

JOHAN NIEUHOF'S BEELDEN VAN CHINA

In 1665 werd, acht jaar nadat Johan Nieuwhof was teruggekeerd van zijn reis naar China, een uitgebreid verslag van die reis gepubliceerd door de Amsterdamse drukker Jacob van Meurs. Het boek kreeg de titel: *Het Gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen Keizer van China: waar in de gedenkwaardigste Geschiedenissen, die onder het reizen door de Sineesche Landtschappen (...) sedert den jare 1655 tot 1657 zijn voorgevallen (...) verhandelt worden. Beneffens Een Naukeurige Beschrijving der Sineesche Steden, Dorpen, Regeering, Wetenschappen, Hantwerken, Zeden, Godsdiensten, Gebouwen, Drachten, Schepen, Bergen, Gewassen, Dieren, etc. en Oorlogen tegen de Tartars. Verciert met over de 150 Afbeeldsels, na't leven in Sina getekent.*

Uit de titel van dit boek blijkt dat het hier geenszins alléén om een reisverslag gaat, maar dat het boek ook andere wetenswaardigheden over China bevat. Een dergelijke inkleding van een reisverhaal was gangbaar in de 17e eeuw. Als gevolg van de ontdekkingsreizen die men - met een toenemende economische expansie - in de 16e en 17e eeuw uit Europa naar Amerika en Azië ging ondernemen, was een heel genre van reisverhalen ontstaan, dat niet alleen bij kooplieden, maar ook bij een breder publiek gretig aftrek vond. De beschrijvingen in deze reisverhalen van avontuurlijke gebeurtenissen, verre exotische landen en vreemde zeden hadden een grote aantrekkingskracht op een burgerlijke smaak, die zich oriënteerde aan de interesse voor "kunst- en wonderkamers" aan de vorstelijke hoven van de tijd.

In de Nederlanden waren al voor de publicatie van Nieuwhofs reisverslag verschillende reisverhalen en beschrijvingen over China in druk verschenen, vooral na 1640.¹ Hoe rijk deze geschriften ook waren aan (niet alléén op de werkelijkheid berustende) beschrijvingen van China en haar inwoners, vrij karig waren zij met het geven van een beeld van dit land in de visuele zin van het woord.² Landkaarten, zoals die in Martini's *Novus Atlas Sinensis* van 1655, gaven natuurlijk niet een realis-

tisch beeld van het landschap. En voor zover er in de verschillende reisverhalen en beschrijvingen van China gravures voorkwamen, waren zij meer produkten van de fantasie geworteld in Europese beeldtradities, dan voorstellingen geënt op direkte waarneming in China. Jan Huygen van Linschotens *Itinerario, voyage ofte schipvaart (...) naar Oost-ofte Portugals Indien* uit 1595 b.v. bevatte 36 kopergravures die door de schrijver zelf waren ontworpen en waren gegraveerd door Johan Baptist van Doetechum. Een daarvan laat figuren in Chinese klederdracht zien; in het onderschrift wordt de rijkdom der gewaden benadrukt (afb. 1). De hoofdbedekking en de wijde mouwen van het gewaad van de vrouw geheel rechts bijvoorbeeld gaan terug op de werkelijke dracht in het toenmalige China, voor het overige doet het gewaad net als het uiterlijk van de vrouw geheel Europees aan.³ Ronduit fantastisch zijn de illustraties in Martini's *Het verwoest Sina, door den wreeden Tartar* van 1660 (afb. 2).⁴ Hier stellen figuren in oriëntaalde fantasie-kledij - zoals Rembrandt die omstreeks 1630 placht te schilderen - Tartaren voor tijdens hun veroveringstocht door China.

Evenzeer fantastisch zijn de figuren in de gravures bij *Markus Paulus van Veneciens Reizen, En Beschrijving der Oostersche Lantschappen (...)* uit 1664 (afb. 3). De figuren lijken op de oosterse fantasie-figuren en de volkse personages die men op sommige 17de-eeuwse Nederlandse genre-schilderijen kan aantreffen, bijvoorbeeld in werken van de in Italië werkzame Nederlander Pieter van Laer. Het landschap is eveneens aan de fantasie ontsproten en on-Chinees: het is hooguit in algemene zin exotisch te noemen. Zo prijken er op de gravure van de begrafenis van de "Koningen der Tartars" Egyptische obeliskken in het landschap (afb. 4).⁵

Toen Hendrik Nieuwhof dus in 1665, in de voorrede van de uitgave van Johan Nieuwhofs reisverslag het boek aanpreef met de woorden dat het meer dan 150 illustraties bevatte, gemaakt naar de schetsen die de auteur zelf in China "na het leven" had vervaardigd en "die van niemand tot noch toe, dan van mijnen broeder uit Sina gebracht zijn", benadrukte hij terecht de noviteit van dit illustratiemateriaal.⁶ Deze woorden moeten bij de

Afb. 1



Habitus e China regno pretiosae elegantiae et rerum omnium affluentissimum

Chetings van de wt China ten Coninkryck over vdelheit van alle schoorheit en estelijchheit

32. 01. 13

Afb 3



Afb. 2



toenmalige lezer een gevoel van sensatie hebben gewekt, niet alleen te vernemen, maar voor het eerst ook te zien hoe China en zijn bewoners er nu werkelijk uitzagen. Het ogenblikkelijke succes van het boek - te meten naar de oplagen en de herdrukken, ook in Franse, Duitse, Engelse en Latijnse vertaling⁷ - alsmede het feit dat de illustraties direct in andere boeken over China werden gecopieerd en dé inspiratiebron werden van de ontluikende Chinoiserie-mode,⁸ moet dan ook worden toegeschreven aan de qualificatie van de illustraties: "na het leven".

Wat geven deze prenten nu te zien? Thematisch volgen zij de indeling van het gehele boek in tweeën: het eigenlijke reisverslag (p. 1-208), een "Algemeene Beschryving van 't Ryk Sina" (p. 1-258), waarin is opgenomen een "Kort en bondigh verhael van 't overgaan van 't Ryk Sina aen den Grooten Cham van Tartarye" (p. 253 e.v.).⁹ Verreweg het grootste aantal gravures dient als illustratie van het reisverslag, terwijl een veel kleiner aantal het "ethnologische" tweede deel opluistert.¹⁰ De illustraties bij het reisverslag zelf brengen etappegewijs de gehele route van Batavia tot Peking in beeld die het ambassade-gezelschap heeft afgelegd in 1655-1656. De meeste gravures laten het silhouet van een grotere of kleinere stad zien, zoals Johan Nieuwhof die in het omringende landschap heeft zien liggen vanaf de rivieren in Zuid-China en het Keizerlijk Kanaal in het noorden - de stromen waarover het ambassadegezelschap per schip werd vervoerd (afb. 5). Een enkele maal vertonen zij ook een bijzonder voorbeeld van Chinese architectuur, zoals een pagode (afb. 6), of een landschappelijke bezienswaardigheid (afb. 7). Daarnaast brengen enkele gravures de belangrijkste gebeurtenissen van de reis in beeld, zoals het ontvangst-banket voor de muren van Kanton (afb. 8) en de keizerlijke audiëntie in Peking (afb. 9), alsmede de plattegrond van (een deel van) deze belangrijkste steden (afb. 10). Het tweede deel van het boek is verlucht met gravures die de zeden en gewoonten en het uiterlijk der Chinezen tot onderwerp hebben. Zo beelden zij bijvoorbeeld verschillende Chinese "afgoden" af (afb. 11), monniken (afb. 12), bedelaars en acrobaten (afb. 13), de manier waarop de boeren zich kleden (afb. 14), en geven zij verschillende voorbeel-

den van de Chinese flora en fauna (afb. 15). Een enkele prent tenslotte is gewijd aan de oorlogshandelingen en wreedheden die tijdens de Tartaarse invallen in China hebben plaatsgevonden (afb. 16).

Met deze lange reeks prenten is China niet alleen voor het eerst "na het leven" aan een Europees publiek gepresenteerd, maar ook met een veelheid en verscheidenheid van beelden die tot dan toe ongekend was. Een belangrijke vraag die zich nu voor doet, is hoe men in de 17e eeuw zelf het "levensechte" karakter van deze prenten beoordeelde, en hoe wij deze qualificatie moeten verstaan. Om hier inzicht in te krijgen, zullen wij in het onderstaande een aantal van deze prenten nader analyseren, vooral tegen de achtergrond van het onlangs door Blussé in Parijs teruggevonden originele reisverslag van Johan Nieuwhof. Daarnaast zullen wij bezien, hoe men in een aantal gevallen Nieuwhofs China-beelden beoordeelde in de periode 1655-1665 - de periode die reikt van de aanvang van de reis naar Peking tot het verschijnen van het gedrukte reisverhaal in Amsterdam.

DE PENTEKENINGEN IN HET PARIJSE MANUSCRIPT.

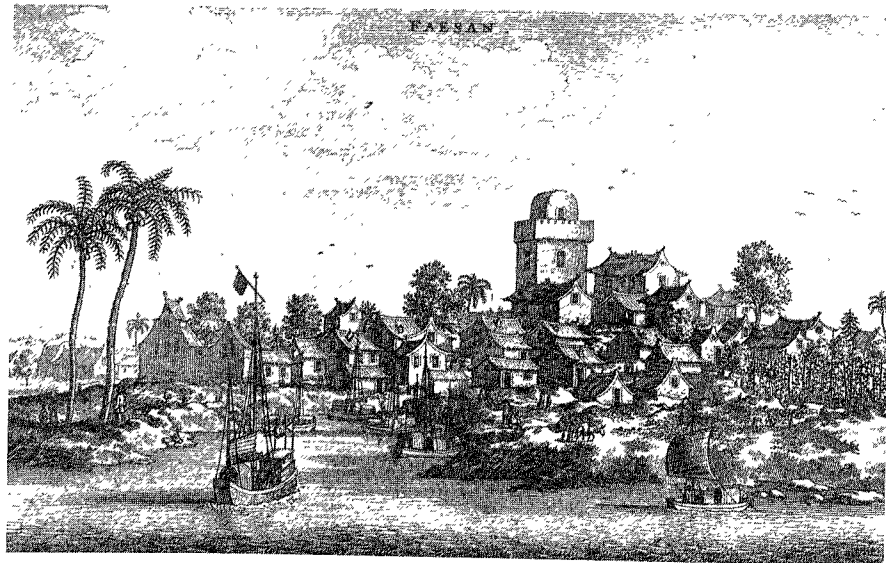
Johan Nieuwhof was op voorspraak van Cornelis Witsen, burgemeester van Amsterdam en bevelhebber van de Amsterdamse kamer van de V.O.C., uitgekozen om de ambassade naar de Chinese keizer te vergezellen als hofmeester en tekenaar.¹¹ Nieuwhof had reeds eerder een verre reis ondernomen - naar Brazilië gedurende de jaren 1640-1649 - die hij in notities en schetsen had vastgelegd. Weliswaar zijn deze pas na zijn dood in 1682 uitgegeven, maar mogelijk kende Witsen deze schetsen al veel eerder.¹² In elk geval werd Nieuwhof aangeprezen als een "constich teycheder", die in staat zou zijn om "alle steeden, dorpen, paleysen, rivieren, vasticheeden ende andre markeerdige gebouwen", die men zou passeren, af te beelden "in haare rechte forme ende gestaltenisse".¹³ In 1658 keerde Nieuwhof terug in Nederland, blijkens Hendrik Nieuwhofs voorrede met meer dan 150 schetsen. Hoe deze schetsen er uit zagen is niet bekend, maar wel kunnen wij ons daarvan een beeld vormen met behulp van een vergelijkende analyse van de 81 pente-

Afb. 4

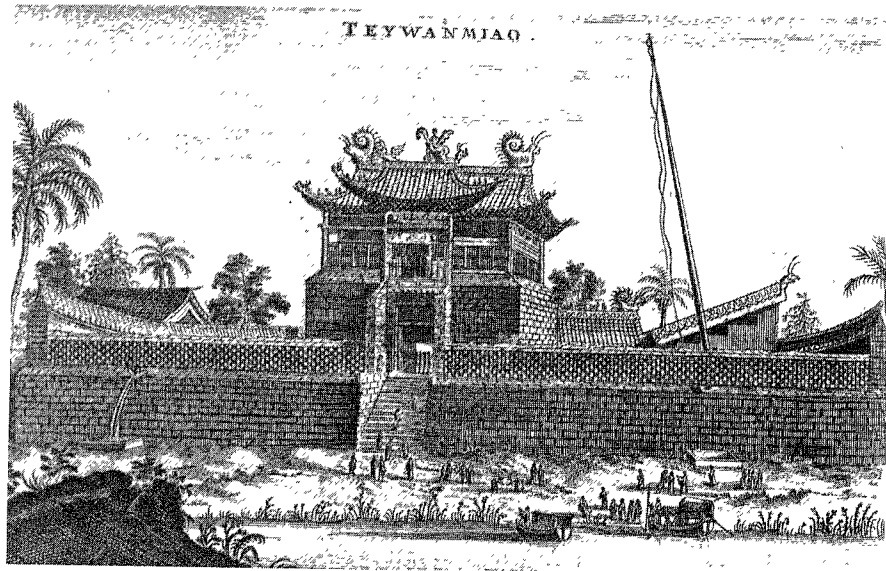
29



Afb. 5



Afb. 6



keningen die het handgeschreven reisverslag in Parijs verluchten en de gravures in het gedrukte reisverhaal van 1665.

Het manuscript is verlucht met 82 geaquarelleerde pentekeningen; 58 pentekeningen stellen stadsgezichten voor, 3 landschappelijke bezienswaardigheden, 8 bijzondere bouwwerken en 8 historische gebeurtenissen en bijzondere personen. De overige tekeningen laten een plattegrond zien, een tweetal beeldhouwwerken, een plant en een afbeelding van Chinese schepen. De gehele reeks vormt in het manuscript een doorlopend beeldverslag van de ambassade-reis naar Peking, dat de beschrijving van die reis op de voet volgt. Vrijwel alle tekeningen hebben een pendant in de reeks prenten in het eerste deel van het gedrukte reisverslag van 1665. Slechts enkele voorstellingen vinden hun tegenhanger in het tweede, "etnografische" deel van het gedrukte reisverslag. Drie pentekeningen komen niet voor in de prentreeks.¹⁴ Daar staat tegenover dat de prentreeks 149 afbeeldingen telt, d.w.z. 67 voorstellingen meer dan de serie pentekeningen. In de prenten treft men - naast verschillende stadsgezichten en prenten van afzonderlijke gebouwen in deel I van het boek - vooral meer voorstellingen aan van de flora en fauna van China, en van het uiterlijk en de kleding der Chinezen. Echter voor wat betreft de kern van de illustraties - de landschappen met gezichten op de Chinese steden die het ambassade-gezelschap in 1655 en 1656 passeerde - zijn de reeksen voorstellingen in het manuscript en het boek thematisch vrijwel identiek. En voor een vergelijking tussen beide reeksen zullen wij ons dan ook tot deze kern beperken.

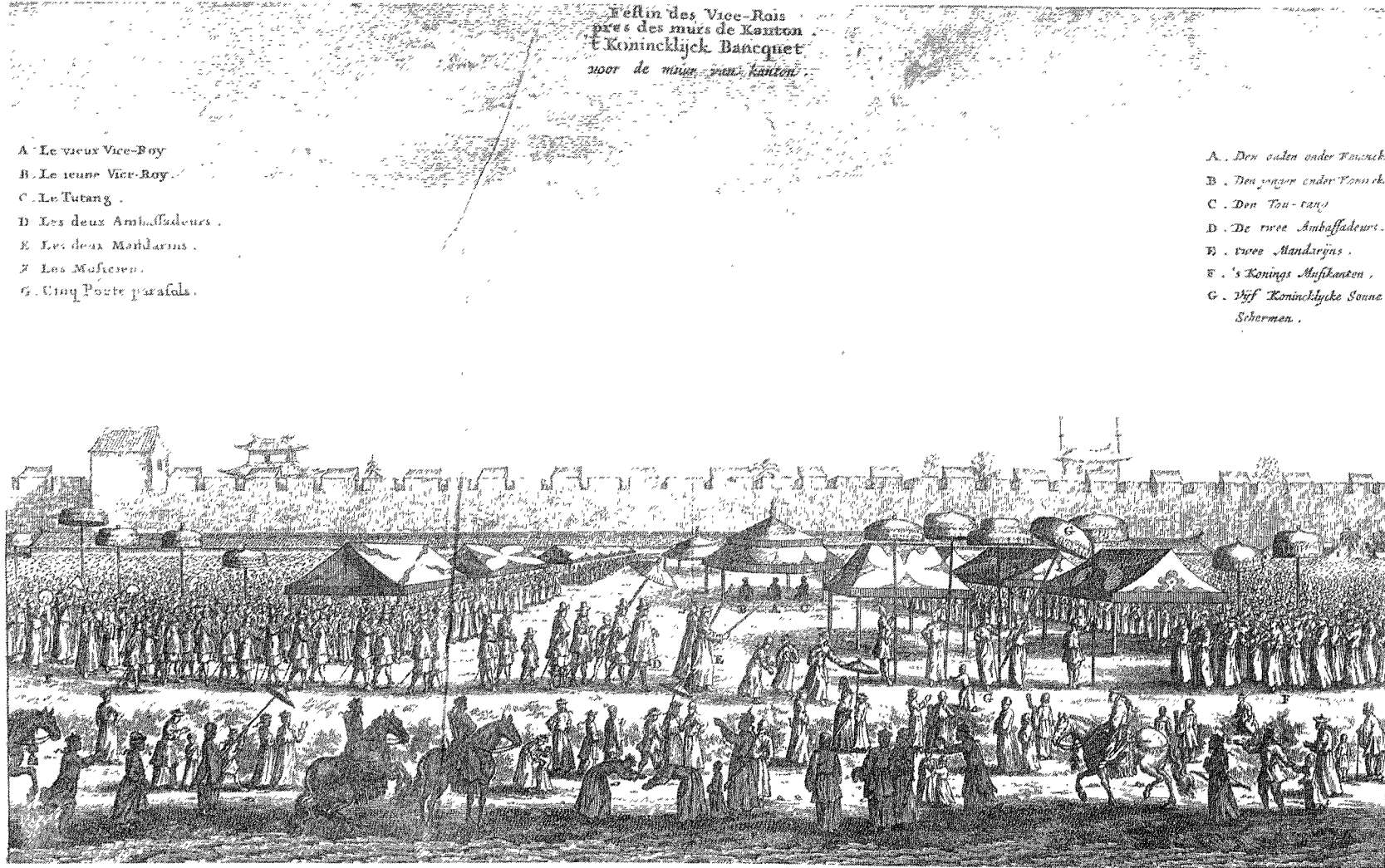
In de wijze waarop de stadsgezichten zijn weergegeven bestaat een duidelijke overeenkomst tussen beide reeksen; maar ook verschillen kunnen wij konstateren. De overeenkomst geldt de weergave van de silhouetten van de steden en hun ligging in het landschap op de achtergronden van de voorstellingen. Dit is bijvoorbeeld te zien in de tekening en de prent met het gezicht op Peking (afb. 17 en f°199). Duidelijke verschillen daarentegen vertonen de voorstellingen in de weergave van het landschap op het middenplan en de voorgrond. Deze plans zijn in de prenten veel rijker gestoffeerd met figuren, allerhande bedrijvig-

heid - vooral van schepen - en losse landschapsmotieven als bomen en struiken. In dit opzicht zijn de voorste plans in de pentekeningen opvallend kaal en ongedifferentieerd weergegeven. Een tamelijk gedetailleerde afbeelding van het gehele landschap, de voorste plans inclusief, zoals de pentekening van Nanking die te zien geeft, is dan ook in deze reeks een uitzondering (verg. afb. 18 en f°89). In deze samenhang is het van belang de suggestie te vermelden die de historicus F. de Haan in ander verband heeft gedaan ten aanzien van Johan Nieuhofs wijze van tekenen.¹⁵ De Haan heeft een kort commentaar gegeven op een aantal gravures die een derde reisverhaal van Johan Nieuhof illustreren dat door (de weduwe van) Van Meurs is uitgegeven.¹⁶ Dit reisverhaal, dat een reis van Nieuhof naar Oost-Indië tot onderwerp had, was eveneens voorzien van gegraveerde afbeeldingen van de landstreken waar de auteur had vertoefd. Op grond van een analyse van enige prenten van Batavia kwam De Haan tot de slotsom, dat zij vervaardigd moeten zijn naar schetsen van gebouwen, die Nieuhof ter plekke heeft gemaakt, maar die later door anderen in Nederland werden aangevuld met landschapsmotieven op de achtergrond en een stoffage van figuren op de voorgrond. Een dergelijke procedure kwam overigens in de 17e eeuw vaak voor bij de vervaardiging van topografische prenten. Vervolgens heeft Rietbergen onlangs gesuggereerd dat de prenten in Nieuhofs China-boek van 1665 op een zelfde wijze zijn gemaakt naar - grove - schetsen, die Nieuhof in China zou hebben vervaardigd.¹⁷ Naar het zich laat aanzien is deze hypothese juist: het feit dat de gravures in het China-boek van 1665 en de Parijse pentekeningen sterk met elkaar overeenkomen in de weergave van de stadssilhouetten, maar voor het overige sterk verschillen, doet vermoeden dat de meer dan 150 "naar het leven"-schetsen die Hendrik Nieuhof in zijn voorrede noemde, in feite grove silhouet-schetsen zijn geweest. Deze hebben aan de basis gelegen van zowel de prenten als de pentekeningen in het Parijse manuscript. Zij hebben waarschijnlijk alleen de contouren van de steden, landschappen en individuele bouwwerken weergegeven, en niet hebben getuigd van enige aandacht voor details; de voorgrond en het middenplan

Festijn des Vice-Rais
pres des murs de Kanton
& Konincklyck Banquet
voor de muur van Kanton

- A. Le vieux Vice-Roy
- B. Le jeune Vice-Roy
- C. Le Tutang
- D. Les deux Ambassadeurs
- E. Les deux Mandarins
- F. Les Musiciens
- G. Cinq Porte parasols

- A. Den ealen onder Vorst
- B. Den jonger onder Vorst
- C. Den Ton-cang
- D. De twee Ambassadeurs
- E. twee Mandarins
- F. 's Konings Musikanen
- G. Vijf Konincklycke Sonne Schermen



1. Le Palais, ou est le Throne Imperial.
2. Les deux Ambassadeurs Hollandois.
3. L'Ambassadeur du Grand Mogol.
4. Douze Chevaliers blancs.
5. Un Tartare avec une Couleuvre de cuir.
6. Le Merant.
7. Gardes de l'Empereur.

Le dedans du Palais Imperial
'T KEYSERS HOF van binnen

1. De twee door 't Keyzers Thronen in staet.
2. de twee Nederlandische Ambassadeurs.
3. Een Ambassadeur van den Grooten Mogel.
4. twaalf suijde witten Paarden.
5. Een Tartar met een leers wits slang.
6. den Merant.
7. Keyzers Lefwachters.

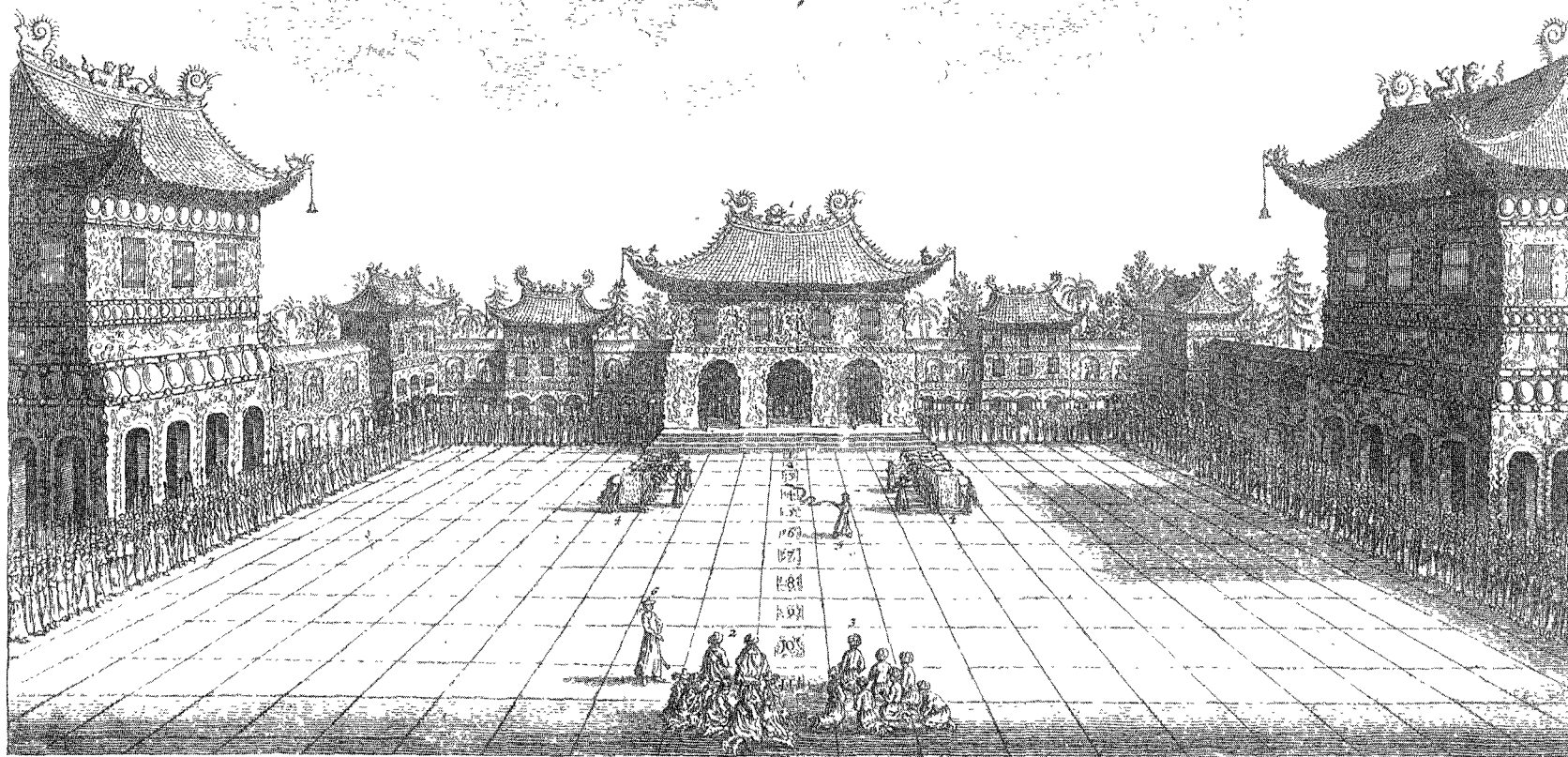
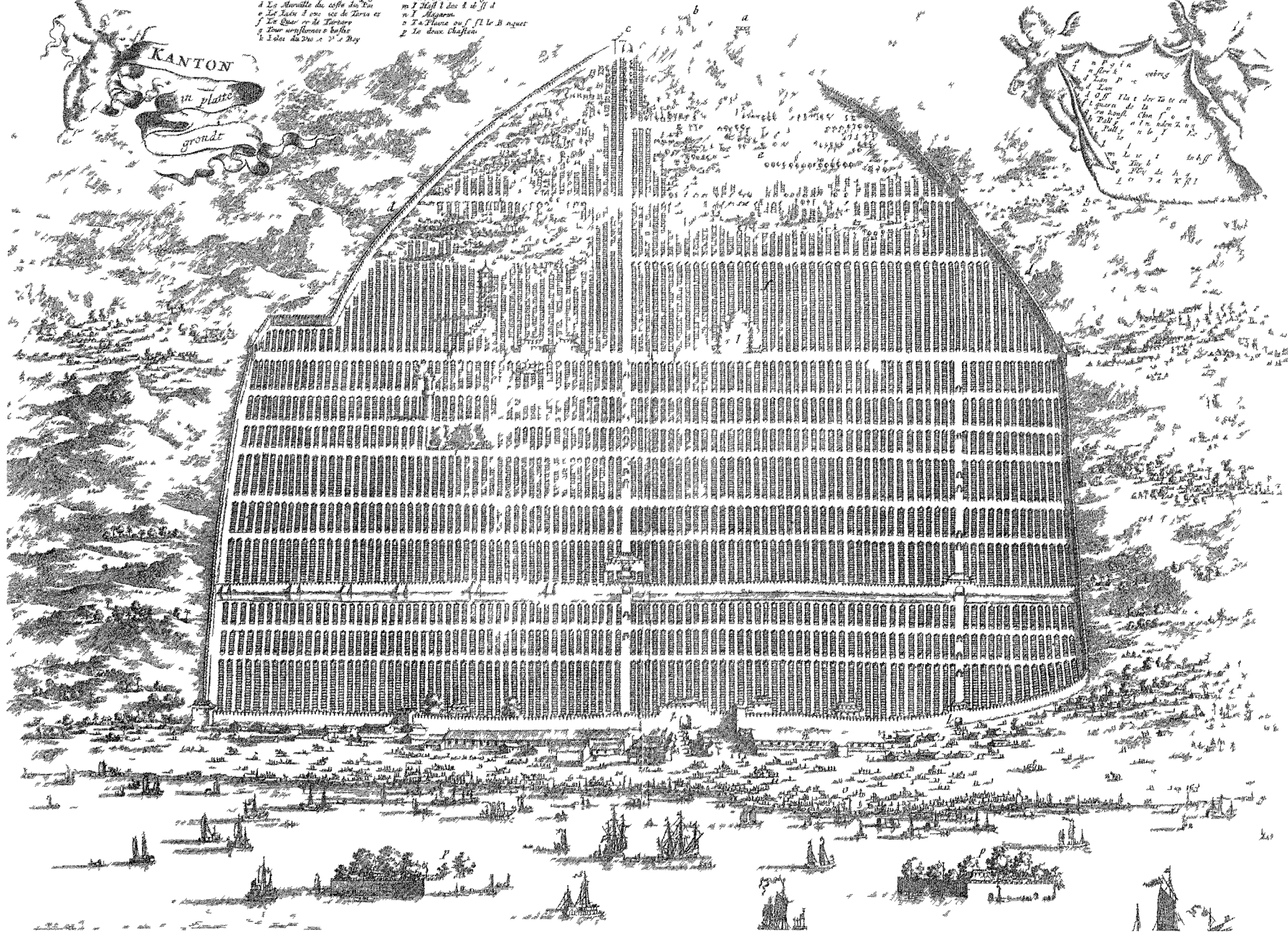
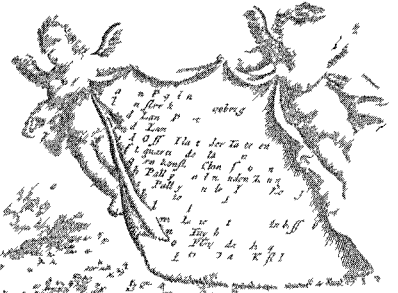


Plate form de la Ville de Kanton

- 1 Le Temple
- 2 Les Portes de la Montagne
- 3 Le Port de la ville de Canton
- 4 Les Armes de la ville de Canton
- 5 Les deux Ports de Canton
- 6 Les deux Ports de Canton
- 7 Les deux Ports de Canton
- 8 Les deux Ports de Canton
- 9 Les deux Ports de Canton
- 10 Les deux Ports de Canton
- 11 Les deux Ports de Canton
- 12 Les deux Ports de Canton
- 13 Les deux Ports de Canton
- 14 Les deux Ports de Canton
- 15 Les deux Ports de Canton
- 16 Les deux Ports de Canton
- 17 Les deux Ports de Canton
- 18 Les deux Ports de Canton
- 19 Les deux Ports de Canton
- 20 Les deux Ports de Canton
- 21 Les deux Ports de Canton
- 22 Les deux Ports de Canton
- 23 Les deux Ports de Canton
- 24 Les deux Ports de Canton
- 25 Les deux Ports de Canton
- 26 Les deux Ports de Canton
- 27 Les deux Ports de Canton
- 28 Les deux Ports de Canton
- 29 Les deux Ports de Canton
- 30 Les deux Ports de Canton
- 31 Les deux Ports de Canton
- 32 Les deux Ports de Canton
- 33 Les deux Ports de Canton
- 34 Les deux Ports de Canton
- 35 Les deux Ports de Canton
- 36 Les deux Ports de Canton
- 37 Les deux Ports de Canton
- 38 Les deux Ports de Canton
- 39 Les deux Ports de Canton
- 40 Les deux Ports de Canton
- 41 Les deux Ports de Canton
- 42 Les deux Ports de Canton
- 43 Les deux Ports de Canton
- 44 Les deux Ports de Canton
- 45 Les deux Ports de Canton
- 46 Les deux Ports de Canton
- 47 Les deux Ports de Canton
- 48 Les deux Ports de Canton
- 49 Les deux Ports de Canton
- 50 Les deux Ports de Canton
- 51 Les deux Ports de Canton
- 52 Les deux Ports de Canton
- 53 Les deux Ports de Canton
- 54 Les deux Ports de Canton
- 55 Les deux Ports de Canton
- 56 Les deux Ports de Canton
- 57 Les deux Ports de Canton
- 58 Les deux Ports de Canton
- 59 Les deux Ports de Canton
- 60 Les deux Ports de Canton
- 61 Les deux Ports de Canton
- 62 Les deux Ports de Canton
- 63 Les deux Ports de Canton
- 64 Les deux Ports de Canton
- 65 Les deux Ports de Canton
- 66 Les deux Ports de Canton
- 67 Les deux Ports de Canton
- 68 Les deux Ports de Canton
- 69 Les deux Ports de Canton
- 70 Les deux Ports de Canton
- 71 Les deux Ports de Canton
- 72 Les deux Ports de Canton
- 73 Les deux Ports de Canton
- 74 Les deux Ports de Canton
- 75 Les deux Ports de Canton
- 76 Les deux Ports de Canton
- 77 Les deux Ports de Canton
- 78 Les deux Ports de Canton
- 79 Les deux Ports de Canton
- 80 Les deux Ports de Canton
- 81 Les deux Ports de Canton
- 82 Les deux Ports de Canton
- 83 Les deux Ports de Canton
- 84 Les deux Ports de Canton
- 85 Les deux Ports de Canton
- 86 Les deux Ports de Canton
- 87 Les deux Ports de Canton
- 88 Les deux Ports de Canton
- 89 Les deux Ports de Canton
- 90 Les deux Ports de Canton
- 91 Les deux Ports de Canton
- 92 Les deux Ports de Canton
- 93 Les deux Ports de Canton
- 94 Les deux Ports de Canton
- 95 Les deux Ports de Canton
- 96 Les deux Ports de Canton
- 97 Les deux Ports de Canton
- 98 Les deux Ports de Canton
- 99 Les deux Ports de Canton
- 100 Les deux Ports de Canton



zullen alleen met enkele grove lijnen zijn geschetst, en in sommige gevallen zelfs helemaal niet zijn aangeduid. Deze hypothese biedt een goed uitgangspunt voor een analyse van de wijze waarop de pentekeningen en de prenten tot stand zijn gekomen.

Bezien wij allereerst de pentekeningen. In veel tekeningen zijn de sporen van 4 stadia in het tekenproces waar te nemen: namelijk een eerste, zeer grove opzet in zwart krijt, vervolgens een nadere uitwerking met de pen in sepia, dan een inkleuring van de voorstelling met aquarel, en tenslotte een omkadering van het geheel met de pen in sepia, waarbij nog enkele details aan het landschap of aan de stoffage zijn toegevoegd.

Deze stadia kunnen wij aan de hand van twee voorbeelden eens nader bekijken. De pentekening die een gezicht geeft op de stad Sansianwey (f°163) vormt een goed voorbeeld van de schetsmatige opzet die de gehele reeks illustraties in het Parijse reisverslag kenmerkt. Op de achtergrond ziet men het silhouet van de stad, die omringd is met een hoge borstwering; aan de rechter zijde ziet men de masten van enkele schepen boven de horizon uitsteken, aan de linker zijde een groep huizen die nog voor de stad lijkt te liggen. Op het middenplan links is een rivier met een viertal schepen erop weergegeven, rechts een korenveld. Meer naar de voorgrond ontwaart men alleen nog drie stoffage-figuurtjes, staande op een weinig gedifferentieerd weergegeven grondstrook aan de oever van de rivier. De parasol die een der figuurtjes vasthoudt, is in feite het enige element in de voorstelling dat Chinees aandoet. De daken van de weinige huizen, de vorm der schepen, noch de rest van het landschap hebben een specifiek Chinees karakter. De sporen van een eerste, zeer grove opzet met zwart krijt zijn nog zichtbaar in het stadssilhouet en in de drie bij elkaar liggende schepen op de rivier. De pentekening waarmee de voorstelling vervolgens globaal is opgezet, vertoont nog enkele sporen van correcties; deze zijn vooral te zien boven de contouren van de huizen links op de achtergrond. Met aquarel zijn vervolgens, in vrij grote kleurvakken, verschillende onderdelen van het landschap tonaal ingekleurd met sepia en grijs. Het zeer schetsmatige

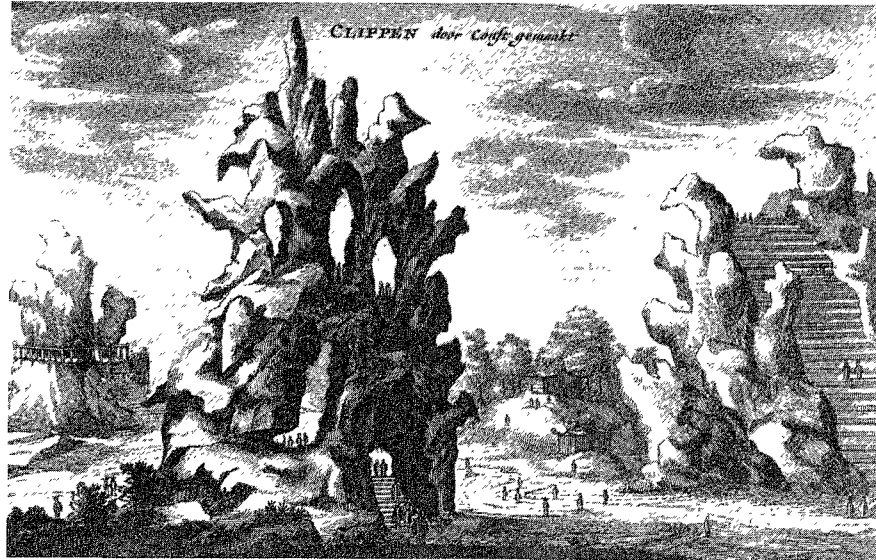
karakter van de voorstelling is in dit derde stadium gehandhaafd, ja zelfs nog versterkt, zoals de losse strepen rechts op de voorgrond duidelijk te zien geven. Met een omkadering van de voorstelling lijkt ook in het derde stadium nog geen rekening te zijn gehouden, omdat de strakke lijn van het kader zowel aan de onderkant als aan de linker zijkant dwars door de voorstelling loopt.

Zoals men ook in vele andere afbeeldingen kan zien, is deze niet meer dan schematische opzet van de voorstelling kenmerkend voor de gehele reeks pentekeningen in het manuscript.

Een uitzondering hierop - maar dan alleen in graduele zin - vormen enkele tekeningen met gezichten op grote steden, zoals Kanton en Nanking (f°27 en f°89; verg. echter de voorstelling van Peking, f°199). In de afbeelding van Kanton bijvoorbeeld is het silhouet van de stad veel gedetailleerder weergegeven dan dat van Sansianwey. Desalniettemin blijft het geheel een schetsmatige indruk maken. Ook hier zijn nog sporen van een ondertekening in zwart krijt te bespeuren: onder andere bij de bergen links op de achtergrond. De pentekening, die is gebruikt om een nadere detaillering te bereiken (hier ook op het middenplan en in de voorgrond), is toch weer los van toets gebleven - zie bijvoorbeeld de manier waarop de schepen op de rivier zijn voorgesteld. Het landschap is vervolgens op verschillende plaatsen met grijs en grijsblauw geaquarelleerd om een afwisseling van lichte en donkere stroken te bewerkstelligen, die de dieptewerking verhoogt. Ook hier is de omkadering van de voorstelling naar het schijnt pas achteraf aangebracht, daar het stadsgezicht op verschillende plaatsen door het kader wordt doorsneden.

Er is in deze voorstelling overigens een duidelijke aanwijzing dat het hier niet gaat om een originele, in verschillende stadia bewerkte schets, maar om een tekening naar zo'n schets. Eén van de heuvels rechts op de achtergrond blijkt later in het panorama te zijn ingevoegd, nadat de contouren van de daarachter liggende bergen reeds met de pen waren ingevuld. De dichte arcering van deze heuvel kan niet verhullen dat de tekenaar dit motief in eerste instantie moet zijn vergeten. Daar het een toe-

Afb 7



Afb. 11



Afb. 12



Afb. 13



voeging met de pen in sepia betreft - en dus een later stadium in het werkprocédé dan dat van een eerste opzet - lijkt het waarschijnlijk dat de tekenaar dit motief niet in de originele "naar het leven"-schets heeft ingelast, maar in zijn na-tekening van het origineel.

Ook verschillende ongerijmdheden in een aantal andere pentekeningen kunnen verklaard worden door aan te nemen dat de illustraties van het Parijse manuscript vervaardigd zijn naar eerder gemaakte schetsen. Wanneer men de tekening van de pagode te Teywanmiao (f°128) bekijkt, valt op dat het dak van de pagode aan de rechter zijde onregelmatig verloopt en één gekrulde daklijst meer vertoont dan aan de linker zijde. Ook is de voorgevel van het gebouw niet symmetrisch, hoewel deze schijnbaar - te oordelen naar het verloop van de onderste daklijst - frontaal is weergegeven. Vergelijkt men deze tekening met haar tegenhanger in het gedrukte reisverslag (afb. 6), dan dient zich als verklaring voor deze vertekening aan dat de maker van de tekening in tegenstelling tot de maker van de prent niet begrepen heeft dat de pagode enigszins van opzij moest worden afgebeeld, met de zijkant van de tempel in perspectivische verkorting. Uit het feit dat de prentmaker de pagode wel perspectivisch juist heeft afgebeeld, valt af te leiden dat het voorbeeld - ook hier - zeer grof en schetsmatig moet zijn geweest met alleen een aanduiding van het gebouw in grote lijnen. De prentmaker lijkt dit voorbeeld juist te hebben geïnterpreteerd, terwijl de tekenaar deze schets naar het schijnt niet goed heeft kunnen ontcijferen.

Een zelfde onbegrip voor perspectivische verkorting komt men tegen in een niet gering aantal pentekeningen waarin het landschap domineert. Dit is bijvoorbeeld het geval in de gezichten op Lincing (f°132) en Singleichen (f°153), waar het verloop van de linker oever van de rivier vooral op de voorgrond perspectivisch onjuist is weergegeven. In het gezicht op Nangan (f°43) is het onduidelijk of het pagode-dak links rust op de hoge muur of op een onderbouw achter die muur, en of dit geheel staat op de linker oever van de rivier op het middenplan, dan wel deel uitmaakt van de stadsmuur op de achtergrond. Onduidelijkheden

in de schaal der motieven, veroorzaakt door de gebrekkige beheersing van het perspectief, zijn bijvoorbeeld te zien in het gezicht op Tachu (f°71), aan de linker zijde van het landschap. In de tekening van Namhun tenslotte (f°74) is het onduidelijk hoe het grote rotsblok dat rechts in de voorstelling boven het water lijkt te zweven, ruimtelijk samenhangt met de rest van het landschap. Ontegenzeglijk moeten deze eigenaardigheden worden toegeschreven aan het gebrekkige kunnen van de tekenaar, maar ook zijn zij blijkbaar het gevolg van het feit dat hij zich zo dicht mogelijk aan het voorbeeld - de veronderstelde grove silhouet-schetsen - wilde houden, zonder daar iets wezenlijks aan toe te voegen of te veranderen.

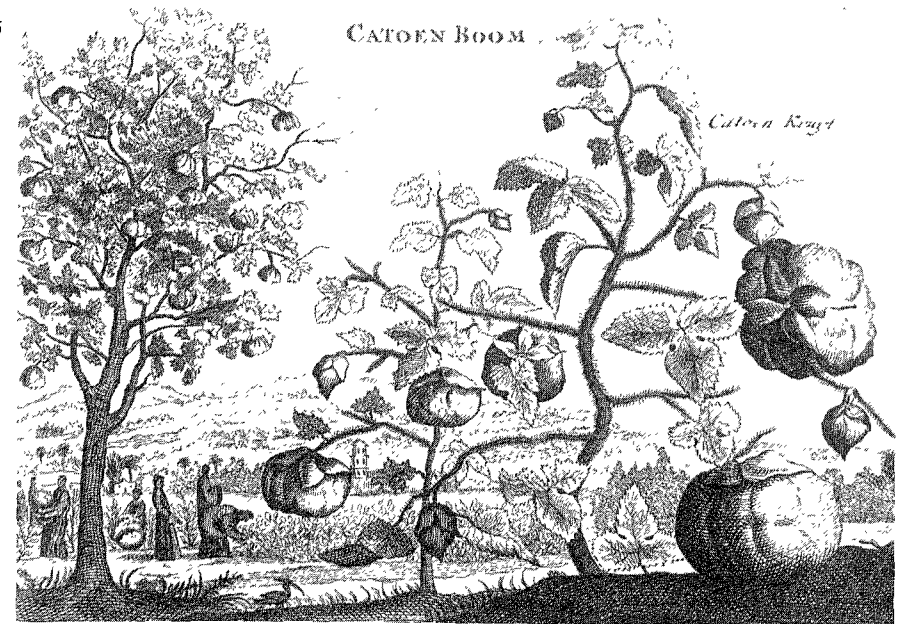
Wij weten te weinig over de tekenstijl van Johan Nieuhof om uit te maken of hem zelf de genoemde eigenaardigheden (om niet te zeggen gebreken) zijn toe te schrijven. Er zijn slechts twee tekeningen bekend die zeker van zijn hand zijn: twee grote bladen met gezichten op het eiland St. Helena (afb. 19 en 20).¹⁸ Hoewel er een overeenkomst met de pentekeningen in het Parijse manuscript bestaat, zijn er ook verschillen. In de St. Helena-tekeningen is het landschap eveneens in brede contouren weergegeven en zijn de voorstellingen geaquarelleerd in grote, ongedifferenteerde tonale vlakken. Ook de afbeelding van sommige kleine stoffage-figuren - die Chinees (!) aandoende parasollen dragen - is zeer overeenkomstig. Maar de brede toets waarmee de figuren op de voorgrond - een allegorische voorstelling? - zijn weergegeven, vindt men niet terug in de pentekeningen van het Parijse manuscript. Wij kunnen er zeker van zijn dat het in de tekeningen te Leiden om eigenhandige werken van Johan Nieuhof gaat. Niet alleen zijn zij gesig-neerd, maar ook komt de stijl der figuren overeen met die in een aantal prenten in Nieuhofs Oostindië-boek van 1682, die "J.N." zijn gesig-neerd (afb. 21).¹⁹

In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam bevindt zich een geaquarelleerde pentekening die veel gedifferentieerder is dan de tot nog toe besprokene tekeningen en schetsen (afb. 22).²⁰ De voorstelling is vrijwel identiek aan de prent van het interieur van een pagode in het gedrukte reisverslag (afb. 23). Op grond

Afb. 14



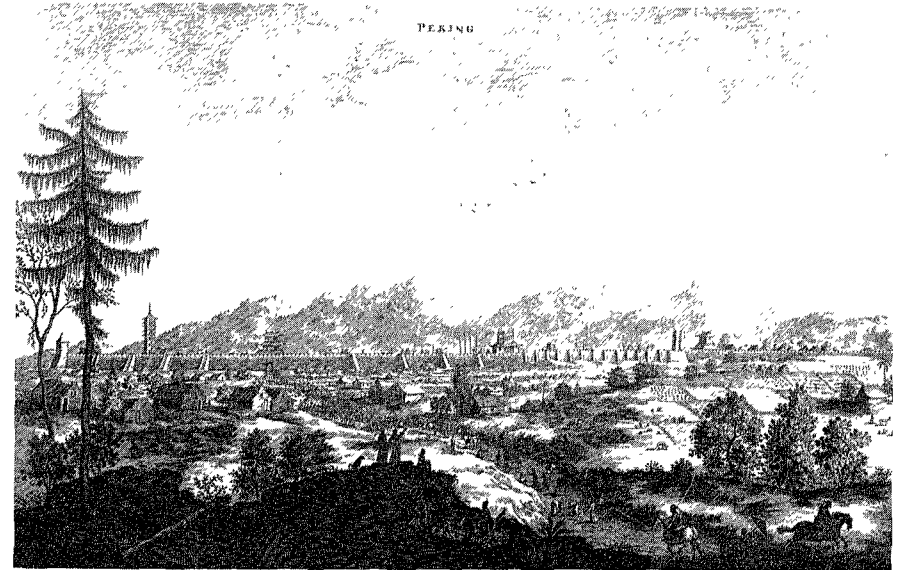
Afb. 15



Afb. 16



Afb. 17



van enkele verschillen in de figuren op de voorgrond is aan te nemen dat niet de tekening naar de prent, maar deze naar de tekening (of een vergelijkbaar voorbeeld) is vervaardigd. Deze tekening is niet alleen veel uitgewerkter dan die in het Parijse manuscript, maar lijkt duidelijk te zijn gemaakt als ontwerp voor de gravure. De stoffage is daartoe gedeeltelijk gecompliceerd uit motieven die in de originele serie schetsen voorhanden moeten zijn geweest, en die niet in de reeks pentekeningen in het Parijse manuscript, maar wel in de prenten in het China-boek zijn opgenomen. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de figuur met de breed uitgewaaierde hoed midden op de voorgrond. Hoewel de stijl van deze tekening niet veel gemeen heeft met die der Leidse tekeningen, hoeft men niet geheel uit te sluiten dat Johan Nieuwhof de maker ervan is geweest. De schetsmatige tekening van met name de figuren, de verschillende technieken waarmee de tekening is uitgevoerd, alsmede de niet geheel zekere hand waarmee het perspectief is weergegeven (vooral in de toren) en de compartimentsgewijze ruimtelijke opbouw van de voorstelling zijn alle punten van overeenkomst met de stijl waarin de pentekeningen in het manuscript zijn uitgevoerd. Deze overeenkomsten zijn het treffendst tussen de tekening in Amsterdam en de tekeningen in het manuscript die de meest gedetailleerde bewerking met de pen in sepia laten zien, zoals sommige figuur-tekeningen (f°103) en de gezichten op Kanton en Nanking (welke, zoals gezegd, uitzonderingen in de verder zeer schetsmatige reeks zijn). De verschillen in stijl met de twee tekeningen van St. Helena nopen echter wel tot voorzichtigheid bij het toeschrijven van de Amsterdamse tekening aan Nieuwhof. Mogelijk is een toeschrijving echter wel, zeker wanneer men aan wil nemen dat de stilistisch overeenkomstige, kwalitatief beste tekeningen in het Parijse manuscript van dezelfde hand zijn. Maar daar het merendeel van die illustraties onvolkomenheden te zien geeft, zoals hierboven is uiteengezet, en de tekenaar verschillende malen onbegrip voor het voorgestelde blijkt te hebben gehad, moeten wij tot de volgende conclusie komen.

Johan Nieuwhof is waarschijnlijk degene geweest die zelf niet

alleen de eerste opzet met zwart krijt, maar ook de nadere invulling van de voorstelling in pen - hoewel nog steeds zeer schetsmatig van opzet - in het Parijse reisverslag heeft verzorgd. Sommige tekeningen heeft hij daarbij wat meer kunnen uitwerken, omdat het voorbeeld - de originele "naar het leven"-schets - daarvoor voldoende mogelijkheden bood. Voor het grootste deel van de tekeningen moet alleen een grove contourschets voorhanden zijn geweest, die precies is overgenomen en vervolgens met aquarel, maar nog steeds schetsmatig wat is bijgewerkt. Daar er tussen de thuiskomst van Johan Nieuwhof en zijn hernieuwde vertrek in 1658 slechts drie maanden liggen,²¹ is het denkbaar dat hij geen tijd heeft gehad de tekeningen na hun eerste opzet in krijt en pen verder te voltooien, en dit aan een assistent heeft overgelaten. Vooralnog moeten de stilistische onvolkomenheden in de aquarellering op het konto van een medewerker worden geschreven. Zelfs is het mogelijk - zoals uit de analyse van de tekening van de Teywan-miao-pagode valt op te maken - dat een aantal voorstellingen niet door Nieuwhof zelf, maar door een medewerker geheel is uitgevoerd. Hierdoor zou de vreemde anomalie in de architectuur te verklaren zijn als voortkomend uit een (begrijpelijk) onvermogen van de tekenaar om uit de grove schets van een motief dat hij niet zelf met eigen ogen had aanschouwd, de juiste vorm af te leiden.(f°189)²²

Dit wat ambivalente beeld van de kwaliteit en de natuurgetrouwheid der afbeeldingen in dit reisverslag blijft gehandhaafd, wanneer wij de relatie tussen de afbeeldingen en de beschrijvingen van de steden in dit manuscript met elkaar vergelijken. Voor een hele reeks afbeeldingen geldt dat zij - wanneer wij althans letten op de silhouetten der steden en de globale aanduiding van hun ligging in het landschap - overeenkomen met de beschrijving ervan in de tekst. Zo luidt de beschrijving van de stad Siakanjen, die het ambassade-gezelschap op 20 april 1656 passeerde, als volgt: "Zij vertoond haar 80 lij van Kifunjen, an den voet van 't gebergte, dat zijn hoge spitsen van de provincie Honan strekt. Hare Muuren beslaan een groot deell der naaste Bergen, die hier en daar bezaid, en zeer vruchtbaar

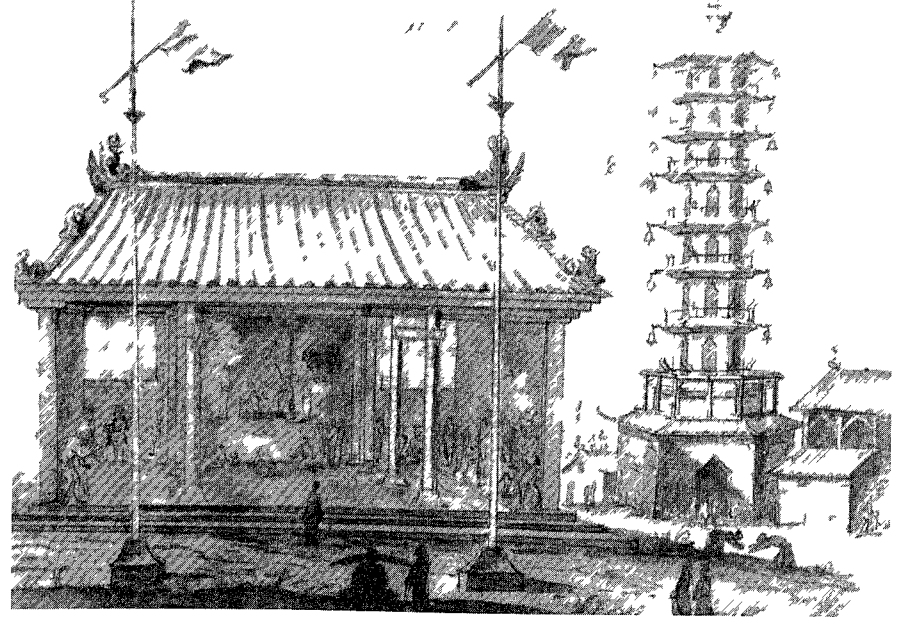
Afb 18

PEKING



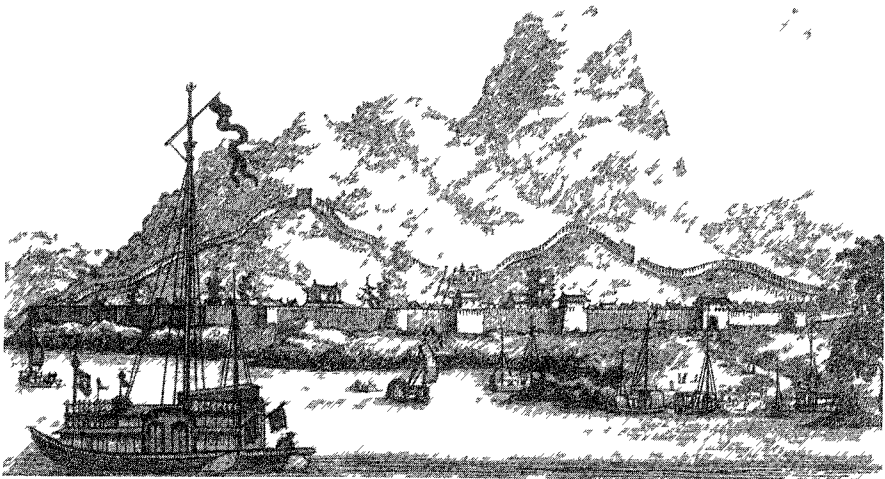
Afb 22

Temple Interior



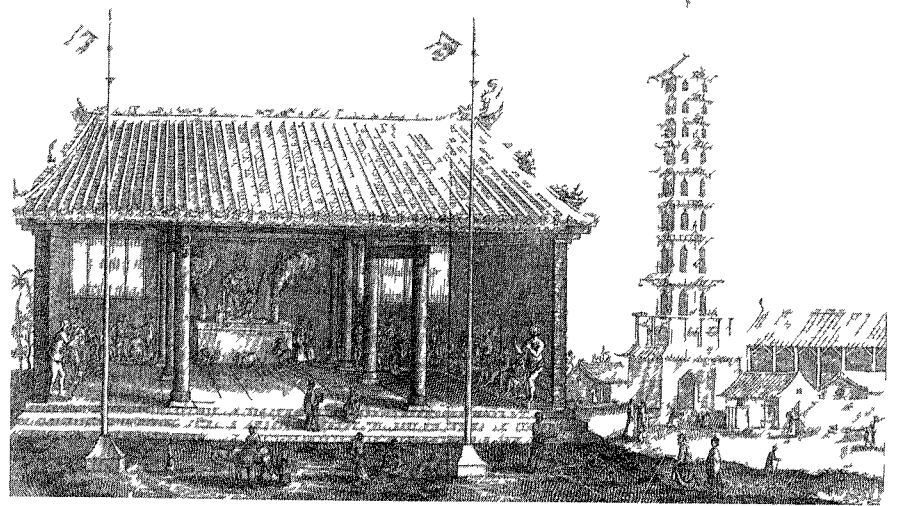
Afb 24

KYAKYA



Afb 23

LAGOJE



zijn. Zij heeft een groote en zeer oude pagode, daar de blinde Menschen van wyd en zyd na trecken, om haar Devotie te tonen. Hare straten zijn meest Keijzelstene, en lopen zeer antyx naa gebergte. Men ziet er ook twe Cierpoorten, die zeer schoon en van grauwe steen gehouwen zijn, maar de gemene huizen zijn meest al te gaar van de Tarters geraseert (...). De desbetreffende illustratie (afb. 24) laat de beschreven ligging van de stad zien, alsmede de muren die zich gedeeltelijk over de achterliggende bergen uitstrekken. In het silhouet van de daken der gebouwen die uitsteken boven de voorste muur zijn echter verder geen details zichtbaar die men kan identificeren op grond van de beschrijving van de stad.²³

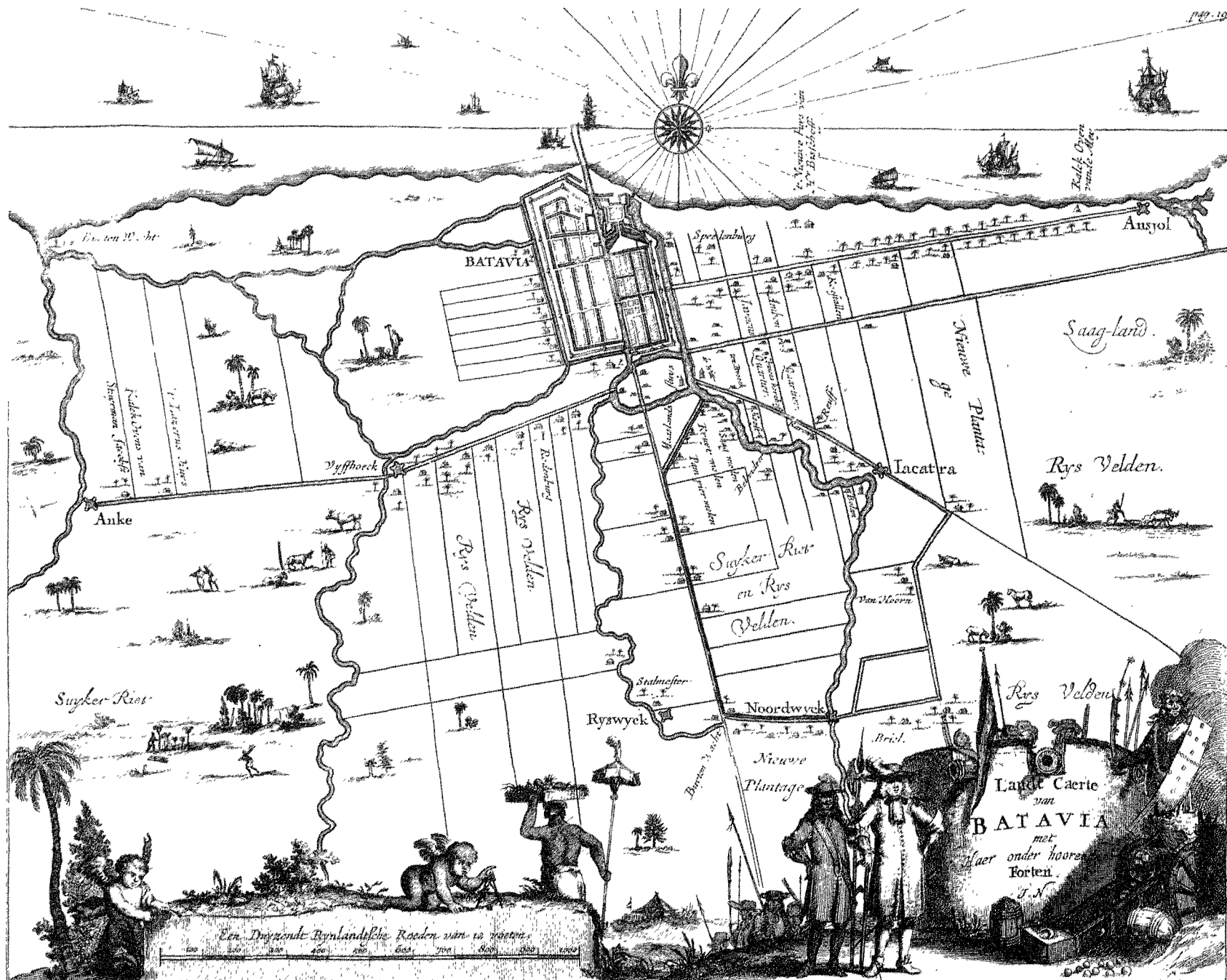
Herkenbaar uit de beschrijving is ook het gezicht op de stad Anhing (afb. 25): "Denzelven ditto [= 29 april 1656], trocken wij mett de gansche vloot voorbij Anhing. Deze stad vertoont haar zeer magnefijk aan de linke handtt van de Reviere Kiam. Zij leid 90 lij van Tonglau en is naa gissinge twee uren gaans groot. Langs de Reviere leit een schoone voorstadt, voll fraije huizen en pagoden. Haren muur is meer als 25 voeten hoogh van tichels opgetooit. Na de landzij leidtt een heuvell, daar een heidensche tempel op staat die met een hogen toorn versierd is." Het is naar de beschrijving te oordelen deze voorstad met de toren op een heuvel, die Nieuhof hier heeft afgebeeld.

Een dergelijke algemene overeenkomst tussen tekst en beeld geven bijvoorbeeld ook de gezichten op Hoyaningam (Hoaign genoemd in de desbetreffende prent in het boek) en Jaexhinno (Kiakia in prent²⁴): "Denzelven ditto [= 26 mei 1656] arriveerden wij te Hoyaningam, an de rechte zij van de Koninglike Vaart, in een vlacke morassige landsouwe 120 lij van Pauncien. Zij is met een muur doorgesneen, en heeft sterke bolwerken, mitsgaders een welbehoude en volkrijke voorstadt, die haar drie Duitse mijlen weegs uitstrekt. In 't inkomen na de rechter hand, is all't veld voll Doodgraven, waaronder zommige zeer hoog zijn opgeboudt (...)." Afbeelding 26 laat deze "Doodgraven" zien - de typische Chinese grafheuvels die veel geringer in hoogte zijn dan de Europese tumuli uit de prehistorie, zoals duidelijk wordt uit de afmetingen van de drie figuurtjes aan de

rand van het grafveld. Het landschap met een gezicht op Jaexhinno (afb. 27) vergezelt de volgende beschrijving: "Den 11 ditto [= juni 1656] quamen aan't vlek Jaexhinno, dat zich met 36 weebre toorens zien laat. Aan weerszijden van de Koninglike vaart passerden veel vruchtbare koorn en Rijzvelden, zo ver't gezichte reijken kon." Op de tekening zijn duidelijk de korenvelden te zien; het getal der torens dat hier zichtbaar is, bedraagt echter slechts 4 of 5, en deze bouwwerken zijn bovendien moeilijk als zodanig herkenbaar.²⁵ Niet altijd geven deze illustraties het landschap zo precies weer als Johan Nieuhof dat heeft gezien, zo moet men hieruit concluderen.

Anderzijds is er een aantal voorstellingen van bijzondere figuren en landschappen die, afgaande weer op de tekst van het reisverslag, een vrij goed beeld moeten geven van hetgeen Nieuhof zelf heeft gezien en nagetekend - dit ondanks de enigszins bizarre indruk die de illustraties misschien op ons maken. Zo geeft Nieuhof van de kunstmatige rotspartijen die hij op 18 april 1656 in de buurt van het dorp Peckinson aanschouwde en natekende (f°57), de volgende beschrijving: "In't inkomen van deze plaats staan verscheide Antijkse Klippen, door kunst gemaakt, maar zijn van den Oorlog (dat groot jammer is) meest geschonden. D'aanzienlikste van all is omtrent 40 voeten hoog en heeft twe verdiepingen, daar men door een windeltrap opgaat, die boven en beneden elk vier treden wijd zijn. Dit is altermaal van klaij en diergelike materialen, in een vorme zoo gebacken, dat men zich verwondert over de kunst en vindinge van dat werk, daar de Natuur zoo natuurlik is naageaapt." En de vreemde capriolen die Nieuhof op zijn tocht langs het Keizerlijk Kanaal op 20 mei 1656 door enkele bedelaars zag uithalen, waren voor hem aanleiding hiervan enkele schetsen te maken, waarvan de afgebeelde illustratie (f°101) waarschijnlijk een compilatie te zien geeft. Zijn beschrijving luidt: "Toen wij hier bij deze voors stad lagen, quamen onz verscheide bedelaars aan boord, die vreemde kuuren bedreven. Daar was er onder ander twee, die zoo geweldig mette koppen tegen mal-kander stieten, datt het all d'aanschouwers verschrikte. Dit houden zij gaande, tott dat men haar een almoes geeft, off





d'eenn off d'ander moet daar dood blijven leggen, gelijk het menigmaal gebuirdt. Een ander lagh op zijn knijen, en murmurde (zoo't scheen) tegen zich zelve, sloeg daarna met het voorhoofd op een zware steen, datt er't eerdriek van beeffde. Zommige hebben enige drogerije op't hooft, die zijn aansteken, en latend tot op de zwaarde [sic] afbranden, dattet stinkt, maken zoo lange rumoer met krijten en kermen, dat men haar wat geven moet. De blinden gaan met troupen bij malkander, slaan haar op de maat van zommige woorden zoo ongenadig met stenen op de bloote borst en rugge datt er't bloedt uitspruit. Zommige van deze truggelaars zijn van Jonkheid an heel wanstaltich (...). In de Gele Rivier quam onz naderhand een weermaker aan boord, die om vervaarlik te schijnen een ijzre priem door de wang stack, en droegh twe scharpe hakmisen, daar hij zich zelve me dreigde te quetsen, zoo men hem geen silver gaff."

Daarnaast is er tot slot ook nog een - vrij klein - aantal tekeningen die nauwelijks overeenstemmen met de beschrijvingen van het voorgestelde motief. Zo luidt bijvoorbeeld Nieuhofs beschrijving van de stad Nankan: "(...) de stad Nankan, dicht an den oever van de gemelte reviere Kiam. Aan de rechte hand van't water staat een sterken toorn, en wat verder noch een ander, die zeer schoon is, gelijk an d'andre kant op een hogen heuvel, makende te zamen een drijsprong." De desbetreffende illustratie (f°49) toont rechts op de voorgrond - voor de ommuurde stad - een ruïneus bouwwerk dat mogelijk de eerstgenoemde toren voorstelt (de maker van de overeenkomstige prent in het China-boek van 1665 heeft althans van dit motief een hoge toren gemaakt - verg. afb. 28). De andere torens zijn niet op de tekening terug te vinden. De ruïnes die zichtbaar zijn op de tekening worden daarentegen weer niet genoemd.²⁶ Het zou echter te ver gaan om te beweren dat de tekening niet gebaseerd kan zijn op de waarnemingen van Johan Nieuhof - een conclusie van enige betekenis zoals wij weldra zullen zien.

Afsluitend kunnen wij zeggen dat zowel in artistiek opzicht als uit een oogpunt van geografische en topografische informatie de kwaliteit der pentekeningen in het handgeschreven reisver-

slag vaak wel een en ander te wensen overlaat. Debet daaraan is de omstandigheid dat de tekeningen waarschijnlijk niet door Johan Nieuhof zelf in hun uiteindelijke staat zijn gebracht, voordat het reisverslag aan de bewindhebbers van de V.O.C. te Amsterdam werd overhandigd. De oorzaak voor dit gebrek aan kwaliteit moet echter ook gezocht worden in de veronderstelde grofheid van de originele schetsen waarnaar de tekeningen zijn gemaakt. Toch moeten de pentekeningen in dit manuscript ons een goed beeld geven van datgene wat Johan Nieuhof op zijn reis door China de moeite waard heeft gevonden om in schetsen vast te leggen.

DE PRENTEN IN NIEUHOFS CHINA-BOEK VAN 1665.

Thans zullen wij de prenten nader bezien, waarmee het in 1665 te Amsterdam verschenen reisverslag werd geïllustreerd. Daarbij schenken wij vooral aandacht aan de prenten die het eigenlijke reisverslag in deel I verluchten.²⁷

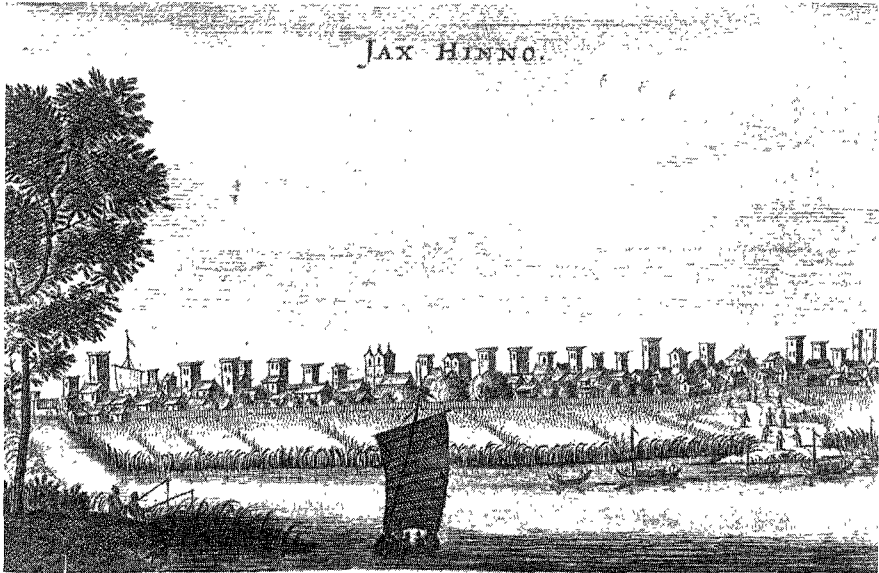
De 105 gravures in het eerste deel van deze uitgave brengen overeenkomstig de illustraties in het Parijse manuscript de reis van Batavia naar Peking v.v. in beeld.²⁸ De reeks bestaat uit 72 stadsgezichten, 5 bijzondere landschappen, 11 voorstellingen van gebeurtenissen tijdens de reis, bijzondere personen en dieren, en 17 bijzondere bouwwerken en plattegronden. Vooral de reeks stadsgezichten telt daarmee meer afbeeldingen (14 in getal) dan de desbetreffende reeks in het manuscript. Zoals wij hierboven reeds opperden, moet ook de maker van de gravures zich gebaseerd hebben op een reeks grof uitgevoerde "naar het leven"-schetsen. Wanneer wij nu een indruk willen krijgen van de wijze waarop de maker van de prenten deze voorbeelden in zijn veelal rijk gedetailleerde voorstellingen heeft verwerkt, moeten wij ons realiseren dat het hier in feite om meer dan één persoon gaat. Op grond van een stilistische vergelijking zijn namelijk 4 verschillende groepen prenten te onderscheiden, die door verschillende "plaatsnijders" moeten zijn gemaakt.²⁹

De grootste groep wordt gevormd door een reeks gravures die naar verhouding het meest uitgewerkt en gedetailleerd zijn; zij komen voor zowel onder de 31 grote prenten, die telkens twee

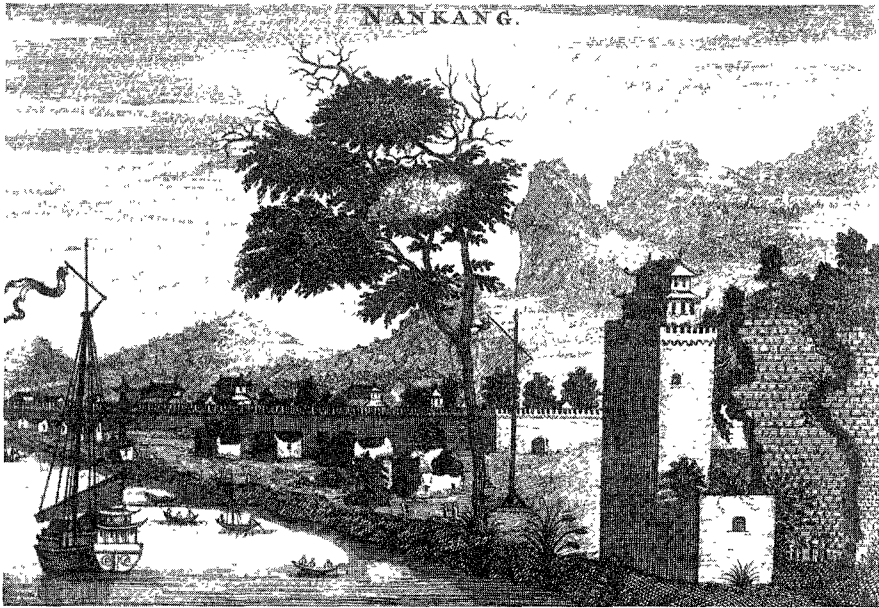
ANHING.



Afb. 27



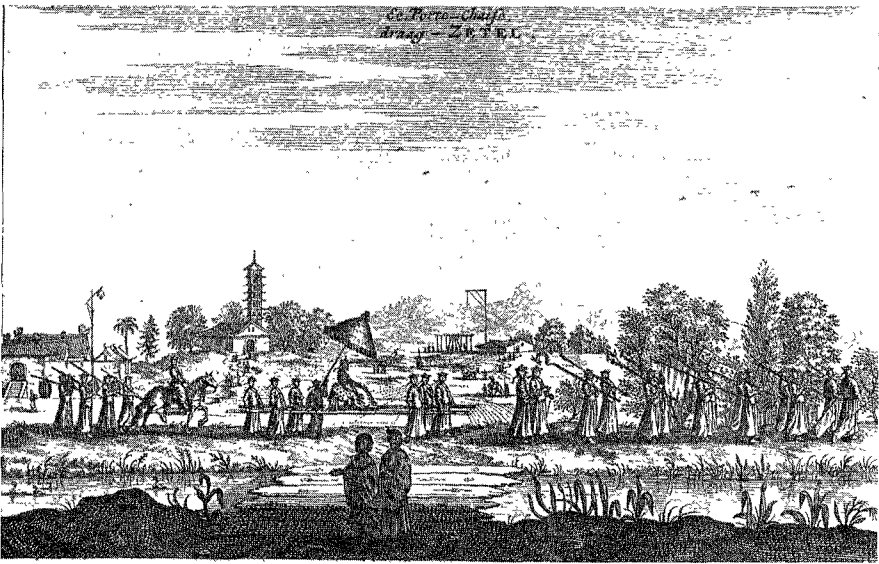
Afb. 28



Afb. 29



Afb. 30





gehele bladzijden beslaan, als onder de overige kleinere prenten. Voor deze groep is de gravure met het gezicht op Peking representatief (afb. 17). Een vergelijking met de desbetreffende pentekening (f°199) leert dat de gravure daarmee overeenkomt in de weergave van het brede stadssilhouet, de huizen voor de muur en de algemene ligging van de stad in het landschap - met op de achtergrond in de bergen een gedeelte van wat Nieuwhof (ten onrechte) beschouwde als de grote Chinese muur.³⁰ De gravure vertoont dezelfde markante gebouwen die het gezicht van de stad bepalen, als de tekening. Het geringe aantal van deze gebouwen valt op vergeleken met het aantal dat de twee andere gezichten op grote steden - Kanton en Nanking - te zien geven. Waar de tekenaar de blijkbaar ook hier weer alleen zeer globale schets die hij tot voorbeeld moet hebben gehad, zonder verdere opsmuk heeft weergegeven, heeft de graveur - en dit is kenmerkend voor al zijn prenten - het silhouet verrijkt met een hele reeks kleine motieven: daken van pagodes, huizen en bomen. Dit heeft hij echter op een zodanige wijze gedaan dat het de karakteristiek van het stadssilhouet niet aantast. Met deze aanvullingen, hoe klein ook, heeft de graveur het silhouet een duidelijker "Chinees" aanzien willen geven. De daken van de huizen en pagodes zijn opgesierd met krulmotieven - op andere gravures in deze groep nog duidelijker zichtbaar, zoals op de prenten van het Keizerlijk Hof (afb. 9) en van de stad Anhing (afb. 25) - die sculpturen van draken, vissen en fantasiedieren moet verbeelden. De palmen die her en der het silhouet verlevendigen in deze prenten (en die in feite in de noordelijke regionen helemaal niet voorkomen) dienen ter versterking van het exotische element.³¹ Ook in de stoffage heeft de graveur geprobeerd het Chinese karakter van de voorstelling te verhogen. Zo treft men veelvuldig - ook in de Peking-prent - het motief aan van een kleine groep wandelaars die beschermt worden door een grote parasol. Daarnaast ziet men, hier als elders, twee personen die elkaar buigend begroeten, en anderen die elkaar met gebaren op het uitzicht wijzen dat het landschap biedt.

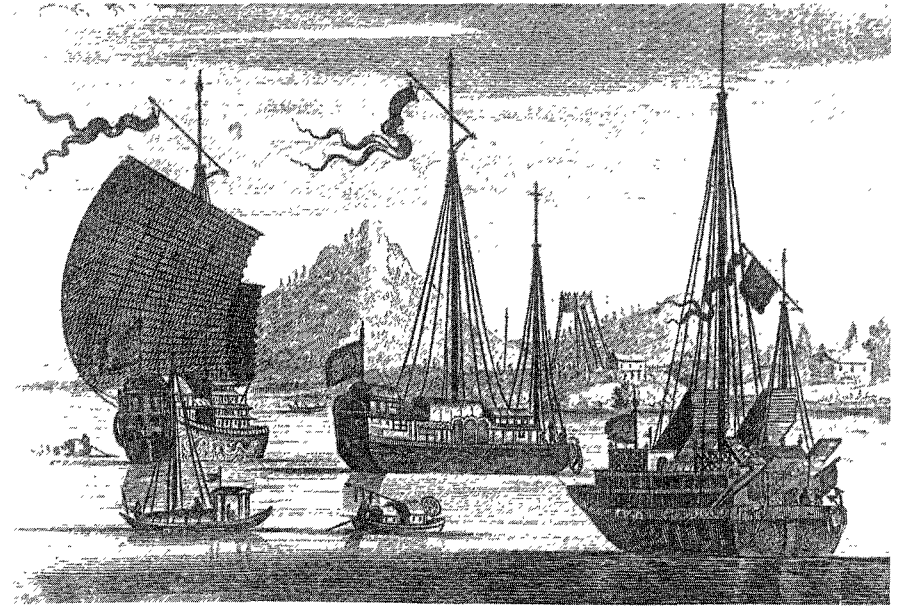
Hier doet zich het interessante probleem voor, waar deze

motieven vandaan komen die de prentmaker aan de originele voorstelling heeft toegevoegd, en wat de reden is voor de veelvuldige herhaling van deze motieven in de onderhavige groep prenten. De eerste mogelijkheid is dat zij ontleend zijn aan de schetsen van Nieuwhof zelf. Van een aantal andere motieven - vooral in de stoffage - die bijvoorbeeld in de Peking-prent zijn te zien, lijkt dit wel het geval te zijn. Zo zijn de Tartaarse ruiters rechts op de voorgrond geïnspireerd op de figuur van de "jonge onderkoning" van Kanton, die aan het begin van het reisverslag is afgebeeld (afb. 29). (Daarbij is overigens de koninklijke hoofdtooi met de twee pauweveren gedegradeerd tot het hoofddekseel van gewone ruiters, hetgeen ervan getuigt dat de prentmaker alleen oog had voor het motief en geen idee had van de betekenis van de pauweveer als hoogwaardigheidssymbool.) Op de weg die naar de stad leidt, ziet men op de achtergrond een stoet Chinezen, die een manderijn op zijn draagstoel door het landschap voeren. Dit motief is rechtstreeks ontleend aan een soortgelijke voorstelling die in een andere prent uit de reeks het hoofdonderwerp is (afb. 30). En voor de kleding der vele kleine stoffage-figuren kan de prentmaker zijn uitgegaan van de lange dracht der Chinezen, zoals die in het tweede gedeelte van het boek (vermoedelijk door dezelfde graveur) is uitgebeeld naar een schets van Nieuwhof (afb. 31). De hiervoor genoemde motieven - wandelaars met parasol, wijzende en naar elkaar buigende figuren, en de gelaagde daken met gewelfde daklijsten en gekrulde fantasiesculpturen - zouden eveneens kunnen berusten op voorbeelden in Nieuwhofs schetsen. Wandelaars met een parasol bijvoorbeeld zijn ook een enkele maal afgebeeld in de Parijse pentekeningen, wat hiervoor een indicatie kan zijn. Maar anderzijds komen deze zelfde motieven ook vaak voor als versiering op het type Chinees porcelein dat sinds het begin van de 17e eeuw in steeds grotere getale door de V.O.C. in de Nederlanden werd ingevoerd.³² Het is niet ondenkbaar dat de maker van deze prenten - en misschien ook Johan Nieuwhof zelf - bij de keuze en weergave van zulke motieven beïnvloed is geweest door een stereotiep beeld van het uiterlijk der Chinezen en hun gedragingen en van Chi-

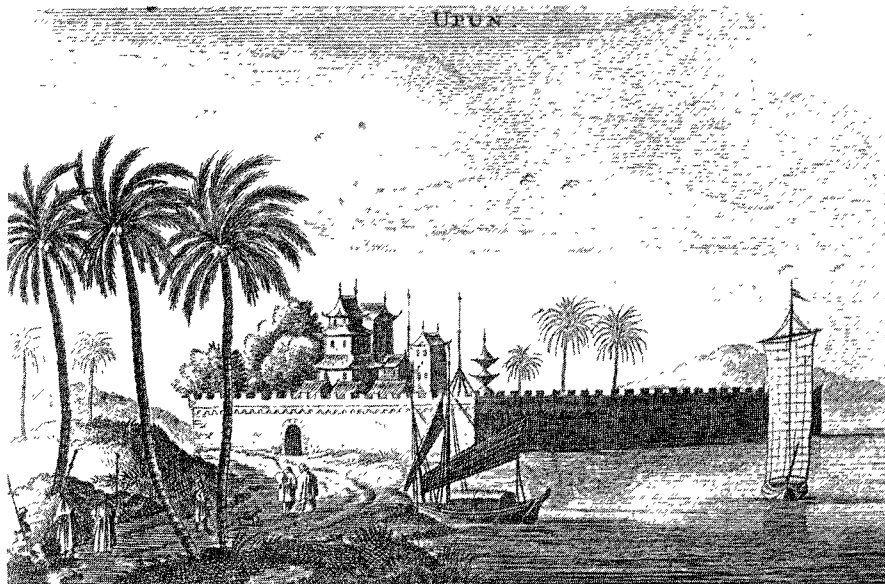
Afb. 31



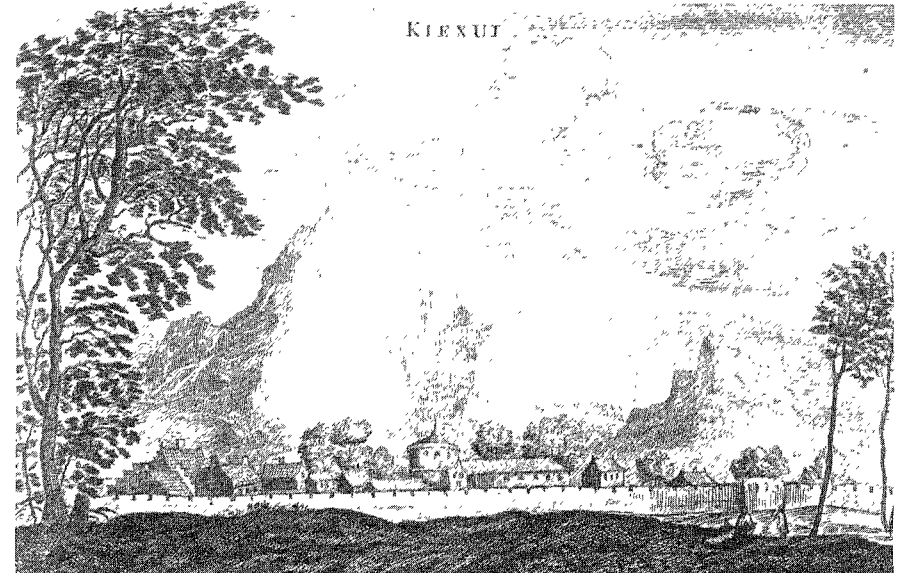
Afb. 32



Afb. 33



Afb. 34



nese gebouwen, dat het eigentijdse porcelein de 17de-eeuwer heeft verschaft. Daarmee zouden de prenten in Nieuhofs boek van 1665, die in de tweede helft van de 17de en gedurende de hele 18de eeuw een grote inspiratiebron voor de Chinoiserie-mode zijn geweest, ook zelf reeds - althans ten dele - beschouwd moeten worden als voorbeelden van deze mode.

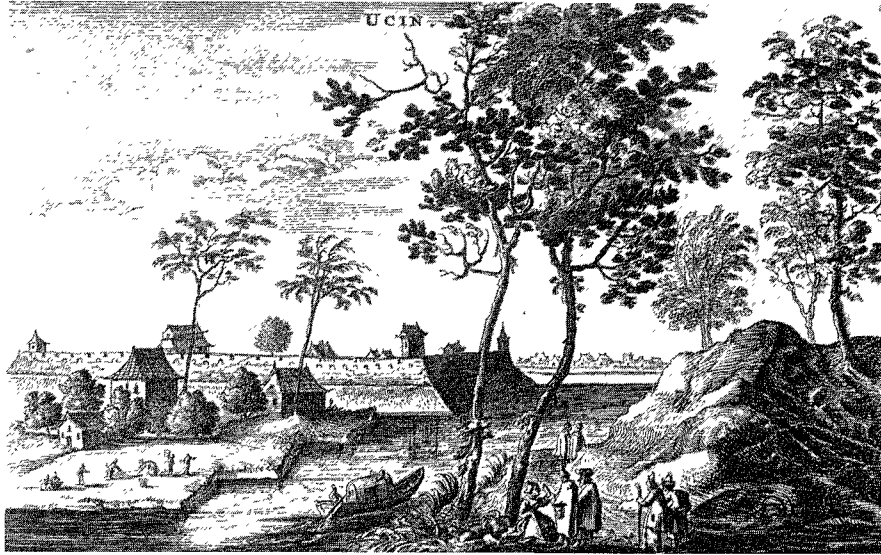
Dit neemt niet weg dat tegelijkertijd ook elementen uit de Europese beeldtradities in deze prenten zijn opgenomen. Een duidelijk voorbeeld vormen - om nog een keer terug te keren tot de Peking-prent - een aantal andere stoffage-figuren en landschapsmotieven. Figuurtjes als de rustende wandelaars en de lastezel-drijvers stammen uit het repertoire van stoffage-figuren in de Nederlandse 17de eeuwse landschapschilderkunst. Verschillende landschapsmotieven komen eveneens uit deze traditie: de donker gearceerde, hooggelegen voorgrond, die het panorama erachter zijn weidsheid verleent, de naaldboom links en de afgebroken boomstam daarnaast, en de rechthoekige akkers rechts op de achtergrond zijn alle motieven die direkt zijn ontleend aan de landschapspanorama's van 17de-eeuwse Nederlandse schilders als Jacob van Ruisdael, Allaert van Everdingen en Philips Koninck. De naaldboom en de afgebroken boomstam zijn daarbij motieven die op het Scandinavische landschap zijn geïnspireerd, en zij komen voor op de schilderijen van deze meesters die juist stammen uit de jaren 1660-70. Vermoedelijk heeft de maker van de Peking-prent dergelijke motieven overgenomen om daarmee - net als met het motief van de palmboom - het exotische karakter van de voorstelling te verhogen.

Een tweede groep gravures komt voor zowel onder de prenten die twee bladzijden beslaan, als onder die met een kleiner formaat. Als vertegenwoordiger van deze groep bezien wij de prent met het gezicht op Hoaigan (afb. 26). De wijze waarop de voorstelling is opgebouwd (naar men weer mag aannemen op basis van een grove contour-schets in de originele versie) en is verrijkt met allerlei landschaps- en figuur-motieven van verschillende herkomst, is identiek aan de opbouw van de kompositie in de voorafgaande groep prenten. De schepen die hier,

net als op zovele andere prenten in het boek te zien zijn, kan men beschouwen als variaties op een aantal Chinese scheepstypen die Nieuhof geschetst, en die in het tweede deel van het boek in een aparte prent zijn afgebeeld (afb. 32). Het is echter vooral op stilistische gronden dat men deze groep prenten van de voorafgaande kan onderscheiden. De arcering van donkere partijen is veel zwaarder aangezet, vooral in de voorgrond, en de stoffage-figuren zijn wat minder gedifferentieerd weergegeven voor wat betreft de activiteiten die zij aan den dag leggen: het zijn veelal alleen wandelaars die het landschap bevolken. Voor het overige komen de prenten van beide groepen ook in stilistisch opzicht zeer overeen. En wanneer er aanleiding zou zijn om te veronderstellen dat deze prenten niet direkt naar de originele schetsen zijn vervaardigd, maar naar tussenliggende ontwerptekeningen (- zou de tekening in het Rijksmuseum daarvan dan misschien de nog enig overgeblevene kunnen zijn? -), dan zou men moeten concluderen dat de prenten uit beide groepen door één persoon zijn ontworpen, maar door twee graveurs zijn uitgevoerd.

Deze gedachte - één ontwerper, twee graveurs - komt ook op bij het bekijken van de andere twee groepen prenten. Deze zijn alleen in het kleinere formaat uitgevoerd, en vertonen in hun ontwerp enkele opvallende verschillen met de hiervoor beschreven prenten. Ze zijn op dezelfde wijze opgebouwd uit een stadsgezicht, aanvullende landschapsmotieven en stoffage, maar ze bevatten aanzienlijk minder details, en zijn minder vaardig van uitvoering dan de eerstgenoemde prenten. Een karakteristiek voorbeeld van elk van beide laatste groepen vormen de gezichten op het kasteel Upun (afb. 33) en op de stad Kiexui (afb. 34). Het gezicht op Upun vertoont vrijwel hetzelfde silhouet, met enkele daken van gebouwen die boven een ommuurde vesting uitsteken, als de desbetreffende pentekening in het manuscript. Alleen enkele bomen, waaronder palmen, zijn aan het silhouet toegevoegd. Ook voor het overige is de graveur hier veel spaarzamer met toevoegingen geweest dan de graveurs der beide vorige groepen prenten. Des te opvallender is daarbij zijn motief-keuze. Door de toevoeging van nog

Afb. 35



Afb. 36



Afb. 37



Afb. 38



eens drie palmen op de voorgrond heeft hij het exotische karakter van het landschap trachten te verhogen, maar daar door zijn keuze van het type stoffage ook weer afbreuk aangedaan. De figuren op de voorgrond lijken namelijk in het geheel niet op Chinezen. Het zijn wandelaars, gestoken in de pelgrimskleedij en voorzien van de pelgrimsstaf, die typerend zijn voor de uitrusting van pelgrims zoals men die op 17de-eeuwse, maar vooral 15de- en 16de-eeuwse afbeeldingen in de Noord-Europese kunst kan aantreffen. Daar komt bij dat het zeilscheepje rechts in de voorstelling de bouw heeft van een Hollandse 17de-eeuwse platbodem, en alleen het ruitpatroon van het zeil een reminiscentie aan Chinese zeilschepen bevat. Een dergelijke Europees aandoende stoffage is kenmerkend voor de prenten uit deze groep: men kan er hengelaars, vrouwen met (was?)manden op het hoofd, en eendejagers op aantreffen die direkt zijn ontleend aan de stoffage van Nederlandse landschappen uit de 17de eeuw.³³ In tegenstelling dus tot de graveurs van beide vorige groepen prenten heeft de prent-maker hier, naar het schijnt, geen behoefte gevoeld de originele voorstelling een meer uitgesproken "Chinees" karakter te geven. Nauwelijks anders is dit bij de laatste groep prenten. De graveur van deze illustraties is zo weinig inventief geweest en heeft bovendien zo'n schetsmatige - om niet te zeggen slordige - stijl, dat zijn prenten een weinig karakteristiek aanzien hebben gekregen, zoals blijkt uit het gezicht op de stad Kiexui. Hier ontbreekt - ook bij ontstentenis van vrijwel elke stoffage - bijna iedere aanduiding dat het om een afbeelding van een Chinese stad gaat. Vooral wanneer men de begeleidende beschrijving van deze stad leest, valt het beeldende karakter van de voorstelling tegen: "Wy voeren met ons vaartuig dicht voorby dit stedeken henen, dat wy op den rechten oever van de Reviere Chan vonden leggen. Het is in zijn omtrek ontrent anderhalf uur groot, leid van achteren, naar uitwijzing van deze bovenstaande Prent, met lustige heuvelen en aangename bergen omringt, en is zonderlingh geestigh gesticht en met antijsche huizen en Pagoden betimmert. Men telt in dit stedeken (...) vier sterke poorten, die met ijzere deuren bewaart, en ter

wederzijde met stene rondelen beschermt worden."³⁴ Geen der afgebeelde gebouwen is als pagode herkenbaar - des te meer verwondert de aanblik van een onvervalste Hollandse trapgevel aan de linker kant van de stad!³⁵ Andere prenten van deze graveur, zoals het gezicht op Ucin (afb. 35), zijn wel gestoffeerd, maar met figuren die niets gemeen hebben met de Chinese figuurtjes in de beide eerste groepen prenten. Voor zover herkenbaar zijn het pelgrims en andere typen die we in prenten van de derde groep, zoals het gezicht op het kasteel Upun, zijn tegengekomen.

Komen wij tot een conclusie. Elders is van de pentekeningen in het Parijse manuscript en van de prenten in Nieuhofs China-boek gezegd dat de eerste "veel meer Chinees-realistisch" zijn dan de laatste; de uitgever zou de prenten een exotischer karakter hebben laten geven, omdat "de realiteit van China (...) voor de Europese markt toch té vreemd en zeker tegelijkertijd niet exotisch genoeg [was]".³⁶ De betreffende auteur wijt deze omstandigheid aan de noodzaak om het onbekende aan te passen "aan de Europese smaak, aan de klassieke conventies van compositie en iconografie, om geen cultuurgeshokteweeg te brengen". Dit beeld kunnen wij nu iets nuanceren. Waar het de weergave van de stadsgezichten betreft zijn de pentekeningen even "Chinees-realistisch" als de prenten, maar daarbij moet men het woord "realistisch" niet te strikt nemen.³⁷ Zeker is het zo dat de voorstelling in de meeste en de belangrijkste prenten is "aangekleed" met - waarschijnlijk van Chinees porselein afkomstige - Chinese motieven en met andere motieven die als exotisch konden gelden. Dit zal echter niet zijn gebeurd om de lezer een "cultuurschok" te besparen, maar om de voorstelling - juist omdat ze te weinig "schokkend" was - meer te laten overeenstemmen met een beeld dat men reeds van China had. Bij dit alles moet men overigens de tegenstelling realiteit-fantasie niet te sterk benadrukken. Uit de latere geschiedenis van de Chinoiserie blijkt dat juist die motieven uit Nieuhofs boek vaak zijn overgenomen, die als werkelijk én fantastisch-exotisch konden gelden. Anders gezegd: datgene was interessant dat exotisch en fantastisch was en tegelijkertijd als werkelijk-Chinees

Afb 39



Afb 40



Afb 41



beschouwd kon worden omdat het in Nieuhofs China-boek was afgebeeld.

Eén voorbeeld van de overname van motieven uit Nieuhofs boek zullen wij hier noemen: een schilderij van Jan van Kessel, daterend uit 1665 of 1666, dat allerlei Aziatische motieven in één voorstelling bijeenbrengt (afb. 36).³⁸ Op de achtergrond van dit schilderij ziet men, ingelast in het decor van een fantasie-architectuur, twee geschilderde voorstellingen van - zo moet men hier misschien zeggen - "rare Chinezen", die bestaan uit compilaties van allerlei figuren uit de prenten in het tweede deel van Nieuhofs boek. Zo zijn o.a. de Nieuhof-prenten verwerkt van: een souteneur en zijn hoer (afb. 37), de Chinese weerman en de zichzelf kastijdende bedelaars die we al in de pentekeningen tegenkwamen (afb. 38 en 13), en verschillende religieuzen - "Sineesche paapen" - waaronder een "Sinese paep met hoererie gestraft" (afb. 12) en een bedelmonnik met een breed uitwaaiend hoofddekseel (afb. 39). Op Jan van Kessels schilderij is verder nog de dikbuikige "afgod der wellust" afgebeeld, die ook in het China-boek was te zien (afb. 11). Van Kessels schilderij, dat geheel in de traditie staat van 16de- en 17de-eeuwse afbeeldingen van grote "kunst- en wonderkamer"-collecties, bewijst dat het "werkelijke" China juist om zijn wonderbaarlijkheid interessant was.³⁹

Tegen de achtergrond van dit verschijnsel loont het tot slot de moeite om nog een blik te werpen op de China-prenten die verschenen in de Thévenot-uitgave van Nieuhofs reisverslag. In 1666, één jaar nadat Nieuhofs reisverhaal was gepubliceerd bij Van Meurs in Amsterdam, verscheen in Parijs een Franse uitgave van dit reisverhaal bij de uitgever Melchisedec Thévenot. Dit reisverhaal bracht hij onder in de derde band van een bundel reisverhalen, die getiteld was *Relations de Divers Voyages Curieux qui n'ont point esté publiées*. De titel van het verslag van de China-reis luidde "Voyage des Ambassadeurs de la Compagnie Hollandoise des Indes Orientales, envoyés l'an 1656 en la Chine (...), traduit d'un Manuscrit Holandois". Dit verslag werd gevolgd door een beschrijving van de Chinese steden waarlangs de route was gevolgd, onder de titel "Route du

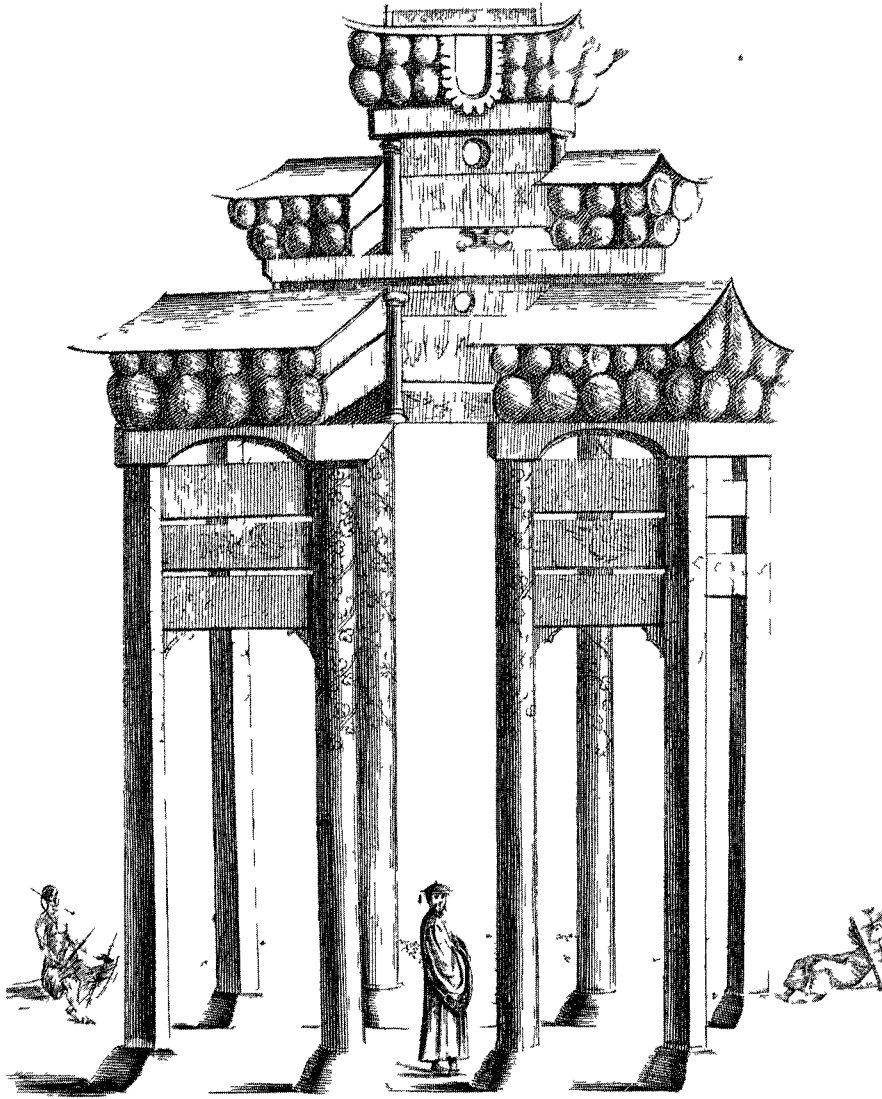
voyage des Holandois à Pekin".⁴⁰ Wij zullen ons hier niet bezighouden met de kwestie, in hoeverre de tekst bij Thévenot direkter het oorspronkelijke relaas van Johan Nieuhof volgt dan de Van Meurs-uitgave. Onjuist is in elk geval de suggestie van Rietbergen, onlangs gedaan, dat de Thévenot-uitgave zowel wat de tekst als de illustraties betreft rechtstreeks gebaseerd is op het Parijse manuscript: dit is pas aan het einde van de 19de eeuw uit Nederland verdwenen en in Parijs beland.⁴¹

Beperken wij ons tot de prenten. Deze zijn 12 in getal en bevatten een 32-tal motieven die alle ook voorkomen in de prenten van de Amsterdamse uitgave van Nieuhofs reisverslag uit 1665.⁴² Thévenot toont dus een selectie van de motieven die Nieuhof van zijn reis heeft meegebracht, en het aardige is dat Thévenot zich over zijn keuze vrij uitvoerig heeft uitgelaten. Uit de voorrede van zijn uitgave is op te maken dat ook Thévenot de hele scala van voorstellingen die in de Van Meurs-uitgave zijn verschenen, tot zijn beschikking heeft gehad, maar daarvan een heel aantal om verschillende redenen niet de moeite waard heeft gevonden om te reproduceren. Ten eerste heeft hij ervan afgezien om - zoals hij zegt met uitzondering van de gezichten op de twee belangrijkste steden van China, Peking en Nanking - de stadsgezichten in zijn bundel op te nemen, met het opmerkelijke argument dat ze niet overeenkomen met de beschrijving die Nieuhof zelf daarvan in zijn verslag heeft gegeven. In hoeverre dit terecht is, hebben wij hierboven reeds gezien, maar Thévenot heeft nog meer bezwaren. Hij vermoedt dat het hier eerder om landschappen gaat die voor het plezier zijn gemaakt, dan om topografisch correcte stadsgezichten. Bovendien, zegt hij, lijken alle Chinese steden op elkaar - wie er één heeft gezien, heeft ze alle gezien: "qui en a veu une, les a vees toutes". Ze zijn met andere woorden niet boeiend genoeg. Ook heeft hij de afbeeldingen van planten en dieren die de hem aangeboden bundel schetsen of tekeningen blijkbaar bevatte, achterwege gelaten. Thévenot voert als reden aan dat hij deze reeds had afgebeeld als illustraties bij Michael Boyms *Flora Sinensis*, die hij in het tweede deel van zijn *Relations* in vertaling had opgenomen.⁴³ Tenslotte zegt Thévenot alle andere

Afb 42



Afb 43



voorstellingen, "die ons geen nieuwe kennis (over China) verschaffen en die de beschrijving daarvan verder niet dienen", eveneens achterwege te hebben gelaten.

Deze uiteenzetting maakt de indruk dat Thévenot alleen via een negatieve selectie tot een 12-tal prenten is gekomen. Wanneer wij deze echter nader bekijken, moeten wij constateren dat ook positieve factoren zijn keuze moeten hebben bepaald. Wat stellen wij voor? De helft van deze prenten vertoont figuren, waaronder de Chinese bedelaars, de "Sineesche paapen" en de hoer met haar begeleider, die ook Jan van Kessel interesseerden (afb. 40 en 41). Daarnaast laten zij ten voeten uit een paar Tartaarse mannen en vrouwen zien in de voor hen typische kledij, alsmede een enkele Chinese vrouw. Op de achtergrond van deze prenten zijn de silhouetten van Peking en Nanking, en enkele bouwwerken te zien - even schetsmatig voorgesteld als in de Parijse pentekeningen en de prenten van de Van Meurs-uitgave van 1665. Daarbij levert overigens de lijst van afbeeldingen die in Thévenots editie is opgenomen soms vreemde informatie omtrent het voorgestelde. Zo is er een prent (afb. 42) die volgens deze lijst een mandarijn afbeeldt - in de Nieuhof-druk alleen als "Sineese man" ten tonele gevoerd (afb. 31) -, terwijl de achtergrond een "lusttuin" ("un jardin de plaisance") laat zien, die in feite de plattegrond van het keizerlijke paleiscomplex in Peking voorstelt. De overige prenten tonen een kaart van de route van Kanton naar Peking, een afbeelding van een "sierpoort" in Nanking, een voorstelling met verschillende deels exotische vaartuigen - waaronder een drijvende vlot waarop een dorp is gebouwd - en de audiëntie van de V.O.C.-ambassade in het keizerlijk hof te Peking. Sommige van deze prenten bevatten nog enkele exotische neven-figuren, zoals de Chinese weerman in de afbeelding van de sierpoort in Nanking (afb. 43). Uit de weinig overtuigende weergave van de structuur van deze poort, als ook uit de nogal schetsmatige indruk die de meeste Thévenot-prenten maken, valt op te maken dat het ontwerp waarnaar zij zijn vervaardigd, eveneens grof en onuitgewerkt moet zijn geweest, maar nadere gegevens hierover ontbreken. In elk geval bewijst de prent van de sierpoort,

dat het vermoedelijk weinig exacte karakter van de oorspronkelijke schets of ontwerp-tekening die veel aan de fantasie van de graveur overliet, hier - anders dan bij de stadsgezichten - geen aanleiding voor Thévenot was om ervan af te zien de voorstelling te reproduceren. Blijkbaar was het exotische, wonderbaarlijke karakter van de voorstelling hier belangrijker dan de vraag of die voorstelling nu wel zo werkelijkheidsgetrouw was. En de gezamenlijke impressie die de prenten in de Thévenot-uitgave op de beschouwer maken, is dan ook dat de uitgever zich bij zijn keuze bovenal heeft laten leiden door het buitennisige en exotische karakter van een motief. Ook bij Thévenot krijgt men de indruk dat deze prenten voor de 17de-eeuwse Europeaan aantrekkelijk waren, omdat ze juist het wonderbaarlijke van de Chinese werkelijkheid documenteerden zoals die door de tekenaar Johan Nieuhof met eigen ogen was gezien.⁴⁴

Johan Nieuhofs voorstellingen van China lijken, juist omdat ze geacht werden "naar het leven" te zijn gemaakt, nieuwe voeding te hebben gegeven aan het exotische China-beeld waarvan de besproken illustraties bij de 17de-eeuwse edities Martini's en Marco Polo's beschrijvingen van China al eerder getuigden. Vooral de prenten in de Van Meurs-uitgave van Nieuhofs reisverslag uit 1665, die ten dele berusten op "naar het leven"-schetsen en zijn verrijkt met motieven die in Europa door de bekendheid met Chinees porcelein als typisch Chinees werden beschouwd, hebben dit China-beeld gecontinueerd - tot in de vele latere 17de- en 18de-eeuwse Chinoiserie-ontwerpen toe die op Nieuhofs prenten zijn gebaseerd.

Appendix

In het Zeeuws Museum te Middelburg wordt een manuscript (afgekort ZM) bewaard dat een zeer getrouwe kopie vormt van het originele handgeschreven reisverslag van Johan Nieuhofs reis naar China, dat zich in Parijs bevindt. Het manuscript ZM dateert uit het begin van de negentiende eeuw en is eigendom van het Koninklijk Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen. Als bezit van dit genootschap is het manuscript traceerbaar tot de negentiende eeuw: in de katalogus van de Oudheidkundige Verzamelingen van het Genootschap uit 1890 staat het onder nr. 386 kort vermeld.

Het manuscript ZM bestaat uit 10 losse cahiers. Naar het vermoeden van de heer A. Meijer (Rijksarchief, Middelburg) die het Parijse manuscript codicologisch onderzocht, weerspiegelen deze 10 losse cahiers de oorspronkelijke vorm waarin ook het Parijse manuscript moet zijn bewaard - mogelijk tot in de vroege negentiende eeuw. Daar het manuscript ZM rond deze tijd - te Middelburg? - moet zijn gekopieerd naar het Parijse origineel, zal dit laatste zich te zelfder tijd in deze contreien hebben bevonden.

De tekst van ZM is vrijwel altijd tot op de letter nauwkeurig afgeschreven van de Parijse versie, maar opvallender is dat ook de pentekeningen tot in de details toe nauwgezet zijn gekopieerd - verg. bijvoorbeeld afb. 44 en f°27. De tekenaar van het Middelburgse manuscript heeft het stadsgezicht tot in de details van huizen, daken, schepen en figuurtjes toe onveranderd weergegeven. De enige vrijheid die hij zich heeft gepermitteerd is de kleurgeving van de voorstelling. Hier, net als elders, is de voorstelling iets uitgesprokener van kleur, maar nog altijd in zachte pasteltinten geaquarelleerd. Daar het origineel zo exact is nagevolgd, vertonen de pentekeningen in het manuscript ZM dezelfde gebreken als die in de Parijse versie. Daar waar de tekenaar van de Parijse illustraties er vanaf heeft gezien de oorspronkelijke voorstelling, zoals hij die vermoedelijk in grove schetsen voor zich heeft gehad, met enig wezenlijk detail te verrijken, is ook de maker van de Middelburgse pentekeningen niet van dit principe afgeweken.

Alleen in de weergave van bosschages heeft hij de voorstelling soms iets gedifferentieerder uitgewerkt; en waar de Parijse pentekeningen vooral de voorgrond van de landschappen soms erg schematisch weergeven, heeft de kopieïst deze met wat extra kleurschakeringen verlevendigd.

Er zijn in het manuscript ZM slechts een paar tekeningen die enigszins afwijken van die in het Parijse reisverslag. Zo zijn de tekeningen van de vogel "Louwa" en het "Slangschip" spiegelbeeldig weergegeven. Alleen de voorstelling op het titelblad wijkt tamelijk af - verg. afb. 45 en titel. Vermoedelijk hebben wij hier te maken met een fantasierijke variatie op het voorbeeld, die ertoe diende de lezer van het reisverslag een wat aantrekkelijker start te bieden dan het titelblad van het origineel. Voor het overige getuigt het manuscript ZM in zijn nauwgezette navolging van het Parijse origineel van een eerbied voor het documentaire karakter van Nieuhofs reisverslag. Dat moet nog voor de negentiende-eeuwse (ons onbekende) opdrachtgever zo belangwekkend zijn geweest, dat hij een getrouwe kopie liet vervaardigen - in een tijd dat modernere beelden Nieuhofs Chinabeeld al hadden vervangen.