



Over Rembrandt en olifantsbillen 'nae 't leven'

Leonore van Sloten

Citeerhulp: Leonore van Sloten. Over Rembrandt en olifantsbillen 'nae 't leven'. *Kroniek van het Rembrandthuis* 2021, 30-41. <https://doi.org/10.48296/KvhR2021.03>

Hansken is de beroemdste olifant van de zeventiende eeuw, mede dankzij Rembrandt, die haar een aantal keren tekende. Maar er is nog veel meer materiaal dat inzicht geeft in haar leven: prenten, nieuwsberichten, geschreven bronnen en zelfs haar skelet.¹ In de zomer van 2021 was een selectie van deze objecten te zien in Museum Het Rembrandthuis, in de tentoonstelling *Hansken, Rembrandts olifant*. Een recent ontdekt object dat aanvankelijk met Hansken te verbinden leek haalde de uiteindelijke tentoonstellingsselectie niet maar is een aparte bespreking waard. Het betreft een tekening van een olifant op de billen gezien. Nader onderzoek wierp nieuw licht op de ontstaansgeschiedenis van dit specifieke blad. Hierop wordt in dit artikel ingegaan.



1 Rembrandt, *Jonge Indische olifant (Hansken)*, 1637. Zwart krijt, 233 x 354 mm. Wenen, Albertina, inv.nr. 17558

Dieren tekenen 'nae 't leven'

Tekenen naar de eigen waarneming was een *must* voor zeventiende-eeuwse kunstenaars, zowel tijdens hun opleiding als in de uitvoering van hun professie.² Door bijvoorbeeld dieren in het echt te bestuderen leerden zij deze overtuigend en natuurgetrouw weer te geven. Deze praktijk blijkt niet alleen uit de vele schetsen van dieren die van kunstenaars bewaard zijn gebleven maar ook uit een geschreven advies

aan kunstenaars, zoals kunsttheoreticus Willem Goeree dat in 1670 publiceerde: ‘voornamentlijk moet men sijn kans waarnemen omtrent de vreemdigheden, als van leeuwen, tijgers, beeren, olyphanten, kameelen en diergelijke wilde dieren, diemen selden onder oogen krijgth, en somtijds evenwel hebben moet om in sijn inventien toe te passen’.³

Ook Rembrandt maakte schetsen van dieren naar zijn eigen observaties.⁴ Exotische dieren wanneer hij de kans had maar ook honden, paarden, koeien en varkens. Deze tekeningen maakten deel uit van een omvangrijke collectie studiemateriaal – eigenhandige tekeningen en prenten alsook talloze werken op papier van andere kunstenaars – die Rembrandt bewaarde in zijn kunstkamer. De inventaris van Rembrandts collectie uit 1656 vermeldt in die kamer onder meer: ‘Een dito [chinese mand] vol teeckeninge van Rembrandt bestaende in beesten nae ’t leven’.⁵

Van leeuwen bestaan diverse Rembrandtieke schetsen, daterend uit verschillende perioden. Een aantal daarvan wordt aan Rembrandt toegeschreven.⁶ Andere zijn intussen geduid als van de hand van (anonieme) leerlingen van Rembrandt. Er waren regelmatig leeuwen en andere dieren te zien op de Amsterdamse kermis.⁷ Blijkbaar nam Rembrandt zijn pupillen mee naar zulke gelegenheden. Gold dat ook voor de momenten waarop Hansken in Amsterdam was? Van Rembrandts eigen hand zijn tenminste drie tekeningen van Hansken bekend (o.a. afb. 1).⁸ Een vierde, die in New York wordt bewaard, wordt niet door alle Rembrandt-tekeningspecialisten als eigenhandig gezien.⁹ Zou een zeer vaardige leerling die schets kunnen hebben gemaakt? Spontaniteit en specifieke observaties typeert deze vier schetsen in elk geval als resultaten van *live* tekensessies met Hansken als model.



2 Rembrandt-leerling (naar Gerard van Groeningen), *Olifant op de billen gezien*, ca. 1637. Zwart krijt, 115 x 135 cm. Particuliere collectie

In de aanloop van de tentoonstelling wees Rembrandt-tekeningspecialist Peter Schatborn op een ongepubliceerde tekening in een Franse particuliere verzameling, van een olifant op de billen gezien (afb. 2).¹⁰ In het rapport dat hij voor de eigenaren had opgesteld duidde hij de schets als een product van een tekensessie naar het leven.¹¹ Misschien wel vervaardigd op de Amsterdamse kermis in september 1637, terwijl Rembrandts zijn eerste tekening van Hansken maakte (afb. 1). De stijl van de tekening is namelijk nauw verwant aan de wijze waarop Rembrandt aan het eind van de jaren 1630 tekende. En net als Rembrandts schetsen van Hansken is ook deze in

zwart krijt uitgevoerd. Maar vanwege de minder vaardige tekenhand identificeerde Peter Schatborn de maker als een (anonieme) leerling van Rembrandt.

Een fysiek kenmerk van het papier waarop de tekening zich bevindt ondersteunt deze analyse: het bevat een watermerk (een zotskap) dat vooral voorkomt in papier van het tweede kwart van de zeventiende eeuw.¹² De identificatie van de tekenaar als iemand uit de kring rondom Rembrandt is zeer overtuigend, net als de datering van het blad. En op het eerste gezicht is ook de

suggestie dat de tekenaar samen met Rembrandt rond de olifant Hansken zat te tekenen geloofwaardig. Maar daarin stuiten we bij nader inzien op een probleem: de getekende slag tand. Aziatische vrouwtjesolifanten hebben namelijk niet zulke slag tanden, en Hansken dus ook niet.¹³ Dat een dergelijk detail aan een schets naar het leven is toegevoegd lijkt zeer onwaarschijnlijk. Hoe moeten we deze tekening dan verklaren?

De billen van een mannetjesolifant

Hansken was een bezienswaardigheid van formaat en zij werd door velen bewonderd. Mogelijk bracht dat Rembrandt op het idee om haar in een ets te verwerken. Een jaar nadat Rembrandt Hansken voor het eerst tekende nam hij een olifant op in een verbeelding van Adam en Eva in het paradijs, die op het punt staan de zonde van hun leven te begaan (afb. 3). Het is het enige voorbeeld van een olifant in een verhalende voorstelling van Rembrandts hand.

De eerste kopers van deze prent zullen bij het olifantje in de achtergrond ongetwijfeld de link hebben gelegd met het dier dat kort tevoren in Amsterdam te zien was geweest.¹⁴ Zo diende Rembrandts prent onder meer als visuele herinnering aan een zeldzame gebeurtenis. Daarmee sloot Rembrandt op subtiële wijze aan bij een bestaande traditie. Van olifanten die eerder in Europa waren geweest waren namelijk herinneringsprenten gemaakt.¹⁵ Een daarvan blijkt cruciaal om de tekening van de olifantsbillen te begrijpen.



3 Rembrandt, *Adam en Eva in het paradijs*, 1638. Ets, staat 2 (2), 162 x 116 mm. Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, inv.nr. 16



4 Gerard van Groeningen, *Herinneringsprent van de Indische olifant Emanuel, in acht verschillende houdingen*, in of na 1563. Ets, 405 x 541 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-59.019

Op 24 september 1563 was in Antwerpen een levende Aziatische mannetjesolifant te zien. Het dier droeg de naam Emanuel.¹⁶ Etser Gerard van Groeningen (Paludanus, actief tussen ca. 1561 en 1576) produceerde in of kort na dat jaar een herdenkingsprent van het dier (afb. 4).¹⁷ Daarop is de betreffende olifant weergegeven in acht verschillende houdingen en gesitueerd in een gefantaseerd bergachtig landschap.

Links op de prent is Emanuel van achteren te zien; in dezelfde houding en richting als op de

Frans tekening en mét slagtaand (afb. 5). Hoewel de afmetingen van de olifant in de tekening iets afwijken van het gedrukte exemplaar, en de tekening in details wat verschilt van de geëtste olifant – zo heeft de slurf in de tekening een vereenvoudigde vorm en slingert de staart net een beetje anders – is het zeer aannemelijk dat deze figuur tot voorbeeld diende van de tekenaar.



5 – detail van afb. 4



6 Fig. 2

De anonieme kunstenaar werkte dus naar een gedrukt voorbeeld, niet naar een levend exemplaar. Gezien de overeenkomsten en verschillen met de prent van Van Groeningen is het motief waarschijnlijk uit de losse pols – en daardoor niet zo exact – nagetekend. Een dergelijke methode past bij de gangbare praktijk: kunstenaars werkten zowel tijdens hun opleiding als gedurende hun hele werkzame leven, behalve naar het leven, ook naar prenten en andere kunstwerken. Om hun tekensvaardigheid te ontwikkelen en onderhouden maar ook om motieven te onderzoeken en oefenen.

Suggestie van een kudde

Wanneer de tekening van de olifantsbillen door een leerling van Rembrandt is gemaakt, hoe had deze dan toegang tot de prent? Bezat Rembrandt soms een afdruk? Een observatie van een van Rembrandts eigenhandige tekeningen van Hansken zou deze hypothese mogelijkwijs ondersteunen.

De prent van Van Groeningen laat, blijkens het Latijnse onderschrift, zien hoe een olifant zijn poten kan bewegen. In oude teksten werd beweerd dat olifanten niet kunnen knielen omdat zij geen kniegewrichten hebben. Aan de hand van observaties van de levende olifant Emanuel konden die opvattingen worden ontkracht. Maar, door het dier in verschillende posities in een gefantaseerd landschap weer te geven suggereerde Van Groeningen tevens dat Emanuel zich in een kudde ophield.

Het combineren van meerdere observaties van eenzelfde onderwerp in een voorstelling of schetsblad was gebruikelijk voor kunstenaars. Rembrandt deed het ook in een tekening van Hansken. Na zijn eerste getekende weergave van Hansken in 1637, zag en tekende Rembrandt haar opnieuw, waarschijnlijk in 1641 (afb. 7).¹⁸ Dit keer gaf hij de olifant in drie verschillende houdingen weer:



7 Rembrandt, *Indische olifant (Hansken) in drie verschillende houdingen met begeleider*, 1641 (?). Zwart krijt, 299 x 354 mm. Wenen, Albertina, inv.nr. 8900

terwijl zij staat, eet en op de grond ligt. Daarbij schoof Rembrandt zijn schetsen in elkaar, de suggestie van een kudde olifanten wekkend.

Emanuel en Hansken waren, op de momenten waarop zij zich in Europa bevonden, de enige levende olifanten op het Europese continent. En hoewel er weinig kennis bestond over olifanten werd in oude en contemporaine publicaties over diersoorten onder meer verhaald dat zij in groepen leven.¹⁹ Ook Hanskens

eigenaar Cornelis van Groenevelt deelde informatie met toeschouwers die hem vragen stelden. Mogelijk was de prent van de Antwerpse olifant een visuele inspiratie voor Rembrandt om zijn observaties van Hansken te verwerken tot de suggestie van een kleine kudde.

Olifanten in het klein



8 Wenceslaus Hollar (naar Gerard van Groeningen), *Herinneringsprent van de Indische olifant Don Diego*, 1629. Ets, 245 x 283 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1976-16

In elk geval moet de ets van Van Groeningen bekendheid hebben genoten, want ze heeft meerdere kunstenaars geïnspireerd. Tussen 1581 en 1600 nam een onbekende prentmaker de acht olifantsfiguren over in een boek over dieren, dat in Antwerpen of in Amsterdam werd uitgegeven.²⁰ En in 1629 nam de Boheemse kunstenaar Wenceslaus Hollar (1607-1677) ze tot voorbeeld.

Hollar etste de illustraties voor een reclameprent van een andere mannetjesolifant. Dat dier bevond zich kort voor Hansken in Europa en droeg de naam Don Diego.²¹ In deze reclameprent is in het midden



9 – detail van afb. 8

een hoofdvoorstelling te zien die wordt omlijst door een reeks afbeeldingen van de kunstjes die het dier vertoonde (afb. 8). Wanneer we *inzoomen* op de hoofdvoorstelling zien we hoezeer die is gebaseerd op de prent van Van Groeningen (afb. 9). In het midden staat een in profiel weergegeven olifant in een fantasielandschap. Rondom dat dier zijn andere olifanten te zien, op zeer klein formaat, alsof zij zich verweg in het landschap bevinden. Al deze olifanten zijn gekopieerd naar de prent van Van Groeningen.

De spiegelbeeldige verhouding bevestigt die onderlinge relatie voor de kleine olifantjes: de nagetekende figuren zijn tijdens het drukproces in de omgekeerde richting op het papier beland. Tussen die kleine olifantjes bevindt zich ook een olifantje op de billen gezien, dit keer met de kop en slurf naar rechts gewend. Vanwege de richting en het schaalverschil is het niet aannemelijk dat de leerling van Rembrandt Hollars prent uit 1629 tot voorbeeld nam bij het maken van zijn tekening. Maar het is wederom niet onmogelijk dat Rembrandt ook deze prent kende, of zelfs bezat. Rembrandt was immers een bewonderaar van het werk van Hollar, en in 1656 bezat hij meerdere van diens prenten.²²

De prent van Don Diego zou Rembrandt tot inspiratie kunnen hebben gediend, bij zijn eerder genoemde ets met Adam en Eva. Daarin koos hij er namelijk voor om de olifant opvallend klein weer te geven, in de verte, waar ze op een holletje komt aangelopen (afb. 10). Bij zijn



10 – detail van afb. 3

eerste observaties van Hansken naar het leven, een jaar eerder, moet juist haar grote formaat indruk hebben gemaakt. Zal hij op voorhand geweten hebben dat hij een groot dier ging zien? Hij nam een fors vel papier mee de stad in om haar op te kunnen vastleggen. Dat hem dat vervolgens tijdens het tekenen niet lukte blijkt uit de correctie die hij deed aan de slurf, om die binnen het beeldvlak te houden.



11 Antonio Tempesta, *Het Gouden tijdperk*, 1599. Ets, 221 x 336 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1924-606

Tot de grotere etsen uit diens oeuvre behoort de 'Aetas Aurea', *Het Gouden Tijdperk*, uit 1599 (afb. 11). Daarop is een paradijselijke wereld te zien waarin mens en dier in vrede met elkaar samenleven. Op de achtergrond heft een klein olifantje opgewekt de slurf (afb. 12). Hetzelfde motief komt voor op een aantal andere prenten van Tempesta.²⁵ De kans is dus vrij groot dat Rembrandt het motief kende toen hij aan zijn ets van Adam en Eva begon te werken.



12 – detail van afb. 11

Van olifanten werd gezegd dat zij vanuit een goddelijk besef de zon begroeten. Mogelijk kende Rembrandt deze folklore en wilde hij dat element opnemen in zijn verhalende voorstelling vol symboliek.²⁶ De houding van het olifantje in zijn ets is geen letterlijk citaat, maar eerder een vrije vertaling door Rembrandt van weergaven van olifanten door andere kunstenaars en uit zijn eigen herinnering.

Zolang het maar 'nae 't leven' is

Rembrandt was in zijn werk afhankelijk van zijn eigen waarnemingen, maar ook van die van anderen. Door een enorme prentencollectie aan te leggen van kunstenaars die hij bewonderde verschaftte hij zichzelf en zijn leerlingen toegang tot een omvangrijke beeldbank. En daar bewaarde hij dan ook zijn eigen schetsen tussen. Aan de hand van al deze werken op papier werd het mogelijk om inspiratie op te doen en visueel voorbeeldmateriaal te raadplegen. Het werken naar de natuur en naar de kunst ging op die manier hand in hand. En zeker wanneer zulke gedrukte voorbeelden zelf ook naar het leven waren vervaardigd.

Maar Rembrandt kan nog op een andere manier op het idee van een klein olifantje zijn gekomen: via prenten van de Italiaanse prentmaker Antonio Tempesta (1555-1630). Rembrandt bewonderde ook diens werk en nam al vroeg in zijn carrière prenten van Tempesta tot voorbeeld.²³ Bij zijn faillissement bezat hij meerdere kunstboeken vol met Tempesta's grafische werk.²⁴

Uit Rembrandts boedelbeschrijving uit 1656 blijkt hoe deze beide vormen naast elkaar bestonden: behalve van zijn eigenhandige schilderijen en tekeningen van landschappen, mensen en dieren wordt ook van meerdere objecten van andere kunstenaars expliciet aangegeven dat zij naar het leven zijn gemaakt: 'een moor nae 't leven afgegooten', 'agt stuck pleysterwerck op 't leven afgegooten' en 'een leeuw en een bul op 't leven gebouceert'. Elders in het huis van Rembrandt worden 'drie hondkens nae 't leven van Titus van Rijn' vermeld en 'een vissie nae 't leven'.²⁷ De wetenschap dat deze objecten een waarachtig beeld gaven van de voorgestelde onderwerpen was blijkbaar van belang om te duiden.²⁸

Mede om die reden zal de prent van Gerard van Groeningen zijn hergebruikt. Het moet in al zijn detaillering en variatie – door Van Groeningen naar zijn eigen waarneming opgetekend – als een betrouwbare bron zijn beschouwd. Juist in een tijd waarin er maar weinig andere waarheidsgetrouwe afbeeldingen van olifanten voorhanden waren.



13 Anoniem (deels naar Gerard van Groeningen), *Reclameprent van de Indische vrouwtjesolifant van Bartel Verhagen*, ca. 1690-1700. Gravure, 320 x 255 mm. In: *Wonderen der natuur: beschreven door Jan Velten (...)*. Amsterdam, Allard Pierson, Artis Bibliotheek, legkast 238, afb. 663

Zelfs een eeuw later nog diende de prent van Van Groeningen – direct, of indirect via de prent van Don Diego – tot voorbeeld, voor de herinneringsprent van een vrouwtjesolifant die volgens Hansken eind zeventiende eeuw door Europa trok (afb. 13).²⁹ De betreffende prentmaker heeft zich daarbij voor meerdere houdingen gebaseerd op figuren die in oorsprong terug te voeren zijn op de prent van Van Groeningen.

Daarbij is ook het motief van de olifantsbillen gebruikt; dit keer uitgewerkt tot een scène waarin het dier zijn achterste toont terwijl het mensen door de lucht slingert. In het onderschrift wordt gesuggereerd dat het tonen van de billen een van de kunstjes was die deze olifant deed. Of zij daarbij werkelijk mensen omhoog wierp is maar zeer de vraag. In elk geval zal zij daarbij niet zulke slagstanden hebben

gebruikt, want die had ook zij niet.³⁰ En net als op de Franse tekening kijken we hier dus feitelijk naar een weergave van de mannetjesolifant Emanuel, die ruim een eeuw eerder door Europa trok.

Hybride praktijk

Bovenstaande schetst een praktijk waarin kunstenaars zich evengoed bleven baseren op gedrukte voorbeelden al hadden zij een dier in het echt kunnen zien en bestuderen. Ook Rembrandts kleine geëtste olifantje lijkt daarvan te getuigen. Maar zijn prent van Adam en Eva is in meer opzichten een voorbeeld van de complexe en hybride kunstenaarspraktijk.

Rembrandt moet niet alleen op de hoogte zijn geweest van prenten die in omloop waren van olifanten, maar ook van draken. Tussen 9 en 13 februari 1638 kocht Rembrandt uit de collectie van Gommer Spranger meerdere prenten van Albrecht Dürer.³¹ Daar moet ook *Christus in het voorgeborchte* tussen hebben gezeten (afb. 14).³² Daarop is de duivel te zien in de gedaante van een draak. De vergelijkbare houding met de draak in Rembrandts ets is reeds vaak geduid als een bewuste ontlening door Rembrandt aan de door hem bewonderde Duitse kunstenaar.

Voor een fantastisch beest als een draak leunde Rembrandt op de verbeeldingskracht van zijn illustere voorganger. Maar Rembrandt onderzocht zelf al schetsend de juiste houding en interactie tussen zijn twee mensfiguren (afb. 15 en 16).³³ Misschien wel aan de hand van modellen, 'nae 't leven' dus. Daarbij koos hij ervoor om – tegen alle conventies in – Adam en Eva niet als ideale schoonheden neer te zetten maar als gewone, realistische mensen. Het resultaat van al deze vormen van inspiratie was een betekenisvolle voorstelling, vol verwijzingen naar mythen en verhalen, en een vrouwtjesolifant die kort tevoren in Amsterdam was geweest.³⁴



14 Albrecht Dürer, *Christus in het voorgeborchte*, 1512. Gravure, 116 x 75 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-1172



15 Rembrandt, *Schetsen voor Adam en Eva in het paradijs*, 1638. Pen en penseel in inkt, 115 x 115 mm. Leiden, Universitaire Bibliotheken Leiden/ Prentenkabinet, inv.nr. PK-P-103.149



16 – afb. 3, spiegelbeeldig weergegeven zoals Rembrandt de voorstelling op de etsplaat tekende.

¹ Zie www.elephanthansken.com voor een actuele verzameling van alle sporen die Hansken en haar eigenaar hebben nagelaten, en die dankzij het onderzoek van Michiel Roscam Abbing bij elkaar zijn gebracht. In 2016 verscheen M. Roscam Abbing, *Rembrandts olifant. In het spoor van Hansken* en in 2021 volgde een geupdate en naar het Engels vertaalde nieuwe editie onder de titel *Rembrandt's Elephant. Following in Hansken's Footsteps*, beide uitgegeven bij Leporello.

² In *Het Schilder-boeck* uit 1604 noemt Karel van Mander de tekenkunst de vader van alle kunsten. Voortdurende oefening, vooral naar voorbeeld van wat de natuur te bieden heeft, maakt een kunstenaar succesvol, zie fol. 8r+v, *Van het teyckenen, oft Teycken-const. Tweede Capittel*.

³ W. Goeree, *Inleydingh Tot de Praktijck Der Al-gemeene Schilder-Konst*, Middelburg, 1670, p. 121.

⁴ Voor een overzicht zie P. Schatborn, E. Hinterding, *Rembrandt. Alle tekeningen en etsen*, 2019, Taschen, pp. 285-301.

⁵ Nr. 249 in de boedelinventaris, zie document/remdoc/e12724. Zie voor meer achtergronden inzake Rembrandts verzameling zie B. Broos e.a., *Rembrandts Schatkamer*, 1999.

⁶ Peter Schatborn accepteert zes leeuwtekeningen als eigenhandige schetsen: Rembrandt, *Een leeuwin of jonge leeuw met prooi (een vogel), liggend, met het hoofd naar links*, 1637-1641. Houtskool met grijze washing, gehoogd met wit, op geprepareerd papier, 126 x 239 mm. Londen, British Museum, inv.nr. Oo,9.71; Rembrandt, *Liggende leeuwin of jonge leeuw, met het hoofd naar rechts*, 1637-1641. Houtskool met grijze washing, gehoogd met wit, op geprepareerd papier, 125 x 180 mm. Londen, British Museum, inv.nr. Oo,9.75; Rembrandt, *Liggende leeuwin of jonge leeuw, gezien van voren*, 1637-1641. Houtskool met grijze washing, gehoogd met wit, op geprepareerd papier, 115 x 150 mm. New York, The Leiden Collection, inv.nr. RR-100; Rembrandt, *Liggende leeuw met prooi*, ca. 1650. Pen en penseel in inkt, penseel in witte verf, de omtreklijnen doorgedrukt, 140 x 203 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Collectie Franz Koenigs, inv.nr. R 12; Rembrandt, *Liggende leeuw*, ca. 1650. Pen en penseel in inkt, 138 x 207 mm. Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. RF4721; Rembrandt, *Liggende leeuw*, ca. 1660. Pen in bruin op geprepareerd papier, 122 x 212 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-T-1901-A-4524.

⁷ Voor leeuwen, zie M. Roscam Abbing, P. Tuynman, 'Rembrandts drawings of the elephant Hansken', in M. Roscam Abbing (ed.), *Rembrandt 2006: Essays*, Leiden 2006, pp. 173-189, p. 189.

⁸ Rembrandt, *Jonge Indische olifant (Hansken)*, 1637. Zwart krijt, 233 x 354 mm. Wenen, Albertina, inv.nr. 17558; Rembrandt, *Indische olifant (Hansken) in drie verschillende houdingen met begeleider*. Zwart krijt, 239 x 354 mm. Wenen, Albertina, inv.nr. 8900; Rembrandt, *Indische olifant (Hansken) met omstanders*. Zwart krijt en houtskool, 179 x 256 mm. Londen, British Museum, inv.nr. Gg,2.259.

⁹ Rembrandt of leerling, *Indische olifant (Hansken)*, ca. 1637. Zwart krijt en grafiet, tegendruk. 194 x 189 mm. New York, The Morgan Library & Museum, inv.nr. I, 205.

¹⁰ Intussen is de tekening gepubliceerd in M. Roscam Abbing, *Rembrandt's Elephant. Following in Hansken's Footsteps*, 2021, pp. 22-23. De daar gegeven duiding van de tekening is gebaseerd op het onderzoek dat in dit artikel wordt gepresenteerd.

¹¹ In bezit van Peter Schatborn, de eigenaren van de tekening en de auteur van deze bijdrage.

¹² Er is geen beeldmateriaal van het watermerk voorhanden, waardoor nadere identificatie vooralsnog niet mogelijk is.

¹³ Aziatische vrouwtjesolifanten hebben doorgaans geen slagstanden. Als wel, dan groeien ze niet langer dan 10 cm waarbij ze deels zichtbaar zijn buiten de huidplooi. Hansken heeft zulke zichtbare korte tanden gehad. Haar skelet, dat bewaard is gebleven na haar dood in 1655 in Florence, en opgesteld staat in natuurhistorisch museum La Specola, geeft hier blijk van: de schedel bevat kleine aanzetten van slagstanden. De Engelse reiziger en schrijver John Evelyn schreef in 1641 in zijn dagboek: 'his teeth were but short being a female, and not old, as they told us'. Zie E.S. de Beer (red.), *The diary of John Evelyn*, Vol. 2. Ernst Brinck observeerde in hetzelfde jaar: 'zijn naar buiten uitstekende slagstanden waren nog maar weinig meer dan een vinger lang'. Zie ook M. Roscam Abbing, P. Tuynman, 'Rembrandts drawings of the elephant Hansken', op.cit., pp. 173-189. Daarin wordt uiteengezet hoe Hanskens slagstanden in 1633 nog niet zichtbaar waren maar in 1641 wel, zoals Evelyn en Brinck beschreven. En dat ze mogelijk daarna zijn afgebroken en niet weer voldoende zijn aangegroeid om zichtbaar te zijn.

¹⁴ M. Roscam Abbing, P. Tuynman, 'Rembrandts drawings of the elephant Hansken', op.cit., p. 184 en M. Roscam Abbing, *Rembrandts olifant. In het spoor van Hansken*, 2016, pp. 22-23/ *Rembrandt's Elephant. Following in Hansken's Footsteps*, 2021, pp. 24-25.

¹⁵ Jan Mollijns, *Herinneringsprent van de Indische olifant Emanuel*, 1563. Handgekleurde houtsnede, 285 x 400 mm. Londen, The British Museum, inv.nr. 1928,0310.97, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1928-0310-97; Gerard van Groeningen,

Herinneringsprent van de Indische olifant Emanuel, in acht verschillende houdingen, in of na 1563. Ets, 405 x 541 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-59.019; Wenceslaus Hollar (naar Gerard van Groeningen), *Herinneringsprent van de Indische olifant Don Diego*, 1629. Ets, 245 x 283 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1976-16.

¹⁶ Zie *Chronycke van Antwerpe sedert het jaer 1500 tot 1575. Gevolgd van Eene beschryving van de historie en het landt van Brabant, sedert het jaer 51 vóór J.-C., tot 1565 na J.-C., volgens een onuitgegeven handschrift van de XVIe eeuw*, uitgave 1843, p. 59: '(...) anno 1563, int eynde van september, doen quam tot Antwerpen tschepe eenen olifant vuyt Portugael, off daer ontrent, oudt by de negen jaeren, hooge acht voeten; desen ginck sdaechs achter straeten dattet een yegelyck sien moechte: desen was seer tam ende wert geregeert van eenen moor doende alwat den moor hem gebiede: desen olifant hiet Emanuel.' Zie bv. ook S. Dackerman, *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, 2011, cat.nr. 34.

¹⁷ Zie noot 15. Voor het exemplaar in de collectie van het Rijksmuseum zie <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.119126>.

¹⁸ Hansken was op vier momenten in Amsterdam te zien: in de zomermaanden van 1633 en op de herfstkermissen van 1637, 1641 en 1647. Een van de tekeningen van Rembrandt is te verbinden aan de kermis in 1637, omdat Rembrandt het blad heeft gedateerd. Peter Schatborn dateert de andere twee tekeningen door Rembrandt van Hansken in datzelfde jaar. Maar de tekening met Hansken in drie houdingen (Albertina, inv.nr. 8900) lijkt bij een latere gelegenheid zijn gemaakt, in 1641. Het dier is in die tekeningen namelijk zichtbaar ouder dan in de schets uit 1637. Zie ook M. Roscam Abbing, P. Tuynman, 'Rembrandts drawings of the elephant Hansken', op.cit., pp. 173-189. Nader onderzoek naar het papier zou in de toekomst mogelijk meer informatie kunnen opleveren over de dateringen.

¹⁹ Tot in Rembrandts tijd was kennis over olifanten in Europa beperkt. Wat men meende te weten ging veelal terug op wat Plinius de Oude over de dieren had geschreven in de *Naturalis Historiae* (77-79 n. Chr.). Of op oud-Middeleeuwse mythen zoals die te lezen waren in de *Physiologus*, een oud-Grieks moraliserende geschrift over planten en (mythische) dieren. In de loop der tijd verschenen steeds weer nieuwe en andere uitgaven van deze verhalen. Jacob van Maerlants *Der naturen bloeme* (ca. 1350) is daarvan een voorbeeld, waarin de teksten niet meer in het Latijn maar in het Nederlands ('Dietsch') werden aangeboden. In 1588 gaf Christophel Plantijn in Antwerpen een verzameling van geschriften uit – waaronder ook de *Physiologus* – onder de titel *Sancti Patris Nostri Epiphani, Episcopi Constantiae Cypri, ad Physiologum. Eiusdem in die festo Palmarum sermo*. Een eeuw later, eind 17^{de} eeuw, zou het skelet van de in 1655 in Florence gestorven olifant Hansken toegankelijk worden voor wetenschappers. Daardoor ontstond eind 17^{de} eeuw onder meer inzicht in het bestaan van een vooroudersoort, de mammoet. En een Latijnse beschrijving van Hanskens skelet door John Ray vormde in de 18^{de} eeuw de basis voor Carolus Linnaeus om de olifant als diersoort wetenschappelijk te beschrijven.

²⁰ Voor het exemplaar van het album in de collectie van het Rijksmuseum zie <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.353205>. Voor de twee prenten daarin, met respectievelijk vijf en drie olifanten, zie <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.353210> en <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.353211>.

²¹ Voor het exemplaar in de collectie van het Rijksmuseum zie <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33090>. Don Diego was tussen 1623 en 1635 in Europa. Voor meer informatie over Don Diego zie L. Rice, 'Poussin's Elephant', in *Renaissance Quarterly* 70 (2017), pp. 548-593; M. Roscam Abbing, 'Poussin's Elephant Revisited', in *Source: Notes in the History of Art* 39 (2020), pp. 109-119.

²² 'Op de kunstcaemer (...) [235] Een Oost-Indies benneken daarin verscheide prenten van Rembrant, Hollaert, Cocq en andere meer'. Zie <document/remdoc/e12723>.

²³ Voor zijn ets van *Jozef en Potifars vrouw* uit 1634 (B39/ NHD128) keek Rembrandt naar de ets met hetzelfde thema van Tempesta, uit 1613. En Tempesta's prenten van leeuwenjachten dienden Rembrandt tot voorbeeld in zijn eigen versies van dat thema: de twee kleine leeuwenjachten uit ca. 1629 (B115/ NHD28, B116/ NHD29) en zijn grote leeuwenjacht uit 1641 (B114/ NHD187). Zie bijvoorbeeld B. van den Boogert, J. van der Veen, *Dat kan beter! Rembrandt en de oude meesters*, 2013, pp. 52-55.

²⁴ Nrs 210 t/m 212 in de boedelinventaris. Zie <document/remdoc/e12721> en <document/remdoc/e12722>.

²⁵ Zie in de collectie van het Rijksmuseum bijvoorbeeld: *God scheidt de dieren* <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.183114>, *Kain doot Abel* <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.183148>, *Orpheus betovert de dieren met zijn muziek* <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.183809>, *Strijd tussen centauren en verschillende dieren* <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.608702>, *God verbiedt Adam en Eva van de boom der kennis te eten* <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.183140>.

²⁶ Zie ook M. Roscam Abbing, *Rembrandts olifant. In het spoor van Hansken*, 2016, pp. 22-23/ *Rembrandt's Elephant. Following in Hansken's Footsteps*, 2021, pp. 24-25. Behalve de daar geschetste iconografie van de olifant als kuis dier, en daarmee symbool van de eerste mens op aarde voor de zondeval, wist Rembrandt nog twee mythen over olifanten in te voegen. De mythe van het paringsritueel van olifanten verwijst namelijk ook naar de zonde van de eerste mensen op aarde. Om de lust bij het mannetje op te wekken reikt een vrouwtjesolifant een afrodisiacum aan. Eva geeft de verboden vrucht van de boom van de kennis van goed en kwaad aan Adam, en deze vrucht fungeert daarmee feitelijk als een afrodisiacum. Want na van de vrucht te hebben gegeten worden zij zich bewust van hun verlangens. Verder werd over olifanten en draken verteld dat zij, als symbolen voor resp. het goede en het kwade, elkaars grootste vijanden zijn. De *draco* (lat., te vertalen met draak of slang) verschanst zich in een boom, om zich van daaruit op een voorbij lopende olifant te laten vallen. Wat volgt is een gevecht op leven en dood, waarbij de beide dieren sterven. Rembrandt stelt dus ook dat in het vooruitzicht, als symbool voor de strijd tussen goed en kwaad die staat te gebeuren met Adam en Eva's zondeval.

²⁷ Respectievelijk nrs. 161, 178, 189, 298 en 307 in de boedelinventaris, zie [document/remdoc/e12719](#), [document/remdoc/e12719](#), [document/remdoc/e12720](#), [document/remdoc/e12727](#).

²⁸ Het feit dat Rembrandts faillissementsboedel dergelijke gedetailleerde informatieve bevat is een van de redenen om aan te nemen dat Rembrandt bij het opstellen van de boedellijst op 25 en 26 juli 1656 zelf dicteerde hoe zijn eigendommen beschreven moesten worden.

²⁹ Voor meer informatie over deze olifant zie M. Roscam Abbing, 'So Een Wunder heeft men hier nooit gesien'. De Indische vrouwtjesolifant (1678/80-1706) van Bartel Verhagen' in *Amstelodamum*, Jaarboek 106 [2014], pp. 68-95.

³⁰ Waarschijnlijk zijn de tanden toegevoegd omdat ze in de voorbeeldprent van Van Groeningen voorkomen en als typisch kenmerk van een olifant werden gezien. Ook Hansken kreeg in sommige beeltenissen geprononceerde tanden toebedeeld. In een van die gevallen (een tekening naar het leven, maar aangevuld met fantasie) is te zien hoe de tekenaar zich een voorstelling probeerde te maken van hoe slagstanden er bij haar uit zouden zien, als zij ze had gehad. Stefano della Bella, *Olifant (Hansken), met zwarte man*. Pen en penseel in inkt, 128 x 159 cm. Huidige verblijfplaats onbekend (veiling: Christie's Londen, 18 maart 1975, nr. 17). Zie voor de tekening: <https://www.elephanthansken.com/wp-content/uploads/2013/07/fig.-17.jpg>. Rond 1647 werd ook voor Hansken een reclame- of herinneringsprent gemaakt. Voor het exemplaar in de collectie van het Rijksmuseum zie <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.432625>. Ook in die prent zijn haar per abuis geprononceerde slagstanden toebedeeld, naar voorbeeld van de prent van Don Diego, die ook model stond voor de indeling van de prent met een centrale voorstelling en kleinere afbeeldingen eromheen.

³¹ Zie [document/remdoc/e4447](#).

³² Idem. RemDoc geeft de gedetailleerde lijst van de werken die Rembrandt koopt niet. *The Rembrandt Documents* somt deze wel op (zie 1638/2). Daaruit blijkt dat Rembrandt gedurende deze veilingdagen onder meer diverse (losse) prenten van Albrecht Dürer kocht, een Marialeven in houtsnede en een passiereeks. De prent *Christus in het voorgeborchte* maakt deel uit van Dürers gegraveerde passiereeks uit 1511-1513.

³³ Zie ook J. Schaeps e.a. *Leiden viert feest! Hoogtepunten uit een academische collectie*, 2014, cat.nr. 17.

³⁴ Zie ook M. Roscam Abbing, *Rembrandts olifant. In het spoor van Hansken*, 2016, pp. 22-23/ *Rembrandt's Elephant. Following in Hansken's Footsteps*, 2021, p. 24; Ook Joost van den Vondel verwerkte de aanwezigheid van Hansken in zijn werk. Toen Hansken in september 1637 te zien was in de stad was Vondel de laatste hand aan het leggen aan zijn toneelstuk over Gijsbrecht van Aemstel. Dit werk ging op 3 januari 1638 in première ter ere van, en in, de Amsterdamse Schouwburgh aan de Keizersgracht. In een van de scènes (regel 1304) nam Vondel een verwijzing op naar een van de kunstjes die Hansken deed tijdens haar optredens, zie M. Roscam Abbing, *Rembrandts olifant. In het spoor van Hansken*, 2016, pp. 46-47/ *Rembrandt's Elephant. Following in Hansken's Footsteps*, 2021, pp. 49-51.