

Het nieuws verbeeld

Het nieuws verbeeld

Oorlog en vrede in de titelprenten van de
Europische Mercurius (1690-1750)

JOOP W. KOOPMANS

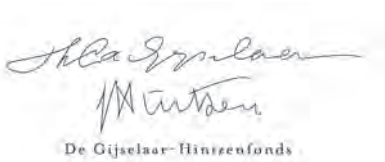


Hilversum

Verloren

2021

Deze uitgave is mede tot stand gekomen dankzij de financiële steun van: De Gijsselaar-Hintzenfonds, Dr. C. Louise Thijssen-Schoute Stichting, J.E. Jurriaanse Stichting, Stichting dr. Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds en Stichting Pieter Haverkorn van Rijsewijk.



J.E. Jurriaanse Stichting [®]



Afbeelding op het omslag: deel van de titelprent van de *Europische Mercurius* van 1704, gegraveerd door Pieter Sluyter naar een ontwerp van Jan Goeree. Rijksstudio, hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.472456.

ISBN 9789087049386

© 2021 Joop W. Koopmans
Uitgeverij Verloren
Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum
www.verloren.nl

Opmaak: Rombus/Patricia Harsevoort, Hilversum
Omslagontwerp: Rombus/Tanja Stropsma, Hilversum
Druk: Wilco, Amersfoort

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

Inhoudsopgave

Woord vooraf	7
Inleiding	9
1 Voegmoderne nieuwsperiodieken en prenten in de Republiek	17
1.1 De productie van nieuwsoverzichten	17
1.2 Nieuws- en historieprenten	25
2 De <i>Europische Mercurius</i> in vogelvlucht	32
2.1 Introductie	32
2.2 Initiatief en eerste jaren (1690-1702)	32
2.3 In andere handen (1702-1727)	40
2.4 Nieuwe bezems (1727-1749)	47
2.5 De Haagse jaren (1749-1757) en verder	53
2.6 Prentmakers en poëten	57
3 Symboliek en nieuwsonderwerpen in de titelprenten	71
3.1 Introductie	71
3.2 Goden, dieren en andere manieren van nieuwsverbeelding	73
3.3 Terugkerende nieuwsthema's en unieke onderwerpen	91
4 De titelprenten uitgelegd	99
4.1 Introductie	99
4.2 De titelprenten van Jan en Caspar Luyken (1690-1701)	107
4.3 De titelprenten van Pieter Sluyter en Jan Goeree (1702-1730)	139
4.4 De titelprenten van Jan Ruyter (1731-1737)	237
4.5 De titelprenten van Jan Caspar Philips (1738-1749)	263
4.6 De laatste titelprent en Gerrit Sibersma (1750)	309
Afsluiting	312
Bronnen en literatuur	317
Index van aardrijkskundige namen	329
Index van persoonsnamen	334
Over de auteur	341

Woord vooraf

Een aantal jaren geleden raakte ik geïntrigeerd door een periodiek die een enorme rijkdom aan nieuws en documenten bevat over de periode 1690-1756: de *Europische Mercurius*. Ik ontdekte dat dit nieuwsmedium in het verleden weliswaar regelmatig is geciteerd, maar amper zelf object van onderzoek is geweest. Tijdens de bestudering van deze ruim 42.000 pagina's tellende nieuwsbron, gepubliceerd in 67 jaargangen, kwam ik steeds de prenten tegen die voorin de jaargangen van 1690 tot en met 1750 zijn opgenomen. Ik ontdekte dat de thema's op deze zogeheten titelprenten verbeeldingen zijn van het nieuws dat volgt in de corresponderende banden. Dit bracht me op het idee om deze titelprenten centraal te stellen en historisch te verklaren aan de hand van vooral de inhoud van de *Europische Mercurius*. Ik heb daarbij voor een vorm gekozen die het mogelijk maakt de interpretaties van de prenten van specifieke jaren afzonderlijk te lezen. Aan deze beschrijvingen gaan enkele inleidende hoofdstukken met overkoepelende analyses vooraf.

Door onderwijs en ander werk heeft dit onderzoek vaak stilgelegen. Dit had de bekende voor- en nadelen. Steeds opnieuw de draad te moeten oppakken was soms lastig. Anderzijds gaf het me langer de tijd om over bepaalde zaken na te denken. Ook bleken in de loop van de jaren sommige vragen gemakkelijker te beantwoorden door de explosieve groei van digitale kennis. Tijdens de coronapandemie van 2020-2021 kon de eindspurt van het onderzoek worden ingezet.

Rest een woord van dank aan al degenen die op welke wijze dan ook een bijdrage hebben geleverd aan de totstandkoming van dit boek. Dat zijn ten eerste de meelezers die nuttige suggesties voor tekstverbetering hebben geleverd: Hilde Krips-van der Laan en Rietje van Vliet. In de voetnoten worden degenen genoemd die mij hielpen bij het oplossen van detaillistische kwesties. Verder ben ik de medewerkers van de afdeling Bijzondere Collecties van de Universiteitsbibliotheek van Groningen erkentelijk voor de vele keren dat zij mij inzage gaven in de originele banden van de *Europische Mercurius*.

De uitgave van dit boek is financieel mede mogelijk gemaakt door de bijdragen van het De Gijselaar-Hintzenfonds, de Dr. C. Louise Thijssen-Schoute Stichting, de J.E. Jurriaanse Stichting, Stichting dr. Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds en de Stichting Pieter Haverkorn van Rijsewijk. Zeer veel dank daarvoor. Dat geldt ook voor de prettige samenwerking met de uitgever, Thys VerLoren en zijn medewerkers. In het bijzonder wil ik tot slot Bote Smid bedanken. Hij heeft niet alleen altijd al mijn verhalen over dit onderzoek geduldig aangehoord en eerdere versies van dit boek gelezen, maar ook voortdurend meegedacht over wat er op de titelprenten valt te zien en hoe ik hun inhoud zou kunnen interpreteren.

Inleiding

Tegenwoordig vinden we het normaal dat gedrukte media rijk zijn voorzien van afbeeldingen die berichten illustreren of zelf het nieuws vormen. In tijdschriften en kranten begon dit in voorgaande eeuwen met getekende voorstellingen. In de loop van de negentiende eeuw werden deze langzaam vervangen door foto's. Het interbellum kende zelfs een 'ware beeldexplosie' in de Nederlandse dag- en weekbladen.¹ Kranten kregen toen een totaal ander uiterlijk, zeker in vergelijking met hun vroegmoderne voorgangers. Die hadden alleen compact gezette tekst en waren verstoken van illustraties. De combinatie van gedrukt nieuws en afbeeldingen vereiste een extra pers of drukronde. Een dergelijk drukproces konden de meeste courantiers zich niet permitteren.

Het maken van hout- en kopergravures was bovendien kostbaar en tijdrovend, want het betrof veelal zeer verfijnde tekeningen. Uitgevers moesten daarvoor vakkundige prentontwerpers en graveurs aantrekken, artistieke personen die zelfstandig werkten en zich niet al te veel om deadlines bekommerden. Graveurs waren vaak al een dag bezig met enkele vierkante centimeters.² Dat paste niet goed bij de krant, die in de meeste gevallen verscheidene keren per week verscheen en als product snel klaar en goedkoop moest zijn.

Dit betekent niet dat er geen nieuwsprenten werden gemaakt in de vroegmoderne tijd, integendeel.³ Maar deze werden vaak los verkocht of in prentverzamelingen en andersoortige publicaties opgenomen, al dan niet met toelichtende tekst. Tijdens de Tachtigjarige Oorlog waren bijvoorbeeld nieuwsprenten van belegeringen en veldslagen buitengewoon populair. De firma Hogenberg in Keulen was een van de ondernemingen die daarmee grote furore maakten.⁴ Een deel van de prenten diende niet alleen de nieuwsvoorziening, maar had ook een propagandistisch doel, zoals onderzoek naar prenten over het begin van de Opstand en militaire ondernemingen van stadhouder Maurits heeft aangetoond.⁵

1 Smits, 'Een explosie van beeld', 166, 188.

2 Etsen ging sneller dan graveren. Bij etsen worden de lijnen in een waslaag op de koperplaat getekend, waarna deze in een zuurbad worden ingebeten in de plaat. Bij graveren worden de lijnen met kracht in de plaat gesneden. Zie verder Van der Linden, *De grafische technieken*, 97-136; Kolfin, 'Amsterdam, stad van prenten', 37-41; Verhoeven en Verkruijsse, 'Verbeelding op bestelling', 147-149.

3 In hoofdstuk 1 komt de term 'nieuwsprent' nader aan de orde.

4 Voges, *Das Auge der Geschichte*, 145-217. Zie ook de alba van Frans Hogenberg, te raadplegen via bijv. Rijksstudio, hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.442247 en hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.442226. De geschatte prijs van eenvoudige losse prenten was rond 1600 ongeveer 4 stuivers. Klinkert, *Nassau in het nieuws*, 40-41.

5 Horst, *De Opstand in zwart-wit*; Klinkert, *Nassau in het nieuws*. Zie ook Pettegree en Der Weduwen, *De boekhandel van de wereld*, 309-324; Koopmans, 'In de bijrol?', 133-143.

Afbeeldingen werden weldra ook opgenomen in nieuwsoverzichten en boeken die qua productie een langere aanlooptijd kenden dan kranten. Dat gaf deze publicaties extra cachet, wat ook blijkt uit advertenties waarin hun afbeeldingen speciaal worden genoemd. Neem de *Oprechte Haerlemse Courant* van 1 mei 1683 met de aankondiging van een uitgave van een 'Kruyd boeck' van de Groninger hoogleraar Abraham Munting. Dit boek werd mede aanbevolen, omdat het 'met omtrent 300 Afbeeldingen der schoonste en raerste Planten (...) [was] verrijckt.' Of de advertentie voor het tweede halfjaardeel van de *Europische Mercurius* van 1734 in de *Leydse Courant* van 18 maart 1735. Deze vermeldt dat de aflevering over het nieuws van de laatste helft van dit jaar 'verciert [is] met de Afbeeldingen van *Gaëta, Philipsburg* en *Dantzig*.'

Allerlei soorten prenten speelden een belangrijke rol bij het verspreiden van informatie in vroegmodern Europa.⁶ Nu is de behoefte aan beeld ter ondersteuning of vervanging van tekst natuurlijk van alle tijden en plaatsen. Daarbij is echter de stand van de techniek steeds bepalend geweest bij wat het publiek in gedrukt materiaal aan voorstellingen kon worden voorgeschoteld. Een andere bepalende factor is de mate van persvrijheid en overheidsensuur. In de vroegmoderne tijd was er weinig politieke vrijheid en golden er strenge godsdienstige normen. Dit leidde overall tot censuur, ook in de Republiek, al was de pers daar relatief vrij in vergelijking met de omringende landen. Deze censuur raakte niet alleen het gedrukte woord, maar ook het visuele materiaal.⁷

De genoemde *Europische Mercurius* was in de late zeventiende en een groot deel van de achttiende eeuw een van de toonaangevende nieuwsoverzichten in het Nederlands. Deze nieuwsperiodiek werd in het grootste deel van haar bestaan, de periode 1690-1757, uitgegeven in Amsterdam.⁸ Tijdgenoten vonden in dit nieuwsmedium samenvattingen van het belangrijkste nieuws van Europa, geordend per maand en gerubriceerd per staat of cluster van staten. Het ging voornamelijk om politiek nieuws dat zij weliswaar eerder in kranten hadden kunnen lezen, maar nu beter geordend en in perspectief kregen voorgeschoteld. In de meeste halfjaarlijkse afleveringen zaten ook enkele prenten die met het gepresenteerde nieuws correspondeerden. In de periode 1690-1750 werden de delen die met het januarinieuws begonnen, bovendien opgesierd met een titelprent, zoals dat in veel vroegmoderne boeken het geval was. Deze titelprenten van de *Europische Mercurius* zijn het hoofdonderwerp van dit boek.

Titelprenten fungeerden in de eeuwen van de *Europische Mercurius* als smaakmakers van de publicaties waarvoor ze dienden. Boekhandelaren en uitgevers gebruikten ze eveneens graag als etalagemateriaal, zoals zij nu omslagen van boeken en tijdschriften tonen.⁹ Titelprenten hadden met andere woorden een belangrijke functie voor de ver-

6 Pettegree en Der Weduwen, *De boekhandel van de wereld*, 304-305.

7 Van Marion, 'Verboden in de Gouden Eeuw', 31-44; Leemans, 'Censuur als onmacht', 45-58; Weekhout, *Boekcensuur*; Van der Stock, 'Het gedrukte beeld', 28-30.

8 De laatste aflevering betrof het nieuws van de tweede helft van 1756, maar werd uitgegeven in 1757. Vanaf 1750 kwam de *Europische Mercurius* (verder afgekort in de noten als *EM*) uit in Den Haag, zie hoofdstuk 2. De term 'nieuwsoverzicht' komt nader aan de orde in hoofdstuk 1.

9 Haitsma Mulier, 'Woord en beeld', 275-276; Becker-Moelands, *De juridische titelprent*, 9-10. Boeken werden in

koop van publicaties. In zijn theoretische verhandeling *Het Groot schilderboek* uit 1707 besteedt de kunstenaar Gerard de Lairese zelfs een apart hoofdstuk aan de ‘schikking in een Tytelplaat’. Titelprenten waren volgens hem ‘Het vermaak voor ieders oog, Tot lof en eere des Schryvers, nevens den Tekenaar, en Het voordeel des Verkoopers.’¹⁰

Vrijwel altijd gingen titelprenten in boeken vooraf aan de titelpagina’s, als linkerpagina ernaast of als voorgaande rechterpagina.¹¹ Hierdoor vielen ze meteen in het oog bij het openslaan van de betreffende publicaties door potentiële kopers en andere belangstellenden. Ze horen bij de zogeheten paratekst, dat wil zeggen de onderdelen en kenmerkende aspecten van een publicatie – zoals voorwerk en titel – die niet de eigenlijke tekst betreffen.¹² Het spreekt voor zich dat deze paratekst van grote betekenis was voor de eigentijdse receptie van uitgaven.

Karakteristiek voor de titelprenten van de *Europische Mercurius* is dat zij een of meer onderwerpen uit het nieuws verbeelden. Ze geven de lezers een voorproef van belangrijke en opvallende gebeurtenissen die in de bijbehorende afleveringen worden besproken. Het gaat daarbij om artistieke impressies waarin allerlei allegorische en emblematische beelden zijn verwerkt. Zo worden oorlog en vrede vaak weergegeven via de klassieke godheden Mars en Pax, terwijl zon en wolken respectievelijk hoop en vrees symboliseren. Mercurius treedt in de titelprenten van de *Europische Mercurius* op als de bode van de goden die het nieuws presenteert. Zijn aanwezigheid daarin is uiteraard tevens begrijpelijk vanwege de titel van dit nieuwsmedium.

Tot op zekere hoogte zijn de serieuze titelprenten van de *Europische Mercurius* te vergelijken met hedendaagse cartoons over Europese aangelegenheden, die meestal humoristisch of satirisch zijn bedoeld. Wat betreft beeldtaal en symboliek zijn er namelijk beslist overeenkomsten. Zo is het continent Europa op diverse titelprenten van de *Europische Mercurius* verbeeld via prinses Europa gezeten op een stier die een vermomming is van de Griekse oppergod Zeus. Deze allegorische voorstelling wordt tegenwoordig nog steeds gebruikt in bijvoorbeeld cartoons die betrekking hebben op de Europese Unie.

Door de verspreiding van iconografische werken waren zulke representaties sinds de renaissance gemeengoed geworden onder de Europese kunstenaars. Vooral Cesare Ripa’s geïllustreerde uitgave van zijn werk *Iconologia* uit 1603 heeft hieraan bijgedragen.¹³ De titel-

de vroegmoderne tijd doorgaans pas na aankoop ingebonden. Er is hierdoor geen sprake van uniforme omslagen zoals tegenwoordig.

¹⁰ De Lairese, *Het Groot schilderboek* I, 144-149 (citaat: 146; ook geciteerd in Haitsma Mulier, ‘Woord en beeld’, 276).

¹¹ De term titelplaat wordt ook wel gebruikt. De vakterm voor deze geïllustreerde pagina is ‘frontispice’ of ‘frontispies’, omdat strikt genomen een titelpagina ook de titelprent kon bevatten. In de *Europische Mercurius* is dit niet het geval en daarom kunnen in onderhavig boek de termen ‘titelprent’ en ‘frontispice’ / ‘frontispies’ als synoniemen worden gebruikt. Ik geef echter de voorkeur aan de toegankelijke term ‘titelprent’. Vgl. Becker-Moelands, *De juridische titelprent*, 10, die overigens de term “titelgravure” [gebruikt] voor de beletterde en de frontispice voor de onbeletterde gegraveerde titelpagina, waarbij de gravure het gehele blad vult.’

¹² Genette, *Paratexts: Thresholds of interpretation*, 7.

¹³ Wintle, *The image of Europe*, 53-55. Over Ripa: Stefani, ‘Cesare Ripa’, 307-312; Van Straten, *Inleiding in de iconografie*, 32-35. Ripa’s eerste druk van *Iconologia* verscheen in 1593 zonder illustraties. Veel Nederlandse kunstenaars gebruikten ook *Het schilder-boeck* van Karel van Mander, waarvan de eerste uitgave in 1604 verscheen.

prenten van de *Europische Mercurius* weerspiegelen eveneens de Europese beeldtaal met vele klassieke godheden. Kunstenaars namen allegorische beelden van elkaar over en het eigentijdse geletterde publiek raakte ermee vertrouwd.

In veel vroegmoderne publicaties – ook in diverse afleveringen van de *Europische Mercurius* – gaat de titelprent gepaard met een verklaring op rijm. We kunnen deze uitleg uiteraard zien als een extra middel om een publicatie aantrekkelijk te maken. Maar een deel van het lezerspubliek zal de titelgedichten ongetwijfeld hebben gewaardeerd, omdat het anders de betekenis van de bijbehorende prenten niet volledig begreep. Dit geldt zeker ook voor latere generaties die werken als de *Europische Mercurius* als naslagwerk hanteerden. De titelprentverklaringen kunnen dezelfde dienst bewijzen aan latere onderzoekers die de bijbehorende titelprenten als studieobject kiezen.

Wat betreft dit laatste, die onderzoekers zijn er nog niet in groten getale. Hoewel vroegmodern beeldmateriaal uit de Nederlanden de laatste jaren volop in de belangstelling van historici staat, hebben zij titelprenten en hun verklaringen meestal links laten liggen. Eco Haitisma Mulier constateerde dit al in 1994 in zijn artikel over de titelprenten van een aantal zeventiende- en achttiende-eeuwse geschiedwerken.¹⁴ Sindsdien is er weinig veranderd in dit opzicht, uitzonderingen daargelaten, bijvoorbeeld Rienk Vermij's artikel van 2011 over de allegorisatie van wetenschap op titelprenten rond 1700.¹⁵ Verder publiceerde kunsthistorica Nelke Bartelings in 2001 een artikel over de titelprent van het achttiende-eeuwse historiewerk van Frans van Mieris.¹⁶ Daarnaast vulden de letterkundigen Paul Smith, Hendrik van Gorp en Mieke Smits-Veldt in 2003 een sectie over titelprenten in *De steen van Alciato*, een liber amicorum over literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden.¹⁷

Het meeste voorwerk voor mijn onderzoek is gedaan door kunsthistorici en liefhebbers van prenten, zoals Pieter van Eeghen, die in 1905 een aantal basale gegevens publiceerde over de titelprenten die Jan en Caspar (of Casper) Luyken maakten voor de eerste twaalf jaargangen van de *Europische Mercurius*.¹⁸ Een aanvulling daarop is te vinden in de catalogus die Nel Klaversma en Kiki Hannema in 1999 uitgaven van Pieter van Eeghens bibliotheek.¹⁹ Zulke gegevens zijn intussen voor alle titelprenten van de *Europische Mercurius* te vinden in Rijksstudio, de digitale collectie van het Rijksmuseum in Am-

14 Haitisma Mulier, 'Woord en beeld', 274-275. Wel noemt hij het onderzoek van M.A. Becker-Moelands, *De juridische titelprent in de zeventiende eeuw* (1985), logischerwijs echter niet het met zijn artikel ongeveer gelijktijdig verschijnende stuk van Jef Schaeps, 'Pronk voor 't voorhoofd des werks', dat onder meer gaat over het gebruik van de door de kunstenaar Willem Buytewech geïntroduceerde medaillons in een titelprent. Er zijn ook eerdere voorbeelden van onderzoek naar een of enkele specifieke titelprenten, bijv. Maas, 'De titelprent van de eerste jaargang van de *Nederlandsche Spectator* [=1856]', gepubliceerd in 1983. Literatuur over titelprenten in anderstalige publicaties wordt hier buiten beschouwing gelaten, omdat dit voor dit boek te ver voert.

15 Vermij, 'The light of nature', 208-237.

16 Bartelings, "'Hier toont voor 't oog het tijtelblad'", 243-260.

17 Smith, 'De titelprenten van Marcus Gheeraerts', 535-557; Van Gorp, 'Het frontispice van de eerste editie van *La pícara Justina* (1605)', 559-578; Smits-Veldt, "'Habent sua fata picturae'", 579-595.

18 Van Eeghen, *Het werk van Jan en Casper Luyken* I, 200-205 en II, 791-792.

19 Klaversma en Hannema, *Jan en Casper Luyken te boek gesteld*, 181-197.

sterdam.²⁰ Het ontbreekt daar echter aan samenhangende beschouwingen zoals in dit boek zijn opgenomen. Over de inhoud van de titelprenten valt namelijk veel meer te zeggen dan de korte aanduidingen ten aanzien van hun inhoud die de objectgegevens van Rijksstudio bieden. Dit boek biedt daarom coherente verklaringen van de titelprenten en hun bijbehorende gedichten.

Bij de interpretatie van de titelprenten van de *Europische Mercurius* is het van belang verschillende lagen of niveaus te onderkennen, zoals die in navolging van Erwin Panofsky's werk vaak worden onderscheiden. Het basale niveau betreft de beschrijving van wat er op de prenten valt te zien. Dat kan bijvoorbeeld oorlogsmaterieel zijn of een belegerde stad in vlammen. In beide gevallen duidt dit op een oorlogssituatie. Bij het oorlogstuig zal het meestal gaan om een willekeurige tekening. Iedere vroegmoderne toeschouwer begreep onmiddellijk dat het vrijwel nooit afbeeldingen waren van de kanonnen of wapens die in werkelijkheid waren gebruikt. Bij de voorstelling van de brandende stad ligt dit ingewikkelder. Het kan een interpretatie van de prentontwerper zijn, maar die kan ook kennis hebben gehad van het contemporaine stadsgezicht, uit eigen ervaring of via het werk van anderen.²¹ Hierdoor zijn de titelprenten van de *Europische Mercurius* zowel imaginair als reëel.

Methodologisch volgt hierna al snel Panofsky's stap naar het tweede niveau: de iconografische vraag waarvoor het afgebeelde oorlogstuig diende en in welke oorlogssituatie de ingetekende stad zich bevond. Daarvoor is kennis nodig van de gebeurtenissen die in het jaar plaatsvonden dat in dit geval op de betreffende titelprenten van de *Europische Mercurius* staat vermeld. Tijdgenoten hadden die kennis meestal al wel, omdat zij vooral via kranten bekend waren met het nieuws van voorgaande maanden. Voor latere generaties geldt opnieuw dat zij zich eerst moeten verdiepen in de historische gang van zaken.

Tot slot is er Panofsky's derde niveau, dat naar de diepere betekenis en context van de afgebeelde oorlogssituatie leidt, anders gezegd, de iconografische en iconologische interpretatie. In dit geval zou dat kunnen gaan om de vraag waarom er gevochten werd en welke partij de winnende of verliezende is, of voor welk lopend conflict de verbeelde situatie exemplarisch en representatief is. In de meeste afbeeldingen zitten bovendien verborgen boodschappen die duiden op bijvoorbeeld partijdigheid of herkomst van de afbeelding. Een oorlogstaferaal roept natuurlijk bepaalde emoties op. Een vijandelijke stad in vlammen zal voor de toeschouwer hoop op de overwinning betekenen. Bij de tegenstander zal de afbeelding echter afschuw over de vernietiging naar boven brengen. Voor beide kanten geldt dat zij de hoop of verwachting kunnen koesteren dat de oorlog spoedig tot het verleden zal behoren. Dit derde niveau levert vanzelfsprekend de meeste speculatie van onderzoekers op. Zo valt niet meer na te gaan welk effect de titelprenten op de lezers van de *Europische Mercurius* hadden. Zij kunnen er ook nog andere beteke-

²⁰ Zie rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio.

²¹ Zie bijv. de prent van het Zwitserse Baden in *EM* (1714) I, naast 305, die een kopie is van een prent uit 1634 van Matthäus Merian de Oude (zie Rijksstudio, hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.504101). Met dank aan Maël Roumois.

nissen aan verbonden hebben dan de makers in gedachten hadden, alleen al doordat de tijdsomstandigheden waren gewijzigd.²²

In zijn fraaie boek *The image of Europe* (2009) laat Michael Wintle zien dat pas via het iconologische niveau duidelijk wordt dat vroegmoderne afbeeldingen uit en over Europa vaak superioriteitsgevoelens tonen. Dit blijkt in het bijzonder uit het gegeven dat prinses Europa in de iconische voorstelling van Cesare Ripa een kroon draagt en vorstelijk gekleed is, in tegenstelling tot de vrouwelijke figuren die Azië, Afrika en Amerika symboliseren. Bovendien liggen enkel aan Europa's voeten voorwerpen die beschaving illustreren, zoals een boek, een muziekinstrument en een meethoek. De andere vrouwfiguren worden daarentegen slechts vergezeld van een voor hun continent kenmerkend dier.²³

Van deze vier vrouwfiguren gebruikten de prentontwerpers van de *Europische Mercurius* weliswaar alleen prinses Europa, maar ook daarbij volgden zij de geijkte conventies. Zo weerspiegelden zij de heersende opvattingen, waarschijnlijk zonder dat zij dat doelbewust nastreefden of zich daarvan bewust waren. Het openlijk tonen van zulke superioriteitsgevoelens stond zelfs haaks op de ambitie van vroegmoderne nieuwsleveranciers – voor zover mogelijk – neutrale en waarheidsgetrouwe berichtgeving te presenteren.²⁴

Via de nieuws- en historieprenten, waartoe de titelprenten van de *Europische Mercurius* behoren, wordt echter opnieuw duidelijk dat deze alleen op het eerste gezicht onbevooroordeeld lijken te zijn, maar dat dit op het iconologische niveau niet het geval is. Dat betreft ten eerste al de onderwerpkeuze van de prentontwerpers of hun opdrachtgevers, die de nieuwsconsument in een bepaalde richting dwong: dit is belangrijk en dat is er aan de hand, anders gezegd, dit moet je weten. Daarna volgt de subjectieve weergave van de gekozen onderwerpen, die een reflectie is van de samenleving waaruit deze voortkomt: dus de boodschap dat je het zus of zo moet zien. Ook de prentontwerpers van de *Europische Mercurius* waren natuurlijk kinderen van hun eigen tijd.

Al dit soort theoretische haken en ogen bij de duiding van visueel materiaal en het gebruik ervan als historische bron zijn intussen in een breed scala aan publicaties voor het voetlicht gebracht.²⁵ Vooral Peter Burke is in dit kader bekend geworden vanwege zijn boek *Eyewitnessing*, met als verhelderende ondertitel *The use of images as historical evidence* (2001). Hij betoogt onder meer dat onderzoekers de context en doelen van de makers van afbeeldingen niet uit het oog moeten verliezen bij de bestudering ervan en dat ook visueel materiaal 'gelezen' moeten worden. Hij schenkt bovendien uitgebreid aandacht aan overdrijving en stereotypen die in afbeeldingen vaak aan de orde zijn, omdat

²² Panofsky, *Studies in iconology*, 1-31 of *Meanings in the visual arts*, 1-54 (samengevat en bekritiseerd in Burke, *Eyewitnessing*, 34-42, 169-189). Zie ook Van Straten, *Inleiding in de iconografie*, 11-25. Panofsky ziet de cultuurhistorische beeldverklaring eigenlijk als een aparte, vierde stap, die velen als iconologie typeren. In de praktijk is echter het onderscheid tussen iconografie en iconologie niet altijd even scherp.

²³ Daarbij valt de figuur die Azië representeert, nog wel op met haar bijzondere kleding, terwijl Afrika en Amerika als vrouwfiguren halfnaakt zijn weergegeven. Wintle, *The image of Europe*, 53-55. Zie ook hoofdstuk 3.

²⁴ Broersma, 'A daily truth', 19-34.

²⁵ Hierover bijv. Klinkert, *Nassau in het nieuws*, 22-31; Alpers, *The art of describing*, passim.