

UNIVERSITEIT UTRECHT

De Mythologische Naakten van Lucas Cranach

Culturele overdracht en Commercieel belang

16-01-2011

Charlotte Wessels, 3242692

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Vier miljoen voor drie gratiën	3
Inleiding	4
De artistieke uitwisseling van motieven.	5
De Duitse schilderstijl ten tijde van Lucas Cranach de Oudere.....	5
Kanalen voor culturele overdracht.....	8
De mythologische naakten van Cranach	9
Venus en Cupido.....	9
Lucretia.....	11
Diana en haar nimfen	14
Conclusie	16
Bronnen	17
Literatuur:.....	17
Krantenartikelen en tijdschriften:	17
Bijlagen	18

Voorwoord

Vier miljoen voor drie gratiën

Het jaar 2010 was een goed Cranach-jaar. Kon de kunstenaar toekijken op de ontwikkelingen die plaatsvonden rond zijn werk, dan was hij zeker verheugd geweest. Allereerst was er de mooie expositie 'De wereld van Lucas Cranach' in het BOZAR, paleis van de schone kunsten in Brussel. Daarnaast bevestigde een grote 'crowdfunding' van het Musée du Louvre de actualiteit en populariteit van Cranachs werk.

Halverwege 2010 werd het schilderij 'De drie gratiën' van Cranach, te koop aangeboden door een anonieme Franse familie. Het werk werd kort daarvoor door een commissie van Franse kunsthistorici aangemerkt als 'nationale schat'. Het Louvre kreeg tot eind januari om het geld benodigd voor de aanschaf van het schilderijtje bij elkaar te brengen. Op 13 november kwam het museum nog een miljoen tekort.

Het Louvre zet een grote crowdfunding actie op. Via de social network website Facebook roept Louvre-directeur Henri Loyrette particulieren en bedrijven op een bedrag te doneren om de aanschaf van de drie gratiën mogelijk te maken. Binnen 35 dagen brengen vervolgens ongeveer 5000 donateurs het bedrag van 1 miljoen euro op. Een ruime maand voor de deadline kan het werk worden aangeschaft.¹



Lucas Cranach de Oude
De drie gratiën
1472-1553

¹ Beunderman, Mark, 'Actie 'crowdfunding' van Louvre geslaagd', *NRC Next*, 21 december 2010.

Inleiding

Op zoveel animo voor de aanschaf van de drie gratiën had niemand gerekend. Blijkbaar heeft het kleine schilderij (slechts 24 bij 37 cm.) nog altijd een grote aantrekkingskracht. Waar ligt hiervoor de verklaring? Een voor de hand liggend antwoord op deze vraag, is de onderwerpkeuze. De drie gratiën: slanke, elegante vrouwen, slechts gehuld in een minuscuul transparant sluiertje, versierd met kettingen, één van hen draagt een modieuze zestiende-eeuwse hoed. De dames staan tegen een zwarte, lege achtergrond.

Juist deze lege achtergrond en het anachronisme van de, toen moderne kledij (voor zover er van kledij valt te spreken) op de mythologische figuren, maken dit schilderij strijdig met klassieke weergaven van de gratiën. Het wegvallen van alle kenmerken die de dames zouden plaatsen in de klassieke mythologie, bijvoorbeeld een Grieks aandoend landschap op de achtergrond, of bepaalde attributen die ze als zodanig kunnen identificeren, maakt dat de toeschouwer niet zozeer drie gratiën ziet, maar drie willekeurige, ontklede, jonge vrouwen. Een willekeurige jonge vrouw staat allicht dichter bij de toeschouwer dan een abstract begrip als een 'gratie', en juist dit kan wel eens de reden zijn dat het schilderij zo sterk tot de verbeelding spreekt.²

We zien in het voorbeeld van de drie gratiën van Cranach dat de schilder hier een aantal mythische gegevens en motieven zodanig naar zijn hand zet, dat er een nieuw beeld ontstaat, dat interessanter is voor zijn clientèle. We kunnen ons afvragen, zoals Berthold Hinz benadrukt in zijn essay over naaktschilderkunst bij Cranach³, in hoeverre het thema van het mythologische naakt überhaupt zijn intrede deed in het oeuvre van de kunstenaar, op basis van zakelijke berekening.

4

Het feit dat Cranach motieven overneemt uit de klassieke mythologie is op zich al een boeiend gegeven; dit verschijnsel kwam ten tijde van Cranach vooral in Italië voor, - en voor zover we weten heeft de schilder Italië nooit bezocht. De eerste paragraaf van dit essay is daartoe gericht op de volgende vragen: Wat waren de kenmerken van de Duitse schilderkunst ten tijde van Cranach? Waar week hij van deze kenmerken af? Welke motieven nam Cranach dan van elders over en hoe vond deze artistieke overdracht plaats?

Vervolgens wordt gekeken in hoeverre Cranach deze motieven aanpast aan zijn individuele stijl. Om dit vast te stellen plaatsen we een aantal van zijn schilderijen in de context van de mythe die wordt uitgebeeld en kijken we in hoeverre mythe en schilderij consistent zijn. Daarnaast leggen we Cranachs mythologische naakten naast enkele Noord-Europese tijdgenoten en Italiaanse collega's.

Als er een omvorming van motieven wordt vastgesteld, worden deze geanalyseerd, om zodanig tot een antwoord op de vraag te komen: Hoe vond de overdracht van bepaalde mythische en klassieke motieven plaats en hoe kwamen deze tot uiting in de (naakt)schilderkunst van Lucas Cranach?

² Een vergelijkbaar voorbeeld van een schilderij van *de drie gratiën* door Lucas Cranach zit in de bijlagen, afb. 1

³ Hinz, Berthold, *Naaktschilder-kunst bij Cranach. Een nieuwe bedrijfstak*, in: Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010, p. 43.

De artistieke uitwisseling van motieven.

Het eerste gedeelte van dit essay zal zich richten op de overdracht van bepaalde klassieke motieven vanuit Italië, naar boven de Alpen en in het bijzonder, naar Lucas Cranach. Voordat we ons richten op de overdracht van deze cultuurgebonden waarden dienen we eerst vast te stellen welke stijlfenomenen en artistieke motieven ten tijde van Cranach in Duitsland gebruikelijk waren. Pas dan kunnen we met enige mate van waarschijnlijkheid vaststellen welke basis de schilder 'van huis uit' heeft meegekregen en welke Italiaanse invloeden de kunstenaar in de loop van de tijd heeft overgenomen.

De Duitse schilderijstijl ten tijde van Lucas Cranach de Oudere

Lucas Cranach de Oudere leefde ten zelfde tijde als de beroemde Neurenbergse schilder Albrecht Dürer. Vooral in Cranachs vroege werken schemert de rivaliteit met Dürers creaties meer dan eens door. Van Dürer waren vlak voor de eeuwwisseling de verzameling houtsneden *De grote passie* (1499) en *Het boek van de Apocalyps* (1498) verschenen. Tegen deze tour de force waren Dürers Noordelijke tijdgenoten niet opgewassen. Dürers werken worden veelvuldig geparafraseerd, ook door Lucas Cranach. In verscheidene bronnen valt te lezen hoe Cranach een van de hoogst gewaardeerde schilders uit zijn plaats en tijd was – op Dürer na:

*Inderdaad, als ik de onnavolgbare Albrecht Dürer uitsluit – mijn landgenoot, deze absolute genie, dan, naar mijn mening, moet deze eeuw u de hoogste plek toekennen wat de lang verwaarloosde en nu opnieuw ontwaakte kunst van het schilderen betreft*⁴.

Christoph Scheurl (1481 – 1542), Humanist, over Lucas Cranach de Oude.

Nu is Dürer uiteraard niet de enige die Lucas Cranach heeft beïnvloed. We weten dat de schilder in 1472 werd geboren als Lucas Maler⁵ in Kronach en dat zijn vader, Hans Maler, ook schilder was. Hier heeft hij waarschijnlijk zijn opleiding genoten. Helaas heeft Cranach – in tegenstelling tot Dürer – geen uitgebreide documentatie achtergelaten van zijn leven. Veel van zijn omzwervingen zijn tot de dag van vandaag onverklaard gebleven en over zijn jonge jaren is überhaupt weinig bekend.

Zodanig zijn er dus weinig bronnen die ons kunnen informeren over de directe invloeden van de jonge Lucas Cranach. Daartoe is het wenselijk om iets meer afstand te nemen en te kijken naar de meer algemene eigenschappen van de Duitse schilderkunst in de late vijftiende eeuw; de tijd dat Lucas Cranach zijn vorming genoot.

Er valt niet te spreken van één, eenduidige Duitse schilderijstijl van de vijftiende eeuw. Wél zijn er een aantal stilistische en iconografische kenmerken die een constante zijn in de meerdere stromingen die

⁴ Vrij vertaald vanuit het Engels, zoals geciteerd door: Moser, Peter, *Lucas Cranach. His Life, his World and his Art*, Bamberg, 2005, p. 6.

⁵ De schilder noemde refereerde pas in 1504 voor het eerst naar zichzelf als Lucas Cranach, naar zijn geboorteplaats, dan verschijnen de twee eerste monogrammen met de nieuwe afkorting 'LC.', zie Moser, 2005 (zie noot 2) p. 26.

Duitse schilderkunst in de tijd waarvan we spreken kende. James Snyder tekent deze kenmerken op in het boek 'Northern Renaissance Art'⁶. Hij beschrijft ze als volgt:

Als stilistische kenmerken noemt Snyder lijn, of dynamisch linearisme en het expressieve gebruik van lokale kleuren. Verder benoemt hij het *horror vacui*, de angst om lege vlakken onopgevuld te laten, wat zich in de Duitse schilderkunst uit door de neiging van kunstenaars om alle beschikbare ruimte op te vullen met objecten en ornamenten. Deze 'angst voor lege ruimte' gaat samen met wat Snyder *surface pattern* noemt. Deze term verdient ook enige toelichting. Hoewel de Duitse kunstenaars vrij vlot waren in het oppikken van perspectiefregels, is het in de vijftiende eeuw nog zo dat de hoofdrolspelers van een voorstelling helemaal naar de voorgrond getrokken worden, waarbij de figuren in de ruimte er omheen nogal onhandig tot hun recht komen: het landschap ziet er als het ware uit als een theaterdoek, ver achter de hoofdrolspelers⁷.

Als Iconografische kenmerk noemt Snyder voornamelijk de extremiteit in expressie van emoties. *German art has generally been high-keyed, with emotions expressing the extremities of the poles between which human expression swings; violence and pain versus peace and comfort; ugliness and the grotesque versus beauty and the ideal.*⁸

Door dit expressionisme op emotioneel vlak was er in mindere mate noodzaak voor subtiele boodschap overdragers als symbolisme; symbolen zijn wel aanwezig, maar in beperkte mate. Onderwerpkeuze is vooral gericht op christelijke thema's.

Voor zover de kenmerken van de Duitse schilderkunst in de tijd van Lucas Cranach, zoals opgesteld door Snyder. Beschrijvingen als deze kennen natuurlijk altijd het gevaar overmatig generaliserend te zijn, maar ze is in dit geval wel bruikbaar voor het beantwoorden van onze vraag.

In hoeverre voldoet het vroege werk van Lucas Cranach aan het profiel wat Snyder schets? In het boek 'Lucas Cranach und der Deutsche Humanismus'⁹ wordt de schilderscarrière van Cranach verdeeld in twee perioden: de vroege, Weense periode (1500 – 1504) aan het christelijk - humanistische hof van Keizer Maximilian I, en de Wittenbergse tijd (1505 – 1532) aan het reformatorisch – humanistische hof van Keurvorst Frederik III de Wijze, en zijn opvolger Johann de Standvastige.¹⁰

Als we kijken naar het vroege werk van Cranach, zijn de overeenkomsten met Snyders profiel groot. Nemen we als voorbeeld het schilderij *de Calvarieberg* uit 1500,¹¹ dan zien we veel van de door Snyder genoemde kenmerken terug. Lineaire en expressionistische kenmerken zijn vooral evident in

⁶ Snyder, James, *Northern Renaissance Art. Painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575*, New York, 1985.

⁷ Snyder, 1985 (zie noot 6) p. 227.

⁸ Snyder, 1985 (zie noot 6) p. 227.

⁹ Bierende, Edgar, *Lucas Cranach d.Ä und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*, Berlin, 2002.

¹⁰ Bierende, 2002 (zie noot 2), p. 260.

¹¹ Zie bijlage, afbeelding 2.

een houtsnede met hetzelfde onderwerp uit dezelfde periode.¹² Grotesk, opgebouwd uit grillige lijnen, zo worden in deze houtsnede tientallen mensen, dieren en lijken zij aan zij opgesteld in een kleine ruimte, boven hen uit torenen de drie gekruisigden, waarvan er één ruggelings over het hout is gebonden. In deze werken komen vooral de sterke lijvoering en de overdrijving van menselijke emoties sterk naar voren. Dezelfde kenmerken zien we terug in eerder vroeg werk zoals *De heilige Martinus deelt zijn mantel met een bedelaar* en *Christus biddend op de olijfberg*.

Richten we ons echter op latere werken van Lucas Cranach dan zien we een grove verschuiving van motieven: Allereerst zien we Cranach in plaats van sterke lijvoering experimenteren met de Italiaanse inventie van het clairobscur. Cranach was zich blijkbaar bewust van zijn vernieuwing; een houtsnede met een Venus als onderwerp, opgezet in clairobscur uit 1509 wordt door de schilder geherdateerd naar 1506, om daarmee Hans Burgkmair voor te zijn, die dezelfde druktechniek ook al vroeg hanteerde.¹³

Daarnaast is van *horor vacui* absoluut geen sprake meer wanneer in 1509 Lucas Cranach, voor het eerst buiten Italië, een levensgrote Venus schildert tegen een zwarte, lege achtergrond. Dit was tevens het eerste mythologische naakt benoorden de Alpen. Hier zien we weer de verwantschap van Cranach met Italië, daar werd dit namelijk al eerder gedaan.



Naast de stilistische kenmerken zien we hier - Venus kwam al twee keer langs – ook in de onderwerpkeuze de Italiaans humanistische invloed terug. Mythische onderwerpen doen hun intrede in het oeuvre van Cranach. Vanaf 1509 zien we zowel de Venus, als het Oordeel van Paris, Nimfen bij een bron en Lucretia.

We zien dus dat Cranach gaat afwijken, zowel op stilistische als iconografische kenmerken, van wat Snyder typeert als Duitse kunst. In plaats daarvan zien we, vooral op thematisch vlak, een verwantschap van de kunst van Lucas Cranach met de kunst van de Italiaanse Renaissance.

Lucas Cranach de Oude
Venus en Cupido
1508/1509
Berlin, Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett

¹² Zie bijlagen, afbeelding 3.

¹³ That Cranach realized this technique was an innovation is attested to by the fact that he purposefully misdated some to 1506 to gain priority over Hans Burgkmair who also developed this means of printing. Snyder, James, *Northern Renaissance Art. Painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575*, New York, 1985, p. 373.

Kanalen voor culturele overdracht

Problematisch is het gegeven dat uit geen enkele bron blijkt dat Cranach ooit een bezoek heeft gebracht aan Italië. Hoe heeft een dergelijke overdracht dan kunnen plaatsvinden? Elke Anna Werner stelt in haar essay 'Cranach en Italië' dat de schilder helemaal niet naar Italië hoefde af te reizen om kennis te maken met de renaissancekunst en de daarmee samenhangende theorieën.¹⁴

Lucas Cranach frequenteert tussen 1500 en 1504 in het humanistenmilieu van de universiteit van Wenen, die op dat moment onder de heerschappij van keizer Maximiliaan viel. De keizer stond open voor de standpunten van de protestanten en onder zijn heerschappij kwam het humanisme in Wenen nog meer tot bloei. Lucas Cranach komt hier in contact met universiteitsgeleerden onder wie Conrad Celtis. Overkoepelende thematiek in het werk van Celtis waren de klassieken en de Latijnse poëzie. Van Celtis weten we dat hij een reis naar Italië heeft gemaakt. Hij had zelfs de ambitie om een nieuw onderwijs systeem te ontwerpen wat Duitsland zou verheffen tot dezelfde culturele hoogte als Italië. Ongetwijfeld heeft Cranach in zijn invloedssfeer de nodige kennis over de Italiaanse renaissance en het humanistische gedachtegoed meegekregen.¹⁵

Ook aan het Wittenbergse hof, waar Cranach vanaf 1505 als hofschilder in dienst is van keurvorst Frederik de Wijze van Saksen, is er sprake van actieve intellectuele uitwisseling tussen Noord en Zuid Europa. Hier heeft Cranach waarschijnlijk ook direct contact gehad met Jacopo de' Barbari, een Venetiaanse kunstenaar die omstreeks 1504 in Wittenberg werkte. Maar ook zonder direct contact met Italiaanse kunstenaars kon Cranach via werken die in het bezit van zijn opdrachtgevers waren kennis maken met Italiaanse kunst. Dit kon ook via werken van Nederlandse of Duitse tijdgenoten die wél de reis naar Italië hadden gemaakt, zoals – wie anders- Albrecht Dürer. Van belang is ook de hechte vriendschap die Lucas Cranach in Wittenberg sloot met hervormer Maarten Luther.

Ten slotte wordt Cranachs reis naar de Nederlanden ook in verband gebracht met de Italiaanse invloeden in zijn kunst. 'De culturele betrekkingen en de artistieke uitwisseling tussen Italië en de Nederlanden waren vanaf het midden van de 15^e eeuw inderdaad erg intensief. Dit leidde tot tal van beïnvloedingen en ontleningen op stilistisch, technisch, thematisch, iconografisch of theoretisch vlak.'¹⁶

Bijzonder is het feit dat ondanks de evidente overname van Italiaanse motieven, er bij Cranach geen sprake lijkt te zijn van een tendens om de stijl van de Italiaanse Renaissance schilderkunst volledig na te bootsen. Eerder lijkt Cranach een soort vertaalslag te maken naar de doelgroep waarvoor hij werkte. Zo ontstaat een repertoire met mythische, klassieke voorstellingen, weergegeven in de persoonlijke stijl van Cranach, die door Werner wordt omschreven als *gekenmerkt door lineariteit en*

¹⁴ Werner, E.A., *Cranach in Italië. Artistieke overdrachtsprocessen en culturele toe-eigeningsstrategieën*, in: Messling, Guido, 2010 (zie noot 1), p.30.

¹⁵ Schade, Werner, *Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne*, Berlin, 2003, p. 107.

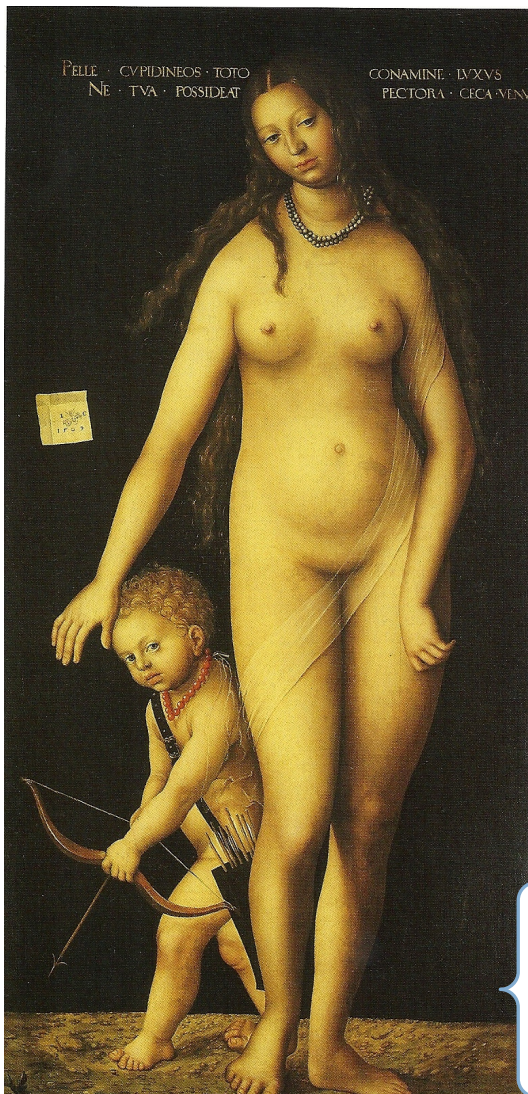
¹⁶ Werner, E.A., *Cranach in Italië. Artistieke overdrachtsprocessen en culturele toe-eigeningsstrategieën*, in: Messling, 2010 (zie noot 1), p.30.

vlakheid, uitgerekte proporties en lokale kleur, een toneelmatige verlichting van de voorgrond en een op interactie gerichte relatie tussen beeld en toeschouwer.¹⁷

Hoe ziet deze Duitse vertaling van Italiaanse motieven er in de praktijk uit en met welk doel vond zij plaats? Het volgende gedeelte van dit essay handelt over een aantal stukken uit het oeuvre van de schilder om deze vraag te beantwoorden. Gezien de enorme omvang van het oeuvre van Cranach en de daaruit voortkomende noodzaak om de aandacht op een specifiek onderdeel te richten, worden de analyses hieronder beperkt tot een aantal van de meest befaamde werken uit zijn oeuvre: de mythologische naaktschilderkunst van Lucas Cranach de Oudere.

De mythologische naakten van Cranach

Venus en Cupido



Hoewel er over dit schilderij al veel is gezegd en geschreven, is het toch belangrijk om er even bij stil te staan. Dit schilderij markeert namelijk het begin van Cranachs werkzaamheden als naaktschilder. Het was dit schilderij waarmee hij in 1509 als eerste benoorden de Alpen een levensgroot schilderij van de godin maakte. Het vrouwelijke naakt was al eerder geschilderd, maar dan met een christelijk onderwerp: een Eva door Dürer in 1507.¹⁸ Ook het weergeven van een Venus was niet uniek, maar gebeurde tot dan toe voornamelijk als illustratie of decoratie. Het is de combinatie van het mythologische vrouwelijke naakt op zo'n groot formaat dat Cranach hier een voorloper maakt.

De zwarte achtergrond van deze Venus is waarschijnlijk afgekeken van de eerder genoemde Adam en Eva voorstelling door Dürer uit 1507. We zien in dit schilderij van Dürer dezelfde achtergrond het bruine bekezelde toneel waar de figuren op staan, dat later handelsmerk werd van Cranach.

Lucas Cranach de Oude
Venus en Cupido
1509
Sint-Petersburg, Hermitage

¹⁷ Werner, E.A., *Cranach in Italie. Artistieke overdrachtsprocessen en culturele toe-eigeningsstrategieën*, in: Messling, 2010 (zie noot 1), p.31.

¹⁸ Zie bijlage, afbeelding 4 en 5.

Een groot verschil tussen de naaktweergaven van beide schilders is de aandacht die werd besteed aan de anatomische correctheid van de figuren. Dürer was zodanig beïnvloed door zijn Italiaanse collega's dat ook hij uiterste moeite deed om de constructie van het menselijk lichaam in de schilderkunst tot in de puntjes te beheersen. Zijn *Vier Bücher von menschlicher Proportion* getuigen hiervan.¹⁹ Alleen voor een knie had hij al vijftientig herkenningspunten om hem zo goed mogelijk te positioneren. Deze nauwkeurigheid valt te vergelijken met de eindeloze studies van Leonardo da Vinci, en valt wellicht te interpreteren als een poging van Dürer om als zijn Noordelijke equivalent op te treden. Bij Cranach daarentegen is het naakt opgesteld uit sierlijke lijnen en elegante vormen; ook een schoonheidsideaal, zonder meer, zij het een meer persoonlijk ideaal.

In literatuurstudies over de beide schilders wordt vaak het contrast benadrukt tussen Dürer, die veel energie stopte in de anatomisch correcte weergave van het lichaam, en Cranach, die er een wat interpretatiever, persoonlijk schoonheidsideaal op nahield.²⁰ Deze redenering gaat echter voorbij aan het feit dat de naakten van Dürer óók onderhevig zijn aan een schoonheidsideaal dat niet enkel is ingegeven door de juiste proporties van het menselijk lichaam, maar ook door modeverschijnselen. Dit komt het duidelijkste naar voren bij bestudering van de schouders van Dürers vrouwelijke naakten. Opvallend is hoe laag en afhankelijk de schouders van deze figuren zijn, bijvoorbeeld bij de eerder genoemde Eva uit 1507. Hetzelfde zien we bij Italiaanse schilders zoals Botticelli, in het bijzonder bij zijn befaamde *Geboorte van Venus* uit 1483,²¹ zien we dit verschijnsel. De smalle, lage schouders maken een elegante indruk, maar zijn net zo anatomisch onjuist als de elegante, gothisch aandoende creaties van Cranach.

Bertold Hinz wijst in zijn essay op de instabiele en zelfs wankele indruk die de Venus van Cranach maakt. Hij stelt dat de contrapostische positie van de voeten niet in overeenstemming is met de gewichtsverdeling van het nonchalant verdraaide lichaam en, zo gaat hij verder: *de werkloze linkerarm rest niets anders dan zich onhandig te verkrampen*²².

Het mag duidelijk zijn dat Dürers Eva steviger staat dan de Venus van Cranach. De observatie van Hinz lijkt echter lichtelijk overtrokken als je bedenkt dat de 'onhandig verkrampde' arm is uitgestrekt om Cupido en zijn gevaarlijke pijlen terug te houden (hetzelfde zien we ook duidelijk in de foutief gedateerde houtsnede van Venus die eerder werd genoemd). Er wordt hier wellicht wederom iets te veel moeite gedaan om het contrast in aandacht voor de menselijke proporties tussen de twee schilders te benadrukken.

Interessanter is wellicht het verschil in interpretatie van beide schilders. Van de ongeveer veertig Venus-schilderijen die Friedländer en Rosenberg tellen laten we er nog één de revue passeren, om dit verschil in interpretatie te illustreren.

¹⁹ Dürer, A, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg, 1528.

²⁰ Werner, Messling, Hinz, Friedländer, Bierende, etc.

²¹ Zie bijlagen, afbeelding 6.

²² Hinz, Berthold, *Naaktschilder-kunst bij Cranach. Een nieuwe bedrijfstak*, in: Messling, 2010 (zie noot 2), p. 44.

Bij vergelijking tussen het schilderij Cranachs *Venus met Cupido als honingdief*²³ uit 1531 en soortgelijke afbeeldingen van Dürer of andere tijdgenoten valt een duidelijk contrast in interpretatie op. De klassieke morele boodschap van dit schilderij wordt duidelijk in de figuur van Cupido. Hij heeft toegegeven aan de zoete verleiding, en wordt daarom nu door de bijen geplaagd. De boodschap die de mens hieruit moet trekken is om niet toe te geven aan de verleidingen van de lust, omdat de gevolgen, net als bij Cupido, bitter kunnen zijn.

In een vergelijkbaar werk van Dürer²⁴ (in het Bozar naast dit werk van Cranach opgesteld) zien we een geklede Venus die Cupido vermaant. In Cranachs versie echter, zien we een Venus slechts gekleed in een transparante voile die de aandacht eerder naar haar schaamstreek toe lijkt te trekken dan deze te bedekken. In plaats van zich te richten tot Cupido kijkt ze de toeschouwer schalks aan en lijkt zo eerder de personificatie van de verleiding te worden, in plaats van de waarschuwing ervoor.

Deze afbeelding is veel zinnelijker en sensueler dan haar voorgangers. Het was een zeer populair thema, en genoot veel navolging. Toch is het belangrijk te bedenken dat in de tijd van Cranach een schilder niet zomaar een vrijbrief kreeg voor het schilderen van naakten.²⁵

*Het kunstig decorum stipuleerde dat naakt in de kunst nog altijd verbonden moest zijn met de gepaste iconografie. De naakte bronzen David van Donatello en de marmeren en reusachtige versie van Michelangelo uit 1504 waren opflakkingen van rebellie.*²⁶

Het was dus sowieso niet alleen een artistieke keuze, maar ook een pure noodzaak voor de kunstenaar om zijn schilderijen te voorzien van 'gepaste iconografie'. Dit constaterende zou de vraag relevant worden of het de schilder überhaupt ging om de iconografie, dus om het weergeven van een Venus of ander mythologisch interessant figuur, of dat het hem simpelweg om het naakt schilderen te doen was, maar dat hij het dekmantel van de mythologie en de moraal nodig had om dit te legitimeren. Ging het om de vrouw of om de Venus?

Lucretia

Het verhaal van Lucretia komt voort uit de Romeinse overlevering van Livius. Volgens het verhaal doodde de mooie, kuise Lucretia zichzelf in het aangezicht van haar vader en echtgenoot, nadat de zoon van de koning Lucius Tarquinius Superbus haar gedwongen had het bed met hem te delen. Na dit opgebiecht te hebben riep ze haar getuigen op zich te wreken en zodanig werd de revolutie

²³ Zie bijlagen, afbeelding 7.

²⁴ Zie bijlagen, afbeelding 8.

²⁵ Overigens is er weinig veranderd. In 2008 werd nog een poster voor een Cranach expositie geweigerd door *Transport for London*. Op de poster stond een Venus van Cranach (zie bijlage, (...)) en het was de bedoeling dat deze overal in de underground zou komen te hangen. *Transport for London* weigerde, ze vonden het werk 'overtly sexual'.

²⁶ Mathias Depoorter, 'De onbekende wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar in de tijd van Dürer, Titiaan en Metsys', *Openbaar Kustbezit Vlaanderen* 48 (2010), nr. 5 (oktober – november), pp. 22-25.

ontketend die Rome van een koninkrijk in een republiek zou veranderen.²⁷

De dood van Lucretia wordt een populair thema in de schilderkunst. Lucretia is een voorbeeld van schoonheid, kuisheid en moed.

In het oeuvre van Cranach komt Lucretia tientallen keren voor.²⁸ Dan met landschap op de achtergrond, dan weer voor het zwarte doek. Het ene moment gekleed, het andere moment volledig ontbloot en binnen deze grenzen ook weer in talloze variaties met nét een andere bontmantel, net een andere schikking van de jurk, een andere haardracht of een andere drapering van haar sieraden. De figuren zijn wederom slank van figuur en opgezet in een elegante, gotisch ogende lijnvoering. Wat in het oeuvre van Cranach niet voorkomt is een Lucretia omgeven door de figuren die in de legende op het moment van haar dood bij haar zijn, noch door de ruimte zoals die beschreven wordt in het verhaal van Livius. Dit zien we bijvoorbeeld wel bij Italiaanse tijdgenoten zoals, wederom, Botticelli²⁹.

De schilderijen van een volledig ontklede Lucretia, zoals het exemplaar dat we kennen uit 1529,³⁰ verdienen extra aandacht. We zien ook hier dat Cranach, net als bij *de Drie gratiën*, het naakt hier buiten de context van haar mythe plaatst zodat er een bepaalde afstand tot haar oorspronkelijke context ontstaat. Dit feit zou te verzachten zijn door de verklaring dat het gaat om een portret van Lucretia, waarbij het mes haar attribuut is, en het schilderij niet de historische gebeurtenis als zodanig poogt weer te geven.

Toch is er nog een factor, een vraag die opdoemt, die de afstand tot het verhaal van Livius vergroot. Die vraag luidt: Waarom moet Lucretia überhaupt naakt weergegeven worden? Als we het verhaal volgen was Lucretia kuis. Zó kuis zelfs, dat ze zichzelf voor het ontnemen van haar onschuld met de dood bestrafte. Volgens de overlevering van Plinius was ze in het bijzijn van haar familie en had ze zelfs enkele getuigen laten opdraven voor ze het relaas van haar gewelddadige ontering uit de doeken doet. Vervolgens haalt ze een mes tevoorschijn dat ze onder haar kleren verborgen had en pleegt daarmee zelfmoord voordat iemand haar tegen kan houden. Waar zijn die kleren dan op dit schilderij? En klinkt het in het kader van dit verhaal plausibel dat Lucretia zich volledig zou ontkleden alvorens het mes tot zichzelf te richten?

Het klinkt wellicht flauw om deze vragen te stellen, natuurlijk moet de kunstenaar de artistieke vrijheid hebben om van een half ontklede Lucretia, een geheel ontklede Lucretia te maken. Waarom niet? Maar het houdt niet op bij het feit dat Lucretia, onttrokken van haar originele omgeving, ook nog ontkleed is, er is meer.

Kijken we naar Cranachs Lucretia uit 1529 (bijlage 12) schilderde dan zijn de druppeltjes bloed aan het zwaard, die hij bij haar voorgangers nog subtiel over de borstkas liet rollen, verdwenen en daarmee nog een kenmerk van de legende. Over het gelaat van deze Lucretia lijkt haast een

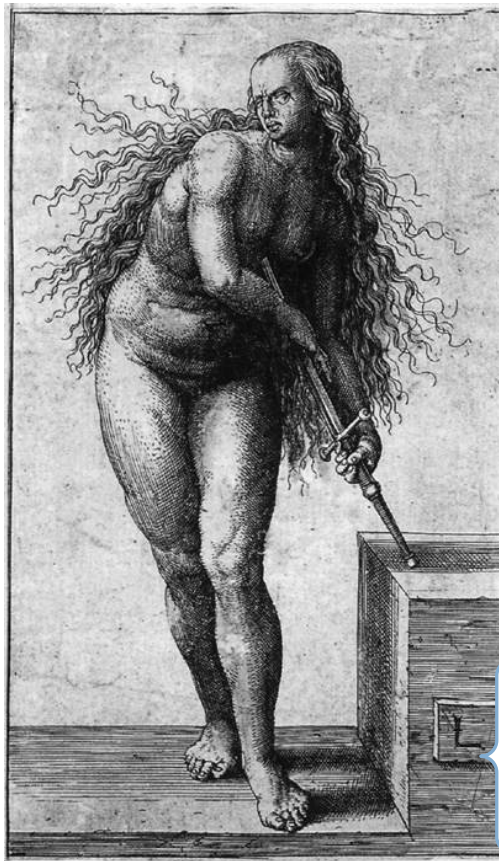
²⁷ Livius, Titus, *Roman History*, (vert. William Gordon) Glasgow 1783, Vol. 1, pp. 99-102.
Digitale versie via google books.

²⁸ Een aantal prominente voorbeelden staan in de bijlagen, afbeelding 9, 10 en 11.

²⁹ Zie bijlagen, afb. 11.

³⁰ Zie bijlagen, afb. 12.

ondeugende glimlach te spelen. Was het niet voor het zwaard en de titel, dan was dit een erotisch portret van een jonge dame geweest. En dat is een bewuste keuze geweest van de schilder. Het is niet omdat Cranach te kort zou schieten in zijn vaardigheden om emoties te tonen in zijn schilderkunst; zijn Lucretia uit 1510 (bijlage 10) ziet er daadwerkelijk getergd uit en ook Antaeus in Cranachs *Hercules en Antaeus*³¹ heeft van de schilder een grimas van doodsangst gekregen. Het is ook niet dat Cranach graag afstand nam van bloederige taferelen; bij elk schilderij dat hij van Judith en het hoofd van Holofernes maakte kijkt de toeschouwer de bloedige afgehouden nek van de legeroverste in. Nogmaals, deze specifieke weergave van de naakte Lucretia uit 1529, was een bewuste keuze. Ter overweging: is het niet buitengewoon onethisch om juist Lucretia, die zo kuis was dat ze zich het leven ontnam omdat haar eer beschadigd was, neer te zetten als lustobject?



Een verzachtende factor voor deze kwestie, is dat Lucas Cranach niet de eerste was die een geheel ontklede Lucretia geheel afbeeldde. Een gravure van Lucas van Leyden uit 1515 toont een volledig ontklede Lucretia. Ook Albrecht Dürer (wie anders) was hem voor in 1518, al heeft deze zijn Lucretia nog voorzien van een doek voor de schaamstreek. Overigens betreft het hier naar alle waarschijnlijkheid het minst populaire werk dat Dürer ooit vervaardigd heeft.³² Het lichaam is buitenproportioneel, het gezicht is, hoe zeg je dat vriendelijk, niet zo mooi als Livius beschreef. Verder is de pot die onder het bed staat weinig heroïsch. Dat daargelaten heeft Dürer zijn onbeminlijke heldin wél dichterbij de mythe gehouden, door haar te plaatsen in haar slaapkamer: de crimescene van het verhaal.

Lucas van Leyden
Lucretia
1514
British Museum, Londen

Later, in de zestiende en zeventiende eeuw wordt Lucretia ook regelmatig naakt weergegeven, maar dan meestal niet als portret maar als verhalende voorstelling die een scène uit de mythe verteld. Het grootste verschil tussen de Lucretia van Cranach en die van zijn tijdgenoten blijft het feit dat de meeste schilderijen dicht bij de mythe blijven, waar Cranach met veel dichtgerijpde vrijheid een portret opstelt van een, haast willekeurige naakte vrouw. Waarschijnlijk was dat – het schilderen van een sensueel naaktportret- wat hij het meeste voor ogen had bij het schilderen van zijn Lucretia uit 1525. Andere schilders waren hem hierin al voorgegaan dus de weg was vrij om te experimenteren. Waarom schilderde Lucas Cranach Lucretia naakt? Omdat het kon.

³¹ Zie bijlagen, afbeelding 13.

³² Zie bijlagen, afbeelding 14

Diana en haar nimfen



Lucas Cranach de Oude
Apollo en Diana
1530
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

Voor de volgende case study keren we terug de Griekse godenwereld. Naar Apollo en Diana om precies te zijn. Het paneel 'Apollo en Diana' uit 1530 toont de Goddelijke broer en zus in een weelderig Duits aandoend landschap. Ook in dit schilderij is de artistieke overdracht met Italië zowel op directe, als op indirecte wijze duidelijk zichtbaar.

De directe verwijzing naar Italië zit hem onder meer in de figuur van Apollo, wiens houding geïnspireerd lijkt op de Apollo uit een gravure van Jacopo de Barbari.³³ De twee tonen grote overeenkomsten in houding en voorkomen. Opvallend is het feit dat

Cranach, zo kien op het weergeven van naakten, de mannelijke god hier wel van een lendendoekje heeft voorzien. Wellicht was een mannelijk frontaal naakt nog een brug te ver voor de schilder,³⁴ wellicht was de doek ook afgekeken van het werk van Dürer met hetzelfde onderwerp dat Messling met dit werk in verband brengt.³⁵ Hier zien we weer de indirecte band met Italië; Cranach neemt motieven over van een Duitse schilder, die op zijn beurt weer leent van de Italianen.

Een andere overduidelijke verwijzing naar de klassieke oudheid die in Italië zo gevierd werd, is de houding van Diane. Ze zit – curieus genoeg op de rug van een hert, daarover later meer- aan haar voet te plukken. Cranach grijpt met dit beeld terug op een van de meest populaire sculpturen uit de Romeinse tijd: de *Spinario*³⁶ (ook wel liefdevol de tonenplozer genoemd in Nederland). Dit bronzen beeld van een jongetje dat een splinter uit zijn voet trekt is, zowel in de beeldhouw- als in de schilderkunst veelvuldig gekopieerd en geparafraseerd, zowel in de middeleeuwen als in de

³³ Zie bijlage, afbeelding 15.

³⁴ Ook in de schilderijen van het Laatste Oordeel (zie bijlage (...)), waar toch tientallen naakte mannen door Cranach geschilderd werden, heeft de schilder het weergeven van het mannelijk geslachtsdeel consequent vermeden.

³⁵ Messling, 2010 (zie noot 2,) p. 193. Zie bijlagen, afbeelding 16.

³⁶ Zie bijlage, afbeelding 17.

renaissance. In dit schilderij van Lucas Cranach zien we hem terug in de houding van Diane. Haar houding is vrijwel identiek aan die van het beeld, alleen 'ploost' zij aan haar rechtervoet, in tegenstelling tot het bronzen jongentje.

Diana was volgens de Griekse mythologie de Godin van de jacht. Het hert in het schilderij kan als attribuut verwijzen naar deze functie van de Godin. Sommige onderzoekers dichten haar enkel een meer specifieke rol toe, namelijk die van Aktaeon: een onfortuinlijke passant in de mythe rond Diana verteld door Ovidius. Volgens het verhaal is Diana aan het baden wanneer Aktaeon, aan het jagen met zijn honden, haar per ongeluk naakt ziet. De kuise jachtgodin ontsteekt in woede en verandert de jager in een hert, waartoe hij door zijn eigen honden aangevallen en gedood wordt.³⁷

Als deze laatste theorie het bij het rechte eind heeft zijn er twee zaken die opvallen. Allereerst de gemoedelijke relatie tussen Diana en het dier: *Voor ontwikkelde toeschouwers moet deze scène ergerlijk zijn geweest (...)wegens de vreedzame verbinding tussen Diana en het hert.*³⁸

Daarnaast roept Cranach wederom de voyeur in de toeschouwer op door hem een blik te gunnen op het lichaam van deze vrouw, die volgens de mythe eenieder die haar naakt zag het liefst een wrede dood injaagde.

Eenzelfde discrepantie zien we in de talrijke schilderijen die Cranach vervaardigde met als onderwerp de 'Nimf rustende bij een bron'³⁹ Dit schilderij toont een naakte liggende vrouw, haar ogen half geopend, en boven haar een Latijns opschrift dat vertaald als 'Ik, de nimf van de heilige bron, rust, verstoort mijn slaap niet'⁴⁰. De interactie die Cranach creëert door haar de ogen te laten openen, doet ons als kijker vermoeden dat wij exact dat hebben gedaan waar het opschrift voor waarschuwt: we zijn betrappt tijdens het kijken, de nimf ontwaakt.⁴¹

Dit moment van ontwaken is tevens het grootste verschil tussen dit schilderij en andere, eerdere versies met hetzelfde onderwerp. Juist de spanning die het samenspel van de tekst en het beeld oproept, maakt van de toeschouwer een voyeur. Er wordt door deze aanpassing op het thema een sensuele spanning opgeroepen, net zoals dat gebeurde bij het naakt afbeelden van de kuise Diane en het aanpassen van de verdrietige Lucretia tot een erotische vamp. Net zoals dat gebeurde bij het verdraaien van de moraal zodat Venus de verleiding zelf werd, in plaats van de waarschuwing daarvoor en net zoals het gebeurde bij het creëren van een anachronisme voor de drie gratiën.

³⁷ Ovidius, *Methamorphosen*, (vert. M. d'Hane-Scheltema) Amsterdam, 2006, III 138-252, pp.720-721.

³⁸ Werner, E.A., *Cranach in Italie. Artistieke overdrachtsprocessen en culturele toe-eigeningsstrategieën*, in: Messling, 2010 (zie noot 2), p.40.

³⁹ Zie bijlage, afbeelding 18.

⁴⁰ 'FONTIS NIMPHA SACRI SOMNUM NE RUMPE QUIESCO'

⁴¹ Werner, E.A., *Cranach in Italie. Artistieke overdrachtsprocessen en culturele toe-eigeningsstrategieën*, in: Messling, 2010 (zie noot 2), p.40.

Ook het thema van de Slapende nimf bleek mateloos succesvol. Cranach heeft zijn clientèle bediend met tientallen variaties op het thema. Cranachs omvormingen op het klassieke thema bleek zijn vruchten af te werpen, en – net als zijn andere mythologische naakten- behoorlijk lucratief.

Conclusie

In dit essay is gepoogd te onderzoeken hoe bepaalde mythologische en klassieke motieven zijn intrede deden in het oeuvre van Lucas Cranach de Oudere en hoe dit tot uiting kwam in zijn schilderkunst, met name in zijn naakten.

Lucas Cranach heeft ondanks het feit dat hij Italië nooit heeft bezocht via vele kanalen kennis kunnen maken met de Italiaanse kunst het daarmee samenhangende humanistische renaissance gedachtegoed. Van belang daarvoor waren zijn contacten in het Weense universiteitsmilieu, zijn werkzaamheden als hofschilder aan het humanistische hof in Wittenberg en zijn diplomatieke reizen naar de Nederlanden waar al tijden actieve culturele uitwisseling was met Italië.

De overdracht heeft plaatsgevonden op zowel directe wijze, door contacten met Italiaanse kunstenaars zoals Jacopo de' Barbari, als op indirecte wijze, door de invloed van Duitse kunstenaars die wél de reis naar Italië hadden gemaakt. Met name Albrecht Dürer speelt hierin een grote rol, zijn invloed zien we terug door de hele schilderscarrière van Lucas Cranach.

In het oeuvre van Lucas Cranach de Oude zien we de Italiaanse invloed vooral terug in de onderwerpkeuze. De Griekse en Romeinse mythen brachten de schilder een nieuwe onaangeboorde bron aan onderwerpen die uiterst geschikt waren voor zijn specialisme: naaktschilderkunst.

In het weergeven van mythologische naakten werkt Cranach vaak door op creaties die eerder werden vervaardigd door Dürer of zijn Nederlandse dan wel Italiaanse collega's. Hij bewijst met deze werken echter, zelfs wanneer er een duidelijk voorbeeld voor handen is, zijn individuele stijl, door ze stilistisch aan te passen, ze uit hun context te plaatsen door middel van anachronismen of door de verhalende context op de achtergrond volledig weg te laten.

Opvallend is hoe Cranach vaak de moraal van uitgebeelde verhaal met een korreltje zout nam en het werk zo naar zijn eigen smaak aanpaste, dat er van de originele mythe niet veel terug te vinden was, of dat de moraal volledig verdraaid werd. Dit laat zich verklaren door het feit dat de gepaste iconografie destijds nog een vereiste was als rechtvaardiging voor het schilderen van een naakt. Het zou dus kunnen dat de mythe voor Cranach voornamelijk een dekmantel was, waar hij zelf niet zoveel waarde aan hechtte, maar wat een noodzakelijk kwaad was, wilde hij naakten schilderen.

De mythologische naakten van Lucas Cranach intrigeren. Dit was vroeger het geval gezien het enorme commerciële succes waar melding van wordt gemaakt, en dat is vandaag de dag niet anders, getuige de geslaagde crowdfunding actie van het Louvre. De vraag die in de inleiding terloops gesteld werd; of de kunstenaar Cranach zich liet leiden door de zakenman Cranach, is eigenlijk niet bijzonder relevant wanneer men kijkt naar de knappe vertaalslag die Cranach maakte om Italiaanse renaissancekunst te doen aanslaan bij zijn voornamelijk Duitse clientèle; de inventieve kracht, en de esthetische waarde van de mythologische naakten zijn zo groot, dat ze hebben bewezen de tand des tijds te doorstaan.

Bronnen

Literatuur:

- Bartoschek, G., Rebmann, R., Werner, E.A. e.a., *Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern*, Berlijn, 2009.
- Bierende, Edgar, *Lucas Cranach d.Ä und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*, Berlin, 2002.
- Falk, Tilman, Dieter Koepplin, *Lucas Cranach. Gemälde Zeichnungen Druckgraphik*, Band 1, Stuttgart, 1974.
- Flechsig, Eduard, *Cranachstudien*, Leipzig, 1900.
- Friedländer, Max Jacob, *Die frühesten Werke Cranachs*, Berlin, 1902.
- Friedländer, Max Jacob, *Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin, 1931.
- Marchetti, F.C., T. Pauli, S. Zuffi, *La Peinture de la Renaissance* (vert. S.bonucci en C.S. Mazéas) Milan, 2000.
- Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010.
- Moser, Peter, *Lucas Cranach. His Life, his World and his Art*, Bamberg, 2005.
- Ovidius, *Methamorphosen*, (vert. M. d'Hane-Scheltema) Amsterdam, 2006
- Schade, Werner, *Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne*, Berlin, 2003.
- Snyder, James, *Northern Renaissance Art. Painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575*, New York, 1985.

Krantenartikelen en tijdschriften:

- Beunderman, Mark, 'Louvre collecteert voor dure Cranach', *NRC Next*, 16 november 2010.
- Beunderman, Mark, 'Actie 'crowdfunding' van Louvre geslaagd', *NRC Next*, 21 december 2010.
- Mathias Depoorter, 'De onbekende wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar in de tijd van Dürer, Titiaan en Metsys', *Openbaar Kustbezit Vlaanderen 48* (2010), nr. 5 (oktober – november), pp. 22-25.

Bijlagen

Afbeelding 1

Lucas Cranach de Oudere

De drie gratiën

1535

Olieverf op paneel

50,5 x 35,7 cm

Nelson-Atkins Museum museum of Art, Kansas

Bron afb.: <http://www.lib-art.com>



Afbeelding 2

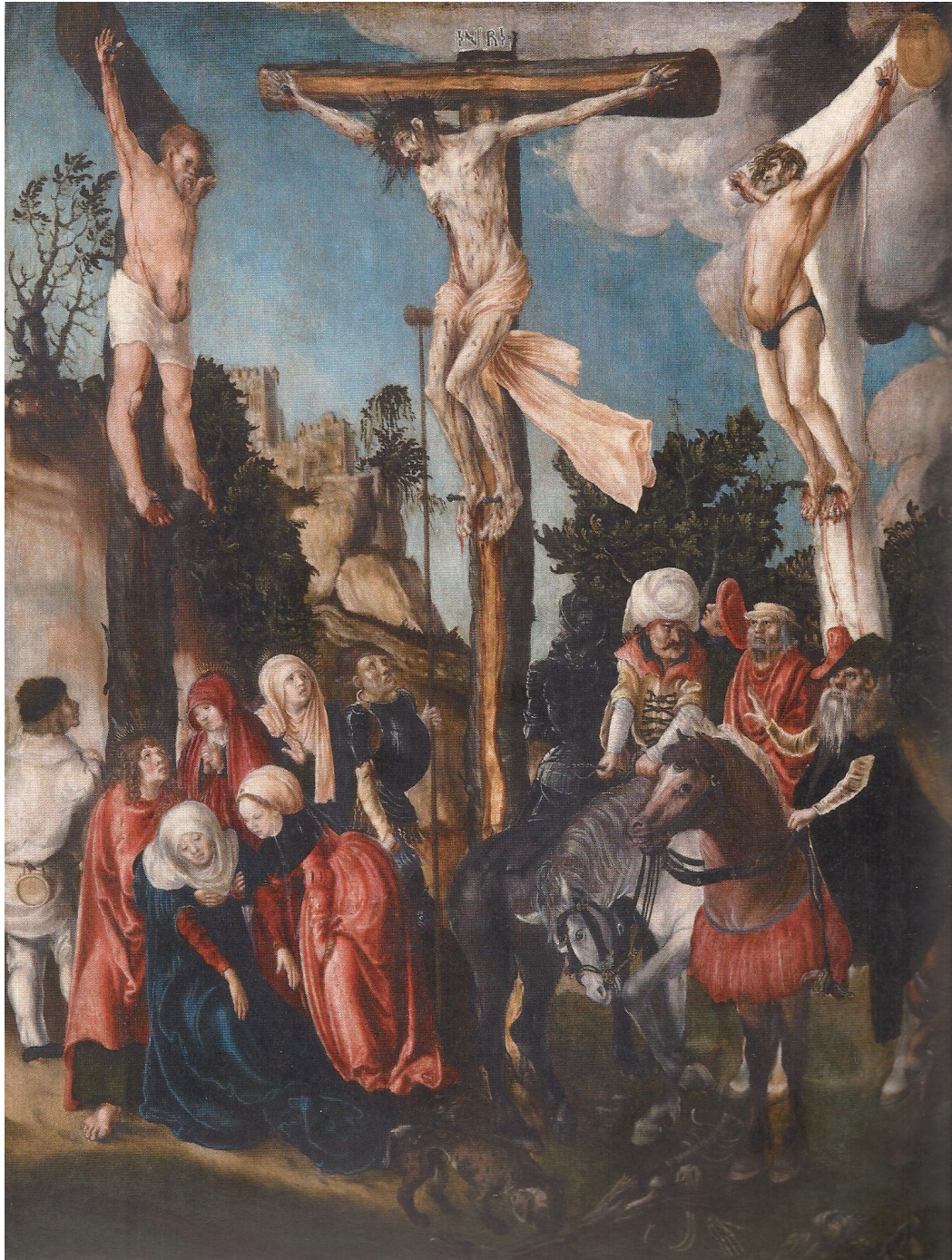
Lucas Cranach de Oude

Calvarieberg ('Schottenkruisiging')

ca. 1500

Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

Bron afb.: Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010.



Afbeelding 3

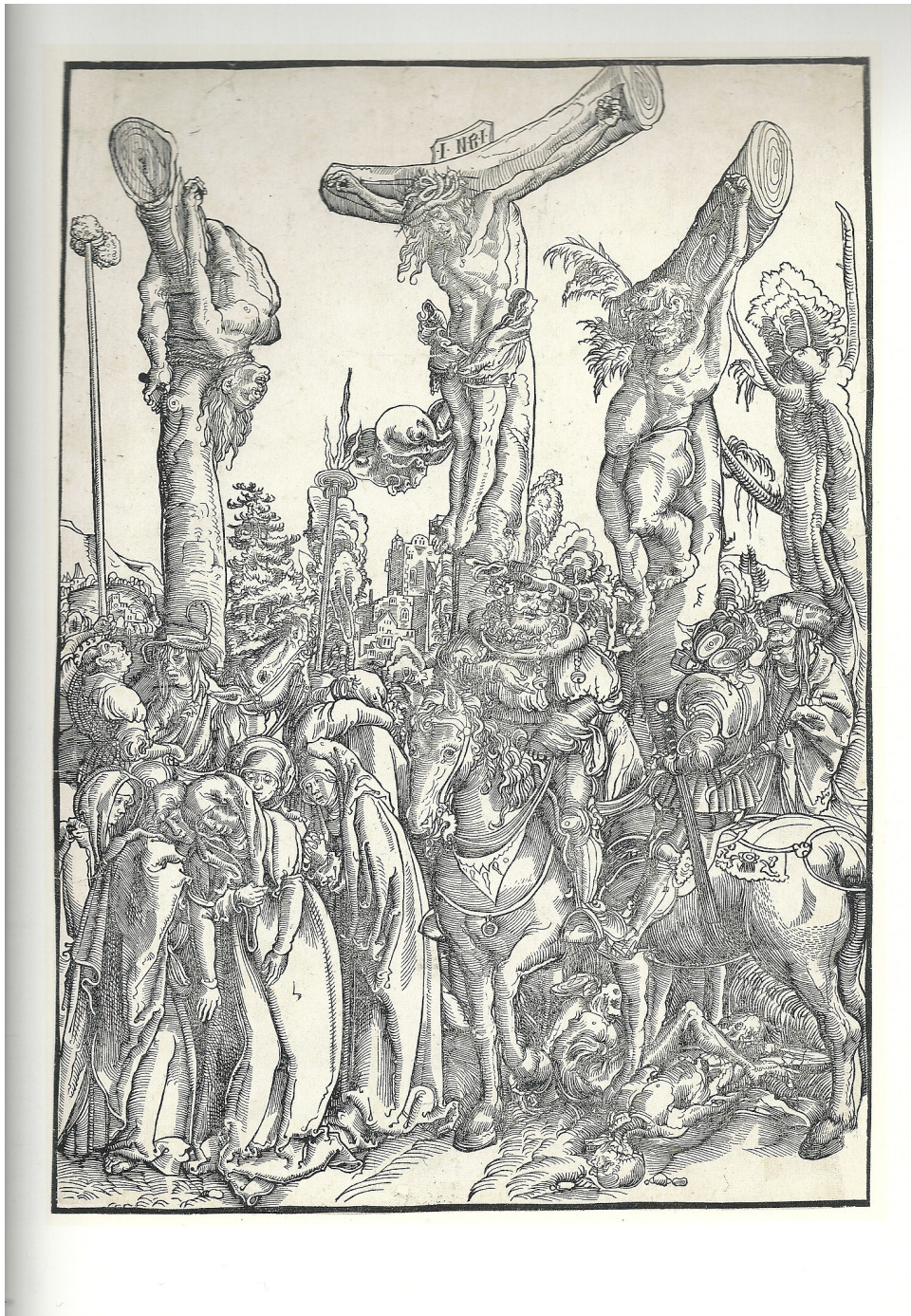
Lucas Cranach de Oude

Calvarie

1500/1504

Berlijn, Slaatliche Museen, Kupferstichkabinett

Bron afb.: Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010.



Afbeelding 4 en 5

Albrecht Dürer

Adam en Eva

1507

Museo Nacional del Prado, Madrid

bron afb.: Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010.



Afbeelding 6

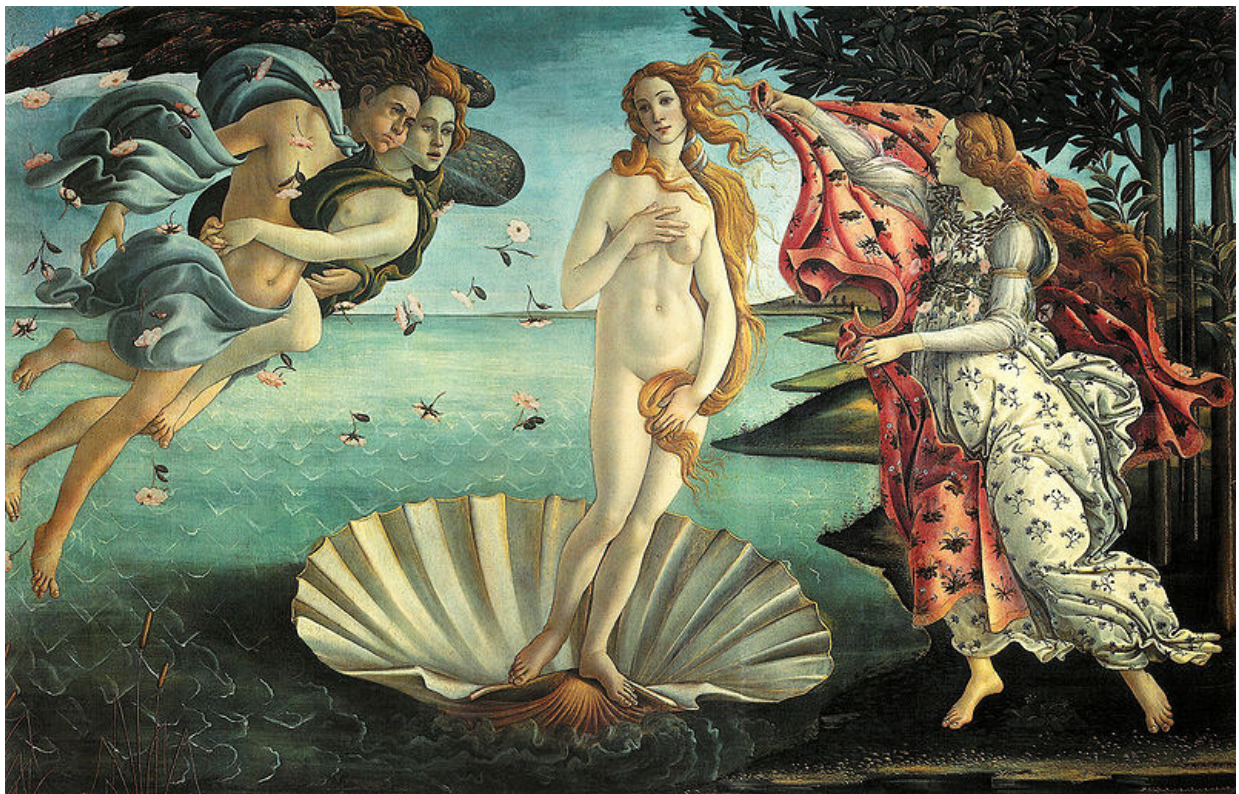
Sandro Botticelli

De geboorte van Venus

1483

Uffizi, Florence

bron afb.: www.kunststad.nl



Afbeelding 7

Lucas Cranach de Oudere

Venus met Cupido als honingdief

1531

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel

bron afb.: Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010.



Afbeelding 8

Albrecht Dürer (kopie)

Venus met Cupido als honingdief

ca. 1515/25

British Museum, Department of Prints and Drawings, Londen.

bron afb.: Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010.





Afbeelding 9

Lucas Cranach de Oudere

Lucretia

ca. 1510/1513

Privéverzameling

Bron afb.: Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010.



Afbeelding 10

Lucas Cranach de Oudere

Lucretia

1540/1545

Privéverzameling

Bron afb.: Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010.

Afbeelding 10

Lucas Cranach de Oudere

Lucretia

ca. 1525/1530

Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Bron Afb.: Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010.



Afbeelding 11

Sandro Botticelli

het verhaal van Lucretia

ca. 1500

Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Bron afb.: www.backtoclassics.com



Afbeelding 12

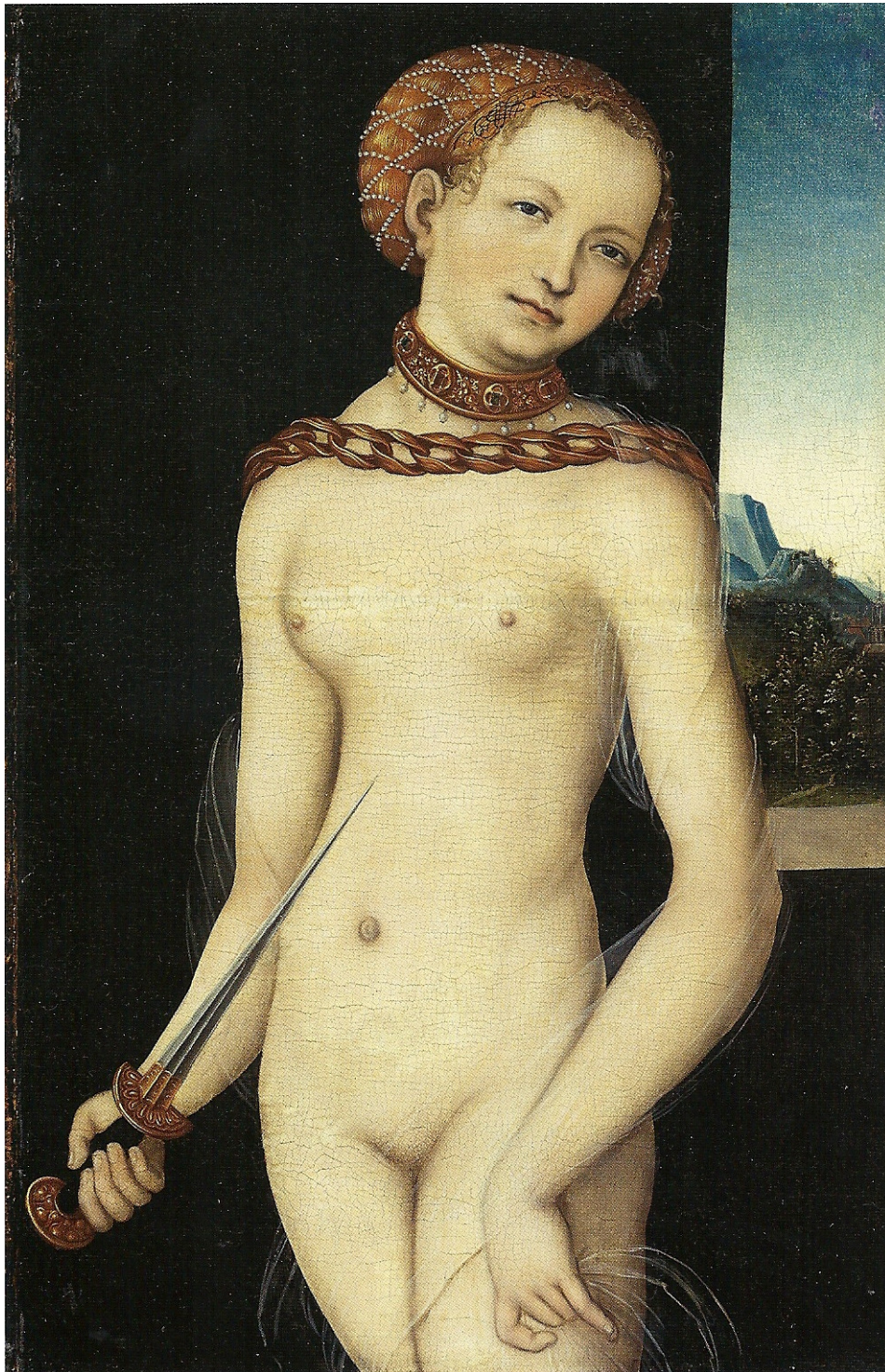
Lucas Cranach de Oudere

Lucretia

1529

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

Bron afbeelding: Schade, Werner, Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne, Berlin, 2003.



Afbeelding 13

Lucas Cranach de Oude

Hercules en Antaeus

ca. 1520/30

Compton Verney, Warwickshire.

Bron afb.: Schade, Werner, Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne, Berlin, 2003.



Afbeelding 14

Albrecht Dürer

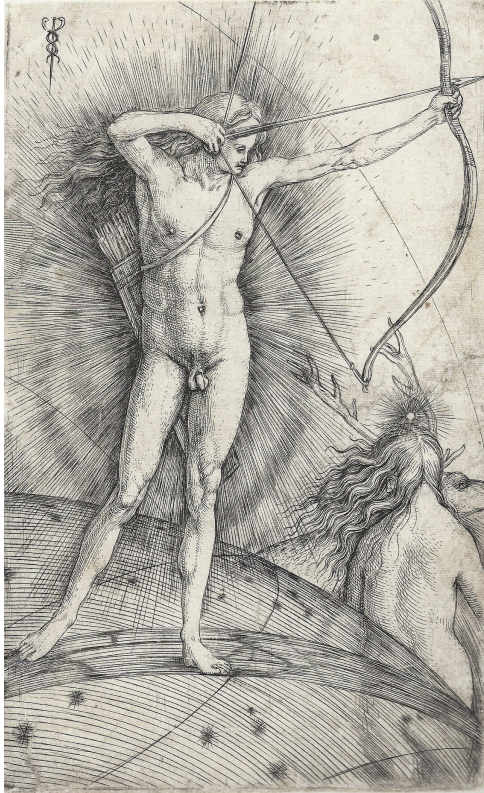
Lucretia

1518

Alte Pinakothek, München

Bron afb.: www.2artgallery.com





Afbeelding 15

Jacopo de' Barbari

Apollo en Diana

ca. 1500

Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam

Bron afb.: Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010.

courtesy of www.albrecht-durer.org



Afbeelding 16

Albrecht Dürer

Apollo en Diana

ca. 1503/1504

Koninklijke bibliotheek van België,
prentenkabinet.

Bron afb.: www.albrecht-durer.org

Afbeelding 17

Spinario

Hellenistisch brons

Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rome

Bron afb.: Wiki Commons.



Afbeelding 18

Lucas Cranach de Oude

Nimf rustend bij een bron

1537

National Gallery of Art, Washington

Bron afb.: Messling, Guido e.a., *De Wereld van Lucas Cranach. Een kunstenaar ten tijde van Dürer, Titiaan en Metsys*, tent. cat. Brussel (Bozar, Paleis voor Schone Kunsten) 2010.

