



DE ALBUMS VAN ANSELMUS DE BOODT

(1550-1632)

Geschilderde natuurobservatie
aan het Hof van Rudolf II
te Praag

MARIE-CHRISTIANE MASELIS - ARNOUT BALIS - ROGER H. MARIJNISSEN


lannoo

Natuurstudie en natuurafbeelding aan het hof van Rudolf II

Na eeuwen van stagnatie kende de studie van de natuur in de late Renaissance — de tijd van Anselmus Boëtius de Boodt — een spectaculaire opbloei. Het Praagse hof, waar hij het grootste gedeelte van zijn actief leven doorbracht, heeft daarbij een niet onbelangrijke rol gespeeld. Na het hoogtepunt van Aristoteles en zijn onmiddellijke volgelingen, was de beoefening van de natuurwetenschap verworpen tot het niveau van het anecdotisch relaas, waarbij de fictie het vaak haalde op de feitelijke observatie. Deze trend werd doorgetrokken in de Middeleeuwen en het is pas in de 16de eeuw dat de systematische en kritische studie van het dieren- en plantenrijk, met figuren als Mattioli, Gesner en Aldrovandi, opnieuw enige vorderingen maakt. Clusius (de l'Écluse), Lobelius (de l'Obel) en Dodoens leveren op het gebied van de botanische wetenschap een hoogst belangrijke Nederlandse bijdrage.

In deze opzienbarende opbloei hebben een aantal factoren een grote rol gespeeld. De humanistische studie had de teksten uit de Oudheid beter toegankelijk gemaakt en de vergelijkende studie van teksten werd aangevuld met eigen observatie. Dankzij de ontdekkingsreizen was men bovendien wezens en gewassen op het spoor gekomen die de oude auteurs totaal onbekend waren, wat het sacrosanet karakter van hun geschriften wel enigszins relativeerde. Al het onbekende dwong de conclusie af dat het 'boek van de natuur' eigenlijk nog te schrijven was.

De studie van de natuur kreeg in die tijd meer aandacht aan de universiteiten, maar werd nog niet beschouwd als een zelfstandige wetenschap. De natuur werd bestudeerd aan de faculteit der 'Artes' als onderdeel van de natuurfilosofie, maar het is vooral aan de medische faculteiten dat baanbrekend werk is verricht, hoofdzakelijk door de studie van de farmacologische toepassingen. De grote botanici en zoölogen uit die tijd waren dan ook meestal geneesheer. De studie van de natuur werd min of meer als een hobby beoefend: een bezigheid waarover men graag met gelijkgestemde geesten uit de 'republiek der letteren' correspondeerde. Dat er zich gaandeweg een zeker professionalisme ontwikkelde is ongetwijfeld te danken aan de interesse van de kant van de uitgever. Kruidboeken en dierenencyclopedieën behoorden spoedig tot de bestsellers. De illustratie van deze boeken, aanvankelijk houtsneden en later kopergravures, droeg ongetwijfeld bij tot het succes ervan¹. Hoe nauwkeurig en gedetailleerd een plant of een dier ook is beschreven, zonder afbeelding kan het menselijk voorstellingsvermogen er moeilijk vat op krijgen. Otto Brunfels was een der eersten om dit te beseffen. Voor zijn *Herbarium vivae eicones* (1536) had hij de hulp ingeroepen van de talentrijke tekenaar Hans Weiditz. Leonard Fuchs stond er op de kunstenaars die de afbeeldingen van zijn kruidenboek (1542) hadden verzorgd, voor het voetlicht te halen en hij gaf hun portret vooraan in zijn boek². Ook de grote Zwitserse natuurkundige Conrad Gesner (1516-1565) onderstreept het belang van de illustraties: de lezer kan de houtsneden bekijken



11 A. Colbaert, *Actium vivae icones*, [15] (zie Pl. 53).

waar en wanneer het hem belieft, terwijl de oude Romeinen de exotische dieren slechts voor de duur van de spelen konden aanschouwen. Hij besteedt dan ook grote zorg aan de selectie van het illustratiemateriaal³. Eenzelfde bekommernis vindt men bij Ulisse Aldrovandi (1522-1605) die zich o.m. de medewerking verzekerde van de onvolprezen Jacopo Ligozzi (ca 1547-1626).

In de Nederlanden had de Mechelaar Rembert Dodoens voor de eerste uitgave van zijn kruidenboek (1554) houtsneden ontleend aan dat van Fuchs. Toen hij overstapte naar de uitgeverij van Christoffel Plantin stelde hij voor zijn jonge stadsgenoot Pieter van der Borch (ca 1540-1608) de illustraties te laten verzorgen⁴. Van der Borch zou de kunst van de botanische boekillustratie naar een hoogtepunt voeren. Zijn haarfijne lijntekeningen waarmee hij, zelfs op beperkte formaten, getrouwe afbeeldingen van de planten bracht, konden slechts door specialisten in de xylografie worden gestoken. Van der Borch werd de huistekenaar van het Plantijn's bedrijf. Behalve het werk van Dodoens illustreerde hij ook dat van Clusius en Lobelius. De bestaande houtblokken werden overigens in verschillende plantenboeken die Plantin drukte, telkens opnieuw gebruikt. De Plantijnse uitgeverij zou aldus een fonds verzamelen van meer dan drieduizend blokken met botanische afbeeldingen. Het grootste gedeelte daarvan moet door Van der Borch zijn getekend. Hij toonde zich een meester in het overzichtelijk maken van een kluwen van bladeren en stengels, beherste de kunst van het perspectiefisch raecouct en was een virtuoos van de mise-en-page.

De geïllustreerde planten- en dierenencyclopedieën kenden een zo grote bijval dat de uitgever vaak een afzonderlijke heruitgave van het plaatwerk bracht, eventueel met een sterk ingekorte tekst. Daarnaast ontstond een traditie van plantenboeken, een bundeling van in koper gestoken platen, veeleer gekozen voor hun mooie vorm dan wet voor hun wetenschappelijk nut. De *Hortus floridus* (1614) van Crispian van de Passe (de Jonge) is daarvan een van de beste voorbeelden. Aan de Nederlandse uitgave van dit plantenboek heeft de auteur een aantal bladzijden toegevoegd met een precieze handleiding voor de dooshersteller die de prenten wil haken om de natuurgetrouwheid op te voeren⁵.

12 C. Gesner, *Icones avium*, 1560, p. 18 (zie Pl. 40).



10 R. Dodoens, *Cruydt-Boeck*, 1644, p. 1018 (zie Pl. 72).



13 A. Collaert, *Avium vivae icones*, [7] (zie Pl. 18).

De universiteiten en het boekbedrijf zijn niet de enige milieus die de opbloei van de wetenschappelijke natuurobservatie hebben bevorderd: er is ook menig hof geweest dat een sterke stimulans heeft gegeven. De Renaissancevorsten wensten door het nageslacht te worden geprezen als beschermers van kunsten en wetenschappen. Het Habsburgse huis had zich in deze een lange traditie opgebouwd. Mattioli (1500-1577), de uitgever van de *Materia medica* van Dioscorides, genoot de steun van Karel V, Ferdinand I en aartshertog Ferdinand van Tirol⁶. Ook Filips II van Spanje was in de studie van de natuur geïnteresseerd. In 1570 zond hij zijn lijfarts Francisco Hernandez naar Mexico om documentatie te verzamelen over de natuurlijke voortbrengselen van de Nieuwe Wereld⁷. Rudolf II, die een gedeelte van zijn opvoeding in Madrid heeft genoten (1563-1571)⁸, kan daar best enige inspiratie hebben opgedaan voor zijn eigen natuurhistorische verzamelingen. Zijn vader en zijn oom zijn hem in de belangstelling voor de natuurwetenschappen voorgegaan⁹. Eerstgenoemde, keizer Maximiliaan II, riep Clusius en Dodoens naar Wenen en Ferdinand van Tirol bracht op zijn slot Ambras bij Innsbruck een rijke kunst- en wonderkamer bijeen die niet alleen het voorbeeld is geweest van Rudolfs eigen verzameling, maar, na oom Ferdinands overlijden, de zijne werd¹⁰. Rudolf moet niet argusogen gevolgd hebben wat zich inzake natuurwetenschappelijke studie aan andere Europese hoven afspeelde. Belangrijke kunstenaars die aan andere hoven werkten als specialisten van de natuurillustratie, haalde hij naar Praag. Joris Hoefnagel bijvoorbeeld had in München aan het hof van de Wittelsbacher gewerkt vóór hij door Rudolf werd aangeworven en Daniel Fröschl verbleef een tijdlang aan het hof van Ferdinando de' Medici, groothertog van Toscane¹¹.

Men zou dus kunnen stellen dat Rudolfs natuurwetenschappelijke interesse op zich niet zo uitzonderlijk was voor zijn tijd en zelfs dat hij het belang van sommige topfiguren heeft onderschat. Clusius en Dodoens kwamen aan zijn hof blijkbaar niet aan hun trekken en keerden naar hun vaderland terug¹². Het belangrijke gesteentenboek van Anselmus de Boodt is weliswaar in Praag geschreven, maar daarnaast hebben de zo rijke verzamelingen toch minder wetenschappelijke publicaties opgeleverd dan men zou verwachten. Niettemin



14 A. Collaert, *Avium vivae icones*, [8] (zie Pl. 35).

neemt Rudolf II in de geschiedenis van wat men de positieve wetenschap noemt, een uitzonderlijke plaats in: hij heeft Keplers fundamentele bijdragen tot de astronomie mogelijk gemaakt. Men vermoedt dat het hem hier, zoals in de alchemie, te doen was om de onderliggende harmonie van de wereld, het zoeken naar de grote synthese, het besef dat de elementaire wereld een intrinsieke eenheid vertoont, wat meteen de sleutel levert tot de succesrijke manipulatie ervan¹³. Men krijgt de indruk dat de keizer passioneel met deze problematiek begon: het is deze passie die de sfeer aan zijn hof nog het meest kenmerkt. Neemt men de inventarissen door van zijn verzamelingen van naturalia¹⁴, dan is men ook hier geneigd de nadruk niet zozeer op het louter verzamelen te leggen, maar op de overgave waarmee het gebeurde en de visie die erachter schuil ging. Blijkbaar streefde hij ernaar, inzicht te verwerven in het systeem van de wereld¹⁵. Belangrijker nog voor ons onderwerp, is zijn belangstelling voor de afbeelding: 's keizers interesse voor de natuur en die voor de kunst zijn hier samengevallen. Kunst en wetenschap zijn er wel bij gevaren. Rudolf werd de belangrijkste verzamelaar van zijn tijd.

De kunstproductie aan het Praagse hof vertoont een opmerkelijke dualiteit¹⁶. Enerzijds is er de hypergemaniëerde stijl: de talloze figurencomposities van Bartholomeus Spranger, Hans von Aachen *e tutti quanti*, met personages die volgens een Italiaanse canon zijn geconcepieerd en zich in alle houdingen wringen, uitgenomen de natuurlijke. Anderzijds is er de nuchtere, nauwgezette weergave van de natuur door schilders als Roeland Savery, Pieter Stevens en Paulus van Vianen. Het is te Praag dat bepaalde nieuwe genres, zoals het zuivere landschap, het dierenstuk, het stilleven en het bloemstuk op een vrij nadrukkelijke manier een eigen bestaan gaan leiden¹⁷. De symbiose van beide, op het eerste gezicht onvereenigbare strekkingen — de idealiserende en de naturalistische — doet de vraag rijzen of laatste-nachste niet moet worden verklaard als een bewuste stellingname ten overstaan van de natuur als een poging, een analyse te brengen van de elementaire structuur van de natuur.

Voor de moderne mens is de natuurgetrouwe weergave een fotografische. Hij is er door de dagelijkse communicatie daarmee mee vertrouwd dat hij soms

het begrip 'natuurgetrouw' een andere definitie overbodig acht. De kunstfilosofie en -psychologie, noch de kunsthistorische literatuur hanteren een algemeen aanvaardbare definitie van wat onder 'natuurgetrouw' moet worden verstaan. Men kan overigens stellen dat elke periode een eigen opvatting had over wat natuurgetrouw was. In de middeleeuwse afbeelding treft ons de opzettelijk decoratieve en expressieve vervorming. In de loop van de 14de eeuw meent men een kentering te kunnen vaststellen in de botanische illustratie: waar in oudere herbaria door herhaaldelijk kopiëren naar ondeugdelijke voorbeelden steeds maar verder van de levende plant werd afgeweken, vindt men het zogenaamde *Herbario Carrarese* een frisheid en directheid die enkel kunnen worden verklaard door een direct contact met de afgebeelde planten: er is een nadrukkelijke poging gedaan hun natuurlijke verschijningsvorm weer te geven¹⁸. Het is opvallend dat in dezelfde periode ook de afbeeldingen van dieren natuurgetrouw worden¹⁹.

Gaandeweg maakt de accurate weergave vorderingen en met de schetsbladen van Pisanello wordt een hoogtepunt bereikt. Deze evolutie voltrok zich eerst in Noord-Italië om van daaruit in de rest van West-Europa door te breken. Via de Franco-Vlaamse miniatuurkunst wordt dit ook een verworvenheid van de Vlaamse kunst in de 15de eeuw. Levensechte bloemen en levendige diertjes verschijnen niet alleen in de randversieringen van de verluchte handschriften, maar ook in alle hoeken en kanten van de Vlaamse panelen. Het is vooral in die Vlaamse olieverfschilderkunst dat de meesters een nooit geziene virtuositeit tentoonspreiden. Ook in de tapijtkunst doet het natuurgetrouw botanisch en zoölogisch motief zijn intrede²⁰. Overall in de kunst van de 15de en vroege 16de eeuw valt de nauwgezette observatie op, zonder dat er echt sprake kan zijn van wetenschappelijk naturalisme. Het is pas later dat de natuurwetenschappen een beroep zouden doen op de kunst.

Dürer had grote bewondering voor de schilders die men nu de 'Vlaamse Primitieven' noemt, zelfs in die mate dat hij hen trachtte te overtroeven in de acribie waarmee plant en dier worden weergegeven.

Hebben de Vlaamse Primitieven voorstudies gemaakt van planten en dieren? Er zijn geen bladen bekend die met enige zekerheid als dergelijke studies mogen worden beschouwd. Van Dürer kent men daarentegen enkele tientallen studiebladen²¹. Die zijn zo virtuoos gepenseeld en met zoveel nauwgezetheid gedetailleerd, kortom ze hebben een dermate autonoom karakter, dat men ze moeilijk bij het studiemateriaal of de loutere documentatie kan onderbrengen. Ze zien eruit als een antwoord op een artistieke uitdaging.

Rudolf II joeg de Dürer-bladen na waar hij ze vinden kon. Zeer bekend en gegeerd werden ze nagebootst en ook wel vervalst. Deze produktie vormt een niet onbelangrijk onderdeel van de Dürer-revival op het einde van de 16de eeuw. De centra daarvan waren München, Neurenberg en... Praag.

Hans Hoffmann (ca 1530-1591/1592), die uit Neurenberg afkomstig was en zijn stijl op die van Dürer had geënt, werd door Rudolf naar Praag gehaald²². Ook Joris Hoefnagel inspireerde zich op het werk van Dürer²³. De natuurhistorische afbeelding werd een populaire specialiteit. Is er in dit genre wel één schilder die aan Dürers invloed is ontsnapt? Een opmerking die, zoals we hierna zullen zien, ook geldt voor de albums van Anselmus de Boodt.

Men weet niet op welk tijdstip Rudolf begonnen is natuurillustraties op systematische manier te verzamelen. In de *Codex miniatus 42* (thans in Wenen) liet hij, naast eigentijdse stukken, ook een aantal oudere bladen, opnemen die mogelijk afkomstig zijn van ouder Habsburgs bezit²⁴. Uit de inventaris van zijn *Kunstammer* (1607-1611) blijkt alvast dat de verzameling natuurhistorische

afbeeldingen wellicht een van de rijkste en meest gevarieerde is geweest die ooit werd bijeengebracht²⁵. Een deel ervan is momenteel verspreid over de grote bibliotheken van heel de wereld. Hij bezat albums van Hans Hoffmann, Dirk de Quade van Ravesteyn²⁶, Jacopo Ligozzi²⁷, Hans Bol²⁸ en Dürer (met enkele bijdragen van Daniël Fröschl²⁹, de opsteller van de inventaris). Volgens Van Mander had hij ook een Jacques de Gheyn-album met bloemen en diertjes³⁰. Het indrukwekkendste materiaal was ongetwijfeld dat van Joris Hoefnagel. Van aartshertog Ferdinand had Rudolf een missaal geërfd dat door de Antwerpse schilder rijkelijk was verlucht³¹. Zelf gaf hij Hoefnagel de opdracht twee boeken met schoonschrift van de calligraaf Georg Bocskay van siermotieven te voorzien³². Hij kon ook de hand leggen op de *Vier Elementen*, vier emblematisch geconcipeerde albums, gewijd aan het dierenrijk³³. Het werk van Hoefnagel is, naar vorm én inhoud, anders dan de hogergenoemde natuurhistorische albums. Wegens het beperkte formaat en de decoratieve conceptie die een dialoog aangaat met het schriftgedeelte van de calligrafische boeken, plaatst het zich in de traditie van de prestigieuze miniatuurkunst. In het geval van de *Vier Elementen* wordt het door zijn filosofische pretentie ingeschakeld in de traditie van de embleembundels. De nagestreefde 'objectiviteit' van de weergave mag ons niet doen vergeten dat men ten tijde van Rudolf II de wereld zag als een netwerk van symbolen en dat men aan de natuurverschijnselen steeds een diepere betekenis wou geven.

Dit is dus het milieu waarin de albums van Anselmus de Boodt zijn samengesteld: men werd er geobsedeerd door de natuur en haar diepere wezensstructuur; het was een milieu waar een massale accumulatie van gegevens samenging met een hartstochtelijk zoeken naar diepere oorzaken en een symbolische samenhang. Een milieu tevens waarin een ware cultus heerste van de afbeelding die, naast een zuiver documentaire functie ook een diepere epistemologische rol werd toebedeeld: de ontsluiting van de essentie van de natuurlijke processen.

58 C. Gesner, *Icones avium*, 1560, p. 5.

59 Albums de Boodt, III, 14.



60 C. Clusius, *Exoticorum libri- decem*, 1605, p. 373.

61 Albums de Boodt, II, 35.



Van Huerne bracht in volume VII achttien bladen samen onder de pittoreske titel 'Mengelmoes'⁴⁷. Waterjuffers, kikkers, torren, spinnen, neushoornkevers en nog veel andere schepsels liggen samen met wat bloemetjes artistiek over het blad gespreid. Die bladen blijken gekopieerd naar een reeks prenten van de jeugdige Jacob Hoefnagel, die ze etste naar ontwerpen van zijn vader Joris Hoefnagel⁴⁸. Deze reeks *Archetypa* verscheen in 1592, wat meteen een 'terminus post quem' levert voor het werk van Verhulst. Het moet de Boodt niet moeilijk gevallen zijn dit plagiaat te ontmaskeren en beetje bij beetje moet hij hebben ontdekt dat een goed deel van de bladen die hem door Verhulst werden geleverd, evenmin origineel zijn.

We stellen de zaken geenszins voor alsof alles wat door Elias Verhulst aan de Boodt werd geleverd louter afkooksel zou zijn. Onder de vissen, groenten, irissen en tulpen zijn er uitstekend geschilderde afbeeldingen die, naar alle waarschijnlijkheid ook eigen natuurstudies van Verhulst zijn.



62 C. Gesner, *Icones avium*, 1560, p. 58 (zie Pl. 25).

De plastische bronnen waaraan de Boodt heeft ontleend zijn meer gevarieerd en ook interessanter, maar hier stuit de onderzoeker op moeilijker problemen. Hij was een veelbelezener man en men mag veronderstellen dat hij tal van rijke bibliotheken heeft bezocht. In zijn gesteentenboek verwijst hij naar een groot aantal autoriteiten op het gebied van de natuurhistorie⁴⁹ en op de bladen van zijn album refereert hij ook meermaals naar specialisten⁵⁰. De rijk geïllustreerde standaardwerken van zijn tijd heeft hij beslist in handen gehad, want soms nam hij de prenten daarin tot voorbeeld voor zijn eigen tekeningen.

De ontlening van de Kasuaris aan Clusius' *Exoticorum libri* hebben we

reeds hoger vermeld⁵¹. De Boodts bundel bevat nog een ander blad dat — ditmaal niet in spiegelbeeld — letterlijk aan het betrokken boek ontleend is, namelijk de tekening van een 'Luiard' (II, 35, afb. 61), door de Boodt gesig-neerd met de letters A.D.B. Clusius had deze wat houterige maar vrij natuurge-trouwe weergave van het dier slechts bekomen toen zijn werk reeds ter perse was, wat hem ertoe verplicht had de plaat naar een appendix te verwijzen⁵².

Gesner of een Plantijndruk, Anselmus de Boodt heeft ze op zijn beurt geraadpleegd en occasioneel voor overname gebruikt (afb. 62 en Pl. 25; afb. 65-66)⁵³. De *Neusboorn* (II, 11, afb. 63) en de *Giraf* (II, 13, afb. 64) waren slechts zelden in Europa te zien, zodat hij wel verplicht was op zoek te gaan naar modellen⁵⁴.

Wat de Boodt te Praag aan voorbeelden ter beschikking had behoorde tot het allerbeste: Dürer, de Gheyn, Hans Bol, Joris Hoefnagel, Ligozzi, Fröschl en Hoffmann, van Ravesteyn en Arcimboldo (zie afb. 84)⁵⁵.

Met de vaststelling dat afbeeldingen van twee tijdgenoten parallellen verto-nen is het probleem van auteurschap en navolging niet meteen opgelost; beide kunnen immers uit een gemeenschappelijke bron hebben geput of er kan ook nog een tot dusver ongekende tussenschakel in het spel zijn. Het blad IV, 54 (afb. 69) uit de Boodts albums biedt een goede illustratie van deze problematiek. Onderaan zijn twee sierlijke vogels afgebeeld. Ze hebben lange staarten, zijn gemerkt met het cijfer 4 en ze hebben de naam 'picae indicae' meegekregen. Beide vogels staan ook in Aldrovandi's *Ornithologia* (1599), zij het in spiegel-beeld, wat ons doorverwijst naar het voorbeeld dat aan deze houtsneden ten grondslag lag⁵⁶. Aldrovandi zelf bezorgt ons dienaangaande belangwekkende informatie: hij liet tekeningen van de grote Italiaanse natuurtekenaar Ligozzi gebruiken, tekeningen die eigenlijk kopieën waren van een blad met een

63 Albums de Boodt, II, 11

64 Albums de Boodt, II, 13



65 R. Dodoens, *Cruydt-Boeck*, 1644, p. 272.

66 Albums de Boodt, VIII, 76

dat —
eend is,
dt gesig-
atuurge-
er perse
wijzen⁵².

n beurt
25; afb.
n slechts
an naar
orde tot
öschl en

n verto-
t; beide
kan ook
d IV, 54
ematiek.
ten, zijn
ekregen.
spiegel-
eden ten
ekkende
r Ligozzi
met een

63 Albums de Boodt, II, 11.

64 Albums de Boodt, II, 13.



Camelus

Giraffa Nisa Constantingopolian^o
1568.

2. Camelopardalis. Turcice Giraffe
et Sursona. Arabice.
Zurnaga.

ASINUS

