

TWEE RECENTE DUITSE CYCLI VAN REINEKE-ILLUSTRATIES

PAUL WACKERS

De populariteit van het Reynaertverhaal in de Lage Landen, vooral in het Waasland, is een uniek verschijnsel, maar ook in Duitsland bestaat een ruime en langdurige belangstelling voor het verhaal over de sluwe vos. In beide landen is er één tekst die in die belangstelling domineert, terwijl varianten aanzienlijk minder aandacht krijgen. In de Lage Landen domineert *Van den vos Reynaerde*, in Duitsland Goethes *Reineke Fuchs*. Een specifieke uiting van die belangstelling bestaat uit regelmatige heruitgaven met unieke trekken, zoals een nieuwe vertaling/bewerking of nieuwe illustraties. Nu zijn er in 2016 twee nieuwe *Reineke*-boeken verschenen die de aard van de Duitse belangstelling op een verschillende manier laten zien en ook tonen dat er naast Goethes versie van het verhaal alternatieven bestaan. Daarom worden die twee boeken hier in samenhang besproken, hoewel ze strikt genomen niets met elkaar te maken hebben.

Het eerste te bespreken boek is in eerste instantie bedoeld om een illustratiecyclus te publiceren. De bijgevoegde teksten zijn secundair, al bestaat er een duidelijk verband tussen beide. Het boek is bezorgd door Waltraud Maierhofer, die werkzaam is bij het Department of German van de universiteit van Iowa. Dat Maierhofer germaniste is en geen kunsthistorica lijkt mij zichtbaar in het boek. De behandeling van de teksten is namelijk preciezer en nauwkeuriger dan de kunsthistorische informatie over de afbeeldingen.

De afgedrukte illustratiecyclus komt uit de negentiende eeuw en is van de hand van Johann Heinrich Ramberg (1763-1840). Ramberg was een schilder, tekenaar en etsen die in zijn tijd hoog geacht werd. Hij heeft onder meer gewerkt voor de Engelse koning George III (die uit Hannover kwam, net als Ramberg). Veel van zijn werk is gemaakt als boekillustratie. Zijn *Reineke*-illustraties echter zijn in eerste instantie uitgegeven als een losse serie van dertig etsen plus een titelblad. Ramberg deed dat in 1826 en wel in eigen beheer. Hij maakte de etsen zelf op basis van zijn ontwerptekeningen die ook bewaard zijn gebleven

en die thans bewaard worden in het Landesmuseum te Hannover. In de uitgave uit 2016 zijn zowel de tekeningen als de etsen afgedrukt. Het is dus mogelijk om beide grafische vormen met elkaar te vergelijken. Dat is waarschijnlijk de grootste aantrekkelijkheid van dit boek. Die wordt ondersteund en versterkt omdat details van de tekeningen geregeld apart worden afgedrukt en in het *Nawoord* ook afbeeldingen zijn opgenomen van andere *Reineke*-illustraties die in de negentiende eeuw zijn gebruikt en van navolgingen door anderen van illustraties van Ramberg.

Voor het afdrukken van de etsen is gebruikgemaakt van de derde druk van de serie uit 1873. Het is dus wat merkwaardig dat Maierhofer stelt dat de uitgave van de serie etsen geen heel groot succes was (p. 151). Ze doet dat overigens op basis van onderzoek van iemand anders. De etsen zijn voor de uitgave van 2016 met kleurpotloden ingekleurd door Emmanuella Israel, ook van de universiteit van Iowa.¹ Dit is dus een toevoeging ten opzichte van het exemplaar van de etsen waarop deze uitgave gebaseerd is. Die beslissing wordt toegelicht (p. 153-158). Er wordt gesteld dat in de negentiende eeuw vaak boeken werden ingekleurd, ook voor volwassenen, en dat Ramberg tekeningen die hij zelf niet etste vaak inkleurde om de etser steun te geven bij het aanbrengen van de arceringen. Er wordt ook gesteld (p. 156) dat anderzijds in de kunst de tekening zelf hoger wordt gewaardeerd dan het kleurgebruik en dat kleur vooral gezien wordt als iets voor kinderen.² Het laatste is in de negentiende eeuw nog niet zo, maar waarom besloten is een negentiende-eeuwse praktijk te volgen die zeker bestond, maar die echt niet universeel was, is mij – ondanks dat enerzijds-anderzijds – niet duidelijk geworden. Het lijkt me overigens een keus die zeker verdedigbaar is en naar mijn smaak is het goed gedaan. Maar het lijkt me een aspect waardoor het boek zowel voor- als tegenstanders zal kennen.

Zowel de tekeningen als de etsen heeft Ramberg met veel zorg en aandacht voor detail gemaakt. Een mooi voorbeeld van zorgvuldigheid in de tekeningen is tekening 20. Daar is een herziene versie van een tijger op de originele tekening geplakt om een beter totaalresultaat te krijgen (afb. 1).³

Bij het etsen is er geen rekening mee gehouden dat de afdruk van een ets een spiegeling is van de plaat. De etsen volgen het ontwerp van de tekeningen en dus zijn alle etsen gespiegeld ten opzichte van de tekeningen. (Zie afb. 2.) Bij vergelijking is goed te zien dat de ets de tekening zorgvuldig volgt, maar dat er verschillen zijn. Let bijvoorbeeld op het kleed waarop de tijger ligt. Dat is een toevoeging op de ets ten opzichte van de tekening. Ook de houding van de vos is op de ets anders.



Afb. 1. Reineke geeft raad als slang en mens bij de koning klagen. Tekening 20 van Ramberg (Maierhofer 2016, p. 95).



Afb. 2. Reineke geeft raad als slang en mens bij de koning klagen. Ets 20 van Ramberg (Maierhofer 2016, p. 96).

Ramberg besteedt niet alleen aandacht aan de hoofdlijn van een illustratie, maar ook aan details. De dieren die met de man naar het hof van Nobel zijn gekomen, zijn van plan hem op te eten. Dat is zichtbaar doordat de slang zijn staart om een enkel van de man heeft gewonden, zodat die niet weg kan lopen en de beer snuffelt al aan het been van zijn beoogde prooi. Maar er zijn ook details die niet wezenlijk zijn en alleen ter amusement zijn toegevoegd. Zie op deze ets de inktpot met veer die onder het ravenpaar in de boom hangt en de verzorging van de staart van de leeuw door een aap aan de linkerzijde. Opmerkelijk is dat het eerste detail op de ets veel zorgvuldiger is uitgewerkt dan op de tekening.

Czech heeft betoogd dat Ramberg vier typen scènes heeft gebruikt:⁴

Het eerste type scène vinden we in ongeveer de helft van de afbeeldingen. Het gaat om afbeeldingen van dieren in een landschap. Ze gedragen zich over het algemeen heel natuurlijk. Een voorbeeld is de ontmoeting tussen Reineke en Henning de haan (afb. 3).⁵ De afbeelding wordt gedomineerd door de twee hoofdfiguren. Reineke is hier erg vermenschlijkt. Dat is uitzonderlijk, want Ramberg maakt hem meestal uitsluitend menselijker door zijn houding en gebaren. Maar als Reineke in een religieuze rol wordt afgebeeld, wordt dat altijd ook door zijn kleding aangegeven. Dat is hier dus ook het geval. Let bovendien op de rozenkrans en de oorkonde die hij in zijn poten heeft. Dat Reineke en Henning elkaar ontmoeten in de open poort van een hoge muur, is gebaseerd op de tekst. Andere details komen voor rekening van Ramberg zelf. De toe-



Afb. 3. Reineke als kluizenaar. Ets 4 van Ramberg (Maierhofer 2016, p. 21)



Afb. 4. De beer probeert aan de dorpelingen te ontsnappen. Tekening 5 van Ramberg (Maierhofer 2016, p. 25).

schouwer (grijze kop tussen de struiken) zou een verwijzing kunnen zijn naar Reineke die na deze scène op de loer gaat liggen om de kippen te grijpen waarvan hij verwacht dat ze naar buiten zullen komen.⁶ De resten van de picknick / het feestmaal in de benedenhoek zouden volgens dezelfde gedachtegang een aankondiging kunnen zijn van de vraatzucht waarmee Reineke zich aan de kippen tegoed zal doen. Het is echter ook mogelijk dit deel van de illustratie te zien als verstopte kritiek op de losbandige levenswijze van de bewoners van het klooster: ze vreten zich buiten vol en laten dan de rotzooi achter. Dat sluit aan bij de weergave van de binnenruimte van de kippen. Die bevindt zich, getuige het raam, naast een kerk, maar bevat ook zijn eigen afbeelding van een heilige (rechts van de linkerpoortdeur). Voor Ramberg is er blijkbaar weinig onderscheid tussen een religieuze ruimte en een kippenhok.

Een tweede type wordt gevormd door de hofscènes. Er is aandacht voor pracht en praal, er zijn andere grote katten naast het leeuwenpaar als hovelingen en apen treden op als dienaren. Reineke wordt in deze scènes vaak door zijn houding (enigszins) vermenselijkt afgebeeld. Een duidelijk voorbeeld wordt gevormd door de afbeeldingen 1 en 2.

Ten derde zijn er scènes waar een dier met mensen wordt geconfronteerd. Ramberg beeldt de mensen graag als een (verwarde) groep af en geeft ze karikaturaal vertekend weer. Dit is bijvoorbeeld heel duidelijk te zien aan de tekening van de aanval van de dorpelingen op Braun de beer, wanneer die vastzit in de boom (afb. 4). Deze scène is in de traditie vaak afgebeeld, maar deze



Afb. 5. De kam met het Parisoordeel. Ets 21 van Ramberg (Maierhofer 2016, p. 102).

tekening van Ramberg is bijzonder omdat hij het moment afbeeldt dat de beer zich begint te bevrijden. Zijn kop en poten zijn al los en hij heeft Jütte,⁷ de *Hausmagd* van de pastoor, al omgegooid. Een hooivork – het wapen van een van de andere gevallen vrouwen – is al in het water aan het vallen, maar Jütte heeft haar spinrokken nog vast. Wel is in de worsteling een van haar borsten ontbloot geraakt en is haar jurk tot boven de knie opgeschort. Dat geeft haar houding een seksuele lading. Veel van de details in de afbeeldingen van Ramberg hebben een extra lading.

En ten slotte is er een volstrekt afwijkende illustratie: de kam met het Parisoordeel erop beeldt Ramberg in antikiserende stijl af (afb. 5). Dat blijkt vooral uit de heel sterke, zwarte contouren van alle figuren. Die techniek is gebruikelijk in contemporaine afbeeldingen van klassieke scènes, maar Ramberg gebruikt haar niet in zijn andere *Reineke*-etsen. Het lijkt er ook bij deze afbeelding op dat Ramberg een iets ander moment kiest dan de traditie. Meestal wordt het Parisoordeel afgebeeld op het moment dat Paris moet kiezen, al was het alleen maar omdat de kunstenaar dan de mogelijkheid heeft om drie (vrijwel) naakte vrouwen af te beelden. Hier lijkt het moment afgebeeld te zijn dat Paris net gekozen heeft: Venus heeft de appel van de schoonste al in haar hand en de twee verliezers zijn zich weer aan het aankleden. Juno (rechts) is

nog maar net begonnen zich weer te bedekken. Athene (midden) is al een eind gevorderd, maar een van haar kledingstukken ligt nog op de grond en het vastrijgen van haar borstpantser lijkt een hele klus. Bovendien bevat de afbeelding veel seksuele toespelingen. De bok (links) is een traditioneel teken voor viriliteit. De hand van de putto tussen de benen van Venus is erg suggestief. De borsten van Juno vallen erg op omdat ze zo onnatuurlijk omhoog steken en ook haar dienstmaagd heeft een ontblote borst en draagt een jurk met openingen. Hermes maakt daar met zijn staf graag gebruik van.

Ramberg heeft een duidelijk eigen, herkenbare stijl van afbeelden die een zekere eenvormigheid met zich meebrengt, maar de variatie in zijn scènes en de vele details met hun vaak extra lading maken zijn afbeeldingen desondanks interessant. Ze zijn bovendien niet alleen interessant om hun eigen verdienste, maar ze hebben ook een heel duidelijke plaats in de illustratietraditie in Duitsland. Enerzijds maakt Ramberg gebruik van elementen uit de afbeeldingen van de Nederduitse *Reynke de vos*.⁸ Daarvan zijn drukken overgeleverd uit Lübeck en Rostock uit de vijftiende en zestiende eeuw. De drukken uit Lübeck gebruiken nasnijdingen van houtsneden die door Gheraert Leeu circa 1487-1490 gebruikt zijn voor zijn uitgave in verzen van *Reynaerts historie*.⁹ De drukken uit Rostock hebben houtsneden die ontworpen zijn door Erhard Altdorfer,¹⁰ maar hij heeft zich door de Lübeckse houtsneden laten inspireren, dus via deze link zijn er elementen uit de oudste Nederlandse illustratierreeks in het werk van Ramberg herkenbaar. Een voorbeeld van deze ‘navolging’ zijn de kaarsen die de kippen meedragen wanneer de baar van Coppe aan het hof van de koning arriveert.¹¹ Vergelijk afb. 6 en 7.



Afb. 6. Lijkstoet van Coppe. Houtsnede uit *Reynke de vos* (Lübeck 1498).



Afb. 7. Lijkstoet van Coppe. Ets 3 van Ramberg. Detail (Mairhofer 2016, p. 18).

Ramberg ontleent bovendien elementen aan een latere reeks Nederlandse illustraties, namelijk die van Allart van Everdingen (1621-1675).¹² Tegenwoordig is Van Everdingen vooral bekend als landschap- en zeeschilder, maar hij heeft ook etsen gemaakt, waaronder een suite etsen bij de *Reynaert*. De etsen van die suite zijn in Duitsland bekend geworden, doordat ze als illustraties werden gebruikt in *Reineke der Fuchs* van Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Dit is een Hoogduitse prozabewerking uit 1752 van de Nederduitse *Reynke de vos* die vrij veel gelezen werd. Van Everdingen is daarna nagevolgd in een anonieme *Reineke*-uitgave uit 1817 en ook door Ramberg.¹³ Ramberg neemt van Van Everdingen een aantal scènes over die daarvoor niet waren geïllustreerd (bijv. de wolf vastgebonden aan het klokkentouw, de vos rooft een kip van de tafel van een pastoor, de das laat de vos als boete over een takje springen, de vos probeert na zijn biecht een hoen te grijpen en de das berispt hem daarvoor). Hij doet dat wel op zijn eigen manier. Bij Van Everdingen is het landschap vaak belangrijk en zijn dieren worden heel natuurlijk afgebeeld. Ramberg maakt zijn figuren groter en vermenschlijkt de houding van zijn dieren meer. Zie bijvoorbeeld afb. 8 en 9.

Op zijn beurt heeft Ramberg invloed uitgeoefend op Ludwig Richter (1803-1884) en Wilhelm von Kaulbach (1804-1874). Ludwig Richter heeft zowel houtsneden als tekeningen gemaakt voor verscheidene *Reineke*-uitgaven, maar zijn invloed is tot Duitsland beperkt gebleven.¹⁴ Wilhelm von Kaulbach echter is de beroemdste illustrator van Goethes *Reineke Fuchs* en misschien wel de



Afb. 8. Reynaert doet penitentie. Ets van Allart van Everdingen.



Afb. 9. Reineke doet penitentie. Tekening 11 van Ramberg (Maierhofer 2016, p. 55).

allerbekendste Reynaertillustrator.¹⁵ Kaulbach gaat zijn eigen gang, maar net als Ramberg geeft hij allerlei details in zijn afbeeldingen een extra (meestal satirische) lading en sommige details van Ramberg neemt hij op zijn eigen wijze over. Afb. 10 en 11 tonen bijvoorbeeld hoe beiden de aandacht van een aap voor een (of meer) staart(en) weergeven.

Over dit alles zou veel meer te zeggen zijn, maar hopelijk is bovenstaande voldoende om duidelijk te maken dat een liefhebber van Reynaertillustraties veel plezier kan beleven aan het vergelijken van Rambergs illustraties met de traditie.

Zoals al gezegd bevat het boek niet alleen illustraties maar ook tekst. Het gaat om fragmenten uit de Duitse en de Engelse versie van het *Reineke*-verhaal door Dietrich Wilhelm Soltau (1745-1827). Dit is een gerespecteerde Duitse schrijver en vertaler. Zijn Hoogduitse versbewerking van het *Reineke*-verhaal wordt als een van zijn belangrijkste werken beschouwd en zij is populair geweest. Het boek werd voor het eerst uitgegeven in 1803 en herdrukken volgden in 1823, 1852 en 1856. Het is nog steeds verkrijgbaar (de meest recente herdruk is uit 2006). Soltau heeft een tijd in Londen gewoond en heeft Engelse teksten in het Duits vertaald. In 1826 bewerkte hij zelf zijn Hoogduitse *Reineke*-tekst in het Engels, maar die versie is niet heel succesvol geweest.¹⁶

Er wordt niet verantwoord waarom niet de hele Duitse en Engelse tekst zijn opgenomen, maar wel hoe de fragmenten zijn geselecteerd. In de eerste druk van de etsen stond onder elke ets (behalve de 'titelpagina') een verwijzing naar een passage uit Soltau.¹⁷ De betreffende passages worden zowel in het Duits als in het Engels afgedrukt. Als de passages erg lang zijn, wordt in de dialogen bekort en als andere delen uit de tekst nodig zijn om de illustratie te begrijpen,



Afb. 10. Reineke geeft raad als slang en mens bij de koning klagen. Ets 20 van Ramberg. Detail (Maierhofer, p. 96).



Afb. 11. De tweede hofdag. Ets van Wilhelm von Kaulbach. Detail.

worden die ook opgenomen (p. 147-148). Het is mij overigens niet duidelijk geworden waarom Maierhofer zowel de Duitse als de Engelse tekst heeft opgenomen. Alle toelichtende tekst is uitsluitend in het Duits, dus het kan niet gedaan zijn ten behoeve van lezers die het Duits niet of niet voldoende machtig zijn. En de kans dat Ramberg de Engelse tekst gekend heeft, is minimaal. Uitsluitend de Duitse tekst afdrukken was dus ook heel redelijk geweest. Bovendien lijkt mij de keuze voor de tekst van Soltau ook niet dwingend. Maierhofer zegt dat de verwijzingen in de eerste druk van de etsen naar de tekst van Soltau bewijzen dat Ramberg diens versie voor zich had. Maar op de tekeningen die als voorbeeld dienden voor de etsen, staan verwijzingen naar de versie van Goethe en die aantekeningen zijn waarschijnlijk van de hand van Ramberg zelf.¹⁸ Dat had als argument gebruikt kunnen worden om (fragmenten uit) de versie van Goethe af te drukken. Ik denk overigens dat deze tegenstrijdigheid heel makkelijk te verklaren is. De twee versies verschillen inhoudelijk nauwelijks, dus om een illustratie te ontwerpen maakt het niet uit welke gebruikt wordt. Maar toen de eerste druk van de etsen van Ramberg uitkwam, was de versie van Goethe nog niet erg populair. Dat werd zij pas in 1846 toen de illustraties van Kaulbach voor het eerst bij de tekst werden afgedrukt. De versie van Soltau was in 1826 veel bekender. Ik denk dus dat de verwijzingen onder de etsen geen verantwoording zijn van de inspiratie maar een hulp voor de koper. Mocht hij het verhaal niet goed genoeg kennen om (alle details van) een illustratie te begrijpen, dan kon hij via de verwijzing de betreffende passage naslaan. In de derde druk van 1873 wordt zowel naar Soltau als naar Goethe verwezen omdat op dat moment beide versies populair zijn en het beoogde publiek dus twee hulpmiddelen aangeboden kan krijgen. De teksten van Soltau en van Goethe hadden dus allebei zinvol in dit boek kunnen functioneren. Aan de andere kant verwees Ramberg in de eerste druk uitsluitend naar Soltau, dus vanuit receptieperspectief is de keus van Maierhofer heel goed te verdedigen.

Soltaus Duitse tekst is een getrouwe navolging van de Nederduitse *Reynke* in het Hoogduits. Hij gebruikt daarbij knittelverzen. Dat wil zeggen dat hij versregels gebruikt die rijmen. Verdere formele eisen worden niet gesteld. In Nederland wordt deze stijl vaak gekoppeld aan Sinterklaasgedichten, maar in Duitsland is het geen ongebruikelijke versvorm bij navertellingen van historische teksten. Knittelverzen kunnen heel onregelmatig zijn, maar Soltau schrijft vrij evenwichtige versregels die niet principieel anders zijn dan de vierheffingenverzen waarin *Van den vos Reynaerde* en *Reynaerts historie* zijn geschreven. Wel gebruikt hij vaak Noord-Duitse woorden in rijmpositie (waarschijnlijk

een gevolg van zijn poging dicht bij het Nederduitse origineel te blijven). Om een voorbeeld van zijn stijl te geven, citeer ik hier een stukje van de afronding van het verhaal:

Wer sich versteht auf Reinekes Kunst,
den sieht man überall sehr gern
an Höfen und bei großen Herrn.
Er sitzt in einem jeden Staat,
geistlich und weltlich, mit im Rat,
und groß ist seiner Freunde Macht;
sie mehren sich bei Tag und Nacht.
Wer nicht in seiner Kunst gelehrt,
ist in der Welt nur wenig wert;
man hört auch selten aus sein Wort;
doch Reinekes Gunst hilft jedem fort.
*Es gibt jetzt Füchse mancher Art;
Nicht jeder zeigt den roten Bart.
Sie finden überall viel Lob,
Nur machen sie es oft zu grob.* (p. 144-145)

Voor zijn Engelse tekst gebruikt Soltau dezelfde versificatie, maar hij bekort, soms heel stevig. Zo gaat bovenstaande Duitse citaat nog een tijdje verder, maar corresponderen in de Engelse versie slechts vier versregels met de hele passage:

Full many there are nowadays
Who get preferred by Reynard's ways.
Red beards they do not always show;
But that they're deep ones, all men know. (p. 144)

Van het boek van Maierhofer zijn nu afbeeldingen en tekst besproken. Die worden in samenhang gepresenteerd. Bij iedere afbeelding volgen eerst tekening en ets en daarna het betreffende Duitse en Engelse fragment (in parallelle kolommen). Na de laatste fragmenten volgen een verantwoording van de uitgave, een nawoord waarin Ramberg, Soltau, de serie etsen en de vraag naar het inkleuren worden besproken. Het boek wordt afgesloten met beschrijvingen en analyses van alle tekeningen en etsen. In dit laatste deel worden ook afbeeldingen opgenomen van contemporaine *Reineke*-illustraties en van navolgingen van

Ramberg. Het boek is mooi uitgegeven en de kwaliteit van de illustraties is uitstekend. Ook de tekstbezorging en de extra informatie zijn in orde. Ik vind het wel opmerkelijk dat Maierhofer zeer precies detailbeslissingen verantwoordt, maar haar principiële keuzes als tamelijk vanzelfsprekend voorstelt. Daarnaast is ze slordig. Zo schrijft ze bijvoorbeeld: 'Das Volksbuch von Reineke Fuchs hatte schon vor Goethe eine reiche Illustrationsgeschichte.' (p. 149) Daarbij geeft ze in voetnoot een verwijzing naar een studie die handelt over handschriften en incunabelen en een studie over *Reineke*-illustraties in Duitsland in de negentiende eeuw. Het eerste boek gaat grotendeels over Franse teksten en bevat geen enkele informatie over enige volksboekversie. Het tweede boek bespreekt allerlei soorten uitgaven, van uiterst luxeboeken tot volksboeken. Ze bedoelt 'Volksbuch von Reineke Fuchs' natuurlijk veel globaler dan ik het nu opvat, maar laat ze zich dan preciezer uitdrukken. Een wetenschapper die het boek voor onderzoek wil gebruiken, zal zich bij tijden aan deze slordigheid ergeren, een liefhebber van de *Reynaert/Reynke/Reineke*-traditie zal er weinig last van hebben. Het bijeengebrachte materiaal is namelijk erg interessant en wordt wat de grote lijn betreft helder en coherent gepresenteerd.

Het tweede te bespreken boek is van een totaal andere orde. Het hoofddoel is opnieuw om een illustratiecyclus te publiceren, maar verder zijn er alleen maar verschillen. Ramberg en Soltau waren in heel Duitsland bekende kunstenaars, Maierhofer is een Duitse die aan een Amerikaanse universiteit werkt en haar boek is gepubliceerd door een uitgeverij die zich op heel Duitsland richt, of misschien beter op iedereen in de wereld die informatie over Duitse kunstgeschiedenis in het Duits tot zich kan nemen. *Johann Wolfgang Goethe. Reineke Fuchs mit Zeichnungen von Oswald Jarisch* publiceert echter de tekeningen van een voornamelijk regionaal bekende kunstenaar¹⁹ en dat gebeurt door een uitgeverij die zijn fonds beperkt tot boeken over de streek. Twintig jaar geleden zou het waarschijnlijk uitsluitend een regionale omzet hebben gehad, en ook nu zal de meerderheid van de oplage waarschijnlijk in de streek blijven.

Oswald Jarisch werd in 1902 in Zittau geboren. Dat is een stadje in de streek Lausitz in het uiterste oosten van Duitsland. Het ligt (ter hoogte van Dresden maar oostelijker) op enkele kilometers van het drielandenpunt Duitsland-Polen-Tsjechië. Jarisch kreeg eerst onderwijs in glasschilderkunst en daarna in Dresden en München in beeldende kunst en schilderen. Hij had een voorkeur voor landschapschilderkunst, maar voorzag in het levensonderhoud

van zichzelf, zijn vrouw en drie kinderen door portretten te schilderen. In 1941 werd hij opgeroepen voor de krijgsmacht, maar de Wehrmacht zette hem aan het oostfront nog steeds als portretschilder in. In 1944 raakte hij in Russische krijgsgevangenschap en tot 1948 verbleef hij in een kamp in Letland. Ook daar bleef hij portretten schilderen, nu in ruil voor levensmiddelen. In 1948 keerde hij terug naar zijn geboortestreek. Daar voorzag hij in zijn levensonderhoud door schilderen en tekenen, vooral voor bedrijven, maar hij ging ook fotograferen en daarbij besteedde hij veel aandacht aan insecten. Op het terrein van insectenfotografie was hij een van de pioniers. Ook maakte hij in de laatste fase van zijn leven veel afbeeldingen van vogels, planten en schimmels uit de Lau-sitz. Hij stierf in 1979.

Tijdens zijn krijgsgevangenschap heeft hij meer dan honderd zwart-wittekeningen gemaakt bij Goethes *Reineke Fuchs*. Van sommige scènes heeft hij zelfs varianten getekend. Bij zijn vrijlating mocht hij ze meenemen, maar in de moeilijke jaren na de oorlog vond hij geen uitgever die iets met zijn tekeningen wilde doen en zo bleven ze in familiebezit. Ze werden los bewaard in mappen. Enkele van die tekeningen werden in 2002 opgenomen in een tentoonstelling in Zittau om Jarisch' honderdste geboortedag te herdenken. Ze trokken de aandacht en in 2016 zijn Stefan Gärtner van de Zittauer Geschichts- und Museumsverein en Gunter Oettel van de gelijknamige regionale uitgeverij erin geslaagd om de door Jarisch gehoopte, maar niet gerealiseerde uitgave van de tekeningen als illustraties bij Goethes tekst uit te brengen.

Het is niet duidelijk waarom Jarisch in krijgsgevangenschap juist *Reineke Fuchs* wilde illustreren. Het is wel duidelijk dat hij dat in eerste instantie voor zichzelf gedaan moet hebben en dat de wens om ze uit te geven pas na 1948 ontstaan kan zijn. Het is ook duidelijk dat Jarisch weinig hulpmiddelen had, toen hij zijn cyclus maakte. Het door hem gebruikte papier was slecht en hij kon uitsluitend zwart potlood gebruiken. Ik denk wel dat hij een exemplaar van Goethes tekst tot zijn beschikking had, want Jarisch illustreert niet alleen de hoofdcènes maar ook details uit de tekst. Ik kan mij niet goed voorstellen dat hij die allemaal in zijn hoofd had zitten.

De figuren van Jarisch hebben dierenhoofden, maar verder zijn ze menselijk. Ze hebben handen en voeten en dragen vrijwel altijd kleding. Hij streeft niet naar zeer gedetailleerde en scherpe tekeningen, maar roept schetsmatig situaties op, waarbij hij emoties probeert uit te drukken via houding, gebaren en gezichtsuitdrukking. Ze zijn niet alleen in zwart getekend maar hebben ook een zekere zwartheid van sfeer. In veel tekeningen domineert geweld en



Afb. 12. Braun aangevallen door de dorpelingen. Gärtner & Oertel 2016, p. 28.



Afb. 13. Conflict tussen slang en man, Gärtner & Oertel 2016, p. 142.

Jarisch voegt geen grappige of satirische details toe, zoals Ramberg dat deed. Het eerste wordt natuurlijk opgeroepen door het verhaal zelf, maar het is ook heel begrijpelijk vanuit de situatie waarin de reeks tot stand gekomen is.

Een duidelijk voorbeeld van een afbeelding met veel geweld is de mishandeling van Braun door de dorpelingen (afb. 12). Er wordt benadrukt dat er wel heel veel dorpelingen zijn en het is ook heel duidelijk dat iedereen wel een wapen heeft. De spot met de dorpelingen die Ramberg in zijn ets verwerkt (afb. 4), is hier echter volstrekt afwezig. De tekening geeft alleen agressie en geweld weer. Een ander verschil is dat Ramberg zich beperkt tot één ets om de daging van Braun te illustreren en dat Jarisch er maar liefst veertien tekeningen bij maakt. Dit verschil is natuurlijk volstrekt begrijpelijk. Ramberg moest het aantal etsen beperkt houden om zijn suite voor kopers betaalbaar te houden. Jarisch maakte zijn tekeningen in eerste instantie om een moeilijke situatie iets draaglijker te maken en dan maakt een groot aantal niet uit, zolang er maar tekenmateriaal voorhanden is.

Hetzelfde verschil in sfeer zien we bij het illustreren van het verhaal over man en slang. Ramberg beeldt hen aan het hof van de koning af op het moment dat Reineke zijn advies geeft (afb. 1+2). Jarisch maakt twee tekeningen, een van het moment dat de slang en een aantal bemiddelaars de man willen opeten. (Direct hierna doet de man een beroep op de koning en dat leidt tot het moment dat Ramberg afbeeldt.) De andere toont het moment dat de slang weer vast wordt gezet en de man mag kiezen of hij hem opnieuw wil bevrijden of niet. (Dat doet hij natuurlijk niet.) De eerste tekening van Jarisch toont duidelijk de agressie van alle dieren ten opzichte van de man en bevat geen enkel lichter detail (afb. 13).

Zoals al aangegeven heeft Jarisch van sommige afbeeldingen varianten gemaakt. Afb. 14 en 15 zijn de varianten van Reineke als kluizenaar. Ik heb de indruk dat Jarisch niet op zoek was naar een andere vorm voor zijn afbeelding, maar dat hij zijn techniek varieerde om een andere sfeer te bereiken. Dit is overigens niet meer dan een idee. De bezorgers van dit boek spreken zich er niet over uit. Ze beperken zich tot de opmerking dat het erop lijkt alsof Jarisch geleidelijk 'luftiger und lockerer' is gaan tekenen (p. 210). Als dat klopt, is afb. 15 recenter.

De cyclus van Jarisch is bijzonder vanwege de omstandigheden waaronder hij tot stand gekomen is en ook door zijn omvang. Hij is een van de grootste cycli die ooit bij een Reynaertverhaal gemaakt zijn. (Maar die van Dolf de Rudder is groter want die telt 143 afbeeldingen.²⁰) Over de kwaliteit moeten beter



Afb. 14. Reineke als kluizenaar. Gärtner & Oettel 2016, p. 13.



Afb. 15. Reineke als kluizenaar. Variant. Gärtner & Oettel 2016, p. 211.

gekwalficeerde besprekers zich maar uitspreken, maar voor mij hebben ze wel een sterke emotionele lading.

De tekst in dit boek is Goethes *Reineke Fuchs*. De bezorgers besteden geen woord aan de manier waarop die in het boek terecht is gekomen. Het is dus niet mogelijk na te gaan waarop ze zich gebaseerd hebben (handschrift, eerste druk, geautoriseerde uitgave ...) en of ze hun tekst zorgvuldig bezorgd hebben. Het lijkt mij duidelijk dat *Reineke Fuchs* voor hen een klassiek Duits werk was, dat zij dat graag wilden opnemen als kader voor de tekeningen van Jarisch en dat ze geen ervaring hadden met het verantwoord uitgeven van een klassiek werk. Het zij ze vergeven. De tekeningen van Jarisch komen ongetwijfeld beter tot hun recht in combinatie met de tekst van Goethe dan als een losse verzameling. Dat bij Jarisch de tekst van Goethe staat, maakt het bovendien mogelijk om het verschil tussen Goethes versie en die van Soltau te verduidelijken. Goethes *Reineke Fuchs* begint zo:

Pfingsten, das liebliche Fest, war gekommen! Es grünten und blühten
Feld und Wald; auf Hügeln und Höhn, in Büschen und Hecken
Übten ein fröhliches Lied die neuermunterten Vögel;
Jede Wiese sproßte von Blumen in duftenden Gründen,
Festlich heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde. (p. 5)

Goethe schrijft hexameters. Daarom moet hij lange versregels maken en dat veroorzaakt een zekere herhaling in zijn taal. En hij heeft een zekere neiging tot plechtstatigheid. We hebben al gezien dat Soltau veel eenvoudiger schrijft. De aankondiging van de hofdag luidt bij hem:

Es war an einem Maientag,
wie Blum' und Laub die Knospen brach';
die Kräuter sprießen; froh erklang
in Busch und Hain der Vögel Sang;
der Tag war schön, und Balsamduft
erfüllte weit umher die Luft (Maierhofer 2016, 11)

Voor mij staat Soltau dichter bij *Het was in enen tsinxen daghe / dat beede bosch ende haghe / met groenen loveren waren bevaen* dan Goethe. Diens versificatie dwingt het verhaal voor mij in een classicistisch keurslijf dat niet echt goed past bij de inhoud. Ik begrijp dan ook niet zo goed, waarom de tekst van Goethe zo populair is geworden. Goethe wordt natuurlijk beschouwd als een

van de groten uit de wereldliteratuur, maar betekent dat automatisch dat zo iemand niets middelmatig kan schrijven? Maar laat iedereen hierover zelf oordelen. Over smaken valt immers niet te twisten.

Ik kom tot een afronding. Ik heb geprobeerd de belangrijkste aspecten van beeld en tekst in twee recente Duitse *Reineke*-boeken aan te wijzen en ik heb dat vanuit vergelijkend perspectief gedaan. De boeken leenden zich daar goed voor. Ik denk dat iemand die zou besluiten ze allebei aan te schaffen, een hele tijd aangenaam bezig kan zijn met zelfstandig vergelijken. Maar ze kunnen ook heel goed zelfstandig functioneren en anderzijds kunnen ze afzonderlijk of te samen ook heel goed vergeleken worden met andere representanten van die enorm rijke illustratietraditie van het verhaal van Reynaert en zijn Europese 'klonen'.

Johann Heinrich Ramberg, Dietrich Wilhelm Soltau. *Reineke Fuchs / Reynard the Fox. 31 Originalzeichnungen und neu kolorierte Radierungen mit Auszügen aus der deutschen Übersetzung des Epos im populären Stil von Soltau / 31 original drawings and newly colored etchings with excerpts from the English translation of the burlesque poem by Soltau*. Kolorierung von Emanuella Israel. Hg. Von Waltraud Maierhofer in Zusammenarbeit mit dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2016, 174 p., ISBN 978-3-89739-854-2, 32 EUR.

Johann Wolfgang Goethe. *Reineke Fuchs* mit Zeichnungen von Oswald Jarisch. Herausgegeben von Steffen Gärtner und Gunter Oettel, Zittau, Verlag Gunther Oettel, 2016, 215 p., ISBN 978-3-944560-34-2, 35 EUR.

NOTEN

1 Op de website van de universiteit van Iowa is nauwelijks informatie te vinden over Emanuella Israel. Het is alleen duidelijk dat ze samen met Maierhofer heeft gepubliceerd. Het lijkt me waarschijnlijk dat haar professionele activiteiten niets te maken hebben met het inkleuren van deze etsen.

2 Deze stelling vind ik vreemd. Volgens mij zijn er allerlei verschillende opvattingen onder kunstenaars over het relatieve belang van lijnen en van kleuren. Ik denk dat Maierhofer beter 'kunstkritiek' had kunnen gebruiken.

3 Dit overplakken van een verbeterd deel is ook te vinden op de tekeningen 17 (Maierhofer 2016, 81+85) en 30 (Maierhofer 2016, 141+145).

4 Alfred Czech, *Reineke-Fuchs-Illustrationen im 19. Jahrhundert* (Diss. München 1991), München, Tuduv, 1993. Zie p. 25-26.

5 Henning is de Duitse naam van Cantecler.

6 Op de betreffende tekening zijn op de achtergrond twee vossenkoppen te zien. Maierhofer zegt over dat detail dat Ramberg zo, in afwijking van het verhaal, laat zien dat ook anderen van de list van Reineke profiteren (p. 161). Dit lijkt mij heel plausibel. Mijn interpretatie in de hoofdttekst is echter uitsluitend gebaseerd op de ets.

7 Jütte is de Duitse naam van Julocke.

8 Czech 1993, p. 26-27.

9 Zie over de Nederduitse illustraties: Jan Goossens, *Die Reynaert-Ikonographie*, Darmstadt, WBG, 1983; en over de geïllustreerde Leeu druk: Paul Wackers, 'The printed Dutch Reynaert tradition: from the fifteenth to the nineteenth century', in: Kenneth Varty (ed.), *Reynard the Fox; social engagement and cultural metamorphoses in the Beast Epic*, Oxford: Berghahn Books, 2000, p. 73-103, m.n. p. 75-85.

10 Erhard Altdorfer (ca. 1480-ca.1561) was tekenaar, schilder en bouwmeester. Toen hij zijn Reynke-illustraties ontwierp was hij hofschilder te Schwerin.

11 Ramberg ontleent ook de visvretende wolf (uit de verdediging door Grimbart) aan de Nederduitse traditie en zijn verbeelding van de ontmoeting van Reineke en Henning (afb. 3), Reineke op de galg en het duel zijn duidelijk geïnspireerd door de Nederduitse traditie.

12 Czech 1993, p. 27. Zie over Van Everdingen Erwin Verzandvoort, 'Allart van Everdingen (1621-1675) and his illustrations for J. Chr. Gottsched's *Reineke der Fuchs* (Leipzig, 1752)', in: *Reinardus*, 8 (1995), p. 151-164; en Willy Feliens, 'De haas in het Reynaertoeuvre van Allart van Everdingen', in: *Tiecelijn*, 19 (2006), p. 370-387.

13 Maierhofer 2016, p. 149-151.

14 Zie over hem: Czech 1993, p. 29-38. Zijn Reineke-tekeningen, zoals die in een herdruk (Leipzig 1855) zijn opgenomen, zijn op internet te raadplegen. Zie <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433082512892;view=1up;seq=11>.

15 Zie over hem: Rik van Daele, 'The Reynard Illustrations of Wilhelm von Kaulbach in the Low Countries', in: *Reinardus*, 6 (1993), p. 139-152, ill. 1-14.

16 Maierhofer 2016, p. 151-152. [Terzijde: Maierhofer geeft ten onrechte 1825 als sterfjaar van Soltau.]

17 In de derde druk bevinden zich onder elke ets verwijzingen naar de versies van Soltau én van Goethe. Zie bijv. afb. 2.

18 Czech 1993, p. 19.

19 Ik weet niet of het veel zegt, maar Oswald Jarisch komt in de Duitse Wikipedia niet voor.

20 *Reinaard de vos*, Tekeningen: Dolf de Rudder; hedendaagse berijming: Bert Decorte, Lokeren, p.v.b.a. M. Oelbrandt – drukkerij Rinda, 1985.