Johan Gregor van der Schardts zelfportret, circa 1573

• FRITS SCHOLTEN •

In de 16de eeuw genoot hij grote faam aan beide zijden van de Alpen. Zo roemde Vasari *Giovanni di Sart di Nimega* in zijn *Vite* van 1568 als een *scultore studiosissimo e diligente*; twee jaar eerder had Lodovico Guicciardini hem in Antwerpen in gelijkluidende bewoordingen beschreven: *homme studieux & diligent, Ian de Sart de Nimmeghe, excellent* sculpteur.[1] En schrijvend vanuit Dresden rangschikte Gabriel Kaltemarckt in 1587 *Johan de Sant von Niemegen* onder de beeldhouwers van wie werk absoluut niet mocht ontbreken in een *Kunstkammer*.[2] Hij noemde hem zelfs als enige noorderling in één adem met grote Italianen als Donatello, Baccio Bandinelli, Daniele da Volterra, Leone Leoni en Jacopo Sansovino. De toenmalige reputatie van de Nijmeegse beeldhouwer Johan Gregor van der Schardt (1530-1581), zoals zijn werkelijke naam luidt, staat echter in schril contrast met zijn huidige bekendheid.[3] Net als bij zijn tijdgenoten Adriaen de Vries, Hubert Gerhardt en Willem van Tetrode is zijn oeuvre verspreid geraakt en zijn naam vrijwel vergeten. Dankzij het zelfportret van Van der Schardt, dat het Rijksmuseum onlangs aankocht met steun van de Mondriaan Stichting, de Nederlandse Sponsorloterij en de Vereniging Rembrandt, mede daartoe in staat gesteld door het Prins Bernhard Cultuurfonds, wordt zijn artistieke belang in een veel scherper licht gesteld (afb. 1, 2). Recent werd dit werk gekarakteriseerd als *one of the most important sculpted self-portraits from the Renaissance*, waarmee niets teveel is gezegd.[4]

Afb. 1
JOHAN GREGOR VAN DER SCHARDT, *Zelfportret*, circa 1573. Terracotta en olieverf, h. 23 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. BK-2000-17

Levensloop

Met verschillende andere beeldhouwende *fiamminghi*, noordelijke kunstenaars werkzaam in Italië, heeft Van der Schardt niet slechts het lot van de vergetelheid gemeen, maar ook zijn latere loopbaan als hofkunstenaar in Duitsland. Dat de beeldhouwer in Nijmegen werd geboren blijkt uit verschillende 16de-eeuwse berichten; niettemin ontbreekt in het archief van de stad tot dusver elk spoor van hem.[5] Mogelijk stamt hij af van de bouwmeester Gijsbert Schaert, die afkomstig zou zijn uit Zaltbommel en in de Nijmeegse archieven voorkomt als rentetrekker in de jaren '80 van de 15de eeuw.[6] Hij moet toen al op hoge leeftijd zijn geweest want in de eerste helft van de eeuw was hij (Gisbert Schairt) betrokken bij de bouw van de dom in Xanten en de kerk van Kranenburg.[7] Johan Gregor van der Schardt, aangenomen dat er een familierelatie met Gijsbert Schaert bestaat, werd drie generaties later geboren. Zijn geboortejaar 1530 is bekend dankzij een vermelding uit

1573, waarin hij 43 jaar oud wordt genoemd.[8] Vermoedelijk trok de jonge Van der Schardt kort voor het midden van de eeuw naar het Zuiden, wellicht via Antwerpen. Hij werkte in ieder geval in Rome, Venetië en Bologna, zoals blijkt uit een brief van de keizerlijke gezant Von Dornberg uit 1569.[9] Eén bron noemt ook een verblijf in Mantua, waar de beeldhouwer een levensgroot bronzen *écorché* van een paard zou hebben gegoten.[10]

In 1568 kreeg de genoemde gezant van keizer Maximiliaan II opdracht om uit te zien naar een goede beeldhouwer in Venetië, bij voorkeur naar Alessandro Vittoria. Het antwoord van Von Dornberg uit januari 1569 luidde dat de bekende architectuurtheoreticus Daniele Barbaro hem de beeldhouwer Van der Schardt had aanbevolen, die zich op dat moment in Bologna bevond (afb. 3). Na enig heen en weer geschrijf werd Van der Schardt uit Bologna weggelokt, vanwaar hij op 16 juni de reis naar het noorden aanvaardde. Hij trad in keizerlijke dienst in Praag of Wenen, en vestigde zich vervolgens omstreeks 1570 in Neurenberg. Wegens privézaken reisde hij in 1571 opnieuw naar Venetië, waar hij blijkbaar nog goede contacten had. Hij was toen nog steeds in keizerlijke dienst. Het feit dat Barbaro hem had aanbevolen en het gegeven dat de stijl van zijn bronzen beelden soms nauw aansluit bij het werk van Alessandro Vittoria, geeft aan dat het verblijf van Van der Schardt in de Dogenstad van grote betekenis voor zijn artistieke ontwikkeling en reputatie moet zijn geweest.[11] Van der Schardt keerde naar Neurenberg terug, waar hij in keizerlijke dienst bleef tot de dood van Maximiliaan II in 1576. Het jaar daarop verplaatste de beeldhouwer zijn werkterrein gedurende twee jaar naar Kopenhagen in dienst van de Deense koning Frederik II. In 1579 was hij weer in Neurenberg, waar hij in 1581 voor het laatst is gedocumenteerd. Waarschijnlijk overleed hij in of kort na dat jaar.

Afb. 2
JOHAN GREGOR VAN DER SCHARDT, *Zelfportret*, circa 1573. Terracotta en olieverf, h. 23 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.
BK-2000-17

Portretten in Neurenberg

Naast Venetië was Neurenberg voor Van der Schardt van grote betekenis. Hoewel hij er in keizerlijke dienst werkte, had hij de vrijheid om tevens opdrachten voor particuliere opdrachtgevers uit te voeren. Een belangrijk project uit deze jaren was de grote tafelfontein voor Maximiliaan II, waaraan hij samen met de edelsmid Wenzel Jamnitzer werkte. De fontein is verloren geraakt met uitzondering van Van der Schardts vier verguld bronzen beelden van de seizoenen (afb. 4).[12] Iets van de grandeur van deze enorme tafelfontein wordt weerspiegeld in de zogenaamde 'Merkelsche Tafelaufsatz' van Jamnitzer die in het Rijksmuseum wordt bewaard. Het museum bezit ook een bronzen figuur van Sol, die op goede gronden aan Van der Schardt wordt toegeschreven (afb. 5). Samen met een personificatie van Luna in Wenen, maakte deze Sol ooit deel uit van zo'n tafelfontein;

Afb. 3
PAOLO VERONESE, *Portret van Daniele Barbaro*, circa 1560. Olieverf op doek, 121 x 105,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 4
JOHAN GREGOR VAN DER SCHARDT, *Vulcanus als allegorie van de Winter* (deel van een tafelfontein), circa 1570. Verguld brons, h. 71 cm. Kunsthistorisches Museum, Wenen.

Afb. 5
JOHAN GREGOR VAN DER SCHARDT, *Sol* (deel van een tafelfontein), circa 1570. Brons, h. 45,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 6
JOHAN GREGOR VAN DER SCHARDT, *Medaillonportret van een onbekende man*, circa 1580. Terracotta en olieverf, h. 22,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

het pijpwerk waardoor het water uit de figuur spoot is in het beeld nog aanwezig.[13]

In Neurenberg ontstond bovendien een aantal portretten waarmee Van der Schardt zich sterk van zijn tijdgenoten onderscheidde. Hij maakte er een aantal beeltenissen van vooraanstaande burgers in terracotta, die op naturalistische wijze werden beschilderd. Vijf hiervan zijn medaillons waarop de geportretteerden in profiel zijn afgebeeld. Van dit type bezit het Rijksmuseum één exemplaar, dat een onbekende man weergeeft (afb. 6).[14] Door hun kloeke formaat nemen de levensgrote portretten van de patriciër Willibald Imhoff en zijn vrouw Anna een centrale plaats in onder deze Neurenbergse werken (afb. 7, 8). Bij deze groep terracotta

Afb. 7
JOHAN GREGOR VAN DER SCHARDT, *Portret van Willibald Imhoff*, circa 1570. Terracotta en olieverf, h. 81,5 cm. Staatliche Museen, Skulpturensammlung, Berlijn.

portretten sluit het zelfportret van Van der Schardt nauw aan.

Een borststuk van een onbekende man, in bruikleen aan het Rijksmuseum van het Mauritshuis, staat ook op naam van Van der Schardt, ofschoon de uitkomsten van een thermoluminiscentietest aanleiding geven voor enige twijfel aan deze toeschrijving. Volgens de test zou het portret namelijk uit de 17de eeuw stammen (afb. 9).[15] Onduidelijk is evenwel hoe een 17de-eeuws portret zo nauwkeurig de stijl van Van der Schardts portretten kan volgen en bovendien in laat-16de-eeuwse kleding is gestoken.[16] Ten slotte moet gewezen worden op een beschilderde terracotta buste van de Deense koning Frederik II, die Van der Schardt vervaardigde tijdens zijn verblijf aan het Deense hof van 1577 tot 1579, maar die stilistisch en technisch nauw aan de Neurenbergse werken verwant is.[17]

Afb. 8
JOHAN GREGOR VAN DER SCHARDT, *Portret van Anna Imhoff*, circa 1580. Terracotta en olieverf, h. 65,5 cm. Staatliche Museen, Skulpturensammlung, Berlijn.

Hoe Van der Schardt tot zijn bijzondere en hoogst persoonlijke portretstijl kwam is allerminst duidelijk. Er is vaker op gewezen dat de beeldhouwer uit zijn verblijf in Italië bekend moet zijn geweest met beschilderde terracotta beelden, bijvoorbeeld van Donatello en de Della Robbia's in Florence of van Guido Mazzoni in Modena. Maar ook in Frankrijk en de Nederlanden bestond een rijke traditie in het beschilderen van sculptuur in hout, steen en ook in terracotta. Een wat raadselachtig voorbeeld daarvan is het terracotta beeld van een *Jongetje met kan in de hand* op Kasteel Zypendaal, dat mogelijk nog uit de 16de eeuw stamt.[18] Een charmant Frans meisjesportret uit omstreeks 1560, dat wordt toegeschreven aan Germain Pilon, sluit bij deze traditie aan. De vermelding van twee te beschilderen terracotta bustes in het atelier van Pilons zoon Raphaël in 1585 suggereert zelfs dat het beschilderen van zulke beelden geen zeldzaamheid was. Genoemde Raphaël beloofde om *faire icelles figures estoffer de peinture et carnation comme nature*.[19] Voorts kan gewezen worden op het markante zelfportretje in miniatuur van Giambologna, waarvan het Rijksmuseum, naast een bronzen exemplaar, een unieke, beschilderde gipsen versie bezit (afb. 10).[20] In de vroege 17de eeuw vormen enkele portretten van Hendrick de Keyser, beschilderd met een kleurige engobe, een belangrijke Nederlandse voortzetting van deze naturalistische traditie.[21] De veronderstelling dat De Keyser werd geïnspireerd door Van der Schardt lijkt echter moeilijk te verdedigen; er zijn absoluut geen aanwijzingen dat Van der Schardts portretstijl ooit zijn vaderland heeft bereikt in deze tijd, noch dat De Keyser rechtstreeks met hem in contact stond.[22]

Afb. 9
JOHAN GREGOR VAN DER SCHARDT (toegeschreven), *Portret van een onbekende man*, circa 1570. Terracotta en olieverf, h. 40,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (in bruikleen van het Mauritshuis).
BK-C-1994-1

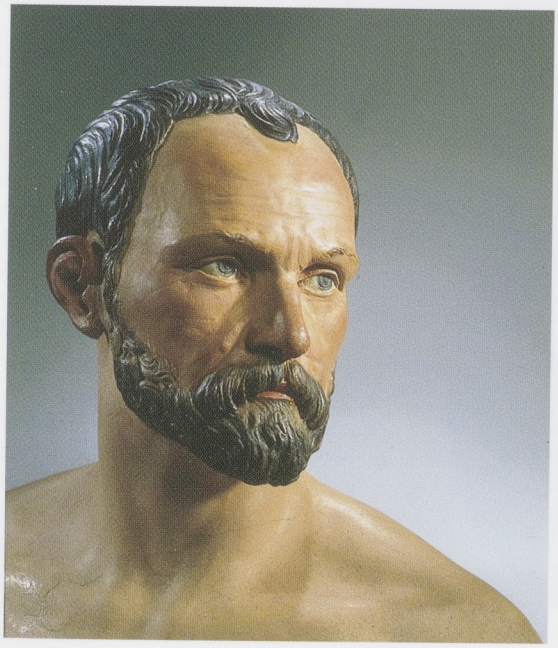
BK-15116

Afb. 10
GIAMBOLOGNA, *Zelfportret*, circa 1600. Gips en olieverf, h. 9,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Aangenomen dat Van der Schardts terracotta portretten in Neurenberg zijn vervaardigd ligt het eerder voor de hand om zijn inspiratiebron daar te zoeken. In de tweede helft van de 16de eeuw was in Neurenberg de vervaardiging van wasportretjes tot bloei gekomen. Net als bij de (grotere) terracotta portretten van Van der Schardt, wordt men bij deze wasportretjes getroffen door het zeer naturalistische van de uitbeelding; de licht transparante kwaliteit van de was en de mogelijkheid om het materiaal te kleuren boden de *Wachskonterfetter* alle kans om hun modellen levensecht weer te geven. Het is goed denkbaar dat juist deze jonge, lokale tak van kunstnijverheid Van der Schardt inspireerde tot het maken van zijn beschilderde portretten in gebakken klei.

Van der Schardt vervaardigde zijn Neurenbergse portretten uit witbakkende klei, van een soort die verwant is aan pijpaarde. Qua samenstelling zijn het materiaal van het medaillonportret in het Rijksmuseum en van het zelfportret gelijk. Mogelijk betrok Van der Schardt zijn klei uit Altenburg in Thüringen, waar een lokale ceramiekknijverheid bestond van pijpaarde.[23]

Afb. 11
Detail van afb. 1.



Het zelfportret

Het zelfportret van Johan Gregor van der Schardt kreeg sinds zijn ontdekking in 1980 onvoldoende kunsthistorische aandacht.[24] Het werd in de jongste monografie over Van der Schardt opgenomen, maar de slechte afbeeldingen in dit werk en vooral ook de negatieve kritieken op deze studie hebben de herkenning van het zelfportret als een cruciaal werk in de kunstgeschiedenis overschaduwd. Bij alle kritiek werd de ontdekking en toeschrijving van dit zelfportret door de recensenten overigens unaniem geaccepteerd.[25] De beeldhouwer portretteerde zichzelf in een buitengewoon zelfbewuste en ambitieuze pose; het beeld toont hem zonder kleding, *all'antica*, met het gezicht nadrukkelijk zijwaarts gericht. Zijn blik is starend en melancholiek (afb. 11). Het formaat van het portret is precies half levensgroot, iets wat erop duidt dat het zelfportret geen representatieve functie zal hebben gehad.

Bij de identificatie van het portret speelden twee factoren een cruciale rol, namelijk de vergelijking met het geschilderde portret van Van der Schardt door Nicolas Neufchatel en de herkomst van het werk uit de vermaarde Neurenbergse collectie Praun, waar het in een inventaris van 1616 wordt genoemd. Neufchatel was een Zuid-Nederlandse schilder die tegelijkertijd met Van der Schardt in Neurenberg werkzaam was. Het kleine portret dat de schilder van de beeldhouwer maakte draagt op de lijst het originele opschrift: *NICOL: NEUFCHATEL.* en *JOHANN GEORG VAN DER SCHART BILDHAUER ±1573*, en op de binnenrand van de lijst *I.G.D.S AETA SUAE 43 AN.O 1573* (afb. 12). Vergelijking van dit portret met het terracotta zelfportret toont aan dat het in beide gevallen om dezelfde persoon moet

gaan. Behalve gezichtsvorm en kapsel zijn er ook meer specifieke gemeenschappelijke kenmerken, zoals de pukkel links boven de mond, de grijzende baard en bakkebaarden, en de vorm van de neus. Deze overeenkomsten zijn zelfs zo groot, dat beide werken min of meer gelijktijdig moeten zijn gemaakt, in of omstreeks 1573. Deze datering wordt niet weersproken door de thermoluminiscentie-test van een monster van de gebakken klei.[26]

Neufchatels portret van de beeldhouwer én Van der Schardts zelfportret stammen beide uit de collectie van de Neurenbergse zijdehandelaar Paulus Praun (1548-1616).[27] Diens collectie, na 1616 bekend als het 'Praunsche Kabinett', was een van de belangrijkste kunstverzamelingen van de stad en is bovendien een van de best gedocumenteerde 16de-eeuwse Duitse collecties. Praun stond op zeer goede voet met Van der Schardt en was zelfs diens belangrijkste mecenas in Neurenberg. De beeldhouwer portretteerde zijn beschermer dan ook twee keer in beschilderde medaillonportretten (afb. 13).[28] Praun bezat circa 180 werken van de beeldhouwer, waaronder mogelijk ook het eerder genoemde medaillonportret in het Rijksmuseum (afb. 6); een deel van deze beeldhouwwerken verwierf hij vermoedelijk pas na Van der Schardts dood, omstreeks 1581. Hij nam waarschijnlijk zelfs diens volledige atelier-nalatenschap over, want in de Praun-collectie bevond zich een groot aantal terracotta studiemodellen van Van der Schardt naar werken van Michelangelo.[29] Dat ook het zelfportret van Van der Schardt uit Prauns kabinet stamt bewijst een oud etiket dat op de rugzijde is aangebracht. Het draagt het handgeschreven opschrift: *Jean de Boulogne Collection Paul de Praun* en werd misschien aangebracht bij de inventarisatie van het 'Praunsche kabinett' in 1797 door Christoph Gottlieb von Murr.[30] De verwarrende identificatie van het portret met 'Jean de Boulogne' (Giam-

Afb. 12
NICOLAS NEUFCHATEL, *Portret van Johan Gregor van der Schardt*, 1573. Olieverf op paneel, d. 9,3 cm. Villa Miramare, Triëst.

Afb. 13
JOHAN GREGOR VAN DER SCHARDT, *Medaillonportret van Paulus von Praun*, 1580. Terracotta en olieverf, h. 23 cm. Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart.

bologna) is begrijpelijk, omdat zowel Van der Schardt als Giambologna bekend stonden onder hun Italiaanse naam 'Giovanni fiammingo'. In de catalogus van Prauns verzameling van 1616 wordt het portret echter nog correct omschreven als: *Ein kopf, Johann Gregori conterfect, eines schuchs hoch.*[31] Het handgeschreven nummer (296) op de onderzijde van de buste toont aan dat het beeld in 1832 nog in Neurenberg was. Het correspondeert namelijk met het kavelnummer uit de veiling van de collectie Heinlein, die in dat jaar werd verkocht.[32]

Het geschilderde portret door Neufchatel kwam uiteindelijk terecht in Triëst, in het Museo Storico del Castello di Miramare, nadat het in 1797 nog door Von Murr was gecatalogiseerd als behorend tot Prauns bezit.[33] Praun bezat bovendien nog een derde portret van Van der Schardt, geschilderd door Hans Hoffman in 1581. Het komt voor in de inventaris van 1616, maar is sindsdien zoek.[34] Dit drietal portretten van Van der Schardt vormt de beste indicatie van de grote bewondering van Paulus Praun voor de Nederlandse beeldhouwer. Er bestaat overigens nog een vierde portret van Van der Schardt, een kleine zilveren medaille die de beeldhouwer in profiel weergeeft op 39-jarige leeftijd.[35] Het laat onmiskenbaar dezelfde persoon zien als op het portret van Neufchatel en het zelfportret; zelfs de pukkel naast de neus is zichtbaar op de kleine medaille. De maker ervan is onbekend en wellicht zou men hier aan Van der Schardt zelf kunnen denken, omdat beeldhouwers zich vaker inlieten met het maken van medailles.

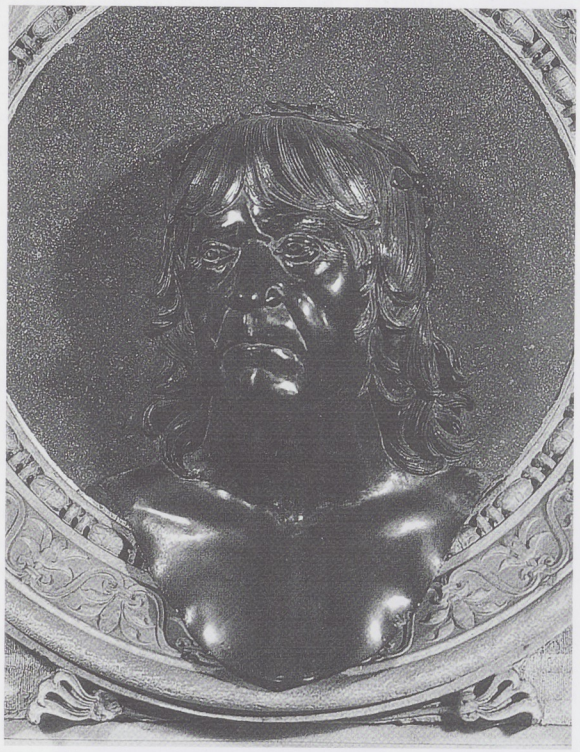
Het naakte zelf

Zelfportretten van beeldhouwers zijn zeldzaam. Dat is alleszins begrijpelijk gezien de moeilijkheidsgraad van het genre; een gebeeldhouwd zelfportret roept onmiddellijk de vraag op naar zijn genese, naar de technische vaardigheden die de maker moest inzetten om zichzelf in drie dimensies weer te geven. De meeste kunstenaars die zich aan de portrettering van zichzelf waagden, waren verbonden aan een hof; het genre van het zelfportret is, althans in de eerste eeuw van zijn bestaan, dan ook een typische vorm van hofkunst, een product van een klimaat waarin de geprivilegeerde kunstenaars-hovelingen zich met veel artistiek bravour en zelfbewustzijn presenteerden. De opkomst van het zelfportret valt niet toevallig ook samen met het ontstaan van (auto-)biografieën van kunstenaars.[36] Als een van de vroegste, en misschien zelfs hét vroegst bekende autonome zelfportret van een beeldhouwer, neemt de buste van Van der Schardt een bijzondere plaats in binnen het genre. Dit gegeven verklaart mede waarom het werk zo'n uitzonderlijke, onorthodoxe vorm heeft.

Uitzonderlijk en in het oog springend is in de eerste plaats de naaktheid waarmee Van der Schardt zichzelf afbeeldde, elke aanduiding van zijn status achterwege latend. Omstreeks 1570 was een dergelijke radicale vorm van zelfrepresentatie hoogst ongewoon. Misschien werd de beeldhouwer hierbij geïnspireerd door Italiaanse portretpenningen. Het bekendste voorbeeld is Giovanni Boldù's weergave van zichzelf als bacchant met

Afb. 14
GIOVANNI BOLDÙ, *Penning met zelfportret*, 1458. Brons, d. 8,5 cm. Rijksmuseum Het Koninklijk Penningkabinet, Leiden.

naakte schouders en met het hoofd bekroond door een krans van klimop, dat Van der Schardt uit Venetië gekend kan hebben (afb. 14).[37] Ook van de architect Bramante bestaat een dergelijke medaille met naakt zelfportret.[38] Indrukwekkender is in dit verband de *all'antica* reliëf-buste die de schilder Mantegna van zichzelf maakte en die deel uitmaakt van zijn grafmonument in Mantua (afb. 15).[39] Als Van der Schardt inderdaad in Mantua heeft gewerkt, zoals een bron uit 1587 vermeldt, kan hij Mantegna's graf met het zelfportret moeilijk gemist hebben.



Afb. 15
ANDREA MANTEGNA, *Zelfportret op zijn grafmonument*, circa 1490. Brons. San Andrea, Mantua.

Zulke naakte portretten refereren aan de Oudheid, in bijzonder aan heroïsche, keizerlijke portretten uit de Hellenistische tijd, en verlenen de uitgebeelde een sterk *all'antica* karakter.[40] Daarnaast kan naaktheid ook worden begrepen als een uitdrukking van nederigheid en eerlijkheid.[41] Deze connotatie van nederigheid zou bij Van der Schardt een rol kunnen hebben gespeeld in een retorisch spel van omkering: door te kiezen voor de moeilijke vorm van een driedimensionaal zelfportret bewees de beeldhouwer immers zijn grote virtuositeit, maar dit vertoon van artistieke *bravura* deed hij schijnbaar teniet door zijn nederige naaktheid.

Buiten Italië speelde vooral de stad Neurenberg in de geschiedenis van het kunstenaarsportret een bijzondere rol. Het feit dat de stad, na Venetië, het belangrijkste centrum voor de productie van spiegels was sinds de late 15de eeuw, zou hierbij een rol gespeeld kunnen hebben.[42] In 1493 voltooide de beeldhouwer Adam Kraft in opdracht van de patriciër Hans Imhoff het hoge sacramentshuis in de Skt. Lorenzkerk. Hij portretteerde zichzelf geknield als een van de drie mannen die het sacramentshuis ogenschijnlijk op hun schouders dragen.[43] Enkele jaren eerder nam hij zijn eigen portret op in het Schreyer-epitaaf, een groot reliëf aan de buitenzijde van de St. Sebalduskerk. In beide gevallen gaf hij zich weer met de gereedschappen van zijn ambacht, de hamer en beitel, om zo zijn trots als kunstenaar uit te drukken.[44] De Neurenbergse beeldhouwer Peter Vischer jr. maakte in navolging van Italiaanse voorbeelden in 1507-1509 medailles met het portret van zijn broer Herman en van zichzelf; dit waren waarschijnlijk de eerste portretpenningen in Duitsland.[45] Boldù's medaille was in Neurenberg bekend en werd er omstreeks 1530 nagevolgd door Matthes Gebel in zijn portretmedaille van de koopman Plöd.[46]

Van meer betekenis was echter de aanwezigheid van Albrecht Dürer in de stad. Sinds 1484 maakte Dürer zijn eigen beeltenis geregeld tot onderwerp van zijn kunst.[47] De geschilderde portretten uit 1493, 1498 en 1500, respectievelijk in Parijs, Madrid en München, worden gerekend tot de vroegste autonome zelfstudies in de kunstgeschiedenis. Daarnaast maakte Dürer talrijke

tekeningen van zichzelf, waaronder enkele waarin hij zich naakt portretteerde.[48] Toen van der Schardt zich in Neurenberg vestigde woedde de Dürer-cultus er in alle hevigheid. Zijn opdrachtgevers Imhoff en Praun bezaten verschillende werken van de schilder, waaronder het beroemde zelfportret met distel uit 1493. Centrale figuur in de Dürer-herleving was de Neurenbergse kunstschilder Hans Hoffmann (1530-circa 1591), die het werk van Dürer imiteerde en kopieerde. Dezelfde Hoffmann schilderde, vermoedelijk in opdracht van Paulus Praun, in 1581 ook het eerder genoemde portret van Van der Schardt. Dat Van der Schardt zich in dit humanistische klimaat waarin kunstenaarsportretten en zelfportretten zo hoog werden geschat, geroepen voelde tot het afgeven van een artistiek testimonium, is begrijpelijk. Het lag voor de hand dat hij daarbij koos voor een driedimensionaal zelfportret, afgewerkt in natuurlijke kleuren (zoals een geschilderd portret) en refererend aan de tradities van de Oudheid. Als keizerlijk beeldhouwer trad hij daarmee direct in de voetsporen van Dürer, die eveneens in keizerlijke dienst (van Maximiliaan I) was geweest.

In zekere zin kan men het Van der Schardt-zelfportret niet los zien van Dürers portret van de Neurenbergse koopman Johannes Kleberger uit 1526 (afb. 16). Dit portret bevond zich tot 1588 in de collectie van Willibald Imhoff, een van Van der Schardts andere Neurenbergse beschermers. Dit uitzonderlijke doek laat in feite een geschilderde, naakte buste zien die gedeeltelijk uit een ronde nis naar voren komt. Het illusionisme van de geschilderde voorstelling, die balanceert op de grens van het picturale en het sculpturale, duidt erop dat Dürer een duidelijke toespeling wilde maken op de leidende positie van de schilderkunst in het kader van de *paragone*, het debat over het primaat in de beeldende kunst.[49]

Afb. 16
ALBRECHT DÜRER, *Portret van Johannes Kleberger*, 1526. Olieverf op paneel, 37 x 36,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wenen.

Van der Schardts zelfportret kan worden beschouwd als een antwoord op dit Kleberger-portret, waarmee het overigens de naaktheid gemeen heeft. Het overstijgt het illusionisme van Dürers werk doordat het een echt driedimensionaal portret is. Door zijn polychromie bezit het zelfportret ook een sterke picturale kwaliteit, die niet alleen het verisme dient, maar eveneens begrepen kan worden als een vorm van artistieke wedijver met de schilderkunst, met de kunst van de zo bejubelde Dürer in het bijzonder. Zo bezien is Van der Schardts uitbeelding van zichzelf vooral een proeve van zijn artistieke ambities tijdens zijn verblijf in een van Europa's belangrijkste culturele centra. Hij onderstreepte deze zelfbewuste en ambitieuze presentatie bovendien door het zelfportret een melancholieke blik te geven, eigenschap bij uitstek van het kunstzinnig genie.

Behalve door zijn naaktheid valt het zelfportret van Van der Schardt op door zijn geringe formaat; bij een zo indringende, naturalistische weergave in beschilderde terracotta, zou een

portret op ware grootte een logische keuze zijn geweest. In werkelijkheid verkoos de beeldhouwer een portret dat met zijn hoogte van 23 centimeter precies de helft van de normale menselijke maat heeft. Ter vergelijking, de bekende, om zijn naturalisme vaak geroemde, zogenaamde buste van Niccolò da Uzzano van Donatello meet 46 centimeter.[50] Het bescheiden formaat van het zelfportret, waardoor het beeld trouwens in het geheel niet aan zeggingskracht inboet, kan mede zijn veroorzaakt door het gebruik van spiegels. Indien Van der Schardt inderdaad gebruikmaakte van een of meer spiegels zal hij zijn spiegelbeeld op de helft van de werkelijke lichaamsmaat hebben waargenomen, een optische vertekening waarop Gombrich heeft gewezen.[51] Dat zou dan een technische verklaring kunnen zijn voor het formaat van de buste.[52]

In ieder geval sloot dit formaat goed aan bij de bestemming van de buste voor een *Kunstkammer*, zoals die van Paulus Praun. Er zijn namelijk verschillende 16de-eeuwse, Duitse portretten op klein formaat bekend, die ook als *Kunstkammer*-stukken werden gemaakt. Het bekendste is wel Conrad Meits buxushouten miniatuurportretje van Philibert le Beau, hertog van Savoye, dat ook de zo krachtige, zijwaartse blikrichting met het zelfportret van Van der Schardt gemeen heeft. Het beeldje, slechts 11,5 centimeter hoog, is tot 1665 traceerbaar in de keurvorstelijke kunstverzameling in Berlijn (afb. 17).[53] Een ander voorbeeld, eveneens met het gelaat zijwaarts gericht, is de buste van een onbekende man – wellicht een zelfportret – door Meester M.P. uit 1527. Achter deze M.P. gaat waarschijnlijk de Neurenbergse goudsmid Melchior Baier schuil.[54] Aansluiting bij deze Duitse traditie van *Kunstkammer*-portretten zou een aanleiding voor Van der Schardts formaat-keuze geweest kunnen zijn.

Het zijwaarts gerichte gelaat van Van der Schardt kan overigens ook op oudere Italiaanse portretten teruggaan. Michelangelo paste het toe in zijn onvoltooide buste van Brutus uit circa 1538, terwijl de aan Donatello toegeschreven terracotta buste van Niccolò da Uzzano, ongeveer een eeuw ouder, nog dichter bij Van der Schardts zelfportret komt. Een medaille met het zelfportret van de kunstenaar Alfonso Ruspagiari (circa 1560) ademt door houding, klassieke toespelingen en het nonchalante karakter dezelfde sfeer als Van der Schardts zelfbeeltenis.[55] In hoeverre hij deze en andere schaarse voorbeelden ooit heeft gezien, blijft echter een vraag. Evenmin is de betekenis van het zijwaarts kijken duidelijk; het motief is nooit onderwerp van studie geweest. Opvallend is dat – bij het beperkte aantal voorbeelden dat hier is verzameld – het aantal zelfportretten in de meerderheid is. Was er misschien sprake van een beeldtraditie binnen het genre van het gebeeldhouwde zelfportret? Wel is duidelijk

Afb. 17
CONRAT MEIT, *Portret van hertog Philibert II van Savoye*, voor 1524. Buxushout, h. 11,5 cm. Staatliche Museen, Skulpturensammlung, Berlijn.

dat deze houding de portretten een meer informele en vooral meer natuurlijke uitstraling geeft. Bovendien levert het een interessante ruimtewerking op; er ontstaat een spanningsvol spel met twee aanzichten, met frontaal- en profielaanzicht, door de draaiing van het hoofd op de romp.

Dat Johan Gregor van der Schardt met zijn zelfportret een sleutelstuk in de geschiedenis van het kunstenaarsportret schiep, behoeft geen betoog meer. In veel opzichten ademt het werk een volstrekt nieuwe geest, die in de beeldhouwkunst boven de Alpen niet eerder zo pregnant was vertolkt. Het kan niet beter gezegd worden dan in de woorden van de Frankfurter Allgemeine Zeitung naar aanleiding van de aankoop van het zelfportret: *Naturalistischer, ja radikaler ist auch die Moderne nicht.*[56]

NOTEN

* Voor de technische gegevens over het werk dank ik Isabelle Garachon, Laurent Sozzani en Arie Wallert, die de buste van Van der Schardt hebben schoongemaakt, geconserveerd en technisch geanalyseerd. Een publicatie van de resultaten van het technisch onderzoek door Arie Wallert is in voorbereiding.

1 R.A. Peltzer, 'Johann Gregor von der Schardt (Jan de Zar) aus Nymwegen, ein Bildhauer der Spaetrenaissance', *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst*, X (1916-1918), pp. 196-216, m.n. p. 199; verder Hanne Honnens de Lichtenberg, *Johan Gregor van der Schardt, Bildhauer bei Kaiser Maximilian II., am dänischen Hof und bei Tycho Brahe*, Copenhagen 1991, p. 15.

2 B. Gutfleisch en J. Menzhausen, '"How a Kunstkammer should be formed", Gabriel Kaltemarckt's advice to Christian I of Saxony on the formation of an art collection', *Journal of the history of collections* (1) 1989, nr. 1, pp. 3-32, m.n. p. 18.

3 Behalve Peltzer 1916, *op.cit.* (noot 1) en Honnens de Lichtenberg 1991, *op.cit.* (noot 1) moet als belangrijkste literatuur genoemd worden: J. Leeuwenberg, 'Een Van der Schardt voor het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 1957, pp. 14 ff., Anthony Radcliffe, 'Schardt, Tetrode and some possible sculptural sources for Goltzius', in: G. Cavalli-Björkman (red.), *Netherlandish Mannerism*, Stockholm 1985, pp. 97-99, Jeffrey Chipps Smith, *German sculpture of the Later Renaissance c. 1520-1580, Art in an age of uncertainty*, Princeton 1994, pp. 352-357.

4 A. Butterfield, *Masterpieces of Renaissance sculpture, an exhibition of sculpture from the collection of Michael Hall, Esq.*, New York (Salander O'Reilly Galleries, LLC) 2000, preface en nr. 9.

5 Leeuwenberg 1957 *op.cit.* (noot 3), p. 14.

6 Ik dank deze verwijzing aan dr. Juliette Roding, Leiden.

7 Hans Peter Hilger, *Der Dom zu Xanten, Rheinische Kunststätten* (Heft 275), Keulen 1983, p. 8.

8 Op het schilderij van Nicolas Neufchatel uit 1573, zie noot 33.

9 Peltzer 1916, *op.cit.* (noot 1), pp. 203-204; Honnens de Lichtenberg 1991, *op.cit.* (noot 1), pp. 15-19.

10 Zie Gutfleisch en Menzhausen 1989, *op.cit.* (noot 2), p. 18. Het bestaan van zo'n paard is nergens anders gedocumenteerd. Wel wordt een kleiner écorché van een paard aan Giambologna toegeschreven, zie cat.tent. *Giambologna 1529-1608, sculptor to the Medici*, Edinburgh (Royal Scottish Museum)/Londen (Victora and Albert Museum), Londen 1978, nr. 169.

11 Instructief is bijvoorbeeld de vergelijking tussen de gesigneerde Minerva van Vittoria met Van der Schardts Minerva, beide in de verzameling Robert Smith in Washington, zie Anthony Radcliffe,

Bronzes 1500-1650, the Robert H. Smith collection, Londen 1994, nrs. 20 en 26.

12 Cat. tent. *Von allen Seiten schön, Bronzen der Renaissance und des Barock*, Berlijn (Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin), Heidelberg 1995, nrs. 94-97.

13 Henk van Os, Jan Piet Filedt Kok, Ger Luijten, Frits Scholten, *Nederlandse Kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*, Amsterdam/Zwolle 2000, nr. 87.

14 Zie Leeuwenberg 1957, *op.cit.* (noot 3) en Honnens de Lichtenberg 1991, *op.cit.* (noot 1), pp. 136-150 en 159-163.

15 Zie cat.tent. *Kunst voor de Beeldenstorm*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, nr. 364 en Honnens de Lichtenberg 1991, *op.cit.* (noot 1), pp. 150-152 (met de ongegronde identificatie van de voorgestelde met de botanicus Clusius); de thermoluminiscentietest test werd gedaan door Christian Gödicke, Rathgen Forschungslabor, Berlijn (1999) leverde een datering op van 1645 met een marge van ca. 20 jaar. Een verklaring voor deze onverwachte en afwijkende datering is wellicht het feit dat de klei van de buste onvoldoende doorbakken is, hetgeen de nauwkeurigheid van de test kan beïnvloeden. Met dank aan Arie Wallert voor deze informatie.

16 Met dank aan Bianca du Mortier voor haar informatie over de datering van het kostuum en de kraag van de man.

17 Honnens de Lichtenberg 1991, *op.cit.* (noot 1), pp. 142-145.

18 Cat.tent. *Meer om cieraet als Gebruijck, kunstbezit uit Gelderse kastelen*, Nijmegen (Commanderie van Sint-Jan) 1990, nr. 94.

19 Jacques Thirion, 'La représentation de l'enfance dans l'oeuvre de Germain Pilon et ses contemporains', in: Geneviève Bresc-Bautier, *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Parijs 1993, pp. 126-127.

20 Jaap Leeuwenberg en Willy Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, 's-Gravenhage/Amsterdam 1973, nr. 230b.

21 Frits Scholten, 'Hele en halve hoofden, kanttekeningen bij terracotta portretten van Hendrick de Keyser', in: *Album Discipulorum J.R.J. van Asperen de Boer*, Zwolle 1997, pp. 185-195.

22 Honnens de Lichtenberg 1991, *op.cit.* (noot 1), p. 230.

23 Met dank aan Jan Daan van Dam voor de suggestie van de Altenburger aardewerkproductie als bron voor de klei van Van der Schardt. Onderzoek door Arie Wallert aan een scherf van een apothekerspot, gedateerd 1618 en gemaakt in Altenburg (inv.nr. BK-1958-3), toonde overigens wel verschillen aan in kleisamenstelling met het zelfportret. Het zelfportret werd geheel gemodelleerd uit de witte klei; van het gebruik van een mal was geen sprake, omdat er duidelijke aanwijzingen zijn dat Van der Schardt het beeld eerst massief boetseerde en het naderhand uitholde. In het achterhoofd maakte hij namelijk een rond gat, dat hij later met een schijfje klei weer dichtzette. Aan de binnenzijde van de buste is de naad van dit ronde gat nog zichtbaar.

24 Het beeld werd verworven op de Londense kunstmarkt in 1980; het werd gepubliceerd door Honnens de Lichtenberg 1991, *op.cit.* (noot 1), pp. 136-138, Ursel Berger, 'Eine Plastiksammlung mit dem Bildhauernachlass von Johann Gregor van der Schardt', in: Katrin Achilles-Syndram, *Die Kunstsammlung des Paulus Praun, Die Inventare von 1616 und 1719*, Neurenberg 1994, pp. 43-59, m.n. p. 53, Ursel Berger, Recensie van Honnens de Lichtenberg 1991, *op.cit.* (noot 10, in *Kunstchronik* 46 (1993), pp. 367-368, Chipps Smith 1994, *op.cit.* (noot 3), p. 392 en Butterfield 2000, *op.cit.* (noot 4), nr. 9.

25 Berger 1993, *op.cit.* (noot 24) en N. Jopek, recensie van Honnens de Lichtenberg 1991, *op.cit.* (noot 1), in *The Burlington Magazine* 135 (1993), p. 834.

26 Monster genomen door Isabelle Garachon en Arie Wallert en getest door Christian Gödicke, Rathgen Forschungslabor, Berlijn (1999). Zie brief van Gödicke aan het Rijksmuseum, d.d. 25 januari 2000. Het resultaat van de test was een datering van 1547 met een marge van 32 jaar.

27 Zie Achilles-Syndram 1994, *op.cit.* (noot 24) en cat.tent. *Kunst des Sammelns, Das Praunsche Kabinett, Meisterwerke von Dürer bis Carracci*, Neurenberg (Germanisches Nationalmuseum) 1994.

28 Honnens de Lichtenberg 1991, *op.cit.* (noot 1), pp. 161-162 en cat.tent. Neurenberg 1994, *op.cit.* (noot 27), nrs. 186 en 188 (een was medaillonportret uit 1584 door Matthäus Carl naar Van der Schardt).

29 P.J. LeBrooy, *Michelangelo models formerly in the Paul von Praun Collection*, Vancouver 1972; Berger 1994, *op.cit.* (noot 24), pp. 56-60. Cat.tent. Neurenberg 1994, *op.cit.* (noot 27), nrs. 182-185.

30 Leeuwenberg 1957, *op.cit.* (noot 3), p. 15.

31 Achilles-Syndram 1994, *op.cit.* (noot 24) p. 147, nr. 362; in de latere beschrijvingen van de collectie Praun uit 1719 en 1797 (catalogus van Von Murr) ontbreekt het zelfportret om onduidelijke redenen. Het duikt pas op in de veiling van de Neurenbergse verzameling Heinlein in 1832; de koper daar was de kunsthandelaar Von Gemming. In 1842 is Haehnel in Dresden de eigenaar. Daarna is de stamboom van het zelfportret onduidelijk tot het moment van zijn herontdekking in 1980 in de Londense kunsthandel door de laatste eigenaar, Michael Hall te New York.

32 J.A. Boerner, *Verzeichnis des Anton Paul Heinlein'schen ausgezeichneten Kunstcabinetts, welches vom 1832 an durch den Auctionator J.A. Boerner (...) versteigert wird*, Neurenberg 1832, p. 72 (nr. 296) als portret van Giambologna.

33 Achilles-Syndram 1994, *op.cit.* (noot 24), p. 124,

nr. 142 en p. 190, nr. 67. Het werd in 1814 verkocht en bevindt zich sinds 1860 in de collectie Villa Miramare te Triëst.

34 Achilles-Syndram, *op.cit.* (noot 24), p. 116, nr. 79 en p. 183, nr. 36; het portret wordt het laatst in 1797 in Von Murrs catalogus beschreven (nr. 39); een portret van een onbekende beeldhouwer door Neufchatel (Stockholm, Nationalmuseum) kan niet Van der Schardt voorstellen, zie o.a. Jeffrey Chipps Smith, 'Netherlandish artists and art in Renaissance Nuremberg', *Simiolus* 20 (1990-1991), pp. 153-167, m.n. pp. 158-159 en afb. 13.

35 Honnens de Lichtenberg 1991, *op.cit.* (noot 1), p. 164.

36 Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-portraiture, the visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven/Londen 1998, p. 3.

37 Stephen K. Scher, *The currency of Fame: portrait medals of the Renaissance*, New York 1994, nr. 27.

38 Idem, nr. 33.

39 Zie Woods-Marsden 1998, *op.cit.* (noot 36), pp. 85-97; Woods beschouwt dit werk, dat deel uitmaakt van het graf van de schilder-beeldhouwer, als een vroeg autonoom zelfportret, ofschoon het deel uitmaakt van het grafmonument van de kunstenaar en eigenlijk een 'imago clipeata' is. Ze gaat niet in op de wijze van vervaardiging van dit reliëfportret. Het is voorstelbaar dat Mantegna gebruik maakte van een gezichtsafgietsel.

40 Vergelijk ook de portret medaille van Erasmus door Quentin Matsys, waar op de keerzijde het naakte borststuk van de god Terminus is afgebeeld. Neurenbergse bronsgieters waren vanaf 1524 betrokken bij de productie van deze medaille. Zie voorts Woods-Marsden 1998, *op.cit.* (noot 36), p. 93 naar aanleiding van Mantegna's naakte zelfportret.

41 Donat de Chapeaurouge, 'Aktporträts des 16. Jahrhunderts', *Jahrbuch der Berliner Museen* 11 (1969), pp. 161-177.

42 Woods-Marsden 1998, *op.cit.* (noot 36), p. 136.

43 Corine Schleif, *Donatio et Memoria, Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*, München 1990, pp. 16-75.

44 Chipps Smith 1994, *op.cit.* (noot 3), p. 12.

45 Chipps Smith 1994, *op.cit.* (noot 3), pp. 321-322.

46 Scher 1994, *op.cit.* (noot 37), nr. 112.

47 Zie Joseph Leo Koerner, *The moment of self-portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/Londen 1993 voor een overzicht van diens zelfportretten.

48 Idem, afb. 91, 96, 120.

49 Wolfram Prinz, *Dürer*, Florence 1996, p. 137 (nr. 74).

50 Cat.tent., *Omaggio a Donatello 1386-1986, Donatello e la storia del Museo*, Florence (Museo Nazionale del Bargello) 1985, pp. 246-261.

51 E.H. Gombrich, *Kunst en illusie, de psychologie van het beeldend weergeven*, Houten 1988, p. 13.

52 Het is ook denkbaar dat Van der Schardt gebruik maakte van afgietsels van zijn gezicht, die hij naderhand positief afdrukte en vervolgens verkleinde tot de helft van de werkelijke maat.

53 Cat.tent. *Die Brandenburgisch-Preussische Kunstkammer, eine Auswahl aus den alten Beständen*, Berlijn (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz) 1981, nr. 17.

54 Chipps Smith 1994, *op.cit.* (noot 3), p. 351.

55 Scher 1994, *op.cit.* (noot 37), nr. 74.

56 *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, nr. 260 (woensdag 8 november 2000), p. 65.