

Rubens en de leeuwenkuil

door MICHAEL JAFFÉ

Uit de belangrijke verzameling Rubenstekeningen in het bezit van het Rijksprentenkabinet is één blad onvoldoende gepubliceerd¹. De algemeen bekende zijde stelt voor: *Samson, de muil van de leeuw openscheurend*. Deze daad van geweld wordt tweemaal weergegeven, waarbij de strijdenden zowel in linker als in rechter profiel verschijnen (afb. 1). Beide complementaire schetsen behoren ongetwijfeld tot de meest brillante, die Rubens in krijt heeft vervaardigd: zij maken dan ook een even verbluffend vrije en snelle indruk als welke van zijn werken ook in het vloeiender medium van inkt of waterverf, opgebracht met pen of penseel.

De keerzijde van ditzelfde blad is echter in het geheel niet beschreven en werd slechts in het voorbijgaan in druk vermeld². Deze tekening, ook in zwart krijt, schetst hoe een *Leeuwin* (afb. 2), blijkbaar vertoornd omdat ze werd gestoord, van de toeschouwer wegloopt. De techniek van deze tekening vertoont een bewonderenswaardige bedrevenheid in het verkort. Bovendien is het wellicht de enige authentieke studie, die ons van Rubens' eigen hand rest, naar een wild dier, onmiddellijk in zijn bewegingen geobserveerd. Deze tekening verdient een mate van belangstelling, welke zij tot nu toe niet heeft verkregen.

De *Leeuwin* in het Rijksmuseum noopt tot een vergelijking met de grotere en meer uitvoerige tekening van een *Leeuwin*³ in het British Museum (afb. 4). Dat indrukwekkende blad is altijd, terecht, in verband gebracht met het schilderij, dat Rubens op 18/28 April 1618 Sir Dudley Carleton voor 600 gulden heeft aangeboden; het schilderij, dat door Carleton werd gekocht en later aan Charles I ten geschenke gegeven: 'Daniel fra molti Leoni cavati dal naturale, Originale tutto di mia mano'. De tekening in het British Museum, zo niet ook het voltooid schilderij, moet echter niet later dan 1615 tot stand zijn gekomen, aangezien deze *Leeuwin* precies is nagevolgd in een schilderijtje op koper, door Jan Brueghel, met de 'Intocht in de Ark', dat in het genoemde jaar werd gesigneerd en gedateerd⁴ (afb. 5). Op deze grond mag men ook een datering van 1615, of iets vroeger, toekennen aan de tekening in het Rijksmuseum. Waarschijnlijk de beste, en zeer zeker de best bekende versie van de *Daniel in de Leeuwenkuil* is of was het levensgrote doek, dat uit Hamilton Palace werd verkocht in 1882⁵ (afb. 6). Omtrent het origineel van deze hoogst belangrijke com-

¹) A. 1388 herkomst: verz. Jacob de Vos, 257 × 348 mm. Zwart krijt, wit gehoogd op de *recto*-zijde, die de voorstelling draagt van *Samson, de muil van de leeuw openscheurend*. Zie E. W. Moes, *Teekeningen in het Rijksprentenkabinet*, Amsterdam No. 69; R. Oldenbourg, *Peter Paul Rubens*, 1922, p. 202; G. Glück en F. M. Haberditzl, *Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens*, 1928, No. 144, met een datering 1620/25. Alle genoemde specialisten bespreken alleen de *voorzijde*. Indien de bewijsvoering, uiteengezet in dit artikel, voor een datering van de *achterzijde* c. 1615 aanvaardbaar is, is deze *voorzijde* zeer waarschijnlijk van dezelfde datum.

²) *Catalogus der Rubens-Tentoonstelling*, J. Goudstikker, Amsterdam, 1933, no. 66. De *achterzijde* wordt hier slechts beschreven als 'een leeuw'. ³) Glück en Haberditzl *ibid.* No. 99. Herkomst: Sir Thomas Lawrence; M. Troward; Sir Robert Peel; Londen, National Gallery 853. 390 × 235 mm. Zwart krijt, gehoogd met wit en opgewerkt met lichtgele olieverf. ⁴) C. H. Gibbs-Smith en H. V. T. Percival, *The Wellington Museum, Apsley House, A Guide* (Londen) 1952, No. 1637. Koper, 25½ × 36 cm. ⁵) Hamilton Palace Verk. 17 Juni 1882, No. 80. Verkocht aan Duncan voor £ 5.145. Doek 228½ × 330 cm. Aan de schrijver van dit artikel slechts in reproductie bekend. Een versie van veel geringere kwaliteit is kortgeleden schoongemaakt en hangt in de kerk te Godshill, Isle of Wight. Mr. John Woodward was zo vriendelijk mijn aandacht te vestigen op nog een exemplaar, dat in het trappenhuis hangt van Melville Hall, Fife.



Afb. 1. P. P. Rubens, *Samson met de leeuw*

Rijksprentenkabinet, Amsterdam

positie, geheel van 's meesters eigen hand, is ons echter op dit ogenblik niets bekend. Men heeft de *Leeuw* in het British Museum, die tot voorbeeld heeft gediend voor het dier rechts onderaan op de geschilderde compositie wel een studie naar het leven genoemd¹. Dat een dergelijke mening onjuist is, zou voldoende duidelijk moeten zijn zonder te verwijzen naar de werkelijke studie naar het leven in het Rijksmuseum. Maar een vergelijking tussen beide tekeningen, zelfs in reproductie, onthult nog iets meer: in hoeverre en op welke wijze de studie naar het leven is aangepast aan de bijzondere eisen van een ingewikkelde compositie, welke de kunstenaar reeds op dat moment helder voor de geest stond. De vorstelijke souplesse van de leeuw in de eerste studie is grotendeels opgeofferd in de uiteindelijke tekening, ter wille van het massieve effect van volumineuzere vormen, en het accent is er verschoven van de indruk van beweging naar de indruk van kracht en gewicht, tot woest geweld gereed. Wijzigingen van belang zijn ook aangebracht in de stand der ledematen. De achterpoot is uit zijn natuurlijke houding gebracht, om de stuwkracht beter te doen uitkomen, welke straks het machtige achterlichaam van het dier in beweging zal zetten en om aldus het aanzwellende ritme van pees en spier, gespannen van klauw tot flank, scherper te markeren. De staart, krom en stijf van woede, dient als voortzetting van de gebogen lijn, die kop en lichaam samen vormen, waardoor compositie en expressie beide aan spanning winnen. De voorpoot aan de zijde van de bin-

¹) Bijvoorbeeld door Glück en Haberditzl, *ibid.* No. 99, en door R. A. M. Stevenson, *Rubens, Paintings and Drawings*, Londen 1939, No. 92.

nenste flank is bijna evenwijdig met de grond opgeheven, zoals een kat haar poot omhoog brengt, wanneer zij op het punt staat aan te vallen. Het lijkt wel, of deze opgeheven klauw de verbeelding is van de hand van het noodlot, die het teken geeft tot de aanval op Daniël. Dit détail, met zoveel nadruk toegepast, doet ons inderdaad beseffen, hoe dierlijke vormen hier bijna onmerkbaar zijn bekleed met iets van de vorm en het karakter van het menselijk lichaam in beweging.¹

Een dergelijk sterk ontwikkeld gevoel voor de wezenlijke verwantschap tussen mens en dier in het ritme van hun spiergebruik lag ten grondslag aan Rubens' geordende en evenwichtige beschouwing van de levende Schepping. In zijn werkwijze kan men zien, hoe het animale instinct van zijn *Leeuwin*



Afb. 2 P. P. Rubens, *Studie van een Leeuwin* (achterzijde van Afb. 1)
Rijksprentenkabinet, Amsterdam



Afb. 3. Romeinse copie naar klassiek origineel, *Victoria die een Stier offert*
British Museum, London

wordt veredeld door gevoel voor zijn verwantschap met de heroïek der menselijke krachtontplooiing.

Het meest evident in het verloop van de ontwikkeling tussen de tekening in het Rijksmuseum en die in het British Museum is de omkering van de beweging, als in een spiegel, om de *Leeuwin* geheel te doen passen in haar voorbestemde plaats op het schilderij. Terwijl nu dit soort omkering zeer gebruikelijk is bij figuurschilders en in het bijzonder bij hen, die in hun werk gewend zijn rekening te houden met prenten en tapisserieën en met de problemen van hun vervaardiging, heeft geen schilder in zijn rijpe periode zo veelvuldig en zo bekwaam als Rubens dit hulpmiddel in toepassing gebracht. Daar-

¹) cf. T. Landsheer, *An Essay on Carnivorous Quadrupeds*, Londen, 1823, p. 2: 'Het is mogelijk, dat Rubens als schilder van allegorische voorstellingen, het in zo sterke mate verlenen van een menselijke vorm, uitdrukking en karakter, dat zijn leeuwen bijvoorbeeld kenmerkt, noodzakelijk en bevorderlijk achtte voor zijn allegorieën'.



Afb. 4. P. P. Rubens, *Studie van een leeuw*
British Museum, Londen

kop, luchtig geschetst, voorkomt op dezelfde zijde van het blad, is op zichzelf reeds een aanduiding van de bron van Rubens' inspiratie; en men zou inderdaad een passende vergelijking kunnen maken met de groep uit de Towneley-verzameling in het British Museum. Wanneer men de weinig ingrijpende vervanging van een stier door een leeuw en van een vrouwelijke door een mannelijke figuur buiten beschouwing laat, dan ligt de essentiële verandering, welke Rubens heeft aangebracht, in de gespannen houding van armen en schouders van de aanvaller, die is voorgesteld juist op het moment, dat hij de muil van het dier openscheurt. Door deze wijziging voltrekt zich de metamorfose van offerscène tot gevecht op leven en dood. De tekeningen van *Samson, de muil van de leeuw openscheurend* tonen aan hoe Rubens als rijpe kunstenaar de herinnering aan een antiek prototype, hem welbekend en wellicht eens door hem nauwkeurig gecopieerd, kon herscheppen in zijn eigen idioom. Zij

bij komt, dat Rubens, die zijn oog bewust had getraind door volhardende studie van de beeldhouwkunst, in ieder formaat, om van elke houding of elke groep hoe ingewikkeld ook, de plastische waarde volkomen te kunnen vertolken, zich niet behoefde te beperken tot directe omkeringen. Hij legde zich er op toe, een oneindige verscheidenheid van standen en handelingen te vatten in hun plastische tendens, om ze dan te herzien en vrij te ontwikkelen uit inzichten van eigen verkiezing. Het is daarom niet nodig, aan te nemen, zoals in het verleden meer dan eens werd gedaan¹⁾, dat de studies voor de *Samson, de muil van de leeuw openscheurend* op de voorzijde van het blad uit het Rijksmuseum bedoeld waren als aanwijzingen van de schilder ter uitvoering voor een beeldhouwer, omdat zij tegenovergestelde aanzichten van dezelfde groep weergeven. Integendeel, men begrijpt deze studies in het Rijksmuseum beter in hun samenhang als een prachtige oefening der inventie op een thema, in vorm reeds door de sculptuur gegeven – of door daarmee samenhangende cameeën – van de soort, die Rubens boeide en voor hem een onbetwistbaar gezag bezat, zoals het antieke marmer *Victoria een stier offerend*²⁾ (afb. 3). Dat een stieren-

¹⁾ Zie boven: R. Oldenbourg; Glück en Haberditzl; J. Goudstikker. ²⁾ Clarac-Reinach I, Parijs, 1897, No. 1448 (British Museum No. 1700). Uit Monte Cagnolo, bij het oude Lanuvium. Vergelijk ook de gem in pâte met dit onderwerp (British Museum No. 3033). Rubens moet zeker een beeldhouwwerk of camee met deze voorstelling gekend hebben.



Afb. 5. Jan Bruegel, *De dieren op weg naar de Ark*

Wellington Museum, Londen

tonen tevens aan, hoe snel hij zich een spiegelbeeldige voorstelling kon vormen van een motief, dat hij zich bewust voor de geest had gehaald, naar men mag aannemen met het oogmerk, een idee in de drie dimensies der vrije sculptuur aan een hernieuwde beschouwing te onderwerpen, maar dan als een idee in bas-relief, passender als picturaal motief. In vroeger dagen maakte hij bij tenminste één gelegenheid gebruik van een werkelijke spiegel, gemakshalve, om een snelle *aide-mémoire* te maken van een voorwerp, dat bij het tekenen voor hem stond, en misschien ook wel omdat hij nog niet voldoende kon vertrouwen op zijn bekwaamheid als tekenaar. Het gebruik van deze spiegel blijkt uit een blad met twee van zijn penschetsen, waarschijnlijk in Italië gemaakt, naar een Paduaanse bronzen *Leeuwin*¹ (afb. 7). Daaruit kan men duidelijk zien, hoe Rubens bij de bestudering van het achteraanzicht van de bronzen leeuw een spiegel heeft opgesteld, om het effect te proberen wanneer zij haar kop over de linkerschouder wierp en haar rechterpoot vooruitzette.

De waarde van zijn belangstelling als graficus voor de adaequate weergave van de beweging en de stemming van een leeuw, ja van haar gehele persoonlijkheid, door middel van dit schijnbaar beperkte aanzicht van achteren, werd later aan de scherpe toets van het leven onderworpen, toen hij de *Leeuwin* van het Rijksmuseum tekende. Ook de kennis der verschijningsvormen, opgedaan bij het vervaardigen van de Berlijnse tekeningen naar het onbezielde brons zou de onbewuste leiddraad kunnen zijn geweest bij de keuze en de weergave van een zo zelden beproefde blik op het levende

¹) *Staatliche Museen zu Berlin, Die Niederländischen Meister* (bearbeitet von E. Bock und J. Rosenberg) Berlin 1930, p. 253, No. 14601. 119 × 263 mm. Pen en bruine inkt.



Afb. 6. P. P. Rubens (atelier), *Daniël in de leeuwenkuil*

Vroeger Verz. Hamilton Palace, Engeland
By Courtesy of 'Country life'

dier. Dat deze met vrucht verwerkte kennis een krachtige steun betekent bij het benaderen en beheersen van problemen, gesteld door die harde feiten van het leven, welke op hun beurt deze kennis weer verversen, wordt niet minder overtuigend aangetoond door de beschouwing van de hoofdfiguur in de compositie van *Daniel in de Leeuwenkuil*: de profeet. Het grootste gedeelte van de schitterende studie in zwart krijt, die Rubens maakte voor de figuur van Daniel is gelukkig bewaard in de Pierpont Morgan Library en terecht befaamd ¹ (afb. 8). Geruime tijd voor hij naar Italië ging en daar van Annibale Carracci leerde tekenen op deze gedurfde schaal, was Rubens ongetwijfeld vertrouwd met de gravures van zijn mede-noorderling Cornelis Cort naar de hoogst geschatte Italiaanse meesters en kende hij diens prenten met de prachtige serie van 'Grote Boetvaardigen', naar Girolamo Muziano ². Inderdaad is er de mededeling van Mariette dat Rubens niet minder dan drie van de grote tekeningen bezat, welke Cort voor die serie gebruikte, en waarvan hij minstens

¹) Glück en Haberditzl *ibid.* No. 97. De belangstelling van Rubens – en van Muziano – voor de expressieve kracht van samengevouwen handen zou gestimuleerd kunnen zijn door het voorbeeld van Michelangelo, zoals Professor J. Wilde mij welwillend onder de aandacht heeft gebracht. Vergelijk A. E. Popham, *Old Master Drawings from the Albertina Arts Council Exhibition*, Londen, 1948, No. 18, voor een bespreking van het probleem in verband met handenstudies op een blad in de Albertina met het oude opschrift 'Coll. P. P. Rubens' dat daar is gecatalogiseerd als 'Nachfolge Michelangelos'. *Die Zeichnungen der Toscanischen, Umbrischen und Römischen Schulen*, Wenen 1932, No. 142 R, afb. 47. ²) Zie voor de roem, welke deze serie genoot Karel van Manders *Schilder-Boeck* (editio princeps van 1604) fol. 192 verso, en C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell' Arte* I, p. 267 ed. von Hadeln p. 283. De serie der 'Grote Boetvaardigen' werd door Cort gegraveerd op het hoogtepunt van zijn roem, van 1573-75. Op de eerste editie van deze prenten verschijnt, als een bijzondere eer, de naam van Cort zowel als die van Muziano.

één eigenhandig retoucheerde.¹ Twee van deze drie tekeningen, samen met een andere van gelijke soort, maar die blijkbaar nooit voor een gravure werd gebruikt, bevinden zich thans in de collectie Lugt².

Het valt niet moeilijk de bijzondere aantrekkingskracht te verklaren, welke op een noordelijke schilder met het artistieke credo van Rubens werd uitgeoefend door het werk van Muziano; van Muziano, een kunstenaar getogen op Venetië's vasteland, die in zijn Romeinse tijd grote aandacht schonk aan Michelangelo's figurale stijl; van Muziano, die een voor een Italiaan wel zeer uitzonderlijke voorkeur had ontwikkeld voor het zuivere landschap, en hierin Titiaan's erfgenaam was. In de 'Inventory' der schilderijen, in het bezit van Rubens bij zijn dood, is een *St. Francys, made by Mutiano*³. Zowel in het Louvre als in de Albertina bevinden zich voorts figuurtekeningen, geheel of gedeeltelijk opgewerkt door Rubens welke, als wel is verondersteld,⁴ betrekking zouden kunnen hebben op verloren gegane werken van Muziano.

Of het nu al dan niet mogelijk is het verband van deze tekeningen in het Louvre en de Albertina met Muziano's ontwerpen aan te tonen, de overeenkomst in houding tussen Rubens' *Daniel* en Muziano's *H. Hieronymus* in de serie der 'Grote Boetvaardigen' is te treffend om te worden voorbijgezien⁵ (afb. 9). Behalve het verschil in de schikking der draperie is er slechts één wezenlijk onderscheid in de opvatting van beide figuren. Het hoofd van de *H. Hieronymus* is opgeheven om de doodstrijd van Christus aan het kruis te aanschouwen, waardoor de spanning in vorm en inhoud uitsluitend wordt beperkt tot wat zichtbaar is binnen het kader van het schilderij.

1) Trois grands Dessesins de Paysages à la plume très terminés, dans l'un desquels est représenté saint Onufre, dans un autre saint Eustache et dans le troisième sainte Magdelcin. Ce sont les mêmes sur lesquels Corneille Cort a gravé. Ils ont appartenu à Rubens qui a dessiné quelque chose dans un de ces Dessins.' Mariette MS. Catalogus van de veiling Crozat (1741) in de Albertina. Zie J. C. J. Bierens de Haan, *l'Oeuvre gravé de Cornelis Cort*, Den Haag 1948, p. 124. ²) Zie Bierens de Haan, *ibid.*, p. 124. ³) *An Inventory of Pictures found in the House of the late Sr Peter Paul Rubens Knt. after his Death*. No. 20. ⁴) Louvre: *Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord. Ecole Flamande To. II*, door Frits Lugt, Parijs 1949; No. 1066 Albertina, *Katalog der Handzeichnungen Bd. 6*, Wenen. ⁵) Zie Bierens de Haan, *ibid.* No. 116. Voor het eerst gepubliceerd in 1573.



Afb. 7. P. P. Rubens, Schetsen naar een Paduaans brons

Kupferstichkabinett, Berlijn



Afb. 8. P. P. Rubens, *Daniël, krijt*

Pierpont Morgan Library, New York

De *Daniel*, beschouwd op het moment van zijn uiterst lijfsgevaar, slaat de blik ten hemel in welsprekend beroep op het onzichtbare. De *H. Hieronymus*, zou men kunnen zeggen, is nog in de geest der renaissance opgevat: de *Daniel* is volkomen barok.

Behalve deze grote prent van de boetvaardige *H. Hieronymus* naar Muziano, een knap werkstuk, beroemd en geprezen in Rubens' dagen, dient een krijttekening van dezelfde figuur, welke in het bezit van het Louvre kwam uit de verzameling Jabach¹, in deze beschouwing te worden betrokken. Deze fraaie tekening (afb. 10) is daar gecatalogiseerd onder de tekeningen van de 'école et manière de Rubens'. Afkomstig van Jabach, zou zij deel uitgemaakt kunnen hebben, gelijk vele van de andere tekeningen, waarmede zij in het Louvre sedert lang wordt bewaard, van die, welke in de jaren voor 1660 uit de grote partij, eens in het bezit van Rubens, verstrooid zijn geraakt. Het auteurschap van deze tekening mag men gerust op naam van Muziano zelf stellen en het schijnt een voorstudie te zijn voor zijn schilderij van de *H. Hieronymus* in de Pinacothek te Bologna.² Deze tekening in het Louvre, hier toegeschreven aan Muziano, is vooral opmerkelijk als een ontwikkeling van de opvatting van

dezelfde heilige, voorkomend in de gravure uit de serie der 'Grote Boetvaardigen'. Het hoofd is nu opgeheven en zet de opwaartse beweging van de lichaamshouding voort. De ogen zijn ten hemel geslagen en de lippen geopend, als een opmerkelijke voorproef van de extatische uitdrukking, eigen aan de volle barok. De verleiding is dan ook groot om te veronderstellen, dat Rubens de Louvre-tekening nog helder voor ogen had, toen hij zijn eigen prachtige studie naar het leven maakte voor de *Daniel*. De grotere spanning en uitdrukkingskracht van zijn figuur heeft hij bereikt door het samentrekken van de onderarmen en de draaiing van het hoofd, dat nu uit de verticale as van het zittende lichaam oprijst.

Zo'n machtig samengaan van visuele kennis en directe natuurwaarneming, zichtbaar zowel in de figuur van *Daniel* als in de *Leeuwin*, is karakteristiek voor Rubens' persoonlijke ontwikkeling van die werkprincipes, welke hem in de Caracci boeiden. Indien men zich een begrip wil vormen van de barokstijl in wording gedurende de

¹) Lugt, *ibid.* No. 1219. Herk.: E. Jabach (L. 2950); Koning van Frankrijk (A. Coypel L. 478) 413 × 260 mm. Zwart krijt met witte hoogsels op een blauwachtig papier. Frits Lugt zelf gaf zes jaar geleden in zijn catalogus als commentaar: 'Pourrait aussi appartenir à l'école italienne'. Hij deelt nu de mening, welke ook door Mr. Philip Pouncey wordt ondersteund, dat de tekening van Muziano is; hij is voorts zo vriendelijk geweest, mijn aandacht te vestigen op de studie in rood krijt voor een tweede figuur van de *H. Hieronymus* door Muziano in Windsor (Popham-Wilde, No. 518, afb. 81). ²) Ugo da Como, *Girolamo Muziano*, Bologna 1950, afb. 150.



Afb. 9. *Cornelis Cort, Hieronymus in de woestijn, 1573. Gravure naar Girolamo Muziano*



Afb. 10. *Girolamo Muziano, Hieronymus, krijgt met wit geboogd*

Cab. des Dessins, Louvre, Parijs

eerste jaren van de zeventiende eeuw, is een onderzoek naar deze ontwikkeling noodzakelijk. Een herbeschouwing van Rubens' volkomen eigenhandig meesterwerk *Daniel in de Leeuwenkuil* verschaft gelegenheid te over, aan te tonen hoe Muziano en Annibale beiden hem voorzagen van waardevolle aanwijzingen in de richting van de stijl, welke in zijn kunst ten volle werd verwezenlijkt, en waarvan hij onbetwistbaar de grootste exponent was. Het blad met krijttekeningen in het Rijksmuseum weerspiegelt het profijt van zijn volhardende en door overtuiging gedragen bestudering der beeldhouwkunst; in het geval van de *Samson, de muil van de leeuw openscheurend* van een antiek marmer of van een camee; in het geval van de studie naar het leven van een *Leeuwin*, van een brons, een laat-renaïssancistische herschepping van het type, dat voorkomt op de friezen der sarcofagen, uit de Oudheid overgeleverd. Uit het verlangen naar schoonheid wordt de aandacht voor het verleden geboren.

Voor- en achterzijde van het blad in het Rijksmuseum vormen een schitterend bezit, één van de meeslependste stukken uit het grafische oeuvre van Rubens. In het bijzonder de *Leeuwin*, zo wonderlijk verwaarloosd, kan wedijveren met de grootste meesterwerken van alle tijden en alle oorden, waarin het dier werd getekend.

Uit het Engels vertaald door E. R. MEIJER