgevallen Venus en een zeldzaam schonkige, onweerstaanbaar droevige jachthond. Al even komisch is het contrast tussen de voluptueuze godin van de liefde en haar fragiele, door twee nuffige duifjes voortgetrokken karos.

In 1782 schilderde Cades een plafondstuk op doek voor een van de zalen van het Palazzo Rus-

poli in Rome. Dit *quadro riportato* – in wezen een tegen de zoldering bevestigd ezelschilderij, dus geen illusionistische plafondschildering – verbeeldt eveneens Venus die de dode Adonis beweent (Caraccioli 1992, pp. 246-247, nr. 52 met afb.) In grote lijnen komt de compositie van het plafondstuk in Rome overeen met die van de tekening in het Rijksmuseum, maar er zijn ook nogal wat verschillen; zo ligt Adonis op het schilderij niet met zijn hoofd naar links, maar naar rechts. Hoe nauw de band is tussen de tekening en het schilderij valt niet precies te zeggen. Doorgaans wordt aangenomen dat Cades de opdracht voor het schilderij kreeg in 1781, ter gelegenheid van het huwelijk van prins Francesco Ruspoli met Isabella Giustiniani. De tekening is echter 1780 gedateerd. Het is natuurlijk denkbaar dat Cades zijn tekening oorspronkelijk met een ander doel maakte – wellicht moet ze als een op zichzelf staand kunstwerk worden beschouwd – maar dat de compositie hem zo goed beviel dat hij deze in het plafondstuk paraphraseerde. Een andere mogelijkheid zou kunnen zijn dat de tekening wel degelijk diende ter voorbereiding van het schilderij, maar dat Cades haar pas veel later van een datering voorzag en zich in het jaartal vergiste.

HERKOMST:

Kunsth. W.M. Brady & Co., New York (cat. *Master Drawings 1520-1890*, New York 2006, nr. 27). Aankoop met gelden uit het fonds van dhr. en mevr. Van Hülzen-Ognibeni, 2006 (inv.nr. RP-T-2006-1).



5 FRANCESCO PIRANESI

(Rome 1758-1810 Parijs)

Titelblad van het eerste deel van de driedelige reeks 'Antiquités de la Grande Grèce', met de brand in de Jupitertempel te Pompeï en een reliëf met de strijd tussen de goden en giganten, 1804 Ets, 632 x 833 mm.

Gesigneerd linksonder in marge: *François Piranesi fecit.*

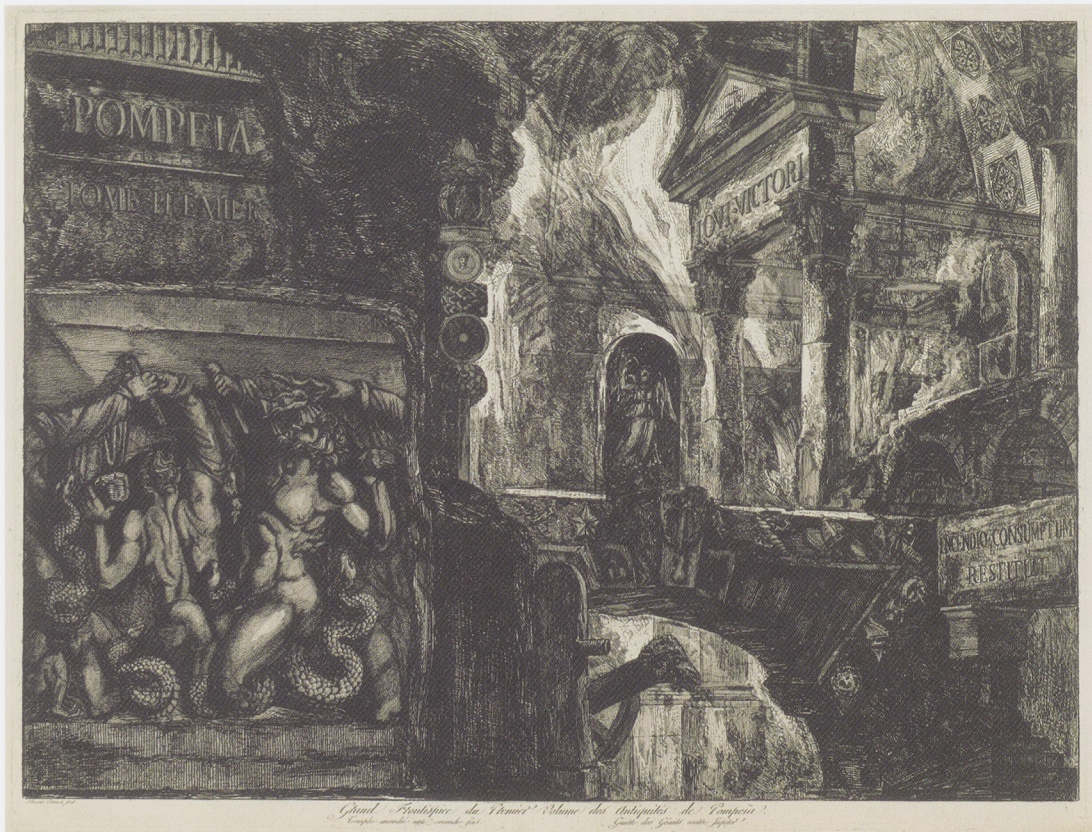
In marge onder: *Grand Frontispice du Premier Volume des Antiquités de Pompeï | Temple incendié une seconde fois | Guerre des Géants contre Jupiter.*

In voorstelling: *POMPEIA | TOME PREMIER* (linksboven) / *IOVI. VICTORI* (rechts op tempel) / *INCEDIO. CONSUMPTUM | RESTITUIT* (onder rechts).

Tot de laatste grote projecten die Giovanni Battista Piranesi samen met zijn zoon Francesco ondernam behoren de expedities naar Paestum, Herculaneum en Pompeï in de jaren 1770-1778. In 1738 was een begin gemaakt met de opgravingen in Herculaneum, delen van Pompeï waren in de

jaren 1760 blootgelegd. Tijdens verschillende bezoeken legden vader en zoon honderden opgegraven gebouwen en objecten vast in plattegronden, dwarsdoorsneden en reconstructietekeningen. Daarnaast maakte Giovanni Battista schetsmatige, uiterst expressieve pentekeningen van opgegraven straten, bijzondere locaties en ruimtes die niet alleen archeologische informatie overbrengen, maar tevens een indruk geven van de dramatische geschiedenis en het macabere karakter van de verwoeste stad. Geïnspireerd door de desolate sfeer greep de kunstenaar terug op de ruwe stijl die hij eerder toepaste in zijn vroege etsen, zoals de morbide serie *Carceri* uit circa 1750. De Pompejaanse penschetsen hebben een heel ander karakter dan de idyllische, gewassen tekeningen die Piranesi rond dezelfde tijd maakte van de tempels in het 60 kilometer zuidelijker gelegen Paestum en waarvan het Rijksmuseum zo'n fraai voorbeeld bezit (B.W. Meijer (red.), *Italian drawings from the Rijksmuseum*, nr. 81, pl. LXXXVI). Beide reeksen tekeningen waren bedoeld om te worden verwerkt tot grote

5



prentuitgaven. De gezichten op Paestum brachten vader en zoon samen in prent en verschenen in Giovanni Battista's laatste levensjaar (1778). De etsen naar de Pompeï-tekeningen zouden pas lang na zijn dood het licht zien in Parijs, waar Francesco zich in 1799 had gevestigd na een avontuurlijk bestaan als commandant van het napoleontische leger te Napels en als ambassadeur, geheim agent en minister van de koning van Zweden. In Parijs wijdde hij zich samen met zijn broer Pietro, onder de naam *Calcographie des Piranesi Frères*, aan de heruitgave van zijn vaders platen en de productie van nieuwe prenten naar diens ontwerp. In 1804 verscheen het eerste deel van de mega-uitgave *Antiquités de la Grande Grèce*, die uiteindelijk drie delen met meer dan 100 platen zou omvatten. Het grootste deel hiervan bestaat uit plattegronden en doorsneden van gebouwen, weergaven van objecten en reconstructies van fresco's. Tot de hoogtepunten in *Antiquités de la Grande Grèce* behoren de ruim twintig gezichten gebaseerd op de rudimentaire pentekeningen van Giovanni Battista. Deze werden door Francesco omgezet in meer gedetailleerde ontwerpen, waarbij hij zich overigens allerlei vrijheden permitteerde, en ten slotte in grote, effectvolle prenten, waarin hij de ruwe etstechniek zoals zijn vader die in zijn vroege jaren toepaste in de *Carceri* tot in het extreme doorvoerde.

Dat laatste is goed te zien in het titelblad met de brandende Jupiter-tempel naar een eigen ontwerp van Francesco. In dit spektakelstuk vindt men alle kenmerken van Piranesi's etskunst uitgevergroot terug: nerveuze, zigzaggende arceringen in alle soorten en maten, lijnen die met een mes lijken te zijn getrokken in plaats van met een etsnaald, dichtgekraste passages waarin geen lijn meer te ontdekken valt. Sommige partijen zijn zo diep uitgebeten en hebben zo veel zwarte inkt op het papier achtergelaten dat de afdrukken na 200 jaar nog steeds afgeven.

Het titelblad maakt deel uit van een selectie prenten van Francesco Piranesi die de afgelopen jaren uit verschillende bronnen is verworven. Hoewel het museum een grote verzameling Piranesi-prenten herbergt, bevond zich hierin slechts één blad uit *Antiquités de la Grande Grèce*. De reeks behoort merkwaardig genoeg niet tot de canon van de Piranesi-grafiek en wordt in de standaardliteratuur zeer summier besproken. Complete uitgaven zijn slechts in enkele buitenlandse bibliotheken aanwezig en verschijnen nooit op de

markt. Voor een beknopte, maar compleet geïllustreerde catalogus kan men sinds kort terecht op een cd-rom: C. Höper en S. Grötz, *Giovanni Battista, Laura, Francesco und Pietro Piranesi. Sämtliche Radierungen*, Weimar 2003.

LITERATUUR:

U. Thieme en F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1903-1940, deel 27, pp. 79-80; H. Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi. Essai de catalogue raisonné de son oeuvre*, Parijs 1918, p. 68; H. Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi 1720-1778*, Parijs 1918, pp. 132-136; C.L. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Rome 1953, pp. 304-308, nrs. 1071-1180; H. Thomas, *The drawings by Giovanni Battista Piranesi*, Londen 1954, pp. 24-25; M. Calvesi, 'Introduzione', in: H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, Bologna 1967, pp. XXXV-XXXVI.

HERKOMST:

Veil. Berlijn (Galerie G. Bassenge), 29 november 2002, nr. 5710. Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2003-8).

6 LUIGI SABATELLI

(Florence 1772-1850 Milaan)

Het visioen van Daniël, 1809

Ets, 457 x 645 mm.

Gesigneerd en gedateerd linksonder in marge:

Luigi Sabatelli inventò ed incise Milano 1809.

In marge onder: *Videbam in visione mea*

nocte... et quatuor bestiae grandes ascendebant de mar... prima quasi leoena... et ecce bestia alia similis urso... er ecce alia quasi pardus...er ecce bestia quarta terribilis atque mirabilis... et habebat cornua decem... et ecce cornu aliud ortus est de medio eorum, et ecce venti erant in cornu islo &c. DAN. C. VII.

Na een studietijd in zijn geboortestad Florence verbleef Sabatelli tussen 1789 en 1794 in Rome. Geïnspireerd door Jacques Louis David, en nog meer door diens leerling François-Xavier Fabre, ontwikkelde hij zich daar tot een van de leidende vertegenwoordigers van het Italiaanse neoclassicisme. Na een verblijf in achtereenvolgens Venetië en Florence werd zijn stijl levendiger en kleurrijker, mede onder de invloed van Antoine-Jean Gros en zijn revival van het coloriet van Rubens en Venetiaanse Renaissance schilders. Via Gros en dankzij de prentkunst leerde hij tevens werk kennen van contemporaine Engelse kunstenaars, zoals John Flaxman, Alexander Runciman en Benjamin West. De kennismaking met de Engelse kunst en het concept van de 'sublime', het streven naar een grootse, verheven stijl en de keuze voor



overweldigende onderwerpen, zouden Sabatelli diepgaand beïnvloeden. In 1808 verhuisde de kunstenaar naar Milaan om daar ruim veertig jaar werkzaam te blijven als docent aan de Accademia di Belle Arti di Brera. In Milaan legde Sabatelli zich meer toe op de teken- en etskunst. Zijn tekeningen en prenten laten een eclectische keuze zien van thema's uit de Bijbel, de antieke mythologie, de Griekse en Romeinse geschiedenis en de toneelstukken van Shakespeare, met een voorkeur voor het extreme en het gruwelijke. Voorbeelden van Luigi Sabatelli's kunst ontbraken tot nog toe geheel in de verzameling, maar kunnen nu worden getoond met twee van zijn meest spectaculaire prenten.

De ets *Het visioen van Daniël* volgt nauwkeurig het relaas in het boek Daniël 7. De profeet schildert een nachtelijke droom waarin hij zag hoe de vier winden de zee in beroering brachten, waaruit achtereenvolgens vier grote dieren oprezen, ieder met een andere gestalte. Het eerste beest leek op een leeuw met adelaarsvleugels, het tweede op een beer, het derde op een panter met vier koppen en vier vogelvleugels op zijn rug en het vierde, het afschrikwekkendst van allemaal, had

grote ijzeren tanden en tien horens en vermaalde of vertrapte alles dat op zijn weg kwam. Op zijn kop groeide een kleine horen met mensenogen en 'een mond vol grootspraak'. In zoverre de profetische tekst nog uit te beelden viel heeft Sabatelli dat manmoedig geprobeerd, bijvoorbeeld door het beest inderdaad een horen met ogen en een mond te geven en te tonen hoe de vleugels van de leeuw worden uitgerukt en het dier wordt opgetild door twee handen die uit de hemel steken. Maar als vervolgens Daniël verhaalt hoe de leeuw op twee voeten overeind wordt gezet als een mens en ook het hart van een mens krijgt, schiet zelfs Sabatelli's vindingrijkheid tekort. De uitbeelding van Daniël's apocalyptische visioen over het verloop van de wereldgeschiedenis – de vier dieren symboliseren de vier wereldrijken – en de komst van de Messias is een vrijwel onmogelijk opgave, waaraan zich dan ook weinig kunstenaars hebben gewaagd. Sabatelli's uitbeelding van de destructieve bovennatuurlijke kracht van surrealistische beesten werkt nog steeds overtuigend, evenals die van de profeet die in pure ontzetting het tafereel gadeslaat.

LITERATUUR:

C. Del Bravo en B. Paolozzi Strozzi, *Luigi Sabatelli Disegni e Incisioni*, Florence 1978, nr. 61.

HERKOMST:

Kunsth. N. Teeuwisse, Berlijn (cat. 1 (2005), nr. 41). Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2006/86).

7 LUIGI SABATELLI

(Florence 1772-1850 Milaan)

De vier ruiters van de Apocalyps, circa 1809

Ets, 635 x 456 mm.

Gesigneerd rechtsonder in marge: *Luigi Sabatelli inven. ed inc. Milano.*

In marge onder: *Vidi, quod aperuisset agnus... de septem sigillis: et ecce equus albus, et qui sedebat super illum habebat arcum... exivit alius*

equus refus: et qui sedebat super illum, datus est ei gladius magnus... ecce equus niger: et qui sedebat super illum, habebat stateram... ecce equus pallidus: et qui sedebat super eum, nomen illi mors. Apoc. C. VI.

Omstreeks dezelfde tijd als *Het visioen van Daniel* (zie vorige nummer) vervaardigde Sabatelli een reeks van zes prenten met een ander visionair onderwerp, de Openbaring van Johannes. De onlangs verworven tweede en meest spectaculaire prent uit de reeks verbeeldt de vier apocalyptische ruiters. Zij verschenen, zo staat te lezen in Openbaringen boek 6, na het verbreken van de eerste vier zegels en 'kregen verlot om op een vierde deel van de aarde dood en verderf te zaaien, door middel van het zwaard, hongersnood, dodelijke ziekten en wilde dieren'. Uitgebeeld zijn de Overwinnaar, met pijl en boog en



Vidi, quod aperuisset agnus, de septem sigillis: et ecce equus albus, et qui sedebat super illum habebat arcum... exivit alius equus refus, et qui sedebat super illum datus est ei gladius magnus... ecce equus niger: et qui sedebat super illum, habebat stateram... ecce equus pallidus: et qui sedebat super eum, nomen illi mors. Apoc. C. VI.

7

een kroon, de Oorlog met een zwaard, de Hongersnood met een weegschaal en de Dood, die een mes steekt in de uitgemergelde hals van zijn paard. De angstaanjagende profetie van de apocalyptische ruiters is vaker uitgebeeld dan het visioen van Daniël, met als bekendste voorbeeld de houtsnede van Albrecht Dürer. Omstreeks 1800 hadden vooral Engelse kunstenaars een voorkeur voor het thema, onder wie Benjamin West en William Blake. In de literatuur geldt een ets naar John Mortimer als voorbeeld voor Sabatelli's versie. De directe bron van inspiratie lijkt echter een compositie van Philippe Jacques de Loutherbourg, gegraveerd door John Landseer en in 1800 uitgegeven in de zogenaamde Bible Gallery van Thomas Macklin (Martin Myrone e.a., *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, Londen 2006, nr. 136). Afwijkend van Dürers voorbeeld, dat meestal wordt gevolgd en waarin de ruiters mensen vertrapend over de aarde voortrazen, beeldde Loutherbourg twee ruiters af gezien vanuit een laag standpunt, zwevend hoog in de lucht. Sabatelli nam het idee over, maar toont zijn vaardigheid als ontwerper door de vier paarden en hun bereiders als in een rondedans om elkaar heen te laten cirkelen, in afwachting van het moment dat zij zich op de aarde zullen storten. Middelpunt vormt de Overwinnaar, wiens buitenproportionele tors het classicistische schoonheidsideaal ver overschrijdt. Ongebruikelijk is de aanwezigheid van de evangelist Johannes, rechtsonder. Zette Sabatelli de volumineuze monsters in *Het visioen van Daniël* zwaar aan, met stevige arceringen van de etsnaald en diepuitgebeten schaduwpartijen, hier reduceerde hij de vier visionaire gestalten vrijwel tot lineaire silhouetten. De enorme paarden die als ballonnen door de lucht lijken te zweven, verlenen de morbide voorstelling een haast ondragelijk lichtheid.

LITERATUUR:

C. Del Bravo en B. Paolozzi Strozzi, *Luigi Sabatelli Disegni e Incisioni*, Florence 1978, nr. 64.

HERKOMST:

Kunsth. L. Riestler, Freiburg, 2005. Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2005-213).

8 GIUSEPPE CAMMARANO
(Sciacca 1766-1850 Napels)
Hercules met boog, circa 1820 (?)

Ets, 134 x 132 mm.

Gesigeneerd rechtsonder: *Giuseppe Cammarano*.

In verso in oud handschrift in potlood:

Giuseppe Cammarano inv. et sc.

Een verschrikte antieke strijder, ca. 1820 (?)

Ets, 134 x 132 mm.

In verso in oud handschrift in potlood:

Giuseppe Cammarano inv. et sc.

In verso een Italiaanse beschrijving van beide prenten en van een derde: *Guerriero intimorito[...]*

Giuseppe Cammarano maakte behalve als schilder ook naam als dichter, toneelspeler en decorontwerper van het Teatro San Carlo te Napels. Dat hij ook prenten vervaardigde, valt uit de bestaande literatuur niet op te maken, maar bewijzen twee onlangs verworven etsen, vermoedelijk pendanten, waarvan er één is gesigeneerd. Zijn opleiding ontving Cammarano van Fidele Fischetti, die hij assisteerde bij de uitvoering van fresco's. Een assistentschap bij de Duitser Jakob Philipp Hackert leidde tot een koninklijke beurs voor een tweejarig verblijf in Rome. In deze jaren (1786-1788) raakte hij vertrouwd met het werk van David. Na zijn terugkeer in Napels richtte hij zich meer op het neoclassicisme van Luigi Sabatelli en Vincenzo Camuccini. Belangrijke opdrachten kreeg Cammarano van de koning van Napels, Joseph Bonaparte, die hem in 1806 aanstelde als professor in de schilderkunst en vice-directeur van de Napolitaanse Academie, een post die hij overigens slechts kort bekleedde, en vervolgens van de Bourbons. Schilderingen van Cammarano zijn nog in vele kerkelijke en publieke gebouwen in Napels te zien. Als zijn hoofdwerk geldt de enorme plafondschildering in het theater San Carlo, *Apollo introduceert de grootste dichters van de wereld bij Minerva*, waarvoor hij in 1816 de opdracht kreeg.

Tot alle activiteiten die Cammarano tentoonspredde, blijkt nu ook die van begenadigd etser te kunnen worden gerekend. Op twee identieke vierkante platen heeft de kunstenaar twee antieke krijgers uitgebeeld tegen een summier aangegeven landschap. De kracht van beide etsen schuilt in de gestileerde, maar toch zeer overtuigende anatomie en poses van de figuren, de heldere contrasten tussen licht en schaduw en de onbevengene techniek waarmee de textuur van huid,



8a

haar en kleding is gesuggereerd. Beide bladen zijn voorbeelden van neoclassicistische prentkunst in haar puurste vorm. Het is bijna onvoorstelbaar dat iemand die op dit niveau de etsnaald hanteerde slechts twee prenten zou hebben gemaakt. Of drie. Achter op de ets met de krijger staat behalve een, wellicht eigenhandige, signatuur van Cammarano, een uitvoerige Italiaanse tekst in potlood van iemand die goed lijkt te zijn ingevoerd en die behalve een beschrijving van de onderhavige prenten nog een derde ets van Cammarano vermeldt met de voorstelling van een liggende leeuw. Of de drie bladen oorspronkelijk bij elkaar hoorden is vooralsnog onbekend. De voorstelling van Hercules en de antieke krijger die geschrokken achterom kijkt lijken pendanten. Het verband tussen beide voorstellingen is echter niet geheel duidelijk. Heeft Hercules net een pijl afgeschoten op de strijder en moeten we ons voorstellen dat het projectiel onderweg is naar de verschrikte man en zich dus als het ware tussen het ene en het andere blad bevindt? Nader onderzoek in Italiaanse prentverzamelingen zou moeten uitwijzen of beide figuren, wellicht samen met de leeuw, onderdeel zijn van een serie en of Cammarano's grafisch oeuvre misschien toch meer omvat dan deze drie bladen.

HERKOMST:

Kunsth. N. Teeuwisse, Berlijn (cat. 1 (2005), nr. 39). Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds
(inv.nr. RP-P-2006-84/85).



8b

9 FRÉDÉRIQUE CASENAVE

(werkzaam in Parijs en ? 1793-1843)

naar LOUIS-LÉOPOLD BOILLY (1761-1845)

De opticaspiegel (L'Optique), circa 1794

Combinatie van verschillende ets- en gravuretechnieken, geïnt à la poupée in rood, blauw, diverse tinten bruin, gekleurd met penseel in blauw, bruin, rood, geel en roze, 678 x 534 mm. Gesigneerd linksonder: *Peint par L. Boilly.*

Gesigneerd rechtsonder: *Gravé par F. Casenave.* Middenonder, titel en adres: *L'Optique. A Paris chez l'Auteur, Rue Jacques No 13 en face de la rue de la parcheminerie.* | *Imprimé par Finot.*

De grote gekleurde prent geldt als het meesterwerk van de Parijse prentmaker Frédérique Casenave. Het is een spiegelbeeldige weergave van een schilderij van de portret- en genreschilder Louis Boilly. Voorgesteld zijn de zestienjarige Louise-Sébastienne Gély (1776-1856), de vrouw van de revolutionair Danton en, vermoedelijk, diens oudste zoon uit een eerder huwelijk, Antoine. De twee zijn bezig prenten te bekijken door een zogenaamde opticaspiegel. De jongen kijkt door een bolle lens via een schuin geplaatst spiegelkje naar de prent op tafel, waarschijnlijk een speciaal voor dit doel gemaakte opticaprent, en krijgt zo een bijna driedimensionaal beeld voorgespiegeld.

Het schilderij, tentoongesteld op de Salon van 1793, houdt het midden tussen een portret en een eigentijds genrestuk, een karakteristieke combinatie voor Boilly. De schilder was gefascineerd door optische apparaten, waarvan hij er zelf een aantal bouwde, en uit zijn inventaris blijkt dat hij



L'Optique

een verzameling ingekleurde opticaprenten bezat. Atelierscènes en andere voorstellingen waarin kunst wordt gemaakt of naar kunst wordt gekeken, gelden eveneens als een specialiteit van Boilly. Niets in het intieme tafereel van *L'Optique* met de jongen en zijn jonge stiefmoeder verraadt de turbulente tijd van ontstaan. Minder dan een jaar na zijn huwelijk met Gély viel Danton in ongenade en werd geëxecuteerd. Boilly werd in 1794 eveneens vervolgd, maar ontsprong de dans door tijdig een aantal republikeinsgezinde schilderijen te vervaardigen, waaronder de bekende *Triomphe de Marat* uit 1794.

De prent van Casenave dateert vermoedelijk uit hetzelfde jaar. Er wordt van uitgegaan dat de complexe prent aanvankelijk alleen in zwart werd gedrukt en dat pas toen de plaat sporen van slijtage begon te vertonen afdrukken met verschillende kleuren inkt werden geproduceerd. Een proefdruk in Washington, nog zonder opschriften, doch gedrukt in kleur en opgewerkt met penseel, lijkt het bewijs dat de prent oorspronkelijk ook als kleurendruk is geconcipieerd. Zo briljant als de proefdruk is het nieuw verworven exemplaar niet, maar de effecten die worden bereikt, bijvoorbeeld in de glanzende rok van de vrouw en in haar jasje, opgewerkt met penseel in roze, zijn niettemin verbazingwekkend. Bijzonder geslaagd is tevens de grafische vertaling van Boilly's optische grap met de zich eindeloos herhalende architectuur in de spiegel links.

LITERATUUR:

Inventaire du Fonds Français, Graveurs du Dix-Huitième Siècle, Parijs 1930-1977, deel 4, p. 156, nr. 4; Baron R. Portalis en H. Béraldi, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Parijs 1880-1882, deel 1, p. 346; M. Delafond, *Louis Boilly 1761-1845*, Parijs 1984, nr. 7; D.P. Becker e.a., *Regency to Empire. French Printmaking 1715-1814*, Minneapolis 1984, nr. 110; M. Morgan Grasselli, *Colorful Impressions. The Printmaking Revolution in Eighteenth-Century France*, Washington 2003, nr. 147.

HERKOMST:

Kunsth. C.G. Boerner, New York. Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds
(inv.nr. RP-P-2006-36).

IO FRANÇOIS AUBERTIN

(Metz 1773-1821 Gent) naar

JEAN-BAPTISTE ISABEY

(Nancy 1767-1855 Parijs)

De kunstenaar en zijn familie in een roeiboot
(*'La barque d'Isabey'*), 1803

Ets en aquatint, 772 x 943 mm (afgesneden binnen de plaatrand).

Gesigineerd in marge linksonder:

Dessiné par Isabey.

Gesigineerd in marge rechtsonder:

Gravé par Aubertin.

In marge middenonder:

Déposé à la Bibliothèque impériale.

De bijna één meter brede prent geeft, in spiegelbeeld, een even grote tekening weer van de hand van Jean-Baptiste Isabey (Musée du Louvre). De tekening werd onder de titel *Isabey et sa famille*, *dessinés par lui-même* geëxposeerd op de Salon van 1798. Op dezelfde expositie was het schilderij *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* te zien, waarop de kunstenaar is afgebeeld te midden van vrienden en collega's kijkend naar een grote tekening op een ezel, ongetwijfeld hetzelfde werk als in de prent is gereproduceerd. Het beroemde groepsportret in het atelier van Isabey werd geschilderd door Louis-Léopold Boilly (zie vorige nummer) en toont de kunstenaar in zijn rol van gevierd middelpunt van de Parijse kunstwereld. Als specialist in (miniatuur)portretten heeft Isabey alle mogelijke opdrachtgevers aan zich voorbij zien trekken, eerst de aristocraten van l'Ancien Regime, vervolgens de revolutionaire élite en ten slotte de napoleontische hofhouding. Hij was de favoriet van zowel Josephine als van Napoleons tweede vrouw Marie-Louise en bekleedde vele functies, waaronder die van hofschilder, *Dessinateur du Cabinet de l'Empereur*, ceremoniemeester en organisator van feesten en decorontwerper van de keizerlijke theaters. Zijn succes en zijn aangename karakter en uiterlijk maakten Isabey tot een gewilde gast in de Salons, waaronder die van Mme de Staël.

In de tekening uit 1798 presenteert de kunstenaar zich echter in een heel andere, maar niet minder zorgvuldig opgebouwde rol, namelijk die van toegewijd echtgenoot en vader. Een map met tekeningen en een schetsboek verwijzen naar het kunstenaarschap, maar voor het overige neemt het beeld van de kunstenaar die in losse kleding en met opgerolde mouwen zijn vrouw en kinderen voortroeit door een idyllisch parklandschap een volstrekt unieke plaats in binnen de traditie van het zelf- en kunstenaarsportret. Het sympathieke tafereel weerspiegelt onmiskenbaar de verlichte opvattingen over het familieleven zoals die onder anderen zijn verspreid door Diderot en J.J. Rousseau. Het beeld van de liefhebbende

vader komt ook naar voren in het levensgrote portret dat Isabey van zichzelf en zijn dochter liet schilderen door François Gérard (eveneens in het Louvre). Voor de commerciële verspreiding van zijn familieportret maakte Isabey gebruik van de niet geringe vaardigheden van de prentmaker François Aubertin. In de tekening had Isabey met zwart en wit krijt min of meer het effect van monumentale 18de-eeuwse Engelse stippelgravures geïmiteerd. Aubertin paste evenwel de aquatinttechniek toe, waarmee hij op sublieme wijze toon, sfeer en lichtval van de tekening wist te reproduceren. In de literatuur wordt de prent gedateerd in 1804, maar uit de catalogus van de Salon van 1803 blijkt het blad al in dat jaar te zijn geëxposeerd, met de titel *La barque d'Isabey*. In de inventaris van de vrouw van Isabey (1829) worden tweehonderd afdrucken van de prent genoemd en een ingelijst exemplaar dat de eetzaal sierde. Het verworven blad is een afdruk van een (onbeschreven) staat zonder de titel, mogelijk een proefdruk, en bevindt zich in onberoerde conditie.

LITERATUUR:

Explication des ouvrages (...) exposé au Muséum central des arts, (...) an VI [1798] de la République française, Parijs [1798], nr. 39 (Boilly) en nr. 218 (Isabey); *Explication des ouvrages (...) exposé au Musée Napoléon (...) an XII [1803] de la République française*, Parijs [1803], nr. 801 (Aubertin); H. Beraldi, *Les graveurs du XIXe siècle, 1885-1892*, deel 1, p. 64; J.B. de Basily-Callimaki, *J.B. Isabey. Sa vie – son temps 1767-1855 suivi du catalogue de l'oeuvre gravée par et d'après Isabey*, Parijs 1909, pp. 24, 440, nr. 198; J. Guiffrey en P. Marcel, *Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. École Française*, Parijs 1907-1938, nr. 5110; *Inventaire du Fonds Français après 1800*, 1937-1969, deel 1, pp. 203-205; S.L. Siegfried, *The art of Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, New Haven/Londen 1995, pp. 96-98; F. Pupil, *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855). Portraitiste de l'Europe*, Parijs 2005, pp. 42-44, 124-125, nr. 37.

HERKOMST:

Kunsth. J. Bergquist, Boston. Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds
(inv.nr. RP-P-2006-35).



II JEAN-BAPTISTE CHOMETON
(Lyon 1789- na 1831 Lyon) naar
FLEURY FRANÇOIS RICHARD
(Lyon 1777-1852 Ecully)

Portret van Fleury François Richard, 1812
Ets, 190 x 135 mm.

In marge rechts: *Chometon. Sculp. Avril 1812.*

In vergelijking met het zachtvaardige familie-tafereel van het vorige nummer representeert dit portret een heel ander kant van het vroeg 19de-eeuwse kunstenaarsimago, namelijk dat van het genie, gekweld door *le mal du siècle*. Het gezicht met de indringende blik is dat van de historisch-schilder Fleury François Richard (1777-1852), een van de stichters van de school van Lyon. Richard was twintig toen zijn geboortestad na een opstand tegen de revolutionaire regering in 1793 werd belegerd en verwoest. Voordat de terreur werkelijk losbarstte, vluchtte de jonge kunstenaar naar Parijs. Hier werd hij in 1796 aangenomen in het atelier van David, samen met de eveneens uit Lyon afkomstige Pierre Révoil. Succes oogstten Richard en Révoil toen zij in plaats van klassieke onderwerpen thema's uit de Franse middeleeuwse geschiedenis begonnen te schilderen, geïnspireerd door de romaanse en gotische opstelling in het Musée des Monuments français. Opgericht in 1795 belichaamt dit instituut de schizofrene houding van de revolutionaire regering ten aanzien van het nationale verleden: terwijl men in heel Frankrijk kloosters en kerken liet verwoesten om de herinnering aan het oude Frankrijk uit te wissen, werd in Parijs een museum geopend waar men gipsafgietsels van de portalen van ondermeer Vézelay, Autun en Chartres kon bewonderen als hoogtepunten van Franse bouwkunst. De romantische tafereelen waarmee Richard en Révoil het middeleeuwse en 16de-eeuwse verleden van Frankrijk verheerlijkten, de zogenaamde *Peinture Troubadour*, kunnen worden gezien als een reactie van een door revolutionaire terreur getekende generatie.

De ets met het portret van Richard dateert uit 1812, maar gaat terug op een zelfportret uit 1796, het jaar dat hij samen met Révoil bij David werkte. Er bestaat een dubbelportret van beide jonge kunstenaars, getekend door Révoil, waarop Richard is afgebeeld als een ernstige, enigszins melancholieke, maar niet onsympathiek ogende jongeman. Het zelfportret van Richard confronteert de toeschouwer echter met een *angry young man*, die lak lijkt te hebben aan burgerlijke con-

venties en hem met priemende blik aankijkt. De ets is gemaakt door Jean-Baptiste Chometon, een leerling van Révoil aan de academie te Lyon. Als bron gebruikte de etser vermoedelijk niet het geschilderde zelfportret, maar een tekening die Richard zelf in 1810 naar zijn schilderij had vervaardigd (vgl. M.-C. Chaudonneret, *La peinture troubadour. Deux artistes lyonnais. Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, Parijs 1980, p. 93, nr. 117, afb. 129; vgl. p. 58, nr. 58, afb. 218). Een ets uit 1812 naar een tekening uit 1810 naar een schilderij uit 1796 - men zou verwachten hier met een slap aftreksel van een origineel van doen te hebben, maar niets is minder waar. Toen hij het portret van zijn inmiddels beroemde plaatsgenoot maakte, was de etser ongeveer even oud als Richard ten tijde van zijn zelfportret. De psychologie en het jeugdig elan van zijn voorbeeld heeft Chometon uitstekend getroffen. In vergelijking met de tekening (het geschilderde zelfportret lijkt verloren gegaan) zijn de ogen nog iets indringender en de mond nog iets misprijzender weergegeven. Bovendien was Chometon, die slechts een klein grafisch oeuvre heeft nagelaten, een briljant etser, getuige de ragfijne stippeltechniek waarmee het gezicht is weergegeven en het contrast met de gearceerde haren en kleding en het rasterpatroon in de achtergrond. Richard, een prentliefhebber die zijn aanzienlijke collectie naliet aan de stad Lyon, moet het resultaat ongetwijfeld zijn bevallen.

LITERATUUR:

U. Thieme en F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1903-1940, deel 6, p. 525; M.-C. Chaudonneret, *La peinture troubadour. Deux artistes lyonnais. Pierre Révoil (1776-1842), Fleury Richard (1777-1852)*, Parijs 1980, p. 59, noot 1. Niet bij: H. Beraldi, *Les graveurs du XIXe siècle*, 1885-1892, deel 5, p. 13 en *Inventaire du Fonds Français après 1800*, 1937-1969, deel 4, pp. 540-541.

HERKOMST:

Kunsth. N. Teeuwisse, Berlijn (cat. 1 (2005), nr. 40). Aankoop uit het F.G. Waller-Fonds (inv.nr. RP-P-2006-87).



Chometon, Sculp. - avril 1828.

11

Summaries

A New Catalogue of the Rijksmuseum's 17th-century Dutch Paintings

BY J. P. FILEDT KOK

17th-century Dutch painting forms the nucleus of the over 5,500 pictures brought together in the Rijksmuseum since 1798. As the most representative survey of Golden Age painting anywhere, this aspect will form the subject of a four-part *catalogue raisonné* entitled *Dutch Paintings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum, Amsterdam Part 1*, covering over 450 works by Dutch masters born between 1570 and 1600, to be published shortly. Here a foretaste is given of the new insights acquired during its preparation (Note 1).

The history of the Rijksmuseum in general and the genesis of the paintings collection in particular have already been covered elsewhere (Note 2). The enormous growth of the holdings of paintings between 1875 and 1920 was occasioned by the wish to acquire as complete a survey as possible with a signed and preferably dated work by each known Netherlandish artist. After 1920 the aim was to improve the quality of the Dutch School and strengthen the international collection. Up to the first decades of the 20th century most of the paintings were on permanent display, but thereafter only a selection was shown. After

the Second World War the display became even more selective, while efforts were made to improve underrepresented aspects of Dutch painting. Only recently has the provision of an international context been taken up again. These later developments meant that even more paintings remained in store or were out on loan, so that there was no overview of the collection as a whole and all the attention was concentrated on the works on show. This was resolved by the creation in 1974 of a study collection of c. 800, mostly 17th-century paintings (Note 3) and the publication in 1976 of *All the Paintings of the Rijksmuseum* (Note 4). The supplement to the latter, published in 1992, contains not only new acquisitions, but also many altered attributions and other corrections.

The bibliographical survey in the supplement of all the catalogues of paintings published between 1809 and 1960 (Note 6) reveals that they were nearly always summary in character. That of 1809 gives only short descriptions for the visitor (Figs. 1, 2, Note 7) and only from 1858 onwards were measurements and signatures added. From 1885 biographical information on the artists was given, along with provenances of paintings, but entries were still very brief (Fig. 3). More information was added in subsequent catalogues (Note 9), but only in an English catalogue of 1960 were changing art-historical insights provided into attribution, dating and iconography (Note 10). Of recent decades too academic findings have been published in studies, monographs and exhibition catalogues (Note 11), but not in *catalogues raisonnés*. In this the Rijksmuseum has