

Een blad met schetsen voor een Diana en haar Nimfen door Rubens

In de laatste maanden van het jaar 1616 en in het begin van 1617 voerde de in Leuven wonende Tobey Matthew, die in deze jaren optrad als agent van de Engelse staatsman Sir Dudley Carlton, een merkwaardige correspondentie met zijn opdrachtgever, die sinds meer dan een jaar als Ambassadeur van Engeland in Den Haag verbleef. Die correspondentie ging o.a. over een groot jachttafreel waar Rubens intensief mee bezig was. Matthew had het stuk in Antwerpen gezien en probeerde het voor Carlton tegen een diamanten halsketting van Lady Carlton te ruilen.

Uit de correspondentie blijkt, dat Rubens zijn schilderij hoger taxeerde dan de waarde van de ketting en dat hij bovendien al met de Hertog van Aerschot in onderhandeling was over de verkoop ervan. Carlton kreeg dit imposante stuk dus niet maar Rubens wilde wel een repliek op kleinere schaal voor hem maken in ruil voor de diamanten ketting. In een brief van 25 februari 1617, waarin Matthew dit aan Dudley meedeelt, noemt hij nog een ander jachtstuk 'a picture of Diana and certaine other naked nymphs' waarin een groep van dode vogels voorkwam die door Snyders was geschilderd¹. In zijn commentaar op deze brief heeft Max Rooses de veronderstelling geuit, dat dit jachtstuk met Diana en de naakte nimfen het

bekende halffiguren-stuk te Dresden zou zijn waarvan een repliek in Darmstadt voorkomt (Rooses, Oeuvre de Rubens, 595; Rosenberg, 85). In dit stuk echter, waarin Diana enkele dode vogels in haar arm houdt, is weinig te zien van naakte nimfen. De dode vogels nemen er bovendien een bescheiden plaats in zodat de aandacht van Carlton en Matthew er nauwelijks op gevallen kan zijn.

Waarschijnlijk moet er dus nog een ander schilderij door Rubens in samenwerking met Snyders gemaakt zijn, waarin de dode vogels een prominenter plaats ingenomen hebben en waarin duidelijk naakte nimfen te onderscheiden waren.

Een recente aanwinst van het Prentenkabinet (afb. 1 en 2), een tekening die stellig ontstaan is als een eerste opzet voor een schilderij van Diana en haar gezellinnen, belicht op onverwachte wijze een aantal vragen die met dit schilderij van Rubens en Snyders zouden kunnen samenhangen. Het is een met de pen, in snelle trekken getekend blad dat alle eigenschappen vertoont van het vlug noteren van een aantal invallen². Op de voorzijde ziet men een viertal naakte vrouwen die dood wild opladen op een gereedstaand muildier. Links staat een vrouw die zich afwendt terwijl een dienaar een mantel over haar schouders legt.

Een oude vrouw, die in de summiere wijze waarop zij aangeduid is door de jonge Rembrandt geschetst zou kunnen zijn, hurkt ter rechter zijde. Het is het type van de oude vrouw die veel voorkomt in Rubens' schilderijen tussen de jaren 1610 en 1620. Heel karakteristiek voor Rubens' tekenwijze zijn de met de lichaamsvormen meebuigende korte arceringen waarmee hij met meesterlijk gemak het plastische van de vormen aangeeft. Ook de enigszins stereotype gelaatstrekken, alsof ze ontleend zijn aan antieke reliëfs, maar die in hun bliksemsnel noteren van een buitengewoon grote trefzekerheid zijn, zijn uiterst typerend voor Rubens' werkwijze.

Keert men het blad om dan vindt men op de verso-zijde een viertal figuren die twee aan twee

boven elkaar geschetst zijn en die zo mogelijk nog spiritueler getekend zijn dan de figuren aan de voorkant³. Het papier is hier in de hoogte gebruikt, wat erop kan wijzen dat het geen blad uit een schetsboek is, maar met zekerheid valt dit niet uit te maken. In zijn oorspronkelijke afmetingen bleef het blad in elk geval niet bewaard, omdat de restanten van een opschrift 'da S. Altessa' in Rubens' hand in de rechterbenedenhoek uitwijzen dat het hier moet zijn afgesneden. Ook links moet het groter geweest zijn. Hier is een in antiek costume gestoken nimf, die een pijlenkoker omlegt, eveneens bij het afsnijden geraakt. Beziet men, na dit overwogen te hebben, opnieuw de voorkant dan kan men de indruk niet van zich afzetten dat de voorstelling, die hier precies in het



Afb. 1. P. P. Rubens. Blad met schetsen voor een Diana en haar Nimfen. Tekening. Rijksmuseum, Amsterdam.



152 Afb. 2. Verso afb. 1.

oblong-formaat past, met zorg uit een groter blad gesneden is, misschien om juist deze schets te bewaren.

En inderdaad komt dan ook deze groep met de vrouwen, die dood wild niet op één maar op twee muilieren laden, gedeeltelijk in een schilderij voor dat sinds lang doorgaat voor een werk uit het atelier van Rubens: een 'Diana rustend van de jacht' in het Slot Schleissheim bij München (afb. 4), een schilderij dat deel uitmaakt van het vroegere bezit van het Beierse Koningshuis. Men vindt de groep in de rechterhelft van dit stuk, waar drie helpers van Diana de jachtbuit op twee muilezels laden⁴. In dit schilderij komt ook de nimf die op de jachthoorn blaast van de versozijde van de tekening voor, weliswaar in omgekeerde richting maar verder als motief vrijwel overeenstemmend. Ook de jachthonden, die op

de schets zeer snel zijn aangegeven, zijn hier aanwezig.

Het schilderij te Schleissheim was in de 18de eeuw als een werk van Rubens verworven; later ging het voor een door Rubens in samenwerking met Jan Bruegel geschilderd doek door. Die samenwerking tussen deze beide kunstenaars was niet ongewoon. Rubens was zeer bevriend met Jan Bruegel. In de inventaris van de nalatenschap van de eerste komt een schilderij voor dat – wat onderwerp betreft – aan het Münchense stuk herinnert⁵. Rubens schilderde de figuren in dit stuk en Jan Bruegel de beesten en het landschap. Toch meende Rooses dat in de 'Rust van de jacht' te Schleissheim Rubens' hand niet te herkennen is. Zo moeten ook Rosenberg in 1905 en Oldenbourg in 1921 er over gedacht hebben aangezien beide het schilderij weglieten uit hun

Afb. 3. P. P. Rubens. De Dochters van Cecrops ontdekken Erichthonius. Verz. Fürst von Liechtenstein, Vaduz.





Afb. 4. School van Rubens. Diana rustend van de jacht. Slot Schleissheim.

corpus van Rubens' werk en ook Evers vermeldde het niet in zijn meer recente biografie⁶. Reden om aan te nemen dat Rooses niet goed gezien zou hebben heb ik niet, wanneer ik de schetsen op de tekening met de groep in het Münchense schilderij vergelijk. De figuren in het schilderij missen immers het opulente en ook soepele in de bewegingen, dat zo prachtig uitkomt in de schets.

Dezelfde groep is op een andere wijze nog eens gebruikt, maar nu zijn het in plaats van vrouwen mannen in jagerscostuum die het wild op twee muilieren laden. Het schilderij, of liever de schets voor een schilderij, bevond zich vroeger in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn (afb. 5). Door de oorlogshandelingen ging het in 1945 verloren⁷. Bode kocht het stuk in 1917 voor het Museum als een werk uit de School van Rubens⁸. Hij aarzelde toen tussen Van Dyck en Boeckhorst. Aan deze namen hielden ook latere be-

oordelaars vast, tot Burchard in recente tijd de naam van Rubens zelf naar voren bracht⁹. De schets lijkt in elk geval van dezelfde hand als het bekende stuk met de herkenning van Philopoëmen door een oude vrouw in het Louvre, waar ook een tafel opgeladen met dood wild op voorkomt, even virtuoos geschilderd als in de Berlijnse schets. Glück zag in beide stukken de hand van Boeckhorst¹⁰.

Nu de schets te Berlijn verloren is, is het helaas niet meer mogelijk het oordeel van Burchard te verifiëren. De constructie, dat Rubens zelf een eerste schets voor een onderdeel in een grote compositie met Diana rustend van de jacht, waarvoor de tekening zeker bestemd was, voor een vrij weinig zeggend genre-stuk als de Berlijnse studie zou hebben gebruikt, maakt een weinig overtuigende indruk. Het lijkt mij waarschijnlijker dat beide, het Münchense stuk en de Berlijnse schets, afgeleid zijn uit het grote werk dat Rubens in

1617 nog in zijn atelier had en waarin Diana voorkwam met een groep naakte nimfen, zoals op de tekening, en enig dood wild op de voorgrond waaronder dode vogels.

Dat de tekening voor deze compositie omstreeks 1616 moet zijn ontstaan en dus in elk geval gemaakt moet zijn in de tijd dat Rubens met het bovengenoemde tafereel van Diana en haar nimfen bezig was, kan nog langs andere weg worden aangetoond. Men vindt nog een tweekant schetsen op de verso-zijde van het blad die niet bij het jachtstuk betrokken konden worden. Naar alle waarschijnlijkheid is de tot tweemaal toe geschetste vooroverbuigende en naar rechts kijkende naakte vrouw bestemd geweest voor een ander

stuk, waar Rubens in diezelfde tijd mee bezig was. Men hoeft hier niet lang naar te zoeken. Deze figuur komt voor in een door Rubens zelf geschilderd doek met de Ontdekking van het slangvoetige kind van Athena, Erichthonius, dat in een gesloten mand was toevertrouwd aan de dochters van Cecrops. In dit stuk, dat in de verzameling van de Vorst van Liechtenstein te Vaduz bewaard wordt (afb. 3) beantwoordt de meest links staande dochter van Cecrops in vele opzichten aan de figuur zoals die in twee verschillende versies in de tekening is weergegeven, vooral de meest rechtse van deze twee die zorgvuldiger is uitgewerkt dan de andere. De mantel ligt hier zoals in het schilderij over de rechterarm

Afb. 5. P. P. Rubens (?). Het opladen van het wild. Vroeger Kaiser Friedrich Museum, Berlijn.



terwijl de linkerarm uitgestoken is. De schets is een tussenstadium tussen de eerste geschilderde opzet in de verzameling van Graaf Seilern te Londen en het definitieve schilderij, waarin de linkerarm op de schouder rust van een oude dienaress¹¹. Het motief hield Rubens in deze jaren meer dan eens bezig. Wij zien het b.v. opduiken in de 'Neptunus en Amphitrite' te Berlijn. Rubens ging uit van hetgeen Seilern een 'mannerist ideal type' noemde; dat blijkt vooral uit de schets. De onderdelen van het lichaam zijn hier in een kurkentrekker-beweging opgenomen en in verhouding tot de totale hoogte van de figuur is het hoofd nog tamelijk klein. De figuur op de tekening is al iets minder manieristisch dan in de geschilderde schets; de draaiing in het lichaam is er verzwakt doordat de linker knie naar voren is geschoven, zoals later in het schilderij, en het hoofd is iets teruggebracht zodat de neklijn zichtbaar is geworden. Al deze kleine correcties geven een boeiend beeld van Rubens' zoeken naar een evenwichtiger opbouw die tenslotte in het schilderij werd bereikt.

Het Liechtenstein-schilderij werd al door Rooses omstreeks 1615 gedateerd en sindsdien hebben alle latere Rubens-kenners die datum als de vroegst mogelijke voor het stuk aangenomen. Burchard was de enige, die in 1953 tot een iets latere datering kwam. Zijn veronderstelling, dat deze omstreeks 1616 zou liggen, geeft moed om de hierboven geopperde idee, dat onze tekening in verband zou staan met het schilderij van 'Diana and certaine other naked nymphs', voorlopig aan te houden. Immers, in het jaar 1616 zagen Tobey Matthew en Dudley Carlton dit stuk in het atelier van Rubens.

Zo zou dan door dit nieuw verworven blad, een vorstelijk geschenk van de Commissie voor Fotoverkoop, niet alleen een belangrijk staal van Rubens 'furia di penello', zoals Bellori de penchetsen van Rubens zo treffend karakteriseerde, aan de collectie van het kabinet worden toegevoegd, maar bovendien een document van betekenis dat ons inlicht over een compositie van de schilder die thans niet meer bekend is.

Noten

¹ Vgl. Max Rooses en Ch. Ruelens, *Codex Diplomaticus Rubenianus*, Anvers 1898, II, p. 99 en het commentaar op p. 101.

² De maten van het blad zijn 177 × 271 mm. Het is afkomstig uit de verzamelingen P. Collin, Sir W.W. Krighton en J. P. Heseltine en werd op 27/29 mei 1935, lot 192 geveild te Londen. Een vermelding die bij doorzicht van het opzetcarton te lezen is: *Vente Denon en 'Dessin par Michel Ange de Ca. . .'*, heeft hoogstwaarschijnlijk op een andere tekening betrekking. Het carton moet aanvankelijk groter geweest zijn blijkens de afgesneden naam Ca (ravaggio).

³ De Verso-zijde van het blad was tot voor kort onbekend omdat het blad op het carton vastgeplakt was. Een foto van de voorzijde, gemaakt door Cooper te Londen (nr. W. 8395), bevindt zich in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.

⁴ Vroeger in de Alte Pinakothek te München, inv. 731; maten 66 × 109 cm; vgl. Max Rooses, *L'Œuvre de P. P. Rubens*, Anvers 1886-92, nr. 597. Na 1914 ging het schilderij als een stuk uit de School van Rubens, wellicht van Fr. Wouters. Dr. J. Müller Hofstede te München stelde mij verschillende gegevens over dit stuk ter beschikking, waarvoor ik hem op deze plaats mijn hartelijke dank betuig.

⁵ 'Een Diana gaande ter jacht, waar in de Belden zijn gemaakt door Mijn heer Rubens en de Beesten, en het landschap door Bruegel', vgl. J. Denucé, *De Konstkamers van Antwerpen in de 16de en de 17de eeuw*, Amsterdam 1932, p. 68, nr. 270.

⁶ Vgl. Adolf Rosenberg, *P. P. Rubens, Des Meisters Gemälde*, Klassiker der Kunst, Stuttgart 1905; Rudolf Oldenbourg, idem 1921 en H. H. Evers, *Petro Paulo Rubens*, München 1943. Een afwijkende mening heeft J. Müller Hofstede, die schrijver dezes meedeelde dat hij het stuk wel voor een eigenhandig werk van Rubens in samenwerking met Jan Bruegel houdt.

⁷ Vgl. Marianne Bernhard, *Verlorene Werke der Malerei*, München 1965, p. 16, afb. 108.

⁸ *Antliche Berichte aus den Preuss. Kunstsammlungen* 38 (1917), p. 185.

⁹ Vgl. R. Oldenbourg in: *Flämische Malerei des 17 Jahrhunderts*, p. 190; L. Burchard in: *Antliche Berichte* 40 (1919), p. 121-122 (als Van Dyck; hier wordt ook een getekende copie in Veste Coburg gepubliceerd) en G. Glück in: *Graphische Künste* 47 (1924), p. 1 (als Boeckhorst). Tenslotte noemde Burchard tegenover H. Vey in 1953 de naam Rubens, vgl. H. Vey in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique* 5 (1956), p. 167 en noot 5 op p. 202.

¹⁰ Zie hierover nog: G. Glück, *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*, Wenen 1933, p. 186 en voor de Philopoëmenschets, die door G. Glück in 1924 in verband werd gebracht met de Berlijnse schets, *Die Graphische Künste* 47 (1924), p. 7. Leo van Puyvelde (*The Sketches of Rubens*, Londen 1947, p. 69, nr. 7), beschouwt het laatste stuk als

een originele Rubens-schets uit omstreeks 1610. Indien deze veronderstelling houdbaar blijkt, zou ook de verloren gegane Berlijnse schets een vroeg werk van Rubens kunnen zijn, dat dan aan onze tekening voorafgegaan moet zijn.

¹¹ Vgl. voor het schilderij te Vaduz, Rooses, *L'Œuvre de Peter Paul Rubens*, Anvers 1886-1892, III, nr. 606 en voor de schets en de daarmee samenhangende vraagstukken *Flemish Paintings and drawings at 56 Princes Gate London* (Count Antoine Seilern), London 1955, p. 41-43 en L. Burchard in *Bulletin of the Allen Memorial Art Museum*, Oberlin, Ohio 11 (1953), p. 4 e.v.