

I

Hendrick Goltzius, Lot en zijn dochters, 1616

Pas in 1600, toen hij al 42 jaar was en wereldberoemd als graveur, is Goltzius gaan schilderen. In de zeventien jaren die hem toen nog restten, heeft hij ongeveer 70 schilderijen gemaakt, waarvan er nog bijna 50 bestaan. Twee daarvan zijn in het bezit van het Rijksmuseum, maar deze beide werken, de *Stervende Adonis* van 1609 en de *Vertumnus en Pomona* van 1613, laten onvoldoende zien waartoe deze meester in staat was. Ze verbleken naast de *Lot en zijn dochters* (afb. 1) van 1616, de triomfale aanwinst van dit jaar.



Hendrick Goltzius (1558–1617), die in Bracht bij Venlo werd geboren en eerst in Duisburg werd opgeleid tot glazenier door zijn vader en vervolgens in Xanten tot graveur door de daarheen uitgeweken Coornhert, vestigde zich in 1577 op Coornherts aanraden in diens tweede vaderstad Haarlem. Op dat moment stond deze eens zo welvarende maar door de Spaanse belegering en net opgeheven jarenlange bezetting totaal uitgeputte stad aan het begin van een periode van herstel en toenemende voorspoed, waarin ook het artistieke leven weer zou opbloeien als vanouds. Drie kunstenaars hebben in die bloeiperiode, die nu bekend staat als de tijd van het Haarlemse maniërisme, nauw samen gewerkt: de uit de provincie opgedoken Goltzius, de geboren Haarlemmer Cornelis Cornelisz (1562–1638) en de bereisde Vlaamse immigrant Karel van Mander (1548–1606). Zij waren goed op de hoogte van de recente ontwikkelingen in Rome en aan het Praagse hof van Rudolf II, de levendigste kunstcentra van die tijd. Goltzius, de fenomenale graveur die een hele reeks ook al uitzonderlijk begaafde jongeren in het vak heeft opgeleid, is door die enorme produktie aan prenten, veelal reproductiegrafiek naar Italiaanse, Praagse en Haarlemse voorbeelden, als het ware de persagent van het maniërisme geweest. Maar als grandioos tekenaar was hij zelf ook creatief en tal van zijn eigen inventies zijn door hemzelf en door zijn leerlingen eveneens in prent gebracht.

Afb. 1. Hendrick Goltzius, *Lot en zijn dochters*.

Doek, 140 × 204 cm.

Afb. 1a (linksonder). Hendrick Goltzius, *Stervende*

Adonis. Doek, 76,5 × 76,5 cm.



Goltzius' wereldfaam als graveur en zijn naam als tekenaar waren zo groot, dat destijds bijna niemand in dit fenomeen ook nog de geweldige schilder heeft herkend. Van Mander, zijn vriend en biograaf, heeft wel degelijk oog gehad voor die kant van zijn kunstenaarschap maar hij schreef zijn biografie in 1603, toen Goltzius pas vijf schilderijen had gemaakt en enkele portretten.¹ Zijn latere werk heeft Van Mander (hij stierf in 1606) niet meer gekend. In zijn *Eer ende claght-dicht, ter eeren van den lofweerdighen constrijcken ende gheleerden Henricus Goltzius*, het lijkdicht waar Balthasar Gerbier pas in 1620 een uitgever voor vond, prees deze bewonderaar Goltzius de hemel in als graficus en in het bijzonder als virtuoos met de tekenen maar hem te loven als schilder liet hij maar liever aan een ander over.² Constan-tijn Huygens, die omstreeks 1630 zijn eigen jeugd beschreef voor zichzelf en zijn familie,

vond Goltzius als schilder ronduit mislukt: *Daar hij ... in zijn schilderijen volstrekt niet zijn voortreffelijke gravures kon evenaren, heeft hij zijn naam veel afbreuk gedaan.*³

Hoewel zijn schilderijen later wel werden gewaardeerd door verzamelaars en ze op veilingen altijd behoorlijke prijzen maakten, zou het toch tot ver in de vorige eeuw duren eer er weer waardering over werd geschreven. *Wij zien*, schreef Carel Vosmaer in 1868 in zijn opstel over Goltzius waarin hij ook aandacht schonk aan zijn schilderijen, *in hem niet alleen den grooten graveur, maar in het geheel den grooten kunstenaar.*⁴ Men zou kunnen denken, dat Vosmaer, wiens opstel in 1882 werd herdrukt, het Rijksmuseum heeft doen inzien, dat Goltzius niet langer mocht ontbreken aan de verzameling, want een paar jaar later, in 1885, werd op een Amsterdamse veiling een voorbeeld van zijn schilderwerk gekocht: de *Stervende Adonis* (afb. 1a).⁵ Maar

Afb. 1b. Hendrick Goltzius. *Vertumnus en Pomona*.
Doek, 83,5 × 146,5 cm.



men mag zich afvragen, of deze achterover liggende naaktfiguur, weergegeven in zulk extreem verkort dat men tegen de voetzolen aankijkt – een sinds Mantegna vaak opgevoerd huzarenstukje –, voor Vosmaer nu wel het ideale kunstwerk was van *den grooten kunstenaar der merkwaardige renaissanceperiode, ..., wier geest gevoed was door de klassieke oudheid en de groote Italianen*. Deze aankoop had waarschijnlijk een andere achtergrond. In 1885 kreeg het museum Rembrandts *Anatomische les van Dr. Deyman* in langdurig bruikleen van de stad Amsterdam en op dit schilderij ligt het lijk er net zo bij als Adonis. Hoewel Rembrandt naar andere voorbeelden heeft gekeken en Goltzius' schilderij vermoedelijk niet eens heeft gekend,⁶ is het begrijpelijk dat het werd aangeschaft toen het zo vlak bij huis werd geveild voor weinig geld. Wellicht heeft Vosmaer daar toch wel de hand in gehad, want hij was de man die de in 1841 naar het buitenland verkochte *Anatomische les* in 1879 weer op het spoor was gekomen en bevorderd had dat dit schilderij in 1882 kon terugkeren naar ons land.⁷ Na de *Adonis*, een gelegenhedskoopje, werd in 1906 Goltzius' *Vertumnus en Pomona* (afb. 1b)⁸ gekocht, welk schilderij Vosmaer,

die inmiddels was overleden, zeker gewaardeerd zou hebben. Het is een typisch maar helaas niet goed bewaard gebleven voorbeeld van Goltzius' mythologische figuurstukken uit zijn late tijd, vooral van belang in iconografisch opzicht, omdat het behoort tot de allervroegste uitbeeldingen van dit Ovidiusverhaal, dat kort na het begin van de 17de eeuw door Bloemaert was geïntroduceerd in de Hollandse schilderkunst.⁹

Ten tijde van de Eerste Wereldoorlog heeft Otto Hirschmann, medewerker van de eminente kenner van de Hollandse kunst Cornelis Hofstede de Groot in Den Haag, het grafische en geschilderde werk van Goltzius kritisch beschreven en gecatalogiseerd. Ofschoon zijn catalogi van de schilderijen (1916) en prenten (1919 en 1921) nu zijn verouderd, kan dat niet worden gezegd van zijn historische en stijlkritische beschouwingen, waarin hij ook enige aandacht besteedde aan het tekenwerk.¹⁰ Dit aspect van Goltzius' kunstenaarschap is pas veel later uitputtend behandeld door E. K. J. Reznicek, wiens in 1961 uitgegeven studie over de toen 450 bekende tekeningen (inmiddels uitgegroeid tot een totaal van ongeveer 500 bladen) zo breed is opgezet, dat het is uitgegroeid tot

het handboek van de hele Nederlandse tekenkunst van die tijd.¹¹ De 364 prenten zijn inmiddels opnieuw gecatalogiseerd door F. W. H. Hollstein (1953) en Walter Strauss (1977) maar tal van chronologische en iconografische problemen zijn door hen niet aangeroerd.¹²

Na Hirschmann heeft – afgezien van enkele recente, hierna te noemen publicaties van teruggevonden schilderijen (een genre waartoe ook deze bijdrage behoort) – alleen Reznicek in 1960 een beschouwing geschreven over Goltzius' ontwikkeling als schilder, waarin hij zich heeft beperkt tot het allereerste begin van diens loopbaan zoals Van Mander die beschrijft.¹³ Hirschmann had 33 onbetwistbaar echte schilderijen gecatalogiseerd, waaronder een aantal goed gedocumenteerde maar niet meer aanwijsbare, en 30 betrouwbaar klinkende vermeldingen van schilderijen in inventarissen en veilingcatalogi alsmede zes summier vermeldingen die hij niet had kunnen beoordelen. Reznicek presenteerde twee van de vermiste schilderijen en één schilderij dat aan Hirschmann onbekend was gebleven. Inmiddels heeft de Amerikaanse kunsthistoricus Lawrence W. Nichols zich voorgenomen op de schilderkunst van Goltzius te promoveren, waarvan twee recente publicaties, elk van een onbekend schilderij, de voorboden zijn.¹⁴ Beide uitstekend gedocumenteerde artikelen, waarvan het tweede is geschreven in samenwerking met een mede-auteur, bevatten een overzicht van de nieuwste stand van zaken ten opzichte van Hirschmanns catalogus en samen sommen zij (Rezniceks aanvullingen niet meegerekend) de publicaties op van zes nieuwe en vijf gelocaliseerde schilderijen en één afgeschreven schilderij.¹⁵ Van de beide gepresenteerde schilderijen is de ruitvormige *Job op de mesthoop* van 1616 een prachtig voorbeeld van Goltzius' imposante laatste werk maar moet de *Cadmus* helaas worden gekwalificeerd als een regelrechte draak, Goltzius onwaardig.¹⁶ Zeer onlangs publiceerde Xenias Egorova nog een nieuw schilderij, dat is aangetroffen in het depot van het Poushkin Museum te Moskou.¹⁷ Zoals in het begin al gezegd, brengt dit samen met de nu opgedoken *Lot* het thans bekende oeuvre op

ongeveer 70 schilderijen, waarvan er zo'n 23 nog niet zijn achterhaald. Het is mogelijk, dat deze verdwenen groep enkele onjuiste toeschrijvingen bevat, en men moet vrezen, dat de meeste van die weggeraakte schilderijen verloren zijn gegaan. Wat ons rest geeft echter een goed beeld van Goltzius' ontwikkeling, want hij heeft zijn werk vaak gedateerd en daardoor kan worden vastgesteld, dat uit bijna elk jaar van zijn werkzaamheid als schilder wel één en vaak meer dan één schilderij bekend is.¹⁸

Sommigen menen, dat Goltzius, die een vrij zwakke gezondheid had, tegen het eind van zijn leven niet veel meer heeft gepresteerd. Deze mening is gebaseerd op een bericht van de Engelse gezant Sir Dudley Carleton die in de tweede week van oktober 1616 een bezoek aan Haarlem heeft gebracht en daarover aan zijn vriend Chamberlain schreef: *Goltzius is yet living, but not like to last owt an other winter; and his art decays with his bodie.*¹⁹ Eerder dat jaar moet Goltzius, die toen inderdaad nog maar enkele maanden had te leven (hij stierf op 1 januari 1617), toch nog volop tot werken in staat geweest zijn. Daarvan getuigt niet alleen zijn *Lot en zijn dochters*, één van zijn grootste en meest ambitieuze doeken, maar ook zijn als pendants geschilderde *Man van smarten* en *Job op de mestvaalt* en zijn *Jupiter en Antiope*, de andere werken uit zijn laatste levensjaar die ook gerekend mogen worden tot het beste wat hij heeft geschilderd.

De uitzonderlijk goede staat, waarin de *HG 1616* gemonogrammeerde en gedateerde, op een groot doek (140 × 204 cm) geschilderde *Lot en zijn dochters* bewaard is gebleven, verdient speciale vermelding, want een oud schilderij waarvan gezegd kan worden dat het hoegenaamd niets aan picturale kwaliteit heeft ingeboet, is een zeldzaamheid. Langdurige blootstelling aan de ultraviolette straling van sterk daglicht in een zonnig vertrek en de ongebreidelde poetslust van onze voorouders behoren naast vocht, tocht, verhitting door het oprakelen van de haard op een winterdag en nog zoveel andere plagen tot de grootste gevaren die een schilderij belagen eer het belandt in de koesterende omgeving van een museum. Ultraviolette stralen doen

het destijds veelgebruikte uit vermiljoen en kraplak samengestelde rood, waarmee Goltzius een van de draperieën heeft geschilderd, gauw verbleken. Hier is het niet flets maar heeft het zijn kleurkracht behouden. Oplosmiddelen tasten bij ondeskundig gebruik al gauw weinig loodwit bevattende schaduwpartijen aan maar nog gemakkelijker het loodtingeel (een emulsie van pigment en lijm) waarmee de rode draperie is gehoogd. Die hoogste lichten en diepste schaduwen, zo bepalend voor de vormsuggestie, zijn nog volkomen gaaf. De blauwe draperie lijkt er minder goed aan toe te zijn en dat is ook zo in de donkere partijen waar het blauw smoezelig is geworden. Dit is niet aan de tand des tijds te wijten maar aan het gebruik van onvolwaardige kleurstof. In plaats van kostbaar kleurecht azuriet (lapis lazuli) heeft Goltzius smalt gebruikt, een glasachtig materiaal, waarvan verf werd gemaakt door het vrij grof te malen en er olie aan toe te voegen als bindmiddel. Het was goedkoop maar had het nadeel dat de zware doorzichtige pigmentkorrels al gauw wegzakten in de olie, die bovendien zelf nadonkerde. De intensiteit van het blauw verminderde hierdoor sterk en wat ervan overbleef vertoonde zich door de bruingele olie als vuilgroen. Om dit euvel tegen te gaan werd zo min mogelijk bindmiddel gebruikt en werd smalt waar mogelijk verwerkt met loodwit. Dat is hier gebeurd in de lichtere partijen van het blauw en daar mankeert dan ook niets aan.²⁰ Ofschoon Goltzius enkele portretten heeft gemaakt, was hij in de allereerste plaats historieschilder. Dat is een schilder die als onderwerp een episode kiest uit een verhaal dat een christelijke of klassieke levensplicht van de mens behandelt en die dit onderwerp op een vindingrijke manier weet uit te beelden door acterende figuren met toepassing van alle regels van de kunst. Het hoogst in het vaandel van de kunstleer van die tijd stond de eis tot realisering van de ideale schoonheid van de menselijke naaktfiguur die wordt bereikt door het combineren van het mooiste van wat Gods schepping heeft te bieden, een selectieproces dat zich al in de oudheid had voltrokken, zodat antieke beelden normatief waren. Hoewel Van Mander

had gevonden, dat zulk materiaal in voldoende mate aanwezig was in ons land,²¹ was Goltzius in 1590 toch maar voor een jaar naar Italië gegaan om er de Romeinse oudheden zorgvuldig na te tekenen met de bedoeling ze later als studiemateriaal voor thuisblijvers in prent te brengen, een plan dat hij slechts gedeeltelijk heeft uitgevoerd. De rijkste bron van zinrijke verhalen over naakte mensen vonden de maniëristen in de *Metamorfosen* van Ovidius, want heidense goden droegen geen kleren, maar ondanks Gods gebod aan Adam en Eva om hun naaktheid te bedekken leverde ook de bijbel hun enkele geschikte onderwerpen: in de eerste plaats het verhaal van de zondeval zelf en verder bij voorbeeld de teksten over de zondvloed, het toilet van Bathseba, Suzanna en de ouderlingen en de doop van Christus en uiteraard de merkwaardige geschiedenis van Lot en zijn wanhopige dochters. Volgens het oudtestamentische verhaal²² had Abraham zijn zwager Lot verzocht met zijn vee verder te trekken naar de Jordaanvlakte, omdat het land Kanaän, waar ook de Kanaänieten en de Ferezieten al woonden, voor twee families te arm was om van te leven. Lot deed dat en vestigde zich in Sodom tussen de heidenen, die er Gode onwelgevallige gewoonten op na hielden. Toen God besloot het zondige Sodom te vernietigen, kwam Abraham, die voor het leven van zijn zwager vreesde, na veel loven en bieden met Hem overeen, dat de stad gespaard zou blijven als er tien rechtvaardig levende mensen aangevonden zouden worden. Uitgezonden engelen konden er slechts vier vinden: Lot, diens vrouw en hun beide dochters. Lot probeerde nog de verloofden van zijn dochters te bewegen zich bij hen te voegen maar die weigerden. De engelen voerden het viertal buiten de bedreigde stad maar niemand mocht tijdens de vlucht omkijken naar de verwoesting. Lots vrouw deed dat toch en veranderde ter plekke in een zoutpilaar. Lot bereikte met zijn dochters het gebergte, waar hij in een spelonk ging wonen. De dochters vreesden in dat afgelegen oord kinderloos te zullen blijven. Om dit te voorkomen, stelde de oudste voor met hun oude vader te slapen na hem dronken gevoerd te hebben, zodat hij

Afb. 1c. Detail van afb. 1.

er niets van zou merken. Dat deed de oudste de eerste nacht en de jongste de volgende. Beiden werden zwanger. De oudste kreeg een zoon Moab, de stamvader van de Moabieten, en de jongste een zoon Ben-Ammi, de stamvader van de Ammonieten. Later zou Josafat, de koning van Juda, deze stammen vernietigen.²³

Schriftverklaarders hebben dit sensationele verhaal op verschillende manieren zinrijk uitgelegd en kunstenaars hebben het erotische, door christelijke moraal geheiligde onderwerp vooral in de tweede helft van de zestiende en in de zeventiende eeuw vaak met kennelijk plezier geschilderd, getekend en in prent gebracht.²⁴ Prenten maken door het onderschrift meestal duidelijk kenbaar, welke zedenles de afbeelding leert, maar schilderingen laten dat gewoonlijk over aan het inzicht van de beschouwer. In dit opzicht geeft Goltzius wel een indicatie, want hij heeft in zijn schilderij twee dieren opgenomen die in het bijbelverhaal niet voorkomen en ook niet behoren tot de iconografische

traditie van het onderwerp. Aangezien het in Goltzius' tijd geen gewoonte was een serieus historiestuk zomaar wat op te sieren met aardigheidjes, zijn deze dieren, een vos en een hondje, op te vatten als de vertolkers van de bedoeling van de schilder. De vos symboliseert de arglistigheid.²⁵ Met dit dier verwijst Goltzius naar de aloude aan de klassieken en aan de bijbel ontleende opvatting, dat de man het slachtoffer is van de listigheid van de vrouw. De bijbel geeft daar immers talloze voorbeelden van, vanaf de verleiding van Adam door Eva tot de smadelijke dood van Johannes de Doper door de misselijke streek van Salome, en ook de oudheid was niet verschoond gebleven van zulke listige vrouwen, getuige de vernedering van Aristoteles door Phyllis. In die lange reeks vrouwenlisten was de geschiedenis van Lot en zijn dochters al in de late middeleeuwen opgenomen.²⁶ Het prachtig geobserveerde hondje (afb. 1c), gewoonlijk het zinnebeeld van de trouw, dat zijn ene pootje mogelijk veelbetekenend laat rusten op een steen, lijkt



Afb. 1d. Detail van afb. 1.



Afb. 1e. Detail van afb. 1.



Afb. 1f. Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius, Lot en zijn dochters. Gravure, 208 x 263 mm.



Goltzius in dit geval, zoals hij dat misschien ook al eens eerder had gedaan,²⁷ gebruikt te hebben in de eerste betekenis die Van Mander van dit dier noemt: *Den Hondt beteyckent den rechten Leeraer, die onbeschroemt moet ghestadich bassen, de wacht houden over s'Menschen sielen, en bestraffen de zonden der Menschen.*²⁸ Waarschijnlijk moet de aanwezigheid van dit keffertje zo worden opgevat, dat Lot al bij de eerste slok had moeten bedenken, dat wijn ons de beheersing over onze hartstochten doet verliezen.²⁹ In overeenstemming met de meest gangbare beeldtraditie van het onderwerp heeft Goltzius het moment uitgebeeld, waarop de beide dochters hun vader dronken voeren, buiten zittend in een bergachtige omgeving. Ook het vergezicht op het in de laagvlakte brandende Sodom, aangestaard door Lots versteende vrouw (afb. 1e), behoort tot de iconografi-

sche traditie maar de afbeelding van de voltrekking van de bijslaap in de spelonk die Goltzius in de andere bovenhoek van zijn schilderij heeft gesitueerd (afb. 1d), is uitzonderlijk. Uit zijn toevoeging van deze scène, waardoor nog een derde moment uit het verhaal in beeld komt, blijkt, hoezeer hij ook in zijn verteltrant altijd een zestiende-eeuwer is gebleven. Men krijgt overigens niet de indruk, dat de bekendste zestiende-eeuwse voorbeelden van het thema, zoals de prent van Lucas van Leyden (1530), de prenten van Philips Galle (1558), Balthasar Bos (1575) en Cornelis Cort naar Frans Floris, de prent van Jan Muller van eigen vinding en die van Hendrick Hondius naar Karel van Mander,³⁰ van veel belang zijn geweest voor Goltzius' opvatting van het onderwerp. Trouwens, in 1597 had hij dit zelf al eens behandeld op een volstrekt eigen manier, die overi-

Afb. 1g. Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius, Venus, Bacchus en Ceres. Gravure, 431 × 316 mm.



gens ook in geen enkel opzicht het magistrale schilderij uit zijn laatste levensjaar aankondigt. Het is een tekening die in prent werd gebracht door Jan Saenredam met een Latijns bijschrift van Schonaeus (afb. 1f).³¹ Vrij vertaald luidt dit: *Zij geloven, dat de hele wereld door het vuur in de as is gelegd en het mensdom geheel te gronde is gegaan; terwijl ze hun vader bekens vervoerende wijn schenken, genieten de dochters de ongeoorloofde omarming en bijslaap.* Hoe knap Goltzius' vinding ook is, van de eschatologische sfeer die de rector van de Latijnse School wist op te roepen door de plaatselijke ramp tot wereldramp op te blazen, geeft de prent niets weer. Weliswaar lijkt de hele wereld op de achtergrond in een baaiertje van vuur te vergaan maar de vrijage in het lommerrijke bos, die zich onder toezicht van het misnoegd kijkende schoothondje afspeelt voor dit huiveringwekkende decor, roept niet het beeld op van rampspoed en vertwijfeling. Ook in zijn schilderijen legde Goltzius wel eens de nadruk op de anekdotische aspecten van een verhaal, getuige zijn *Suzanna en de ouderlingen* van 1607 in Doornik,³² maar in het algemeen wist hij de kern ervan op een bezielde manier te verbeelden, zoals het een historieschilder betaamt. Recente en oudere kunstwerken van bewonderde meesters dienden hem daarbij tot uitgangspunt als voorbeelden om te evenaren en zo mogelijk te overtreffen. Zo is zijn *Christus op de koude steen* van 1602 te Providence (Rhode Island) gebaseerd op een voorbeeld van Taddeo Zuccari,³³ herinnert zijn *Danaë* van 1603 in het Los Angeles County Museum of Art aan Veronese,³⁴ stammen zijn *Tityus* van 1611 te Haarlem en zijn *Boetende Magdalena* van 1614 te Mosigkau af van Titiaan³⁵ en lijkt mij het concept van zijn *Juno ontvangt van Mercurius de ogen van Argus* van 1615 te Rotterdam ontleend aan een late prent van Lucas van Leyden.³⁶ In dit geval is Goltzius voor de opstelling van de figuren niet elders te rade gegaan maar heeft hij kennelijk het schema aangehouden dat hij in 1599 had toegepast voor zijn in grisaille geschilderd modello met *Venus, Bacchus en Ceres*, waar Jan Saenredam in 1600 de prent naar heeft gegraveerd

(afb. 1g).³⁷ Of dit voorbeeld ook werd ingegeven door de thematische verwantschap van beide onderwerpen, is moeilijk te zeggen. Ons mag dit verband gemakkelijk ontgaan maar de reikwijdte van het associatievermogen van geleerde kunstenaars zoals Goltzius is nauwelijks te meten. De prent verbeeldt het Latijnse spreekwoord *Sine Cerere et Baccho friget Venus*: zonder spijs en drank verkilt de liefde. Het bijschrift van Schonaeus laat Venus uitroepen, dat zij tot alles in staat is door de machtige wil van haar gezelschap. Had de wijn Lot, gulzig gemaakt door de dorstverwekkende Haarlemse kaas, het hoofd niet evenzeer op hol gebracht? Behalve naar dit voorbeeld uit eigen koker heeft Goltzius mijns inziens nog naar een ander voorbeeld gekeken, te weten een compositie van Rubens. De invloed van Rubens op het late werk van Goltzius is al wel onderkend maar is bij mijn weten nog niet in enige publicatie aangetoond.³⁸ Goltzius' *Lot* van 1616 zal in de te verwachten discussie over dit probleem, dat ten aanzien van de gehele Hollandse kunst al enige decennia geleden aan de orde is gesteld door J. G. van Gelder,³⁹ wel een rol gaan spelen, want de verwantschap van zijn schilderij met de afbeelding van *Lot en zijn dochters* (afb. 1h) die de Leidse graveur Willem van Swanenburg in 1612 graveerde naar een schilderij van Rubens,⁴⁰ is te specifiek om haar op het conto van de geest des tijds te schrijven. Goltzius' belangstelling voor het werk van zijn Antwerpse collega zal mede zijn gevoeld door persoonlijk contact, want in juni 1612 is Rubens in Leiden geweest en in Haarlem, waar hij door de leden van het Sint-Lucasgilde werd onthaald.⁴¹ Wat Goltzius van Rubens overnam is de samenvoeging van de drie zittende figuren tot een hechte groep, de door het sterke zijlicht bereikte sculpturale kwaliteit van de groep en zowel de proportionele als de ruimtelijke verhouding van de groep tot de omgeving. Vergeleken bij Goltzius' Venus-figuur is de houding van Lot geconformeerd aan die van de Lot-figuur van Rubens. Ook de manier waarop Lot met zijn verhitte kop naar zijn dochter kijkt, komt sterk overeen met de manier van kijken van Rubens'

Afb. 1h. Willem van Swanenburg naar Rubens, Lot en zijn dochters, Gravure, 314 × 377 mm.



*Quid vestiti pariant Thaliam, quid frenata pudoris
Rumpere, nec castae mentis habere motum:*

*Tu pater hospites temperatus quibus nefandis
Conceditis petere, haec sculpta tabella refert.*

N. a. w. g. o. n. a. z.

fauneske Lot. De dochters, de ene zoals bij Rubens met het hoofd en profiel en de andere met het hoofd enigszins gekanteld, hebben de posities en houdingen van Bacchus en Ceres behouden. Lot laat zijn rechterhand nu niet, zoals zijn evenbeeld bij Rubens, rusten op de schouder van de ene dochter maar zijn linker op de schouder van de andere. Het met een servet gedekte tafeltje met kaas, brood en druiven (afb. 1i), misschien de meest sprekende ontleding, heeft Goltzius conform zijn eigen oudere idee van de hoge positie aan de rechterkant verplaatst naar de linker benedenhoek en uitgewerkt tot een typisch Haarlems stilleven in de manier van Floris van Schooten. Voor het overige heeft hij zich niets aangetrokken van de pruderie die Rubens hier in afwijking van zijn reputatie ten toon spreidt maar heeft hij, ongetwij-

feld zonder de voor ons moeilijk precies te bepalen schaamtegrens van zijn eigen milieu te overschrijden, voor dit ultieme werk alle registers van zijn krachtig ontwikkelde libido nog eens opengetrokken (afb. 1j).

Het is tamelijk goed bekend, hoe Goltzius via schetsen en uitgewerkte tekeningen zijn gravures en zijn door anderen in prent gebrachte modello's heeft voorbereid maar een rechtstreeks verband tussen zijn tekeningen en schilderijen is tot nu toe niet aange- toond. Van enkele tot in detail uitgewerkte, doorgegriffelde tekeningen, zoals *De mystieke verloving van de heilige Catharina*,⁴² wordt vermoed, dat ze hebben gediend als modello's voor kleine schilderijen op koper. Naar de juiste houding van figuren op zijn grotere schilderijen heeft Goltzius vermoede- lijk gezocht door middel van schetsen, zoals

Afb. 11. Detail van afb. 1.



de met zwart en rood krijt razendsnel uitgevoerde *Schets van een liefdespaar*.⁴³ De compositie als geheel heeft hij mogelijk steeds vastgelegd in fors behandelde tekeningen, die de lichaamsvormen en de belichting duidelijk aangeven, zoals de geschaduwde en gehoogde krijttekening *Venus en Adonis*.⁴⁴ Verder kan men zich goed voorstellen, dat de definitieve uitwerking zich onmiddellijk op het doek of paneel heeft voltrokken in het stadium van de voortekening. Voor figuren kan daarbij als leidraad gebruik gemaakt zijn van geschikte maar niet specifiek voor de beoogde figuur getekende naaktstudies in portefeuille, zoals *Liggend naakt meisje* en *Zittend vrouwelijk naakt*.⁴⁵ De fascinerende werking van Goltzius' *Lot* wordt grotendeels bepaald door het in onze

ogen aanwezige contrast tussen het leerstellig academisme van de figuren en het onverbloemde realisme van hun omgeving. Ongetwijfeld heeft Goltzius dat zelf niet zo ervaren, want de zichtbare wereld vormde voor hem en zijn geestverwanten het door Gods schepping waarneembare deel van de schoonheid der natuur, het principe dat verborgen ligt in alles wat er in de schepping voorkomt en dat aan alles zijn karakter geeft.⁴⁶ Wat ons in het schilderij realistisch aandoet, is dus van dezelfde orde als de rest, namelijk schoonheid gedistilleerd uit de werkelijkheid.

Het opduiken van de verloren gewaande *Lot en zijn dochters*, zo kort na de eveneens vermiste *Danaë*, waar het Los Angeles County Museum in 1984 onmiddellijk beslag op wist

Afb. 1j. Detail van afb. 1.



te leggen, is de grootste verrassing van de laatste tijd op het gebied van de Nederlandse kunstgeschiedenis. Hirschmann kende het schilderij slechts van een door hem bekort overgenomen beschrijving in een Amsterdamse veilingcatalogus uit 1791 die luidt: *Deeze Capitaale Ordonnantie van drie Beelden, levens grootte in een Landschap, veroot Loth zittende by zyn Dochters, in 't verschieft veroot zig de brandende Stad Zodom, alles is konstig geteekend, kragtig van coloriet en uitneemende fraai gepenceelt op doek, door H. Goltzius, hoog 53, breed 76 duim.*⁴⁷ Of het schilderij in 1822 wederom in Amsterdam is geveild, valt niet op te maken uit de toen gegeven beschrijving: *Loth en zijne dochters, levensgrootte, breed geschilderd, door of in de manier van Hugo Goltzius.*⁴⁸ In 1919 is het

voor het laatst gesignaleerd op een veiling in München, waar het werd gereproduceerd in de catalogus.⁴⁹ In 1987 trof een kunsthandelaar in San Francisco het vermiste schilderij aan bij een particulier, voor wie de naam Goltzius niets betekende. Enige tijd later vond het doek zijn weg naar een eigenaar die het weer wenste te verkopen. Hoewel het er aanvankelijk niet naar uitzag, dat het Rijksmuseum zich de aankoop van dit topstuk zou kunnen veroorloven, is het daarin uiteindelijk toch geslaagd, dankzij financiële steun van de Vereniging Rembrandt, de Rijksmuseum-Stichting en een extra rijksbijdrage.

P. v. Th.

Noten

¹ Karel van Mander, *Het leven der doorluchtighe Nederlandsche en Hoochduytsche schilders*, Alkmaar 1604, fols. 285vo–286ro. O. Hirschmann, *Hendrick Goltzius als Maler 1600–1617*, Den Haag 1916 (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte IX), p. 64, vermeldt bovendien gunstige opinies uit 1605, 1606 en 1628.

² Otto Hirschmann, 'Balthasar Gerbiers Eer ende Claght-dicht ter eeren van Henricus Goltzius', *Oud Holland* 38 (1920), pp. 104–125, speciaal p. 120.

³ A. H. Kan (vert.), *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, Rotterdam 1971, p. 72.

⁴ C. Vosmaer, 'Henricus Goltzius', in: *De schilderschool. Levensschetsen en kunstwerken van eenige meesters uit de Hollandsche en andere scholen*, Haarlem [1868], laatste bijdrage aan dit in afleveringen verschenen boek, later opgenomen in: *Over kunst, Schetsen en studiën*, Leiden 1882, pp. 70–84.

⁵ Inv.nr. A 1284. Ruitvormig doek, 76,5 × 76,5. Gemonogrammeerd en gedateerd *HG 1609*. Het formaat is na 1874 veranderd in een rechthoek van 108 × 88 cm, waarbij de linker-, de rechter- en de onderhoek van de ruit verloren zijn gegaan. In deze vorm werd het schilderij aangekocht. Bij het herstel van de ruitvorm, uitgevoerd na 1920, zijn de afgesneden hoeken aangevuld. Toen het schilderij in 1988 werd gerestaureerd, bleek het altijd als 1603 gelezen jaartal in werkelijkheid 1609 te luiden. Hirschmann, *op.cit.* (noot 1), pp. 46–47, cat. nr. 4, afb. 6 (in rechthoekige toestand).

⁶ Zie voor een opsomming van de gepubliceerde suggesties betreffende Rembrandts voorbeeld B. P. J. Broos, *Index to the formal sources of Rembrandt's art*, Maarssen 1977, pp. 44–45, nr. Br. 414. Een voor Rembrandt veel waarschijnlijker voorbeeld dan het schilderij van Goltzius, dat als zodanig ook is gesuggereerd, is de prent naar Orazio Borgianni's *Bewening* (B. xvii, 2). Goltzius heeft deze prent niet meer gekend maar in zijn tijd behoorde deze moeilijke modelstand, die in 16de-eeuwse academische kringen veel is gepraktiseerd, nog zozeer tot het repertoire, dat de *Adonis* vooral is te beschouwen als Goltzius' bewijs van zijn kunnen. Zo beschouwd lijkt het schilderij in eerste instantie te zijn ontstaan in wedijver met dergelijke figuren van Cornelis Cornelisz, bijvoorbeeld diens liggende soldaat op zijn *Kindermoord* van 1590 in Amsterdam (inv.nr. A 128).

⁷ Ben Broos, *Rembrandt en tekenaars uit zijn omgeving* (oude tekeningen in het bezit van de Gemeentemusea van Amsterdam, waaronder de collectie Fodor, dl. 3), Amsterdam 1981, bij nr. 17. J. F. Heijbroek (ed.), *De verzameling van mr. Carel Vosmaer (1826–1888)*, Den Haag/Amsterdam (Rijksprentenkabinet), nr. 59 (tekst van Peter Schatborn).

⁸ Inv.nr. A 2217. Doek, 83,5 × 146,5 cm. Gemonogrammeerd en gedateerd *HG 1613*. Tijdens de restauratie van 1987 zijn de vermoedelijk in 1937 (ter aanpassing van het schilderij aan een lijst) aan de boven-, onder- en linkerkant aangezette ca. 3 cm brede stroken beschilderd linnen verwijderd (voormalig formaat: 90 × 149,5 cm). Aan de bovenkant van het oorspronkelijke doek zijn nauwelijks spanranden waargenomen, wat erop duidt, dat het hoger is geweest. Vriendelijke mededeling van de restauratrice Manja Zeldenrust. Hirschmann, *op.cit.* (noot 1), p. 57, cat. nr. 16, afb. 9.

⁹ E. J. Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590–1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie*, Leiden 1986 (diss.), pp. 43–48, afb. 85.

¹⁰ Hirschmann, *op.cit.* (noot 1). O. Hirschmann, *Hendrick Goltzius*, Leipzig 1919 (Meister der Graphik VII). O. Hirschmann, *Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius*, Leipzig 1921.

¹¹ E. K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog*, 2 delen, Utrecht 1961 (Utrechtse kunsthistorische studiën VI). In *Simiolus* 10 (1978/79), p. 200, kondigde Reznicek de publicatie van een addendum met 43 tekeningen aan, blijkens zijn bijdrage aan *Netherlandish mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21–22, 1984*, Stockholm 1985, p. 11, intussen uitgegroeid tot ongeveer 50 bladen. Vier daarvan zijn ons tot nu toe geworden: E. K. J. Reznicek, 'Het leerdicht van Karel van Mander en de acribie van Hessel Miedema', *Oud Holland* 89 (1975), p. 106, afb. 1; Reznicek, in: *Netherlandish mannerism*, p. 10, afb. 6 en p. 11, afb. 7; E. K. J. Reznicek, 'Two drawings in the Uffizi: Goltzius and Wtewael', *The Hoogsteder-Naumann Mercury* nr. 2 (1985), pp. 3–8, afb. 1.

¹² F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca 1450–1700*, deel 7, Amsterdam 1953. Walter L. Strauss (ed.), *Hendrick Goltzius 1558–1617. The complete*

engravings and woodcuts, 2 delen, New York 1977. Het werk van Strauss werd kritisch beoordeeld door E. K. J. Reznicek in *Simiolus* 10 (1978/79), pp. 200–206.

¹³ E. K. J. Reznicek, 'Het begin van Goltzius' loopbaan als schilder', *Oud Holland* 75 (1960), pp. 30–49.

¹⁴ Lawrence W. Nichols, 'Job in distress', a newly-discovered painting by Hendrick Goltzius', *Simiolus* 13 (1983), pp. 182–188. Charlotte Christensen en Lawrence W. Nichols, 'Cadmus, his companions, and the dragon': a newly-discovered painting by Hendrick Goltzius', *The Hoogsteder-Naumann Mercury* nr. 3 (1986), pp. 3–19.

¹⁵ Nichols, *op.cit.* (noot 14), p. 182 noten 2–3 en 5. Christensen en Nichols, *op.cit.* (noot 14), p. 15 noot 1.

¹⁶ Het grote schilderij (doek, 189 × 248 cm; Kopenhagen, Statens Museum for Kunst; in bruikleen aan het museum te Koldinghus), dat in 1988 te zien was in kasteel Kronborg, waar het aan Christiaan IV als beschermheer van de kunsten gewijde gedeelte van de over verschillende Deense locaties verdeelde tentoonstelling *Christian IV and Europe* (cat. 1988, nr. 224, kleurenplaat xxiv) was ondergebracht, is kleurloos ondanks het rood van druipend bloed. De verfbehandeling is saai en de schoolse lichtbehandeling verleent aan de door messcherpe contouren begrensde lichamen van Cadmus en zijn metgezellen niet de beoogde plastische werking. De hard en met een manische aandacht voor details getekende driekoppige draak maakt met zijn ogen als schoteltjes eerder een komische dan een angstaanjagende indruk. De met een voor kleine meesters kenmerkende horror vacui over de voorgrond uitgestrooide schedels en skeletresten wekken slechts afgrijzen door hun rommeligheid.

Ofschoon er in Haarlem beter werd geschilderd kan een zeker Haarlems karakter niet aan dit schilderij ontzegd worden. Een oplossing voor dit probleem biedt de mijns inziens verdedigbare toeschrijving aan de Delftse schilder Abraham Apersz van der Hoeve (1576–1621), wiens enig bekende schilderij een op nagenoeg even groot formaat (doek, 200 × 230 cm) en op hetzelfde artistieke niveau uitgevoerde en 1615 gedateerde potpourri is van aan vroeg werk van Cornelis Cornelisz ontleende motieven (Brunswijk, Herzog Anton Ulrich-Museum, cat. 1969, nr. 166, afb. 27). Wellicht is de Cadmus-voorstelling te Koldinghus dan toch het schilderij, dat Charisius in 1607/08 te Delft kocht voor

Christiaan IV (Nichols 1986, *op.cit.* [noot 14], p. 16, noot 8).

¹⁷ Xenias Egorova, 'A painting by Hendrick Goltzius at the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow', *The Burlington Magazine* 131 (1989), pp. 24–27.

¹⁸ Uit de jaren 1600, 1601, 1604, 1605 en 1606 zijn geen gedateerde schilderijen bekend.

¹⁹ W. Noël Sainsbury, *Original unpublished papers illustrative of the life of Sir P. P. Rubens*, London 1859, pp. 12–13.

²⁰ Voor de technische gegevens bedank ik de restaurator Martin P. Bijl.

²¹ Van Mander, *op.cit.* (noot 1), fol. 292vo.

²² Genesis 13: 1–13; 18: 20–33; 19: 1–38.

²³ 2 Kron. 20: 1–23.

²⁴ A. Pigler, *Barockthemen*, 2 delen, Budapest & Berlin 1956, dl. 1, pp. 38–46. J. B. Kind, *The drunken Lot and his daughters. An iconographical study of the uses of this theme in the visual arts from 1500–1650, and its bases in exegetical and literary history*, New York 1967 (diss. Columbia University; op microfilm). Kinds dissertatie heb ik niet kunnen raadplegen.

²⁵ Karel van Mander, *Uutbeeldinge der figuren*, Alkmaar 1604, fol. 130 ro: *Met den Vos wort beteyckent schalckheyt*.

²⁶ E. Fuchs en A. Kind, *Die Weiberherrschaft*, 2 delen, München 1913. E. Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg-im-Breisgau 1971, dl. 3, pp. 269–270.

²⁷ Reznicek, *op.cit.* (noot 11), commentaar bij cat. nr. 415, heeft de hond op Goltzius' gravure van 1597 met het portret van zijn leerling Frederick de Vries (B. 190) in deze zin verklaard. Hoewel het Latijnse onderschrift bij deze prent uitsluitend refereert aan de trouw van de hond, lijkt Rezniceks interpretatie gesteund te worden door de toepassing van hetzelfde motief in de *Venus en Adonis* van 1614, waar de hond optreedt als leidsman van Amor. P. J. J. van Thiel, in: cat. tent. *God en de goden. Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1981, nr. 8.

²⁸ Van Mander, *op.cit.* (noot 25), fol. 128vo.

²⁹ Het randschrift rondom de gravure door Philips Galle naar Anthonie Blocklandt met de voorstelling van *Lot en zijn dochters* besluit met de woorden: *illicitos ignes suadente Lyaeo*. Hollstein VII, p. 74, nr. 5.

³⁰ Lucas: B. 16. Galle, Bos en Cort: Carl van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570), leven en werken*, 2 delen, Brussel 1975, cat. nrs. P 8, P 6 en P 7; afb. 6, 159 en 160. Muller: Hollstein XIV, nr. 10. Hondius: E. Valentiner, *Karel van Mander als Maler*, Straatsburg 1930, plaat XIII, afb. 15.

³¹ B. 41. De tekening bevindt zich in het Victoria & Albert Museum te Londen. Reznicek, *op.cit.* (noot 11), cat. nr. 12, afb. 286.

³² Hirschmann, *op.cit.* (noot 1), pp. 85-86, nr. 36 (voor het laatst gesignaleerd op een veiling in 1785). Het schilderij dook in 1964 op in een veiling te Londen en werd aangekocht door het Musée de la Chartreuse de Doornik. Ingrid Jost, 'Goltzius, Dürer et le collectionneur de coquillages Jan Govertsz', *La revue du Louvre et des Musées de France*, 1968, afl. 2, pp. 57-59, afb. 1. J. Foucart, in: cat. tent. *Le siècle de Rembrandt. Tableaux hollandais des collections publiques françaises*, Parijs (Musée du Petit Palais) 1970/71, nr. 80 met afb.

³³ Reznicek, *op.cit.* (noot 13), pp. 35-38, afb. 2 en 4.

³⁴ Hirschmann, *op.cit.* (noot 1), p. 44.

³⁵ Hirschmann, *op.cit.* (noot 1), pp. 56 en 57.

³⁶ Van Thiel, *op.cit.* (noot 27), nr. 9.

³⁷ Reznicek, *op.cit.* (noot 11), cat. nr. 130, afb. 338. Hollstein 23, p. 58, nr. 76. Martha Wolff, in: cat. tent. *The age of Bruegel. Netherlandish drawings in the sixteenth century*, Washington & New York 1986/87, nr. 61.

³⁸ Nichols 1983, *op.cit.* (noot 14), pp. 182-183 en noot 5, signaleert het bestaan van deze invloed en verwijst voor een beschouwing erover naar de ongepubliceerde doctoraalscriptie van Mary van der Vlist, *Goltzius als schilder* (Utrecht 1974). Hirschmann, *op.cit.* (noot 1), p. 29, was nog van mening, dat er geen sprake is geweest van enige invloed van Rubens op de Hollandse kunst tijdens het leven van Goltzius. Reznicek, *op.cit.* (noot 11), p. 125, constateerde wel grote artistieke verwantschap tussen een tekening van Goltzius en de manier van Rubens maar hield het niet voor waarschijnlijk, *dass sich Goltzius in dieser 1610 datierten Zeichnung bewusst mit ihm messen wollte*.

³⁹ J. G. van Gelder, 'Rubens in Holland in de zeventiende eeuw', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 3 (1950/51), pp. 103-150.

⁴⁰ Hollstein 29, p. 14, nr. 1. Gesigneerd: *Pet. Paul. Rubbens pinxit. W. Swanenburg sculp, an° 1612*. Onderschrift:

Quid vetiti pariant Thalami, quid fraena pudoris
Rumpere, nec castae mentis habere modum:
Turpiter hospitii temeratis quidque nefandos
Concubitus petere, haec sculpta tabella refert.

N. a Wassenaer

Het originele schilderij van Rubens is niet meer bekend. Een oude kopie bevindt zich in het museum te Scherwin. Rudolf Oldenbourg, *P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde*, Berlin & Leipzig [1921], afb. op p. 42.

⁴¹ R. de Smet, 'Een nauwkeurige datering van Rubens' eerste reis naar Holland in 1612', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1977, pp. 199-218. Zie ook Van Gelder, *op.cit.* (noot 39), pp. 119-120, en J. G. van Gelder, 'De waardering van Rubens, een terugblik', *Tijdschrift der stad Antwerpen* 23 (nr. 4) 1977, p. 7.

⁴² Reznicek, *op.cit.* (noot 11), cat. nr. 76, afb. 372.

⁴³ Reznicek, *op.cit.*, (noot 11), cat. nr. 421, afb. 404.

⁴⁴ Reznicek, *op.cit.* (noot 11), cat. nr. 108, afb. 445.

⁴⁵ Reznicek 1975, *op.cit.* (noot 11), p. 106, afb. 1. Reznicek, *op.cit.* (noot 11), cat. nr. 446, afb. 334. Peter Schatborn, *Figuurstudies. Nederlandse tekeningen uit de 17de eeuw*, Den Haag 1981, pp. 34-35, afb. 5, en cat. nr. 54. Martha Wolff, *op.cit.* (noot 37), nr. 60.

⁴⁶ Hessel Miedema (ed.), *Karel van Mander. Den grondt der edel vry schilder-const*, 2 delen, Utrecht 1973, dl. 2, p. 436, commentaar bij Grondt II 5b; p. 534, commentaar bij Grondt VII 61e.

⁴⁷ Hirschmann, *op.cit.* (noot 1), p. 85, cat. nr. 34. Veiling Amsterdam, 14 november 1791, nr. 46. De door Hirschmann genoemde mezzotint van John Smith is gemaakt naar een ander schilderij.

⁴⁸ Veiling Amsterdam, 10 december 1822, nr. 16.

⁴⁹ Veiling München (Helbing), 20 oktober 1919, nr. 157, Taf. 30. Lugt 79407 (Süddeutscher Schloßbesitz).