

Venus, Visus en Pictura

Eric J. Sluijter

Een allegorische inventie van Hendrick Goltzius die in vele opzichten uitzonderlijk kan worden genoemd, toont als centraal motief een schilder die een naaktmodel weergeeft dat zichzelf in een spiegel aanschouwt (B. 100; afb. 232). Deze inventie werd door Jan Saenredam gegraveerd en door Robert de Baudous in 1616 uitgegeven.¹ De gravure moet echter al veel eerder tot stand zijn gekomen: een datering in 1600 of 1601 lijkt het meest aannemelijk, aangezien Saenredam (overleden in 1607) na 1601 waarschijnlijk niet meer naar Goltzius heeft gegraveerd en de stijl van de inventie aansluit bij andere (prent-)ontwerpen van Goltzius uit omstreeks 1600.²

Blikvanger van de voorstelling is de naakte, geknielde vrouw die geïdentificeerd kan worden als Venus;³ zij bekijkt zichzelf in een spiegel die haar beeltenis reflecteert. De spiegel wordt door een tot de toeschouwer gewende Cupido vastgehouden, terwijl een achter de ezel gezeten schilder Venus door zijn bril aanschouwt en haar schoonheid op het paneel vastlegt. Achter de schilder en zijn ezel staan een man met een ringzonnwijzer, een medicus die een urinaal bestudeert en een geleerde die met een passer metingen op een hemelglobe verricht. Boven hun hoofden zien wij een stralende zon en een arend die ten hemel vliegt. Rechts van Venus staat een armillairsfeer en wordt een doorkijk geboden op een zeearm met schepen en enkele figuurtjes langs de kust. Op de voorgrond zijn aan de rechterzijde drie verschillende zonnwijzers en twee tafelklokjes geplaatst en in het midden ligt een kat die, evenals Cupido, de toeschouwer aankijkt. Opmerkelijke details zijn ten slotte de vogelkop die de bekroning van de ezel vormt (een Phoenixkop, zoals wij nog zullen zien)⁴ en de band om de linker arm van Venus met een serafijnskopje. Vrijwel alle motieven in de voorstelling zijn te relateren aan reeds bestaande uitbeeldingen, maar de specifieke combinatie die hier te zien valt is uniek.

Dat de voorstelling gaat over het uitbeelden van vrouwelijke schoonheid, over de schilderkunst, en over het zintuig waaraan deze kunst haar bestaan dankt – het zien – lijdt geen twijfel. Goltzius lijkt in deze complexe inventie zeer bewust bepaalde gedachten te hebben gevisualiseerd die hem intensief bezighielden; niet alleen had de verbeelding van *Visus* hem decennia lang zeer geboeid, maar ook kan worden gesteld dat Goltzius zich als geen andere kunstenaar uit deze tijd heeft verdiept in de weergave van vrouwelijk naakt.

232
Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius,
Allegorie op het gezicht en de
schilderkunst, c. 1598-1601.
Gravure, 244 x 184 mm. (B. 100, II (3)).



Voorts lijkt het feit dat hij rond deze tijd zijn loopbaan als schilder begon, de allegorie des te betekenisvoller te maken.

Tot nu toe werd het meest uitvoerig aandacht besteed aan deze voorstelling door Justus Müller Hofstede en door Hans-Joachim Raupp. De eerste deed dat in een omvangrijk artikel over de in 1617 geschilderde *Visus*-allegorie van Rubens en Jan Brueghel in Madrid, de tweede in zijn boek over kunstenaarsportretten en voorstellingen van kunstenaars.⁵ Beiden zagen de prent als een uitgesproken didactisch-moraliserend betoog over het *Gezicht* en de *Schilderkunst*, waarbij vooral Müller Hofstede het tafereel geheel 'in malo' interpreteerde.⁶ Kort gezegd komt zijn duiding van de voorstelling – waarvan de betekenis zijns inziens weinig problemen oplevert – erop neer dat Goltzius hier 'das moraliserende, warnende Bild eines die Ziele der Kunst verfählenden Mahlers' heeft getekend, met als achterliggende gedachte dat het ware doel van de kunst is 'sittliche und heilsgeschichtliche

Belehrung' te verschaffen. Müller Hofstede meent dat Goltzius hier *Visus* heeft uitgebeeld als 'nur ein sinnliches Wahrnehmungsorgan, das offensichtlich überwiegend in die Irre führt', en de schilder staat 'offenbar für den ideenlosen, erfindungsarmen, in äußerlichen Erscheinungsbild der Gegenstände befangene Künstler'.⁷ Volgens Müller Hofstede wordt dus een streng moraliserende veroordeling van het *Gezicht* getoond en wordt een verwerpelijk soort schilder verbeeld die 'leere Hülsen ohne tieferen Sinngehalt' vervaardigt. Alle motieven – van de kat, Venus, de spiegel, de kruik met de dolfinnekop en het kussen waar de schilder op zit, diens ouderdom en zijn bril, tot en met de geleerden achter de schilder – worden in negatieve zin geduid: alles verwijst naar aardse verblinding en staat in dienst van lust, hoogmoed en dwaasheid. Te zamen vormen zij een tegenstelling tot het enige positieve element in de voorstelling: de arend die naar de zon vliegt. Om deze interpretatie kracht bij te zetten ziet hij zelfs Icarus op de achtergrond in zee storten (de val van de menselijke hoogmoed) – een motief dat echter met de beste wil niet op de prent te vinden valt.⁸

Ik ben van mening dat een dergelijke interpretatie deze voorstelling in het geheel geen recht doet en een reductieve opvatting over de betekenis biedt. Het lijkt al hoogst onwaarschijnlijk dat Goltzius – in een zo zorgvuldig uitgedachte en originele inventie – een volledig negatief beeld zou willen geven van het soort kunst dat hij, zoals reeds werd aangeduid, zelf beoefende. De uitbeelding van Venus en andere naakte schoonheden behoorde immers tot zijn favoriete onderwerpen en ook als schilder zou hij een grote voorliefde tonen voor grootfigurige naakten – die vrijwel alle als mooie 'verleidsters' kunnen worden gekarakteriseerd – in voorstellingen met een uitgesproken erotische lading. Dat Goltzius ook de naar de natuurwetenschappen verwijzende elementen rond de schilder negatief bedoelde is evenmin waarschijnlijk wanneer men bedenkt dat hijzelf volgens Van Mander '... in de kennis der Natuere, als natuerlijck Philosoph, niet onervaren' was,⁹ terwijl Theodoor Schrevelius meedeelde: 'Dese [Goltzius] hebbe ick van alle wetenschap hooren discoureren, behalve van de Musijck, daer inne hy selfs most bekennen onbedreven te wezen. En dit moet ons niet vreemt duncken dewijle wy alle niet alles vermoghen'.¹⁰ Bovendien raakte hij in 1595 verzwagerd met een van de befaamde en kleurrijkste natuurwetenschappers uit zijn tijd, Cornelis Drebbel, met wie hij een nauwe relatie onderhield.¹¹ Goltzius heeft waarschijnlijk een aantal van de meest vooraanstaande mathematici, astronomen en uitvinders van zijn tijd in zijn kennissenkring gehad.¹² Men zou kunnen tegenwerpen dat de besproken voorstelling niet als een persoonlijk 'statement' van de maker moet worden gezien; zoals later nog zal blijken ben ik echter van mening dat het gerechtvaardigd is deze inventie wel als zodanig te beschouwen.

Hieronder zullen de vele uitbeeldingen worden bestudeerd die op een of andere wijze met de voorstelling van deze prent in verband kunnen worden gebracht – in het bijzonder die van of naar Goltzius zelf en van kunstenaars uit zijn directe omgeving – om zo de specifieke kenmerken van deze inventie te achterhalen en haar te kunnen interpreteren binnen het geheel van artistieke conventies waarin het werk moet worden gesitueerd. Ik heb mij daarbij tevens tot doel gesteld om min of meer zelfstandige uiteenzettingen

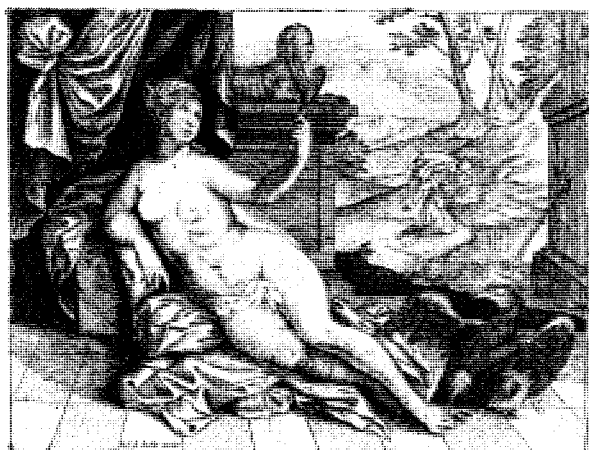
233
Cornelis Cort naar Frans Floris, *Visus*,
1561.
Gravure, 209 x 268 mm. (BdH. 231).
Leiden, Prentenkabinet der
Rijksuniversiteit.

234
Raphael Sadeler I naar Maarten de Vos,
Visus.
Gravure, 102 x 134 mm. (H. 198).

235
Abraham de Bruyn, *Visus*, 1569.
Gravure, 38 x 53 mm.

236
Jacob de Backer, *Visus*.
Ets, 149 x 196 mm. (H. 1).

te wijden aan een aantal van de in deze prent samengebrachte thema's en motieven die ook elders in het werk van Goltzius en tijdgenoten een opmerkelijke rol spelen en voor deze kunstenaars en hun publiek van bijzonder belang moeten zijn geweest. Uiteindelijk zal er niet een eenduidige oplossing voor de betekenis van deze complexe inventie worden aangedragen; de aandacht wordt vooral gevestigd op de gecompliceerde en ambivalente houding ten opzichte van het *Gezicht*, de *Schilderkunst* en het aanschouwen en verbeelden van (naakte) vrouwelijke schoonheid – de spanning tussen aangenaam zintuiglijk (erotisch) genot en 'gevaarlijke' verleiding – die mijns inziens ten grondslag ligt aan vele contemporaine voorstellingen en die in deze prent op spitsvondige wijze tot uitdrukking wordt gebracht; een ambivalentie die overigens ook in het onderschrift bondig is verwoord: 'Haec memini nocuisse atque oblectasse videntes', 'ik weet uit ervaring dat dit de toeschouwers (of: degenen die dit zien) schade en genoegen verschaft'.¹³



Visus

Nergens zijn zoveel allegorische voorstellingen van de *Vijf Zintuigen* vervaardigd als in de Nederlandse prentkunst van de laatste vier decennia van de 16de eeuw. Hierin vormt *Visus*, als het hoogste zintuig, steeds de eerste van de reeks. In het artikel van Ilja Veldman in deze bundel worden de reeksen met de *Vijf Zintuigen* van en naar Goltzius uitvoerig besproken. Om zowel de conventionele als de bijzondere aspecten te achterhalen van de prent die ons uitgangspunt vormt (hierna voor de duidelijkheid als *Visus-allegorie* B. 100 aangeduid), zal op deze plaats slechts een korte beschouwing worden gewijd aan de beeldmotieven die zich voor *Visus*-voorstellingen hadden ontwikkeld.

Nadat voorstellingen van de zintuigen in 1561 in de Zuidnederlandse prentkunst waren geïntroduceerd met een door Cornelis Cort naar Frans Floris gegraveerde reeks, volgden vele andere reeksen (waaronder vijf naar Maarten de Vos), die steeds de bepalende invloed van deze Cort/Floris-serie tonen.¹⁴ In de *Visus*-voorstellingen van deze reeksen zijn steeds de zichzelf in een handspiegel bekijkende zittende vrouw en de adelaar aanwezig (afb. 233-236); enkele malen verschijnt ook de stralende zon (afb. 233, 234) en soms is een kat ingevoegd (afb. 235), maar deze behoren niet tot de vaste attributen. Op een prent van Raphael Sadeler naar Maarten de Vos zien wij voor het eerst schepen op het water (H. 198; afb. 234).¹⁵ In een reeks gravures van Peter Cool naar Maarten de Vos, waarin de zintuigen op een triomfwagen zijn geplaatst, verschijnen oude-mannenkoppen met een bril als mascarons op de door arenden getrokken wagen van *Visus*.¹⁶

Een geheel naakte vrouw die zichzelf in de spiegel bekijkt, alweer begeleid door de arend, treffen wij voor het eerst aan bij Jacob de Backer (H. 1; afb. 236). Door haar liggende houding roept zij onmiskenbaar associaties op met het Venetiaanse Venus-type, terwijl tevens een verwijzing naar de *Schilderkunst* lijkt te zijn ingevoegd. Bij De Backers *Zintuigen* zien wij namelijk op de achtergrond passende scènes uit Ovidius' *Metamorfosen*: bij de voorstelling van het *Gezicht* is dit Narcissus die zichzelf in de bron aanschouwt. Naast het feit dat hierdoor het bij *Visus* traditionele spiegelmotief een narratieve echo krijgt en de naar ijdelheid en vergankelijkheid verwijzende connotaties worden benadrukt, lijkt het waarschijnlijk dat de uitbeelding van Narcissus, die wel als de 'vader' van de schilderkunst werd opgevoerd, een allusie op deze kunst en de verleidelijke macht van het beeld impliceert.¹⁷ Een bevestiging van deze interpretatie vinden wij bij de uitbeelding van het *Gevoel*, waar is gekozen voor de beeldhouwer Pygmalion en bij het *Gehoor* waar de musicerende Mercurius bij Argus optreedt; deze achtergrondscènes verwijzen naar de verleidelijke macht van twee andere kunsten, de beeldhouwkunst en de muziek.

Het was Hendrick Goltzius die in 1578 de uitbeelding van de *Zintuigen* in de Noordelijke Nederlanden introduceerde; hij zou ook de eerste zijn die ze alle vijf in één beeld samenvoegde (1588) en ze vervolgens transformeerde tot eigentijdse amoureuze paren (ca. 1596). Hieruit blijkt dat hij als geen andere kunstenaar over deze thematiek heeft nagedacht. In Goltzius' vroegste, door Philips Galle in 1578 uitgegeven reeks, zien wij geklede personificaties van



237
Hendrick Goltzius, *Visus*, c. 1578.
Gravure, 158 x 93 mm. (B. 118).



238
Nicolaes Clock naar Hendrick Goltzius,
Visus, 1596.
Gravure, 262 x 178 mm. (B. 1).
Rotterdam, Museum Boymans-Van
Beunigen.

wie *Visus* het rijkste uitgedost is (B. 118; afb. 237). Evenals in alle voorgaande voorstellingen van *Visus* kijkt zij in een spiegel en wordt zij begeleid door de inmiddels traditionele arend, terwijl de kat voor het eerst sinds de prenten van Abraham de Bruyn is teruggekeerd. Op de achtergrond is een boven het water opkomende zon weergegeven. In een volgende prent, uit een omstreeks 1586 ontworpen, maar pas in 1596 door Nicolaas Clock en Cornelis Drebbel gegraveerde reeks, toont Goltzius *Visus* in zeer elementaire vorm (B. 1; afb. 238): de uiterst gestileerde, nu deels ontklede, vrouwenfiguur kijkt in een handspiegel, met naast haar slechts de arend en de stralende zon.¹⁸ Een bijzonderheid is dat zij zon, maan en sterren op de borst draagt; voorts valt op te merken dat zij als enige van de *Vijf Zintuigen* een ceintuur onder haar boezem heeft, een attribuut van Venus dat in talloze Venus-voorstellingen van Goltzius en zijn kring voorkomt, maar niet bij vrouwelijke personificaties.

Een nog verdere reductie van attributen is te zien in een prent naar Goltzius (1588) waar alle vijf personificaties bijeen zijn gebracht en de zichzelf in de spiegel bewonderende *Visus* als het hoogste zintuig letterlijk boven de anderen troont (B. 279, als Jacob Matham; afb. 239). Net als Goltzius bracht ook Adam van Noort de zintuigen samen in één voorstelling, maar hierin is een man (de mens) toegevoegd die door de vrouwelijke personificaties wordt omringd,¹⁹ zodat de retorische monoloog is veranderd in een dialoog. Goltzius zette vervolgens omstreeks 1596 de beslissende stap tot een werkelijke dialoog in zeer herkenbare menselijke situaties die rechtstreeks aan de eigen beleavingswereld refereren.²⁰ De in de inventie van Van Noort reeds aanwezige amoureuze implicaties worden nu volledig uitgebuit door de zintuigen weer te geven als vijf liefdesparen in min of meer eigentijdse, zij het vooral wat betreft de vrouwen uiterst luchtige, kleding.²¹ Bij het *Gezicht* (B. 95; afb. 204) kijkt een wulpse jongedame met een verleidelijke glimlach in de handspiegel die wordt opgehouden door een jongeman, welke ondertussen haar borst betast en haar met glimmende oogjes aanschouwt. Van de traditionele attributen is nu, naast de spiegel, niet de adelaar maar de kat overgebleven; op de achtergrond is wel weer een zee met een opkomende zon te zien.

Tenslotte treffen wij nog een veel traditionelere *Visus*-inventie aan – in haar, wat attributen betreft, meest gereduceerde vorm – in een rondom 1600 dateerbare tekening van Goltzius die wellicht bedoeld was als onderdeel van een nooit in prent gebrachte reeks (R. 173; afb. 240).²² Het kijken in de handspiegel en de adelaar die nog net rechts zichtbaar is, vormen de enige attributen van de ditmaal zittende naakte vrouw, wier houding verwantschap vertoont met de Venusfiguur op de *Visus-allegorie* (B. 100) die ons uitgangspunt vormt.

Het bovenstaande maakt duidelijk dat, gezien binnen de traditie van *Visus*-voorstellingen, de conventionele motieven in de *Visus-allegorie* (B. 100) worden gevormd door de immer weergegeven vrouw kijkend in een spiegel, de vrijwel nooit ontbrekende adelaar, de dikwijls aanwezige zon, de regelmatig weergegeven zee, en de wat minder voorkomende kat die door Goltzius echter tweemaal eerder in deze samenhang was gebruikt. Eenmaal eerder troffen wij schepen op de achtergrond aan (Sadeler/De Vos) en eveneens eenmaal – als mascarons – bebrilde oude mannekoppen (Cool/De



Vos); een bril is overigens ook aanwezig in de hand van een *Visus*-personificatie door Jost Amman (een kleine houtsnede) en voorts in een nog niet vermelde prent van Crispijn de Passe de Oude; daar ligt hij op de grond naast de zich spiegelende vrouw.²³ De laatstgenoemde, opmerkelijke *Visus*-allegorie werd hierboven buiten beschouwing gelaten omdat deze inventie ongetwijfeld van later datum is.

In de *Visus-allegorie* (B. 100) blijkt echter zelfs met deze conventionele motieven steeds iets bijzonders aan de hand te zijn. De vrouw houdt niet de traditionele convexe handspiegel vast maar kijkt in een grote vlakke spiegel waarin wij nu een gedeelte van haar gestalte in spiegelbeeld gereflecteerd zien. Deze spiegel wordt vastgehouden door Cupido – herkenbaar aan zijn pijlenkoker – die in deze samenhang nog niet eerder voorkwam. Bovendien is de vrouw niet slechts de personificatie van *Visus*, maar door de figuur van Cupido wordt zij tevens Venus. Dit wordt bevestigd door haar ceintuur met een sluiting in de vorm van een duivekopje dat als zodanig valt te identificeren door vergelijking met de vele andere duiven op Venus-voorstellingen in het oeuvre van Goltzius.²⁴ Zoals het Venus betaamt, is zij rijkelijk voorzien van parels. Behalve als Venus en de personificatie van *Visus* treedt zij boven-



239
Werkplaats Hendrick Goltzius, *De vijf zintuigen*, 1588.
Gravure, 296 x 208 mm. (Jacob Matham B. 279).
Leiden, Prentenkabinet der
Rijksuniversiteit.

240
Hendrick Goltzius, *Visus*, c. 1600.
Zwart krijt, gewassen, 317 x 203 mm.
(R. 173).
Londen, Collectie Sir Bruce Ingram.

dien op als een voor de schilder poserend model en zien wij haar 'reflectie' nogmaals op het paneel. Voorts is de arend niet, zoals immer het geval was, naast de vrouwenfiguur geplaatst maar vliegt hij omhoog naar de zon en heeft de kat een opvallende plaats op de voorgrond gekregen. Tenslotte is de bril nu geplaatst op de neus van de bejaarde schilder.

Behalve Cupido, de transformatie van de vrouwenfiguur tot Venus en de schilderende kunstenaar, zijn ook de drie geleerden en het natuurwetenschappelijke instrumentarium geheel nieuwe toevoegingen (alleen in de reeds genoemde latere prent van De Passe is een van deze instrumenten – de armillairsfeer – afgebeeld). Zowel het bijzondere gebruik van conventionele motieven als de nieuwe toevoegingen moeten op bewuste keuzes berusten.

De geleerden

Al deze motieven, te beginnen bij de geleerden en hun instrumentarium en eindigend bij Venus en de schilder, zullen nu nader worden beschouwd in samenhang met uitbeeldingen waarin verwante elementen te vinden zijn, in het bijzonder in Goltzius' eigen oeuvre.

Reeds werd aangeduid dat het niet waarschijnlijk lijkt dat Goltzius de geleerden heeft bedoeld als dwazen en verblinden, als vergaarders van ijdele en zinloze kennis, zoals Müller Hofstede en Raupp meenden. Wanneer men het werk van Goltzius en zijn kring naziet op dergelijke figuren en/of attributen lijkt dat zelfs uitgesloten: wij treffen ze uitsluitend aan in een positieve context. Door Müller Hofstede werd de figuur links als vanzelfsprekend in een negatief licht geplaatst door hem als een astroloog of sterrenwichelaar.²⁵ Afgezien van het feit dat occulte wetenschap in de kring van Goltzius geenszins een negatief imago hoeft te hebben gehad,²⁶ kan worden gesteld dat wij het enige attribuut dat deze man bij zich heeft, een astronomische ring of ringzonnewijzer, in andere werken van Goltzius in het geheel niet naar de dwaasheid van de astrologie verwijst: de astronomische ring is bijvoorbeeld ook afgebeeld bij de *Geometria* uit een reeks van de *Zeven Vrije Kunsten* gegraveerd door Cornelis Drebbel naar Goltzius (B. 6; afb. 242), en hij komt eveneens voor op portretten van respectabele geleerden, zoals op Goltzius' twee gravures van de mathematicus en sterrenkundige Johannes Petrus van Deventer (uit resp. 1583 en 1595) (B. 205; afb. 241).²⁷ In beide portretten van Van Deventer zijn bovendien het meten met de passer op een globe en de armillairsfeer weergegeven; ook dit zijn motieven die in voorstellingen van de *Vrije Kunsten* steeds respectievelijk de *Geometria* en de *Astronomia* begeleiden, zoals dat bijvoorbeeld in de zojuist genoemde, door Drebbel in prent gebrachte reeks het geval is (B. 7; afb. 243).²⁸ De armillairsfeer, die voornamelijk voor onderwijsdoeleinden werd gebruikt, blijkt tevens te kunnen functioneren als attribuut van *Intelligentia* (zie de personificatie in een prent van Menton naar Frans Floris) of te kunnen staan voor natuurwetenschappelijke kennis in het algemeen.²⁹ Als symbool van geleerdheid fungeert zij bijvoorbeeld in een portret door Goltzius van de beroemde geleerde Scaliger, dat geflankeerd wordt door een vrouw met passer en armillairsfeer aan de ene zijde en Mercurius aan de andere (B. 183; afb. 244). Opmerkelijk is dat in Goltzius' grote schilderij in Basel (afb. 327) met een vooralsnog niet



241
Hendrick Goltzius, Nicolaus Petri van Deventer, 1595.
Gravure, 90 x 79 mm. (B. 205).
Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit.

bevredigend te duiden allegorie, Goltzius zelf – half verborgen achter de gelauwerde figuur met een Mercuriusstaf – zo'n armillairsfeer ophoudt.³⁰

Zoals gezegd toont de figuur die met een passer metingen verricht op een globe, een handeling die zowel voorkomt op voorstellingen van de *Vrije Kunsten* (de *Geometrie*) als in portretten van geleerden, en die dus geenszins naar dwaasheid hoeft te verwijzen. In Goltzius' reeks *Planetenkinderen* uit 1596 (B. (Saenredam) 74; afb. 245) neemt deze op een globe metende figuur – wederom begeleid door een armillairsfeer – als een van de 'kinderen' van Jupiter zelfs de meest vooraanstaande plaats in onder de wetenschappen waarover de hoogste der goden resideert.³¹ Boven zijn hoofd spreiden zich de vleugels uit van de vogel van Jupiter, de arend. Het is misschien geen toe-



val dat ook in de enkele jaren later ontstane *Visus-allegorie* (B. 100) de mathematicus/astronoom eveneens letterlijk onder de vleugels van de arend is geplaatst.

Natuurlijk zijn er in de 16de eeuw moraliserende voorstellingen van astronomen/astrologen/mathematici waar wel op de dwaasheid en hoogmoed van dergelijke kennis wordt gedoeld, maar dan ontbreekt zelden een verwijzing waarmee dat duidelijk wordt gemaakt.³² Belangrijker is echter dat in het oeuvre van Goltzius zelf de op een globe metende figuur en motieven als de armillairsfeer en ringzonnewijzer slechts in een eerbiedwaardige samenhang te vinden zijn. In de *Visus-allegorie* (B. 100) lijken de schepen op het water bovendien te duiden op het, zeker voor Holland, niet onbelangrijke nut van kennis over de loop van zon en sterren. De drie zonnewijzers en twee klokken op de voorgrond behoren eveneens tot de wereld van deze geleerden;³³ tevens zijn het alle instrumenten voor tijdmeting en aanwijzers van het verglijden van de tijd. De notie van de vergankelijkheid van al het aardse wordt daarmee geïncorporeerd, zonder dat dit hoeft te impliceren dat de wetenschappers, tevens de uitvinders van deze nuttige apparatuur, daarmee in een negatief daglicht zijn geplaatst. Had Goltzius bij een eerdere *Visus*-verbeelding naast de zon, ook maan en sterren ingevoegd



242
Cornelis Drebbel naar Hendrick Goltzius, *Geometria*, c. 1598.
Gravure, 178 x 132 mm. (B. 6).

243
Cornelis Drebbel naar Hendrick Goltzius, *Astronomia*, c. 1598.
Gravure, 176 x 130 mm. (B. 7).

244
Hendrick Goltzius, Joseph Justus Scaliger, c. 1592.
Gravure, 276 x 199 mm. (B. 183).

245

Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius,
Jupiter en zijn kinderen, c. 1596.
Gravure, 252 x 176 mm. (B. 74).



246

Naar Otto Vaenius, Embleem in: Otto
Vaenius, Q. Horati Flacci, Emblemata,
Antwerpen 1607.
Gravure, 181 x 151 mm.
Den Haag, Koninklijke Bibliotheek.

als emblemen op de borst van de personificatie (afb. 238), in de *Visus-allegorie* (B. 100) werkte hij dit gegeven uit door de mensen te tonen die zich met de bestudering van deze hemellichamen bezighouden.³⁴

Ook de medicus die een urinaal bestudeert, wordt in iconografische duidingen al gauw als charlatan gezien. Verwijzingen naar piskijkers in genrestukken uit de tweede helft van de 17de eeuw hebben in dit geval echter weinig zin.³⁵ Het opgehouden urinaal is een gangbaar attribuut van de medische wetenschap, zoals in Frans Floris' en Goltzius' allegorieën te zien is (R. 162; afb. 3).³⁶ Het bekijken van een urinaal is een picturale conventie waarmee de medicus herkenbaar wordt gemaakt. Dit geldt voor de arts op Heemskercks *Kinderen van Mercurius*,³⁷ de geenszins als negatief beschouwde medicus uit Ammans *Ständebuch* uit 1568 (de medicus volgt zelfs direct na de keizer, de koning, de vorst en de edelman; na hem komen de apotheker, de astronoom, de schilder, de beeldhouwer, de koopman en vervolgens de lagere ambachten);³⁸ de geneesheer in de prentreeks naar Goltzius over het lot van de medicus,³⁹ tot en met de voor wetenschap staande arts die in een embleem van Otto van Veen achter een schilder en dichter staat opgesteld (1607) (afb. 246).⁴⁰ Dat het als een respectabel attribuut werd gezien blijkt ook uit het feit dat in een portret door Saenredam naar Van Mander van de dichter en medicus Peter Hogerbeets van Horne een urinaal in de omlijsting is verwerkt.⁴¹ Zelfs nog in Adriaen van der Venne's uit 1626 daterende weergave van drie respectabele doctoren – in de theologie, de rechten en de medicijnen – staat naast de arts als attribuut een mandje met het urinaal.⁴² Kortom, de drie figuren achter de schilder zijn waardige, geleerde onderzoekers en kenners van de natuur, die tonen dat het *Gezicht* de dienaar is van hun wetenschap. Waarschijnlijk zal Drebbels houding, van wie door een medewerker werd verteld dat hij alleen geïnteresseerd was in zijn waarnemingen en dat volgens hem de waarheid en volmaaktheid in de wetenschap niet in boeken maar in de natuur te vinden was, ook Goltzius na hebben gestaan.⁴³ Wantrouwen en vertrouwen in het zien bestonden in deze tijd zeker naast elkaar, maar in Goltzius' eigen kring moet het laatste de over-

hand hebben gehad. De geleerden en de aan hen gerelateerde instrumenten op de voorgrond omringen die andere onderzoeker van de natuur die afhankelijk is van de ogen: de schilder. Twee geleerden verwijzen naar vrije kunsten – de astronomie en de geometrie (hier in dienst van de astronomie) – die evenals de schilderkunst hun bestaan danken aan dit zintuig.⁴⁴ De derde, de medicus, die in de uitbeelding het meest direct in relatie tot de schilder is geplaatst, toont net als deze nadrukkelijk de handeling van het kijken. De gedachte om hem, naast de beoefenaren van vrije kunsten, bij de schilder te plaatsen kan mede te maken hebben met het feit dat medicus en schilder vaker in uitbeeldingen met elkaar in verband werden gebracht. Van beiden is St. Lucas immers de patroonheilige, wat bijvoorbeeld verbeeld is door Maarten van Heemkerck in zijn *St. Lucas schildert de Madonna* uit 1532, waar deze als schilder en als medicus (onder andere met twee urinalen) wordt gekarakteriseerd.⁴⁵ Ook zijn beoefenaren van beide beroepen 'kinderen van Mercurius': op Goltzius' inventie met dit onderwerp zien wij in de doorkijk tussen de schilder en zijn ezel een medicus staan (B. (Saenredam) 78; afb. 276).⁴⁶ In vroegere uitbeeldingen van de *Planetenkinderen* behoorden trouwens ook de sterrenkundigen en mathematici tot de kinderen van Mercurius,⁴⁷ de god van onder meer '... de rede en t'licht, dat tot de kennis der dinghen aenleydet'.⁴⁸

In de *Visus-allegorie* (B. 100) worden zij allen beschenen door de stralende zon, lichtbron van de natuur die het zien mogelijk maakt, tevens symbool van 'd'oprechte waerheit'.⁴⁹ In het oeuvre van Goltzius is overigens eenzelfde weergave van de zon (met de nadrukkelijke stralen) te vinden in de uitbeelding van zijn persoonlijke devies, 'Eer boven Golt' (R. 196; afb. 247);⁵⁰ hierin wendt het serafijnskopje – hetzelfde kopje dat ook in deze prent op de bovenarm van Venus te zien is – zijn blik naar de zon.

De arend die naar de zon vliegt, heeft Goltzius zodanig weergegeven dat letterlijk zijn legendarische capaciteit om de zonnestralen te weerstaan getoond wordt. Door de plaatsing van deze twee traditionele symbolen van *Visus* boven de daaronder geschaarde figuren, wordt tevens duidelijk gemaakt dat de vertegenwoordigers van dit zintuig gedreven worden door het streven naar kennis van de natuur en de waarheid en hun werk verrichten onder de vleugels van de arend. Daarbij zullen ook gedachten over de arend als attribuut van de hoogste der goden (op Goltzius' inventie met Jupiters kinderen zien wij naast de reeds genoemde astronomen/mathematici ook een tekenaar op de voorgrond zitten) en als zinnebeeld van 'eenen veerdighen snellen geest' voor de hand hebben gelegen.⁵¹

De opvallende vogelkop die de ezel bekroont moet als de kop van de mythische vogel Phoenix worden gezien. Deze vogelkop, die midden in de stralen van de zon is geplaatst, onderscheidt zich van de manier waarop Goltzius arendskoppen tekende en is, met zijn prominente kuif en gekromde snavel, van hetzelfde type als de verbeeldingen van *Phoenix* zoals die bijvoorbeeld voorkomen in de enkele jaren later ontstane emblematische voorstellingen van Roemer Visscher en Pers (afb. 248a).⁵² Behalve het feit dat een Phoenix als bekroning van een schildersezal toepasselijk kan zijn omdat Van Mander deze legendarische vogel noemt als voorbeeld van kleurenrijkdom,⁵³ wordt de vogel Phoenix tevens, net als de arend, direct met de zon in



247

Hendrick Goltzius, Embleem van de
kunstenaar, 1600.

Pen en bruine inkt, 184 x 124 mm. (R. 196).
Wenen, Albertina.



248
Jacob Matham naar Hendrick Goltzius,
Portret Hendrick Goltzius, na 1617
(B. 172 - als Goltzius).

verband gebracht. In de woorden van Van Mander: 'men ghelijckt by desen Vogel oock de Sonne'.⁵⁴ In de genoemde emblemprenten is hij – net als in de *Visus-allegorie* (B. 100) – dan ook tegen een achtergrond van zonnestralen weergegeven. Om die reden is hij in een *Visus*-allegorie dus zeker toepasselijk. Tevens stond de vogel Phoenix zowel bij Van Mander als in de emblemen van Visscher en Pers voor 'd'uytnementheyt', in het bijzonder in 'Gheleertheit oft Conste' (Van Mander).⁵⁵ Waarschijnlijk duidt zijn plaats in het beeld, tussen de geleerden en als 'bewaker' van het werk van de kunstenaar, op deze betekenis. Bovendien heeft dit motief voor Goltzius ongetwijfeld een persoonlijke betekenis gehad. In de *Grondt* vergelijkt Van Mander Goltzius met een Phoenix en, in samenhang daarmee, met de zon: '... end' hem doen kennen,/ Voor eenighen Phoenix met goltzsche pennen,/ En wat metael sal t'eenich golt niet wijcken,/ Ofte wat licht d'eenighe Sonne ghelijcken,/ Dien hy eenich is toegewijdt bequame,/ En draeght van den Victory-boom den name.'⁵⁶ Ook Gerbier en Ampzing noemden hem 'onse schilder-Phoenix', terwijl onder een portret van Goltzius, waarschijnlijk gegraveerd door Jacob Matham, dezelfde Phoenixkop in een wapenschildje valt aan te treffen (B. 172 -als Goltzius; afb. 248).⁵⁷ Het lijkt gerechtvaardigd te veronderstellen dat de persoonlijke band met het beeld van de vogel Phoenix door Goltzius zelf gecreëerd werd of dat het misschien zelfs al een ouder 'familie-embleem' betrof: op het portret van zijn vader Jan Goltz dat Hendrick in 1578 graveerde, valt reeds een wapenschildje met een vogelkop te zien die Phoenix voorstelt.⁵⁸

De schilder en zijn model

De vraag dient zich aan hoe dit alles verband houdt met de centrale voorstelling van de schilder en zijn model. Voordat hierop nader kan worden ingegaan moeten wij beiden, eerst de schilder en vervolgens zijn model, nauwkeuriger bekijken.

Hierboven werd reeds vermeld dat Jacob de Backer wellicht een spitsvondige verwijzing naar de schilderkunst in een *Visus*-allegorie verwerkte door middel van *Narcissus bij de bron* (afb. 236).⁵⁹ In die prent bleef het voorgestelde echter beperkt tot de uitbeelding van twee vormen van aanschouwing van het spiegelbeeld. In Goltzius' inventie is nu, naast het beeld van de spiegel, het beeld van het schilderij geplaatst als *Visus*-attribuut. Vele jaren later zouden Rubens en Brueghel op geheel andere wijze een allegorie op het *Gezicht* met de schilderkunst verbinden door deze te situeren in een kunstgalerij.⁶⁰ Goltzius' idee om in een *Visus*-allegorie een schilder op te nemen die aan het werk is, en om diens schilderij hetzelfde object te laten reflecteren als de spiegel, was echter volledig nieuw en bleef uniek.

Een anonieme schilder die een model schildert – een onderwerp dat men in de 17de eeuw regelmatig kan tegenkomen – was omstreeks 1600 overigens nog geen gebruikelijke voorstelling. Uit de 16de en begin 17de eeuw kennen wij de op teksten gebaseerde uitbeeldingen van St. Lucas die de Madonna schildert en Apelles die Campaspe weergeeft, voorts zelfportretten van schilders 'aan het werk' (maar dan zonder model),⁶¹ en tenslotte voorstellingen van een schilderende, door een vrouw gepersonifieerde *Pictura* (soms met een specifiek model). Nog afgezien van het feit dat een schilder



248a
Roemer Visscher, *Sinnepoppen*,
Amsterdam 1614, 97
(II, no. XXXVI; motto: 'Ane weergaey').



die een model bestudeert en weergeeft in een *Visus*-allegorie nieuw is, is dus ook weergave van dit later veel vaker uitgebeelde thema op zichzelf al tamelijk bijzonder.

Het lijkt weinig twijfel dat een Haarlemse tijdgenoot/kenner bij het zien van deze schilder – in het bijzonder door zijn bejaarde, en bebrilde gezicht en de muts op zijn hoofd – meteen herinnerd zal zijn aan een schilderij dat voor Haarlemmers ongetwijfeld de befaamde uitbeelding van een schilder was: Maarten van Heemskerck's *St. Lucas die de Madonna schildert* uit 1532 (afb. 249).⁶² Ook de monumentale bekroning van de ezel – bij Heemskerck een hermenkop, hier vervangen door de Phoenixkop – lijkt een verwijzing naar dit werk. Door Samuel Ampzing (1628) wordt meegedeeld dat Goltzius een buitengewone waardering voor dit schilderij had en het '... op een ladder daer by klimmende by sijn leven menigmael quam besien, betuygende dat hy sich in 't gesicht van de selve niet en konde versadigen.'⁶³

De houding van Goltzius' schilder, driekwart op de rug gezien en over de schouder kijkend, is echter een geheel andere dan bij Van Heemskerck en komt overeen met een conventie die voor het eerst te zien is in Frans Floris' weergave van *Pictura*, onderdeel van een allegorie op de façade van zijn huis

249
Maarten van Heemskerck, *De heilige Lucas schildert de Madonna*, 1532.
Paneel, 168 x 235 cm.
Haarlem, Frans Hals Museum.

en bekend uit een in 1576 uitgegeven prent.⁶⁴ Deze houding is daarna onder meer aan te treffen op Otto van Veens zelfportretten, in enkele uitbeeldingen van *Apelles die Campaspe schildert*, en bij Goltzius zelf in een door Matham in prent gebrachte inventie van de *Schilderende St. Lucas* (waarin het model zelf, de Madonna, is weggelaten) (B. 113; afb. 152).⁶⁵ De opstelling, met de over de schouder kijkende schilder, krijgt in Goltzius' *Visus*-inventie, in tegenstelling tot de genoemde uitbeeldingen, een logische verklaring doordat het model op de voorgrond is geplaatst.⁶⁶ Is op het paneel van Floris' *Pictura* een naakte vrouw (Venus?) uitgebeeld, wat zou kunnen slaan op de vele malen dat Floris in teksten met Apelles werd vergeleken, bij Goltzius is de verwijzing naar Apelles nog nadrukkelijker aanwezig: de voorstelling van een schilder die een naakte Venus schildert zal kenners direct aan de legendarische Griekse kunstenaar hebben herinnerd en ook de aanwezigheid van Cupido versterkt de gedachte aan Apelles-uitbeeldingen.⁶⁷ Er kan dus worden geconcludeerd dat in deze schilder, door attributen, houding, uiterlijk en model, verwijzingen naar uitbeeldingen van St. Lucas en Apelles (en wellicht ook de personificatie van *Pictura*) verenigd zijn. St. Lucas en Apelles, de meest eerbiedwaardige vertegenwoordigers van de schilderkunst uit respectievelijk de bijbelse en klassieke oudheid, waren beiden uitbeelders van vrouwelijke schoonheid en gratie bij uitstek – hemelse zowel als profane –, zodat de verwijzing naar *de* exemplarische schilders tevens het weergeven van vrouwelijke schoonheid als exemplarisch thema voor de schilderkunst in zich kan dragen.

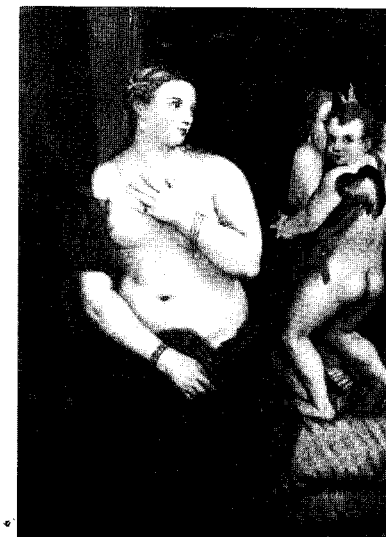
De bril van de schilder te beschouwen als een attribuut met negatieve connotaties, lijkt mij hier niet op zijn plaats;⁶⁸ de bril is immers een vrij voor de hand liggend attribuut voor *Visus* (en, zoals wij zagen, al eerder als zodanig gebruikt),⁶⁹ en hij was ook reeds opvallend aanwezig op de neus van Heemskercks *St. Lucas*. Hetzelfde geldt voor de leeftijd van de schilder die eerder positief moet worden gewaardeerd.⁷⁰ Behalve het feit dat ook St. Lucas altijd als een oudere man werd uitgebeeld, is wellicht Van Manders relaas in het *Leven* van Apelles significant: daarin wordt verteld dat toen Apelles stierf, hij bezig was met een schilderij van Venus dat al zijn voorgaande werk in schoonheid overtrof. In zijn ouderdom was Apelles dus op zijn best – juist in het schilderen van het onderwerp dat ook Goltzius' bejaarde schilder weergeeft.⁷¹ Wellicht speelt ook de later enkele malen verwoorde gedachte mee dat de kunst, vanwege kennis en ervaring van de ouderdom, het best bejaard kan worden weergegeven.⁷² Goltzius zelf was al een ervaren kunstenaar van middelbare leeftijd toen hij het vak van schilder opvatte en ongetwijfeld zal hij hebben gehoopt een bejaarde 'Apelles' te worden.

Deze schilder schildert naar een model, dat behalve model ook Venus en de personificatie van *Visus* (als een in de spiegel kijkende vrouw) is. Dat de schilder slechts 'naar het leven' schildert en dus een lage vorm van schilderkunst representeert zoals Müller Hofstede meende,⁷³ wordt al ondergraven door dit gegeven. Hij schildert immers Venus, het hoogste ideaal van vrouwelijke schoonheid en gratie – tevens de visualisering van een 'poëtische verciering'; ook in de voorstelling zelf is het 'model' waar de schilder naar kijkt een inventie die de transformatie van model naar ideaal reeds heeft ondergaan. Bovendien valt te constateren dat Goltzius er zelfs zorg

voor heeft gedragen dat de schilder in de voorstelling dit reeds geïdealiseerde 'model' niet letterlijk op zijn paneel afbeeldt zoals hij haar ziet: hij bekijkt haar immers geheel en profiel – zelfs enigszins schuin op de rug – terwijl hij haar op het paneel schuin van voren heeft vastgelegd en hij ook haar houding enigszins heeft gewijzigd. Dit in tegenstelling tot het beeld van de spiegel tegenover haar dat wel een 'letterlijke' – zij het spiegelbeeldige en dus tevens 'valse' – reflectie geeft.⁷⁴ Het fragmentarische beeld dat wij in de spiegel te zien krijgen benadrukt de 'toevalligheid' van de spiegelreflectie ten opzichte van het zorgvuldig geconstrueerde beeld dat op het schilderij is weergegeven.⁷⁵ Overigens lijkt de reeds door Van Hoogstraten geuite veronderstelling dat Goltzius in deze uitbeelding inhaakte op het *paragone*-debat niet zo waarschijnlijk.⁷⁶ Als dat zijn bedoeling was geweest zou hij de naakte vrouw ongetwijfeld op het paneel schuin van achteren – dus te zamen met de twee andere aanzichten 'in het rond' – hebben getoond en een minder fragmentarisch spiegelbeeld hebben laten zien.

Door de traditionele bolle spiegel te vervangen door een vlakke spiegel wordt de gelijkenis tussen spiegel en schilderij als 'attributen' van *Visus* benadrukt. Beide tonen een 'schijn van het zijn', die slechts door de ogen kan worden waargenomen en alleen bij de gratie van het gezicht kan bestaan.⁷⁷ Het schilderij overstijgt echter de vluchtige en letterlijke reflectie van het spiegelbeeld. Tevens lijkt door het naast elkaar stellen van spiegel en schilderij te worden aangegeven dat de traditionele connotaties van de combinatie spiegel/verleidelijke vrouw – naast *Visus* in de eerste plaats *Superbia* en *Vanitas* – ook in verband kunnen worden gebracht met het schilderij dat zulke schoonheid weergeeft.⁷⁸

Doordat deze Venus/*Visus* zichzelf aanschouwt in een grote vlakke spiegel die door Cupido wordt opgehouden, herinnert zij – eerder dan aan de traditionele, in een convexe handspiegel kijkende *Visus*-personificaties – aan Titiaans beroemde compositie met een eveneens vrijwel *en profil* weergegeven Venus voor een spiegel waarin een gedeelte van haar gezicht, schouder en arm worden gereflecteerd. Deze inventie bestond in vele versies en werd bijvoorbeeld door Gillis Coignet in 1579 (en later ook door Van Dyck en Rubens) gekopieerd (afb. 250).⁷⁹ In Coignets schilderij kijkt Cupido, in afwijking van de andere versies – en net als bij Goltzius – de toeschouwer aan. Het lijkt waarschijnlijk dat Goltzius het stuk van Coignet, een versie van Titiaans compositie waarop het gebaseerd is, of een andere kopie gekend heeft. Elementen van de houding van zijn Venus/*Visus* gebruikte Goltzius in dezelfde tijd ook voor zijn uitbeelding van Maria Magdalena uit 1602 (B. (Matham) 115; afb. 251), die bovendien weer andere aspecten met Titiaans compositie gemeen heeft.⁸⁰ Bij Maria Magdalena is meer nadruk gelegd op de 'Venus pudica' houding zoals Titiaan die weergaf, maar het meedraaien van het geneigde hoofd met het bovenlichaam en de knielende positie zijn zeer overeenkomstig de Venus van de *Visus*-allegorie. Hoewel het profiel van Maria Magdalena en dat van Venus vrijwel identiek zijn, lijken de geringe verschillen erop te wijzen dat Goltzius voor zijn *Visus*-allegorie (B. 100) gebruik heeft gemaakt van een nog bekende modelstudie van een vrouwenhoofd.⁸¹ De langs de zijde liggende arm van Venus/*Visus*, die een bijeengehouden prop draperie tegen het dijbeen gedrukt houdt – en die



250
Gillis Coignet, *Venus voor de spiegel*,
1579.
Doek, 139 x 96 cm.
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.



251
Jacob Matham naar Hendrick Goltzius,
Maria Magdalena, c. 1602.
Gravure, 280 x 92 mm. (B. 115).



252
Hendrick Goltzius, *Venus met de appel van de Hesperiden*, c. 1598.
Pen en bruine inkt op licht roze papier, 160 x 75 mm. (R. 123).
Haarlem, Teyler's Stichting.

in tegenstelling tot het pudica-type het bovenlichaam juist bloot geeft – is een motief dat men ook vindt in een getekende *Venus* uit 1598 (R. 123; afb. 252); in verwante vorm zijn de stand van bovenlichaam en arm respectievelijk aan te treffen in een eerder genoemde *Visus*-personificatie (afb. 240), in andere verbeeldingen van *Venus* (bijvoorbeeld een tekening uit 1597: R. 120; afb. 253) en in een schilderij van *Helena* uit 1615 (afb. 254).⁸² *Venus/Visus* is dus geplaatst in een houding die bestaat uit elementen die Goltzius eveneens voor Maria Magdalena en voor de befaamdste mythologische schoonheden gebruikte, maar die, in het bijzonder door Cupido en de vlakke spiegel, sterk herinnert aan een beroemde *Venus*-compositie van Titiaan.

Was de invoeging van de schilder in een *Visus*-allegorie een geheel nieuwe gedachte, verbanden tussen *Venus* en de schilderkunst en tussen *Venus* en de zintuigen – in het bijzonder *Visus* – waren reeds eerder gelegd. Allereerst zal de laatstgenoemde connectie, tussen *Venus* en *Visus*, nader worden bekeken en zal in samenhang daarmee worden ingegaan op 16de- en 17de-eeuwse ideeën over de 'gevaaren' van het zien en op het beeld dat *Venus* vertegenwoordigde. In de daarop volgende paragraaf zullen de relaties tussen *Venus* en *Pictura* aan de orde komen.

Venus en Visus

Al eerder werd gewezen op het feit dat de zintuigen en de zinnelijke liefde aan het einde van de 16de eeuw in voorstellingen van de zintuigen met elkaar in verband werden gebracht – in zijn meest directe en pregnante vorm door Goltzius' reeks met amoureuze paren uit circa 1596 (B. (Saenredam) 95; afb. 204). De logische stap om *Venus*, godin van de liefde, ook uit te beelden als heerseres over de zintuigen, valt te zien in een tekening die wordt toegeschreven aan Johann Rottenhammer (afb. 255).⁸³ Daar zit *Venus* op de wolken en kijkt neer op de personificaties van de zintuigen (waaronder de vrouw met spiegel), terwijl Cupido zijn pijlen op hen richt. Zeer duidelijk zijn *Venus* en *Visus* gecombineerd in een schilderij waarin Louis de Caullery de *Vijf Zintuigen* en het in deze periode zo geliefde thema van *Venus*, *Ceres* en *Bacchus* bijeenbracht. De uitbeelding van de zinnelijke genoegens van drank en voedsel als hulpmiddelen van *Venus*, en van de zinnen als drijvende kracht achter de liefde, zijn ingevoegd in een amoureuze gezelschap dat in een liefdestuin rond de tafel is geschaard: naast *Venus* zit een vrouw die zich in de spiegel bekijkt.⁸⁴

Gezien de verhouding tussen de zintuigen en de zinnelijke liefde, lijkt het al even vanzelfsprekend om de traditionele *Visus*-personificatie van de jonge vrouw met spiegel en de al sinds de oudheid bestaande – maar in de 16de eeuw in Venetië gepopulariseerde – verbeelding van *Venus* voor de spiegel in elkaar te schuiven. Hierboven werd er al op gewezen dat elementen die associaties met *Venus* oproepen reeds leken te zijn ingevoegd in de *Visus*-figuur op Jacob de Backers prent (afb. 236) en in Goltzius' circa 1586 ontworpen personificatie (in 1596 door Clock gegraveerd: B. 1; afb. 238). Een tijd later zien wij een volledige versmelting van *Venus* en *Visus* in de mooie titelprent van Crispijn de Passe de Jonge voor het amoureuze liedboek de *Nieuwen ieucht-spieghel* (1617) (afb. 256).⁸⁵ Hier is zij gecombineerd met de als vrijersparen weergegeven andere vier zintuigen en zijn de zintui-



253
Hendrick Goltzius, *Venus en Amor*, 1597.
Pen en bruine inkt, groen en rood gewassen, wit gehoogd. (R. 120).
Berlijn, Staatlichen Museen, Kupferstichkabinett.

254
Hendrick Goltzius, *Helena*, 1615.
Doek, 115 x 83 cm.
Montreal, collectie David G. Coster.

255
Hans Rottenhammer, *Venus en Cupido*.
Pen en penseel in kleur, wit gehoogd, op papier, 397 x 341 mm.
Amsterdam, collectie Van Eeghen.

256

Crispijn van de Passe II, Titelprent in:
Nieuwen Jeucht Spieghel.

Gravure, 126 x 160 mm. (H. 143).
Den Haag, Koninklijke Bibliotheek.



gen geïntegreerd in het voor titelprenten van amoureuze embleem- en lied-boeken traditioneel geworden motief van vrijersparen geschaard rond een Venus-altaar.⁸⁶ Cupido houdt Venus een spiegel voor, terwijl zij, als belichaming van het *Gezicht*, maar tegelijkertijd als heerseres over de liefde en presiderend over de andere zintuigen, neerziet op de paren die het *Gehoor*, de *Smaak* en het *Gevoel* personifiëren (een aan bloemen snuffelend hondje staat voor de *Reuk*). Ook hier werd dus nog eens dit bijna vanzelfsprekende verband gelegd, maar Goltzius' samensmelten van Visus met Venus voor de spiegel had veel verder reikende consequenties. Om daar meer greep op te krijgen zal nu nader worden ingegaan op een aantal mogelijke connotaties die samenhangen met de uitbeelding van Venus (met en zonder spiegel) – Venus was in de beeldende kunst van die tijd ongetwijfeld de meest populaire godheid⁸⁷ – en op gedachten over *het zien* daarvan.

In de Nederlanden was Jan Gossaert de eerste die bij een naakte vrouw met spiegel ook verwijzingen naar Venus invoegde.⁸⁸ Gedachten over *Superbia* en *Vanitas* die in de 16de eeuw zo dikwijls door een vrouw met spiegel zouden worden weergegeven, zijn hier versterkt door andere elementen: naast de spiegel en Venus' begeerlijke uiterlijk, verwijst de vaas met bloemen naar ijdelheid en vergankelijkheid van schoonheid en duiden Cupido's pijlen en boog en de helm van Mars op de zinnelijke begeerte die hierdoor wordt opgewekt. In de late 16de eeuw werd de voorstelling van Venus met spiegel bijvoorbeeld door Jacob de Backer en Pieter Isaacs (1600) nog eens nadrukkelijk met *Vanitas* verenigd.⁸⁹ Nadien werd deze vermenigving door schilders als Moreelse en Van Bijlert verder uitgewerkt, waarbij de grenzen tussen Venus en een 'eigentijdse' verleidster steeds meer vervaagden.⁹⁰ Zestiende-eeuwse Venetiaanse schilderijen met de zich in een spiegel bekijkende Venus zullen veeleer de in de petrarcistische liefdeslyriek zo veel-

vuldig uitgedrukte gedachten omtrent de spiegel als metafoor van vrouwelijke schoonheid en liefde verbeelden.⁹¹ Voor de noorderling zullen echter de *Superbia/Vanitas* connotaties die het spiegelmotief met zich meedroeg steeds een vanzelfsprekend onderdeel van de inhoud hebben gevormd, zoals bijvoorbeeld duidelijk naar voren komt in de genoemde *Vanitas* van Isaacs., een bewerking van een uitgesproken 'Venetiaans' Venus-type.

Een opmerkelijke variant van de zich spiegelende Venus toont een prent van Jacob Matham (B. 17; afb. 257), waarin een liggende Venus in een door Cupido opgehouden spiegel kijkt, terwijl zij door een satyr beloerd wordt. Hier lijken Venus als opwekster van zinnelijke begeerte – een begeerte die hier nadrukkelijk wordt opgewekt door het aanschouwen van vrouwelijke schoonheid – en het beeld van schoonheid als vergankelijke en ijdele uiterlijke schijn tezamen gevisualiseerd. In deze Venus-voorstelling draait alles om het zien van vrouwelijk schoon (door Venus zelf, door de satyr en door de toeschouwer) en de implicaties daarvan; waarschijnlijk kon zo'n prent ook als verbeelding van *Visus* – maar dan als het zintuig dat het meest direct op de zinnelijke lust inwerkt – worden opgevat.

In het bijzonder in de laatste decennia van de 16de en eerste decennia van de 17de eeuw werd in de Noordelijke Nederlanden zeer vaak de reeds uit de oudheid stammende mening verwoord dat wat de ogen zien het krachtigste op de geest inwerkt en vooral dat het zien de bron van verleiding is, begeerte en lust opwekt en de mens tot zondige gedachten en daden brengt.⁹² 'Men bevonde des begeerlijckheys leggher/ te wesen de ooghen, ...' zoals Van Mander het bondig uitdrukte.⁹³

Gedachten omtrent de 'gevaren' van het zien treffen wij eveneens nadrukkelijk aan in de onderschriften onder de Hollandse *Visus*-prenten. Werd in de onderschriften bij de Vlaamse prentreeksen vóór Goltzius aanvankelijk in neutrale of positieve termen op de eigenschappen van de ogen gewezen,⁹⁴ onder de eerste *Visus*-prent van Goltzius (1578; afb. 237) staat dat de ogen de kuise teugels moet worden aangedaan om te voorkomen dat men door de glanzende schijn der dingen wordt bedrogen.⁹⁵ Onder de in 1596 door Clock in prent gebrachte *Visus*-gravure naar Goltzius (afb. 238) wordt dit verder uitgewerkt met een verwijzing naar Actaeon die door het zien ten onder ging: 'Actaeon had, niet goed bij zinnen, Diana aanschouwd, of dat nu zijn lot was, of dat het gezichtsvermogen de zonde van verleiding veeleer in zich bergt (hoevelen heeft het in het verderf gestort!) zolang Zorg het niet met zijn teugels in bedwang houdt'.⁹⁶ Bij het amoureuze paar uit de reeks die door Saenredam werd gegraveerd (ca. 1596; afb. 204) is een belangrijk aspect van deze gedachte – de zinnelijke verleiding door het zien – ook in het beeld verwerkt door de jongeman gretig te laten kijken naar de mooie, zich spiegelende verleidster die gekleed is als een courtesane: 'Wanneer al te dartele ogen slecht beteugeld worden, stort de dwaze jeugd zich hals over kop in het kwaad'.⁹⁷ Deze onderschriften maken duidelijk dat het in de eerste plaats het zien van vrouwelijke schoonheid is – in het bijzonder naakte schoonheid – waardoor de geest wordt ontregeld en wellustige begeerte wordt opwekt, een gedachte die ook elders in talloze toonaarden en varianten naar voren wordt gebracht.⁹⁸

De preoccupatie met die gedachte komt in de beeldende kunst vooral



VENUS.

257
Jacob Matham, Venus met Cupido en
Satyr, c. 1600.

Gravure, 193 x 142 mm. (B. 17).

tot uitdrukking in de juist in deze periode zo geliefde voorstellingen als het *Oordeel van Paris*, *Diana en Actaeon*, de *Badende Bathseba*, en *Suzanna en de ouderlingen*; het zijn alle onderwerpen die gaan over *het zien* van vrouwelijk naakt met noodlottige gevolgen. In deze voorstellingen van ontklede schoonheden wordt het aanschouwen van naakte vrouwen verbeeld, waarbij de toeschouwer in dezelfde positie verkeert als de 'voyeurs' in het beeld wier lusten tot hun schade en schande worden opgewekt.⁹⁹

De dubbelzinnige spanning die inherent is aan zulke schilderijen wordt des te duidelijker wanneer men zich realiseert dat er tevens een lange traditie bestaat – die ook in de laatste decennia van de 16de en de eerste decennia van de 17de eeuw een hoogtepunt lijkt te beleven – waarin de gedachten over verleiding door de ogen werd getransponeerd op de schilderkunst in het algemeen ('voetsel van qua'e lust en fieltsche sotterny' en 'Verleyd-ster van 't gesicht' om enkele zeer felle bewoordingen van Camphuyzen aan te halen, bij wie de angst voor de macht van de ogen en de kracht van het beeld ten top wordt gedreven) en van uitbeeldingen van vrouwelijke, vooral naakte schoonheid in het bijzonder.¹⁰⁰ Erasmus sprak reeds ernstige twijfel uit over de oprechte bedoelingen van schilders waar het de weergave van vrouwen betrof in bijbelse voorstellingen, daarbij de nadruk leggend op het gevaar van het beeld als zijnde veel krachtiger dan het woord.¹⁰¹ Een eeuw later werd dit door de beeldenhaters Camphuyzen en Geesteranus vanuit een streng religieuze optiek in zeer extreme vorm tot uitdrukking gebracht: 'Men doet een naeckte vrouw sich tusschen minnaers baden/ Tot kancker van goe seen' en schoubaer oogh-fenijn/ En dat sal noch Susann', een kuyssche vrouwe sijn', of: 'en om door geyl vermaack de oogen te gerijven/ Soo stelt gy mans en wijfs met moeder naackte lijven'.¹⁰²

Van Mander constateert (zonder nadruk te leggen op de negatieve implicaties), dat het juist door verf en kleur is dat de schilderkunst zo'n grote invloed op de zinnen heeft, wat vooral blijkt bij uitbeeldingen van jonge vrouwen die menig hart doen zwemmen 'in een Zee van weelden [wellust]' en 'Waer uyt der verwen cracht is te betuyghen'; hij verwijst daarbij in één adem naar de destructieve macht van mooie vrouwen voor wie menige oorlog is gevoerd en helden ten onder zijn gegaan (ongetwijfeld vooral doelend op Paris), daarmee impliciet duidend op de kracht van uitbeeldingen van juist deze vrouwen.¹⁰³ Wel in een moraliserende context, voegt Cats aan deze gedachte toe dat hoe beter de schilder is hoe 'gevaarlijker' diens schilderijen zijn. Na zijn waarschuwing tegen 'geyle beelden' die de toeschouwer slechts lusten inprenten,¹⁰⁴ schrijft hij: 'En laet dan oock de kunst u geenszins hier bewegen,/ Want even in de kunst daer is het quaet gelegen;/ Hoe dat in dit geval de schilder hooger sweeft/ Hoe dat hy dieper quetst, en harder nepen geeft;/ Hoe dat hy naeder weet het leven uyt te drucken,/ Hoe dat hy verder kan de gansche tochten rucken/ Tot ick en weet niet wat, gewis de beste geest/ Doet hier het slimste quaet en hindert aldermeest'.¹⁰⁵ Het zijn in de eerste plaats voorstellingen met bijbelse schoonheden die het steeds moeten ontgelden, zoals *Bathseba*, *Suzanna* en de *Dochters van Loth* – die in deze tijd ongetwijfeld tot de meest geliefde bijbelse onderwerpen behoorden – maar ook die van *Lucretia* of van amoureuze handelingen tussen goden. En natuurlijk kon vanouds de uitbeelding van Venus – schoonheid en verleiding in persoon – bij uitstek als lustopwekker gelden.

Het meest bekende klassieke verhaal waarin het beeld van Venus in deze context een rol speelt, is de van Plinius stammende en door Erasmus en Molanus herhaalde anekdote over de *Venus van Knidos* op wie een jongeman de sporen van zijn onbeheerste lusten naliet. Molanus haalt tevens Clemens van Alexandrië aan die stelde dat de ogen overspel plegen door het kijken naar schilderijen van Venus en andere onzedelijke voorstellingen.¹⁰⁶

In de 16de eeuw was het niet alleen Anna Bijns die heftig uitvoer tegen 'Venus, Cupido en sulcken ghespuys/ Naeckt in de cameren te hanghen ...': 'Maer dat sij Cupido met sijnen schichte,/ Lucretia, Venus oft een haer nichte,/ In haer cameren stellen puer moeder naeckt,/ Dwelck tot onsuverheden mach trecken lichte'.¹⁰⁷ Ook Goltzius' eigen leermeester, Dirck Volckertz. Coornhert schreef: 'Der ghedachten molen drayt onophoudelyck. Werpt daar inne het kaf der schilderijen vande naackte Venus, wat magh zy anders malen dan vierighe onkuysheyd, vandende begheerten ende heete minne?' en elders nog eens: 'Brenge in 't gedacht een schone Venus naakt/ Wat zal 't doch malen dan onkuise brand?/ Blust dezen vonk, eer gij in vlammen raakt!/ Dit vierig beeld wast uit met snelder hand,/ Maakt vast verbonden met uw verstand,/ Dat het uw oog van lust afkeert,/ Want lusts aanzien teelt kwa begeert'.¹⁰⁸

Dergelijke uitingen zijn uit zeer uiteenlopende culturele milieus afkomstig;¹⁰⁹ zij maken duidelijk dat zulke schilderijen als zeer zinnenprikkelend werden ervaren en in die hoedanigheid als effectief werden beschouwd. In teksten blijkt de preoccupatie met het lustopwekkende effect van naaktvoorstellungen vooral uit de vele negatieve commentaren, maar er zijn ook kluchtige uitingen aan te treffen, zoals een passage in Bredero's *Moortje* (gebaseerd op de *Eunuchus* van Terentius),¹¹⁰ waarin de lusten van een verkrachter worden opgewekt door 'veel naakte Beelden' ('t vrolijk hof van weelden', Mars en Venus en de verkrachting van Lucretia worden genoemd). In een lang erotisch gedicht in de *Nova Poemata* bezoekt de dichter een courtesane en begeeft zich met haar te bed nadat hij is 'ontsteeken ... in de vieriger minnen' door het aanschouwen van schilderijen van Mars en Venus, Jupiter en Leda, Mercurius en Herse en de naakte Helena.¹¹¹ Later in de 17de eeuw zijn vele speelse (niet moraliserende) variaties op dit motief te vinden in gedichten van Vondel en Vos – diverse malen juist naar aanleiding van schilderijen van Venus, maar ook van Leda, Danae, de slapende Efigenia, Suzanna en de vrouw van Potifar.¹¹² Dat erotische prikkeling door het beeld betekent dat het voorgestelde door het zien in de geest 'tot leven' wordt gebracht, wordt in zulke gedichten duidelijk geïmpliceerd.¹¹³

Pieter Serwouters titelprent van Bredero's *Aendachtigh Liedt-boeck* (afb. 258) kan als een picturale pendant van de hierboven genoemde moralistische kritiek worden beschouwd; daar richt de dichter zich op *Geloof, Hoop en Liefde* en keert de schilderkunst de rug toe (op de ezel een schilderij van een naakte vrouw met schedel als toonbeeld van *Vanitas*), terwijl zijn model – Venus – vergezeld van Cupido, de deur uitvlucht.¹¹⁴ Werner van den Valckert bracht daarentegen in een schilderij van Venus (ca. 1612) de lustopwekkende kracht van 'de naakte Venus' op speelse en zeer directe wijze in beeld door Cupido zijn pijl rechtstreeks op de toeschouwer te laten richten (afb. 259).¹¹⁵

Vooral kunsthistorici hebben in hoge mate de neiging getoond om

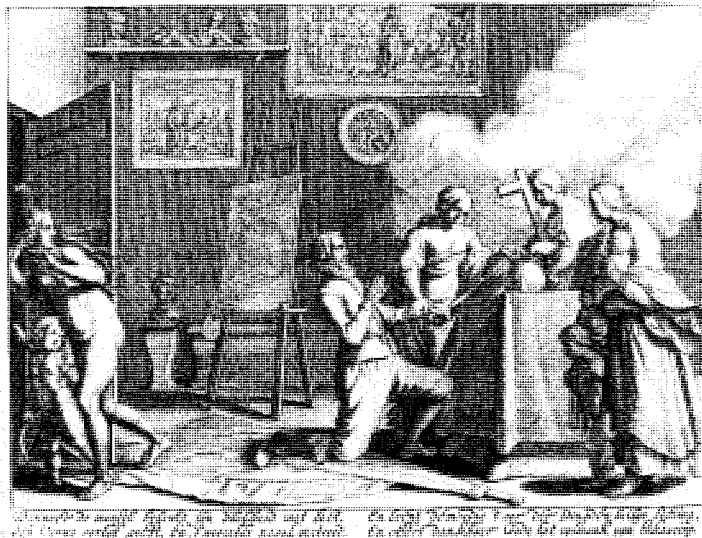
258

Pieter Serwouters, Titelprent
Aendachtigh liedt-boeck, in: Adriaen
Bredero, Boertigh, amorus en
aendachtigh groot liedt-boeck,
Amsterdam 1622.

Gravure, 127 x 168 mm. (H. 44).
Den Haag, Koninklijke Bibliotheek.

4

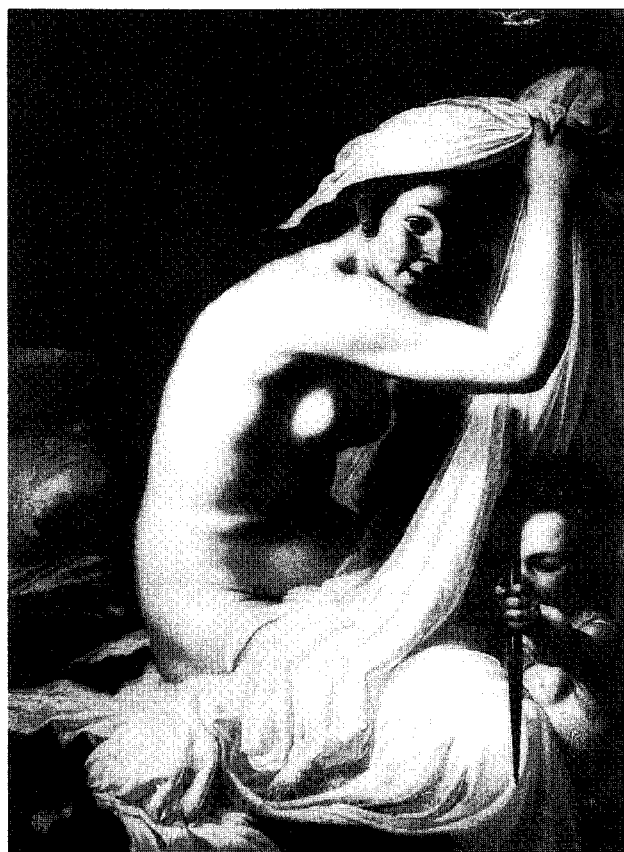
G. A. BREDEROOS



259

Werner van den Valckert, Venus als
verleidster, c. 1612.

Paneel, 103 x 76,5 cm.
Particuliere collectie.



met een boog om de erotische lading van schilderijen met naaktvoorstellingen heen te lopen of deze zelfs te ontkennen. Dat deze een fundamenteel aspect van de inhoud vormt, en door tijdgenoten waarschijnlijk als het meest fundamentele werd ervaren – openlijk door tegenstanders en waarschijnlijk als vanzelfsprekend door liefhebbers¹¹⁶ – dient met nadruk te worden gesteld. Juist de steeds weer geformuleerde erkenning dat beelden in staat zijn tot het opwekken van begeerte en de zich voortdurend manifesterende geobsedeerdheid met de ogen als de krachtigste ‘verleiders’, iets wat zelfs als een fysiologische realiteit kon worden gezien,¹¹⁷ zal het voor de eigentijdse toeschouwer onmogelijk hebben gemaakt zich niet bewust te zijn van het erotische effect. Aangezien zowel de vraag naar (erotische) naaktuitbeeldingen als de afkeuring ervan in deze periode aanzienlijk moeten zijn geweest, hoeft het dan ook geen verwondering te wekken dat voor naaktvoorstellingen bij voorkeur onderwerpen werden gekozen waarin een te verwoorden moralisatie was ingebouwd: zoals reeds opgemerkt, waren in geliefde naaktvoorstellingen als die van *Bathseba*, *Suzanna*, *Diana en Actaeon* en het *Oordeel van Paris* de gevaren van het zien van naakt zelfs de kern van het onderwerp. Ook konden elementen worden ingevoegd die een moralisatie mogelijk maakten, zoals verwijzingen naar *Vanitas/Superbia* in Venus-voorstellingen.

De schilder in Goltzius’ *Visus-allegorie* (B. 100) – die hierboven als een uiterst respectabele kunstenaar werd geïnterpreteerd – schildert dus de ‘naakte Venus’ ofwel ‘lusts aanzien’. Is deze schilder dan toch als een verwerpelijke kunstenaar voorgesteld, of moeten wij de Venus in deze allegorie zien als de kuise, hemelse Venus, als de verbeelding van een abstract idee, waardoor – althans verbaal – haar beeltenis ‘onschadelijk’ kan worden gemaakt? Het feit dat zij gepresenteerd wordt met ‘Cupido en zijn schichten’, dat door de spiegel de associaties met *Superbia* en *Vanitas* zijn geïncorporeerd, en dat zij tevens de blijkens de onderschriften van Goltzius’ *Visus*-prenten het steeds naar zinnelijke lustopwekking verwijzende zintuig representeert, sluit het laatste al uit. De nadrukkelijke aanwezigheid van de voor Venus en Cupido op de voorgrond liggende kat bevestigt bovendien de verwijzing naar zinnelijke verleiding en wellust; al eerder zagen wij dat de kat als enig dierlijk *Visus*-attribuut juist op Goltzius’ meest expliciet amoureuze *Visus*-voorstelling was overgebleven (afb. 204). Opvallend is dat op diverse *Zondeval*-inventionen van Goltzius een kat als ‘attribuut’ van de eerste verleiderster op de voorgrond ligt;¹¹⁸ in het bijzonder een tekening uit circa 1598 (B. (Saenredam) 40; afb. 260) toont hem op dezelfde wijze, met dat verschil dat hij in de *Visus-allegorie* (B. 100) bovendien – overigens net als de meer verscholen kat naast Goltzius’ *Visus/liefdespaar* – nadrukkelijk de toeschouwer aankijkt.

Ook in het algemeen lijkt het onwaarschijnlijk dat uitbeeldingen van Venus in deze tijd gedachten aan een ‘hemelse’ of een niet-zinnelijke Venus opwekten. In de vele Venus-prenten door Goltzius en zijn kring wordt zij bijvoorbeeld nooit verbeeld als de Venus die Cupido probeert tegen te houden of straft,¹¹⁹ integendeel: zij omarmt hem liefdevol of kijkt goedkeurend naar hem terwijl hij meestal gevaarlijk met een pijl manipuleert. In deze prenten wordt zij dikwijls gepresenteerd als de Venus van het oordeel van



260

Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius,
De zondeval, 1597.

Gravure, 221 x 141 mm. (B. 40).



Paris (dus als het toppunt van schoonheid maar ook als de gevaarlijke verleidster): of omdat zij in een reeks met Juno en Minerva is weergegeven (afb. 261-263), of omdat haar een appel in de hand is gegeven (afb. 264).¹²⁰ Voorts wordt zij diverse malen verbeeld in reeksen met Bacchus en Ceres (B. 66, als Saenredam; afb. 265), of met attributen die naar de steun van Bacchus en Ceres verwijzen (B. (Goltzius) 257; afb. 266), dus alweer als de sensuele Venus.¹²¹ Voor zover dit niet uit een dergelijke context duidelijk wordt, blijkt uit de onderschriften bij prenten van Venus (immer begeleid door Cupido en zijn pijlen; B. (Saenredam) 68; afb. 267), dat zij de 'Cyprische' Venus is die zeker niet als representante van hemelse, kuise liefde werd gezien, maar als de zinnelijke liefde of – in een poëtischer en speelser variant – als de almachtige aan wie alle goden en mensen onderworpen zijn, en die zij voortdurend kwelt.¹²² Dit laatste is een overbekend motief dat de liefdeslyriek uit die tijd beheerst en dat door Goltzius fraai werd gevisualiseerd in de door Saenredam in prent gebrachte inventie waar een gezelschap weelderig geklede amoureuze jongelieden voor Venus knielt (B. (Saenredam) 77; afb. 268).¹²³

Het is wellicht significant dat Van Mander, wanneer hij over het *beeld* van Venus in de *Wtbeeldinge* schrijft uitsluitend over de Venus van uiterlijke schoonheid en wellust spreekt, die bijvoorbeeld naakt is omdat 'die Venus in onkuysht dienen, worden gebloot van rijckdom en eere'.¹²⁴ In de *Wtlegghingh* komen wel de Venus van de hemelse, reine en kuise liefde tegenover die van de vleselijke en wellustige ter sprake, maar ook daar blijkt het meest gangbare beeld dat van de 'Cyprische' te zijn.¹²⁵ De vele verbindingen met Venus in het literaire taalgebruik (Venus-brandt, Venus-treecken, Venus-tochten, Venus-spel, Venus-werck, Venus-dienaren, Venus-wichten, Venus-brok, Venus-goet, Venus-dierkens, Venus-scholierkens, etc. etc.)¹²⁶ geven eens te meer aan dat de meest gangbare associaties met Venus die van de lustopwekster waren. Ook in de talloze aanhalingen van Venus en Cupido in amoureuze poëzie, in liefdesemblematiek en epithalamia – die in vele varianten Venus en Cupido op een meer sophisticated wijze ten tonele voeren – wordt zelden aan de kuise Platonische Venus gerefereerd, maar vooral op speelse wijze aan de almachtige liefdesgodin die jonge minnaars en minnaressen kwelt, of aan de Venus die de voortplanting garandeert.

De schilder op Goltzius' *Visus-allegorie* (B.100) kijkt dus, evenals de toeschouwer, naar de personificatie van het zintuig dat de grootste kracht heeft in het opwekken van menselijke begeerte, terwijl zij tegelijkertijd bij uitstek de vertegenwoordigster van schoonheid en gratie en de zinnen beheersende ogenverleidster en lustopwekster verbeeldt (waarbij *Superbia*- en *Vanitas*-connotaties tevens zijn aangeduid).¹²⁷ De schilder legt haar vast in een beeld dat eveneens de macht had de ogen te verleiden en begeerte op te wekken. Dat Goltzius zelf een kunstenaar was die zich met overgave bezighield met het weergeven van 'Venus en haer nichte' blijkt uit talloze prenten waarin Venus een hoofdrol speelt en uit zijn latere schilderijen: *Venus en Adonis*, *Venus door een satyr bescied*, en haar 'nichten' *Danae*, *Antiope*, *Helena*, *Pomona*, de *Dochters van Loth* en *Suzanna*, merendeels weergegeven als groot in het beeldvlak geplaatste naakten. Weliswaar betreft het niet uitsluitend onkuise schone, maar wel zijn zij allen vrouwen die mannen in amoureuze opwinding brachten.

261
Werkplaats Hendrick Goltzius, *Venus en Cupido*, c. 1587.
Gravure, 205 x 152 mm. (B. 295 – als Jacob Matham).

262
Hendrick Goltzius (toegeschreven), *Venus en Cupido*, c. 1596.
Gravure, 342 x 256 mm. (Jan Saenredam B. 63).

263
Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius, *Venus en Cupido*, c. 1595.
Gravure, 208 x 143 mm. (B. 57).

264
Jacob Matham naar Hendrick Goltzius, *Venus met de appel der Hesperiden*, c. 1612.
Gravure, 263 x 185 mm. (B. 161).



265

Hendrick Goltzius (toegeschreven),
Venus en Cupido, c. 1595.
Gravure, 248 x 181 mm. (Jan Saenredam
B. 66).
Leiden, Prentenkabinet der
Rijksuniversiteit.

266

Hendrick Goltzius, Venus en Cupido,
c. 1590.
Gravure, 96 mm. diam. (B. 257).

267

Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius,
Venus en Cupido, c. 1595.
Gravure, 230 x 169 mm. (B. 68).



Uit het voorgaande is duidelijk geworden dat het verenigen van de personificatie van *Visus* met de verleidster Venus in het 'model' dat de schilder weergeeft, vele implicaties had waarvan Goltzius zich zeer goed bewust zal zijn geweest. Dichter bij een antwoord op de vraag wat hij daarmee tot uitdrukking wilde brengen over de kunst die hij beoefende, kunnen wij slechts komen nadat ook de relatie die tussen Venus en de Schilderkunst werd gelegd nader is bekeken.

Venus en Pictura

Reeds werd gesteld dat, evenals de relatie tussen Venus en *Visus*, ook de connectie Venus en *Pictura* vaker voorkomt. Deze samenhang kon vele vormen aannemen: een in uiteenlopende gedaanten verschijnende volledige versmelting van *Pictura* en Venus, voorstellingen van *Pictura* die Venus schildert, en specifieke verbeeldingen van de schilder met Venus – wij komen ze alle tegen in uitbeeldingen en teksten.

In de kunstliteratuur komt de 'erotische' relatie van de schilder tot zijn kunst in een tamelijk eerbiedwaardige vorm voor. Van Mander gebruikte diverse malen het beeld van de liefde voor *Pictura*, haar vergelijkend met een mooie verleidelijke vrouw.¹²⁸ Deze metafoor krijgt in het *Leven* van Spranger zijn meest uitgesproken vorm, waarbij de associatieve verbinding van *Pictura* met Venus duidelijk naar voren komt. Zo schrijft Van Mander dat *Pictura* Spranger al van zijn jeugd af had toegelachen en hem heeft getrouwd, als bruidsschat de gratiën inbrengend; hij voegt eraan toe dat zij nog steeds Sprangers echtgenote is, terwijl zijn werken als kinderen zijn die zijn eeuwige faam garanderen.¹²⁹ Van Mander verwoordt de connectie tussen Venus en *Pictura* bovendien nog duidelijker wanneer hij over de kwaliteiten van Sprangers werk spreekt en stelt dat diens 'Venussche Pictura' niet te overtreffen is en 'aan t'minste Toffel-craken niet te berispen' (het 'Toffel-craken' verwijst naar de kritiek van de schoenmaker op een Venus van

Apelles).¹³⁰ Dit is het gevolg van zijn 'Apellische gratie', die 'verselt met de dochter van Mars en Venus, Harmonia' in al zijn werken aanwezig is.¹³¹

In een prent uit de Rudolfinische kring waar Venus en *Pictura* in één persoon verenigd zijn, wordt zeker op de verleidelijke krachten van de schilderkunst geduid (afb. 269). Het betreft een 1591 gedateerde gravure door Raphael Sadeler I naar Hans van Aken (H. 184): Venus neemt letterlijk de plaats van *Pictura* in en zit met palet en penselen in de hand, terwijl zij zich richt tot een haar omhelzende Cupido en een tweede putto boven haar hoofd vliegt met een masker, het bekende attribuut van *Pictura* en symbool van visuele schijn. Naast Venus zijn voorts een luit en een viola te zien. Het onderschrift van deze prent verwijst naar de riskante verlokkingen van Amor, die van buiten aantrekkelijk lijken maar waarin gif verborgen zit.¹³² Hier wordt dus – tezamen met de muziek – nadrukkelijk gewezen op de ver-



268

Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius,
Venus en haar kinderen, c. 1596.
Gravure 446 x 323 mm. (B. 71).



269

Raphael Sadeler naar Hans van Aachen,
Venus en Amor, 1591.
Gravure, 218 x 139 mm. (H. 184).

leidelijke erotische macht van de schilderkunst, als geliefd 'medium' van Venus en Cupido; palet en penselen en muziekinstrumenten zijn de 'wapens' waarvan zij zich kunnen bedienen. Of Van Aken de moralistische intenties had die het onderschrift van de prent tot uitdrukking brengt lijkt daarbij zeer de vraag.¹³³ Van een kunstenaar uit dezelfde omgeving is overigens een tekening bekend van Venus en Cupido die worden benaderd door een met palet en schilderstoek gewapende Mercurius.¹³⁴ Mercurius was in deze kring bijzonder geliefd als patroon van de kunsten en werd mede in zijn hoedanigheid als vertegenwoordiger van de welsprekendheid nogal eens in relatie tot de schilderkunst opgevoerd.¹³⁵ Vermoedelijk verbeeldt de tekening dat juist de schilderkunst in staat is hun beider macht – Mercurius' welsprekende overtuigingskracht en de schoonheid en verleiding van Venus – te bundelen; dat het Cupido was die voortspoot uit een verbintenis van Mercurius en Venus geeft wellicht de relatie tussen schilderkunst en erotiek extra kracht.¹³⁶

Opmerkelijk is dat de twee mij bekende Noordnederlandse uitbeeldingen waarin Venus en *Pictura* versmolten zijn, beide met Goltzius te maken hebben. In 1604 had Johannes de Wit Stevenszoon het plan een prent uit te geven met 'Venus Pictoria', zoals blijkt uit een brief die hij schreef aan Aernout van Buchell.¹³⁷ Hij wilde deze prent aan niemand minder dan Goltzius opdragen, met het opschrift: 'Aan Venus Pictoria, schitterendste aller godinnen en haar grote ingewijde de heer Hendrick Goltzius, zeer beroemd schilder en graveur, geeft dit ten geschenke Johannes Stephanus de Witt, Utrechter van ridderstand, van diezelfde godin een zeer toegewijd bewonderaar, inventor van deze prent'. De Witt zag Venus voor zich als gezeten op een troon en leunend op een blok marmer met daarop de tekst: 'scherpte van vernuft, waardigheid en rijkdom, en rein genot schenk ik mijn vereerders'. Om haar heen staande gratiën moeten Venus dienstbaar zijn en Cupido komt aanvliegen om haar penselen aan te reiken, zo schrijft hij; rondvliegende amortjes strooien bloemen en Fama laat, draperieën van de troon opzij houdend, de dag en het licht toe. Kennelijk wil De Witt vooral niet de indruk wekken dat een beschaafde kenner als hij hiermee de bedoeling heeft te verwijzen naar de lustopwekkende macht van de schilderkunst, want hij voegt er haastig aan toe dat deze Venus natuurlijk niet die nietswaardige wulpse Cyprische is, maar de reine van de schilderkunst. Desondanks is het Cupido die haar penselen als 'wapens' aanreikt, de wapens waarvan haar 'ingewijden' zich bedienen om schoonheid te verbeelden en daarmee haar 'toegewijde bewonderaars' en 'vereerders' genot te verschaffen; een genot dat 'rein' kan zijn met behulp van 'scherpte van vernuft, waardigheid en rijkdom', eigenschappen die de ware kunstkenner eigen zijn. De erkenning dat kunst die schoonheid en gratie verbeeldt, de *Venus Pictoria*, een sensueel medium is, lijkt duidelijk aanwezig in deze inventie. Alleen de ware kunstliefhebbers kunnen daarvan op juiste wijze genieten, zo wordt gesuggereerd.

Een geheel andere verbeelding van 'Venus Pictoria' dan De Witt voor ogen had, schilderde Goltzius, 'haar grote ingewijde', wat later zelf in een zeer bijzondere vorm (afb. 270). Het betreft een ruitvormig schilderij dat een tot het middel naakte vrouw toont die, terwijl zij de toeschouwer aanziet, in de ene hand een penseel heeft en in de andere een schelp ophoudt.



270
Hendrick Goltzius, *Venus/Pictura*.
Paneel, 69 x 70 cm.
Mannheim, collectie Armin Pertsch.

Dat zij Venus moet zijn blijkt uit de roos tussen haar borsten (volgens Van Mander haar attribuut, omdat 'de Roos die haest vergaet, beteyckent den wellust der liefden, die haest vergaet') en uit de schelp ('Sy [Venus] wort gemaect met een Peerel-moeder oft schulp in de handt').¹³⁸ De nautilus-schelp, met zijn prachtige parelmoerglans een felbegeerd en kostbaar object voor kunstkamers, staat hier – te zamen met de vrouwelijk schoonheid in eigen persoon – ongetwijfeld voor de kunst van de natuur. De kunst van het schilderen is in staat deze in perfectie weer te geven en vast te houden, zodat de toeschouwer/koper deze begeerte-opwekkende schoonheden kan 'bezitten' en ervan kan genieten. De compositie is dermate uitzonderlijk en curieus – gelet op de wijze waarop de frontaal geplaatste en nauw ingekaderde halffiguur de schelp ophoudt en het penseel hanteert – dat men zich afvraagt of het de bedoeling was te suggereren dat deze *Venus/Pictura* voor de spiegel staat en haar eigen spiegelbeeld schildert, zodat de spiegelmetafoor met alle implicaties van *Visus*, *Superbia* en *Vanitas* tegelijkertijd in dit beeld van begeerlijke schoonheid is verwerkt.

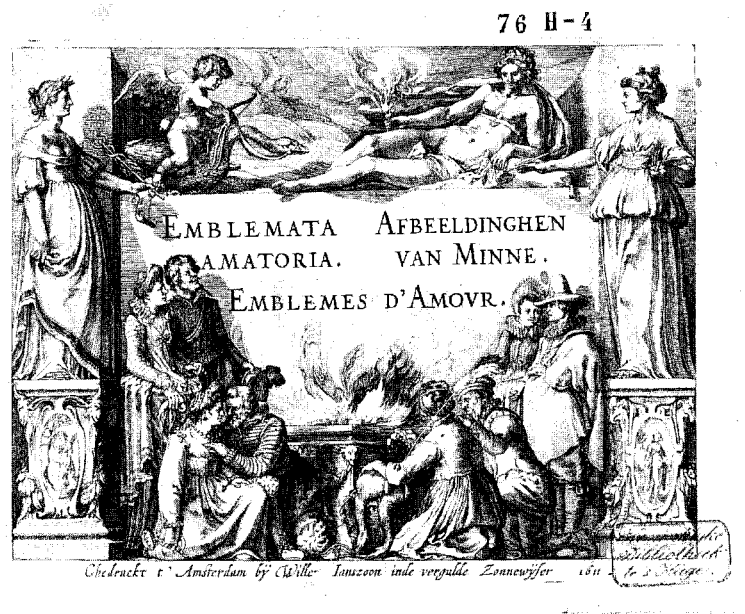
Een voorstelling waarin *Pictura* (als een naakte schilderende vrouw) Venus schildert – en daarmee wordt de *Visus-allegorie* (B. 100) dichter benaderd door het feit dat Venus model staat – is aan te treffen in een schilderijtje van Johann Rottenhammer (afb. 271).¹³⁹ Op een door rozen omgeven troon en in gezelschap van twee duifjes zit Venus, door Cupido bekranst,



271
Johann Rottenhammer, *Allegorie op de schilderkunst*.
Koper, 28 x 21 cm.
Berlijn, Staatlichen Museen,
Gemäldegalerie.

272

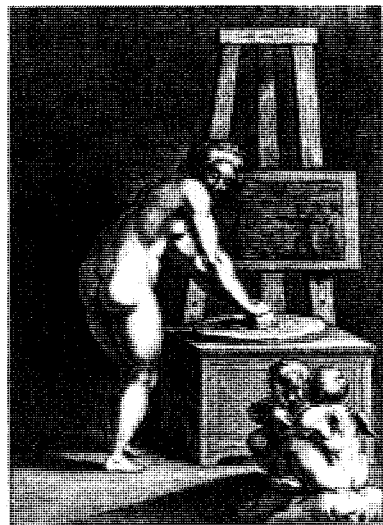
Hessel Gerritsz. (toegeschreven),
Titelprent in: P.C. Hooft, *Emblemata
Amatoria*, Amsterdam 1611.
Ets, 126 x 163 mm.



terwijl *Pictura* haar op het paneel vastlegt. Rond *Pictura* zitten in hun eigen bezigheden verdiepte vrouwen die de Architectuur, de Poëzie en de Muziek verbeelden (op de achtergrond heeft Minerva als beschermster nog een bescheiden plaatsje gekregen). Deze kunsten worden gedomineerd door de godin van schoonheid, liefde en verleiding, de figuur waarop de hele compositie gericht is, maar hun positie is ondergeschikt aan die van *Pictura* die haar letterlijk voor ogen stelt en zo haar macht het meest direct overdraagt door middel van het krachtigste zintuig.

In de Noordelijke Nederlanden is wat later – in een specifieke context – een Venus die door *Pictura* wordt geschilderd voorgesteld op de titelprent van de in 1611 gepubliceerde *Emblemata Amatoria* van Pieter Cornelisz. Hooft (afb. 272).¹⁴⁰ Als titelomlijsting staat rechts *Pictura*, bezig de laatste hand te leggen aan de Venusfiguur die met een brandend hart in de hand en vanuit haar positie boven de titel neerkijkt op de liefdesparen die rond haar altaar zitten geschaard (net als in de eerder genoemde titelprent van de *Nieuwen ieucht-spieghel*, waar zij tevens *Visus* personificeerde). Op de sokkel van *Pictura* is nogmaals Venus met een brandend hart te zien. Aan de andere zijde staat de dichtkunst, de Mercuriusstaf in de hand, terwijl op haar sokkel Apollo en de in een laurier veranderde Daphne zijn weergegeven. *Pictura* en *Poesia* zijn hier verenigd om ieder op hun eigen wijze de verliefde jeugd te dienen en te vermaken, waarbij tevens lijkt te zijn geïmpliceerd dat *Pictura*, als de ogen verleidende 'handlangster' van Venus, in de eerste plaats de sensuele gevoelens aanwakkert en de Apollinische *Poesia* de geest van de verliefde onderhoudt.¹⁴¹

Een bijzondere vorm van *Pictura*-allegorie waarin Venus een rol speelt, zien wij tenslotte in een prent van Cornelis Galle naar Aegidius Sadeler (H. 379; afb. 273).¹⁴² Roept de verfvrijvende naakte vrouw voor de ezel reeds associa-



273
Cornelis Galle I naar Aegidius Sadeler,
Pictura.
Gravure, 292 x 197 mm. (H. 379).

ties met Venus op – vooral omdat zij tevens het model van twee tekenende amortjes is – op de ezel staat een schilderij van het *Oordeel van Paris*. Het oordeel van Paris vormt hier dus het ideaal van *Pictura* die net als Paris over schoonheid oordeelt en het schoonste, Venus, verkiest.¹⁴³ Het is een onderwerp dat kan staan voor de hoogste eisen die aan de capaciteiten van de schilderkunst worden gesteld in verkiezing en weergave van het schoonste denkbare vrouwelijk naakt (van drie verschillende zijden – dus rondom – gezien); tegelijkertijd is het echter bij uitstek een onderwerp dat de verleiding door het *zien* van vrouwelijk schoon in beeld brengt. Het is het toonbeeld van een tafereel dat de ogen van de toeschouwer verleidt door hem hetzelfde voor ogen te stellen als datgene waarvoor Paris – de toeschouwer in het beeld – bezweek.¹⁴⁴ Op een later schilderij van Willem van Haecht, een als *Pictura*-allegorie functionerende uitbeelding van een schilderijengalerij waarin Apelles bezig is Campaspe te schilderen, wordt het *Oordeel van Paris* als het ware naast de handeling van Apelles geplaatst door middel van de tekening met deze voorstelling die een van de dienaressen van Campaspe in de hand houdt.¹⁴⁵ Wat Apelles/de schilder doet en overkomt – het zien van perfecte naakte schoonheid waardoor hij in liefde ontsteekt terwijl hij Campaspe als Venus schildert – krijgt zo een echo in de handeling van Paris die Venus aanschouwt en verkiest.

Ook Goltzius verwerkte mijns inziens het *Oordeel van Paris* in een op de schilderkunst betrekking hebbende allegorie, met *Mercurius* als schilder (daterend uit 1611; afb. 328).¹⁴⁶ In de ene hand heeft Mercurius een palet en penselen, in de andere houdt hij, als ware het een schilderstok, de caduceus: het symbool van welsprekendheid en overtuigingskracht dat ook in Goltzius' persoonlijke devies een belangrijke plaats inneemt.¹⁴⁷ Een met palet, penselen en schilderstok gewapende Mercurius die aan een schilderij werkt dat Venus voorstelt, werd door een zekere Josias Rozlau in een tekening uit 1598 weergegeven.¹⁴⁸ Goltzius daarentegen (die overigens tevens een schilderij van *Mercurius en Venus* moet hebben vervaardigd),¹⁴⁹ plaatste voor de voeten van Mercurius een half opgerolde tekening die – hoewel niet meer geheel duidelijk leesbaar – naar mijn mening Venus (en achter haar de verontwaardigd reagerende Juno) toont, op het punt de appel in ontvangst te nemen uit de uitgestrekte hand van de links zittende en verder niet zichtbare Paris.¹⁵⁰ Alweer lijkt, onder begeleiding van de schilderspatroon Mercurius (overigens degene die Paris uitzocht om over schoonheid te oordelen en die als 'regisseur' van het oordeel van Paris op vrijwel alle uitbeeldingen daarvan achter hem staat opgesteld), de verkiezing van het schoonste als taak van de schilderkunst te worden aangeduid – met alle consequenties vandien, veroorzaakt door de aard van het zintuig waarmee schoonheid wordt waargenomen.

Het ligt voor de hand dat de in zulke voorstellingen steeds impliciet aanwezige vergelijking van de schilder met Paris die Venus aanschouwt en verkiest, ook op negatieve wijze kon worden uitgewerkt. Van Mander doet dit in een moraliserende vermaning aan het adres van schildersleerlingen, als hij hun raadt niet de lusten van Cupido te volgen zoals Paris en Actaeon die daardoor ten onder gingen. Hij benadrukt daarbij dat vooral schilders hiervan het slachtoffer kunnen zijn, door toe te voegen: 'Sy oordelen meest met Paris ten dwaesten,/ t'Schilders Houwlijck is veel van sulcker moden,/

Schoonheyt ghelijckt haren sin wel ten naesten,/...'.¹⁵¹ Juist schilders – beoordelaars van schoonheid, voor wie het verraderlijke oog het belangrijkste zintuig is – zijn degenen die ten prooi kunnen vallen aan de macht die de schoonheid over het gezicht heeft.

De specifieke kwaliteiten van de schilder als deskundige op het gebied van vrouwelijke schoonheid worden verwoord in de bekende verhalen over Zeuxis die Venus' sterfelijke alter ego Helena schildert door het schoonste te kiezen uit de Crotoonse maagden, over Apelles' onenigheid met de schoenmaker over een schilderij van Venus en vooral over Apelles die Campaspe als Venus schildert. Deze verhalen bevestigen en sanctioneren het uitbeelden van volmaakt vrouwelijk schoon als een primair doel van de schilder. Apelles, de prins der schilders had alle andere juist overtroffen 'in een seker Venus, die de Grieken heeten Charis',¹⁵² dus in het weergeven van gratie en schoonheid van vrouwelijk naakt in het bijzonder. Het al vaker genoemde verhaal van Apelles en Campaspe bevat bij uitstek het beeld van de schilder als deskundige herkenner en perfect uitbeelder van schoonheid, maar ook dat van de schilder als 'slachtoffer' daarvan.

In de wijze waarop Van Mander het verhaal vertelt worden deze elementen nog eens extra benadrukt: 'Maer alsoo Apelles de volmaecte schoonheyt eens Menschen lichaems en gedaente eender schoonder Vrouwen beter kende als Alexander, soo werdt hy met oncuyscher liefden te crachtlijcker bestreden en verwonnen, in haer stadich aen te sien alsoo hy met schilderen doende was' (in Van Manders bron, de Franse vertaling van Plinius, wordt deze uitweiding in het geheel niet gegeven; daar wordt slechts zakelijk vermeld: 'et voyant qu'Apelle mesmes se trouva frappé du mesme dard qui'il estoit, il la luy donna').¹⁵³ Juist doordat hij een kenner van vrouwelijke schoonheid is en deze intens aanschouwt, wordt Apelles des te krachtiger aan lustopwekking blootgesteld, zo benadrukt Van Mander. In uitbeeldingen van dit verhaal – overigens niet zeer talrijk maar wel hoofdzakelijk stammend uit de late 16de en vroege 17de eeuw – zien wij dan ook steeds dat Cupido met zijn pijl in de aanslag voor Apelles staat, of dat hij hem daarmee letterlijk het hart doorboort.¹⁵⁴ Het laatste gebeurt bijvoorbeeld in een aan Werner van den Valckert toegeschreven tekening, waarin de achter de ezel gezeten Apelles ongetwijfeld een zelfportret laat zien van de schilder die de toeschouwer geamuseerd aankijkt (afb. 274).¹⁵⁵

Referenties aan Apelles zullen steeds een rol hebben gespeeld in verbeeldingen van *Pictura* met een geschilderde Venus (vergelijk de allegorie van Frans Floris) of van *Pictura* die Venus schildert (men denke aan Rottenhammers schilderij). In versterkte mate zal dat het geval zijn bij gewone schilders met Venus. In een gegraveerd portret van Floris zien wij dat hij een paneel met de beeltenis van Venus in de hand houdt (afb. 275).¹⁵⁶ In de loop van de 17de eeuw zou nog diverse malen in portretten van schilders een schilderij met Venus worden verwerkt.¹⁵⁷ Belangrijker is echter dat wij, afgezien van de *Visus-allegorie* (B. 100), ook bij de schilder die een voor-aanstaande plaats inneemt onder Goltzius' *Kinderen van Mercurius* (B. (Saenredam) 78; afb. 276), op de ezel de beeltenis van Venus en Cupido zien.¹⁵⁸ Het lijkt waarschijnlijk dat in al deze gevallen de verwijzing naar Apelles als prins der schilders de belangrijkste connotatie vormt. Naast gedachten over het weergeven van volmaakte, naakte schoonheid als een van



de hoogste doelen der kunst zijn de erotische implicaties – die zowel in Van Manders versie van het verhaal als bijvoorbeeld in het eerder genoemde getekende zelfportret zeer nadrukkelijk naar voren kwamen – onvermijdelijk inbegrepen. Als men Apelles accepteert als de grootste schilder en als exemplarisch voor wat de schilderkunst vermag (en dat doet Van Mander in diens *Leven* uitdrukkelijk), dan valt er niet aan te ontkomen dat men Venus/schoonheid/gratie als paradigmatisch onderwerp van deze kunst – en de mogelijke consequenties daarvan – moet aanvaarden.

Geheel in het kader van erotiek en verleiding – maar nadrukkelijk in negatieve zin – zien wij Venus als model van de schilder op de al eerder aangehaalde, in 1622 uitgegeven en door Pieter Serwouters vervaardigde titelprent van Bredero's *Aendachtigh Liedt-boeck* (afb. 258).¹⁵⁹ Hier keert de dichter het amoureuze vermaak de rug toe, voorgesteld door de 'Apellische' kunst. De ezel met schildersgerei waarop een paneel prijkt met een naakte vrouw, gekarakteriseerd als *Vanitas*, laat hij achter zich, terwijl zijn 'modellen', Venus en Cupido, verschrikt de benen nemen. Hij knielt nu voor een tafel waar Geloof, Hoop en Liefde achter staan. Het onderschrift luidt: 'Wanneer de mensch bedenckt sijn Ydelheit met leet,/ En leent demoedig 't oor der Deugden heilge leering,/ Hy Venus oorloff geeft, en 's weerelds prael vertreed/ En offert dankbaer Gode het wierook van bekeering'. In deze zeer specifieke samenhang wordt een bepaald soort schilderkunst dus (door het nadrukkelijk negatief-moraliserende kader des te duidelijker) in het kamp van Venus, aardse verleiding en ijdelheid geplaatst; hier wordt zij getoond als 'der ydelheen algemeyne malle Moer', waardoor de 'gevaren' van deze kunst, zowel voor het zedelijk heil van de toeschouwer als van de schilder, expliciet in beeld zijn gebracht.¹⁶⁰

In de kunsthistorie komen wij nog een aan het Apelles-verhaal verwant motief tegen van de schilder die door liefde voor zijn model wordt gedreven;

274

Werner van den Valckert (?), Apelles en Campaspe.

Tekening in pen en bruine inkt, gewassen met verschillende kleuren, 440 x 355 mm.

275

Johannes Wierix, Frans Floris, c. 1570. Uit: J. Lampsonius, *Pictorum Aliquot... Effigies* (ed. princ. Antwerpen 1572), 4-de ed. Th. Galle, Antwerpen.

Gravure, 225 x 130 mm. (MH. 1748).

276

Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius, Mercurius en zijn kinderen, c. 1596.

Gravure, 254 x 178 mm. (B. 78).

dit wordt bijvoorbeeld in fraaie vorm door Van Mander uitgewerkt in het *Leven* van Hugo van der Goes (met gebruikmaking van oudere teksten van Lucas d'Heere en Marcus van Vaernewijck). Van der Goes' penseel werd door Cupido en zijn moeder gestuurd toen hij een jonge dochter waarop hij verliefd was naar het leven schilderde, hetgeen een prachtig en buitengewoon levensecht resultaat tot gevolg had.¹⁶¹ Lucas d'Heere heeft het motief van de verliefde schilder voor het eerst in de Noordnederlandse literatuur geïntroduceerd met enkele korte gedichten waarin gespeeld wordt met het thema dat de schoonheid van het model op wie de schilder verliefd is eigenlijk de capaciteiten van zijn kunst overstijgt.¹⁶² In een van deze gedichtjes schildert hij het meisje waarop hij verliefd is als Venus, om tot loon als Mars met haar te kunnen spelen. Hier wordt de liefde voor het model dus tevens met een speelse metafoor getransponeerd op de 'net echtheid' van het schilderij met het meisje als Venus. Decennia later verwoordt Van der Venne op fraaie wijze de relatie tussen de erotische inspiratie door de geliefde en de begeerte opwekkende kracht van het beeld, wanneer hij in de *Zeeusche Mey-clacht* enige verzen wijdt aan de beeltenis van een geliefde, eindigend met de regels: 'De oog is noyt vervult, 't gewens is noyt versaet,/ Soo lang men met de cunst en min-sucht omme-gaet'.¹⁶³

Tenslotte moeten nog twee curieuze teksten worden vermeld waarin het motief van de schilder die door de aard van zijn bezigheden ten prooi valt aan Venus' macht ten top gedreven wordt. Komisch (en ook komisch bedoeld) is het motief van het uitbeelden van Venus in een gedicht getiteld 'Cupido's list', in de al eerder aangehaalde 'pornografische' bundel *Nova Poemata* (waarvan in 1624 de derde – de enige ons nog bekende – druk verscheen).¹⁶⁴ Hierin brengt Cupido de schilder een brief van Venus, met de opdracht haar te schilderen en met enkele instructies hoe dat te doen (en Cupido voegt daar zelf nog enige prikkelende woorden aan toe: 'Dus haer boesem blanck ghebaent/ Met twee borstjens wat ghereesen/ Voort de rest van lijf en leen/ Van haer navels soete dopje/ Van haer maeghde bloemens knopje/ Ick verswijge hier om reen.'), waarna de schilder als dank voor zijn kunst een pijl van Cupido krijgt en 'door 't minnegift vergeven' achterblijft. Hier wordt dus geïmpliceerd dat de schilder niet zozeer door zijn model als wel door wat hij geschilderd heeft in vuur is ontstoken.

Het beeld van de schilder als iemand die door zijn werkzaamheden erotisch geprikkeld wordt, blijkt zelfs zover te kunnen gaan dat in een uitgesproken schunnig gedicht (uit dezelfde *Nova Poemata*), waarin alles draait om een wulpse jongedame die zich door een schilder laat 'conterfeyten', dit conterfeyten als metafoor dient voor copuleren. (Het zal de lezer duidelijk zijn waar bijvoorbeeld zijn penseel voor staat, waarmee hij haar 'so net [kon] geraken' en waar hij 'so sacht en fraay' mee om kon gaan.)¹⁶⁵ Hier blijkt, in een komisch-erotische context, maar al te duidelijk dat er een stereotype bestond van de schilder als een door zijn libido gedreven persoon – naast het in de vorige paragraaf behandelde moralistische beeld van de schilderkunst als 'gevaarlijke' ogenverleidster, 'voetsel van qua'e lust en fieltsche sotterny', en van voorstellingen van naakt als '...geyle beelden/ Geschildert voor het volk ten dienste van de weelden'. De steile Camphuyzen vatte beide opinies streng samen met de woorden: 'Een vleyend oog bedroch, 't welck naackt t'aenschouwen geeft,/ Hoe dat hy is in 't hart die 't maeckt en die het

heeft'.¹⁶⁶ Een zekere gefascineerdheid met de schilder en zijn 'zedeloze' naaktmodel komt in de 17de eeuw overigens ook op andere manieren naar voren.¹⁶⁷

In vele varianten blijkt dus de connectie tussen Venus en de *Schilderkunst* en tussen Venus en de schilder te zijn gelegd, waarbij de aard van de 'Apellische' kunst en van het zintuig dat deze waarneemt, aanleiding kon geven tot streng moraliserende afwijzing, tot acceptatie via de inbedding in een eerbiedwaardige kunst-ideologische context en tot uitwerking in speels-amoureuze of zelfs expliciet erotische zin, waarbij vooral het eerbiedwaardige kader en de speelse uitwerking dikwijls in elkaars verlengde liggen en het eerste de tweede mogelijk maakt.

Venus, Visus en Pictura en het werk van Goltzius

Het wordt nu tijd samen te vatten welk licht al het voorgaande werpt op de prent die het uitgangspunt was en, daarmee samenhangend, op een aantal aspecten van de kunst van Goltzius.

Mijns inziens wordt in de prent het volgende tot uitdrukking gebracht: De schilder is gekarakteriseerd als een waardige bestudeerder van de natuur en kenner van schoonheid bij uitstek, geplaatst tussen andere onderzoekers van de natuur, de vertegenwoordigers van de astronomie/mathematica en de medicijnen, die net als hij afhankelijk zijn van het nobelste en hoogste zintuig en die ook worden gerepresenteerd als vertegenwoordigers van dit zintuig waar zij op het hoogste niveau gebruik van maken. Het betreft bovendien beoefenaars van wetenschappen waarmee Goltzius zelf ook grote betrokkenheid zal hebben gevoeld en die van ouds tot Mercurius' kinderen werden gerekend. Net als zij streeft de schilder ernaar te excelleren in zijn kunst, zoals wordt benadrukt door de naar de zon vliegende arend onder wiens vleugels zij allen werken, en de tegen de zon geplaatste Phoenix-kop op de schildersezels die, als symbool van uitnemendheid en geleerdheid in de kunst, tevens de prestaties van de aan het werk zijnde kunstenaar 'bewaakt'. Door de wijze waarop de schilder is uitgebeeld personifieert hij de *Schilderkunst* en verenigt in zijn persoon de vertegenwoordigers van deze kunst, St. Lucas en Appeles; dat zij de exemplarische schilders zijn impliceert tevens dat de uitbeelding van de hoogste vrouwelijke schoonheid en gratie paradigmatisch voor deze kunst is. Met het St. Lucas-type wordt zowel naar een door Goltzius buitengewoon bewonderd schilderij van zijn befaamde Haarlemse voorganger verwezen (daarmee de schilder plaatsend in een roemvolle Haarlemse traditie), als naar een lange christelijke traditie in het verbeelden van het mooist denkbare vrouwelijk schoon. Met het daaroverheen gelegde beeld van Apelles wordt het voor een kunstenaar als Goltzius zo dominerende belang van de 'Apellische' kunst van de oudheid en de eigen tijd aangeduid: het uitbeelden van perfecte naakte schoonheid.

Door het tegelijkertijd uitbeelden van het 'levend' model, haar spiegelbeeld en de weergave op het paneel op de ezel, laat Goltzius zien wat de kunst vermag in het voor ogen stellen van diverse lagen van visuele illusie. Hij plaatst daarbij het schilderij naast het spiegelbeeld die beide hetzelfde object reflecteren en geeft op die wijze de verwantschap aan tussen het schilderij en het traditionele attribuut van *Visus*, waarvan beider beeld slechts

met de ogen consumeerbaar en in dezelfde mate schijn is; tevens wordt echter aangeduid dat het schilderij het vluchtige spiegelbeeld overstijgt. Het model dat de schilder beschouwt en weergeeft is niet zomaar een 'levend' model, maar Venus, een poëtische inventie en ideaal van schoonheid en gratie. In de figuur van Venus heeft het 'model' van de schilder de transformatie naar een geïnventeerd ideaal dus reeds ondergaan; zij is op zichzelf een toonbeeld van wat *Visus* en *Pictura* (en Goltzius) te zamen vermogen in het verbeelden van het schoonste. Bovendien blijkt de schildering op de ezel – anders dan het beeld van de spiegel – ook nog eens een transformatie te zijn van datgene wat de schilder 'ziet'.

Staat Venus reeds voor ultieme vrouwelijke schoonheid en gratie, het feit dat zij een emulatie is van Titiaans voorstelling met Venus voor de spiegel, benadrukt wellicht nog eens extra dat zij de perfecte uitbeelding daarvan representeert. Het is geenszins onwaarschijnlijk dat Titiaans weergave van Venus als 'canon' voor de eigentijdse weergave van schoonheid en gratie werd gezien, terwijl het door hem gepopulariseerde thema van Venus voor de spiegel op zichzelf al als een poëtische allegorie van de schoonheid kan worden opgevat. Tevens is Goltzius' Venus de verleidster bij uitstek, de opwekker van amoureuze lusten, waarbij verwijzingen naar ijdelheid en de vergankelijkheid van schoonheid en begeerte zijn ingebouwd.

De taak die de schilder op deze prent zich stelt, is dezelfde als die van Apelles: het uitbeelden van de hoogste naakte schoonheid en gratie in de vorm van 'Venus', een taak die ook door Goltzius' andere uitbeelding van een schilder voor de ezel wordt volbracht (in zijn inventie met de *Planetenkinderen van Mercurius*; afb. 276). Hij toont zich echter niet alleen bewust van de consequentie dat hij daarmee slechts ijdele aardse schijn creëert die, door de aard van het zintuig van het *Gezicht*, de zinnen beroert, hij gaat zelfs een stap verder. Door de beeltenis van Venus, toonbeeld van schoonheid en verleidster der zinnen, en dat van de personificatie van *Visus* als vrouw met spiegel in elkaar te schuiven en geheel te laten samenvallen in hetgeen de schilder aanschouwt en in zijn schilderij vastlegt, toont hij dat de kunst die zich het streven naar zulke 'Apellische' schoonheid tot doel stelt, een genot verschaft dat in de eerste plaats een zinnelijk genot is. Het is een genot dat kan leiden tot de opwekking van lust en begeerte, juist omdat het *Gezicht* het krachtigste en wat betreft zinnelijke verleiding het 'gevaarlijkste' zintuig is (zoals ook in de teksten onder Goltzius' andere *Visus*-uitbeeldingen wordt benadrukt). Het een brengt het ander onvermijdelijk met zich mee. Dat Cupido (de uitvoerder van 'Venus-treecken') en de kat (als *Visus*-attribuut en als vertegenwoordiger van zinnelijke verleiding) de blik van de toeschouwer opvangen, versterkt deze implicaties.

Van de algemene gepreoccupeerdheid met de 'gevaaren' van de ogen, het zien van vrouwelijke schoonheid en in het bijzonder van de uitbeelding daarvan – en de daarmee samenhangende felle moralistische kritiek op naaktvoorstellingen (onder andere van zijn eigen leermeester Coornhert) – moet Goltzius zich terdege bewust zijn geweest. De nauwe banden tussen Venus en *Visus* en tussen Venus en *Pictura* die hierboven werden uiteengezet, zullen voor hem vanzelfsprekend zijn geweest; diverse variaties met de daarmee samenhangende implicaties zijn in werken van hemzelf, het meest nadrukkelijk in zijn schilderij van *Venus/Pictura*, te vinden. Goltzius heeft

deze banden in zijn inventie voor de *Visus-allegorie* (B. 100) in hun meest geraffineerde vorm verbeeld. Hij toont de kunstenaar die, net als hijzelf met overtuiging deed, eerst als inventor voor gravures en van nu af aan als schilder, zich bezighoudt met datgene waar de beeldende kunst, en in het bijzonder de schilderkunst, bij uitstek toe in staat is: het verleiden van de ogen en het bieden van zinnelijk genot door verbeelding van schoonheid.

De sensuele macht van deze kunst wordt geaccepteerd en als haar krachtigste effect gepresenteerd, een effect dat onvermijdelijk is als men de uitbeelding van schoonheid als doel van deze kunst ziet. Dat dit als gevaarlijk en schadelijk kan worden opgevat, zal Goltzius zich bewust zijn geweest, een bewustzijn dat door de Vanitas- en Superbia-implicaties wordt onderstreept. Maar ware kenners als hij en de liefhebbers die zijn werk kopen, de 'ingewijden', 'toegewijde bewonderaars' en 'vereerders' van *Venus Pictoria*, kunnen deze kunst op juiste wijze genieten. In het, ongetwijfeld pas bij de uitgave van de prent geconcipieerde, onderschrift wordt gesteld: 'Haec memini nocuisse atque oblectasse videntes' ('ik weet uit ervaring dat dit de toeschouwer schade en genot verschaft').¹⁶⁸ Daarmee wordt waarschijnlijk geïmpliceerd dat zij voor de kenners genot biedt. Het zijn de anderen die zij kan schaden of die zich over de schadelijke effecten opwinden – voor hen is deze kunst niet bestemd; zij zien alleen de grove lusten opwekkende hoer, het aspect van Venus dat door de kat wordt verbeeld die de toeschouwer fixeert. Juist de tegenstrijdige houdingen ten opzichte van (naakte) schoonheid, het *Gezicht* en het beeld – *Venus, Visus en Pictura* – als bronnen van aangenaam genot en 'gevaar', zullen aan voorstellingen van 'Venus en haer nichte' een aantrekkelijke spanning hebben verleend voor hen die daar geen morele problemen mee hadden en die deze voor zichzelf en hun omgeving konden rechtvaardigen op basis van tot de oudheid teruggaande picturale en poëtische tradities en eventueel met behulp van voor de hand liggende moralisaties.

Het is een kunst die genot en amusement kan verschaffen wanneer de schilder zich 'in dienst' van Venus en Cupido heeft gesteld – net als vele dichters van amoureuze poëzie, die zeiden hun dienaar of handlanger te zijn.¹⁶⁹ Dat de schilder op onze prent zich als hun medewerker opstelt, waarbij 'erotische' inspiratie een rol speelt, lijkt op speelse wijze nog eens benadrukt door de dolfijn – een attribuut van Venus dat in diverse erotische uitbeeldingen van Goltzius is aan te treffen – die het ornament vormt van de kruk waarop de schilder zit.¹⁷⁰

Men zou kunnen veronderstellen dat Goltzius met deze voorstelling op spitsvondige wijze stelling neemt tegen moralisten zoals zijn leermeester Coornhert, aangaande opvattingen over het oog als bron van kennis en genot en vooral betreffende de uitbeelding van 'de naekte Venus' en haar verwanten die Goltzius' kunst in grote mate beheersten sinds hij zich van Coornherts directe invloed had losgemaakt.¹⁷¹ De prent laat zien dat de Apellische kunst, 'de liefflycke ooghen-cost, de schoon Pictura', sensueel van aard is, een kunst die een bestaansrecht heeft naast de kunst die door Coornhert zo nadrukkelijk werd gebruikt als discursief medium. Een dergelijke houding ten opzichte van moralisten zou dan in zekere zin als parallel kunnen worden gezien met de wijze waarop Hooft in 1611, in de voorrede van zijn *Emblemata Amatoria*, op speelse wijze uitvalt tegen dichters die

Venus en Cupido, oftewel amoureux amusement in de dichtkunst, verketterden (wellicht vooral gericht tegen Spieghele).¹⁷²

Dat deze prent direct betrekking heeft op de kunst van Goltzius zelf, die aan het begin stond van zijn schildersloopbaan, leek te worden bevestigd door de verwijzingen die op hemzelf kunnen terugslaan. Met het serafijnskopje dat Venus als ornament siert verbindt Goltzius wellicht zijn deugd, eer en faam met de verbeelding van 'Venus';¹⁷³ de Phoenixkop – geplaatst tegen de zon – zal zeker naar Goltzius zelf verwijzen. Van Mander bezong immers het uitnemend kunstenaarschap van Goltzius met aan Phoenix en de zon ontleende metaforen en vermoedelijk was de vele malen met Goltzius in verband gebrachte vogel Phoenix al een bestaand, of door Goltzius zelf gecreëerd, familie-'emblem'.

In vele andere inventies is Goltzius zelf 'aanwezig'. In enkele van zijn meest ambitieuze werken benadrukte hij door de invoeging van een zelfportret dat deze tevens 'statements' waren: in de bekendste van zijn *Meesterstukjes* uit 1594, in zijn meest virtuoze penwerk met *Venus, Ceres en Bacchus* van 1604 (R. 128, St. Petersburg; afb. 24), en in de grote 1611 gedateerde *Allegorie* in Bazel. In zijn meer dan twee meter hoge penwerk uit 1604, dat 'alle zijn voorgaende Pen-wercken te boven [soude] gaen'¹⁷⁴, presenteert hij zichzelf niet als een moralist zoals een aantal auteurs meenden – als de wijze die maat houdt tegenover de opwekkers van genot en lust¹⁷⁵ – maar juist als 'handlanger' van Venus en Cupido. Hij stelt zijn capaciteiten in dienst van 'ghenuchte' (Venus), net als 'Vinde-wijn, Gheve-lust, Sorghe verliesen' (Bacchus), 'Overvloedt' (Ceres) en 'Lust blasende 't vuyr' (Cupido).¹⁷⁶ Goltzius richt zich als trotse maker van dit meesterwerk tot de toeschouwer, staande naast het vuur van Cupido waarin deze een pijlpunt aan het harden is, terwijl Goltzius zelf is gewapend met burijnen, zijn eigen pijlen (die in Cupido's vuur zijn gehard?).¹⁷⁷

Ook in een aantal van zijn latere 'erotische' schilderijen lijkt een persoonlijke betrokkenheid aanwezig. Elders suggereerde ik reeds dat de twee grote schilderijen die Goltzius van het *Vertumnus en Pomona*-thema vervaardigde (afb. 277),¹⁷⁸ terug kunnen slaan op het door Van Mander benadrukte imago als een Proteus of Vertumnus in de kunst, een 'erenaam' waaraan al eerder, in de opdracht van de *Meesterstukjes* (1594), gerefereerd werd. Daar wordt vermeld dat, zoals Proteus verschillende gestalten aannam in zijn begerige liefde voor Pomona, ook Goltzius van gedaante wisselt.¹⁷⁹ Hiermee wordt verwezen naar de gedachte dat Goltzius steeds andere gedaanten kon aannemen door 'hem in alle ghestalten van handelinghen te connen herscheppen'.¹⁸⁰ Het beeld van de kunstenaar als Vertumnus werd overigens ook verwoord door Federigo Zuccaro die schreef dat een schilder zo veelzijdig en vindingrijk moest zijn als de minnaar van Pomona.¹⁸¹ Dat bij het uitbeelden van *Vertumnus en Pomona* deze erenaam een rol speelde – in twee monumentale werken die Goltzius vervaardigde op een moment dat schilderijen met dit thema nog zeldzaam waren¹⁸² – is bijna onvermijdelijk. In deze schilderijen, waarin de erotische implicaties van het verhaal aanzienlijk zwaarder zijn aangezet dan tot dan toe gebruikelijk was,¹⁸³ tracht Vertumnus in zijn laatste transformatie de tot dan toe koele schone tot de liefde te overreden. Het lijkt te verwijzen naar Goltzius zelf, de kunstenaar die zich zijn



277
Hendrick Goltzius, *Vertumnus en Pomona*, 1613.
Doek, 83,5 x 146,5 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum.



278
Hendrick Goltzius, *Sussanna en de ouderlingen*, 1607.
Paneel, 67 x 94 cm.
Douai, Musée de la Chartreuse.

hele leven in wisselende gestalten 'de schoonheit oft verscheyden ghedaenten der Natueren gesocht [heeft] nae te volgen', en die tenslotte in zijn laatste transformatie tot schilder (wiens sensuele medium, zoals Van Mander stelde, vooral in het weergeven van jonge vrouwen de grootste kracht heeft), zich veel moeite getroost het hoogste te bereiken in het verbeelden van de liefde opwekkende schoonheid.¹⁸⁴

In een schilderij dat bij uitstek over lustopwekking door het zien van vrouwelijke schoonheid gaat, *Suzanna en de ouderlingen* (afb. 278), verwerkte Goltzius niet zijn eigen beeltenis maar die van zijn vriend, de kunstliefhebber Jan Goversen, in de glunderende bejaarde rechts, misschien letterlijk de 'bezitter' van deze *Suzanna*.¹⁸⁵ Men wordt hier herinnerd aan de dubbelzinnige geestigheid van de oude Sir Dudley Carleton die op luchtige wijze een voyeuristische identificatie verwoordde toen hij over een Suzanna waar Rubens mee bezig was (en die door de laatste in een brief aan Carleton als een 'galanteria' werd benoemd) schreef dat hij wenste dat de Suzanna zo mooi zou worden dat zij zelfs oudjes in liefde zou doen ontsteken.¹⁸⁶ Men wordt eveneens herinnerd aan Goltzius' eigen woorden – zijn enige schriftelijke uiting die op zijn werk betrekking heeft – in een brief aan Jan van Weely waarin hij hem om suggesties voor onderwerpen vraagt: 'Wilt al vrolycke historien zoeken die in schilderije lieflyck staen'. Goltzius zal met 'vrolycke historien' ongeveer hetzelfde hebben aangeduid als wat Rubens met een 'galanteria' bedoelde: onderwerpen met speels-erotisch amusement voor de kenner.¹⁸⁷ Terzijde zij hier opgemerkt dat in de schilderijen van Goltzius het aandeel van vrouwen die de lusten van oudere mannen opwekken bepaald opvallend is. Naast de hierboven genoemde Suzanna zijn te noemen: de monumentale dochters van Lot die hun genoeglijk erbij zittende vader verleiden en de voyeuristische schilderijen met een grijnzende satyr die Venus bespiedt, en met Jupiter die als geile satyr de slapende Antiope belaagt (afb. 281).¹⁸⁸ Vooral de laatste zal zelfs nu nog op menigeen een choquerend effect hebben, wat versterkt wordt door het in deze periode steeds minder gestileerde schoonheidsideaal van Goltzius; de afstand tussen het geïdealiseerde naakt en de eigen ervaringswereld wordt steeds kleiner, waardoor de mogelijkheid van een (al of niet 'bedreigende') erotische werking steeds groter wordt.¹⁸⁹

Goltzius' *Danaë* uit 1603 (afb. 279), zijn eerste schilderij met een grootfigurig naakt (waarvan Van Mander op het 'net echte' effect wijst: 'als t'leven, ... dit naeckt is wonder vleeschachtig en verheffende geschildert'),¹⁹⁰ lijkt eveneens referenties aan Goltzius' eigen persoon en kunst in zich te dragen. Zeer uitzonderlijk is dat alle figuren (behalve de slapende Danaë) lachen en grijnzen, wat onmiskenbaar aangeeft dat het schilderij komisch bedoeld is. Voorts is het de enige maal dat Mercurius, die hier in feite niets te zoeken heeft, in een voorstelling van Danaë is ingevoegd.¹⁹¹ Dat Mercurius voor Goltzius een bijzondere betekenis had als patroon van zijn kunst, kwam reeds naar voren en blijkt uit diverse inventies.¹⁹² Op de *Danaë* houdt de lachende Mercurius – naast beschermers van de kunsten en vertegenwoordigers van de welsprekendheid ook god van handel en gewin¹⁹³ – nadrukkelijk zijn caduceus op. Met dit attriboot, tevens het centrale motief van Goltzius' eigen devies (R. 196; afb. 247), wijst hij naar de arend, symbool van zowel Jupiter als van het *Gezicht* (afb. 232-238). Op de voorgrond



ligt een overdadige hoeveelheid goud en geld, eveneens bekend uit Goltzius' devies en verwijzend naar zijn naam, terwijl zijn naam voluit – de enige maal dat hij een schilderij voluit signeerde¹⁹⁴ – nadrukkelijk op de met goudstukken overladen kist is gezet. De gangbare uitlegging van het Danaë-verhaal, dat men met geld en goud alles bereiken kan en niets daartegen bestand is, is op spitsvondige en geestige wijze verwerkt.¹⁹⁵ Want dat het hier om verleiding, geld en erotiek gaat, moge duidelijk zijn en wordt expliciet gemaakt door het amortje dat een grote stokbeurs torst; behalve op financiële transacties duidt deze op niet mis te verstane wijze op de mannelijke opwindingsdie door het zien van Danaë wordt opgewekt.¹⁹⁶

De grijnzende 'acteurs' – Mercurius, de oude dienstster/koppelaarster¹⁹⁷ en de amorini – maken duidelijk dat hier de draak met iets wordt gestoken: naar ik meen wordt een komisch spel gespeeld met alle gedachten over de

279
Hendrick Goltzius, *Danaë*, 1603.
Doek, 173,3 x 200 cm.
Los Angeles, Los Angeles County Museum
of Art.

lustopwekkende macht van erotische schilderijen en met Goltzius' eigen 'Eer boven Golt'-devies.¹⁹⁸ De schilderspatroon Mercurius ('eenen door-trapten Mercurius' zoals Van Mander hem in zijn beschrijving van dit schilderij ongetwijfeld met 'tongue in cheek' noemt), wijst erop dat door zijn (picturale) overtuigingskracht het *Gezicht* (de arend) verleid wordt. Dit brengt degene die zich hierdoor laat verlokken ertoe zijn gouden regen op Danaë neer te laten dalen; en het is natuurlijk de koper/eigenaar die, als Jupiter, door deze schoonheid aangelokt, zijn geld over haar uitstort; dit is een gedachte die later door Vondel op spitsvondige wijze werd verwoord in gedichten op schilderijen van respectievelijk *Danaë* en *Venus*.¹⁹⁹

Het bovengenoemde amortje toont de combinatie van begeerte en geld die deze schoonheid losmaakt en de geldkist met Goltzius' nadrukkelijke signatuur laat zien wie daar financieel wel bij vaart. Dat Danaë blijft slapen (uitzonderlijk in uitbeeldingen van Danaë) geeft aan dat het object van begeerte – het schilderij – net als deze Danaë een niet reagerende, slapende schone is. 'Wat sluit geen gouden sleutel open! De snoeplust vreest geen scherpe wacht,/...../ Maer vindt er niets dan verf en doeck,/...'. De in het schilderij weergegeven geestigheid is extra toepasselijk wanneer men bedenkt dat de eerste eigenaar, de liefhebber en amateur-schilder Bartholomeus Ferreris (door Van Mander 'Schilder, Schilder-Const liefhebber, mijnen besonderen goeden vriendt' genoemd),²⁰⁰ in het dagelijks leven een rijke 'tafelhouder' was, oftewel een handelaar in geld (als lombardhouder, geldwisselaar, geldschieder en depositohouder).²⁰¹ Ongetwijfeld zullen Ferreris en de hem bezoekende vrienden zeer vermaakt zijn door dit schilderij.

Al in de oudheid werd een voorstelling van *Jupiter en Danaë* aangehaald als een afbeelding die een krachtig lustopwekkend effect op de toeschouwer had,²⁰² en sinds Correggio en Titiaan was het een geliefd onderwerp voor uitgesproken erotische schilderijen; uitbeeldingen van dit onderwerp zouden wellicht zelfs in die zin als emulaties van dit klassieke 'voorbeeld' kunnen worden gezien. Dat het overigens vaker een onderwerp voor grappenmakerij was, blijkt uit Van Manders dubbelzinnig-komische relaas over een *Danaë* van Ketel. Daarin laat Van Mander een boer, kijkend naar het schilderij met Danaë, 'die op een schoon cierlijke bedstede light met de beenen van een', tegen Ketels echtgenote opmerken: 'Vroutgen condit ghy dit aldus maken? ghy sult den cost wel krijgen ...'. In deze 'clucht' zoals Van Mander het noemt, is de onwetende met zijn 'grof verstandt' aan het woord: niet op de hoogte van het prestige van picturale en poëtische tradities, wordt deze Danaë 'als t' leven', slechts gezien als een uiting van de onzedelijkheid van de schilder en zijn model.²⁰³

Goltzius toont zich in vele tekeningen, prenten (door hemzelf vervaardigd, of gemaakt naar zijn inventies) en schilderijen als een kunstenaar die zich laat inspireren door vrouwelijke schoonheid en die ernaar streeft deze zo weer te geven dat de toeschouwer hier niet onberoerd door wordt gelaten. De talrijke prenten en tekeningen van Venus, de vele hier verder niet ter sprake gekomen inventies met het 'Sine Cerere ...'-thema en met schoonheden als Andromeda en Callisto,²⁰⁴ en de schilderijen met taferelen van Venus, Danaë, Pomona, Antiope, Suzanna en de dochters van Lot getuigen hiervan. Zoals reeds gezegd, het was een kunst voor het genot van liefheb-

bers,²⁰⁵ maar ook een kunst die vijandig bejegend werd door degenen die haar als een gevaar zagen. 'Cunst heeft haters' heet het onder een tekening van Werner van der Valckert (afb. 280),²⁰⁶ en die haat richtte zich vanouds vooral op het sensuele effect ervan.²⁰⁷ Doordat kunstenaars zich in deze periode steeds intensiever bezighielden met een illusionistische weergave van naakte schoonheid,²⁰⁸ werd het probleem van de zinnenprikkende kracht steeds acuter en waren, zoals wij zagen, de reacties talrijk. De tekening van Van der Valckert met het hierboven geciteerde onderschrift wil er wellicht op duiden dat deze kunsthaters mensen zijn wier grove lustgevoelens (verpersoonlijkt door een satyr) zich door hun even grove onkunde omzetten in onlustgevoelens die worden afgereageerd op de opwekker daarvan: de schoonheid representerende kunst, voorgesteld door een naakte jonge vrouw met een palet die door de satyr verkracht dreigt te worden.

Kan het zijn dat de verwijzingen naar roddel en achterklap – in de brieven die wij kennen van Goltzius zelf en in Balthasar Gerbiers *Eer ende clacht-dicht* – mede of juist op moralistische 'kunsthaters' slaan die zijn werk, en daardoor ook de schilder, als zedeloos zagen?²⁰⁹ Hierboven werd aangegeven hoe fel de reacties op schilderijen met naakten konden zijn, en werd opgemerkt dat de relatie tussen *Pictura* en Venus en tussen de schilder en zijn model in zijn meest platvloerse vorm kon uitmonden in het stereotype van de schilder als wellusteling. Nog afgezien van zijn 'erotische' schilderijen kan ook het feit dat Goltzius nadrukkelijk naar levend naaktmodel ging werken hem daar extra kwetsbaar voor hebben gemaakt.²¹⁰ Dat wij processtukken kennen waarin hij ten onrechte beschuldigd werd van vleselijke omgang met een dienstbode wijst erop dat mensen die Goltzius in een kwaad daglicht wilden stellen en een dienstbode hadden opgezet hem daarvan te beschuldigen,²¹¹ daarmee hun toevlucht hadden genomen tot een aanklacht die waarschijnlijk voor velen direct geloofwaardig zal zijn geweest.

Uit het voorgaande is ongetwijfeld een ander beeld van Goltzius naar voren gekomen dan dat van de kunstenaar die bij het tekenen van een naakt uitsluitend '... de personificatie van een puur abstractum, een Platonische idea, sluimerend en latent zolang ze niet voorzien is van aardse attributen' wilde weergeven.²¹² Dat de slapende naakte jonge vrouw in de in dit citaat bedoelde tekening in een vertrouwde klassieke slaap-houding is weergegeven (afb. 44) en dus in een respectabele iconografische traditie past (waarbij in dit geval zich het nogal uitzonderlijke feit voordoet dat de toeschouwer het volle zicht op haar schaamdelen heeft), wil echter niet zeggen dat daarmee slechts hooggestemde doelen gediend zijn. Wel maakt deze benadrukking van de band met een prestigieuze picturale traditie van het naakt haar tot een acceptabel object voor bewondering van de liefhebber; het paste in een 'gecanoniseerde' categorie.²¹³

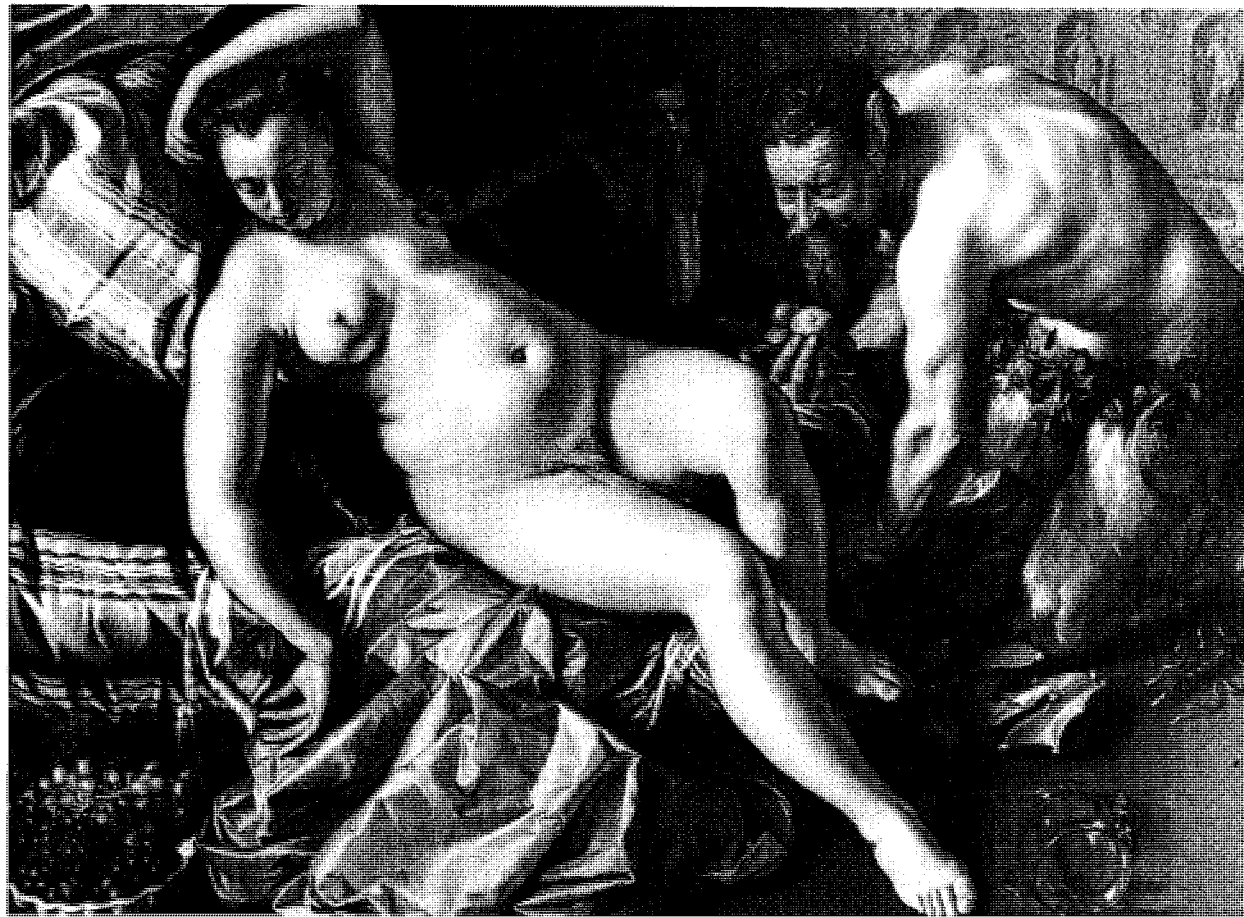
Daarnaast is de houding van deze op kussens gelegen slaapster (met een arm om het hoofd geslagen en een been opgetrokken) bij uitstek de pose die in Italië (in het bijzonder Venetië) reeds decennia lang gebruikt werd voor erotisch-voyeuristische voorstellingen waarin de opwekking van liefde en lust door het zien een rol speelt en die voor de kenner associaties daarmee zal hebben opgeroepen.²¹⁴ Afgezien van het feit dat voyeuristische implicaties als vanzelf aanwezig zijn in de uitbeelding van een slapend vrouwelijk



280

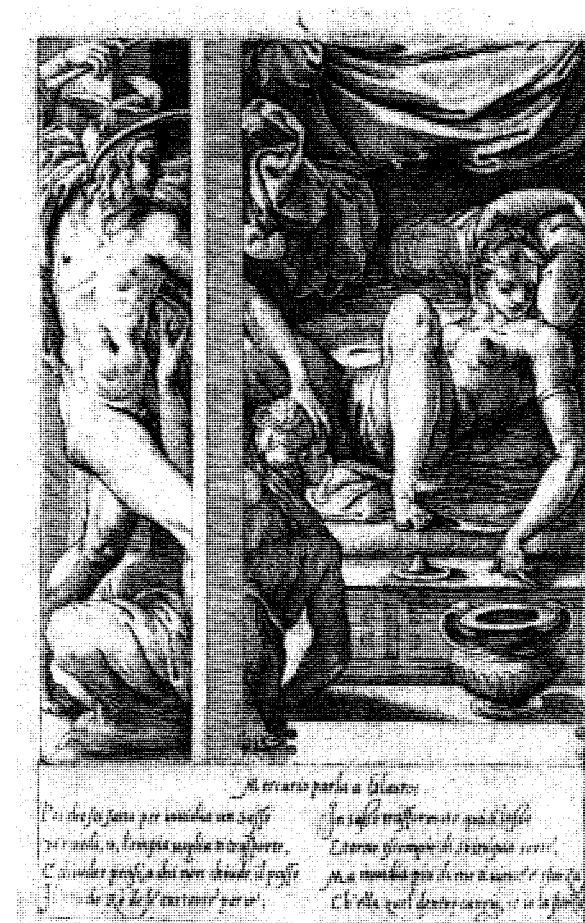
Werner van den Valckert, 'Cunst heeft haters', 1618.

Tekening met pen, gewassen, 182 x 155 mm.
Berlijn, Staatlichen Museen,
Kupferstichkabinett.



281
Hendrick Goltzius, *Jupiter en Antiope*,
1612.
Doek, 122 x 178 cm.
Haarlem, Frans Halsmuseum (bruikleen
Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag).

naakt, is het deze houding die wij dan ook met enige variaties gebruikt zien in bijvoorbeeld Mathams twee voorstellingen van *Venus door satyrs bespied* (een daarvan is naar Rottenhammer), Van der Valckerts ets met hetzelfde onderwerp, Mathams *Cimone die de slapende Efigenia bekijkt* en natuurlijk in Goltzius' eigen *Antiope* die door Jupiter als wellustige satyr wordt benaderd (afb. 281).²¹⁵ Overigens herinnert de houding van het naakt in de tekening van Goltzius op opmerkelijke wijze aan de Herse-figuur in Gian Giacomo Caraglio's lascieve prent met *Mercurius en Herse* (uit zijn reeks 'pornografische' godenliefdes: B. 12; afb. 282), terwijl ook de wellustige nimf in een van Agostino Carracci's *Lascivie* (afb. 283) opvallende verwantschap toont (beide in de klassieke 'slaap'-houding maar de eerste met een nog frontalere blik op de schaamdelen); de Caraglio-prent heeft Goltzius zeker gekend.²¹⁶ Het betreft in deze gevallen bepaald geen verbeeldingen van een kuis bedoeld naakt waarvan men zou kunnen denken dat zij '... onbekend met aardse schaamte – haar natuurlijke delen [toont] aan de kunstenaar, die het zo meedeelt aan de profane toeschouwer' – integendeel, het zijn toonbeelden van zinnenprikkende onkuisheid. Dat maakt het temeer onwaarschijnlijk – en het valt ook verder nergens uit af te leiden – dat Goltzius wel zulke connotaties voor ogen zouden hebben gestaan.



282
Gian Giacomo Caraglio naar Perino del
Vaga, *Mercurius en Herse*.
Gravure, 175 x 133 mm. (B. 12).
Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

De hierboven aangehaalde benadering van deze suggestieve tekening lijkt mij een fraai voorbeeld van de wijze waarop zo dikwijls in de kunstgeschiedenis een – zowel voor de beschouwer van toen als van nu – evident en fundamenteel aspect van een dergelijke uitbeelding werd weggeredeneerd.²¹⁷ Mijns inziens werd dit aspect – evenals de spanningen die het te weeg bracht – door Goltzius ten volle onderkend. Gedurende de laatste drie decennia van zijn lange carrière heeft hij met veel allure en in wisselende verschijningsvormen de gecombineerde macht van *Venus*, *Visus* en *Pictura* getoond door middel van zijn capaciteiten als tekenaar, graveur en tenslotte schilder. Eénmaal thematiseerde Goltzius in een spitsvondige inventie hun relatie; in vele andere werken liet hij deze voor zichzelf spreken, binnen enigszins variabele grenzen die vooral bepaald zullen zijn door medium en bestemming, en binnen het voor hem zo vanzelfsprekend kader van een prestigieuze traditie.



283
Agostino Carracci, *Nymf en Satyr*
(Le satyr 'Maçon').
Gravure 201 x 134 mm.
Wenen, Albertina.

Noten

* Mijn dank aan Huigen Leeftang en Reindert Falkenburg voor hun kritische en waardevolle commentaar. Alle vertalingen uit het Latijn van prent-onderschriften zijn van C. Heesakkers; ik ben hem zeer erkentelijk voor deze hulp.

- 1 De prent behoort tot een groep gravures van Saenredam die vele jaren later door De Baudous (die kennelijk een groot aantal platen uit de werkplaats van Saenredam verwierf) zijn uitgegeven. Behalve een groep prenten die al eens eerder werden uitgegeven (B. 2-5 en 27 door Saenredam zelf; B. 26, 28, 29 en 30 door J. Razer; B. 45-50 en 68 door Goltzius of Saenredam; B. 116-118 – alleen proefdrukken zonder adres), is er een aantal waarvan, net als van B. 100, geen eerdere drukken bekend zijn: B. 59-61 (1616) en B. 102 (1615); mededeling Huigen Leeftang. Van B. 100 bestaan overigens ook exemplaren die ongetwijfeld later zijn gedrukt en uitgegeven, en waarop het adres van Johannes Jansonius in plaats van De Baudous is ingevuld ('excudit 1616' is blijven staan).
- 2 De samenwerking tussen Goltzius en Saenredam liep van ca. 1590 tot ca. 1601. Het laatste jaartal op gravures van Saenredam naar ontwerp-tekeningen van Goltzius is 1601: zie B. 80, 81-83 en 87-90. Zie voor stilistische verwantschap met prenten en tekeningen die rond 1600 zijn te dateren hieronder bij de noten 22, 80, 81, 82, 118 en afb. 251-252.
- 3 Op de identificatie van het naaktmodel als Venus wordt in de volgende paragraaf ingegaan.
- 4 Zie hieronder bij de noten 52 t/m 58.
- 5 J. Müller Hofstede, 'Non saturatur oculus visu – Zur Allegorie des Gesichts von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä.', in: Vekeman/Müller Hofstede (eds.) 1984, 243-289, zie 266-268. Raupp 1984, 293-301. Beknoptere besprekingen van de prent voorts in: H. Kauffmann, 'Die Fünf Sinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts', in: H. Tintelnor (ed.), *Kunstgeschichtliche Studien*, Breslau 1943, 139-140; M. Putscher, 'Die Fünf Sinne', *Aachener Kunstblätter (Festschrift Wolfgang Krönig)* 41 (1971), 165; cat. tent. *Maler und Modell*, Baden-Baden (Staatliche Kunsthalle) 1969, nr. 17; Hofmann (ed.) 1987, nr. VII, 24

(een geheel uit de lucht gegrepen interpretatie).

- 6 Raupps interpretatie is aanzienlijk minder rigide dan die van Müller Hofstede en vertoont, in het bijzonder door zijn nadruk op de ambivalente houding ten opzichte van het zien en de schilderkunst, punten van overeenkomst met mijn benadering (in de noten zal diverse malen naar belangrijke observaties van Raupp worden verwezen).
- 7 Müller Hofstede, *op. cit.* (n. 5), 267-268.
- 8 *Ibidem*, 267: 'Sinnauerschliessend sind hier die Flug des Adlers zur Sonne und der Ikarussturz ins Meer rechts im Hintergrund des Stiches'. Curieus is voorts dat Müller Hofstede meent te weten dat Goltzius de tekening in 1616 vervaardigde en dat deze nog in hetzelfde jaar door Saenredam gegraveerd werd (*ibidem*, 266), en dat in 'Goltzius' verschollener Vorzeichnung' de opstelling van de figuren op de achtergrond enigszins anders was – hetgeen beter in zijn interpretatie past (*ibidem*, 286, n. 229). Over een voortekening van Goltzius is niets bekend.
- 9 Van Mander, *Levens*, 286v.
- 10 Schrevelius 1648, 380 (mededeling H. Leeftang).
- 11 Tierie 1932, 3-4. Drebbel huwde in 1595 Goltzius' zuster Sophia. In 1603 kochten Goltzius en Drebbel samen het huis in de Jansstraat (Reznicek 1961, I, 118, n. 2). Voorts zal Drebbel het graveren van Goltzius hebben geleerd.
- 12 Zie Tierie 1932, 21-25 over de vrienden van Drebbel.
- 13 Bij de vervaardiging van dit onderschrift is Goltzius ongetwijfeld zelf niet betrokken geweest. Er bestaat een proefdruk zonder onderschrift, maar met het adres van De Baudous (Fondation Custodia; mededeling H. Leeftang), wat erop wijst dat het onderschrift toen pas, vermoedelijk in opdracht van De Baudous, is vervaardigd. Er wordt door mij dus niet gesuggereerd dat deze regel de bedoelingen van Goltzius zelf weergeeft, maar slechts dat de onbekende auteur een verbale toevoeging verschafte die mijns inziens wat betreft een aantal aspecten lijkt te stroken met Goltzius' intenties.
- 14 Zie hierover (en over het belang van de eraan voorafgaande reeks van Georg Pencz), vooral: C. Nordenfalk,

'The five senses in Flemish art before 1600', in: G. Cavalli-Björkman (ed.) 1985, 135-154.

- 15 De kat (als vervanging van de 'middeleeuwse' lynx) in de beide *Visus*-prenten van A. de Bruyn; de stralende zon in de prenten van Cort naar Floris, A. de Bruyn en R. Sadeler naar M. de Vos. Zie Nordenfalk, *op. cit.* (n. 14), afb. 1a (C. Cort naar F. Floris), 6a (A. de Bruyn), 7a (A. de Bruyn), 9a (R. Sadeler naar M. de Vos), 10a (P. Cool naar M. de Vos), 12a (A. Collaert naar M. de Vos), 14a (A. Collaert naar M. de Vos), 16a (M. de Bruyn naar M. de Vos), 17a (J. de Backer).
- 16 Nordenfalk, *op. cit.* (n. 14), 146-147, afb. 17a-e.
- 17 Van Mander, *Levens*, 61v: '[...] datse haer afkomst heeft van Narcisso, [...] wat mach beter rijmen op de schoon gestaltenis deses Jongelings in de Cristallinige clare fonteyne schaduwende, dan een constich geschildert Beelt uytnemende wel na t'leven gedaen, van een geleerde hant eens Const-rijcken Schilders?'. Deze regels zijn gebaseerd op een passage uit Alberti's *De Pictura*, door Van Mander waarschijnlijk overgenomen van Rivius' Duitse bewerking uit 1547 (zie Miedema 1981, bij fol. 61v, r. 27-37). Later werd het ook nog eens door Van Hoogstraten aangehaald (Van Hoogstraten 1678, 25). Van Mander voegde zelf nog toe: 'Ic verwondere my self al schrijvende, hoe wel dit te pas comt, bevindende onse Const alree een schaduw van t'rechte wesen, en den schijn van het zijn vergeleken'.
- 18 Georg Pencz (B. 106) gaf in zijn *Visus*-prent reeds de zon, de maan en sterren weer in het venster op de achtergrond.
- 19 Zie Nordenfalk, *op. cit.* (n. 14), afb. 21.
- 20 B. (Saenredam) 95-99. Zie voor Goltzius' tekeningen: Reznicek 1961, nrs. 167-171.
- 21 In Van Noorts inventie was reeds een duidelijke interactie aanwezig doordat de man de hem kussende *Tactus* omarmt, een wijschaal van *Gustus* aanneemt en in de spiegel kijkt die *Visus* voor hem ophoudt.
- 22 Datering rond 1600 van Reznicek, nr. 173, afb. 346. De houding van de linkerarm is vrijwel dezelfde, terwijl de hand en de positie van de vingers precies overeenkomen.
- 23 B. (Amman) 5.4. *Visus* houdt in de ene hand de spiegel en heeft in de andere

een bril. Hollstein (Cr. de Passe de Oude) 513; behalve de handspiegel en adelaar zijn hier rondom de vrouw een armillaarsfeer, een bril en twee maskers ingevoegd, terwijl op de achtergrond een amoureuus paar, een toneel met acteurs en toeschouwers en een dansend gezelschap te zien zijn.

- 24 Vergelijk de duiven in bijvoorbeeld: B. (Saenredam) 57, 63, 66 (alle *Venus en Cupido* voorstellende).
- 25 Waarom Müller Hofstede in de linker figuur een astroloog en in de rechter een astronoom ziet, wordt niet beargumenteerd. De astroloog is voor hem vanzelfsprekend symbool van 'übel beleumundeten Pseudo-Gelehrsamkeit' en 'Torheit' (onder verwijzing naar de bekende voorbeelden van astrologen in Seb. Brants *Narrenschiff*; Aliciati's embleem 'In Astrologus' en Hoefnagels aap als astroloog); juist door deze astroloog moeten volgens hem ook de andere geleerden 'in malo' worden geduid (*op. cit.* (n. 5), 267-268 en n. 227 en 228). Raupp noemt beide figuren weliswaar astronomen, maar ziet ze eveneens als 'Sterngucker', verwijzend naar E. de Jongh 1976, nr. 15, waarin dezelfde voorbeelden die Müller Hofstede noemt al eerder werden aangehaald.
- 26 Zie M.E.H. Mout, 'Hermes Trismegistos Germaniae: Rudolf II en de arcane wetenschappen', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), 161-189, met verdere literatuurverwijzingen. Getoond wordt dat de arcane wetenschappen, waaronder astrologie, een integraal onderdeel van de laat-humanistische ideeënwereld vormde en aan het hof van Rudolf II een nieuwe bloei beleefden. Juist Goltzius' zwager, de enige tijd ook in Praag werkzame Cornelis Drebbel, pretendeerde naast technisch uitvinder en alchemist, tevens een praktiserend *magus* te zijn (*ibidem*, 179).
- 27 Zie voor een eerder portret van Van Deventer: B. (Goltzius) 204.
- 28 Zie B. (Drebbel) 6 (*Geometrie*, het meten op de globe met een passer en de ringzonnewijzer) en 7 (*Astronomie*, met armillaarsfeer in de hand). In de onderschriften worden deze wetenschappen zonder voorbehoud positief benaderd. Zie voor de armillaarsfeer en het meten op de globe in voorstellingen met de *Vrije Kunsten* o.a. B. (Saenredam) 10 en B. (Anoniem

naar Goltzius) 17. Vergelijk bijvoorbeeld ook de *Geometrie* en *Astronomie* van C. Cort naar F. Floris (C. van de Velde, *Frans Floris (151920-1570. Leven en werken*, Brussel 1975, afb. 275, 276).

- 29 Van de Velde, *op. cit.* (n. 28), afb. 239 (de armillaarsfeer als enige attribuut van *Intelligentia*). J. Sambucus, *Emblemata*, Antwerpen 1564, 74.
- 30 Hendrick Goltzius, *Allegorie*, ged. 1611, Bazel, Oeffentliche Kunstsammlung, inv. nr. 252. Zie voor de verschillende duidingen van dit schilderij (geen van alle bevredigend): Ten Doesschate-Chu (red.) 1987, nr. 35.
- 31 Zie ook Goltzius' tekening: Reznicek 1961, nr. 114, afb. 282. Dat 'die typenmassige Gestaltung' van de geleerden evenmin een argument vormt om ze in een negatief licht te beschouwen (Raupp 1984, 296), blijkt ook uit deze voorstelling van Jupiters kinderen: de daar verzamelde geleerden zijn met hetzelfde soort kleding, hoofddekels en baardjes getooid.
- 32 Zie I.M. Veldman, 'Leerzame dwaasheid. De invloed van het *Sotten schip* (1548) op zottenvoorstellingen van Maarten van Heemskerck en Willem Tibaut', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 37 (1986), 195-224.
- 33 Vrijwel dezelfde zonnewijzers en klokjes zijn te vinden op de *Astronomie* van C. Cort naar F. Floris (Van de Velde, *op. cit.* (n. 28), afb. 276).
- 34 Zie B. (Clock) 1 (*Visus*); op verwante wijze verbeeldde Goltzius ook de zon en maan op de borst van de veel latere *Astronomie* (B. (Drebbel) 7).
- 35 Raupp 1984, p. 295: '[...] eine komische Figur von der Rederijersbühne [...] Der Arzt der im 17. Jahrhundert als *pisbesiender* gemalt wurde, ist stets der betrügerische Scharlatan und Quacksalber' (met verwijzing naar De Jongh 1976, nrs. 30, 59, 61, 63).
- 36 Van de Velde, *op. cit.* (n. 28), afb. 283 (P. Galle naar F. Floris, *Panacea*); Reznicek 1964, nr. 162, afb. 1 (*Panacea*).
- 37 Zie Veldman 1980, afb. 26.
- 38 J. Amman en H. Sachs, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden*, Frankfurt am Main 1568 (ed. B.A. Rifkin, New York 1973), 17.
- 39 B. (Anoniem naar Goltzius) 12-15. In de eerste prent, met de arts als een 'goddelijke' figuur, bekijkt deze het urinaal.
- 40 O. van Veen, *Q. Horati Flacci Emblemata*, Antwerpen 1607, 146. In dit embleemboek treden ook in drie andere emblematische arts op: steeds met een urinaal en geen van alle in een negatieve context (110, 114, 118). Müller Hofstede haalde het bovengenoemde embleem juist aan om de lage positie van de arts te tonen (zie ook diens: 'Rubens und die Kunstlehre des Cinquecento', in: cat. tent. *Rubens in Italien*, Keulen 1977, 55). Het motto ('Cuique suum studium') en de tekst van het embleem plaatsen de beroepen ('Den schilder, ambachtsman, Poet, en Medecijn'), juist uitdrukkelijk op één lijn onder de noemer 'eer door vlijt', waar elk op zijn eigen wijze naar moet streven.
- 41 B. (Saenredam) 114. Indien de uroscopie in deze tijd reeds algemeen negatieve associaties oproep (Raupp), zou het wel zeer opmerkelijk zijn dat het urinaal onder de attributen van de arts is weergegeven in dit rijk van pretentieuze symboliek voorziene portret.
- 42 M. Royalton-Kisch, *Adriaen van de Venne's Album*, Londen 1988, nr. 36.
- 43 Tierie 1932, 17, n. 3; door Drebbels schoonzoon en medewerker Kauffler meegedeeld aan Peiresc: '[...] d'invention, qui procedoient de la vivacité de son esprit, sans ayde ny lecture de livres qui'il a tousjours mesprisé, tenant pour maxime que la verité et l'excellence des sciences consiste en la cognoissance des secretz de la nature, dans laquelle elles sont toutes, et qui'il estoit desja fort avancé en aage, qui'il n'entendoit point de latin en ne le scavoit pas parler, et il l'a apris de luy mesme sans qu'aucun le luy aye enseigné. Il vit tout à fait en philosophe, ne se soucie que des observations [...]'. Het lijkt mij in deze context niet gerechtvaardigd om altijd weer het standpunt van de ruime generatie oudere Coornhert naar voren te brengen (uit de *Zedekunst dat is Wellevenskunst*, 1589), dat kennis verkregen door visuele waarneming geen waarlijke kennis is (een standpunt waarop door H. Miedema dikwijls veel nadruk is gelegd en ook werd aangehaald door Raupp en Müller Hofstede).
- 44 Het naar de geometrie verwijzende motief (het meten op de globe) staat hier in dienst van de astronomie (het betreft een hemelglobe). De invoeging

- van al deze verwijzingen naar de astronmie is begrijpelijk zowel vanuit de gedachte dat zon, maan en sterren reeds tot de attributen van *Visus* behoorden, als vanwege het feit dat het vaste attribuut van *Visus*, de arend, ook in samenhang met de astronomie kon figureren (zie de reeds genoemde prenten van de *Astronomie* van Cort naar Floris, waar de arend het dierlijk attribuut vormt, en de genoemde astronomen/mathematici onder de vleugels van de arend in de *Kinderen van Jupiter* van Saenredam naar Goltzius).
- 45 Zie Veldman 1977, 115 e.v.
- 46 Zie ook de tekening: Reznicek 1961, nr. 146, afb. 284.
- 47 Zie de gravure van Harman Jansz. Muller naar M. van Heemskerck en de houtsnede van H.S. Beham of G. Pencz; in de laatstgenoemde zijn de schilder, de medicus en de astronomen op het linker middenplan in een groepje bij elkaar geplaast (Veldman 1980, resp. afb. 26 en 32).
- 48 Van Mander, *Wtlegghingh*, 127r. Zie hieronder noot 193.
- 49 Van Mander, *Wtbeeldinge*, 133v.
- 50 Zie Reznicek 1961, nrs. 195, 196, 197, afb. 354, 355, 428.
- 51 Van Mander, *Wtbeeldinge*, 131r. Hier zij opgemerkt dat Van Mander vermeldt dat Goltzius 'den Juppiter in de Const' werd genoemd; Van Mander, *Levens*, 284r.
- 52 Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, 97 (II, nr. XXXVI; motto: 'Ane weergaey'). D.P. Pers, *Bellerophon of lust tot wysheyd*, Amsterdam 1614, nr. XII (motto: 'T is een yder niet gegeven').
- 53 Van Mander, *Grondt*, XIII, 14. Van Mander verwijst daarbij naar de beschrijving van Plinius (zie voor Plinius' tekst, waarin vermeld wordt dat Phoenix goudkleurige veren om de hals heeft, Van Mander, *Grondt* (ed. Miedema 1973), II, 611.
- 54 Van Mander, *Wtbeeldinge*, 131r.
- 55 *Ibidem*: 'Met den Phoenix wort verstaen d'uytnemetheyt: oock pleeghtmen uytnemende Mannen in Gheleertheyt oft Const te heeten Phoenix, om datmen maer eenen, oft zijns gelijk niet en vindt.' Roemer Visscher: '[...] geduydt op sulcke gheleerde ofte konstrijcke mannen, die daer excelleren ofte uyt-munten boven alle andere [...] in het werck daer zy professie af doen.' Pers: 'Een geleert Man is een seltsaem voghel.'
- 56 Van Mander, *Grondt*, VII, 47 (zie ook Van Mander, *Grondt* (ed. Miedema 1973), II, 528-529); zie ook hierboven n. 53.
- 57 Zie ook de vogelkop in het cartouche boven het andere portret van Goltzius door Matham (B. 23), dat vermoedelijk eveneens als Phoenix moet worden gezien. Tevens moet de ets uit 1628 door Jan van de Velde (?) naar Goltzius genoemd worden (B. (anoniem naar Goltzius) 92) met een *Ongelijk Paar* in de stijl van Lucas van Leyden, waarop rechts onder een schild met dezelfde Phoenix-kop en het monogram HG te zien is. S. Ampzing 1628, 355. Zie voor Gerbier (tot driemaal toe): Hirschmann 1920, 113, 114 en 117.
- 58 B. 171 (Huigen Leeftlang wees mij op deze prent). Waarschijnlijk moet ook de vogelkop in het zegel van grootvader Jan Goltz niet worden gezien als een arend (Reznicek 1961, I, 47), maar als Phoenix. Juist de gouden veren (zie n. 53), door Van Mander ook in dit verband genoemd (zie n. 56) kunnen de reden zijn geweest dat Phoenix al een bestaand embleem van de familie Goltz was.
- 59 Zie hierboven, n. 17.
- 60 P.P. Rubens en J. Brueghel I, *Allegorie op het Gezicht*, ged. 1617, Madrid, Prado, inv. nr. 1394 en idem, *Allegorie op het Gezicht en de Reuk*, ca. 1617/18, inv. nr. 1403.
- 61 Zeer uiteenlopende uitzonderingen zijn de portretschilderende schilder links in het atelier op de prent van H. Collaert naar J. Stradanus (*Color Olivi*), nr. 14 uit de reeks *Nova Reperta*; voorts de curieuze tekening van Marcus Geeraerts, met een schilder die een vrouw met passer en globe schildert, terwijl een achter de ezel staande Mercurius hem met zijn caduceus op het hoofd tikt en zijn vrouw en kinderen aan hem trekken, en natuurlijk Dürers prenten in zijn *Unterweysungen* (cat. tent. *Maler und Modell*, Baden-Baden (Staatliche Kunsthalle) 1969, nrs. 20, 23, 40, 41).
- 62 M. van Heemskerck, *St. Lucas schildert de Madonna*, Haarlem, Frans Hals Museum. Het stuk, dat oorspronkelijk in de St. Bavo hing, bevond zich vanaf 1581 in het Prinsenhof.
- 63 Ampzing 1628, 355-356. Dit is een passage die Ampzing aan de uit Van Mander overgenomen biografie van

Van Heemkerck toevoegde.

- 64 Zie over deze prent: C. van de Velde, 'The painted decoration of Floris' house', in: Cavalli-Björkman (ed.) 1985, 127-134 (afb. 6).
- 65 Zie hierover: Raupp 1984, 193-200 (Die Kopfwendung als Attribut der 'Pictura').
- 66 Van de Velde, *op. cit.* (n. 64), 131.
- 67 Zie ook n. 26. Cupido is steeds in uitbeeldingen van Apelles en Campaspe aanwezig, om aan te duiden dat Apelles in liefde ontsteekt (zie b.v. een van de bekendste voorstellingen: Primaticcio's fresco in Fontainebleau en de prent daarnaar: B. (Meester IOV) 2).
- 68 Müller Hofstede, *op. cit.* (n. 5), 267 (voornamelijk verwijzend naar voorstellingen van apen met brillen) en Raupp 1984, 297 (Raupp houdt wel de mogelijkheid van een betekenis-ambivalentie open: een kunst-theoretisch positieve en een moreel negatieve betekenis van de bril).
- 69 Zie hierboven n. 23.
- 70 Raupp 1984, 297, is van mening dat de overeenkomst met St. Lucas (de ouderdom, de bril) juist op een moreel negatieve betekenis duidt: '[...] anstelle der Göttinmutter malt dieser Künstler eine heidnische Liebesgöttin.'
- 71 Van Mander, *Levens*, 80r/v: 'Dese Venus soude in uytnemende Const noch de eerste overtroffen hebben: maer dit was zijn uiterste macht, die hy met de Pinceel heeft geoeffent: dan de Doot liet niet toe dat hy 't voleynden mocht: gelijk of Natuere niet langer lijden woude, in schoonheyt te moeten wijcken de doode verwen [...]'. Door zijn werk heeft hij echter de dood overwonnen; zoals hij hierdoor levend gehouden en onsterfelijk geworden, voegt Van Mander hieraan toe.
- 72 C. Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghe des Verstants* (ed. D. Pers), Amsterdam 1644, 258 (Konst/ Arte): '[...] dat de Konst bedaecht wort afgebeeld' (vanwege de noodzakelijke ervaring), en 374 (Disegno/ Ontwerp Schets): '[...] om datmen dickwijls dese kennisse van 't ontwerp nimmermeer volmaekt krijght, als op 't laeste van d'Ouderdoom.' Ph. Angel, *Lof der Schilderkonst*, Leiden 1642, 26 (in zijn paragone-discussie), stellende dat 'een oudt en wel-ervaren Konstenaer, wanneer hy het beste aen den dach

soude brenghen' nog kan werken en een beeldhouwer niet.

- 73 Müller Hofstede, *op. cit.* (n. 5), 267 en n. 217.
- 74 Van Mander, *Wtbeeldinge*, 133v: '[...] doch wort hy [de spiegel] van outs gehouden voor valsheyt, vertoonende slechts den schijn van t'waer wesen, maer de waerheyt selfs niet: want al wat rechts is, toont hy op slincks, en wat slincks is, rechts.'
- 75 Dat er een aanzienlijk verschil is in de hoek van de blik van de schilder en de hoek waaronder de figuur op het paneel is weergegeven – en dat daarmee een contrast met het vluchtige spiegelbeeld wordt benadrukt – werd reeds door Raupp 1984, 297 geconstateerd.
- 76 Van Hoogstraten 1678, 275 (zie ook S. Alpers, 1983, 58-59): na de bekende anecdote over Giorgione's naaktfiguur die van drie kanten gereflecteerd werd, vervolgt hij: 'Van Goltzius gaet ook iet dergelijc in print uit, daer Venus, geknielt zittende, van gelijken in een spiegel, als meede in het taferel van een Schilder, die haer afmaelt, vertoont wort'. Juist omdat in de, uit de paragone-discussies zo bekende, 'Giorgione-anecdote' duidelijk gesproken wordt over de drie verschillende aanzichten van het lichaam, van voren, van achteren en van opzij, lijkt het mij niet waarschijnlijk dat dit Goltzius' bedoeling was.
- 77 Deze terminologie is ontleend aan Van Mander, *Levens*, 61v (zie hierboven n. 17); hij gebruikt deze juist bij een vergelijking van spiegelbeeld en schilderij.
- 78 Zie ook Raupp 1984, 300-301: 'Dieses Spannungsverhältnis von Spiegelbild und künstlerischem Abbild gehört zu den wichtigsten Momenten für das Verständnis von Goltzius' *visus*-Allegorie. Ihren Kern bilden die zwei Arten visueller Mimesis, die sowohl ihrer Kunsttheoretischen wie in ihrer moralischen Bedeutung ausgelegt werden'. Zie voor een goede bespreking van de vergelijking tussen het beeld van het schilderij en het beeld van de spiegel in de Italiaanse kunstliteratuur: P. de Vecchi, 'Die Mimesis im Spiegel', in: cat. tent. *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien*, Frankfurt a/M 1990, 63-70 (over Alberti, Leonardo, Paolo Pino).

Vergelijk ook hierboven n. 17. (Van Manders bewerking van Alberti's mededeling over Narcissus' spiegeling als oorsprong van de schilderkunst).

- 79 Het 1579 gedateerde schilderij van Gillis Coignet zou kunnen zijn gezien en nagetekend door Cornelis Cornelisz., die vóór 1581/82 één of twee jaar bij Coignet in de leer is geweest. Zie over de compositie van Titiaan (ca. 1552-55; Washington, National Gallery) en de verschillende versies, varianten en copieën: H.E. Wethey, *The paintings of Titian. III The mythological and historical paintings*, Londen 1975, 68-70, nrs. 51-53 en L. 24-27. Wethey neemt aan dat Coignets schilderij een copie van een verloren gegane variant uit het Titiaan-atelier is (*ibidem*, nr. L. 26). Door de naar de toeschouwer kijkende Cupido lijkt Coignets schilderij nog het meest op een eveneens verloren gegane versie die door Van Dyck in zijn Italiaanse schetsboek werd gekopieerd (*ibidem*, L. 27, afb. 126); daarop zijn echter twee Cupido's afgebeeld. De door Rubens gecopieerde versie betreft weer een ander verloren gegaan exemplaar met twee Cupido's, waarin Venus' naaktheid meer bedekt is (*ibidem*, afb. 132). Nog een ander exemplaar, met één Cupido (maar niet het beeld uitkijkend) werd door Lucas Vorsterman in prent gebracht (*ibidem*, afb. 215); vergelijk ook nr. 131 (met één Cupido).
- 80 Reznicek 1961, nr. 77, afb. 364, ged. 1602, en B. (Matham) 115. Gezien de grote stilistische overeenkomst kan B. 100 niet veel eerder dan de *Maria Magdalena* zijn ontstaan. Stilistische vergelijking van de twee prenten wordt enigszins bemoeilijkt door het feit dat het twee verschillende graveurs betreft. Overigens komen juist de elementen in de houding van Maria Magdalena die afwijken van de Venus in B. 100 – de meer frontale stand van het bovenlichaam en de positie van de armen van Maria Magdalena (met de ene hand op het borstbeen en de andere naar de buitenste heup reikend) – weer overeen met Titiaans variatie op de klassieke *Venus pudica*-houding in zijn hierboven genoemde Venus voor de spiegel. Uiteraard kende Goltzius de klassieke *pudica*-houding ook uit eigen aanschouwing (vgl. Reznicek 1961, nrs. 247, 248, afb. 180, 181), maar het lijkt Titiaans variant die hem hier inspireerde. Het aanhalen van de knielende *Venus Doidalsas* als klassieke bron voor de houding van Goltzius' Venus in B. 100 (Raupp 1984, 294), snijdt geheel geen hout. De door Goltzius getekende *Venus Felix* (Reznicek 1961, nrs. 210, 211, afb. 155, 166), heeft wat de houding van het bovenlichaam betreft, nog het meest verwantschap met de Venus uit B. 100. Ook voor vroegere verbeeldingen van bijbelse schoonheden greep Goltzius overigens terug op een bekende compositie van Titiaan: B. 12 (*Suzanna*, 1583) en B. 57 (*Maria Magdalena*, 1582), zijn geïnspireerd door Cornelis Corts gravure van *Maria Magdalena* naar Titiaan.
- 81 Reznicek 1961, nr. 368, afb. 391; daar zonder argumentatie ca. 1605 gedateerd. De tekening lijkt echter heel goed enkele jaren vroeger te kunnen zijn vervaardigd. Een dergelijk geneigd profiel gebruikte Goltzius ook al eerder: vergelijk bijvoorbeeld een *Minerva* (Reznicek 1961, nr. 137, afb. 274, ca. 1596; zie ook B. (Saenredam) 56) en een *Venus en Cupido* (Reznicek, nr. 122, afb. 279, tweede helft jaren negentig; zie ook B. (Saenredam) 68). Beide zijn, gezien de grotere gestileerdheid in vorm en proporties van gezicht en hals, duidelijk enkele jaren eerder ontstaan dan onze Venus op B. 100. Overigens lijkt voor het gezichtje van Cupido een portrettekening van een jongenskopje uit ca. 1600 model te hebben gestaan (Reznicek 1961, nr. 380, afb. 294).
- 82 Reznicek 1961, nr. 173, afb. 346, ca. 1600 (*Visus*). Vergelijk voorts Reznicek, nr. 120, afb. 302 (*Venus en Cupido*, ged. 1597); de reeds genoemde Reznicek, nr. 122, afb. 279 (*Venus en Cupido*, tweede helft jaren negentig); Reznicek, nr. 427, afb. 395, ged. 1605 (*Nimf*). Verg. ook de *Helena*, ged. 1615, verz. D.G. Carter, New Haven (Ct), en de *Maria Magdalena*, ged. 1610, verz. J. M. Montias, New Haven (Ct), beide gereproduceerd in: Stechow 1970, afb. 10 en 11.
- 83 Hans Rottenhammer (?), *De vijf zintuigen*, pen en penseel in waterverf 397 x 341 mm, verz. C.P. van Eeghen. De toeschrijving is van Benesch; een toeschrijving aan Jacob Matham lijkt onwaarschijnlijk (zie: cat. tent. Amsterdam 1955, nr. 517).
- 84 Louis de Caullery, *Venus, Ceres*,

- Bacchus en de vijfzintuigen*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. A 1956. P.J.J. van Thiel (e.a.), *All the paintings of the Rijksmuseum. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam-Haarlem, 1976, p. 165.
- 85 C. de Passe II, Hollstein XVI, 143, in: Z. Heyns, *Nieuwen ieucht-spieghel*, zj. zpl. Zie over de datering (1617): H. Meeus, 'In dees spiegel zal de domme jeucht met vreucht leeren', *De Zeventiende Eeuw* 7 (1991) 2, 127-143, i.h.b. 132.
- 86 Zie P.C. Hooft, *Emblemata amatoria*, ed. K. Porteman, Leiden 1983, 36-40.
- 87 Venus is de godin die het vaakst door Van Mander bij zijn vermelding van kunstwerken in de *Levens* wordt genoemd (zie Miedema 1981, 220). Ook later blijkt zij bijvoorbeeld in Leidse inventarissen de meest genoemde godin (zie C.W. Fock, 'Kunstbezit in Leiden in de 17de eeuw', in: Th. H. Lunsingh Scheurleer e.a. (eds.), *Het Rapenburg*, Leiden 1990, dl. Va, 20).
- 88 Jan Gossaert, *Venus/Vanitas*, Rovigo, Accademia dei Concordi. Zie over dit schilderij: L. Silver, 'Figure nude, historie e poesie', Jan Gossaert and the Renaissance Nude in the Netherlands', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 37 (1986), 32-33, afb. 32.
- 89 Jacob de Backer, *Venus en Cupido* (met een oude vrouw die een spiegel boven Venus' hoofd houdt, maskers op de grond en de brand van Troje op de achtergrond), Parijs, part. verz. (afb. in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 35 (1975), 243, afb. 18). Pieter Isaacs., *Venus/Vanitas*, ged. 1600, Bazel, Oeffentliche Kunst-sammlung, inv. nr. 370; zie Ten Doesschate-Chu (red.) 1987, nr. 49. Het betreft hier een parafrase van Titiaans liggende Venus met een luitspelende jongeman; Isaacs. heeft het nodig gevonden nadrukkelijk bellenblazende putti, een waaier van pauwenveren, een spiegel en ten overvloedige een papertje met het woord 'vanitas' toe te voegen; de eveneens ingevoegde wapenen van Mars verwijzen ook hier naar Venus' verleidelijke macht.
- 90 Zie E.J. Sluïjter, 'Een volmaakte schildery is als een spiegel der natuer. Spiegel en spiegelbeeld in de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw', in: N.J. Brederoo e.a. (eds.), *Oog in oog met de spiegel*, Amsterdam 1988, 146-163; en idem, 'Een stuk waerin een jufr. voor de spiegel van Gerrit Douw', *Antiek* 23 (1988), 150-161 (met verdere literatuurverwijzingen). Het schilderij van Van Bijlert (niet in de bovengenoemde artikelen vermeld) betreft een in de spiegel kijkende Venus (met Cupido) en een toekijkende oude vrouw die achter haar staat (Troyes, Musée de Beaux Arts).
- 91 Zie hierover: E. Goodman-Soellner, 'Poetic interpretations of the lady at her toilette in sixteenth-century painting', *The sixteenth century journal* 14 (1983), 426-442. Het beeld van een vrouw met spiegel kon zelfs in emblematische voorstellingen worden gebruikt voor 'Bellezza femminile' (Ripa) of 'Pulchritudo foeminea' (Peacham); *ibidem*, 436.
- 92 Zie hierover: Sluïjter 1986, 275-277; aan de daar aangehaalde typerende voorbeelden kunnen inmiddels nog vele andere worden toegevoegd.
- 93 Van Mander, *Grondt*, VI, 26.
- 94 Zie Nordenfalk, *op. cit.* (n. 14), 138 en de noten 28, 29, 36.
- 95 'Ne forsans splendens rerum te fallat imago./ Inycias oculis frena pudica ruis' (Doe, om te voorkomen dat de glanzende schijn der dingen u mocht bedriegen, uw ogen de kuise teugels aan).
- 96 'Viderat Actaeon non sana mente Dianam/ Seu fors illa fuit, seu magis illecebrae/ Visus habet crimen (quam multos perdidit ille!)/ Compescat fraenis hunc nisi Cura suis'.
- 97 'Dum male lascivi nimium cohibentur ocelli./ In vitium praecipit stulta iuventa ruit.'
- 98 Zie Sluïjter 1986, 171-178, 275-277.
- 99 Zie over de Actaeon en Paris-voorstellingen: *ibidem*, 168-187, 210-224 en 278-280; daar ook enkele verwijzingen naar Bathseba en Suzanna, de meest geliefde bijbelse naaktvoorstellingen, waarover ik, in het bijzonder wat betreft dit aspect, in de toekomst hoop te publiceren.
- 100 Zie hierover Sluïjter 1986, 270-275. Aan de aldaar genoemde citaten kunnen nog een aantal worden toegevoegd; wat betreft de late 16de eeuw bijvoorbeeld: H. Bastingius, *Verclaringhe op den Catechismus der Christelijcker Religie*, 1594 (red. F.L. Rutgers, Amsterdam 1893), 618: '... de oneerlicke Schilderien, van ombehoortlicke schadelicke daden:

waerin Vrouwen, ende Mans naect voorgesteld werden: daer nochtans de nature, gemeene eerbaerheyt, ende Gods H. woort leeren, ende betuygen, sulcx ombetamelic, ende seer schadelic te zijn. Tis waer sy en spreken geen woorden, maer op haer maniere spreken sy wel luyde, door de oogen (de vensteren des herten) ende brengen daer door alle onrincichheit inne.' (met nog een aantal andere nieuwe voorbeelden aangehaald door Jan Kosten in *Jozefs kuisheid belaagd*, ongepubliceerde doctoraalscriptie, Leiden 1988). Zie voor de in deze zin aangehaalde citaten D.R. Camphuysen, *Stichtelycke Rymen*, Amsterdam 1624, 3.

101 Dit werd ook door de contra-reformatorische geleerde Molanus in extenso herhaald (Leuven 1570): Zie D. Freedberg, 'Johannes Molanus on provocative painting', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), 241. Zie over de betreffende passages uit Erasmus' *Christiani matrimonii institutio* ook: E. Panofsky, 'Erasmus an the visual arts', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), 209-212.

102 De citaten komen uit 'Tegen 't Geestig-dom der Schilder-konst, Straf-Rymen. Ofte anders Idolelenchus'; dit lange gedicht, een vertaling van Geesteranus' 'Idolelenchus' werd voor het eerst opgenomen in de editie van *Stichtelycke Rijmen*, Rotterdam 1644 (geciteerd uit editie: Amsterdam 1647, 215-230). In de eerste editie van 1624, 176, is echter reeds het gedicht: 'Aen I.G. over zyn Idolelenchus of Beelden-straf' opgenomen, waarin Camphuysen zijn grote instemming met Geesteranus' gedicht betuigt en hem prijst om zijn moed om kritiek te leveren op de zo algemeen geliefde schilderkunst (b.v.: 't Malen! ey, wie kan dat wraken zonder algemeen oproer?/ 't Malen is der ydelheen algemeyne malle Moer'). Uiteraard is Camphuysens heftigheid uitzonderlijk en afkomstig uit een specifiek milieu; zij is echter de felste – en daarom duidelijkste – uiting van een veelvoorkomende gedachte die een algemene bekendheid zal hebben gehad.

103 Van Mander, *Grondt*, XIII, 16: 'De verwen in jeuchdighe Menschen beelden./ Sonderlingh der Vrouwen, doen wonder pooghen./ Menichs herte swemt in een Zee van weelden,/

- Die siende dunckt of de Gracikens speelden./ Aen monden, wanghen, en lieflijke ooghen/ Der Vrouwen, om welcker in fell' oorloghen/ Menich stout Heldt den hals heft moeten buyghen./ Waer uyt der Verwen cracht is te betuyghen'. Zie voor de verwijzing naar Paris, noot 144.
- 104 'Gy des al niet te min vermijdt de geyle beelden./ Geschildert voor het volck ten dienste van de weelden./ Al wat het stout pinceel uyt lugten hoofde treckt/ Heeft menig oog getergt, en menig hert bevelekt./ Een Loth, of Davids val ten nausten af te maelen./ Doet ick en weet niet hoe, de losse sinnen dwaelen./ Een stier, een valsche swaen, die jonge maegden schent./ Heeft dickmael aen de jeugt de lusten ingeprent.' J. Cats, *Houwelyck*, Middelburg 1625 (geciteerd uit *Alle de Werken*, Amsterdam 1712, 387).
- 105 *Ibidem*, 388.
- 106 Zie D. Freedberg, *op. cit.* (n. 101), 229-245. Molanus' tirade (Leuven 1570) is grotendeels gebaseerd op passages uit Erasmus' *Christiani matrimonii institutio* (zie dezelfde noot).
- 107 A. Bogaers en W. van den Helten (eds.), *Refereren van Anna Bijns*, Rotterdam 1975, 106, 118, 124. Zie ook D. Freedberg, 'The hidden god: image and interdiction in the Netherlands', *Art History* 5 (1982), 133-153.
- 108 Eerste citaat uit: D.V. Coornhert, *Zedekunst dat is Wellevenskunste* (B. Becker red.), Leiden 1942, 31. Het tweede geciteerd door G. Brom, *Schilderkunst en literatuur in de 16de en 17de eeuw*, Utrecht/Antwerpen 1957, 90 (bronvermelding: *Lied-boeck* 1616, K).
- 109 Dergelijke kritiek komt zowel van aanhangers van verschillende reformatorische richtingen als van contra-reformatorische zijde; zij lijkt dus – in ieder geval in religieuze milieus – een algemene geldigheid te hebben gehad.
- 110 P. Minderaa en C.A. Zaalberg (eds.), *G.A. Bredero's Moortje* (1617), Leiden 1984, 247. Zie ook Sluïjter 1986, 208, 272. Zie ook n. 202 hieronder.
- 111 *Incogniti Scriptoris Nova Poemata ... Nieuwe Nederduytsche Gedichten ende Raedtselen*, Leiden 1624 (facs. ed. ingeleid door J. Becker, Soest 1972), 111 (in het gedeelte 'Clucht-refereynen'). De vroegst bekende editie is de derde druk van 1624.
- 112 Zie voor een uitvoerige analyse van een van deze gedichten (met verwijzing naar andere): K. Porteman, 'Vondels gedicht *Op een Italiaensche Schildery van Susanne*', in: G. van Eemeren en F. Willaert (eds.), *'t Ondersoek leert. Studies ... ter nagedachtenis van I. Rens*, Leuven/Amersfoort 1986, 301-318. Zie ook Sluïjter 1986, 272-274.
- 113 Zie over het feit dat het beeld als 'levend' wordt gepercipieerd wanneer het aanleiding geeft tot seksuele gevoelens: D. Freedberg, *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago/Londen 1989, hfdst. 12. 'Arousal by image', passim. In vrijwel alle gedichten op naakt-voorstellingen die hevige lusten heten op te wekken, komt het motief van de 'vergissing' voor dat men het beeld voor echt/levend aanziet. Uiteraard is het motief dat het beeld voor levend wordt aangezien een zeer oud topos in beeldgedichten; door de manier waarop het in deze gedichten gebruikt wordt, blijkt het echter meer dan een cliché te zijn en te wijzen op een wezenlijk aspect van het beschouwen van dergelijke schilderijen – het tot leven brengen door het zien en het tegelijkertijd realiseren dat het slechts verf is – dat een seksuele respons opwekt. Een enkel voorbeeld: Jan Vos (*Alle de gedichten*, Amsterdam 1726, 336) op een 'Cimon en Efigenia van Bakker bij A. van Bassen': 'Van Bassen hou toch standt; die Nimf die gy ziet slaepen./ Is niet door 't groot penseel, maar door Natuur geschapen/ [...] Zy brandt ons nu zy slaapt; indien zy wakker wardt/ Zo maaktr' ons heel tot asch: want 't oog ontsteekt het hart'. Of Vondel in een gedicht op 'Blekers triomfeerende Venus geschildert voor zijn Hoogheit' (*WB* VIII, 639), waarin Venus tot de prinses spreekt: 'Indien myn naecktheit met haer levendige stralen/ Zijn Hoogheits hart doorstrael', dat maecke uw hart geen pijn:/ Want die geen vatten vint aen verf en levens schijn./ Zal aegetergt van gloet, zyn wraeck op u verhalen'. Zie ook n. 116, 167, 189, 190, 199.
- 114 G. Stuiveling e.a. (eds.), *G.A. Bredero's Boertigh, amoureux en aendachtigh groot lied-boeck*, II. Bredere aantekeningen bij liederen, Leiden 1983, 140. Zie hierover verder n. 59.
- 115 W. van den Valckert, *Venus*, Haarlem, part. verz.. Zie P.J.J. van Thiel, 'Werner Jacobsz. van den Valckert',

Oud Holland 97 (1983), 128-195, nr. 6, afb. 14. Vergelijk b.v. ook een *Venus* van Moreelse die zich lachend tot de toeschouwer richt en haar 'venusmelk' als het ware het beeld uit sproeit (ged. 1628, verblifpl. onbekend, foto RKD).

116 Uiteraard zal zo iets zelden zijn opgeschreven; alleen de uitspraak van Sir Dudley Carlton over een Suzanna van Rubens (zie hieronder n. 86) en de speelse gedichten van Vos en Vondel geven enige indruk. Helaas ken ik geen Nederlandse uitspraken zoals van Arcino aan Federigo Gonzaga, die, Sansovino warm aanbevelend, belooft dat deze een Venus kan maken die zo echt is dat zij een ieder die haar ziet met lust zal vervullen (geciteerd door E.H. Gombrich in diens bespreking van Freedberg *op. cit.* (n. 113) in: *New York Review of Books* 15-2-1990, 6); of ook de uitspraak van Ludovico Dolce over Venus in Titiaans *Venus en Adonis*: 'I swear [...] that there is no to be found a man [...] who seeing it would not believe it to be alive; nobody so chilled by the years, or so hard of constitution, would not feel warmed, touched and feel his blood move in his veins. [...] if a marble statue [of Venus] could so stimulate with its beauty, penetrating the marrow of a young man, that he left a stain, now what would he do before this which is of flesh, wick is beauty itself, which seems to breathe?' (geciteerd in cat. tent. *Titian. Prince of Painters*, Venetië/Washington 1990/1991, 267). Zie voorts hieronder n. 202 (Giovanni della Casa over Titiaans *Danaë*).

117 Zie de verhandeling hierover van de befaamde Engelse arts A. Laurentius (1599), geciteerd door F. Veenstra, *Ethiek en moraal bij P.C. Hooft*, Zwolle 1968, 147 en 107-109 (dat de liefde door de ogen binnendringt, zich dan door de aderen naar de lever begeeft en daar een brandende begeerte onsteekt).

118 Reznicek 1961, nr. 11, afb. 345, kort voor 1600; voorts idem, nr. 10, afb. 288 (en B. (Saenredam) 40, gedateerd 1597). Zie ook B. (Saenredam) 15, naar A. Bloemaert (op deze prent uit een reeks van vier gravures met *Adam en Eva in het Paradijs*, is de kat alleen bij de *Zondeval* – naast Eva – aanwezig) en B. (Saenredam) 35, naar Cornelis Cornelisz. (verg. ook Cornelis' schilderij van de *Zondeval*,

- Amsterdam, Rijksmuseum, met de elkaar omhelzende kat en aap). Op deze Adam en Eva voorstellingen fungeert de op vergelijkbare wijze op de voorgrond liggende kat ongetwijfeld als verwijzing naar zinnelijke verleiding. Vergelijk bijvoorbeeld ook de nadrukkelijk op de voorgrond aanwezige kat op een van de *Lascivie* van Agostino Carracci (B. 136). Zie voor de kat als attribuut van de hoer: K. Renger, *Lockere Geselschaft*, Berlijn 1970, 130; zie ook E. de Jongh, 'Erotica in vogel-perspectief', *Simiolus* 2 (1968/69), 47. Het woord kat kon overigens ook als benaming voor een lichte vrouw dienen (WNT VIII, 1783), evenals het woord poes (WNT XII, 2987). Tevens is 'poes' een woord voor het vrouwelijk schaamdeel (niet als metafoor maar als zelfstandig woord met eigen herkomst en in de 17de eeuw als zodanig in gebruik, zie WNT XII, 2989).
- 119 Anders dan in de vroege schilderijen van *Venus en Cupido* door Gossaert (1521; Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam), Van Heemskerck (1545; Wallraf-Richartz-Museum, Keulen) en Blocklandt (Praag, Narodni Museum), waarvan de eerste twee begeleid gaan van moraliserende teksten.
- 120 Wat betreft prenten naar Goltzius: B. (Saenredam), 57; B. (Saenredam) 63; B. (Matham) 295; B. (Matham) 161 (zie ook Reznicek 1961, nr. 123, afb. 320, niet in prent gebracht).
- 121 Zie ook B. (Matham) 25.
- 122 Bijvoorbeeld B. (Saenredam) 68 (ook onder B (Matham) 161): 'Aligero magnas armata Cupidine vires/ Cypris habet, summos nec timet illa Deos' (Gewapend met de gevleugelde Cupido heeft de Cyprische [Venus] grote macht en vreest zij de machtigste der goden niet). B. (Saenredam) 51: 'Quid non designat munita Cupidine Cypris/ Cui coeli virtus, elementaque cuncta ministrant' (Wat bewerkstelligt al niet de Cyprische [Venus] versterkt met Cupido. Zij die de macht heeft over de hemel en aan wie alle elementen dienstbaar zijn). B. (anoniem naar Goltzius) 26: 'Quam perfecta Venus quam pulchra sit omnibus illi/ partibus effigies ista tabella docet./ Hinc ea quod cunctis sit amabilis atque petita/ Non mirum nato non alinea diis.' (Hoe volmaakt Venus en hoe schoon haar beeld is aan

alle kanten, toont deze afbeelding. Daarom is het geen wonder dat zij geliefd is bij allen, en gezocht door haar zoon en bij de goden niet vreemd). Opgemerkt zij dat de Cyprische Venus als de Venus van de aardse, zinnelijke liefde werd gezien.

- 123 Onderschrift: 'Accendo iuvenum curas ego mater amoris./ Adiuvat et natus vibrans sua tela Cupido' (Ik, de moeder van de liefde, ontsteek bij de jeugd de liefdeskwellingen en mijn zoon Cupido helpt daarbij door zijn pijlen af te schieten).
- 124 Van Mander, *Wtbeeldinge*, 126v.
- 125 Van Mander, *Wtlegghingh*, 28v-31r. 'Dese verscheydenheit verhaelt hebbende, is nochtans het ghemeeenste gevoelen ...' (30r; over de uit zee geboren Venus van Cythera en Cyprus, die van de aardse liefde). En tenslotte als de 'natuurlijke' uitleg: 'Eyndlijck nu, Venus en is niet anders als de verborgen begeerlijckheit en lust', die zorgdraagt voor de voortplanting (31r). Ook Van Mander, *Wtlegghingh*, 29v, noemt (afkeurend) een aantal van deze uitdrukkingen: 'Alsoo dat onder ander de vuyl zonde der onkuyshet, oft des overspels, wort Venus werck oft t'werck van een Hemelsche Godinne geheeten, en de overspelers, hoeren en boeven, Venus kinderen, Venus dieren en wichten.'
- 127 Zie ook Raupp 1984, 297: '[...] Bild des Malers [...] der nicht nur imitator von *bellezza* und *grazia* ist, sonder auch von *voluptas* und *luxuria*'.
- 128 Van Mander, *Grondt*, I, 3/4 en 13; Van Mander, *Levens*, 143v, 268v (zie over deze passages Van Mander, *Grondt* (ed. Miedema 1973), II, 357 en 365). Zie ook de opdracht. *iir, waar de schilderkunst als de lieve vriendin van Wijntgis wordt opgevoerd.
- 129 Van Mander, *Levens*, 268v, 274r/v. Zie ook 143v (het leven van Da Udine): 'De Schilder-const is genoeg gelijk een schoon Vrouwe, die over haer Liefhebbers oft naevolgers seer jeloers is.' en 239v (het leven van Frans Floris): 'Frans op de Const vlijtich verliefd wesende'.
- 130 Van Mander, *Levens*, 274r.
- 131 Wellicht kan hierin ook een toespeling worden gezien op de erotische aspecten die veel van Sprangers werk bezitten. Zie over erotiek in Sprangers werk: Th. DaCosta Kaufmann, 'Eros et poesia: la peinture à la cour de Rudolphe II', *Revue de l'Art* 18, nr. 69 (1985), 29-46.

- 132 Het opschrift van de prent luidt: 'Amor Fucatus'. Het onderschrift: 'Nectar in ore sapit, latet imo in corde Venenum./ Dum subit, & blando syrmate fallit Amor./ Sic laruis tegitur facies: sic fucus inumbrat/ Corpora: sic resonas Vox imitatur odas.' (In de mond smaakt het naar nectar, maar diep binnenin gaat gif schuil, wanneer Amor aansluit en bedrieglijk zijn verleidelijk purgeerdrankje toedient. Zo is zijn gezicht bedekt door maskers, zo zijn lijf overgoten met blanketsels, zo bootst hij welluidende klanken na).
- 133 In het leven van Van Aken (Van Mander, *Levens*, 289r) spreekt Van Mander over 'den liefflijcken ooghen-cost, de schoon Pictura' die prins en hooggeplaatsten vermaakt; een dergelijke gedachte, die bijna als vanzelf tot versmelting van *Pictura* en Venus lijkt te leiden, zal hier eerder verbeeld zijn.
- 134 Gesigneerd Fridrich Moll en gedateerd 1612 (part. verz. Bryn Mawr, Penn.), vermeld door DaCosta Kaufmann 1982, 119-149, n. 44.
- 135 DaCosta Kaufmann, *Ibidem*, 123-130. Zie ook hieronder bij n. 147-150.
- 136 Van Mander, *Wtlegghingh*, 29v: 'de tweede, gheteelt van t'schuym van der Zee, welke by Mercurio hadde Cupido', en 30v: 'om dat de wel-sprekentheyt in de liefde voeghlijck is: daerom wordt Mercurius haer gheselle onder de Graten geheeten, en Cupido Mercurii soon'. Zie over Venus en Mercurius ook n. 149.
- 137 J.G. van Gelder, 'De ongenoemde inventor', *Bijdragen tot de geschiedenis van de grafische kunst opgedragen aan prof. dr. Louis Lebeer*, Antwerpen 1975, 117-119.
- 138 Resp. Van Mander, *Wtbeeldinge*, 126v en *Wtlegghingh*, 30r.
- 139 J. Rottenhammer, *Allegorie op de kunsten*, Berlijn, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, nr. 690 (cat. 1986, afb. 252).
- 140 Zie Hooft (ed. Porteman), *op. cit.* (n. 86), 36-40. De prent werd door H. van de Waal toegeschreven aan Pieter Serwouters.
- 141 Vergelijk Hooft (ed. Porteman), *op. cit.* (n. 86), 37-39. De lauwer, waarin de kuise Daphne is veranderd, werd tot attribuut van Apollo en daarmee van de dichtkunst. De plaatsing van Venus op de sokkel onder *Pictura* – als haar 'attribuut' – duidt m.i. zeker op *Pictura*'s 'vermakelijke' rol als

aangename 'ogenverleidster' en 'handlangster' van Venus.

- 142 De tekening van Aegidius Sadeler, waar de voorstelling op het schilderij niet identificeerbaar is, bevindt zich in het Prentenkabinet van de Rijks-universiteit te Leiden.
- 143 Vergelijk ook de grote, door Jan Brueghel I en Rubens geschilderde kunstkamer met een allegorie op het *Gezicht* (tegelijktijd een *Pictura*-allegorie, in dit geval gecombineerd met de *Reuk* aan de linkerzijde), waarin het *Oordeel van Paris* als meest opvallende schilderij, geplaatst boven alle andere, is weergegeven: J. Brueghel I en P.P. Rubens, Madrid, Prado. Müller Hofstede, *op. cit.* (n. 5), 275-277, interpreteerde ook deze Paris-voorstelling 'in malo': als het ijdele en dwaze 'Glötzen', dat voor verwerpelijke wellust der zinnen staat. Men moet wel een zeer vertekenende bril opzetten om Rubens' verbeeldingen van het *Oordeel van Paris* – in deze allegorie het meest opvallende stuk, en door Rubens zelf speciaal hiervoor geïnventeerd en ingeschilderd – slechts te zien als een streng beleurende moralisatie en als schilderij dat een als negatief te beschouwen kunstvorm toont (zie ook Sluijter 1986, 219 n.6); m.i. fuctioneert het ook hier in de eerste plaats als toonbeeld van wat *Visus* en *Pictura* te zamen vermogen in het kiezen en verbeelden van het schoonste (waarin ook het tonen van het lichaam van alle zijden – in het verlengde van het 'paragone'-debat – een rol speelt). Andere voorstellingen van kunstkamers waarin het *Oordeel van Paris* een opvallende plaats inneemt: G. Cocques, Den Haag, Mauritshuis; F. Francken II, Mannheim, Reiss-Museum.
- 144 Zie hierover Sluijter 1986, 210-224, i.h.b. 218-220, en 278.
- 145 W. van Haecht, *Kunstkamer met Apelles en Campaspe*. Paneel, 105 x 149,5 cm., Den Haag, Mauritshuis, inv. nr. 266.
- 146 Hendrick Goltzius, *Mercurius als schilder*, 1611. Haarlem, Frans Hals Museum (bruikleen van het Mauritshuis, Den Haag, inv. nr. 44).
- 147 De caduceus kan op zichzelf als symbool van de macht van de eloquentie worden gezien (C.P. Valeriano Bolzani, *Hieroglyphica*, Lyon 1611, 157); de caduceus is bij

- uitstek het attribueert van de retorica in uitbeeldingen van de *Vrije Kunsten* (zie bijv. B. (Drebbel naar Goltzius) 4). In het onderschrift bij de *Kinderen van Mercurius* (B. (Saenredam) 78), wordt Mercurius nadrukkelijk als god van welsprekendheid en de kunsten opgevoerd; het onderschrift luidt: 'De bevalligheid van mijn welsprekende tong is mijn aanbeveling bij de goden en de primitieve stervelingen leer ik de verschillende kunsten'. Dat Mercurius en diens caduceus een bijzondere betekenis voor Goltzius had, blijkt behalve uit zijn devies en dit schilderij, ook uit andere werken (zie hieronder n. 149 en bij n. 192, 193). Zijn posthume portret door Matham (B. 22), wordt geflankeerd door *Disegno* aan de ene zijde en Mercurius als vertegenwoordiger van *Spirito* (boven diens hoofd geschreven) aan de andere. Zie over Mercurius' rol als beschermer van de kunsten en als ideaal van de 'welsprekende' kunstenaar in voorstellingen van de kunsten in Rudolfinische kring: DaCosta Kaufmann, 1982. Om Mercurius als de praktijk (E. de Jongh 1971, 161) of daarentegen als de theorie (Levy 1985, 170-171) van de schilderkunst te zien, komt mij geen van beide geheel juist voor.
- 148 Zie DaCosta Kaufmann 1982, 130 en afb. 8, en H. Peter-Raupp, 'Zum Thema *Kunst und Künstler* in Deutschen Zeichnungen von 1540-1640', in: cat. tent. *Zeichnungen in Deutschland. Deutsche Zeichnungen 1540-1640*, Stuttgart 1980, II, 225 (zie ook I, nr. C 10). De kunstenaar is alleen door deze tekening (Keulen, Wallraf-Richartz Museum) bekend. De signatuur werd door DaCosta Kaufmann gelezen als Roseau; Rozlau (zie bovengenoemde catalogus) lijkt mij echter een correctere lezing. Zie het artikel van Peter-Raupp, 224-225 ook voor nog enkele interessante Duitse 17de-eeuwse tekeningen waarin erotische inspiratie van de schilder een rol speelt.
- 149 Een *Mercurius en Venus* wordt genoemd in een inventaris uit 1669 (Hirschmann 1916, nr. 50). Men vergelijkte voor dit onderwerp de prent van Jan Muller (naar Spranger) *Mercurius en Venus* (B. 68), waar het onderschrift zowel verwijst naar Mercurius als god van de verleidelijke welsprekendheid in dienst van Venus,

als naar de uitverkiezing van Venus door Paris: 'Zoals Bacchus' roemers leiden tot de steelse daden van Venus, zo doet de welbespraakte tong dat met haar lied. Het model van deze kunst is de Cyllenische renbode, zoals de Ida [d.w.z. de plaats waar het Paris-oordeel plaats vond], eeuwig door haar levende wateren, heeft ervaren.' Zie over Mercurius en Venus ook hierboven n. 134-136.

- 150 Door E. de Jongh werd deze tekening geïnterpreteerd als voorstellende de *Calumnia van Apelles* (De Jongh 1971, 161-165); het is mij echter geheel onmogelijk deze voorstelling erin te zien (zie ook stelling nr. 6 bij mijn diss. 1986). Zie voor een vergelijkbare opstelling van Venus en Juno, de prent van De Passe (1602) uit diens *Metamorfofen*-reeks (Sluijter 1986, afb. 17) en de tekening van Hans Speckaert (Wenen, Albertina; afb. in H. de Bosque, *Mythologie en Manierisme*, Amsterdam 1985, p. 224), vooral vanwege de actief reagerende poses van de godinnen (zie wat dit betreft ook de prent van C. Galle, hierboven n. 142). Wellicht heeft de appel (nu een witte vlek in een m.i. uitgestrekte hand), ooit een nu verloren gegaan rood of gouden glasis gehad (waardoor het onderwerp duidelijker herkenbaar zou zijn geweest).
- 151 Van Mander, *Grondt*, I, 61-63. Zie Sluijter 1986, 168 en 211.
- 152 Van Mander, *Levens*, 77r.
- 153 Van Mander, *Levens*, 79r. Zie voor de bron Miedema 1977, bij 79r.
- 154 Bijvoorbeeld de schilderijen van Joos van Winghe (Wenen, Kunsthistorisches Museum, nrs. 950 en 951), waar Cupido triomfantelijk een pijl ophoudt. In een tekening, waarschijnlijk Vlaams, begin 17de eeuw (Düsseldorf, Kunstmuseum, nr. F.P. 4811; Raupp 1984, afb. 96), lijkt een Minerva-figuur Cupido, die op het punt staat zijn pijl af te schieten, tegen te willen houden. Zie ook hierboven n. 67.
- 155 Amsterdam, Rijksprentenkabinet, nr. 1939:18, Boon 1978, nr. 327. Daar werd, met grote reserve, de oudere toeschrijving aan Pieter Isaacsz. gehandhaafd. Bij Raupp 1984, 196, afb. 97, als W. van den Valckert; deze toeschrijving lijkt aantrekkelijk – vooral gezien het feit dat het gezicht van de schilder zeker gelijkenis toont

met Van den Valckerts zelfportretten (zie Van Thiel, *op. cit.* (n. 115), afb. 12 en 41. Er is echter te weinig houvast om op stilistische gronden te kunnen bepalen of deze tekening van zijn hand is.

- 156 Jan Wierix, uit de door Hieronymus Cock en Domenicus Lampsonius samengestelde reeks *Pictorum Effigies*, verschenen in 1572 (Raupp 1984, afb. 7).
- 157 Bijvoorbeeld: Pieter Codde, *Zelfportret achter de ezel* (waarop Venus en Cupido), Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen; A. van der Werff, *Zelfportret met schilderij van echtgenote als Venus*, Amsterdam, Rijksmuseum; F. van Mieris II, *De drie generaties* (op ezel Venus en Cupido), Leiden, Lakenhal. Zie ook Van Hoogstraten 1678, waar de schilder op de titelprent van het tweede boek ('Polymnia') Venus en Cupido schildert.
- 158 Zie voor de rekening: Reznicek 1961, nr. 146, afb. 284. Vergelijk voor de houding van Venus en Cupido vooral B. (Anoniem naar Goltzius) 26 en Reznicek 1961, nr. 122, afb. 279 (B. (Saenredam) 68).
- 159 Zie hierboven n. 114. De keuze van de voorstelling heeft ongetwijfeld te maken met de overgang van het voorafgaande gedeelte, het *Amoureuus liedt-boeck* naar het *Aendachtigh liedt-boeck*. Het lijkt zeker niet correct om de prent als 'Die Bekehrung des Gerbrand Adriaensz. Broderoo' te betitelen (Raupp 1984, 287-288, afb. 178, in navolging van J. Emmens). Zie P.J.J. van Thiel, in Stuiveling e.a. (eds.), *op. cit.* (n. 114), 109-111. Zie ook n. 160.
- 160 Met Van Thiels interpretatie (zie n. 159) dat hier geen sprake is van een zich afwenden van de schilderkunst, die volgens Van Thiel juist te zamen met de dichtkunst voor het deugdzaame (religieuze) kunstbedrijf van de schilder/dichter staat, kan ik het niet eens zijn. Ten eerste toont de plaats van de ezel in het beeld nadrukkelijk dat de man zich daarvan afkeert en is de vluchtende Venus duidelijk als het 'model' voor het naakt op de ezel bedoeld; ten tweede is de naakte vrouw op het schilderij beslist geen *Maria Magdalena* (er is geen enkele verwijzing naar bidden of boetedoening in haar houding en zij heeft geen zalfpot bij zich maar houdt

een groot wijnglas aan de lippen). De schedel links onder maakt haar tot het beeld van vrouwelijke schoonheid en begeerlijkheid als toppunt van vergankelijkheid. Van belang is dat juist de schilderkunst wordt opgevoerd als vertegenwoordiger van amoureuus en verleidelijk amusement en ijdelheid in het algemeen, oftewel: 't Malen is der ydelheeden algemeyne malle Moer' en 'Verleyd-ster van 't gezicht dat sich verstaart op 't sterffelijck' (zie n. 102).

- 161 Van Mander, *Levens*, 203v. Zie W. Waterschoot, 'Receptie van d'Heere in de zestiende eeuw: Houwaert en Van Mander', in: Van Eemeren en Willaert (eds.), *op. cit.* (n. 112), 148.
- 162 J. Becker, 'Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Lucas de Heere', *Simiolus* 6 (1972/73), 123. Zie over het feit dat erotische prikkeling door het beeld gepaard gaat met het als 'levend' zien, hierboven n. 113.
- 163 A. van der Venne, 'Zeeusche Mey-clacht ofte schyn-kycker', *Zeeusche Nachtegael*, Middelburg 1623, 60. In de kantlijn: 'De ooghen een soeten-aen-lockers': 'De ooghen van mijn lief die hebben my gevangen/ De ooge van mijn lust die hebben my verhangen/ De ooge is een strick die yder can verraen,/ De ooge treect en loct, en doet my stille staen;/ De ooge is en post en toonder van gepeynsen,/ De ooge is een deur en venster van het veynsen;/ De oog is noyt vervult, 't gewens is noyt versae./ Soo lang men met de cust en min-sucht omme-gaet'.
- 164 *Nova Poemata*, *op. cit.* (n. 111), 101-106. Dit gedicht is ondertekend door een zekere I. de Neeff, een Amsterdammer die in 1608 en 1609 aan de letteren-faculteit in Leiden was ingeschreven (zie *ibidem*, de inleiding van J. Becker, p.9).
- 165 *Ibidem*, 183-186. Een meisje 'vande gilde' vraagt de schilder haar te conterfeyten naar het leven. 'En hy conterfeytse vast in Venus boeck' enz.; het meisje vertelt dat ze ook eens een glasschrijver had ('Dat was een stoter maer ghy zijt een wrijuver'), wiens penseel veel stijver was, 'Want hy conterfeyt my eens tweemaal in een uyr/ [...] Hy maeckte my also nat met zijn pintuer/ Dat my 't hemt cleefde tusschen mijn bien'. De schilder is haar echter goed bevallen

'Want ick hebbe in u conterfeyten goede smaecke/ En noyt meester kont my so net geraken/ Naet leven als ghy tot deser stont hebt gedaen/ En hoe ghy wreef noyt hoorde ick mijn doeckjen kraken/ So sacht en fraey cont ghy daer mede ommegeaen'.

- 166 Camphuysen, *op. cit.* (n. 102), 224.
- 167 In sterke mate komt dit naar voren wanneer een duidelijke relatie wordt gelegd tussen de zedeloosheid van de schilder en het zedeloze model, zie hieronder n. 210 (Schrevelius' relaas over Torrentius). Op speelse wijze is de fascinatie met het feit dat de schilder een 'zedeloos' naaktmodel voor zich had, bijvoorbeeld verwerkt in gedichten van Vos en Vondel; zo schrijft Jan Vos, *op. cit.* (n. 113), 330, in een gedicht op een schilderij van Suzanna: 'Om deze kuische te doen lyken, heeft de kunst/ Haar naar d'Onkuisheidt zelf gemaakt, om 't eerlyk weezen,/ Men hoeft niet voor 't vergif van haar gemoedt te vreezen./ [...] 't Penseel vertoont nooit meer dan uiterlyk gelaat'. Ook Vondel refereert op speelse wijze aan de relatie tussen schilder en model in een gedicht op een schilderij van Suzanna (*WBV*, 506): de schilder is er schuldig aan dat het schilderij de lust van de toeschouwer opwekt, omdat '[...] hy zijn penseel ontvonckte aen zonnestralen/ Van ooghen, daer de Min hem levende uit verscheen'. Een zekere gefascineerdheid met het naaktmodel in relatie tot de uitbeelding van naakt blijkt wellicht ook uit het feit dat Van Mander het nodig vond op te merken dat Pieter van Vlerick een Venus schilderde 'daer men seght, dat hy met het naeckt zijner Huysvrouwen hem hadde beholpen.' (*Levens*, 252v). Hoe 'naturalistischer' het beeld hoe problematischer de relatie wordt, omdat de 'aanwezigheid' van het model zich dan steeds meer opdringt: Disdéri merkte in 1862 op over naakt-foto's: 'those sad nudities which display with a desperate truth all the physical and moral ugliness of the model paid by the session' (geciteerd door Freedberg, *op. cit.* (n. 113), 354). Zie voor het feit dat naaktmodellen dikwijls prostituté's zullen zijn geweest en in ieder geval als oneerbaar beschouwd werden, S.A.C. Dudok van Heel, 'Het 'schilderhuis' van Govert Flinck en de kunsthhandel van Uylenburgh aan de Lauriergracht te Amsterdam', *Jaarboek Genootschap Amstelodamum* 74 (1982), 70-90 en

idem, 'Het 'gewoonlyck model' van de schilder Dirck Bleker', *Bulletin van het Rijksmuseum* 29 (1981), 214-220 (hier blijkt dat een schilderij van Maria Magdalena kon worden aangegrepen om in een echtscheidingszaak een relatie tussen de eigenaar en het model, de prostituté Maria de la Motte, te 'bewijzen').

- 168 Zie over dit onderschrift, hierboven n. 13.
- 169 Zie Hooft (ed. Porteman), *op. cit.* (n. 86), 41-45. Ovidius' openingsvers van de *Ars Amatoria* 'Me Venus artificem tenero preafecit Amori' werd in de liefdes- en huwelijksliteratuur tot een geliefd topos en is bijvoorbeeld in spitsvondige varianten te vinden in voorredes van Heinsius (die zich als leermeester en slachtoffer opstelt) en Hooft (die meer als 'secretaris' van Cupido optreedt) bij hun bundels liefdesemblem (resp. 1601 en 1611).
- 170 Het lijkt veelzeggend dat in een voorstelling van de *Verloren Zoon in het bordeel* door Marham naar Goltzius (B. 173), op identieke wijze het onderstel van de bank op de voorgrond eindigt in dolfijnkoppen. Zie voor de vele dolfijnen op fontainen (meestal met Venus en/of Cupido) in scenes waar van lustopwekking sprake is: o.a. een *Braspartij van de Verloren zoon* van Matham naar Pieter van Ryck (B. 196) en voorstellingen van *Suzanna* van Goltzius (zijn schilderij in Douai en B. (Saenredam) 42) en naar Cornelis (B. (Matham) 92 en B. (Saenredam) 36).
- 171 Zie hierboven n. 108 en 43.
- 172 Hooft (ed. Porteman), *op. cit.* (n. 86), 47-48.
- 173 In Goltzius' devies vertegenwoordigt het serafijnskopje in de eerste plaats de eer; in de door van Mander beschreven zinnebeelden van Kietl, wordt er zowel de eer/lof (in zijn meest verheven vorm: *Levens*, 276v), als deugd (*Levens*, 277r) mee aangeduid.
- 174 Van Mander, *Levens*, 285v.
- 175 Vergelijk Renger 1976-78, 198 en Kocks 1979, 117. Zie ook hieronder n. 177.
- 176 Deze bewoordingen zijn ontleend aan Van Manders beschrijving (*Grondt*, VII, 48) van een eerdere tekening van hetzelfde onderwerp (Reznicek 1961, nr. 129, afb. 224). Vergelijk de prentonderschriften van *Sine Cerere* ... - voorstellingen die steeds variëren op de gedachte dat

Venus' macht onmetelijk is door de hulp van haar metgezellen Bacchus en Ceres. De kunstenaar is als het ware in staat aan haar macht bij te dragen door haar verleidelijke schoonheid voor ogen te stellen (dus via het hoogste zintuig, i.t.t. Bacchus en Ceres die slechts de lagere zintuigen bedienen). Miedema's opmerkelijke suggestie dat Ceres en Bacchus als de sacrale combinatie brood en wijn kunnen worden gelezen, d.w.z. dat het bijbels ritueel voorwaarde is voor de hemelse liefde, mag wel in alle opzichten volledig in strijd met het karakter van Goltzius' *Sine Cerere* ... - voorstelling worden genoemd - Van Mander, *Grondt* (ed. Miedema 1973), II, 530.

- 177 Ten onrechte zagen Renger en Kocks de burijnen in de hand van Goltzius voor een passer aan, wat hen mede tot de moraliserende interpretatie bracht (zie hierboven n. 175). Dat het burijnen betreft werd reeds geconstateerd in Koeznetsov 1972-73, nr. 43 (hierop wees mij Huigen Leeftang).
- 178 Respectievelijk gedateerd 1613, Amsterdam, Rijksmuseum, en 1615, Cambridge, Fitzwilliam Museum. Zie Sluijter 1986b, 45 en 255-256, afb. 85, 86 en Sluijter 1991B, 386-400.
- 179 B. (Goltzius) 15. Zie de door C. Schonaeus geschreven opdracht: 'Ut mediis Proteus se transformabat in undis,/ Formose cupido Pomone captus amore:/ Sic varia Princeps Tibi nunc se Goltzius arte,/ Commutat, sculptor mirabilis, atque repertor.' (Zoals Proteus temidden der golven, in de ban van een begerige liefde tot de schone Pomona, verschillende gestaltenes aannam, zo wisselt nu Goltzius, de wonderbaarlijke graveur en ontwerper, met zijn veelzijdige kunstvaardigheid voor u, Vorst, van gedaante).
- 180 Van Mander, *Levens*, 285r, volgend op het relaas over de meesterstukjes: 'Al dees verhaelde dinghen t'samen bewijzen, Goltzius eenen seldsamen Proteus oft Vertumnus te wesen in de Const, met hem in alle ghestalten van handelingen te connen herscheppen'. Zie ook 284r: '[...] dat hy van jongs aen niet alleen en heeft de schoonheyt oft verscheyden ghedaenten der Natueren gesocht nae te volghen: maer heeft ook seer wonderlijck hem ghewent verscheyden handelingen der beste Meesters nae te bootsen'. (Zie over de betekenis van deze metafoor in

verband met Goltzius' kunst: Melion 1990).

- 181 In *Idea de' pittori, scultori e architetti* (1607), aangehaald door Reznicek 1961, I, 222.
- 182 Zie Sluijter 1986, 43-48 en Sluijter 1991B. Van vroegere datum zijn alleen de boekillustraties, de prent van Saenredam naar Bloemaert uit 1605 (B. 27), de slechts in één exemplaar bekende prent van Saenredam naar eigen inventie, eveneens uit 1605 (*Bulletin van het Rijksmuseum* 37 (1989), 103, afb. 4) en een schilderij van Bloemaert uit de late jaren negentig. Na Goltzius zou het talloze malen worden weergegeven en het populairste mythologische onderwerp in de Noordelijke Nederlanden worden (Sluijter 1986, 61-62, 83-86, 109-114, 116-120, 243-264).
- 183 In het Amsterdamse schilderij benadrukt door de handtastelijke toenadering van Vertumnus en de 'geestigheid' met de stok tussen de benen van Vertumnus en de angst-aanjagende sikkel van Pomona (zie Sluijter 1986, 45, 45 n. 5, en 255-256 en Sluijter 1991).
- 184 Vergelijk het aan het verhaal inherente - en met de petrarcistische mode strokende - motief van de minnaar die zich met nimmer aflatende ijver grote moeite moet getroosten om de beminde te veroveren (zie hierover Sluijter 1986, 243-252 en Sluijter 1991B) met Van Manders waarschuwing dat, wil men de verlokkenende pictura bereiken, geen moeite te groot mag zijn (*Grondt*, I, 4) en dat 'wiese [de schilderkunst] niet ernstigh en bemint, noch en soecket, die vintse niet' (*Levens*, 143v). Zie ook Sluijter 1991A, 6-7, waar wordt gesuggereerd dat ook in Goltzius' uitbeeldingen van het *Andromeda*-thema gedachten omtrent de kunstenaar en de uitbeelding van schoonheid impliciet kunnen zijn.
- 185 Douai, Musée de la Chartreuse, ged. 1607; cat. tent. Parijs 1970-71, nr. 80. Wellicht werd het schilderij voor Govertsen geschilderd.
- 186 Zie E. McGrath, 'Rubens's *Susanna and the elders* and moralizing inscriptions on prints', in: Vekeman/Müller Hofstede (eds.) 1984, 84.
- 187 Uiteraard slaat dit niet op *Suzanna en de ouderlingen*, een overbekend onderwerp dat Goltzius zelf wel kon

bedenken; het zegt echter wel iets over een bepaalde voorkeur (zie ook Sluijter 1986, 290 n. 2). McGrath, *op. cit.* (n. 186), 89 n. 74, stelt m.i. terecht: 'Presumably he had erotic themes particularly in mind'.

- 188** Respectievelijk *Loth en zijn dochters*, ged. 1616, Amsterdam, Rijksmuseum (zie: Thiel 1989, 124-140); *Venus bespied*, ged. 1617, Parijs, Louvre. A. Brejon de Lavergnée (e.a.), *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. Ecoles flamande et hollandaise*, Parijs 1979, 63, met afb.; géén *Jupiter en Antiope*, zoals het schilderij steeds wordt betiteld); *Jupiter en Antiope*, ged. 1612, Den Haag, Rijksdienst Beeldende Kunst.
- 189** Zie over het 'tot leven brengen' door het zien, hierboven n. 113 en 167. Men herinnere zich ook Cats' opvatting dat hoe dichtster de schilder de natuur nadert, hoe 'gevaarlijker' het schilderij is. Juist bij (erotische) naaktvoorstellingen benadrukt Van Mander dikwijls het 'net echte', bijvoorbeeld 'een schoon seer levende Susanna' (*Levens*, 280v, Geldrop Gortzius), 'een Danae .. beelden als t'leven' (279v, Ketel) etc. Zie verder de volgende noot. Zie ook Dolce over Titiaan (n. 116).

190 Van Mander, *Levens*, 286v. Vergelijk de termen die Van Mander gebruikte in verband met de (erotische) naakten van Coreggio en Titiaan, bijvoorbeeld: '[...] een naeckte Leda en [...] Venus, van sulck gladdich coloreren, en vleeschige diepselen, dat het geen verwen, maer levende vleesch geleeck te wesen' (*Levens*, 116r); '[...] een slapende naeckte Vrouw, die schijnt te leven' (*Levens*, 175r). Hier blijkt Goltzius het in Italië geleerde, onder andere 'de eyghen vleeschachticheyt van Corregio, dan de uytstekende hooghselen, en afwijkend verdreven diepselen van Tizian', juist bij zijn eerste grote naakt volgens Van Mander ten volste te hebben toegepast (*Levens*, 285v).

- 191** Zie beknopt over *Danaë* in de Nederlandse kunst (met verdere literatuurverwijzingen): Sluijter 1986, 96, 97 (vooral 96 n. 7-9 en 98 n. 1-3).
- 192** Zie hierboven n. 147.
- 193** Van Mander, *Wtbeeldinge*, 127r: '[...] Godt der Coopmanschap, des gewins, en schier van allen Consten [...] de reden, en t'licht, dat tot kennis der dingen aenleyder'.

194 Zie ook Nichols 1985, 158.

195 Van Mander, *Wtlegghingh*, 391v: '[...] dat men door rijckdommen en geschencken [...] alles uytlichten en te weghe brengen can: want onghetwijffelt Jupiter dees zijn vriendinne en haer Voedster, met groote gaven van goudt heeft becoort, en bedrogen: [...] dat over al lief en begeerde goudt alles dempt, en overwint [...]'. Van Mander gaat uitvoerig voort, dat niets daartegen bestand is en zelfs 'de suyver en stadighe herten of borsten beveleckend' en 'schaemte, deught, trouw, eer en goede Wetten', ondermijnt (deze uitleg werd door Van Mander ontleend aan Horologi's uitlegging bij Dell' Anguillara's *Metamorfosen*-vertaling, Venetië 1563, ed. 1584, 76). Zie voorts bijvoorbeeld het embleem 'Quid non pervium?' van Otto van Veen (*Q. Horati Flacci Emblemata*, Antwerpen 1607, 126), passages in Houwaerts *Pegasides pleyen*, 1582 (*Danaë* komt tot schande door geldzucht; geciteerd in Sluijter 1986, 331/32) en Theodoor Rodenburgh in *Liefdes Minnebeelden*, Amsterdam 1619, XXXIX ('Door Goud verleidt'); hieruit blijkt hoe vanzelfsprekend deze uitleg was. Zie over Van Manders beschrijving van het schilderij en over het uitzonderlijke feit dat hier een uitlegging duidelijk in het beeld is verwerkt ook: Sluijter 1986, 285 n. 4.

196 *Danaë* als beeld van de courtesane lijkt een voor de hand liggende gedachte (zie ook hieronder n. 203). Opvallend is bijvoorbeeld een Italiaanse 16de-eeuwse tekst (geciteerd in: L. Laurer, *Lives of the courtesans*, New York 1987, 158) waarin een courtesane aan het woord is die zich uitvoerig met *Danaë* vergelijkt, beginnend met de woorden: 'Even if sometimes I became infatuated, whoever wanted to have me for his Danae had to rain like Jove into my lap in the form of gold' (Engelse vertaling uit *ibidem*).

197 Zie over het stereotype van de oude vrouw als koppelaarster, ingevoegd in talloze voorstellingen met mooie verleidsters zonder dat het verhaal zelf dat vereist (tevens het beeld van vergankelijkheid van alle aardse schoonheid visualiserend en bovendien een picturaal interessant contrast biedend): Sluijter 1986, 119 n. 5, 120 n. 1-2, 251-252, 260-261, 263.

198 Naast een prachtig relaas over de vele

omzwervingen van dit schilderij wordt de voorstelling als een moraliserende waarschuwing geïnterpreteerd in cat. tent. Den Haag/San Francisco 1990-91, 243; daarbij wordt – als te doen gebruikelijk – Van Manders uitlegging van de mythe als de betekenis van het schilderij gezien. Tevens wordt gesuggereerd dat het 'Eer boven Golt'–devies als moraal door het schilderij tot uitdrukking wordt gebracht; hoe het dat tot uitdrukking zou brengen is voor mij een raadsel.

199 *WBV*, 496: 'Op Bleker Danae voor den Heere van Halteren' en *WBX*, 630: 'Op de zelve Venus door F. de Koning'. In het laatste gedicht is geen sprake van een verwarring tussen een schilderij van *Danaë* en een *Venus*, zoals steeds is aangenomen. Het gaat wel degelijk over een schilderij van *Venus*, waarbij Vondel de *Danaë*-vergelijking hanteert om de eigenaar op te kunnen voeren als *Jupiter* die zich door het *schilderij* laat verleiden, en daar veel geld voor over heeft gehad: 'Bezie dit heerlyk stuk, een levende vertooning/ Van *Venus* die hier slaapt en geen schildry gelykt/ noch verf, maar vleesch en bloet. Jupijn komt neergestegen./ Niet in zyn eigen schijn, maer als een gouden regen./ Heeft *Zeuxis* kloek penseel de vogels zelf verleit./ Hier wort het hoofd der goon door schildery bedrogen./ Zoo wort de schilderkunst allengs in top voltoegen'.

200 Van Mander, *Levens*, 72r; de opdracht van *Het leven der ... Italiaensche Schilders* aan Ferreris. Opmerkelijk is dat Van Mander voor deze opdracht aan de geldschietter Ferreris vergelijkingen tussen de waarde van geld en kunst maakt: door de kunst wordt 'het seer gheeryvigh geldt met beelden, wapenen, en teykenen onderscheyden' en daardoor meer waard, en even verder: 'Dies isser yemandt, die gheldt, oft de beste metalen onnut oft ondienstigh acht, mach oock de Schilderconst cleen, en onweerdigh achten, [...]'.
201 Zie over de weinig verheffende praktijken van een Leidse collega van Ferreris: A. Versprille, 'Sion Luz, tafelhouder', *Leids Jaarboekje* 49 (1957), 106-118. Ook *Luz* was, 'behalve een handig maar frauduleus zakenman', tevens een 'grand seigneur en kunstkenner', met een belangrijke collectie (uit beide collecties noemt Van Mander diverse schilderijen; uit

die van *Luz*, o.a. Bloemaerts spectaculaire *Dood van de kinderen van Niobe*).

202 Het onderwerp heeft een lange traditie als voorbeeld van een zedeloze uitbeelding die lust opwekt: in 'Terentius' befaamde *Eunuchus* wordt juist *Jupiter en Danaë* genoemd als het onderwerp van een schilderij dat een stimulerende werking had op een verkrachter (zie Sluijter 1986, 272), hetgeen door Augustinus tot driemaal toe werd aangehaald, door Molanus herhaald (Freedberg, *op. cit.* (n. 101), 242-243), en later ook door Van Beverwijck en Van Hoogstraten nog eens werd genoemd (Sluijter 1986, 272 n. 3), om het krachtige effect van zulke schilderijen te tonen. Amusan is in dit verband de uitspraak van Giovanni della Casa over Titiaans *Danaë* in een brief aan kardinaal Alessandro Farnese, 1544: '[...] a nude which would bring the devil upon Cardinal San Silvestro; and that which your Most Revend Lordship saw in the rooms of the Lord Duke of Urbino [the *Venus of Urbino*] is a Theatine nun next to this one' (geciteerd in cat. tent. *Titian. Prince of Painters*, Venetië/ Washington 1990/1991, p. 267).

203 Van Mander, *Levens*, 279v-280r. Behalve de scabreuze dubbelzinnigheid dat *Danaë* en Ketels echtgenote worden vereenzelvigd en als hoer worden gezien, kan men voorts zowel lezen dat de echtgenote wordt gelijkgesteld met de maker die er geld mee verdient, als met het model dat er geld voor krijgt (*maken* kan 'veroorzaken', 'uitvoeren', en 'de rol spelen van', betekenen). In deze 'clucht' ziet de boer 'aldus speculerende' het schilderij vervolgens voor een 'Engelsche groet' aan: Cupido voor de engel en *Danaë* voor Maria 'en trock also met al zijn grof verstandt, even wijs henen'; dit tweede gedeelte is een bespotting van de oude allegorische uitleggingen in christelijk-theologische zin (zoals bijv. in de *Ovide Moralisé*, waar het verhaal als allegorie van de onbevleete ontvangenis wordt gelezen), waar Van Mander – en al sinds meer dan een halve eeuw velen met hem – fel tegen gekant was (zie Sluijter 1986, 315 en 285 n. 1).

204 Zie Sluijter 1991A, passim; zie voor het feit dat Goltzius bij voorkeur zeer erotisch getinte episodes toevoegde

aan de traditionele onderwerpen in zijn ontwerpen voor de *Metamorfosen*-reeks: Sluijter 1990, 7-9.

205 Uiteraard moet het begrip liefhebbers – gezien de forse oplagen in het geval van prenten (die door de aard van het medium altijd iets afstandelijker zijn dan schilderijen) – ruimer worden opgevat dan wanneer het schilderijen betreft.

206 In het *Künstlerstammbuch* van Gottfridt Müller; ged. 1618, Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, nr. 79-A-8 (Van Thiel, *op. cit.* (n. 115), nr. T2, afb. 19).

207 Zie Freedberg, *op. cit.* (n. 113), hfdst. 13: 'The senses and censorship'.

208 Zie hierboven n. 189 en 190 over enkele van Van Manders beschrijvingen over naakten die 'levend' lijken.

209 Roever 1888, 150-151. In een brief uit 1605 aan Van Weely over een stuk 'met de pen' waarmee hij bezig was: '[...] doende met een lust, die my te meer aangedreven wordt van de clappers' en '[...] en leyt niet aen wat de luyden seggen, als maer myn saeck niet oneerlyck noch besmetelycken is; als de snappers en verstaen myn doen niet. sy syn oock niet werd dat sent verstaen.' Dit is meestal geïnterpreteerd als betrekking hebbend op de zaak met de alchemist/oplichter Leonard Engelbrecht (Reznicek 1961, I, 118-119; de betreffende archiefstukken: Bredius 1914); het lijkt mij echter te slaan op zijn werk als kunstenaar. Juist het feit dat hij 'clappers' in verband met het vervaardigen van een stuk 'met de pen' noemt – alle penwerken waar wij iets over weten (zie ook Van Manders beschrijvingen) betreffen stukken met 'mythologisch' vrouwelijk naakt – zouden kunnen suggereren dat de kwaadsprekerij door zulke werken werd gevoed. Ook Gerbier keert zich heftig tegen kwaadsprekers (zie Hirschmann 1920, 108-110, 117). Zie voorts Goltzius' schilderij met *Mercurius als schilder* waar nadrukkelijk een personificatie van 'kwaadsprekerij' is ingevoegd.

210 Zie hierboven n. 167, en in het bijzonder Schrevelius' uittaling over Torrentius, waarin het negatieve beeld van Torrentius in de eerste zin wordt getoonzet door een vermelding over het schilderen van naakten naar het leven (zelfs met verwijzing naar Apelles!): Johannes Torrentius is ook onder de Schilders de minste niet geweest, maar infam: hy was een

tweede Apelles, als hy naakt Vrouwen mocht schilderen die haar ten toon stelden als Hoeren' en waar hij even verder op terug komt als aanvullend bewijs van Torrentius' goddeloosheid: '[...] zijn onkuiseheid in naakte Vrouwen schilderen, nam dagelyks toe, hy leide een Epicureus leven; waarin veele Burgers geergerd waren [...]'. (A.J. Rehorst, *Torrentius*, Rotterdam 1939, 220-221, bijlage 3).

211 Bredius 1914, 143; zij bekent dat zij 'noyt eenige vleeschelyke bekentenisse met haar comparante [...] heeft gehad' en dat zij in alles wat zij eerder 'tot deffamie' heeft gezegd, is aangezet door Claes Thomasz., zilversmid, diens vrouw en dochter.

212 Miedema 1976, 266. Met verwijzing naar Van Mander, *Wtbeeldinge*, 124r, waar deze schrijft dat men in de oudheid goden naakt uitbeelde om te tonen dat '[...] de macht der Goden was naeckt, en openbaer voor een yghelijck, en datse waren bloot en suyver van alle misdaet, oprecht van herten, en onbevlekt van list en bedrogh, waer in de Menschen hun mosten nae bootsen, en ghelijck wesen'; dit is natuurlijk een mooie eigentijdse rechtvaardiging voor het schilderen van naakt, maar is moeilijk te rijmen met de vele (mythologische) naaktuutbeeldingen, die voornamelijk gaan over niet na te volgen (amoureuus) (wan)gedrag der goden. Men kan overigens ook enkele bladzijden verder citeren waar het naakt in een tegen-gestelde betekenis wordt aangehaald (*Wtbeeldinge*, 126v): 'Venus was veeltijts heel naect gemaect: want die Venus in onkuysheyt dienen, worden gebloot van rijckdom en eere'; veel schiet men dus niet op met deze citaten (zie ook Sluijter 1986, 281 n. 1).

213 Het betreft niet zozeer een klassieke nimf-houding zoals Miedema benadrukte, maar een klassieke 'slaap' houding, die in de 16de en 17de eeuw in talloze vormen werd gevarieerd (zie voor literatuurverwijzingen Miedema 1976, 265 n. 22, 23). Het ligt uiteraard erg voor de hand om een model in een vertrouwde, klassieke houding te laten poseren. Men vergelijkte de vroege naaktfotografie uit het midden van de 19de eeuw, waar de naaktmodellen meestal in herkenbare houdingen uit befaamde kunstwerken zijn geplaatst (waaronder ook deze klassieke

slaaphouding, vooral verwijzend naar Giorgone/Titiaan); het opnemen in een 'gecanoniseerde' categorie had duidelijk de functie ze acceptabel te maken. Daar wordt dus op dezelfde wijze 'een begrijpelijke, afleesbare inhoud' (om Miedema's woorden te gebruiken) verschaft, hergeen natuurlijk niet impliceert dat daarmee de erotische functie ongedaan werd gemaakt.

214 Zie voor afbeeldingen o.a. M. Meiss, 'Sleep in Venice', in: idem, *The painter's choice*, New York etc. 1976, afb. 209 e.v..

215 Mathams *Venus door satyrs bespied*: B. 17 en 193 (naar Rottenhammer), Van den Valckerts *Venus door satyrs bespied*, ged. 1612: Van Thiel, *op. cit.* (n. 115), nr. E 6, afb. 7; Mathams *Cimon en Efigenia*: B. 59 en Goltzius' *Jupiter en Antiope* (1612), zie hierboven n. 188. Ook de *Slapende Venus met satyr* van De Gheyn (ca. 1603), die Van Mander beschrijft (*Levens*, 294v), zal eenzelfde houding hebben gehad.

216 B. (Caraglio) 12. Vergelijk ook de opvallende overeenkomst in de houding van hoofd en armen in Goltzius' latere schilderij met *Jupiter en Antiope*. Dat Goltzius deze prent kende blijkt uit het feit dat hij het uitzonderlijke thema van Mercurius die de op een bed liggende Herse benadert (een scene dit niet in Ovidius' tekst wordt beschreven) in zijn *Metamorfosen*-illustraties opneemt (zie Sluijter 1990, 9). Dezelfde nadruk op schaamdelen is ook te zien in andere prenten uit deze reeks: B. 10 (*Jupiter en Antiope*), wederom in de slaaphouding; ook deze prent lijkt een inspiratiebron voor Goltzius te zijn geweest), B. 13 (*Vulcanus en Ceres*) en B. 15 (*Venus en Mars*). Buiten Caraglio is een dergelijke nadruk op schaamdelen te vinden bij Hans Sebald Beham: B. 14 [II] (*Jozef en de vrouw van Potifar*), B. 146 [I] (*De dood en een slapende vrouw*), B. 153 [II] (*De nacht*), B. 257 [I] (*Badende vrouw in spiegel kijken*), B. 208 [III] (*Drie vrouwen in het bad*). Ook dit zijn alle 'prikkel-prenten' met onkuise vrouwen, dikwijls begeleid door moraliserende bijschriften. Zie ook: H. Zerner, 'l'Estampe erotique au temps de Titien', in: N. Pozza (ed.), *Tiziano e Venezia*, Convegno Venezia 1976, Vicenza 1980, 85-90. Verg. ook de Carracci-prent: B. 136, de zogenaamde *Satyr Mason* (zie

hierboven n. 118). Het valt niet vast te stellen of Goltzius deze prent gekend heeft. Een voorstelling van een wijdbreus liggende naakte vrouw met een satyr die een schietlood boven haar schaamdeel houdt, is overigens reeds te vinden in een prent uit 1578 van Hieronymus Wierix (Huigen Leeftlang maakte mij hierop attent). Zij stelt daar 'Impuditia' voor en is omringd door vanitas-attributen en personificaties als 'Brevis Laetitia', 'Periture Voluptas' en 'Mundanus Homo'. Het vers eronder gaat over de gevaren van wellustige vrouwen en begint met de regel 'Noyt en vindt man den grondt dees lichte vrouwe'. Slaait het motief van de satyr met schietlood op de peilloosheid van de wellust?

217 Zie over dit fenomeen Freedberg, *op. cit.* (n. 113), hfdst. I, waar als voorbeeld naar de vele hooggestemde interpretaties van Titiaans *Venus van Urbino* wordt verwezen; in zulke gevallen wordt in feite steeds beargumenteerd dat de respons slecht op artistieke/intellectuele criteria berustte (zie ook: H. Ost, 'Tizians sogenannte *Venus von Urbino* und andere Buhlerinnen', in: J. Müller Hofstede e.a. (eds.), *Festschrift Eduard Trier*, Berlin 1981, 129-149). Het begin van het 'onschadelijk' maken door rationalisatie wijst Freedberg reeds bij Vasari aan (zie ook 329-220 en 348). In dit licht – het verantwoorden en respectabel maken via hooggestemde verbaliseren – kunnen ook de moralisaties worden beschouwd die reeds de vroegste mythologische naakten van Gossaert in randschriften begeleidden en die een hoogtepunt vinden in moraliserende prent-onderschriften (zie hierover McGrath, *op. cit.* (n. 186)), die nu nogal eens als 'de betekenis' van het beeld worden gelezen (waarmee ik natuurlijk geenszins wil suggeren dat zij niet een aspect van die betekenis uitmaakten). Dat zulke uitingen in de tijd zelf als magere *verbalisaties konden worden gezien*, werd fraai tot uitdrukking gebracht door Camphuyzen vanuit diens felle negatieve optiek: 'Nochtans 't heeft mee (segt gy) sijn nut. Men kan 't uytleggen./ En leven naem en dat al 't saem doen sien, door seggen./ Maer (och!) wat uytleg en wat lof kan veylig staen,/ By toonsels die 't genmoet uyt eygen aert beschaen?' (Camphuyzen, *op. cit.* (n. 102), 224).

Summary

Venus, Visus and Pictura

An exceptional *Allegory of Sight*, engraved by Saenredam after an invention by Hendrick Goltzius (most probably round 1600-1601, but published much later by Robert de Baudous in 1616, B. 100), is the starting-point for this discussion of Goltzius' approach to the relation between 'Venus, Visus and Pictura': the depiction of (nude female) beauty, the sense of sight and the art of painting, all represented in this invention. It is argued that this original and carefully constructed image must have had a special significance for Goltzius, who was intensely preoccupied with the depiction of nude female beauty. The interpretation offered by J. Müller Hofstede is rejected here. He regarded all the elements in the print as references to foolishness, spiritual blindness, etc. and saw it as a didactic representation of Sight in its negative aspects and a moralising and admonitory image of the artist who fails to pursue the true goals of art (fig. 232, notes 1-10).

The motifs brought together by Goltzius in this invention are studied here in connection with numerous compositions, primarily by Goltzius and his circle, which show the same or related elements, in order to locate and interpret the print within a range of pictorial traditions and iconographic conventions. Separate sections are devoted to certain themes and motifs, which – to judge from the various ways they occur in other compositions – must have played an important role for Goltzius and his contemporaries:

- I. An analysis of the print within the tradition of Visus allegories to demonstrate the inclusion of significant new elements and the transformation of traditional ones (figs. 233-240, notes 9-24).
- II. A discussion of the physician and astronomers with their attributes and the position and significance of the sun, the eagle and the head of a phoenix surmounting the easel (figs. 241-148, notes 25-59).
- III. A close scrutiny of the painter (with reference to St. Luke as well as Apelles) and his model (who represents Visus as well as Venus) looking in the flat mirror held by Cupid and of the painting and the mirror-image (figs. 249-254, notes 60-82).
- IV. A study of the ways in which Venus and Visus were connected in images and texts and of the approaches to images of Venus current at that time, followed by an extensive discussion of contemporary ideas about the powers and 'dangers' of Sight, the enticement and arousal brought about by seeing naked women or depictions of female nudes (figs. 255-268, notes 83-127).
- V. A study of the ways in which Venus and Pictura were connected in images and texts and of related motifs such as Pictura allegories with the Judgement of Paris, Apelles painting Campaspe as Venus, and painters depicting or having depicted Venus (figs. 269-276, notes 128-167).

Goltzius must have been very much aware of the concepts, themes and motifs discussed above: the relations between Venus and Visus and Venus and Pictura – which he also treated in other compositions – are brought together in this invention in a very ingenious way. Like the companions surrounding him, the painter here is a respectable student of nature striving for the highest goals in his art, the existence of which depends on the sense of sight. He paints the personification of the sense which most strongly evokes desire, while at the same time she is Venus, representing the paragon of beauty as well as the prime seductress of the eyes. He is painting her image, the example of a picture which has the power to entice the beholder. If one accepts 'Apellic art' (for which the depiction of female beauty and grace is paradigmatic) as the highest goal, as Goltzius did, one also has to accept the seductive power of the image representing it. Through the very nature of the image and the sense of sight the representation of Apellic beauty offers sensual delight: it seduces the eye and may even result in an arousal of lust. Such images are a 'danger' to the ignorant (as the Latin text below the print also implies), but a delight to connoisseurs of art, since they belong to prestigious and 'canonical' pictorial poetic traditions. If necessary, the image could also be justified by moralising verbalisations. It is argued that Goltzius might even have taken a polemical position against strict moralists in this print (such as can also be found in contemporary love poetry). He inserted personal references in the shape of the phoenix and the cherub's head, through which he connects his excellence, virtue and honour with the depiction of Venus/Visus, the image of beauty and seduction by sight.

Finally, several of Goltzius' paintings with large female nudes are considered. It is