

Sebald Behams *Drie vrouwen in een badkamer* (1548)

Het gebruik en de betekenis van een homo-erotische prent van miniatuurformaat in het zestiende-eeuwse Duitssprekende deel van Europa



<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31281>

Evelien Nieuwenhuis, 5808138

MA scriptie Kunstgeschiedenis

Universiteit Utrecht

Onder begeleiding van dr. Sarah Moran

14 juni 2020

Samenvatting

In 1548 vervaardigde de Neurenbergse prentmaker Sebald Beham de prent *Drie vrouwen in een badkamer*. Op de afbeelding zijn drie naakte vrouwen en een kind in een badhuis weergegeven; de zittende vrouw betast met haar hand het geslachtsdeel van de staande vrouw. De prent is niet alleen opvallend vanwege zijn homo-erotische inhoud, maar ook vanwege zijn formaat. De prent is slechts 83 bij 58 millimeter groot, hoewel tot het begin van de zestiende eeuw miniatuurprenten vrijwel altijd devotieele afbeeldingen waren. Met zijn seculiere, homo-erotische inhoud en kleine formaat, is *Drie vrouwen in een badkamer* dus een uitzonderlijke prent in Duitsland in de zestiende eeuw. In deze paper worden dan ook de functie en betekenis uiteengezet, die *Drie vrouwen in een badkamer* had in het zestiende-eeuwse, protestantse, Duitssprekende deel van Europa. De prent wordt bestudeerd als object ter herinnering aan de juiste moraal, als erotisch object en als verzamelobject.

In Europa ten noorden van de Alpen bevatten prenten waarin seksualiteit verbeeld werd vaak een waarschuwing voor immoreel gedrag. De man werd vaak weergegeven als een dwaas, tot zothed gebracht door de verleiding van de vrouw. In zestiende-eeuwse moraliserende prenten worden vrouwen vaak weergegeven als wellustig en bedrieglijk, wat in prenten van onder andere de gebroeders Beham terug te zien is in weergaven van de zondeval, badhuizen en heksen. Dergelijke prenten waarschuwden voor vrouwen die niet voldeden aan het protestantse beeld van de ideale huisvrouw, die tot doel had nageslacht voort te brengen.

Hoewel homoseksualiteit als zondig werd gezien en zelfs werd bestraft, komen in de zestiende eeuw sporadisch homo-erotische voorstellingen voor. Erotische afbeeldingen waren sinds de begintijd van de prentcultuur geliefd en gewild door de hogere klassen van de samenleving. In tegenstelling tot de noordelijke erotica, waren de Italiaanse erotica zeer expliciet van aard, veelal gebaseerd op mythologische verhalen. Erotische prenten circuleerden in zowel het noorden als het zuiden van Europa in de hogere kringen van de samenleving.

In de vijftiende en zestiende eeuw ontstonden er, onder invloed van de humanistische cultuur van de stadse elites, verzamelingen van een breed scala aan objecten in Europa. In het noorden werden vanaf ongeveer 1550 prenten verzameld. De

miniatuurprenten van de *Kleinmeister* waren vanwege hun formaat een geliefd verzamelobject. Uit inventarissen van zestiende-eeuwse collecties blijkt dat prenten van allerlei onderwerpen, zo ook (homo-)erotica, onderdeel waren van prentcollecties. Zo was ook *Drie vrouwen in een badkamer* opgenomen in ten minste één prominente Neurenbergse verzameling, in nabijheid van andere erotische prenten van de gebroeders Beham. *Drie vrouwen in een badkamer* fungeerde daarom hoogstwaarschijnlijk als erotisch object binnen de context van prentenverzamelingen. Hoewel de prent te begrijpen is binnen een breder discours over seksualiteit en de representatie van vrouwen, is de eventuele morele boodschap ondergeschikt aan diens erotische kwaliteiten en functie als verzamelwaar.

Inhoudsopgave

Inleiding	5
Hoofdstuk 1	9
Neurenberg in de zestiende eeuw, de <i>Kleinmeister</i> Sebald en Barthel Beham en de markt voor kleine prenten	
Hoofdstuk 2	14
Erotische prenten als herinnering aan de juiste moraal	
Hoofdstuk 3	25
De prent als erotisch object	
Hoofdstuk 4	35
De prent als verzamelobject	
Conclusie	44
Literatuurlijst	47
Afbeeldingenlijst	55

Inleiding

Introductie

Drie vrouwen in een badkamer (**Error! Reference source not found.**) is een opvallende prent. De prent is door Sebald Beham (1500-1550) gemaakt in 1548, naar ontwerp van zijn jongere broer Barthel Beham (1502-1540), en bevindt zich in de collectie van het Rijkmuseum in Amsterdam.¹ In de prent zijn drie naakte vrouwen en een kind weergegeven. Eén van de vrouwen, wijdbeens zittend waardoor haar vulva zichtbaar is, streelt grijnzend het geslachtsdeel van de tweede vrouw. Deze vrouw staat met haar linkervoet op een verhoging, houdt haar linkerarm omhoog en kijkt glimlachend om naar de zittende vrouw. Hierdoor draait haar naakte bovenlichaam zich naar de toeschouwer. De derde vrouw staat achter de zittende vrouw, houdt haar schouders vast en lacht haar bemoedigend toe.

De prent is niet alleen opvallend vanwege zijn homo-erotische inhoud, maar ook om zijn formaat. De prent is namelijk 83 bij 58 millimeter groot. Prenten van een vergelijkbaar formaat kwamen in de zestiende eeuw voornamelijk voor in de vorm van devotieele afbeeldingen, die veelal in gebedenboekjes werden geplakt.² Het seculiere en erotische karakter van *Drie vrouwen in een badkamer* is daarom uitzonderlijk voor de vroege Duitse prentcultuur. De prent is daarentegen niet uitzonderlijk binnen het oeuvre van de gebroeders Beham, zo blijkt uit het aantal erotische prenten dat de gebroeders Beham tijdens hun leven vervaardigden. Een greep uit het oeuvre toont expliciete seksuele handelingen weergegeven als onder andere mythologische verhalen (afb. 2), Bijbelse verhalen (afb. 3) en taferelen uit de volkscultuur (afb. 4). De homo-erotische content van *Drie vrouwen in een badkamer* is echter hoogst uitzonderlijk en is binnen het oeuvre alleen te vergelijken met *Dood en drie staande vrouwen*, door Sebald Beham vervaardigd tussen 1525 en 1527 (afb. 5).

Historiografie

De prent komt slechts in enkele publicaties uitvoerig aan bod. De eerste kunsthistorische publicatie waarin de prent wordt besproken is Gustav Pauli's *Hans Sebald Beham: ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte* (1901). In de meest

¹ De prent is ook terug te vinden in andere museale collecties, zoals in The British Museum in Londen (inv.nr. 1853,0709.78), de National Gallery of Art in Washington D.C (inv.nr. 1943.3.1092), de Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden (inv.nr. A 3021).

² Goddard, *The World in Miniature*, 18.

omvangrijke studie van de gebroeders Beham uit 1988 wijst Stephen H. Goddard de cultuur van het verzamelen van kleine prenten vanaf het begin van de zestiende eeuw aan als belangrijk kenmerk van de context van de kleine prenten.³ Andere publicaties waarin de prent aan bod komt, benadrukken de erotische kwaliteiten ervan en stellen dat de prent een reflectie is van de negatieve houding van de zestiende-eeuwse, Duitse samenleving tegenover vrouwen en hun seksualiteit in het bijzonder.⁴ In dit onderzoek zal in het verlengde van deze studies worden getracht de prent te plaatsen in een zo compleet mogelijke context van het zestiende-eeuwse, protestantse, Duitssprekende deel van Europa door te analyseren hoe de prent dienst kon doen als object ter herinnering aan de juiste moraal, erotisch object of verzamelobject. De vraag die in dit onderzoek centraal staat is dan ook: Welke functie en betekenis had de homo-erotische miniatuurprent *Drie vrouwen in een badkamer* in het zestiende-eeuwse, protestantse, Duitssprekende deel van Europa?

Theorie

Een belangrijk aspect van dit onderzoek is de manier waarop het contemporaine publiek omging met expliciete (homo-)erotische prenten zoals *Drie vrouwen in een badkamer*. Om deze houding te analyseren, is Michael Baxandalls notie van 'the period eye' van belang. Dit concept komt voort uit zijn invloedrijke publicatie *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (1972) waarin hij stelt dat 'zien' cultureel bepaald is en dat aan de hand van *the period eye* geanalyseerd kan worden hoe een kunstwerk functioneerde in de eigen tijd.⁵ In zowel dit onderzoek als in het onderzoek van Baxandall speelt het inkaartbrengen van verschillende contexten dus een belangrijke rol.

In de lijn van Merry Wiesner-Hanks' *Women and Gender in Early Modern Europe* (4^e editie, 2019) zal de prent in dit onderzoek ook vanuit een kritisch feministisch standpunt geanalyseerd worden. Naast de manier waarop men naar een kunstwerk kijkt, wordt ook gender in dit onderzoek gezien als cultureel bepaald. Joan Wallach Scott stelt dat gender geldt als een 'nuttige categorie van analyse,' omdat gender bepalend is voor sociale relaties, die berusten op de veronderstelde verschillen tussen man en vrouw. Tevens worden aan de hand van gender machtsrelaties blootgelegd.⁶ Scott stelt daarnaast dat de categorie gender

³ Ibid, 18-23.

⁴ Bennet en Rosario, *Solitary Pleasures*, 41 en Reed, *Art and Homosexuality*, 53.

⁵ Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 29-103.

⁶ Scott, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis," 1067.

nieuwe vragen oproept en eist dat de traditionele bronnen op een andere manier bevestigd worden.⁷ In lijn met Michel Foucault zal *Drie vrouwen in een badkamer* geanalyseerd worden als onderdeel van het heersende discours over vrouwen en seksualiteit in het zestiende-eeuwse, protestantse, Duitssprekende deel van Europa. Dat wil zeggen dat de representatie van vrouwen en vrouwelijkheid in de prent geen weergave is van de dagelijkse realiteit, maar een uitdrukking is van de machtsrelaties zoals die bestaan in een patriarchale samenleving.⁸

Deze visie wordt ook gehanteerd in de enige publicatie die is toegespitst op de representatie van vrouwen in renaissance en barokke prenten, *Eva/Ave: Woman in Renaissance and Baroque Prints* (1990) door Helen Russell en Bernadine Barnes, uitgegeven naar aanleiding van de gelijknamige expositie in The National Gallery of Art in Washington, D.C. van 1990-1991. Tot slot berust dit onderzoek op twee belangrijke publicaties op het gebied van prenten en prentcultuur, namelijk *The Renaissance Print, 1470-1550*, door David Landau en Peter Parshall (1994) en *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700*, geredigeerd door Hans-Martin Kaulbach (2008).

Methode

Om tot een zo volledig mogelijk beeld te komen van de zestiende-eeuwse, Duitse context, worden in dit onderzoek verschillende benaderingen gecombineerd. Voortkomend uit Baxandalls theorie van *the period eye*, zal aan de hand van *close reading* en *close visual analysis* de verhouding van het contemporaine publiek tot *Drie vrouwen in een badkamer* gereconstrueerd worden. De nadruk ligt hierbij op de receptie van de prent. Voor het definiëren van prenten als moraliserend of erotisch object, zijn allerhande prenten van de gebroeders Beham en contemporaine prentmakers de belangrijkste bronnen. Aan de hand van secundaire literatuur en primaire bronnen zoals inventarissen van prentencollecties zal de verzamelcultuur van de zestiende eeuw gereconstrueerd worden, toegespitst op de kleine prenten van de gebroeders Beham. Allereerst zal een context van het zestiende-eeuwse Neurenberg geschetst worden, waar de gebroeders Beham lange tijd woonden en werkten en waar hun prenten circuleerden. Daarna zullen om beurten verschillende

⁷ Ibid, 1054.

⁸ Hatt en Klonk, *Art History*, 158. Voor meer inzicht in Foucaults ideeën over discours en seksualiteit, zie: Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Vintage Books, editie 1. New York: Vintage Books, 1980.

mogelijke toepassingen van dergelijke kleine prenten aan bod komen: de prent als object ter herinnering aan de heersende moraal, de prent als erotisch object en de prent als verzamelobject. Tot slot zullen de bevindingen samengebracht worden om tot een antwoord op de hoofdvraag te komen.

De prenten van de *Kleinmeister*, in het bijzonder *Drie vrouwen in een badkamer*, zijn voor dit onderzoek dus de belangrijkste primaire bronnen. Door de coronacrisis werden vanaf begin maart echter alle musea gesloten en hoewel de musea reeds sinds één juni weer geopend zijn, is het Rijksprentenkabinet nog niet toegankelijk. Het is daarom niet gelukt de miniatuurprenten van de *Kleinmeister* in het echt te bekijken. Het formaat van de prenten van de *Kleinmeister* en met name het effect ervan op de kijkervaring van de toeschouwer, blijft daardoor enigszins abstract. In dit onderzoek is geprobeerd te verduidelijken op welke manier de grootte van de prenten een rol speelde bij het hanteren van de prenten als object ter herinnering aan de juiste moraal, erotisch object of verzamelobject. Door de gevolgen van de coronacrisis schiet deze benadering mogelijk tekort. Aan de hand van de hoge resolutie afbeeldingen van collectieobjecten, die veel musea tegenwoordig beschikbaar stellen op hun websites, heb ik vanuit visueel oogpunt de prenten die in dit onderzoek besproken worden wel degelijk goed kunnen bestuderen.

Hoofdstuk 1 – Neurenberg in de zestiende eeuw, de *Kleinmeister* Sebald en Barthel Beham en de markt voor kleine prenten

Hoewel *Drie vrouwen in een badkamer* waarschijnlijk in Frankfurt am Main is vervaardigd,⁹ is de stad Neurenberg belangrijk voor het construeren van de context van Sebald en Barthel Beham.¹⁰ Frankfurt am Main en Neurenberg waren beide vooraanstaande steden binnen het Heilig Roomse Rijk. Neurenberg nam in de zestiende eeuw namelijk een belangrijke plaats in binnen het Rijk op politiek, economisch, artistiek en religieus gebied. De stad, haar patronen en het artistieke klimaat speelden een grote rol bij de artistieke vorming van Sebald en Barthel Beham. Beiden waren afkomstig uit Neurenberg en samen met de kunstenaar Georg Pencz (1500-1550) worden zij gerekend tot de zogenoemde *Kleinmeister*: drie kunstenaars die prenten maakten van opvallend klein formaat. In dit hoofdstuk staat de volgende vraag centraal: Wie waren Sebald en Barthel Beham en wie waren de kopers van de kleine prenten die zij maakten?

Neurenberg in de zestiende eeuw

Neurenberg was een van de zogenoemde vrijsteden (steden die trouw waren aan de keizer, maar over een grote mate van zelfbestuur beschikten) van het Heilig Roomse Rijk. Politiek gezien was Neurenberg een belangrijke plaats binnen het keizerrijk, omdat hier het imperiale inaugurale diner plaatsvond en de imperiale relieken werden bewaard, zoals de kroon van Otto I en de mantel die werd gedragen tijdens kroningceremonies.¹¹ Neurenberg lag op een centrale plaats binnen het Rijk en vormde een kruispunt van grote handelsroutes. Dit bracht de stad welvaart met rijke patronen als gevolg. Mede hierom werd Neurenberg ook vanuit artistiek oogpunt een belangrijke stad.¹² Niet alleen was Neurenberg naar schatting een van de eerste Duitse steden waar op grotere schaal prenten werden gedrukt, maar ook woonde en werkte Albrecht Dürer (1471-1528) lange tijd in Neurenberg.¹³ Volgens

⁹ Pauli, *Hans Sebald Beham*, 201.

¹⁰ Voor biografische informatie over de gebroeders Beham, zie: Pauli, Gustav. *Barthel Beham: ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche*. Strassbourg: Heitz, 1911; Pauli, Gustav. *Hans Sebald Beham: ein kritische Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte*. Strassbourg: Heitz, 1901-1911; Zschelletzschky, Herbert. *Die "drei gottlosen Maler" von Nürnberg: Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz: historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit*. Leipzig: Seemann, 1975 en Goddard, Stephen H. *The World in Miniature: Engravings by the German Little Masters, 1500-1550*. Lawrence, K.S. Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988.

¹¹ Smith, *Nuremberg, a Renaissance City, 1500-1618*; 17-18.

¹² *Ibid*, 3.

¹³ O'Neill, *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550*, 94.

velen bracht Dürer de renaissance naar Neurenberg en bracht hij de kunst van het maken van prenten naar een hoger niveau. Naast Dürer was ook de Duitse schilder en prentmaker Lucas Cranach de Oude (1472-1553) een invloedrijke renaissancekunstenaar.¹⁴

Neurenberg en de kunst die in de stad gemaakt werd, veranderden blijvend van karakter toen in 1525 de stad als eerste vrijstad van het Rijk officieel protestants werd.¹⁵ Beïnvloed door de hervormingsideeën van de theoloog Maarten Luther (1483-1546), ging de stad met haar overgang naar het protestantisme fel in tegen de katholieke keizer Karel V (1500-1558) en een groot aantal inwoners dat nog het katholicisme aanhing. In de kunst maakten religieuze onderwerpen veelal plaats voor seculiere onderwerpen.¹⁶ Neurenberg werd sinds de middeleeuwen bestuurd door een stadsbestuur, dat bestond uit de mannelijke leden van de meest prominente, aristocratische families. Mede omdat er in Neurenberg geen bisschop zetelde, kon het stadsbestuur relatief veel invloed uitoefenen op de institutionele kerk in de stad. Het stadsbestuur was nauw betrokken bij de religieuze debatten die plaatsvonden en bovendien was Neurenberg een van de plaatsen vanwaar het protestantse gedachtegoed veelvuldig gedrukt en verspreid werd.¹⁷ Het stadsbestuur legde tot het officiële omslagpunt in 1525 de inwoners van Neurenberg langzamerhand steeds meer het protestantisme op. Katholieke rituelen en feesten werden afgeschaft en preken werden in het Duits gegeven.¹⁸ Het stadsbestuur had de precaire taak om de vrede te bewaren met keizer Karel V en tegelijkertijd andersdenkende protestantse bewegingen een halt toe te roepen.

De Kleinmeister

Onder deze andersdenkenden bevonden zich de gebroeders Beham en Georg Pencz. Deze drie kunstenaars vormen de kern van de zogenoemde *Kleinmeister*, een groep zestiende-eeuwse Neurenbergse kunstenaars die veelvuldig zeer kleine prenten maakten. Ter illustratie, de grootste prenten van de *Kleinmeister* zijn van vergelijkbaar formaat met Dürers kleinste prenten (117 bij 75 millimeter). Een groot deel van de prenten van de *Kleinmeister* is echter nog kleiner (70 à 80 bij 45 à 55 millimeter).¹⁹ De benaming *Kleinmeister* vindt zijn

¹⁴ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 6.

¹⁵ Smith, *Nuremberg, a Renaissance City, 1500-1618*; 4.

¹⁶ Ibid, 2-3.

¹⁷ Cole, "Reformation Printers: Unsung Heroes," 336.

¹⁸ Smith, *Nuremberg, a Renaissance City, 1500-1618*; 20.

¹⁹ Goddard, *The World in Miniature*, 14.

oorsprong waarschijnlijk bij de Duitse kunstbiograaf Joachim von Sandrart (1606-1688), die rond 1675 over de 'Kleine meister' schreef.²⁰ Vanaf de achttiende eeuw kwam de benaming regelmatig voor.²¹

Vrijwel meteen na de overgang van de stad naar het protestantisme werden de *Kleinmeister* voor het gerecht gebracht, vanwege hun neiging naar agnosticisme en een ideologie die eerlijke verdeling van eigendom veronderstelde.²² De drie zouden bovendien de communie en de doop niet als sacramenten erkennen en ook het idee gepredikt door Luther afwijzen dat bij de communie het brood en de wijn werkelijk veranderen in het lichaam en bloed van Christus. Deze opvattingen leverden hen naar aanleiding van een rechtszaak in 1525 de bijnaam 'die drei gottlosen Maler' op en leidden tot de verordening van het stadsbestuur hen te verbannen uit Neurenberg.²³ In november 1525 mochten de kunstenaars alweer terugkeren naar de stad. Alleen Pencz verbleef nog lange tijd in Neurenberg. Barthel vertrok naar München en Sebald verbleef een groot deel van zijn leven in Frankfurt.

De eerste biografen van de *Kleinmeister* meenden dat Sebald Beham door zijn broer Barthel is opgeleid en dat hij wellicht daarna bij Dürer in de leer ging.²⁴ Het is echter niet bewezen of de broers daadwerkelijk in contact zijn geweest met Dürer of enkel met zijn prenten.²⁵ Er bestaat daarentegen geen twijfel over de indruk die de prenten van Dürer hebben gemaakt op de gebroeders Beham. De *Kleinmeister* maakten prenten naar Dürer in de Italiaanse stijl, maar volgens Goddard pasten zij deze stijl maar deels toe. Hoewel de *Kleinmeister* op de hoogte waren van de antieke cultuur door Italiaanse kunst, kozen zij voor onderwerpen en een stijl die geheel eigen waren: minder monumentaal en idealiserend en meer empirisch van aard.²⁶ Toch zijn de renaissance-idealen van Dürer hoogstwaarschijnlijk

²⁰ Knauer, *Dürers unfolgsame Erben*, 14. Goddard (1988) meent dat de benaming *Kleinmeister* afkomstig is van de Engelse dagboekschrijver John Evelyn (1620-1706), die in 1662 in een overzicht van de geschiedenis van het maken van prenten schreef over de 'Polite Masters'. Dit was volgens Goddard hoogstwaarschijnlijk Evelyns vertaling van het Franse 'Petits Maîtres'. De Franse bron waar de term 'Petit Maîtres' wordt gebezigd is niet bekend en Goddards etymologische uitleg wordt in het recentere werk over de *Kleinmeister* van Martin Knauer niet genoemd.

²¹ Ibid en Clarke, *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*, 145.

²² Goddard, *The World in Miniature*, 15.

²³ Stewart, "Woodcuts as Wallpaper: Sebald Beham and Large Prints from Nuremberg", 75 en Knauer, *Dürers unfolgsame Erben*, 18-20.

²⁴ Goddard, *The World in Miniature*, 15.

²⁵ Turner, 'Sebald Beham and Barthel Beham' in: *The Oxford Dictionary of Art*, 505 en Knauer, *Dürers unfolgsame Erben*, 38.

²⁶ Goddard, *The World in Miniature*, 30-31.

van groot belang geweest voor de artistieke keuzes van de gebroeders Beham.²⁷ Tot slot waren andere voorbeelden voor de *Kleinmeister* de Duitse kunstenaar en tijdgenoot van Dürer Albrecht Altdorfer (ca. 1480-1538), de Italiaanse prentmaker Marcantonio Raimondi (1480-1534) en de in Rome werkzame kunstenaars Raphael (1483-1520) en Giulio Romano (1499-1546).²⁸

De Neurenbergse prentmaker Albrecht Altdorfer wordt door Franz Winzinger, een belangrijke kunsthistoricus inzake Altdorfer, aangeduid als de schepper van het genre van kleine prenten in Duitsland.²⁹ Altdorfer maakte prenten van miniatuurformaat, geïnspireerd op Italiaanse *nielli*. Nielli (enkelvoud: niello) zijn kleine, decoratieve, zilveren platen, gemaakt door insnijdingen in het zilver te vullen met een donker, op zwavel gebaseerd mengsel. Deze nielli waren complex en verfijnd en door deze kwaliteiten waarschijnlijk interessant voor Altdorfer om in zijn prenten te imiteren. De prenten van Altdorfer, gebaseerd op de Italiaanse nielli, waren van grote invloed op de *Kleinmeister*, zowel stilistisch als op het gebied van formaat.³⁰

De markt voor kleine prenten

Al vanaf de vijftiende-eeuw werden kleine prenten gemaakt in de vorm van aflaten, speelkaarten en devotionele afbeeldingen, die vaak in boeken werden geplakt.³¹ Anders dan de prenten van veel van hun voorgangers, maakten de *Kleinmeister* veelal seculiere prenten van miniatuurformaat. Ze hadden daarmee een bijzondere positie in de Europese kunstmarkt. Dat er een publiek was voor deze uitzonderlijke prenten, blijkt onder andere uit de oplage van Sebalds werk: er zijn maar liefst 252 verschillende gravures, achttien etsen en 1500 houtsneden van zijn hand bekend.³² Een deel van de prenten zoals die gemaakt werden door de *Kleinmeister*, deden dienst als voorbeelden voor ornamentele toepassingen zoals voor keramiek, smederij of penningen.³³ Waarschijnlijk werden de prenten echter vooral verzameld.³⁴ Het verzamelen van (kunst)objecten was voorbehouden aan de hogere klasse en ook de inhoud van veel van Sebalds prenten suggereert dat ze bestemd waren

²⁷ Ibid, 30.

²⁸ Ibid, 31-32.

²⁹ Ibid, 14.

³⁰ Ibid, 14.

³¹ Ibid, 18.

³² Turner, 'Sebald Beham and Barthel Beham' in: *The Oxford Dictionary of Art*, 505.

³³ Knauer, *Dürers unfolgsame Erben*, 21-22.

³⁴ Goddard, *The World in Miniature*, 18.

voor een geleerd publiek. De prenten veronderstellen kennis van allegorieën, Romeinse geschiedenis, mythologie en het Latijn, aangezien sommige prenten zijn voorzien van een Latijns bijschrift.³⁵

Naast ontwerp voor gebruiksvoorwerpen of verzamelobject, kan er niet voorbijgegaan worden aan de mogelijkheid dat de prenten simpelweg werden gekocht als decoratie en kunstobject.³⁶ Het miniatuurformaat van de prenten van de *Kleinmeister* leent zich echter minder goed voor bijvoorbeeld muurdecoratie en het is daarom waarschijnlijker dat dergelijke kleine prenten in albums werden geplakt.³⁷ De seculiere prenten konden door mensen van verscheidene klassen gekocht worden puur voor de artistieke, schertsende, opwindende of moraliserende kwaliteiten. In de zestiende eeuw kwamen prenten door hun relatief lage kosten beschikbaar voor bijvoorbeeld de ambachtslieden in de rijkere Europese steden, zoals Neurenberg. De prenten waren niet alleen beschikbaar voor deze klasse, ook waren ze waarschijnlijk gewild en deden ze dienst als statussymbool.³⁸

De kleine prenten van de gebroeders Beham vielen in het Heilig Roomse Rijk dus in vruchtbare aarde. Door de komst van het protestantisme naar Neurenberg en andere grotere steden van het Rijk, veranderde het karakter van de kunst en was er meer ruimte voor prenten met seculiere onderwerpen. Waarschijnlijk werden de prenten met name door personen uit de hogere kringen van de samenleving verzameld, maar ook deden ze dienst als ontwerp voor praktische toepassingen. De seculiere prenten waren daarnaast door hun humoristische, opwindende en moraliserende inhoud mogelijk voor een breder publiek interessant. Door de relatief lage productiekosten en de relatieve rijkdom van Neurenberg in de zestiende eeuw, acht ik het goed mogelijk dat personen die niet behoorden tot de hogere klassen ook prenten aanschafden.

³⁵ Ibid, 17. Uit zowel tekstuele als visuele bronnen blijkt dat kleinere, religieuze prenten in de vroegmoderne tijd wel degelijk op muren werden geplakt. Een voorbeeld hiervan is *De Annunciatie* van de Meester van Flémalle (ca. 1444), nu in de Musées Royaux de Beaux-Arts in Brussel. In het schilderij is rechts van Maria een haard afgebeeld, gedecoreerd met een prent van de Heilige Cristoffel. Ook Landau en Parshall menen dat devotionele prenten op allerlei muren werden geplakt, zoals blijkt uit visuele analyses van werken van Pieter Bruegel de Oude. Landau en Parshall benadrukken de religieuze functie die deze prenten hadden (zie: Landau en Parshall, *The Renaissance Print*, 359.).

³⁶ Smith, *The Northern Renaissance*, 242.

³⁷ Landau en Parshall, *The Renaissance Print*, 206.

³⁸ Ibid, 369.

Hoofdstuk 2 – Erotische prenten als herinnering aan de juiste moraal

De Reformatie bracht ingrijpende sociale veranderingen met zich mee. Met de komst van het protestantisme werd bijvoorbeeld het priesterlijk celibaat afgeschaft en ook moesten de kloosters sluiten.³⁹ Dit betekende dat vrouwen die niet wilden trouwen, niet langer de mogelijkheid hadden om in het klooster te gaan wonen en werken. In protestantse gebieden werden het huwelijk en het gezinsleven als hoeksteen van de goede, christelijke samenleving gezien. Het ideaalbeeld van de vrouw verschoof daarmee ook van maagd naar een goede moeder en huisvrouw.⁴⁰ Voor de Reformatie waren er ook vrouwen die trouwden, maar geen fysieke relatie aangingen met hun echtgenoot. Wiesner-Hanks stelt daarom dat de verandering ten gevolge van de Reformatie niet zozeer het heiligen van het huwelijk was, dan wel het heiligen van de seksuele relatie van een echtpaar.⁴¹ Luther zag seks binnen het huwelijk zelfs als noodzakelijk, omdat hij meende dat seksueel verlangen door God gegeven was en sinds de zondenva1 vrijwel onmogelijk te weerstaan was.⁴²

Seks was echter strikt voorbehouden aan man en vrouw binnen het huwelijk met voortplanting als doel. Andere seksuele daden, zoals masturbatie, anale seks en seks tussen twee personen van hetzelfde geslacht, werden gezien als sodomie.⁴³ Seksuele relaties met een partner van hetzelfde geslacht, zoals afgebeeld in *Drie vrouwen in een badkamer*, werden niet alleen veracht, maar waren ook strafbaar. In verschillende delen van Europa werd het Romeins recht gevolgd (in Duitsland vanaf ca. 1500) aan de hand waarvan de doodstraf kon worden geëist voor zowel mannen als vrouwen, die seksuele relaties hadden met een partner van hetzelfde geslacht.⁴⁴ In 1532 vaardigde keizer Karel V van het Heilig Roomse Rijk bovendien een wet uit die onder andere seks met dieren, tussen mannen onder elkaar en tussen vrouwen onder elkaar, zou bestraffen met dood door verbranding.⁴⁵ Seksuele relaties tussen vrouwen werden echter veelal milder benaderd dan die tussen

³⁹ Parish, *Clerical Celibacy in the West*, 145. Niet alle kloosters in protestantse gebieden sloten na de Reformatie hun deuren. Voor een uitgebreide bespreking van kloosters en het kloosterleven van vrouwen in Duitsland in de zestiende en zeventiende eeuw, zie: Wiesner-Hanks, Merry. *Convents Confront the Reformation: Catholic and Protestant Nuns in Germany*. Milwaukee: Marquette University Press, 1996 en Leonard, Amy. *Nails in the Wall: Catholic Nuns in Reformation Germany*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

⁴⁰ Wiesner, *Gender, Church and State in Early Modern Germany*, 36-37.

⁴¹ Ibid, 37.

⁴² McClanon en Encarnación, *The Material Culture of Sex, Procreation and Marriage in Premodern Europe*, 238.

⁴³ Puff, *Sodomy in Reformation Germany and Switzerland, 1400-1600*, 8.

⁴⁴ Crompton, "The Myth of Lesbian Impunity Capital Laws from 1270 to 1791," 16.

⁴⁵ Ibid, 18.

mannen. Over het algemeen werden seksuele relaties tussen vrouwen alleen zwaar gestraft wanneer er sprake was van penetratie met een hulpmiddel. Volgens Helmut Puff was dit het geval in Duitsland,⁴⁶ maar zoals Jonas Roelens aantoont in “Visible Women” (2015) werden vrouwen betrappt op sodomie in de Lage Landen tussen 1400 en 1550 daarentegen relatief vaak ter dood gebracht.⁴⁷ Of en hoe streng er straffen werden uitgedeeld, verschilde dus per tijd en plaats.

In dit hoofdstuk zal niet gesproken worden van homoseksualiteit (seksuele voorkeur voor leden van hetzelfde geslacht⁴⁸), maar van de hierboven gedefinieerde term ‘sodomie’. Deze term is hier beter van toepassing door zijn brede betekenis van verboden seksuele handelingen. Door veel historici wordt de term ‘homoseksualiteit’ tevens niet gebezigd, omdat het een negentiende-eeuwse term zou zijn, onverenigbaar met de middeleeuwse en vroegmoderne kijk op seksuele relaties tussen personen van hetzelfde geslacht.⁴⁹ Dit idee wordt echter in sommige, meer recente literatuur over homoseksualiteit in de renaissance afgezwakt.⁵⁰

Vrouwen die afweken van de protestantse norm van ideale huisvrouw en moeder werden gewantrouwd en eerder dan anderen beschuldigd van hekserij.⁵¹ Deze idealen en de daar tegenoverstaande argwaan tegen de ander werden veelvuldig uitgedrukt, met name in de prentcultuur van de vroege zestiende eeuw. De vraag die in dit hoofdstuk centraal staat, is daarom: Op welke manier is *Drie vrouwen in een badkamer* te lezen als moraliserend in het licht van de heersende culturele norm omtrent seksualiteit?

⁴⁶ Puff, *Sodomy in Reformation Germany and Switzerland, 1400-1600*, 33.

⁴⁷ Roelens, “Visible Women: Female Sodomy in the Late Medieval and Early Modern Southern Netherlands (1400-1550),” 3.

⁴⁸ ‘Homoseksualiteit’. Website VanDale.

⁴⁹ De visie dat (homo)seksualiteit cultureel bepaald is en dus geen constante is, is ook terug te vinden bij invloedrijke academici die zich bezighouden met homoseksualiteit in de geschiedenis. Voor enkele van deze auteurs zie o.a. Halperin, David M. *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*. New York: Routledge, 1990; Reed, Christopher. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. New York: Oxford University Press, 2010 en Weeks, Jeffrey. *Making Sexual History*. Cambridge, V.K.: Polity Press, 2000.

⁵⁰ Het idee dat homoseksualiteit (hoewel niet aangeduid met deze specifieke term) ook al een bestaand concept was in de renaissance, komt van Joseph Cady, die in ““Masculine Love,” Renaissance Writing, and the “New Invention” of Homosexuality” stelt dat men tijdens de renaissance sprak van ‘masculiene liefde’, een aanduiding die volgens Cady verenigbaar is met het hedendaagse concept van homoseksualiteit. Voor het gehele artikel, zie: Cady, Joseph. “Masculine Love,” Renaissance Writing, and the “New Invention” of Homosexuality.” In: Summers, Claude J. *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England: Literary Representations in Historical Context*. Londen: Routledge, 2013, 9-40.

⁵¹ Wiesner-Hanks, *Women and Gender*, 291.

Moraliserende prenten

Onder invloed van de Reformatie keek men negatiever naar de frivoliteiten van het leven en dit vond zijn weerklank in de prentkunst. Satire was hierbij een belangrijk didactisch middel.⁵² Als obscene beschouwd gedrag werd overdreven weergegeven om een moreel-didactische boodschap over te brengen. Christa Grössinger suggereert tevens dat de *Kleinmeister* bijdroegen aan de Reformatiepropaganda in Neurenberg met hun humoristische, moraliserende prenten.⁵³ Een moraliserende prent wordt in dit onderzoek beschouwd als een prent die de kijker wil wijzen op goed of slecht gedrag, vaak door spot te drijven met de afgebeelde personen of te verwijzen naar zonden en personificaties van goed en kwaad uit de Bijbel. Regelmatig staat een nar symbool voor dwaasheid en wijst hij op de aanwezigheid van een morele boodschap in een afbeelding. Dwaasheid stond in nauw verband met zondigheid.⁵⁴

Twee veelvoorkomende moraliserende thema's met betrekking tot liefde en seksualiteit zijn *De dwaze liefde* en *De tuin der liefde*. Een voorbeeld van *De dwaze liefde* is *Luxuria en de dwaas* (afb. 6), waarin een nar verleid wordt en zijn broek verliest door de vrouw aan de linkerkant, die is weergegeven als de personificatie van de hoofdzonde *luxuria* (wellust). Ook in *De grote tuin der liefde* (afb. 7) staat niet de liefde, maar de lust centraal. De genitaliën van de dwaas op de voorgrond worden ontbloot door de vrouw met het gehoorde hoofddekseel, zondigheid symboliserend, en op de achtergrond betast een man de borst van de vrouw naast hem. Op spottende wijze worden zo binnen deze thema's de zondigheid en dwaasheid van lust weergegeven.

Moraliserende prenten, in eerste instantie gericht op een publiek uit een hogere klasse, zijn tevens te lezen als afspiegeling van de sociale spanningen tussen ten eerste de hogere en lagere klassen en ten tweede tussen mannen en vrouwen. Boeren en vrouwen waren dan ook opvallend vaak het onderwerp van moraliserende prenten. Boeren en andere leden van de lagere klassen werden gezien als ongeremd en slecht gemanierd.⁵⁵ De negatieve kijk op vrouwen van lagere klassen was daarmee tweezijdig: niet alleen werden zij vanwege hun klassepositie gezien als sneller geneigd tot immoreel gedrag, ook de bovengenoemde vooroordelen over vrouwen droegen hieraan bij. Veel zestiende-eeuwse

⁵² Grössinger, *Humor and Folly*, 3-4.

⁵³ Ibid, 79.

⁵⁴ Grössinger, *Picturing Women*, 107-108.

⁵⁵ Smith, *Nuremberg, a Renaissance City, 1500-1618*, 187.

prenten met boeren of vrouwen hadden betrekking op seksualiteit en droegen een waarschuwing uit voor de ongeremde wellust van vrouwen en de dwaasheid en zondigheid van lust.⁵⁶ Dit blijkt onder andere uit Sebald Behams prent *Nar met twee badende vrouwen*, waarin twee wellustige vrouwen een dwaas overweldigden en een bad in trekken (afb. 4).

Adam en Eva: seksuele verleiding en de zondeval

Aan de basis van alle zonden staat Eva, die de zondeval over de mensen afriep toen zij door de slang werd verleid te eten van de boom van de kennis van goed en kwaad. Eva verleidde Adam om ook van de appel te eten.⁵⁷ Eva zou Adam hebben verleid met haar seksualiteit en aspecten van seksualiteit en verleiding zijn dan ook veelvuldig terug te zien in Duitse, zestiende-eeuwse prenten over de zondeval.⁵⁸ De gebroeders Beham hebben de verzoeking van Adam en Eva in drie verschillende prenten afgebeeld. Een opvallende overeenkomst is dat Eva in elk van de drie prenten haar hand bij haar genitaliën houdt. Op deze manier wordt het oog van de kijker richting Eva's geslachtsdeel geleid, maar ook wordt de suggestie van masturbatie gewekt. Seksuele verleiding die leidt tot zonde is dus een belangrijk thema binnen deze prenten.

In de vroegste van de drie prenten, *De verzoeking van Adam en Eva in het paradijs* (afb. 8), houden Adam en Eva beiden een appel in hun hand. Eva biedt Adam de appel aan, terwijl hij met zijn verwrongen gezicht en opgeheven hand de verzoeking lijkt af te wijzen. De slang, gekronkeld om de boom die tussen de twee figuren in staat, richt zich op Eva met zijn tanden ontbloot. In *De verzoeking van Adam en Eva in het paradijs* uit 1536 (afb. 3) is Eva sensueel zittend op Adams schoot afgebeeld, met haar arm om Adam heen en haar gezicht dicht bij het zijne. De nabijheid van zowel de lichamen als de gezichten en Eva's linkerhand die suggestief tussen haar dijen is geplaatst, maken de sfeer van de prent zeer erotisch. De appel in Adams hand suggereert dat Eva hem reeds heeft verleid de appel aan te nemen. In *Adam en Eva en de Dood* van 1543 is de Dood als de boom van kennis van goed en kwaad afgebeeld, te midden van Adam en Eva (afb. 9). Het voluptueuze en door de gedetailleerde schaduwwerking zacht aandoende lichaam van Eva, haar blik die op Adam is gericht en wederom haar hand die suggestief bij haar geslachtsdeel is gepositioneerd, wijzen

⁵⁶ Grössinger, *Humor and Folly*, 107.

⁵⁷ Genesis 3: 1-6 (Statenvertaling).

⁵⁸ Russell en Barnes, *Eva/Ave*, 113.

op Eva's seksuele verleiding van Adam die leidde tot de zondeval.

Ook andere zestiende-eeuwse kunstenaars beeldden Eva af als aanstichtster van de zonde, verleidster van Adam. De Duitse kunstenaar Hans Baldung Grien (1484-1545) plaatste in *De verzoeking van Adam en Eva in het paradijs* (afb. 10) de figuren van Adam en Eva opvallend dicht bij elkaar. Eva kijkt verleidelijk naar de toeschouwer en Adam houdt Eva's borst vast terwijl zij hem de appel aanbiedt. Ook zijn er konijnen in de achtergrond afgebeeld, die bekend staan om hun ongeremde reproductie.⁵⁹ De nabijheid van de twee figuren en de verleiding die van Eva's naakte lichaam uitgaat, is ook te zien in *Adam en Eva* van Lucas Cranach de Oudere (afb. 11). Met haar arm om zijn schouders staat Eva nabij de zittende Adam. Adam houdt de reeds geplukte appel in zijn hand, terwijl Eva nog een appel plukt. De afbeelding krijgt een sensueel karakter door de nabijheid van de mond van Adam bij Eva's borst en zijn blik die rust op haar bovenlijf. Eva's naakte lichaam staat ook centraal in de prent van Marcantonio Raimondi, naar een prent van Dürer (afb. 12). Anders dan Dürers eerdere en meest beroemde weergave van Adam en Eva (afb. 13), is Eva's lichaam in de prent van 1510-1515 veel ronder, zachter en voluptueuzer weergegeven. Haar rondingen worden benadrukt door haar weergave *en profil*. Adam en Eva zijn in innige omhelzing weergegeven, terwijl Eva reikt naar de appel die zij aan Adam zal aanbieden.

Elk van de bovengenoemde prenten draagt een boodschap van sensualiteit en lust uit en verwijst aan de hand van het thema van de zondeval naar de zondigheid van deze gevoelens. In elk van de bovengenoemde prenten neemt het sensueel weergegeven lichaam van Eva een centrale positie in. Net als de blik van Adam die op Eva is gericht, heeft ook de toeschouwer toegang tot haar lichaam. De nabijheid van de lichamen van Adam en Eva en de intieme posities waarin zij bij enkele van deze prenten zijn afgebeeld, wijzen op sensualiteit en seksuele verleiding. In elk van de prenten is Eva de actieve persoon. Zij verleidt Adam met haar sensualiteit en grijpt naar de appel zoals beschreven staat in Genesis 3:6. De prenten zijn moraliserend van karakter door de waarschuwing die ze uitdragen voor Eva, en daarmee voor alle vrouwen na haar, als verleidster en brenger van zonde.

Badhuizen: dwaasheid en losbandigheid

Badhuizen werden in de zestiende eeuw, maar ook al geruime tijd daarvoor, niet alleen

⁵⁹ Ibid, 124.

gebruikt om te baden. Het badhuis had een reputatie van losbandige seksualiteit en deed in feite ook dienst als bordeel, aangezien veel sekswerkers zich ophielden in badhuizen.⁶⁰ Hoewel het gezamenlijk baden van mannen en vrouwen vaak werd verboden en door moralisten werd afgekeurd, blijkt dat in het noorden gezamenlijk baden aan de orde van de dag was.⁶¹ Badhuisscènes met vrouwen en mannen tezamen waren een geliefd thema binnen de zestiende-eeuwse, noordelijke prentkunst.

De Fontein van de jeugd (*Jungbrunnen*) is een iconografisch thema dat veel werd weergegeven in Duitse prenten en pamfletten in de vijftiende en zestiende eeuw.⁶² De bekendste weergave van het thema is Cranachs *Fontein van de Jeugd* (afb. 14) uit 1546. Mogelijk is deze weergave gebaseerd op Sebald Behams *Fontein van de eeuwige jeugd*, een houtsnede uit 1536. In de prent combineert Sebald Beham het humoristische thema van de Fontein van de jeugd met het thema van het badhuis (afb. 15). De houtsnede is van groot formaat en bestaat uit vier delen. Op de twee linker delen is de fontein te zien, waar ouderen in strompelen of naartoe gedragen worden. Door het water van de fontein worden de mannen en vrouwen weer jong en aantrekkelijk en krijgen ze bovendien hun energie en seksuele verlangens weer terug.⁶³ Het gevolg, allerhande verleidingsspelletjes en seksuele handelingen, is te zien in het badhuis op de twee rechter delen van de prent. De prent is ook erotisch in de manier waarop het voyeurisme verbeeldt, zoals gebruikelijk was voor badhuisscènes. De dame, zittend voor de fontein, kijkt de toeschouwer recht aan en meerdere figuren kijken expliciet naar anderen. De toeschouwer kan zich identificeren met deze figuren en waant zich daarom ook een voyeur.⁶⁴

De zestiende-eeuwse, Europese, christelijke maatschappij keurde iedere seksuele handeling die niet binnen een huwelijk en voor voortplanting bedoeld was, af, waardoor de overdaad aan seksualiteit in Behams prent logischerwijs te lezen is een humoristische weergave van immorele seksualiteit. Het komische karakter van de prent wordt onderstreept door de aanwezigheid van een nar, links op de balustrade van het badhuis. Tevens verwijzen de veren in een mand, te zien op de rechterkant van de balustrade, naar

⁶⁰ Grössinger, *Picturing Women*, 127.

⁶¹ Stewart, "Sebald Beham's "Fountain of Youth-Bathhouse Woodcut: Popular Entertainment and Large Prints by the Little Masters," 71.

⁶² Klapisch-Zuber, "The Fountain of Youth: Bathing and Youthfulness (Fourteenth-Sixteenth Century)," 185.

⁶³ *Ibid*, 65.

⁶⁴ *Ibid*, 73.

dwazen en dwaas gedrag, hier in het bijzonder wijzend op hen die zich overgeven aan de vrije liefde.⁶⁵

Het badhuis als plaats voor losbandigheid en vrije liefde wordt ook in prenten van andere Duitse prentmakers weergegeven. In *Het badhuis* (afb. 16) geeft de Meester van de Banderollen een badhuis weer, waarin aan de rechterkant drie naakte vrouwen (mogelijk prostituees) een nar het bad in proberen te trekken.⁶⁶ Daarboven staat een bed en bedrijft een stelletje de liefde. In een prent naar de *Kleinmeesters* tijdgenoot Heinrich Aldegrever krijgen seksualiteit en verleiding in het badhuis ook een prominente plaats (afb. 17). De vrouw prominent in het midden geplaatst en met haar rug naar de toeschouwer gedraaid, wijst fronsend naar het vrijende stelletje op de vloer en geeft de prent mogelijk een moraliserend karakter. Een moraliserende boodschap lijkt echter ook bij veel contemporaine weergaven van badhuizen te ontbreken. Bij prenten van Dürer (afb. 18) en Sebald Beham (afb. 19) ligt de nadruk op voyeurisme, weergegeven door figuren die de kijker recht aankijken of gluurders bij het raam, zonder dit direct af te wijzen.

Heksen: duivelse seksualiteit in afwezigheid van mannen

Alleen binnen het iconografische thema van heksen en hekserij worden veelvuldig seksuele handelingen binnen een groep vrouwen weergegeven, die tot op zekere hoogte vergelijkbaar zijn met de iconografie van *Drie vrouwen in een badkamer*. Zondige seksualiteit werd gezien als eigen aan heksen. In de vijftiende en zestiende eeuw werd de algemene angst voor heksen versterkt en geconcretiseerd door de uitgave van *Malleus Maleficarum* (1487), een handboek voor de vervolging van heksen.⁶⁷ Heksen, zoals die in het boek beschreven worden, zouden in het licht van het naderende Laatste Oordeel door de duivel zijn verleid tot een pact, bezegeld door seksuele relaties met een duivel in mensvorm. Vrouwen werden hierbij gezien als het logische slachtoffer, omdat zij zich door hun onverzadigbare wellust makkelijk lieten verleiden tot ontucht met de duivel. De nadruk in de *Malleus Maleficarum* lag sterk op vrouwelijke heksen, maar mannen konden ook beticht worden van hekserij.⁶⁸

Heksen hielden zich bezig met allerlei kwade activiteiten, zoals het doden van

⁶⁵ Ibid, 68.

⁶⁶ Ibid, 71.

⁶⁷ Grössinger, *Picturing Women*, 131.

⁶⁸ Bange en Muller, *Tussen heks en heilige*, 59.

ongeboren kinderen en pasgeborenen, het veroorzaken van impotentie bij mannen, het verpesten van oogsten en het veroorzaken van ziekte en dood. Door het veroorzaken van dood en onvruchtbaarheid zijn heksen het tegenbeeld van 'de goede vrouw', wier primaire doel het is leven te geven door kinderen te baren en op te voeden. De verklaring voor het relatief grote aandeel vrouwen dat werd verdacht en veroordeeld wegens hekserij heeft echter vele kanten. Naast de wellustigheid die vrouwen eigen zou zijn, waren zij tevens degenen die zich ontfermden over baby's en zich bezighielden met het maken van kruidendrankjes die verdacht konden zijn. Daarnaast heerste er een algemene angst voor de macht van vrouwen, die zij uitoefenden op mannen, kinderen en elkaar.⁶⁹ Deze verbintenis tussen vrouwen in verband met hekserij is terug te zien in noordelijke prenten.

Hoewel het onduidelijk is of de vrouwen in Sebald Behams *Dood en drie staande naakte vrouwen* (afb. 5) heksen voorstellen, wordt de verwijzing naar Dürers *De vier heksen* (afb. 20) door kunsthistorici erkend.⁷⁰ Behams prent wordt gezien als een parodie op Dürers prent, waarbij Sebald Beham de verborgen seksualiteit in *De vier heksen* naar de voorgrond brengt.⁷¹ In de prent zijn drie vrouwen afgebeeld, die samen met de Dood een innige cirkel vormen. De voorste, stevige vrouw omhelst de oudere vrouw links van haar, hun lichamen dicht tegen elkaar aan brengend. Met haar rechterhand reikt ze naar het geslachtsdeel van de vrouw rechts van haar, die naar de kijker toegedraaid staat en wordt aangegaapt door het skelet van de Dood. De stevige vrouw in het midden, die de toeschouwer op de rug ziet, staat met haar rechervoet op een schedel, mogelijk bij wijze van waarschuwing en verwijzing naar de dood.⁷² Charles Zika beschrijft Dürers prent als mogelijk wijzend op hekserij door de schedel op de grond en de duivel op de achtergrond, maar benadrukt dat het kwaad zich bevindt bij de lichamen van de vrouwen. Als de afbeelding hekserij voorstelt, dan verbeeldt het deze als zondige seksualiteit.⁷³ Deze gedachte is door de vergelijkbare formele aspecten van de twee prenten en de nadruk op seksualiteit in Behams prent goed toepasbaar op zijn *Dood en drie naakte staande vrouwen*.

Dezelfde nadruk op de wellustigheid en afwijkende seksualiteit van heksen is terug te zien in de prenten van Hans Baldung Grien. In *Heksensabbat* (afb. 21) en twee prenten

⁶⁹ Ibid, 63.

⁷⁰ Zie o.a. Talbot (1971), Goddard (1988), Bennett en Rosario (1995) en Zika (2007).

⁷¹ Bennett en Rosario, *Solitary Pleasures*, 33.

⁷² Zika, *The Appearance of Witchcraft*, 87.

⁷³ Ibid.

getiteld *Heksen bereiden zich voor op de sabbatvlucht* (afb. 22 en 23) zijn bezems, armen en andere fallusvormige objecten op suggestieve wijze bij de genitaliën van de vrouwen geplaatst. De vrouwen zijn allen naakt, in bewegelijke poses en met wapperende haren afgebeeld, wijzend op hun losbandigheid. In Hans Baldung Griens *Drie heksen met nieuwjaarswens* worden seksuele handelingen niet alleen gesuggereerd, maar ligt de nadruk op het masturberen van een van de drie afgebeelde heksen. Haar genitaliën en haar hand die deze bespelen, vormen nagenoeg het middelpunt van de compositie en trekken zo de aandacht van de toeschouwer. De vrouw die knielt op de vloer lijkt naar haar eigen geslachtsdeel te kijken en de nabijheid van de vrouwen en de aanrakingen suggereren dat zij gezamenlijk in seksuele activiteiten zijn verwickeld.

De heksen verbeelden verwerpelijke seksualiteit. Dit betrof seks met de duivel, met elkaar en masturbatie bij het samenzijn. Deze ideeën over heksen zijn te lezen als een representatie van de angst die heerste onder mannen voor de invloed die vrouwen onder elkaar uitoefenden en het gevaar van seksualiteit waarbij geen man aan te pas kwam.⁷⁴ Deze angst staat tevens in nauw verband met het idee dat heksen impotentie konden veroorzaken. De heksenprenten zijn te lezen als moraliserend in de vorm van een waarschuwing, enerzijds voor gevaarlijke vrouwen en anderzijds voor de duivel die invloed op hen kon uitoefenen.

Publiek en gebruik

Personen uit lagere klassen, met name de vrouwen, zijn dus vaak het onderwerp van vijftiende- en zestiende-eeuwse, noordelijke, moraliserende prenten. Volgens Grössinger deden dergelijke prenten dienst als spiegel voor de hogere klasse, die vermaakt werd door de domheid van de afgebeelde figuren en tegelijk gewaarschuwd werd zich zelf niet zo te gedragen.⁷⁵ Ook onderzoekers naar Pieter Bruegels (1525-1569) scènes uit het boerenleven menen dat dergelijke afbeeldingen de gescheidenheid van de hogere en lagere klasse verbeelden. De cultuur van de hogere klasse was de geciviliseerde tegenhanger van de 'primitieve' boerencultuur.⁷⁶ Er is maar weinig bekend over het gebruik van seculiere prenten. Prenten werden veelal in boeken geplakt, maar ook deden ze mogelijk dienst als

⁷⁴ Bennett en Rosario, *Solitary Pleasures*, 35-36.

⁷⁵ Grössinger, *Humor and Folly*, 7.

⁷⁶ Porras, "Rural Memory, Pagan Idolatry: Pieter Bruegel's Peasant Shrines," 496.

muurdecoratie.⁷⁷ In een zestiende-eeuwse prent van Frans Huys is op de achtergrond een prent als muurdecoratie afgebeeld (afb. 24-25), die sterkt lijkt op een samenstelling van prenten van Sebald Beham (afb. 26-27). Vanwege het uitzonderlijk kleine formaat lijkt dit gebruik echter voor de miniatuurprenten van de *Kleinmeister* niet op te gaan. Dergelijke kleine prenten waren zeer geschikt om in albums te verzamelen, waar ze gebruikt konden worden voor contemplatie.⁷⁸

Schrijvend over de bovengenoemde prenten van heksen van Hans Baldung Grien, meent Yvonne Owens dat de prenten bedoeld waren voor een elitair, hoog opgeleid en bovenal mannelijk publiek. De prenten die zulke losbandige seksualiteit afbeelden, zo stelt Owens, maakten van het afstotelijke en verbodene het erotische en begeerde.⁷⁹ De kijker wordt een voyeur wanneer hij door middel van deze prenten toegang krijgt tot de verboden en hoogst erotische wereld van de heksen. Deze prenten deden volgens Owens dienst als pornografie voor een intellectueel publiek.⁸⁰

Moraliserende prenten omtrent seksualiteit wijzen dus vaak op het gevaar van de vrouw als verleidster en de dwaasheid en het gevaar van losbandige seksualiteit. Vrouwen als afstammeling van Eva, prostituee of heks, zijn steevast het onderwerp van moraliserende prenten. Ook in *Drie vrouwen in een badkamer* wordt verboden seksualiteit onder vrouwen afgebeeld. Seks tussen vrouwen leidt immers niet tot voortplanting. Dit werd niet alleen als zondig gezien, ook gaat seks tussen vrouwen onderling in tegen het uiteindelijke doel van de seksuele daad en de maatschappelijke rol van de vrouw.

De bovengenoemde aspecten van moraliserende prenten, satire, de aanwezigheid van een nar en een expliciete afwijzing van zondig gedrag, zijn in mindere mate terug te zien in *Drie vrouwen in een badkamer*. De prent wijst echter wel degelijk op de wellustigheid en het mogelijke gevaar van vrouwen onder elkaar, die leiden tot zondige seksualiteit. Mogelijk zijn de vrouwen zelfs prostituees, gesuggereerd door het nauwe verband tussen badhuizen en prostitutie. Bovendien, zo stelt Weigert, bestond er een sterke associatie van verboden seksualiteit met heksen en prostituees.⁸¹

Afgezien van de afgebeelde seksualiteit tussen vrouwen onderling, lijkt niets te

⁷⁷ Ibid, 183-184.

⁷⁸ Ibid, 189.

⁷⁹ Pollali en Hub, *Images of Sex and Desire*, 362.

⁸⁰ Ibid, 363.

⁸¹ Bennett en Rosario, *Solitary Pleasures*, 41.

wijzen op het thema van hekserij in *Drie vrouwen in een badkamer*. De prent lijkt simpelweg te vallen onder de categorie van badhuisscènes. Hoewel afbeeldingen van badhuizen regelmatig moraliserend waren, was dit niet altijd het geval. Soms stond het voyeuristische aspect in de prent centraal, gecreëerd door de (indirecte) aanwezigheid van een subject en een object van seksueel verlangen. Mogelijk stelt de zittende, stevige en in mindere mate geïdealiseerde vrouw, een oudere vrouw voor. De staande vrouw wordt daardoor het object van seksueel verlangen, zowel van de zittende vrouw als de kijker. Het voyeuristische aspect van de prenten geeft deze een sterk erotisch karakter. Zoals Owen betoogde over Hans Baldung Griens heksenprenten, geeft verboden seksualiteit in prenten deze juist een pornografisch karakter: wat verborgen en verboden is, de seksualiteit tussen vrouwen onderling, wordt zichtbaar gemaakt voor de kijker, die zich een voyeur waant. Mogelijk zijn een moraliserende en seksueel stimulerende functie dus nauw met elkaar verbonden. De prent *Drie vrouwen in een badkamer* in het licht van erotica en pornografie zal in het volgende hoofdstuk aan bod komen.

Hoofdstuk 3 – De prent als erotisch object

De termen erotica en pornografie lijken nauw aan elkaar verbonden te zijn. Wanneer men *Drie vrouwen in een badkamer* zou typeren als erotica, draagt het de betekenis van ‘een artikel’⁸² binnen ‘het geheel van verschijnselen en gevoelens van de zinnelijke liefde.’⁸³ Pornografie draagt de betekenis van ‘literatuur, film enz. met een sterke nadruk op seksualiteit, bedoeld om iem. erotisch te prikkelen’.⁸⁴ Als synoniem geeft *VanDale* tevens ‘vuilschrijverij’, wat een belangrijk aspect van pornografie aan het licht brengt en bovendien een verschil met wat aangeduid wordt als erotica: pornografie heeft een negatieve ondertoon van immoraliteit. Chantelle Thauvette merkt daarnaast op dat volgens een aanpassing in *The Oxford English Dictionary* in 2006 pornografie als doel heeft erotische gevoelens te stimuleren, in plaats van esthetische gevoelens.⁸⁵ Met andere woorden: pornografie roept geen esthetische gevoelens op. In dit hoofdstuk zal de term ‘erotica’ gehanteerd worden, omdat ik meen dat het eenzijdige doel van opwinden niet van toepassing is op de manier waarop het zestiende-eeuwse publiek seksueel expliciete afbeeldingen beleefde. In dit hoofdstuk gebruik ik de term ‘erotica’ voor de materiële culturele productie waarin seksuele handelingen worden weergegeven. Naast weergaven van erotiek in prenten en andere beeldende kunstvormen, werd seksualiteit in de middeleeuwen en vroegmoderne tijd ook veelvuldig uitgedrukt in gedichten en volksliederen. Deze refereren vaak op humoristische wijze naar seks en lust en worden veelal beschouwd als behorend tot de ‘lage’ middeleeuwse en vroegmoderne volkscultuur,⁸⁶ in tegenstelling tot erotica in fresco’s, prenten en schilderijen, waarvan over het algemeen wordt aangenomen dat zij een elitair, stads publiek aanspraken.⁸⁷

De populariteit van erotica nam een enorme vlucht in Europa in de zestiende eeuw, mede door de populaire reeksen erotische prenten *I modi* en *Gli amori degli dei*. De commercieel zeer succesvolle reeksen waren van grote invloed op de ontwikkeling van erotica in Europa gedurende de zestiende eeuw.⁸⁸ Ook de Franse School van Fontainebleau

⁸² ‘Erotica’, Website VanDale.

⁸³ ‘Erotiek’, Website VanDale.

⁸⁴ ‘Porno’, Website VanDale.

⁸⁵ Thauvette, “Defining Early Modern Pornography: The Case of “Venus and Adonis”,” 26-27.

⁸⁶ Pleij, “Urban Elites in Search of a Culture: The Brussels Snow Festival of 1511,” 637.

⁸⁷ Goddard, *The World in Miniature*, 40-41.

⁸⁸ Landau en Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, 298.

bracht populaire en invloedrijke erotica voort, waaronder enkele homo-erotische afbeeldingen. Ten noorden van de Alpen hadden de erotica een andere aard en functie, wat onder andere het oeuvre van de gebroeders Beham illustreert. De vraag die in dit hoofdstuk centraal staat is dan ook: In hoeverre bestond er een cultuur omtrent erotische prenten in het zestiende-eeuwse Europa en hoe zagen deze erotica eruit?

Erotica in Italië: *I modi* en *Gli amori degli dei*

De meeste erotische voorstellingen die werden vervaardigd in Italië, verbeelden seksuele relaties van mythologische figuren, zoals goden, godinnen, nimfen en saters. Erotica verbeeld als mythologie werden door de kerk en de samenleving in het algemeen meer geaccepteerd, omdat kennis van de klassieke onderdeel was van het heersende humanistische discours van de elite.⁸⁹ Erotische afbeeldingen waren veelal te vinden in de vorm van fresco's als onderdeel van een groter, humanistisch programma, maar kwamen ook voor als opzichzelfstaande schilderijen en later ook als prenten.⁹⁰

In 1524 vervaardigde Marcantonio Raimondi een reeks erotische prenten naar tekeningen van Giulio Romano. Toen deze niet lang daarna werden uitgegeven door de prentenhandelaar Baviero de' Carrocci (il Baviera), veroorzaakte de reeks vrijwel meteen een groot schandaal.⁹¹ De seksuele inhoud van de prenten werd namelijk niet verbloemd door verwijzingen naar mythologie. De reeks bestond waarschijnlijk uit zestien prenten met elk een heteroseksueel koppel in verschillende seksuele posities. Waarschijnlijk waren de tekeningen in eerste instantie bedoeld voor een kleine cirkel van vrienden, kennissen en liefhebbers, maar werd de serie daarna in grote oplage gedrukt om winst te maken. Het was dan ook naar aanleiding van de verspreiding van de prenten dat de katholieke kerk hard ingreep. Raimondi werd onder invloed van paus Clemens VII (1478-1534) gevangen genomen en de prenten werden in beslag genomen en vernietigd. Verschillende series van *I modi* werden echter in het geheim door Europa verspreid.⁹² Het schandaal kreeg een nieuwe impuls toen de schrijver Pietro Aretino (1492-1556) de *Sonetti lussuriosi* uitgaf waarin hij de hernieuwde uitgave van *I modi* bundelde met sonnetten over het bedrijven van de liefde.

Door de strenge censuur zijn de originele prenten geheel verdwenen. De beelden die

⁸⁹ Talvacchia, *Taking Positions*, xii.

⁹⁰ Goddard, *The World in Miniature*, 40-41.

⁹¹ Talvacchia, *Taking Positions*, 4.

⁹² *Ibid*, 4.

van *I modi* zijn overgeleverd, zijn dus kopieën.⁹³ In *Positie 1* is een vriend koppel weergegeven in een ruimte omsloten door gordijnen (afb. 28). Van deze compositie zijn de meeste kopieën overgeleverd, waarschijnlijk vanwege de relatief ingetogen weergave van de vrijende figuren. De vrouw is als een conventioneel, artistiek naakt op de rug afgebeeld en passief onder de blik van de kijker.⁹⁴ In de prent zijn een man en een vrouw kussend afgebeeld in innige omhelzing. De positie van het onderlijf en de benen suggereren een seksuele daad en ook de hermen, geassocieerd met fallussen en als statische toeschouwers naast het koppel gepositioneerd, verhogen de erotische sfeer. In *Positie 2 of 11* is rechts in het raam het element van de stiekeme toeschouwer toegevoegd, wat de prent, net zoals in de eerder besproken prenten van badhuizen, een voyeuristisch element geeft (afb. 29). De staande, voorovergebogen man brengt het onderlichaam van de liggende vrouw omhoog om zo de liefde met haar te bedrijven. De vrouw, haar bovenlichaam ondersteund door kussens, houdt haar arm boven haar hoofd en kijkt naar haar partner. De man kijkt haar niet aan.

I modi was commercieel gezien een succes, maar niet reproduceerbaar vanwege het verbod verordend door de kerk op de zogenoemde onfatsoenlijke (*disonesto*) afbeeldingen. Geïnspireerd op de inhoud en de populariteit van *I modi*, werd de serie prenten *Gli amori degli dei* (De liefdes van de goden) uitgegeven door il Baviera. De originele prenten waren vervaardigd door Gian Giacomo Caraglio (1500-1565), maar zijn niet bewaard gebleven. Wederom zijn er door de populariteit en de wijde verspreiding van de prenten echter wel kopieën bekend.⁹⁵ Een voorbeeld van een voorstelling uit de serie is de prent *Jupiter en Mnemosyne* (afb. 30). Zoals het verhaal vertelt, heeft Jupiter vermomd als herder (te herkennen aan de adelaar links- en zijn herdersstok rechtsonder in de prent) Mnemosyne verleid het bed met hem te delen. De afgebeelde scène is voornamelijk expliciet in de krachtige manier waarop de figuren elkaar kussen en de hand van Mnemosyne die Jupiters geslachtsdeel naar het hare begeleidt. Zij krijgt daarmee een actieve rol in het liefdesspel. In de rechterhoek is Amor afgebeeld, die met zijn pijl en boog de hartstocht heeft veroorzaakt en dus dienst doet als narratief element. De overige, waarschijnlijk twintig prenten van *Gli amori degli dei* bevatten elk in meer of minder expliciete mate vrijende koppels uit de

⁹³ Ibid, 21.

⁹⁴ Ibid, 23.

⁹⁵ Ibid, 126-127.

mythologie. De koppels zijn heteroseksueel, met één uitzondering. Deze prent zal later in dit hoofdstuk aan bod komen. De afbeeldingen zijn allemaal narratieve voorstellingen die een beroep doet op de kennis van de toeschouwer van mythologische verhalen.

Erotische prenten zoals *I modi* of *Gli amori degli dei* waren dus hoogstwaarschijnlijk gericht op een opgeleid en elitair publiek van humanisten en verzamelaars. Dit blijkt niet alleen uit de bevraagde kennis van de mythologie in het geval van *Gli amori degli dei*, maar ook uit de verwijzingen naar de antieken zowel in stijl als inhoud van *I modi*, zoals bijvoorbeeld bij de hermen. De prenten waren dus niet enkel bedoeld om de kijker erotisch te prikkelen, maar ook als esthetische ervaring. Prenten werden vanaf de zestiende eeuw veelal verzameld en mogelijk gold dit ook voor expliciete erotische prenten. Talvacchia merkt interessant genoeg op dat de prent, het meest geschikte medium voor grootschalige productie en verspreiding, tevens het meest geschikt was voor privégebruik.⁹⁶

Landau en Parshall menen dat alleen al de grootsheid van de kunstenaars die betrokken waren bij deze prentseries een verfijnd publiek veronderstelt.⁹⁷ Deze aanname wordt versterkt door Vasari's uitspraak dat de prenten waren gevonden 'waar deze niet verwacht werden.'⁹⁸ Uitgaand van de assumptie dat de vroegste kopers van prenten tot dezelfde groep behoorden als de verzamelaars van tekeningen, stelt Talvacchia dat 'waar ze niet verwacht werden' mogelijk betrekking had op de elite van de Romeinse Curie. Dit publiek van hoge geestelijken is volgens Carlo Ginzburg echter precies het traditionele publiek van dergelijke erotische, culturele productie.⁹⁹ De erotische prenten werden niet alleen verspreid door de hogere kringen van Italië, maar waren ook zeer geliefd in Frankrijk en te vinden in de Nederlanden en het Duitssprekende deel van Europa.¹⁰⁰

Erotica in het Duitssprekende deel van Europa

In het gebied ten noorden van de Alpen hadden erotica een ander karakter dan die in Italië. Waar men in Italië geslachtsgemeenschap weergaf gebaseerd op de klassieken, bouwde men in eerste helft van de zestiende eeuw in de Duitssprekende gebieden voort op de noordelijke iconografische tradities van De tuin der liefde, De dwaze liefde en liefde en

⁹⁶ Talvacchia, *Taking Positions*, 73.

⁹⁷ Landau en Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, 297.

⁹⁸ Ibid. en Talvacchia, *Taking Positions*, 71.

⁹⁹ Talvacchia, *Taking Positions*, 72.

¹⁰⁰ Landau en Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, 298.

verleiding uit Bijbelse verhalen.¹⁰¹ Terwijl deze noordelijke erotica vaak spottend en moraliserend waren, ontbreekt dit didactische element volgens Goddard grotendeels in de erotische prenten van de gebroeders Beham.¹⁰² Hoewel de erotische prenten van de gebroeders Beham dus anders van aard zijn dan de bovengenoemde Italiaanse prenten, zijn de erotische kwaliteiten in het oeuvre van de gebroeders Beham opvallend. In het oeuvre verdwijnen veelvuldig handen van boeren onder de rokken van boerinnen (afb. 31-33) of worden naakte vrouwen zo gepositioneerd dat de vulva van de vrouw het centrale punt van de compositie vormt (afb. 34 en 35), maar expliciete geslachtsgemeenschap zoals in de Italiaanse erotica komt niet voor. Seksuele handelingen in prenten van de gebroeders Beham beperken zich tot masturbatie, zoals in de in hoofdstuk twee besproken prenten van Adam en Eva, en wederzijdse masturbatie, zoals in *Drie vrouwen in een badkamer*.

In het oeuvre van de gebroeders Beham komen ook Italiaans aandoende erotische prenten voor. *Nessus en Deïnira* (afb. 2) is bijvoorbeeld een erotische, mythologische voorstelling. In het afgebeelde verhaal wordt de centaur Nessus, hier afgebeeld als sater, verliefd op Deïnira, de vrouw van Heracles. In het verhaal brengt Deïnira, beïnvloed door Nessus, Heracles per ongeluk grote rampspoed met een giftig liefdesdrankje.¹⁰³ Hoewel dit verhaal dus gelezen kan worden als een reflectie op het gevaar van vrouwen, worden in de prent de erotische kwaliteiten van het verhaal uitgebuit, namelijk de seksuele relatie tussen Nessus en Deïnira. Deïnira is afgebeeld hurkend tussen de bokkenpoten van Nessus en hun beider handen verdwijnen suggestief tussen haar dijen. De gezichten van de figuren, dicht bij elkaar gepositioneerd, bijna kussend en met de ogen gesloten, verhogen de erotische sfeer van de prent.

Ook in *Slapende vrouw als de Nacht (Nux)* (afb. 35) zijn klassieke elementen aanwezig, zoals het hoofdeinde van het bed dat is geïnspireerd op klassieke architectuur, de Latijnse inscriptie en de positie van de vrouw, die is geïnspireerd op Italiaanse erotische prenten.¹⁰⁴ De inscriptie is afkomstig uit Ovidius' *Amores* en leest: 'De nacht, liefde en wijn brengen niets gematigd.'¹⁰⁵ De inscriptie heeft echter niets van doen met het corresponderende verhaal en dit onderstreept Goddards aanname dat de afbeelding geen

¹⁰¹ Goddard, *The World in Miniature*, 40.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ogden, *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds*, 102.

¹⁰⁴ Goddard, *The World in Miniature*, 177.

¹⁰⁵ 'Nox et amor vinumque nihil moderabile suadent.' Ovidius, *Amores*, 1,6,59.

ander onderwerp dan erotiek heeft.¹⁰⁶ De naakte vrouw op het bed is zo gepositioneerd dat haar geslachtsdeel het middelpunt van de compositie vormt. De kijker waant zich de geliefde op wie de vrouw ligt te wachten.¹⁰⁷

De meest expliciete erotische prenten van de gebroeders Beham zijn de prenten die zijn gebaseerd op de noordelijke iconografische tradities. Een veelvoorkomend erotisch thema in de noordelijke iconografie is de Dood en het meisje of andere voorstellingen met vrouwen in aanwezigheid van de Dood. Deze prenten zijn vrijwel altijd moralistisch in hun verwijzingen naar vergankelijkheid, de dood en de zonden ijdelheid en lust.¹⁰⁸ In *Dood en wellustig paar* (afb. 36) worden een man en vrouw, die elkaars geslachtsdelen betasten, verrast door de Dood. De man duwt met zijn linkerhand een kind weg, dat in een zak met geld graait. Aan de linkerkant staat de spreuk 'De dood is de grens van alle dingen,' afkomstig van Horatius.¹⁰⁹ Hoewel de seksuele handelingen de centrale positie in de prent innemen, overheerst de waarschuwing voor zondigheid en vergankelijkheid in de prent, weergegeven door het kind met het geld, de Dood en de Latijnse spreuk.

Het thema van de Dood en het meisje, zoals afgebeeld in *Dood en slapende jonge vrouw* (afb. 37), heeft ten doel erotische gevoelens op te wekken bij de kijker.¹¹⁰ Wederom is in de prent het geslachtsdeel van de afgebeelde vrouw het centrale punt van de compositie en de vrouw is zo afgebeeld dat haar naakte lichaam volledig door de toeschouwer kan worden bekeken. De Dood kijkt grijnzend naar het lichaam van de vrouw en stapt bij haar in bed, terwijl hij een zandloper omhoog houdt, die erop wijst dat haar tijd van leven voorbij is. Deze boodschap wordt versterkt door de inscriptie 'O die Stund ist aus'. De Dood doet dienst als voyeur, waarmee de mannelijke kijker zich identificeert. De prent wekt seksuele opwinding op bij de kijker om hem tegelijkertijd te waarschuwen voor de vergankelijkheid van lust.¹¹¹

Hoewel in noordelijke erotica over het algemeen geen expliciet geslachtsverkeer wordt weergegeven en het vaak een moraliserende boodschap uitdraagt, is het zeer waarschijnlijk dat noordelijke erotica hetzelfde publiek aansprakten als erotica in Italië. Dit

¹⁰⁶ Ibid, 178.

¹⁰⁷ Ibid, 177.

¹⁰⁸ Fronius en Linton, *Women and Death*, 11.

¹⁰⁹ 'Mors ultima linea rerum.' Horatius, *Brieven*, 1,16,79.

¹¹⁰ Ibid, 22.

¹¹¹ Ibid.

blijkt onder andere uit de muurschilderingen met gezamenlijk badende mannen en vrouwen uit 1532 van Altdorfer in de badkamer van de bisschoppelijke residentie in Regensburg.¹¹² Uit de fragmenten die van de muurschildering bewaard zijn gebleven, zoals een naakte man die een schaars geklede dame wellustig bekijkt en omhelst, blijkt het erotische karakter van het geheel. Het opgeleide publiek voor de noordelijke erotische prenten zou de Italiaanse motieven, verwijzingen naar klassieke kunst en mythologie, en het samenbrengen van een Italiaans aandoende stijl binnen noordelijke thema's herkennen en waarderen.¹¹³ Hoewel de prenten dus voornamelijk in de hogere klassen van de samenleving aftrek vonden, werden dergelijke weergaven van seksualiteit, net zoals *I modi*, niet door iedereen gewaardeerd.

Zoals eerder opgemerkt, kunnen de handzaamheid en het formaat van prenten in het licht van erotica niet als onbelangrijk worden afgedaan. Zeker in het geval van de erotische prenten van de gebroeders Beham, speelt het formaat een belangrijke rol voor de beleving ervan. Het formaat van de prenten, vaak ongeveer acht bij vijf centimeter, geeft de prent en de daad van het kijken een intiem karakter en verhoogt zo de erotische potentie.

Homo-erotica in Europa

Voorbeelden van homo-erotica in Europa in de zestiende eeuw, zowel van mannen als vrouwen, zijn veel schaarser. Zestiende-eeuwse homo-erotica verbeelden vaak mythologische vrouwen, vrouwen van een hogere sociale klasse of op zijn minst vrouwen weergegeven in een idealiserende, klassieke stijl. Ook voorstellingen met twee mannelijke geliefden komen voor, verbeeld als mythologische figuren. Hoewel in *Gli amori degli dei* de vrijende koppels hoofdzakelijk heteroseksueel zijn, bevat de serie één uitzondering. In *Apollo en Hyacinthus* is Hyacinthus, in de mythologie de geliefde van Apollo, zittend afgebeeld op de knie van Apollo (afb. 38). Apollo is herkenbaar door de lier die steunt op zijn zetel en de lauwerkrans op zijn hoofd. Hoewel beide mannen naakt zijn en Hyacinthus speelt op het linkerbeen van Apollo zit, zijn geslachtsdeel onverhuld, is de afbeelding relatief ingetogen. De twee verrichten immers geen expliciete seksuele handelingen met elkaar. Wel suggereert de houding van Hyacinthus, door Rebecca Zorach het 'slung-leg'-motief genoemd, een seksuele verhouding.¹¹⁴ Een ander beroemd voorbeeld van mannelijke homo-erotica is Michelangelo's *Roof van Ganymedes* (afb. 39).

¹¹² Goddard, *The World in Miniature*, 41.

¹¹³ Ibid, 45.

¹¹⁴ Zorach, "Desiring Things," 206.

In het Château de Fontainebleau zijn homo-erotische scènes van vrouwen opgenomen in het geheel van het erotische artistieke programma voor met name de badkamers van het kasteel. De fresco's, gemaakt tussen 1540 en 1550 in opdracht van koning Frans I (1494-1547), zijn vergaan, maar bekend door prenten die naar de voorstellingen zijn gemaakt. Eén van deze prenten verbeeldt bijvoorbeeld een groep badende, sterk geïdealiseerde vrouwen, waarvan twee vrouwen elkaar openlijk betasten (afb. 40).

In *Jupiter en Callisto*, ook gemaakt naar de fresco's in Fontainebleau, zijn twee innig kussende vrouwen afgebeeld: de nimf Callisto en Jupiter in de gedaante van Diana (afb. 41). De rechter vrouw, de vermomde Jupiter, zit op het linkerbeen van Callisto en streelt haar borst. Jupiter in gedaante van Diana is te herkennen aan de adelaar en het Griekse theatermasker, dat misleiding symboliseert, aan de rechterkant van de prent. De mythe verbeeldt dus wel de heteroseksuele norm van het seksuele verlangen van een man voor een vrouw. De erotische potentie van de homo-erotische afbeelding voor de heteroseksuele kijker is dus niet te ontkennen binnen het geheel van het erotische programma van de badkamers.

Ook het schilderij *Portret van vermoedelijk Gabrielle d'Estrées en haar zus, de hertogin van Villars* (afb. 42) verbeeldt het sensuele samenzijn van twee vrouwen. De twee dames zijn achter een geopend gordijn, naakt en ten halve lijve in een bad afgebeeld. Op de achtergrond zit een naaister. De hertogin van Villars knijpt met haar duim en wijsvinger in de tepel van Gabrielle d'Estrées, de minnares van de Franse koning Hendrik IV (1553-1610). Gabrielle d'Estrées houdt op vergelijkbare wijze een ring tussen haar duim en wijsvinger. Hoewel kunsthistorici menen dat de corresponderende handgebaren te interpreteren zijn als verwijzing naar de zwangerschap van Gabrielle d'Estrées van Hendrik IV's nageslacht, is de erotische kwaliteit van het schilderij niet te ontkennen.¹¹⁵ De zachte contouren van de lichamen van de vrouwen, de aandacht op de tepels door het handgebaar van de hertogin van Villars en het schilderij op de achtergrond, waarin twee geopende benen zijn afgebeeld, suggereren de erotische bijbetekenis van het werk. Zorach meent dat dergelijke erotische

¹¹⁵ Zorach, "Desiring Things," 199-200.

afbeeldingen van vrouwen tezamen altijd voor mannen bedoeld waren, maar dat dit niet betekent dat deze afbeeldingen geen effect hadden op vrouwen.¹¹⁶

Erotica in Europa konden dus vele vormen aannemen. In Italië werden de figuren in erotische afbeeldingen over het algemeen sterk geïdealiseerd weergegeven en waren de voorstellingen veelal weergaven van mythologische verhalen. De kerk paste strenge censuur toe op erotische prenten zonder mythologische context, omdat deze zo gemakkelijk te verspreiden waren, wat blijkt uit de geschiedenis van *I modi*. In de noordelijke erotica worden de figuren veelal niet geïdealiseerd weergegeven, maar wordt er juist met hen de spot gedreven, zoals in voorstellingen van *De dwaze liefde*. Dit spottende karakter heeft te maken met de moreel-didactische betekenis die noordelijke erotische prenten veelal hadden, zoals uitgebreid besproken in hoofdstuk twee. De moreel-didactische betekenis kon ook worden gecommuniceerd door inscripties of motieven verwijzend naar vergankelijkheid, maar deze functie was voor de prenten van de gebroeders Beham niet altijd de belangrijkste. De meer Italiaans aandoende erotische prenten hebben als voornaamste doel de toeschouwer erotisch te prikkelen, maar ook in de weergaven van het noordelijke thema van de Dood en het meisje is seksuele opwindung een belangrijk doel. Hoogstwaarschijnlijk waren erotica in Europa bestemd voor eenzelfde publiek, namelijk dat van hogere geestelijken, humanisten en de aristocratie.

Zestiende-eeuwse homo-erotica verbeelden voornamelijk vrouwen van de hogere klasse, vrouwen in mythologische context, of sterk geïdealiseerde vrouwen met verwijzingen naar klassieke cultuur. In veel homo-erotica staat bovendien heteroseksueel verlangen centraal, bijvoorbeeld in het geval van afbeeldingen van Zeus, die in de gedaante van een vrouw een andere vrouw verleidt, of het portret van Gabrielle d'Estrees, dat indirect haar seksuele relatie met Hendrik IV verbeeldt. Hoogstwaarschijnlijk werden dergelijke afbeeldingen dus zowel voor als door mannen vervaardigd en staan zij zodoende toch in dienst van heteroseksuele seksualiteit. Dit wil echter niet zeggen dat vrouwen geen seksueel plezier konden beleven aan homo-erotica. Dat zestiende-eeuwse homo-erotica uitgingen van de heteroseksuele, mannelijke blik, wordt ook benadrukt door Christopher Reed.¹¹⁷

Drie vrouwen in een badkamer neemt een bijzondere plaats in binnen de zestiende-

¹¹⁶ Ibid, 209.

¹¹⁷ Reed, *Art and Homosexuality*, 52.

eeuwse homo-erotica. Het lichaam van de zittende vrouw is niet geïdealiseerd en haar gezicht is grof weergegeven. Ook wijst niets erop dat de andere vrouwen tot een hoge sociale klasse behoren. De linker vrouw daarentegen is jong en aantrekkelijk, en het kind naast haar verwijst mogelijk naar haar vruchtbaarheid.¹¹⁸ Hoewel deze vrouw en de seksuele relatie tussen de vrouwen onderling seksuele opwindingspogen op te roepen bij de kijker, lijkt de prent niet ongewoon te zijn voor erotische prenten van de hand van de gebroeders Beham, waar verwijzingen naar vergankelijkheid, spot of een morele boodschap aanwezig zijn, maar ondergeschikt zijn aan het doel om de kijker seksueel te prikkelen. Mogelijk is de prent ook te lezen als een representatie van het thema De drie levensfasen van de Mens, door de weergave van het kind, de jonge aantrekkelijke vrouw in de bloei van haar leven, en de zittende, niet-geïdealiseerde figuur die wellicht een oudere vrouw voorstelt. Dit thema draagt bovendien een erotische bijbetekenis, omdat de levensfasen van vrouwen veelal werden weergegeven aan de hand van hun opbloeiende en afnemende seksualiteit.¹¹⁹

¹¹⁸ Ibid, 198.

¹¹⁹ Grössinger, *Picturing Women*, 139.

Hoofdstuk 4 – De prent als verzamelobject

De kringen waarin erotische prenten circuleerden, bestonden uit een stadse elite, die tot op zekere hoogte in verschillende gebieden in Europa vergelijkbaar was. Niet alleen waren er echter religieuze verschillen tussen de protestantse gebieden in Duitsland en het katholieke Italië, ook was in de vijftiende en zestiende eeuw ten noorden van de Alpen de samenleving nog feodaal georganiseerd, bestond er in grotere mate een lokale economie en in kleinere mate een opgeleide stadse elite dan in Italië. Op deze verschillen berustend, maar onder grote invloed van de Italiaanse elitecultuur, ontwikkelde zich in de loop van de zestiende eeuw in het noorden een eigen humanistische cultuur.¹²⁰ De term ‘humanisme’ wordt gebruikt voor de cultuur van de sociale, politieke en intellectuele elites in Europa tijdens de renaissance.¹²¹ De term ‘renaissance’ wijst in deze context op de ‘Europese kunst- en levensstijl in de 14^e-16^e eeuw, waarin er meer aandacht kwam voor wereldse zaken en voor de klassieke oudheid, alsmede die periode zelf.’¹²²

Het humanisme is niet gemakkelijk te definiëren, maar wijst in het algemeen op de hernieuwde interesse in de klassieke oudheid en het belang dat door humanisten aan de voortbrengselen van deze tijd werd gehecht.¹²³ Het meest belangrijk hierbij waren de klassieke teksten, omdat taal voor humanisten in hoog aanzien stond. Klassieke auteurs zoals Aristoteles en Seneca meenden namelijk dat *logos* (in de betekenis van ‘taal’ of ‘rede’) de mens van het dier onderscheidt, de mens aanduidend als superieur wezen.¹²⁴ Het humanisme is echter veelomvattender en in het eerste deel van dit hoofdstuk zullen daarom in hoofdlijnen het ontstaan en de basale kenmerken van het humanisme uiteen worden gezet, in relatie tot de verzamelingen die in eerste instantie door humanisten in Italië vanaf de vijftiende eeuw werden aangelegd. Aan de hand van kennis van de elitecultuur, kunnen inzichten worden verkregen in de prentenverzamelingen die vanaf de zestiende eeuw werden aangelegd en het soort prenten dat werd verzameld. Hierbij staat de volgende vraag centraal: In hoeverre werden de prenten van de *Kleinmeister* in de zestiende eeuw in Europa verzameld?

¹²⁰ Bartlett en McGlynn, *The Renaissance and Reformation in Northern Europe*, xvii.

¹²¹ Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, i.

¹²² ‘Renaissance’, Website VanDale.

¹²³ Kraye, *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, 2.

¹²⁴ Campana en Maisano, *Renaissance Posthumanism*, 49.

Humanisme in Italië en Duitsland

In de veertiende eeuw ontwikkelde het humanisme zich in Italië onder invloed van de dichter Francesco Petrarca (1304-1374).¹²⁵ Petrarca groeide op in Avignon, waar vanaf het begin van de veertiende eeuw de paus en de curie zetelden, waardoor hier een levendig centrum ontstond van interesse in de klassieke oudheid. Deze interesse kwam niet alleen voort uit belangstelling voor het Romeins recht, maar ook door de gedachte dat na de val van het Romeinse Rijk een periode van verval had ingezet, intellectueel en cultureel inferieur aan de tijd van de klassieken. Deze gedachte kreeg voor het eerst vorm in de geschriften van Petrarca.¹²⁶ De renaissance zou volgens de humanisten de culturele wedergeboorte zijn van de hoge cultuur van de oude Grieken en Romeinen, bewerkstelligd door intensieve studie van klassieke teksten.¹²⁷ Charles Nauert benadrukt dat hoewel klassieke teksten ook in de middeleeuwen al intensief werden bestudeerd, de humanisten deze als geheel probeerden te begrijpen en probeerden te plaatsen in hun historische context.¹²⁸

Humanisten keerden zich tegen de scholastiek en de nadruk die daarmee in het onderwijs lag op de logica, metafysica en natuurwetenschappen. In plaats daarvan bestond een humanistische opleiding uit grammatica, retoriek, poëzie, geschiedenis en ethiek.¹²⁹ Deze onderwerpen, gebundeld in de term *studia humanitatis*, komen voort uit teksten van Cicero (106 v.C.-43 v.C.), waarin hij een dergelijke opvoeding als noodzakelijk beschreef voor hen die actief deelnamen aan de Romeinse samenleving in politieke zin.¹³⁰ Politiek bedrijven was voorbehouden aan vrije mannen van een bepaalde hogere stand. De *studia humanitatis* werd daarom ook in de stedelijke republieken van Italië gezien als het soort onderwijs dat geschikt was om jonge mannen voor te bereiden op het bekleden van belangrijke posities.¹³¹ Deze posities, en dus ook het humanistische onderwijs, waren daarom vanzelfsprekend voorbehouden aan de rijkere, vooraanstaande families van de stad.

Zoals benoemd waren de omstandigheden ten noorden van de Alpen in bepaalde gebieden in de veertiende eeuw heel anders. In het noorden bestonden er in mindere mate

¹²⁵ Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, 7.

¹²⁶ *Ibid*, 19.

¹²⁷ *Ibid*.

¹²⁸ *Ibid*, 21.

¹²⁹ *Ibid*, 13.

¹³⁰ *Ibid*, 12.

¹³¹ *Ibid*, 12-13.

grote, zelfstandige steden met rijke kooplieden en een in de steden gevestigde adel. De humanistische ideeën verspreidden zich echter snel door onder andere reizende handelslieden, geestelijken, docenten en studenten en raakten hierdoor ook in het noorden in de mode. Jongemannen die naar Italië waren geweest om te studeren, kwamen terug in hun woonplaats met humanistische ideeën en geschriften en kregen daar vaak vooraanstaande posities, vanwaar zij als invloedrijke patronen van humanistisch onderwijs optraden.¹³² Nauert stelt dat het vooral de docenten waren, die het humanistische onderwijs in hun thuisland verspreidden na op reis te zijn geweest in Italië.¹³³ In de grotere Duitse steden, zoals Neurenberg en Augsburg, regeerden stadse elites die zich aangetrokken voelden tot de Italiaanse cultuur van het humanisme. Het Duitssprekende deel van Europa was zelfs een van de eerste gebieden in het noorden waar de humanistische cultuur zich volop had ontwikkeld. Vanaf halverwege de vijftiende eeuw was het humanisme een belangrijk onderdeel van de cultuur in het noorden.¹³⁴

De prent als onderdeel van de verzamelcultuur van de zestiende eeuw

De interesse van humanisten zowel in het noorden als in het zuiden van Europa in de klassieke cultuur en literatuur, had tot gevolg dat humanisten verzamelingen aanlegden van antieke objecten en kunstwerken om het verleden te begrijpen.¹³⁵ Deze tendens hield nauw verband met het eerder benoemde historiserende karakter van het humanistische kijken naar het verleden.¹³⁶ De humanisten keken echter niet slechts naar het verleden, maar hadden een brede interesse om zo veel mogelijk van de wereld te begrijpen. Verschillende categorieën objecten werden daarom verzameld, zoals kunst, antieke objecten, exotica en objecten uit de natuur. De eerste prentenverzamelingen waren dan ook onderdeel van bredere verzamelingen van kunst en rariteiten.¹³⁷ De Vlaamse arts Samuel von Quicchelberg (1529-1567) schreef in zijn geschrift over de ideale prentenverzameling dat prenten onderdeel waren van dit 'universele theater', waarmee hij doelde op de ideale encyclopedische verzameling.¹³⁸

¹³² Ibid, 102.

¹³³ Ibid, 107.

¹³⁴ Ibid, 109.

¹³⁵ Ibid, 91.

¹³⁶ Findlen, *Possessing Nature*, 1.

¹³⁷ Goddard, *The World in Miniature*, 21.

¹³⁸ Ibid, 20.

Prenten werden voor het eerst verzameld in Italië vanaf het begin van de zestiende eeuw.¹³⁹ Deze ontwikkeling hangt nauw samen met de ontwikkeling van de status van de prent als kunstobject. Vanaf ongeveer 1510 veranderde de status van prenten aanzienlijk. In de eerste editie van zijn *Vite* van ca. 1550 schrijft Vasari (1511-1574) dat het maken van prenten reeds geprezen werd en in hoog aanzien stond.¹⁴⁰ De prent had zich sinds de vijftiende eeuw ontwikkeld van veelal devotieele afbeelding voor religieuze doeleinden tot divers medium en artistiek product.¹⁴¹ Prenten uit verzamelingen werden vaak gebundeld in albums of boeken, voortkomend uit de al bestaande en eerder besproken gewoonte van het plakken van prenten in boeken. Warwick stelt dat het bekijken van collecties een sociale aangelegenheid was. Met name mannen kwamen samen in de zogenoemde *Kunstkammer* (in het Nederlands ook wel kunst- en rariteitenkabinet genoemd) van de heer des huizes, om gezamenlijk prentenalbums te bekijken en erover te converseren.¹⁴² Er zijn in mindere mate ook voorbeelden bekend van verzamelingen waar prenten ingelijst en opgehangen aan de muur tentoon werden gesteld.¹⁴³

In het noorden ontstonden er pas vanaf ongeveer 1550 prentenverzamelingen.¹⁴⁴ Deze vroege verzamelingen bestaan vaak voor een aanzienlijk deel uit prenten van Dürer, die door zijn innovaties en kunde een belangrijke rol hadden gespeeld in het groeiende aanzien van prentmakers.¹⁴⁵ Landau en Parshall stellen dat in het noorden de groei van de reputatie van prentmakers ongeveer tegelijkertijd plaatsvond als de opkomst van de miniatuurprenten van Altdorfer en de *Kleinmeister* (grofweg vanaf het begin van de zestiende eeuw).¹⁴⁶ De verfijnde prenten van de *Kleinmeister* spraken met hun veelal seculiere en erudiete karakter een voornaam publiek aan en het is dan ook welbekend dat de prenten van de *Kleinmeister* al in de zestiende eeuw actief werden verzameld.¹⁴⁷ Dat de

¹³⁹ Landau en Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, 289.

¹⁴⁰ *Ibid*, 284.

¹⁴¹ *Ibid*, 260.

¹⁴² Baker, *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, 4.

¹⁴³ Landau en Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, 291-292.

¹⁴⁴ *Ibid*, 354. Landau en Parshall stellen dat voor 1550 waarschijnlijk al prenten werden verzameld op kleinere schaal, maar dat overtuigend bewijs hiervoor ontbreekt.

¹⁴⁵ Uit enkele contemporaine inventarissen van vroegmoderne prentverzamelingen blijkt dat deze relatief grote aandelen van prenten van Dürer bevatten. Voorbeelden hiervan zijn de Imhoff-verzameling (zie noot 154) en de Von Praun-verzameling (zie noot 157). Er kan echter niet voorbij worden gegaan aan de mogelijkheid dat bij latere inventarissen of herzieningen van de collecties minder belangrijk geachte prenten zijn verwijderd, waardoor Dürers prenten onevenredig gerepresenteerd lijken te zijn.

¹⁴⁶ *Ibid*, 356.

¹⁴⁷ Goddard, *The World in Miniature*, 20.

prenten van de *Kleinmeister* verzamelaars aanspraken, heeft ook te maken met de kwaliteiten van de *Kunstammer*, waar miniatuurobjecten in het algemeen een bijzonder onderdeel van uitmaakten. Onderdeel van deze verzamelingen van miniaturen waren bijvoorbeeld munten, edelstenen en uitsneden van kersenspitten. Goddard spreekt over een zestiende-eeuwse 'esthetiek van het kleine' binnen verzamelingen, waar de miniatuurprenten van de *Kleinmeister* vanzelfsprekend goed in pasten.¹⁴⁸

Tot slot is het verzamelen van prenten in het noorden nauw verbonden met de verkoop van boeken en het aanleggen van bibliotheken door humanisten en andere rijke, geleerde burgers. Ten eerste blijkt dit uit de inmiddels veelvuldig aangehaalde vijftiende-eeuwse gewoonte van het plakken van devotionele prenten in (gebeden)boekjes. In mindere mate werden in dit vroege stadium ook seculiere prenten in boeken geplakt.¹⁴⁹ Dit leidde tot het bijeenbrengen van prenten in albums, die onderdeel waren van grotere verzamelingen (van boeken). Deze albums werden vaak categorisch ingedeeld op geografie, kunstenaar of thematiek.¹⁵⁰ Daarnaast groeide ongeveer tegelijk met de opkomst van de *Kleinmeisters* miniatuurprenten de populariteit van kleine, draagbare boekjes, waar kleine prenten ingeplakt konden worden zonder ze toe hoeven vouwen of bijknippen. Voorbeelden van deze boekjes zijn Johann Jacob Grynaeus' (1540-1612) *Stammbuch* met ingekleurde, Bijbelse houtsneden van de hand van Sebald Beham en het reisdagboek van de koopman Andreas Ryff (1550-1603), waar hij veertien zeer kleine prenten van de Vlaamse prentmaker Nicolaes de Bruyn in plakte.¹⁵¹ Tenslotte werden prenten vaak verkocht in boekhandels en, wellicht nog belangrijker, op de Frankfurter boekenmarkt. Deze boekenmarkt was sinds het begin van de zestiende eeuw één van de belangrijkste evenementen in Europa voor het internationaal verhandelen van papier, boeken en prenten.¹⁵² Hoogstwaarschijnlijk verkocht ook Sebald Beham zijn prenten op de boekenmarkt, nadat hij ten gevolge van zijn verbanning uit Neurenberg verhuisde naar Frankfurt am Main.

Vroegmoderne Duitse prentenverzamelingen

Eén van de zestiende-eeuwse verzamelingen waar prenten van de *Kleinmeister* in zijn opgenomen, was in het bezit van de voorname Neurenbergse Imhoff-familie en is bekend

¹⁴⁸ Ibid, 22-23.

¹⁴⁹ Ibid, 18.

¹⁵⁰ Ibid, 21.

¹⁵¹ Ibid, 19.

¹⁵² Landau en Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, 349.

van een inventaris opgetekend in 1580.¹⁵³ De verzameling bestaat uit 29 boeken met prenten van hoofdzakelijk Dürer. Deze prenten zijn veelal religieus van aard, maar ook zijn bijvoorbeeld weergaven van Romeinse geschiedenis en allegorieën onderdeel van de verzameling.¹⁵⁴ In de inventaris is tevens een boek opgenomen met prenten van ‘den Junckern von Prag, von penczen auch schoen Martin.’¹⁵⁵ Verschillende kunsthistorici menen dat de benaming ‘Junckern von Prag’ zou kunnen slaan op de gebroeders Beham. De naam Beham is afgeleid van *Böhmen*, betekend ‘afkomstig uit de Bohemen’, en zou dus in de context van prenten en in de nabijheid van Georg Pencz kunnen worden aangewezen als ‘de jonkheren uit Praag’.¹⁵⁶ Helaas blijkt uit de inventaris niet van welke aard deze prenten waren.

Een tweede prominente Duitse prentenverzameling was in het bezit van Paul von Praun (1548-1627). De familie Von Praun was een patricische Neurenbergse familie met een grote interesse in reizen, filosofie, politiek, ethiek en kunst.¹⁵⁷ Paul von Praun en zijn nabije familieleden lijken dus affiniteit te hebben gehad met de humanistische cultuur van de zestiende eeuw. Paul von Praun bezat de meest omvangrijke *Kunstkammer* in Neurenberg op dat moment, bestaande uit ongeveer 5000 prenten en tekeningen, naast verscheidene schilderijen, sculpturen, medailles en andere rariteiten.¹⁵⁸ Uit een inventaris van de collectie uit 1778 blijkt dat de prentcollectie maar liefst 276 prenten van de hand van Sebald Beham bevat en enkele van de hand van Barthel Beham.¹⁵⁹ De verzameling prenten van de gebroeders Beham is zeer divers en bestaat onder andere uit afbeeldingen van Bijbelverhalen, allegorieën, mythologie, Romeinse geschiedenis en boeren.

Veel van de prenten die reeds zijn besproken in de voorgaande hoofdstukken, zijn onderdeel van de Von Praun-verzameling. Zo correspondeert nummer vier met *De verzoeking van Adam en Eva in het paradijs* (afb. 3), waarin Adam en Eva zittend in innige omhelzing zijn weergegeven (‘Adam et Eve assis, qui se caressent’).¹⁶⁰ Ook *Nar met twee*

¹⁵³ Goddard, *The World in Miniature*, 21.

¹⁵⁴ Voor een overzicht van een deel van de objecten uit de verzameling, zie: Springer, Anton. “Inventare der Imhoff’schen Kunstkammer zu Nürnberg.” *Mittheilungen der kaiserliche u. königliche Central-Commission zu Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 5(1860)1: 352-357.

¹⁵⁵ Springer, “Inventare der Imhoff’schen Kunstkammer zu Nürnberg,” 357.

¹⁵⁶ Goddard, *The World in Miniature*, 21.

¹⁵⁷ Murr, *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun a Nuremberg*, IV-VI.

¹⁵⁸ Ibid, VI en Goddard, *The World in Miniature*, 23.

¹⁵⁹ Ibid, 197.

¹⁶⁰ Ibid, 198.

badende vrouwen (afb. 4, inv.nr. 176¹⁶¹), *Adam en Eva en de Dood* (afb. 9, inv.nr. 5¹⁶²) en *Dood en drie staande naakte vrouwen* (afb. 5, inv.nr. 168¹⁶³), zoals besproken in hoofdstuk twee in het kader van moraliserende prenten, zijn onderdeel van de verzameling. Ook de in hoofdstuk drie besproken erotische prenten van de gebroeders Beham zijn onderdeel van de verzameling. Voorbeelden hiervan zijn *Vrouw met twee kinderen in een badkamer* (afb. 34, inv.nr. 180¹⁶⁴), *Slapende vrouw als de Nacht (Nux)* (afb. 35, inv. 178¹⁶⁵) en *Dood en slapende jonge vrouw* (afb. 37, inv.nr. 172¹⁶⁶). *Drie vrouwen in een badkamer* (afb. 1) is opgenomen in de inventaris als nummer 179: 'Deux femmes qui se baignent, l'une assise ayant le pied gauche dans la cuve et chatouillant une autre qui veut monter sur un banc; petit pièce lascive, 1548. En haut.' Hoewel de prentencollectie van Von Praun tot stand is gekomen tussen het eind van de zestiende eeuw en het begin van de zeventiende eeuw, is de verzameling het bewijs dat *Drie vrouwen in een badkamer* met zijn bijzondere homo-erotische iconografie al in deze relatief vroege periode van prentenverzamelingen behoorde tot minstens één vooraanstaande prentencollectie in Duitsland. Ervan uitgaand dat de inventaris niet op willekeurige wijze is opgetekend, vormt *Drie vrouwen in een badkamer* (nr. 179) met de nummers 177 (een weergave van Jupiter, die in de gedaante van een zwaan de liefde bedrijft met Leda), 178 (*Slapende vrouw als de Nacht (Nux)*)(afb. 35) en 180 (*Vrouw met twee kinderen in een badkamer*)(afb. 34) een opvallende subgroep van erotisch getinte afbeeldingen.

In de collectie van Von Praun komt tevens een aanzienlijk deel voor van de humoristische prenten van de gebroeders Beham, van bijvoorbeeld dansende of vechtende boeren. Dergelijke seculiere en spottende prenten komen voor in meerdere verzamelingen. In een onderdeel van Samuel Pepys' (1633-1703) prentenverzameling, getiteld *My Miscellany of Prints General Put-Together Anno Domini 1700*, komen de prenten van de gebroeders Beham voor onder het kopje 'Anticks and Drolls' (Zotten en Grapjes).¹⁶⁷ In deze

¹⁶¹ Ibid, 207. 'La figure d'un bouffon, entraîné par des femmes dans un bain, très-petite pièce en largeur, un peu libre, gravée en 1541.'

¹⁶² Ibid, 198. 'Adam et Eve, deux figures en pied, la mort entre eux, 1543.'

¹⁶³ Ibid, 206. 'Les trois Graces, accompagnées de la Mort; petite pièce lascive.'

¹⁶⁴ Ibid, 207. 'Une femme nue qui se regarde dans un miroir et qui entre avec le pied droit dans une cuve, accompagnée de deux enfans, petite pièce lubrique, en hauteur.'

¹⁶⁵ Ibid. 'Une femme endormie sur un lit dans une attitude indecente. Au haut du lit est écrit: Nox et amor vinumque &c. et sur le matelas Die Nacht. Pièce haute de 4 p. sur 3 p. à peu-pres de largeur. 1548.'

¹⁶⁶ Ibid. 'La mort, surprennant une femme endormie et couchée sur un lit, lui montre un fable avec ces mots: O die Stund ist aus. Petite copiée en largeur d'après Barthèl en 1548.'

¹⁶⁷ Goddard, *The World in Miniature*, 22.

verzameling zijn bijvoorbeeld Sebald Behams prenten van dansende boeren opgenomen (afb. 43-44) en een afbeelding van een vriend boerenkoppel (afb. 45-46). Omdat deze verzameling zoals de titel vermeldt uit het jaar 1700 stamt, is deze in veel mindere mate te interpreteren als representatief voor de prentenverzamelcultuur van de late zestiende eeuw.

Wel blijkt uit de bovengenoemde verzamelingen dat hoewel in eerste instantie veelal religieuze prenten werden verzameld, men vanaf de latere zestiende eeuw ook volop seculiere prenten verzamelde. Deze prenten konden tevens van erotische of humoristische aard zijn. Ook uit de prentenverzameling van Ferdinand II (1529-1596), de aartshertog van Tirol, blijkt dat seculiere, humoristische en moraliserende prenten een rol spelen in prentenverzamelingen. De collectie, aangelegd tussen 1565 en 1596, bevat prenten die verwijzen naar zothed en de menselijke tekortkomingen, zoals Pieter Bruegels *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort in Antwerpen* (afb. 47). Parshall stelt dat *moralia* als categorie een brug vormen tussen verbeeldingen van de geschiedenis en genrestukken enerzijds en tussen Bijbelse afbeeldingen of theologische geschriften en morele filosofie anderzijds. *Moralia* doen dienst als weergave van de staat van de mensheid en passen zo binnen het ideale universele karakter van humanistische verzamelingen.¹⁶⁸

Samengevat leidden de opkomst van het humanisme en de interesse van de humanisten in het klassieke verleden en de wereld om hen heen, tot het aanleggen van diverse verzamelingen in Europa vanaf de vijftiende eeuw. In Italië, waar het humanisme ontstond, werden prenten reeds verzameld vanaf het begin van de zestiende eeuw. Kunsthistorici menen dat prentenverzamelingen ten noorden van de Alpen vanaf halverwege de zestiende eeuw opkwamen. Dat de prenten van de *Kleinmeister* verzameld werden, blijkt uit meerdere inventarissen van zestiende- en zeventiende-eeuwse prentenverzamelingen. In de verzameling van Paul von Praun zijn meer dan 280 prenten opgenomen van de gebroeders Beham, waarvan de onderwerpen zeer uiteenlopend zijn. In de verzameling zijn religieuze en mythologische afbeeldingen opgenomen, maar bijvoorbeeld ook erotische prenten en schertsende afbeeldingen van boeren.

Ook Sebald Behams prent *Drie vrouwen in een badkamer* met zijn opvallende homoerotische iconografie maakte deel uit van Von Prauns prentencollectie. De prent lijkt zelfs

¹⁶⁸ Parshall, "Art and the Theatre of Knowledge: the Origins of Print Collecting in Northern Europe," 17-18.

onderdeel te zijn van een subcategorie erotische prenten, maar omdat de inventaris pas 200 jaar na de aanleg van de verzameling is opgetekend, is niet met zekerheid vast te stellen of de prenten ook in de zestiende eeuw bij elkaar gegroepeerd waren. Uit veel verzamelingen blijkt echter dat de aanleggers van prentenverzamelingen een voorkeur hadden voor het categorisch indelen van hun verzameling. Deze aanname volgend, zou het betekenen dat *Drie vrouwen in een badkamer* wel degelijk dienst deed als erotisch object, zijnde onderdeel van een verzameling.

Conclusie

In dit onderzoek staan de functie en betekenis centraal die Sebald Behams prent *Drie vrouwen in een badkamer* had in de zestiende-eeuwse context van het protestantse, Duitssprekende deel van Europa. Drie mogelijke toepassingen van de prent zijn onderzocht, namelijk de prent als object ter herinnering aan de juiste moraal, de prent als erotisch object en de prent als verzamelobject.

Allereerst blijkt dat moralistische prenten volgens de noordelijke iconografische traditie vaak overdreven weergaven waren van onzedelijk gedrag, de spot dreven met de afgebeelde personen of verwezen naar de zonden of personificaties van goed en kwaad uit de Bijbel. Hoewel de vrouwen enigszins karikaturaal zijn weergegeven, zijn de voorgenoemde elementen van moraliserende prenten niet overtuigend aanwezig in *Drie vrouwen in een badkamer*. Hoewel seksuele handelingen tussen twee personen van hetzelfde geslacht in de zestiende-eeuwse, Duitse samenleving werden afgekeurd en soms zelfs bestraft, geven het voyeuristische aspect verbonden aan badhuiscènes en de intieme kijk in de verboden seksualiteit van vrouwen onderling de prent mogelijk juist een erotische betekenis.

Drie vrouwen in een badkamer is met zijn onverbloemde erotische inhoud een afwijkende prent binnen de noordelijke traditie van erotische afbeeldingen. Prenten die seksualiteit verbeelden, waren vaak voorzien van een morele boodschap. Dit blijkt onder andere uit de thema's De tuin der liefde, De dwaze liefde, De fontein van de jeugd en De Dood en het meisje. Ook afbeeldingen van de zondeval, badhuizen en heksen bevatten een morele boodschap, die waarschuwde voor de zwaktes, hyperseksualiteit en verleiding van vrouwen. Deze waarschuwing was gericht op de man, die ervoor moesten waken zich niet als een dwaas over te geven aan de verleiding en macht van de vrouw.

Italiaanse erotica waren explicieter van aard, maar het bekijken van erotische prenten zoals *I modi* of *Gli amori degli dei* was ook een esthetische ervaring door de bekwaamheid van de kunstenaars en de op de klassieken geïnspireerde renaissancestijl waarin zij werkten. Ook in enkele erotische prenten uit het oeuvre van de gebroeders Beham zijn de figuren geïdealiseerd weergegeven en zijn klassieke elementen te herkennen. In deze Italianiserende erotische prenten is het moreel-didactische element dan ook vaak afwezig en is het seksueel prikkelen van de kijker het doel.

Erotische prenten werden veelal gemaakt voor een publiek van de stadse elite, die deze prenten mogelijk ook verzamelde. De verzamelcultuur die vanaf de vijftiende eeuw in Italië opkwam, was een gevolg van een bredere interesse in wereldlijke zaken en de cultuur van de oude Grieken en Romeinen. Verzamelingen die in eerste instantie gericht waren op de antieke cultuur, ontwikkelden zich in de loop van de vijftiende en zestiende eeuw tot het ideaal van de encyclopedische of universele verzameling. Prenten maakten hier vanaf halverwege de zestiende eeuw in het noorden een belangrijk onderdeel van uit. Ook uit de zestiende-eeuwse prentenverzamelingen blijkt een brede interesse. Zowel afbeeldingen van Bijbelverhalen en mythologie als erotica en *moralia* werden verzameld.

Zo is ook *Drie vrouwen in een badkamer* onderdeel van tenminste één prominente, zestiende-eeuwse, Neurenbergse prentenverzameling. Uit deze, maar ook andere verzamelingen blijkt dat het kleine formaat van de prenten van de gebroeders Beham ze tot een aantrekkelijk verzamelobject maakte. Uit de Neurenbergse verzameling blijkt daarnaast dat erotica onderdeel uitmaakten van prentenverzamelingen. In de Von Praun-verzameling zijn de meest expliciet erotische prenten van Sebald Beham bij elkaar gegroepeerd. In deze prenten lijkt een duidelijke moreel-didactische boodschap niet aanwezig te zijn, of in ieder geval lijkt die ondergeschikt te zijn aan de erotische kwaliteit van de afbeelding. Dit lijkt ook van toepassing te zijn op *Drie vrouwen in een badkamer*. Concluderend stel ik dat *Drie vrouwen in een badkamer* te interpreteren is als erotica binnen de context van prentenverzamelingen. Een moralistische boodschap lijkt ook in deze prent te ontbreken of ten minste ondergeschikt te zijn aan het doel van de prent om de kijker seksueel te prikkelen.

Reflectie

Het in kaart brengen van de verschillende contexten, zoals kunst als erotica, zestiende-eeuwse verzamelcultuur en de door het protestantisme beïnvloede kijk op vrouwen en seksualiteit, blijkt dus bijzonder nuttig voor het begrijpen van de prent *Drie vrouwen in een badkamer*. Door contemporaine prenten van moraliserende of erotische aard en (inventarissen van) prentenverzamelingen als primaire bronnen te gebruiken, is in dit onderzoek geprobeerd de functie en betekenis van *Drie vrouwen in een badkamer* in zijn eigen context te duiden. Het benaderen van Baxandalls notie van *the period eye* is daarmee, hoewel niet toegespitst op primaire tekstuele bronnen, een waardevolle toevoeging

geweest in dit onderzoek. Dit onderzoek heeft daarmee een bijdrage geleverd aan de kennis over het functioneren van de eigenzinnige erotische prenten van de *Kleinmeister* in de zestiende-eeuwse Duitse context.

Met het onderzoeken van drie mogelijke toepassingen van de prent *Drie vrouwen in een badkamer* (de prent als object ter herinnering aan de juiste moraal, de prent als erotisch object en de prent als verzamelobject) beweer ik niet een allesomvattende en sluitende functie en betekenis van de prent te hebben aangetoond. Andere toepassingen voor de miniatuurprenten van de *Kleinmeister* dan het verzamelen en plakken van de prenten in albums, zijn onderbelicht gebleven, zowel in voorgaande onderzoeken als in dit onderzoek. Naar mogelijke toepassingen van erotische prenten als decoratieobject of om stiekem mee te dragen en privé te kunnen bekijken,¹⁶⁹ is nochtans weinig onderzoek gedaan. Vanwege de kwetsbaarheid van het papier en het ontbreken van bronnen waarin dergelijke toepassingen zijn vastgelegd, is dit echter geen gemakkelijke opgave. Wel is bekend dat door de relatieve welvaart in steden als Neurenberg, het aanschaffen van prenten ook mogelijk werd voor leden van de lagere klassen. De functie die erotische (miniatuur)prenten hadden voor deze groep kopers, biedt mogelijk nieuwe interessante inzichten over het gebruik van dergelijke prenten in de zestiende eeuw.

Tot slot ligt op dit moment, door de gevolgen van de coronacrisis en de beperkte beschikbaarheid van online inventarissen, het meest overtuigende bewijs voor de getrokken conclusies slechts bij één inventaris van één prentenverzameling. Meer archiefonderzoek naar de aanwezigheid van erotische prenten van de *Kleinmeister* in zestiende-eeuwse verzamelingen, biedt mogelijk meer inzichten in het soort prenten van de *Kleinmeister* dat werd verzameld en de plaats die een homo-erotische prent zoals *Drie vrouwen in een badkamer* inneemt binnen dergelijke prentenverzamelingen.

¹⁶⁹ Deze toepassing van (homo-)erotica wordt gesuggereerd door Reed in: Reed, *Art and Homosexuality*, 53.

Literatuurlijst

Baker, Christopher, red. *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2003.

Bange, Petty en Ellen Muller. *Tussen heks en heilige: het vrouwbeeld op de drempel van de moderne tijd 15/16^e eeuw*. Nijmegen: SUN, 1985.

Bartlett, Kenneth R. en Margaret McGlynn. *The Renaissance and Reformation in Northern Europe*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.

Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Bennett, Paula en Vernon A. Rosario, red. *Solitary Pleasures: The Historical, Literary and Artistic Discourses of Autoeroticism*. New York: Routledge, 1995.

Bossy, John. *Christianity in the West, 1400-1700*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Cady, Joseph. "'Masculine Love,' Renaissance Writing, and the 'New Invention' of Homosexuality." In: Summers, Claude J. *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England: Literary Representations in Historical Context*. Londen: Routledge, 2013, 9-40.

Campana, Joseph en Scott Maisano, red. *Renaissance Posthumanism*. New York: Fordham University Press, 2016.

Clarke, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. Oxford, U.K., New York, N.Y.: Oxford University Press, 2010. <https://www-oxfordreference-com.proxy.library.uu.nl/view/10.1093/acref/9780199569922.001.0001/acref-9780199569922> (geraadpleegd 23 maart 2020).

Cole, Richard G. "Reformation Printers: Unsung Heroes." *The Sixteenth Century Journal* 15(1984)3: 327-339. DOI: 10.2307/2540767 (geraadpleegd 27 maart 2020).

Crawford, Katherine. *European Sexualities, 1400-1800*. New York: Cambridge University Press, 2007.

Crompton, Louis. "The Myth of Lesbian Impunity Capital Laws from 1270-1791." *Journal of Homosexuality* 6(1980-81)1/2: 11-25

<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1062&context=englishfacpubs>

(geraadpleegd 13 april 2020).

'Erotica'. VanDale. <https://uu-vandale-nl.proxy.library.uu.nl/zoeken/zoeken.do#>

(geraadpleegd 1 mei 2020).

'Erotiek'. VanDale. <https://uu-vandale-nl.proxy.library.uu.nl/zoeken/zoeken.do#>

(geraadpleegd 1 mei 2020).

Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 1994.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=848572> (geraadpleegd 23 mei 2020).

Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Vintage Books, editie 1. New York: Vintage Books, 1980.

Fronius, Helen en Anna Linton. *Women and Death: Representations of Female Victims and perpetrators in German Culture, 1500-2000*. Rochester, N.Y.: Camden House, 2008.

Goddard, Stephen H. red. *The World in Miniature: Engravings by the German Little Masters, 1500-1550*. Lawrence KS: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988.

Grössinger, Christa. *Humor and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe, 1430-1540*. Londen: Harvey Miller Publishers, 2002.

Grössinger, Christa. *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Halperin, David M. *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*. New York: Routledge, 1990. <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.4324/9780203430583> (geraadpleegd 12 april 2020).

Hatt en Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2018.

'Homoseksualiteit'. VanDale <https://uu-vandale-nl.proxy.library.uu.nl/zoeken/zoeken.do>

(geraadpleegd 12 april 2020).

Horatius. *Horatius' Brieven*. Vertaald door Willem Gerard van der Weerd. Zutphen: Tieme, 1906.

Hults, Linda C. "Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images." *The Journal of Interdisciplinary History* 18(1987)2: 249-276 <https://www.jstor.org/stable/204283> (geraadpleegd 26 april 2020).

Kaulbach, Hans-Martin. *The new Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700*. Oudekerk aan den IJssel: Sound & Vision Publishers, 2008.

Klapisch-Zuber, Christiane. "The Fountain of Youth: Bathing and Youthfulness (Fourteenth-Sixteenth Century)." Vertaald door Siân Reynolds. *Clio. Women, Gender, History* 42(2015)2: 181-190. <https://www.cairn.info/journal-clio-women-gender-history-2015-2-page-181.htm> (geraadpleegd 6 juni 2020).

Knauer, Martin. *Dürers unfolgsame Erben: Bildstrategien in der Kupferstichen der deutschen Kleinmeister*. Petersberg: Imhof, 2013.

Kraye, Jill, red. *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1017/CCOL0521430380> (geraadpleegd 27 juni 2020).

Landau, David en Peter W. Parshall. *The Renaissance Print, 1470-1550*. New Haven: Yale University Press, 1994.

Leonard, Amy. *Nails in the Wall: Catholic Nuns in Reformation Germany*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

McClanon en Encarnación, *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*. New York: Palgrave, 2002.

Moulton, Ian Frederick. *Before Pornography: Erotic Writing in Early Modern England*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2004.

Moxey, Keith P.F. "Master E.S. and the Folly of Love." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 11(1980)3/4: 125-148. <https://www.jstor.org/stable/3780567> (geraadpleegd 3 juni 2020).

Murr, Christophe Theophile de. *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*. Neurenberg, 1778. <https://books.google.nl/books?id=N7KS-JbVIDEC&printsec=frontcover&dq=Description+du+cabinet+de+monsieur+Paul+de+Praun+%C3%A0+Nuremberg&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwilib2G-tjpAhXKyKQKHlCDOEQ6AEIJzAA#v=onepage&q=Description%20du%20cabinet%20de%20monsieur%20Paul%20de%20Praun%20%C3%A0%20Nuremberg&f=false> (geraadpleegd 29 mei 2020).

Nauert, Charles G. *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*. Tweede editie. New Approaches to European History. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Noble, Bonnie. *Lucas Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation*. Lanham, Md.: University Press of America, 2009.

Ogden, Daniel. *Magic, Witchcraft, and Ghosts in Greek and Roman Worlds: A Sourcebook*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=439071> (geraadpleegd 9 mei 2020).

O'Neill, John P. red. *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550*. New York: The Metropolitan Museum of Art; München: Prestel, 1986.

Ovidus. *Amores / Liefdesgedichten*. Vertaald door Marietje d'Hane-Scheltema. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Genneep, 2015.

Parish, Helen L. *Clerical Celibacy in the West, c. 1100-1700*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2010. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=533035>

(geraadpleegd 15 mei 2020).

Parshall, Peter W. "Art and the Theatre of Knowledge: the Origins of Print Collecting in Northern Europe." *Harvard University Art Museums Bulletin* 2(1994)3: 7-36.

<https://www.jstor.org/stable/4301494> (geraadpleegd 29 mei 2020).

Pauli, Gustav. *Barthel Beham: ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche*. Strassburg: Heitz, 1911.

Pauli, Gustav. *Hans Sebald Beham: ein kritische Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte*. Strassburg: Heitz, 1901-1911.

Pleij, Herman. "Urban Elites in Search of a Culture: The Brussels Snow Festival of 1511." *New Literary History* 21(1990)3: 629-647. <https://www.jstor.org/stable/469131> (geraadpleegd 27 juni 2020).

Pollali, Angeliki en Berthold Hub, red. *Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography*. New York: Routledge, 2018.
<https://books.google.nl/books?id=IOsrDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Images+of+sex+and+desire+in+Renaissance+art+and+modern+historiography&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwi zjKSYgYbpAhXHyaQKHTiIDCkQ6AEIjzAA#v=onepage&q=witch&f=false> (geraadpleegd 27 april 2020).

'Porno'. VanDale. <https://uu-vandale-nl.proxy.library.uu.nl/zoeken/zoeken.do#> (geraadpleegd 1 mei 2020).

Porras, Stephanie. "Rural Memory, Pagan Idolatry: Pieter Bruegel's Peasant Shrines." *Art History* 34(2011)3: 486-409.
<https://www.pval.org/cms/lib/NY19000481/Centricity/Domain/105/Bruegel%20Article.pdf> (geraadpleegd 7 juni 2020).

Puff, Helmut. *Sodomy in Reformation Germany and Switzerland, 1400-1600*. Chicago: Chicago University Press, 2003.

Reed, Christopher. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. New York: Oxford University Press, 2010. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1573051> (geraadpleegd 23 maart 2020).

'Renaissance'. VanDale <https://uu-vandale-nl.proxy.library.uu.nl/zoeken/zoeken.do> (geraadpleegd 21 mei 2020).

Roelens, Jonas. "Visible Women: Female Sodomy in the Late Medieval and Early Modern Southern Netherlands (1400-1550)." *BMGN/Low Countries Historical Review* 130(2015)3: 3-24.
https://www.academia.edu/16290819/Visible_Women._Female_Sodomy_in_the_Late_Medieval_and_Early_Modern_Southern_Netherlands_1400-

[1550 BMGN Low Countries Historical Review 130 no. 3 2015 3-24](#) (geraadpleegd 5 juni 2020).

Russell, Helen Diane en Bernadine Barnes. *Eva/Ave: Woman in Renaissance and Baroque Prints*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1990.

Scott, Joan Wallach. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *American Historical Review* 91(1996)5: 1053-1072. <https://www.jstor.org/stable/1864376> (geraadpleegd 23 maart 2020).

Scribner, Bob. "Reviewed Work: *Christianity in the West: 1400-1700* by John Bossey." *The English Historical Review* 101(1985)400: 683-686. <https://www.jstor.org/stable/571483> (geraadpleegd 15 mei 2020).

Smith, Jeffrey Chipps. *Nuremberg, a Renaissance City, 1500-1618*. Austin: University of Texas Press, 1983.

https://books.google.nl/books?hl=nl&lr=&id=tszvDQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR13&dq=beham+nuremberg+city+council&ots=iIHV7Mu1c&sig=0Thhf0upBjILT1xe_uCnT_kMIT0#v=onepage&q&f=false (geraadpleegd 27 maart 2020).

Smith, Jeffret Chipps. *The Northern Renaissance*. New York: Phaidon, 2004.

Springer, Anton. "Inventare der Imhoff'schen Kunstkammer zu Nürnberg." *Mittheilungen der kaiserliche u. königliche Central-Commission zu Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 5(1860)1: 352-357. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/meeb1860/0361> (geraadpleegd 25 mei 2020).

Stewart, Alison G. "Woodcuts as Wallpaper: Sebald Beham and Large Prints from Nuremberg." In: Silver, Larry en Elizabeth Wyckoff, red. *Grand Scale: monumental prints in the age of Dürer and Titian*. Wellesley, Massachusetts: Davis Museum and Cultural Centre, in samenwerking met Yale University Press, 2008.

<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=artfacpub> (geraadpleegd 27 maart 2020).

Stewart, Alison G. "'Sebald Beham's 'Fountain of Youth-Bathhouse Woodcut: Popular Entertainment and Large Prints by the Little Masters.'" *Register of the Spencer Art Museum* 7(1989 [uitgekomen zomer 1990])6: 64-88.

<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=artfacpub>

(geraadpleegd 20 april 2020).

Talbot, Chares, red. *Dürer in America: His Graphic Work*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1971.

Talvacchia, Bette. "Classical Paradigms and Renaissance Antiquarianism in Giulio Romano's "I Modi"." *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 7(1997)1: 81-118.

<https://www.jstor.org/stable/4603702> (geraadpleegd 1 mei 2020)

Talvacchia, Bette. *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*. Princeton, N.J. Princeton University Press, 1999.

Thauvette, Chantelle. "Defining Early Modern Pornography: The Case of "Venus and Adonis"." *Journal of Early Modern Cultural Studies* 12(Winter, 2012)1: 26-48.

Turner, James Turner. "Caraglio's "Loves of the Gods"." *Print Quarterly* 24(December 2007)4: 359-380. <https://www.jstor.org/stable/41826756> (geraadpleegd 4 mei 2020).

Turner, Jane, red. 'Sebald Beham and Barthel Beham' in: *The Oxford Dictionary of Art*. Volume 3. pp. 505-508. New York: Grove, 1996.

<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=artfacpub>

(geraadpleegd 29 maart 2020).

Weeks, Jeffrey. *Making Sexual History*. Cambridge, V.K.: Polity Press, 2000.

Wiesner, Merry E. *Gender, Church and State in Early Modern Germany*. Londen: Routledge, 2017.

Wiesner-Hanks, Merry. *Convents Confront the Reformation: Catholic and Protestant Nuns in Germany*. Milwaukee: Marquette University Press, 1996.

Wiesner-Hanks, Merry E. *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge, V.K.: Cambridge University Press, 2019.

Zika, Charles. *The Appearance of Witchcraft: Print and Visual Culture in Sixteenth-century Europe*. Abingdon: Routledge, 2007.

<https://books.google.nl/books?id=djyFM27pKw8C&pg=PR7&dq=beham+witches+D%C3%BC>

[rer&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwja24Wx44XpAhVMY6QKHYSmA0cQ6AEIJzAA#v=onepage&q=beham%20witches%20D%C3%BCrer&f=false](#) (geraadpleegd 26 april 2020).

Zorach, Rebecca. "Desiring Things." *Art History* 24(2001)2: 195-212.

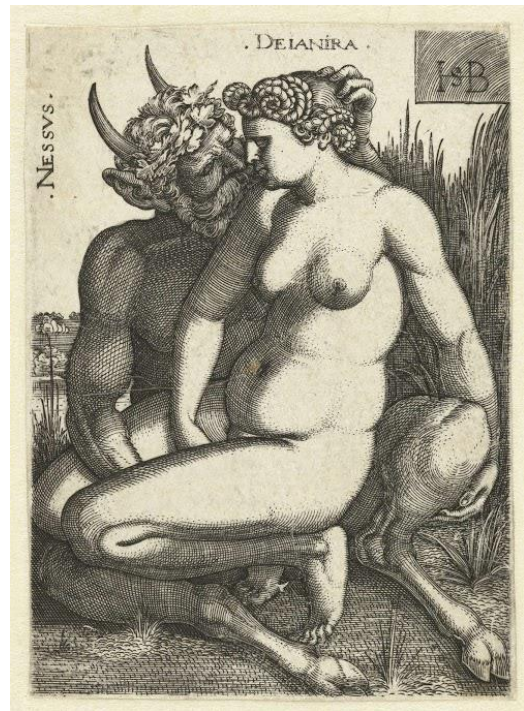
<https://doi.org/10.1111/1467-8365.00260> (geraadpleegd 11 mei 2020).

Zschelletschky, Herbert. *Die "drei gottlosen Maler" von Nürnberg: Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz: historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit*. Leipzig: Seemann, 1975.

Afbeeldingenlijst



Afb. 1. Sebald Beham (naar ontwerp van Barthel Beham), *Drie vrouwen in een badkamer*, 1548, gravure, 83 x 58 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.923 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31281> geraadpleegd 23 maart 2020).



Afb. 2. Sebald Beham, *Nessus en Deianira*, 1510-1550, gravure, 72 x 52 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.818 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31157> geraadpleegd 23 maart 2020).



Afb. 3. Sebald Beham, *De verzoeking van Adam en Eva in het paradijs*, 1536, gravure, 79 x 53 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.709 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31028> geraadpleegd 23 maart 2020).



Afb. 4. Sebald Beham, *Nar met twee badende vrouwen*, 1541, gravure, 45 x 71 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.931 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31289> geraadpleegd 23 maart 2020).



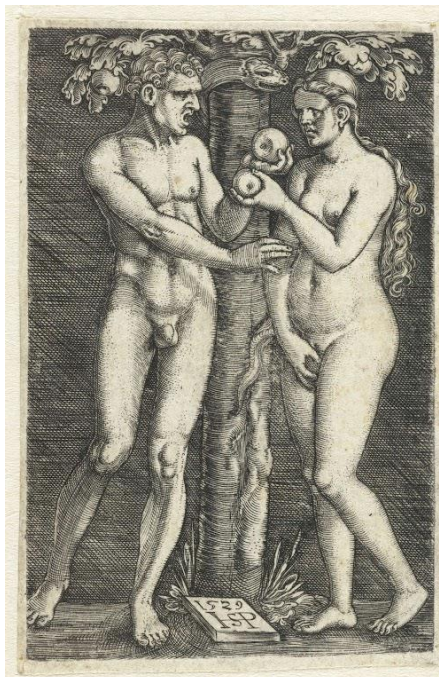
Afb. 5. Sebald Beham, *Dood en drie staande naakte vrouwen*, 1510-1550, gravure, 77 x 55 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.865 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.3121> geraadpleegd 23 maart 2020).



Afb. 6. Meester E.S. *Luxuria en de dwaas*, ca. 1460, gravure, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, inv. nr. A.1926-271 (foto: Moxey, "Master E.S. and the Folly of Love," 131.).



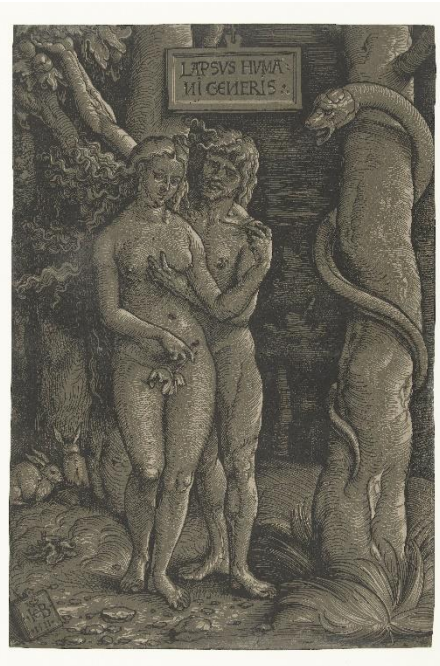
Afb. 7. Meester E.S. *De grote tuin van de liefde*, vijftiende eeuw, gravure, Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. nr. 1993.161 (foto: Cleveland Museum of Art, <https://www.clevelandart.org/art/1993.161> (geraadpleegd 3 juni 2020)).



Afb. 8. Sebald Beham, *Verzoeking van Adam en Eva in het paradijs*, 1529, gravure, 79 x 51 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-1957-1 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.31027> geraadpleegd 18 april 2020).



Afb. 9. Sebald Beham (naar ontwerp van Barthel Beham), *Adam en Eva en de Dood*, 1543, gravure, 82 x 57 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.710 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31029> geraadpleegd 18 april 2020).



Afb. 10. Hans Baldung Grien, *De verzoeking van Adam en Eva in het paradijs*, 1511, gravure, 372 x 253 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-4112 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30874> geraadpleegd 20 april 2020).



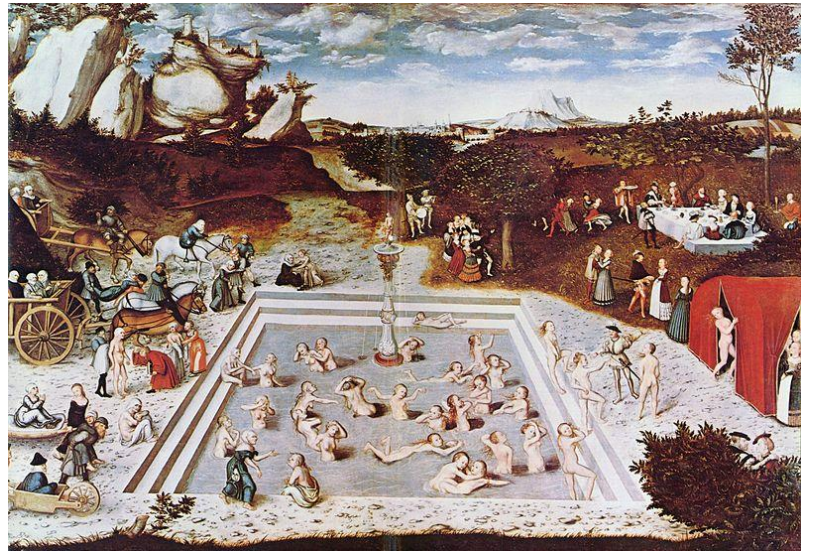
Afb. 11. Lucas Cranach de Oudere, *Adam en Eva in het paradijs*, 1509, gravure, 338 x 230 mm, Rosewald Collectie, Washington, V.S. inv. nr. 1943.3.2884 (foto: Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d._%C3%84.-Adam_and_Eve_-_WGA05627.jpg geraadpleegd 20 april 2020).



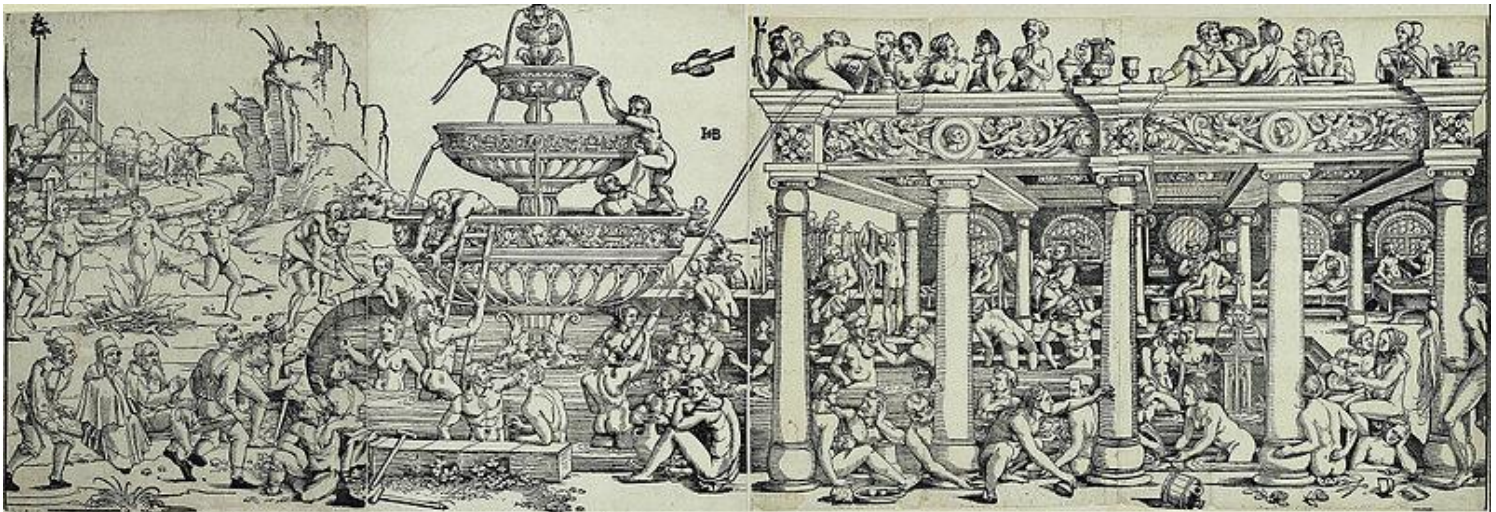
Afb. 12. Marcantonio Raimondi (naar ontwerp van Albrecht Dürer), *Adam en Eva bij zondeval in het paradijs*, 1510-1515, gravure, 129 x 99 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-12.036 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34826> geraadpleegd 20 april 2020).



Afb. 13. Albrecht Dürer, *Adam en Eva*, 1504, gravure, 251 x 200 mm, Metropolitan Museum of Art, New York, V.S. inv. nr. 19.72.1 (foto: Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222> geraadpleegd 20 april 2020).



Afb. 14. Lucas Cranach de Oude, *Fontein van de Jeugd*, 1546, olieverf op paneel, 120,6 x 186,1 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlijn, inv. nr. DE_smbGG_593 (foto: Wikipedia, [https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Lucas_Cranach_\(I\)_-Jungbrunnen_-_Gem%C3%A4ldegalerie_Berlin.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Lucas_Cranach_(I)_-Jungbrunnen_-_Gem%C3%A4ldegalerie_Berlin.jpg) geraadpleegd 6 juni 2020).



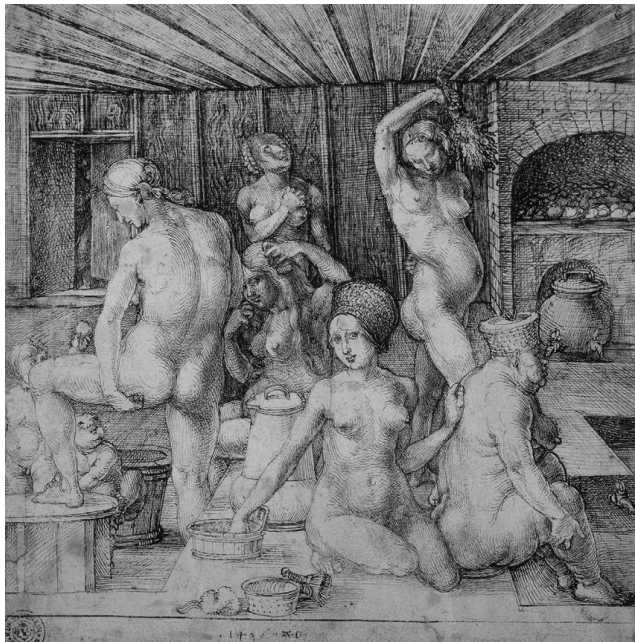
Afb. 15. Sebald Beham, *Adam en Eva*, 1536, houtsnede, 370 x 1083 mm, Rosenwald Collection, Washington, V.S. inv. nr. 1943.3.1041, 9327-9329 (foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebald_Beham_-_Fountain_of_Youth_and_bathhouse_-_Google_Art_Project.jpg geraadpleegd 20 april 2020).



Afb. 16. Meester van de Banderollen, *Het badhuis*, 1460-1470, gravure, Graphische Sammlung Albertina, Wenen. (foto: Stewart, "Sebald Beham's "Fountain of Youth-Bathhouse Woodcut: Popular Entertainment and Large Prints by the Little Masters," 71.).



Afb. 17. Virgilius Solis (naar ontwerp van Heinrich Aldegrever), *Badhuis met mannen en vrouwen*, 1524-1562, gravure, 333 x 285 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-54-415 (foto: Rijksmuseum Amsterdam <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.177416> geraadpleegd 20 april 2020).



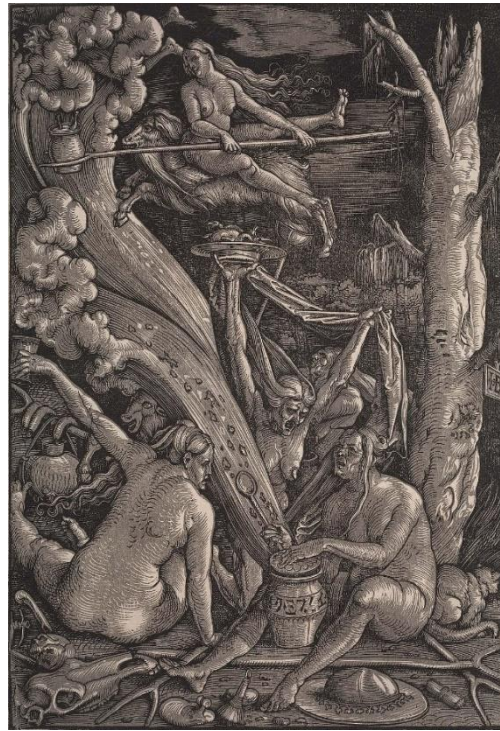
Afb. 18. Albrecht Dürer, *Het vrouwenbad*, 1496, gravure, Kunsthalle, Bremen inv. nr. KL 57 (foto: ResearchGate https://www.researchgate.net/figure/Albrecht-Duerer-Womens-Bath-1496-drawing-Kunsthalle-Bremen-Der-Kunstverein-in-Bremen_fig3_333189630 geraadpleegd 26 april 2020).



Afb. 19. Sebald Beham (toegeschreven aan), *Het vrouwenbad*, 1543, gravure, Stadtgeschichtliche Museen, Nürnberg, inv. nr. 205 (foto: Stewart, "Sebald Beham's "Fountain of Youth-Bathhouse Woodcut: Popular Entertainment and Large Prints by the Little Masters," 77.).



Afb. 20. Albrecht Dürer, *De vier heksen*, 1497, gravure, 191 x 133 mm, British Museum, Londen, inv. nr. E,2. 119 (foto: British Museum https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?images=true&objectId=765010&partId=1 geraadpleegd 26 april 2020).



Afb. 21. Hans Baldung Grien, *Heksenabbat*, 1510, gravure, 394 x 272 mm, Museum of Fine Arts, Boston, inv. nr. 69.1064 (foto: Museum of Fine Arts Boston <https://collections.mfa.org/objects/36718/the-witches-sabbath> geraadpleegd 26 april 2020).



Afb. 22. Hans Baldung Grien, *Heksen bereiden zich voor op de sabbatvlucht* 1514, gravure, Museum of Fine Arts, Boston, (foto: Hults, "Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images," 252.).



Afb. 23. Hans Baldung Grien, *Heksen bereiden zich voor op de sabbatvlucht* 1514, gravure, Albertina, Wenen (foto: Hults, "Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images," 259.).



Afb. 24. Frans Huys, *De luitmaker*, ca. 1550, gravure, 283 x 426 mm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv. nr. BdH 14124 (PK) (foto: Museum Boijmans van Beuningen <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/30773/de-luitmaker> geraadpleegd 18 mei 2020).



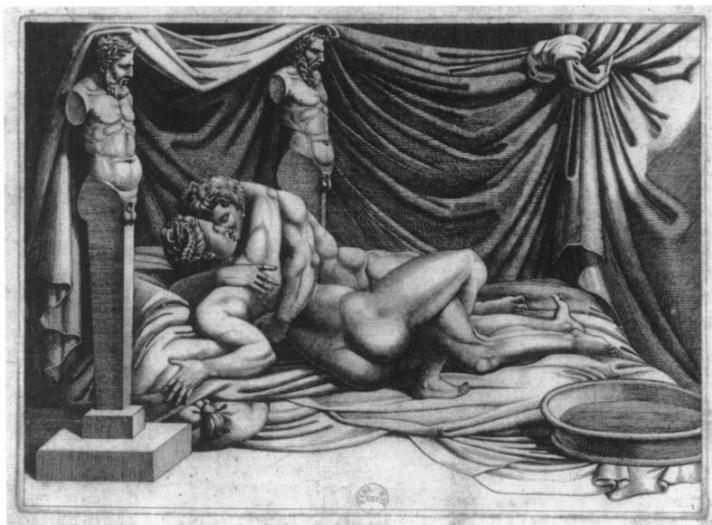
Afb. 25. Frans Huys, *De luitmaker* (detail met murdecoratie), ca. 1550, gravure, 283 x 426 mm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv. nr. BdH 14124 (PK) (foto: Museum Boijmans van Beuningen <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/30773/de-luitmaker> geraadpleegd 18 mei 2020).



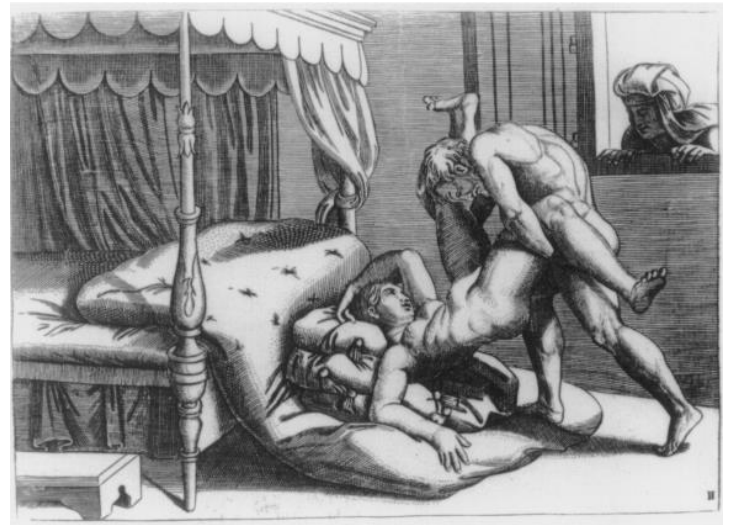
Afb. 26. Sebald Beham, *Dansend boerenpaar*, 1537, gravure, 47 x 35 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.869 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31217> geraadpleegd 18 mei 2020).



Afb. 27. Sebald Beham, *Dansend boerenpaar*, 1537, gravure, 47 x 34 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.871 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31219> geraadpleegd 18 mei 2020).



Afb. 28. Toegeschreven aan Jean Frédéric Maximilien Waldeck naar Marcantonio Raimondi (naar ontwerp van Giulio Romano), *I modi, Positie 1*, ca. 1850, gravure, 134 x 187 mm, Bibliothèque nationale de France, Parijs, (foto: Turner, "Marcantonio's Lost Modi and their Copies," 364.).



Afb. 29. Anonieme kunstenaar naar Marcantonio Raimondi (naar ontwerp van Giulio Romano), *I modi, Positie 2 of 11*, gravure 133 x 188 mm, Albertine, Wenen, (foto: Turner, "Marcantonio's Lost Modi and their Copies," 380.).



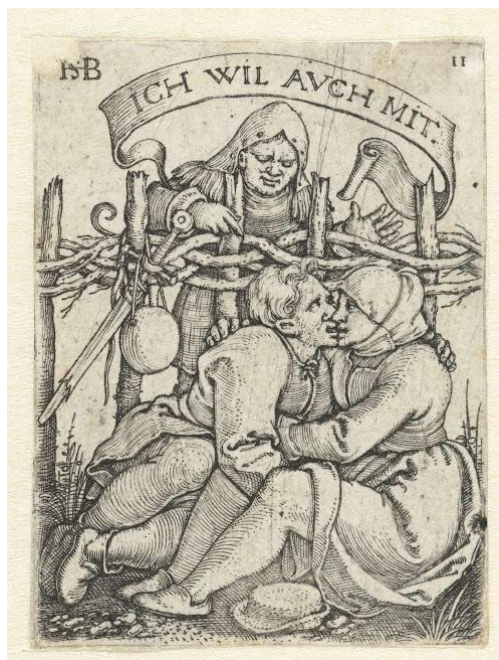
Afb. 30. Giovanni Jacopo Caraglio (naar Perino del Vaga), *Jupiter en Mnemosyne*, 1527, gravure, 211 x 135 mm, Szepmuveszeti Muzeum, Budapest, inv. nr. 6748 (foto: Turner, "Caraglio's "Loves of the Gods," 367.).



Afb. 31. Barthel Beham (toegeschreven aan), *Nar met hand onder rokken van meisje*, 1512-1540, gravure, 58 x 39 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-1921-2137 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30935> geraadpleegd 5 mei 2020).



Afb. 32. Naar Sebald Beham, *Liefdespaar zittend voor een hek*, 1522-1599, ets en penseel in grijze inkt, 83 x 65 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.942 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31309> geraadpleegd 5 mei 2020).



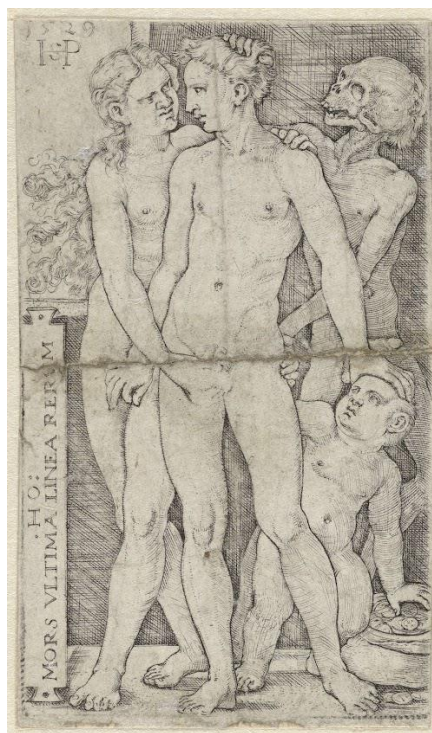
Afb. 33. Sebald Beham, *Vrijende man en vrouw begluurd door een meisje*, 1537, gravure, 47 x 36 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.880 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31228> geraadpleegd 5 mei 2020).



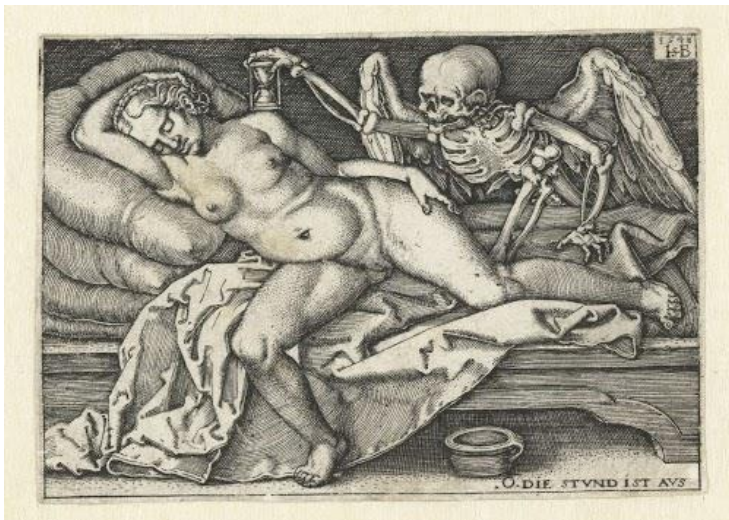
Afb. 34. Sebald Beham, *Vrouw met twee kinderen in een badkamer*, 1510-1550, gravure, 79 x 52 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.922 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31280> geraadpleegd 5 mei 2020).



Afb. 35. Sebald Beham, *Slapende vrouw als de Nacht (Nux)*, 1548, gravure, 110 x 78 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.866 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31213> geraadpleegd 5 mei 2020).



Afb. 36. Sebald Beham, *Dood en wellustig paar*, 1529, gravure, 82 x 49 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-H-1040 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31212> geraadpleegd 9 mei 2020).



Afb. 37. Sebald Beham (naar Barthel Beham), *Dood en slapende jonge vrouw*, 1548, gravure, 57 x 81 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.862 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31207> geraadpleegd 9 mei 2020).



Afb. 38. Giovanni Jacopo Caraglio (naar Perino del Vaga), *Apollo en Hyacinthus*, 1515-1565, gravure, 212 x 135 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-35.620 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.90629> geraadpleegd 4 mei 2020).



Afb. 39. Michelangelo Buonarroti, *De roof van Ganymedes*, ca. 1550, krijttekening op papier, 361 x 275 mm, Fogg Art Museum, Cambridge (foto: Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/m/michelan/4drawing/06/21ganyme.html geraadpleegd 27 juni 2020).



Afb. 40. Jean Mignon (naar een tekening van Luca Penni, *Badende vrouwen*, ca. 1550, gravure, Bibliothèque nationale, Parijs (foto: Zorach, "Desiring Things," 207.).



Afb. 41. Pierre Milan, *Jupiter en Callisto*, 1537-1540, gravure, 118 x 284 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. nr. 32.92.27(19) (foto: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/386103> geraadpleegd 10 mei 2020).



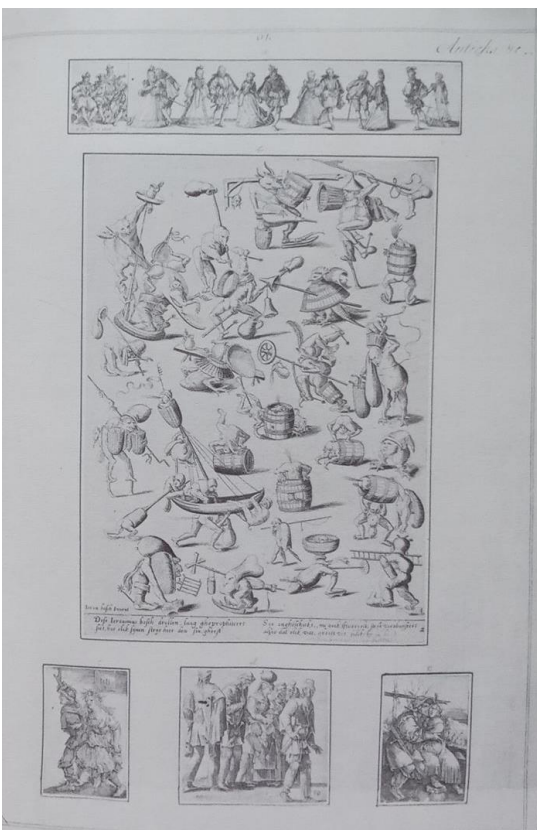
Afb. 42. School van Fontainebleau, *Portret van vermoedelijk Gabrielle d'Estrées en haar zus, de hertogin van Villars*, ca. 1594, olieverf op paneel, 96 x 125 cm, Louvre, Parijs, inv. nr. R.F.1937-1 (foto: Louvre, <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/gabrielle-d-estrees-and-one-her-sisters> geraadpleegd 10 mei 2020).



Afb. 43. Zotten en Grapjes met rechts onderin een prent van Sebald Beham, uit Samuel Pepys' album *My Miscellany of Prints General*, 1700, Magdalene College, Cambridge, inv. nr. 2984 (foto: Goddard, *The World in Miniature*, 22.).



Afb. 44. Sebald Beham, *Dansende boerenparen*, 1546-1547, gravure, 49 x 72 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.888 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31242> geraadpleegd 30 mei 2020).



Afb. 45. Zotten en Grapjes met rechts onderin een prent van Sebald Beham, uit Samuel Pepys' album *My Miscellany of Prints General*, 1700, Magdalene College, Cambridge, inv. nr. 2984 (foto: Goddard, *The World in Miniature*, 22.).



Afb. 46. Sebald Beham, *Boeren liefdespaar*, 1521, gravure, 79 x 51 mm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. RP-P-OB-10.909 (foto: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31267> geraadpleegd 30 mei 2020).



Afb. 47. Frans Huisz (naar ontwerp van Pieter Bruegel), *Schaatsers voor de Sint-Jorispoot in Antwerpen*, ca. 1558, gravure, 216 x 296 mm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv. nr. BdH 8020 (PK) (foto: Museum Boijmans van Beuningen, <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/25871/schaatsers-voor-de-sint-jorispoot-in-antwerpen> geraadpleegd 30 mei 2020).