

wie Maycken Pietersdr, een van de dochters van Pieter Claesz Pars – leefden in 1647 beiden nog en het kan zijn dat zij goederen in bewaring hebben genomen voor hun minderjarige kleinkinderen. Hun testament van 1650 bevat daarover geen bijzonderheden.<sup>15</sup> De maker van het portret van Dirck Boorten ten slotte is niet in de inventaris van 1647–1648 opgegeven. Was het misschien ook door Frans de Grebber geschilderd? Ze hebben namelijk in nauw contact met elkaar gestaan: in 1637 kocht de advocaat van De Grebber diens hofstede Witsenburch, gelegen in de heerlijkheid Brederode bij Haarlem.<sup>16</sup>

Een levensgroot portret ten voeten uit door een bekwame portrettist is een passend aandenken voor iemand die zeventig jaar oud wordt. Boudewijn Bakker nu is zo attent geweest zijn afscheid aan het Stadsarchief zo lang uit te stellen totdat hij zelf deze eerbiedwaardige leeftijd bereikte. Vandaar deze bijdrage.

## Rembrandts *Jeremia treurend om de verwoesting van Jeruzalem* en een tragedie van Guiliam van Nieuwelandt

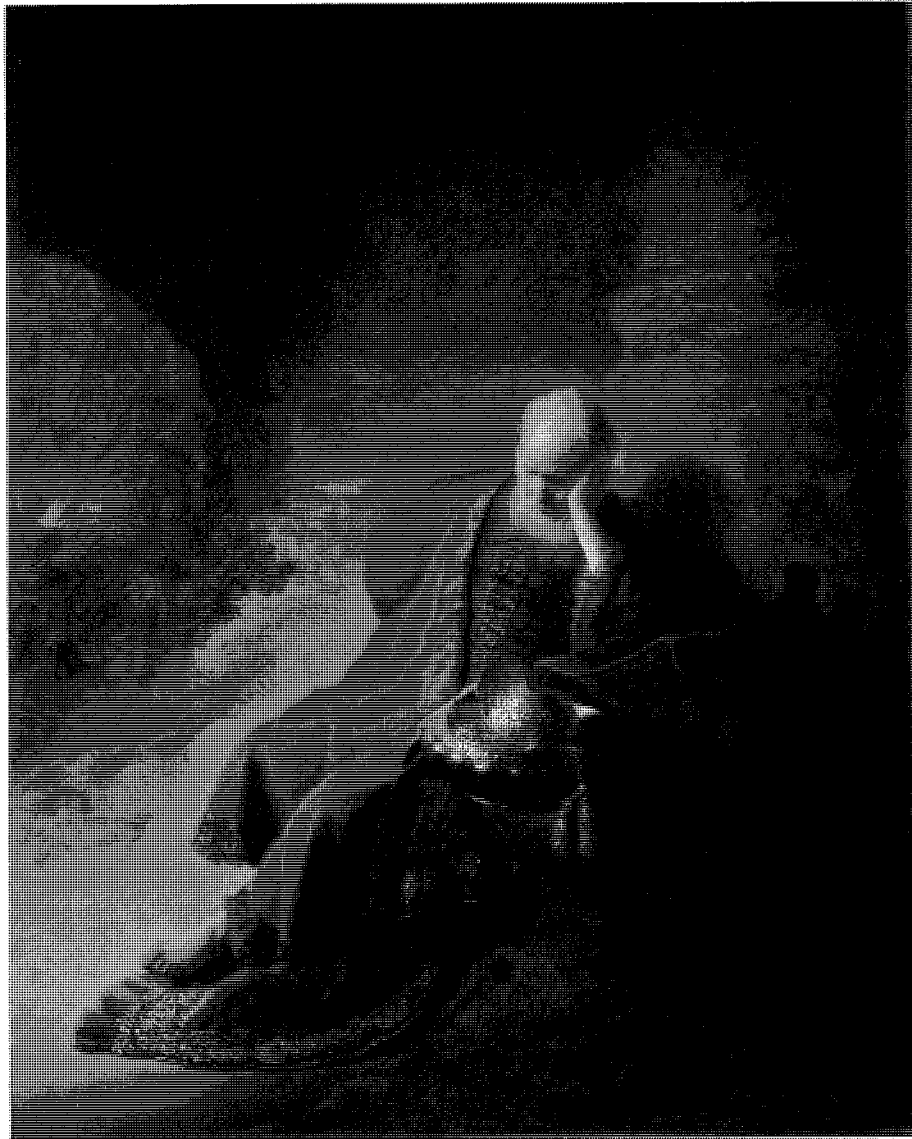
ERIC JAN SLUIJTER

VEEL IS ER in de loop der tijden geschreven over Rembrandts relatie tot het toneel, maar steeds blijkt het moeilijk de vinger te leggen op concrete verbanden. Hij heeft zeker belangstelling gehad voor het theater. Dat kan ook moeilijk anders voor een schilder die zich in zijn historiestukken profileerde als specialist in de uitbeelding van de 'lijdingen des gemoeds' en die werkzaam was in een stad waar zowel de tragedie als de historieschilderkunst een bijzondere bloei beleefden, waar de schouwburg een belangrijk cultureel centrum was en waar de banden tussen (toneel)dichtkunst en de historieschilderkunst dikwijls zijn verwoord.<sup>1</sup> Bewijzen van Rembrandts interesse vinden we in een aantal tekeningen waarover onder anderen Ben Albach, groot kenner van het Amsterdamse toneellevens, publiceerde.<sup>2</sup> Tevens mogen wij ervan uitgaan dat acteren als oefening voor de bestudering van emoties, zoals zijn leerling Samuel van Hoogstraten dat beschreef, een praktijk in Rembrandts atelier moet zijn geweest. Ook kan worden beargumenteerd dat Rembrandts ideeën over het uitdrukken van de gemoedsbewegingen parallellen hebben met gedachten daarover die in dezelfde tijd bij de belangrijkste auteurs van tragedies zijn aan te treffen.<sup>3</sup> Desondanks is het opmerkelijk dat de onderwerpen van Rembrandts historiestukken – en dat geldt ook voor andere historieschilders – uiterst zelden rechtstreeks zijn geïnspireerd door het toneel. Dikwijls zijn er pogingen gedaan directe verbanden met toneelstukken te leggen, maar steeds weer blijken deze op losse schroeven te kunnen worden gezet. Gary Schwartz vulde het aantal schilderijen dat gebaseerd zou zijn op toneelstukken zelfs aanzienlijk aan,<sup>4</sup> maar zijn veronderstellingen werden door Marijke Meijer Drees overtuigend ontzenuwd; zij bleken geen van alle stand te houden bij nauwkeurige vergelijking met de toneelteksten.<sup>5</sup>

Het lijkt dan ook overmoedig om met een nieuw voorstel te willen komen voor een relatie tussen de voorstelling in een schilderij van Rembrandt en een tragedie. Toch is dat het doel van dit artikel, hoewel ik direct toevoeg dat deze relatie zeer hypothetisch is.

Rembrandts schilderij van *Jeremia treurend om de verwoesting van Jeruzalem* (afb. 1), gesignd en gedateerd 1630 en gemaakt in de laatste fase van Rembrandts

Leidse periode, toont een uitzonderlijk onderwerp dat, voor zover wij weten, niet eerder werd uitgebeeld. Vanwege de uitzonderlijkheid van de voorstelling van dit werk is men lange tijd onzeker geweest over het onderwerp. De oudste vermelding, een veilingcatalogus uit 1767, beschrijft de figuur op het schilderij als Lot en interpreteert de brandende stad op de achtergrond als Sodom.<sup>6</sup> Gedurende de negen-



1 Rembrandt van Rijn, *Jeremia treurend om de verwoesting van Jeruzalem*, 1630. Paneel; 58,3 × 46,6 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (inv. nr. A 3276)

2 Onbekende kunstenaar, *Jeremia*, titelprint van *Klaagliederen* in: *Den Bibel*, Antwerpen 1532 (Willem Vorsterman). Houtsnede

### Jeremias beclaghinghe.



**¶** Hoe Jeremias beclaechede ende beweende die verwoestinghe der stadt van Jeruzalem / en des tempels verwoestinghe. En hoe hi noch meer menschen tot medeliden besweghet. Ende hoe hi kende die rechtuerdicheyt Gods. En onder zijn liden / dat liden Christi propheteerde.

tiende eeuw zijn respectievelijk *Anchises in een grot* (treurend over het brandende Troje), een *filosoof in een grot*, en 'un espèce d'allégorie en forme de *Vanitas*' gesuggereerd.<sup>7</sup> De titel *Jeremia treurend om de verwoesting van Jeruzalem* verscheen voor het eerst in 1897 bij Wilhelm Bode en heeft sindsdien algemeen ingang gevonden. Bij sommigen bleef enige twijfel bestaan, omdat er geen Bijbeltekst kon worden aangewezen die strookt met de voorstelling: in de jaren zestig van de vorige eeuw spraken zowel Van Gelder, Gerson als Haak hun onzekerheid over deze titel uit.<sup>8</sup>

De auteurs van *A Corpus of Rembrandt Paintings* meenden echter terecht dat het laatstgenoemde onderwerp het meest waarschijnlijk is en dat met de brandende stad Jeruzalem moet zijn voorgesteld, dat onder koning Zedekia door het leger van Nebukadnezar was verwoest als straf van God en de voltrekking van een profetie van Jeremia (2 *Koningen* 25:1-10; 2 *Kronieken* 36:11-21, *Jeremia* 32, 33, 39:1-8, en 52:1-14). Het gebouw met de koepel moet dan de tempel van Salomo zijn die wordt verwoest en van haar schatten beroofd. Aangezien er geen Bijbeltekst is waarin melding wordt gemaakt van de getoonde episode – tijdens het beleg en de verwoesting zit Jeremia opgesloten in de gevangenis – veronderstelden de auteurs van het *Corpus* dat het schilderij niet een precieze passage uit de Bijbelse episode weergeeft, maar een combinatie van motieven laat zien die voortkomen uit de iconografische traditie.

Zij wezen daarbij op een traditie uit de late middeleeuwen waar, als illustratie bij de *Klaagliederen* van Jeremia, de profeet staand of zittend op de muren van een stad of op een heuvel buiten een stad is uitgebeeld.<sup>9</sup> Een schakel tussen deze traditie en Rembrandt wordt gevormd door zestiende-eeuwse houtsneden die als illustratie fungeerden in gedrukte Bijbels; daar zien wij Jeremia soms zelfs uitgebeeld met zijn hoofd rustend op zijn hand, zoals op een houtsnede uit een in 1532 gedrukte Bijbel (afb.2).<sup>10</sup> Deze illustraties betreffen dus niet de verbeelding van een bepaalde Bijbeltekst, maar tonen Jeremia als auteur van de klaagliederen, het boek dat aan zijn voeten ligt. De in het *Corpus* geuite veronderstelling dat een dergelijke prent Rembrandts uitgangspunt is geweest, lijkt gezien de verwante beeldmotieven zeer plausibel. In Rembrandts schilderij zou het dikke boek waarop de profeet leunt eveneens kunnen verwijzen naar de *Klaagliederen* waarin de ondergang van Jeruzalem en alles wat daarmee samenhangt een cruciale plaats innemen.<sup>11</sup>

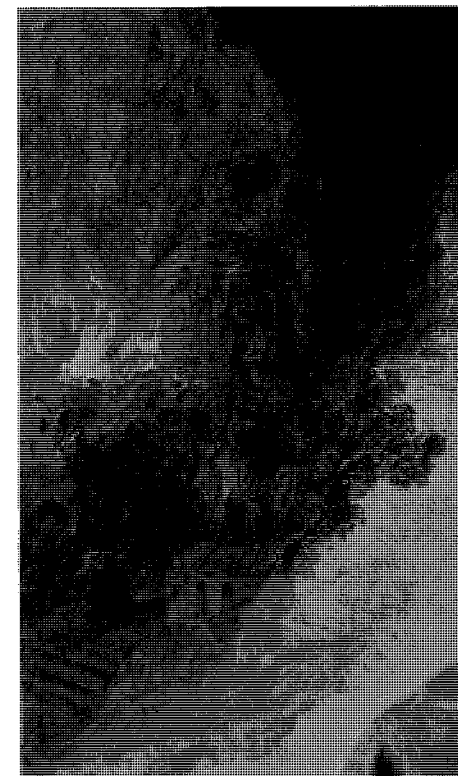
De kleine figuur links die de handen voor de ogen heeft geslagen, werd geïnterpreteerd als koning Zedekia wiens ogen zijn uitgestoken. Zedekia vluchtte met zijn familie uit het brandende Jeruzalem en werd tijdens zijn vlucht gevangen genomen. Later werden in Ribla zijn zonen gedood terwijl hij moest toekijken en pas daarna werden hem de ogen uitgestoken. Rembrandt kan een verwijzing naar deze gruwelijke gebeurtenis hebben uitgebeeld om het drama te versterken. Enkele jaren later bestond er voor Pieter van Thiel geen twijfel dat met dit figuurtje Zedekia bedoeld is.<sup>12</sup>

Christian Tümpel stelde vervolgens met grote zekerheid dat deze scène weliswaar niet door een Bijbeltekst kon worden verklaard, maar wel door een passage in Flavius Josephus' *Joodse Oudheden*, die Rembrandt hier, voor het eerst, als bron zou hebben geraadpleegd.<sup>13</sup> In boek x, hoofdstuk 9 wordt verteld dat Nebuzardanes – de opperbevelhebber van Nebukadnezar die de verwoesting van Jeruzalem uitvoerde, de bevolking gevangen nam en naar Babylon bracht – Jeremia uit de gevangenis liet halen en hem probeerde over te halen mee te gaan naar Babylon. Nebukadnezar had zijn veldheer bevolen Jeremia in alles ter wille te zijn. Maar: 'De Profeet wilde noch met hem meegaan, noch zich ergens anders vestigen. Hij nam er genoegen mee zijn leven verder door te brengen te midden van de ruïnes en de klaaglijke restanten van zijn vaderland. Toen de opperbevelhebber zijn keuze vernomen had, gaf hij Gadalias [de door hem aangestelde gouverneur van Jeruzalem] opdracht hem [Jeremia] alle aandacht te schenken en hem in al zijn verlangens tegemoet te komen. En hij begiftigde hem met kostbare geschenken en liet hem vrij.'<sup>14</sup> Met deze tekst konden de rijkdommen worden verklaard die op het schilderij naast Jeremia liggen – een enorme schaal gevuld met goud en sieraden en daarin nog twee kleinere gouden kommen – evenals de ruïneuze omgeving waarin hij gezeten is.

Toch kan worden betwijfeld of Flavius Josephus wel de directe bron is, want diens tekst verschilt nauwelijks van wat ook in de Bijbel wordt vermeld; het betreft

een passage die kennelijk door Tümpel en al zijn voorgangers immer over het hoofd is gezien: ook in *Jeremia* 40:4–5 wordt namelijk verteld dat de profeet wordt bevrijd, vervolgens wordt uitgenodigd mee naar Babylon te gaan en wordt aangezegd dat hij mag gaan en staan waar het hem goeddunkt, waarop deze besluit in zijn land en onder zijn volk te blijven. Tevens lezen wij op deze plaats: 'Daarop gaf hem de overste der lijfwacht teerkost en geschenken.' Gezien de vermelding van 'teerkost', voedsel en drank voor op reis – niet in Flavius Josephus' tekst genoemd – lijkt het zelfs waarschijnlijker dat Rembrandt in deze elementen de Bijbeltekst volgt: rechts van Jeremia staat een reiskruik naast een reistas.<sup>15</sup>

Hiermee is echter nog lang niet alles duidelijk, want ook deze teksten vermelden niet dat Jeremia treurt terwijl Jeruzalem brandt. Bovendien is er een curieus element dat door Tümpel buiten beschouwing werd gelaten: een weliswaar minuscule, maar duidelijk zichtbare, gevleugelde figuur die links van de koepel van de tempel boven het vuur zweeft en een fakkel in de hand lijkt te hebben (afb. 3). De auteurs van het *Corpus* vermelden dat alleen Réau dit figuurtje had opgemerkt en het beschreef als een demon die het vuur aansteekt.<sup>16</sup> Zij voegen daaraan toe: 'This may be correct – the wrath of God is repeatedly compared to fire in the Books of Jeremiah, but the



3 Rembrandt van Rijn, *Jeremia*. Detail linkerzijde met brandend Jeruzalem

KW 851 D25  
Ierusalem's Verwoestingh,  
DOOR  
NABUCHODONOSOR.

**Treur-Spel/**

Op den Regel

*Den droeven onderganck, van Zedechias thoont,  
Hoe Godt d'ondanckbaerheyt, en onghetrouweyht loont.*

Beschreven door

GUIL. VAN NIEUWELANDT.

KONINKL.  
BIBLIOTHEEK  
TESHAGE



A M S T E R D A M.

Gedrukt by Anthony Jacobsz. Boeck-drucker/ woonende op de Nieuwe-  
zijds Rechter-burgh-wal/ by de Raem-burgh/ Anno 1635.

132

- 4 Guilliam van Nieuwelandt, titelpagina van *Ierusalem's verwoestingh, door Nabuchodonosor*, 1635, met titelprent: *Koning Zedekia worden de ogen uitgestoken, nadat zijn twee zonen zijn gedood*. Gravure (links onder gesigneerd). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek (inv.nr. 851 D 25)

appearance of this figure in a biblical scene is nonetheless surprising.' Pieter van Thiel schrijft enkele jaren later: 'Ook deze bron [Flavius Josephus] verklaart niet de aanwezigheid van de figuur met de fakkel boven de stad. Voor deze raadselachtige verschijning is nog geen bevredigende verklaring gevonden.'<sup>17</sup>



- 5 Guilliam van Nieuwelandt, illustratie in *Ierusalem's verwoestingh, door Nabuchodonosor*, 1635, *De Stadt Ierusalem van Nebucadnesar verwoest*. Gravure. Den Haag, KB (inv.nr. 851 D 25)

De interpretatie van Réau en het *Corpus* lijkt echter te worden bevestigd door een andere bron. Vlak voor Rembrandt dit schilderij vervaardigde, werd een tragedie geschreven waarin enkele opmerkelijk verwante motieven te vinden zijn. Het betreft het drama *Ierusalem's verwoestingh, door Nabuchodonosor* van de hand van de schilder en toneelschrijver Guilliam van Nieuwelandt (voor kunsthistorici Willem van Nieuwelandt II, maar in de Nederlandse letterkunde bekend als Guilliam van Nieuwelandt),<sup>18</sup> rond 1628/29 in Antwerpen geschreven en daar waarschijnlijk in 1629 opgevoerd.<sup>19</sup> Van Nieuwelandt was tussen 1615 en 1629 de 'sterauteur' van het Antwerpse toneel en vertegenwoordigde daar de ook in Amsterdam in die tijd zo geliefde Senecaans-Scaligeriaanse tragedie, waarin een krachtige neo-stoïcijnse moraal werd gepresenteerd door middel van een drama in vijf bedrijven, vol gruwelen, plotselinge lotswisselingen, nevenintriges en spektakel. Van Nieuwelandt moet in of kort na 1629 uit Antwerpen zijn vertrokken en zich in Amsterdam hebben gevestigd.<sup>20</sup> Daar werden in 1635 zijn *Ierusalem's verwoestingh* en *Sophonisba* in druk uitgegeven; het eerste werd geïllustreerd met drie prenten van eigen hand (o.a. afbn. 4 en 5).<sup>21</sup> Of *Ierusalem's verwoestingh* ooit in Amsterdam of een andere Hollandse stad is opgevoerd, is helaas niet bekend. In het jaar waarin het werd gedrukt, maakte een zieke Van Nieuwelandt, toen woonachtig op de Nieuwezijds

133

Achterburgwal (Spuistraat), zijn testament en vermoedelijk is hij in dat jaar overleden.<sup>22</sup> De uitgave van de tragedie werd opgedragen aan de rijke, in Antwerpen woonachtige Gaspar Duarte, 'Coopman ende beminder van alle vrye Consten', een befaamd kunstliefebber met wie Van Nieuwelandt een vriendschappelijke relatie moet hebben onderhouden en die hem had aangespoord het stuk te schrijven, zo zegt hij in de opdracht.<sup>23</sup> Deze Duarte was ook in de Noordelijke Nederlanden geen onbekende: hij was bevriend met niemand minder dan Constantijn Huygens, met wie hij over muziek correspondeerde en voor wie hij in 1648 in Antwerpen een virginaal liet bouwen.<sup>24</sup>

In de korte inhoud van het drama vermeldt de dichter als bronnen alle bovengenoemde Bijbelplaatsen (*Koningen*, *Kronieken*, *Jeremia* en boek x van Flavius Josephus' *Joodse Oudheden*); even belangrijk is echter het niet als bron vermelde drama *Les Juifves* van de Fransman Robert Garnier.<sup>25</sup> Interessanter is dat we in Van Nieuwelandts lijst van personages onder andere *Gramschap Godts* vinden, met de aanduiding: *Eenen Engel met vlamlich sweert*; dit blijkt een figuur van eigen vinding die niet voorkomt in de tragedie van Garnier. Keersmaekers suggereerde dat deze figuur geïnspireerd zou kunnen zijn op de zin uit 2 *Kronieken* 36:16: '... totdat de grimmigheid van Jahwe [furor Domini] onverbiddelijk tegen zijn volk opstak. Toen deed hij den koning der Chaldeëen tegen hen optrekken, en deze doodde hun jongelingen met het zwaard in hun heiligdommen, zonder mededoogen voor jongeling of maagd, grijsaard en hoogbejaarde: alles leverde hij aan hem over.' Eerder lijkt mij echter een regel in de klaagliederen van Jeremia daarvoor in aanmerking te komen (*Klaagliederen* 2:4/5): '[Hij heeft] als een vuur zijn gramschap uitgestort. / Ja, als een vijand is de Heer geworden: / vernietigd heeft hij Israëel, / vernietigd heeft hij al haar burchten, verdorven haar vestingen'; een passage die ook door Van Nieuwelandt werd gebruikt in de hieronder besproken klacht van Jeremia: 'Hy heeft zyn toornigheydt als een vier uytgestort, / Daer Zion plach te wonen...' In het toneelstuk speelt de Gramschap Gods een belangrijke rol aan het begin en aan het einde: in het expositio-uitkomen wordt door hem de komende straf aangekondigd: de verwoesting van Jeruzalem en alle verschrikkingen die daarmee gepaard zullen gaan. Hij begint met de woorden: 'Ick ben de gramschap Godts, van boven afgesonden, / De geessel van den Heer, en straffe van de sonden, / Ick ben 't verslindigh vier, ick ben het snijdigh sweert, / Dat yders leven cort, en dat het all'verteert. / Ick maeck de aerdtrijck leegh, 'k verwoest de stercke Steden / So het niet menighmael aan Godt wert afghebeden.' Aan het einde van de tragedie vat hij de betekenis en het doel van de straf nog eens samen en verkondigt ten slotte de komst van de Zoon van God die de mensheid door zijn lijden zal verlossen. Daarnaast treedt hij op in een 'Vertooningh' aan het eind van het eerste bedrijf waarin de Gramschap Gods onder meer aan Zedechias de toekomstige straf laat zien.<sup>26</sup> Het stuk bevat niet een scène waarin Gods Gramschap letterlijk zijn medewerking verleent aan

de inname en verwoesting van Jeruzalem, een gebeurtenis die overigens ook geen onderdeel van de handeling vormt. Deze krijgt de toeschouwer echter wél in een 'verthooningh' te zien die kort wordt aangeduid, maar helaas niet nader beschreven: 'Pausa. Verthooningh. Daer Ierusalem bij nacht wordt inghenomen ende Zedechias vluchtende wort gevangen, met sijn Moeder ende kinderen.' Men kan zich heel goed voorstellen dat Gods Gramschap met zijn vlammend zwaard ook een rol is toebedeeld in deze vertoning, waarvan het ongetwijfeld de bedoeling was dat deze met veel spektakel werd geënsceeneerd.

Hierna volgt het vijfde bedrijf van het toneelstuk, waarin Nebuzardanes bevel geeft de tempel van haar schatten te beroven en in brand te steken: 'Gaet breeckt den Tempel op, en rooft my alle de vaten, / Die daer van Salomon gemaect syn, en gelaten. / Al dat van Silver is, van Gout, of van Metael, / Moet ick naer Babilon wegh voeren al te mael/ ... / En steeckt den Tempel dan, naer mijn bevel in brand.' Tevens laat hij de profeet uit de gevangenis halen en bij hem brengen en volgt de scène waarin Jeremia, nadat hem gevraagd is mee naar Babylon te gaan, zegt te willen blijven. Nebuzardanes zegt vervolgens: 'Ontfanght dan van mijn handt, dit geldt, en dees geschenken, / Waer aen ghy altijd sult, Nabusardan gedencken.' Daarna blijft Jeremia alleen op het toneel achter en volgt een lange klacht (geïnspireerd op de *Klaagliederen* 2 en 5) over de straf die God heeft uitgevoerd. Jeremia begint met de woorden: 'Hij heeft van sijnen throon, sijn toornigheyt volbracht', waarna even verder volgt: 'Hy heeft zyn toornigheydt als een vier uytgestort, / Daer Zion plach te wonen...' Na zijn klacht over alle gruwelen die Jeruzalem en haar vrouwen, maagden, kinderen en mannen zijn overkomen – de uithongering, moord, verkrachting, tot aan moeders die hun gestorven kinderen opeten toe (de meeste van de gruwelen komen ook voor in de *Klaagliederen*, maar niet dit laatste motief, dat wel uit andere tragedies bekend is)<sup>27</sup> – en over het onbeschrijfelijke verdriet dat hiermee gepaard gaat ('Mijn ooggen syn schier uyt, van weenen dach en nacht'), constateert hij dat alleen hij gespaard is door de goedertierenheid Gods en smeekt hij God, nu het volk zo afdoende is gestraft, vergiffenis te tonen en het volk weer rust te gunnen.

Hier vinden we dus de combinatie van een Jeremia die (alleen op het toneel) treurt om wat Jeruzalem is aangedaan, vlak nadat hij is vrijgelaten en met geschenken is overladen, terwijl kort daarvoor, in dezelfde scène (vijfde bedrijf, eerste 'wtcomen'), het bevel is gegeven de tempel in brand te steken. Deze scène speelt zich af na de 'vertoning' van de verwoesting en de vlucht van Zedekia 'door een Poort die tusschen twee Mueren lach' (ook vermeld in *Jeremia* 52:7/8) zoals het in de korte inhoud heet. Dat we links een figuur zien die de handen voor de ogen heeft geslagen zou kunnen vooruitwijzen naar de gruwelijke scène die direct hierna volgt, en waarin de gevangen genomen Zedekia de ogen worden uitgestoken nadat zijn zonen voor zijn ogen zijn gedood (ook in 2 *Koningen* 25:7 en *Jeremia* 52:11) en die eindigt met een klacht van de radeloze Zedekia.

Moeten we nu veronderstellen dat Rembrandt, of een opdrachtgever die hem de benodigde informatie gaf, op een of andere wijze geïnspireerd werd door het drama van Van Nieuwelandt, en dat Rembrandt dit in zijn hoofd verbond met de picturale traditie van Jeremia zoals deze in zestiende-eeuwse houtsneden bij de *Klaagliederen* te zien is? Of was Rembrandt, of een opdrachtgever, om een of andere reden zelfstandig op het idee gekomen de treurende Jeremia weer te geven, waarbij wellicht een houtsnede als die in de Vorsterman-Bijbel het denkproces op gang bracht, en heeft hij, al of niet met hulp van iemand anders, de bijbehorende elementen uit de betreffende Bijbeltekst erbij gezocht en kwam hij, net als Van Nieuwelandt, op het idee om Gods gramschap letterlijk door een engel met een brandend zwaard weer te geven? Beide scenario's zijn mogelijk, maar het eerste klinkt iets waarschijnlijker, vooral omdat het personifiëren van zo'n abstractie zeer ongebruikelijk is in een zeventiende-eeuws schilderij met een Bijbelse voorstelling en beter bij het toneel past. Hoe men zich dan de relatie tussen Van Nieuwelandts tragedie en Rembrandts kennis hieromtrent moet voorstellen, blijft een open vraag. Of Van Nieuwelandt contacten in Leiden had, of een bevriende relatie deze Bijbels-Senecaanse tragedie in Leiden (of Amsterdam) heeft laten opvoeren, of dat iemand Rembrandt over de Antwerpse opvoering heeft verteld, het is allemaal niet ondenkbaar. Via Duarte is er zelfs een lijn naar de altijd wel ergens aanwezige Constantijn Huygens, met wie Rembrandt juist in deze jaren in contact was. Maar we weten het niet – we weten zelfs niet zeker waar Van Nieuwelandt zich in de tweede helft van 1629 en 1630 bevond; in juni 1629 was hij nog in Antwerpen bij de doop van het eerste kind van zijn dochter en de schilder Adriaen van Utrecht.<sup>28</sup> Uit Van Nieuwelandts laatste, Amsterdamse, jaren kennen we weliswaar enkele gedateerde schilderijen en tekeningen – en hij zal ongetwijfeld aan huis zijn gekomen bij zijn broer Adriaen, die tegenover Rembrandt woonde – maar over zijn verdere activiteiten in die periode is niets bekend.

Een zeer hypothetische mogelijkheid die ik zelfs open zou willen houden, is dat Rembrandt in eerste instantie niet een *Jeremia* schilderde, maar aanvankelijk een *Job op de mestvaalt* had gepland. Er bestond immers in zestiende-eeuwse Bijbelillustraties, in zowel Nederlandse, Duitse als Franse houtsneden, al een picturale traditie van een betreuenswaardige figuur met naast zich een uitslaande brand, en wel in het verhaal *Job* wiens huis en bezittingen verloren gaan (bijvoorbeeld afb. 6). Uit röntgenfoto's van Rembrandts schilderij blijkt dat de oude man eerst een ontblote borst had en een mantel die opengescheurd zou kunnen zijn geweest,<sup>29</sup> wat eerder aan Job doet denken. Het onderwerp kwam tot dan toe zeer zelden in schilderijen voor – een van de weinige Noord-Nederlandse schilderijen van Job betreft een werk van Goltzius<sup>30</sup> – maar Rubens schilderde in 1612 een altaarstuk waarvan het middenpaneel met *Job op de mestvaalt* door Lucas Vorsterman in prent was gebracht.<sup>31</sup> Aangezien steeds blijkt dat Rembrandt prenten naar Rubens gretig bestudeerde,



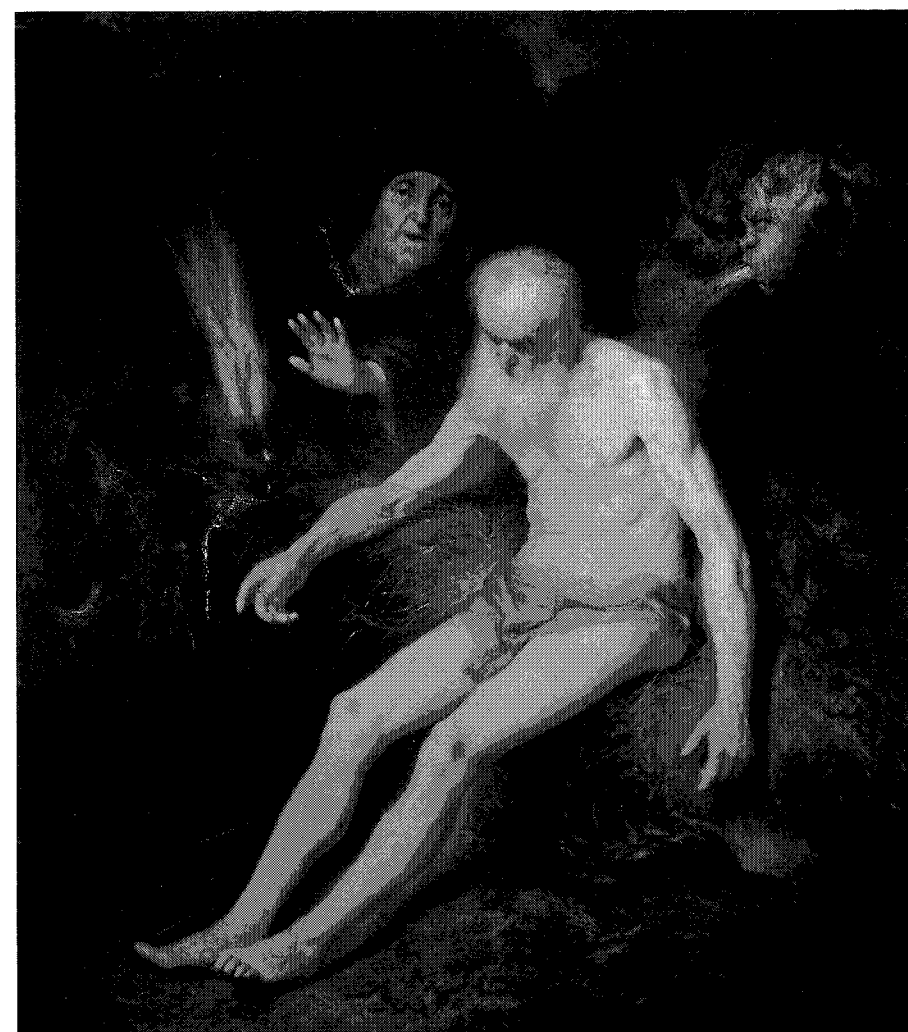
6 Jan Swart, *Job op de mestvaalt*, illustratie bij het boek *Job* in *De Bijbel*, Antwerpen 1528 (Willem Vorsterman). Houtsnede

is het goed mogelijk dat hij door deze gravure gestimuleerd werd ook over dit onderwerp na te denken en een eigen inventie te maken.<sup>32</sup> Als dat inderdaad zou zijn gebeurd, dan hebben we met een in deze periode vertrouwd patroon te maken. Het is immers opmerkelijk dat Lievens, die precies in deze jaren, tussen 1629 en 1631, enkele malen in onderlinge wedijver met Rembrandt dezelfde onderwerpen uitbeelde (waaraan in sommige gevallen uiteindelijk een compositie van Rubens ten grondslag ligt),<sup>33</sup> een jaar later, in 1631, een *Job op de mestvaalt* schilderde die onmiskenbaar een reactie op Rembrandts *Jeremia* is (afb. 7). Rembrandt moet Job dan, net als Goltzius, als enkele figuur hebben geconcipeerd, met behoud van de in de Bijbelillustraties traditionele brand op de achtergrond, maar zonder het daar eveneens gebruikelijke motief van zijn echtgenote die hem verwijtend toespreekt; deze zien wij wel op Rubens' compositie en eveneens op Lievens' schilderij.<sup>34</sup> Uitgedaagd door Rembrandts werk (en waarschijnlijk nauwlettend gevolgd door een groep kenners), schilderde Lievens vervolgens een vrijwel geheel naakte Job op monumentaal formaat en schiep daarmee zijn beste en meest ambitieuze werk uit

deze jaren.<sup>35</sup> De wedijver in het verbeelden van de 'lijdingen des gemoeds' betrof in beide gevallen – ook indien Rembrandt geen *Job*, maar direct een *Jeremia* schilderde – een oude man die, ondanks alle rampen die hem zijn overkomen, standvastig blijft in zijn geloof in God; het zijn beelden die perfect passen in het christelijk-stoïsche ideaal van standvastigheid onder alle omstandigheden, zoals dat ook in het Senecaanse-Scaligeriaanse drama van die tijd werd uitgedragen.<sup>36</sup>

Zou het mogelijk zijn dat Rembrandt, na een *Job* te hebben geconcipieerd deze vervolgens, enkele jaren later, in 1635, heeft omgezet in een *Jeremia*, hierdoor gestimuleerd door lectuur van de tragedie van Van Nieuwelandt – of via een cliënt of vriend die hem daarover vertelde, wie weet Van Nieuwelandt zelf die zich inmiddels in Amsterdam had gevestigd en de broer was van zijn overbuurman? Wellicht hoefde daartoe alleen de ontblote borst te worden bedekt met het donkergroene geborduurde kledingstuk dat wij daar nu zien, en Jobs gescheurde kleding te worden hersteld tot een mantel met een weelderige bontrand; ook dienden kostbare objecten te worden toegevoegd en de brandscène links te worden gespecificeerd. Volgens de technische beschrijving in het *Corpus* is de mantel het laatst geschilderd en zijn daar veranderingen opgetreden, terwijl de brand aan de linkerkant oorspronkelijk zich waarschijnlijk verder naar boven heeft uitgestrekt en de boog daar later overheen lijkt te zijn geschilderd.<sup>37</sup> We weten dat Rembrandt zijn schilderijen dikwijls vrij ingrijpend veranderde – soms pas na enkele jaren – en dat hij niet schuwde dan ook het onderwerp te wijzigen,<sup>38</sup> dus geheel onmogelijk is dit niet. Wat voor het scenario van een wijziging in 1635 zou kunnen pleiten, is dat men met enige goede wil verwantschap kan zien tussen Van Nieuwelandts prent die de verwoesting van Jeruzalem illustreert (afb. 5) en de linkerkant van Rembrandts schilderij: we zien ook bij Rembrandt een poort aan de rechterkant van een bolwerk waardoor soldaten naar binnen trekken, terwijl links daarvan een ladder tegen de muur staat waarop een soldaat naar boven klimt – als het ware een afkorting van de hordes die op Van Nieuwelandts prent op ladders tegen de muren klimmen.<sup>39</sup> Het blijft echter een hypothese die op geen enkele manier hard kan worden gemaakt; misschien kunnen door zo'n suggestie nog eens bepaalde connecties boven water komen.

Dat Rembrandt – al of niet een eerder idee veranderend – een treurende Jeremia schilderde, staat wel vast. Dat Bijbelillustraties bij de conceptie van de voorstelling een rol speelden eveneens. Kennis van en inspiratie door Van Nieuwelandts tragedie kan enigszins aannemelijk worden gemaakt en zou enkele elementen kunnen verklaren, maar de vraag hoe dat dan is gebeurd, kan niet worden beantwoord. Rembrandt zou ook, gestimuleerd door de Bijbelillustraties, met lezing van de Bijbel hebben kunnen volstaan – Flavius Josephus had hij daar zelfs niet voor nodig – en daarvan uitgaande zelf de figuur van de Gramschap Gods en de klacht bij de verwoesting hebben kunnen bedenken, maar dat lijkt, zoals reeds betoogd, toch minder waarschijnlijk. Maar ook al zou Rembrandt inderdaad op een of andere wijze, direct of



7 Jan Lievens, *Job op de mestvaalt*, 1631. Doek; 170 × 145 cm. Ottawa, National Gallery of Canada (inv. nr. 4093)

via iemand anders, door de tragedie van Van Nieuwelandt zijn gestimuleerd, dan nog blijken picturale tradities sterker dan toneelbeelden. Niet alleen zien we niets dat aan het toenmalige uiterlijk van het theater doet denken, ook de geëmotioneerde heftigheid van de klagende Jeremia die, zoals het een Senecaans drama betaamt, beelden van afgrijselijke gruwel oproept (die overigens bijna alle ook in de *Klaagliederen* zijn terug te vinden), is geheel afwezig, net als dat al in de illustraties bij de *Klaagliederen* van Jeremia het geval was. Het toneel van die tijd toonde een veel grotere emotionele heftigheid dan in de schilderkunst gebruikelijk was. Een treffende

vergelijking vinden we bij Joost van den Vondel, wanneer deze in de opdracht van zijn Bijbelse drama *Gebroeders* (1639) een fictief schilderij van Rubens 'beschrijft' dat de emotionele inhoud van de tragedie als het ware samenvat, een beschrijving die, in de woorden van Porteman, 'steunt op de fundamenteel geachte overeenkomst tussen het treurspel en de op dit punt nog effectievere historieschilderkunst om via de visuele representatie te ontroeren (*movere*)'.<sup>40</sup> Over de hoofdfiguur op deze scène zegt Vondel: 'David zit'er zwaarmoedigh op den hoogen troon'.<sup>41</sup> Vondel lijkt zich daarin echter, bewust of onbewust, aan te passen aan schilderkunstige conventies; in het toneelstuk zelf toont David veel heftiger emoties bij de betreffende scène: 'Mijn geest is nu ter dood bedroefd, om uw verdriet. / Ghy ziet de tranen vast langs bey mijn wangen leken.' Zo zien we ook geen hevig wenende Jeremia, zoals in de tekst van Van Nieuwelandt, maar een oude man die 'zwaarmoedig' is en die, in een houding die van oudsher contemplatie aanduidt, de betekenis overdenkt van de gruwelijkheden die zich hebben afgespeeld, een betekenis die aan het eind van Van Nieuwelandts drama door de Gramschap Gods wordt uiteengezet en waar deze ten slotte uitzicht biedt op een betere toekomst voor de mensheid. De brandende stad en de vluchtende figuur die de handen voor de (uitgestoken) ogen heeft geslagen, tonen wat de toorn van God vermag; dat Gods toorn de oorzaak is, wordt aangeduid door de gevleugelde figuur die het vuur lijkt te hebben doen ontvlammen. De in droeve overdenking verzonken Jeremia, die is omringd door objecten die in combinatie met de peinzende figuur tevens gedachten zullen hebben opgeroepen aan de hoogmoed, ijdelheid en vergankelijkheid van de mens, zet de toeschouwer aan tot contemplatie van datgene wat niet zichtbaar te maken is: de met elkaar strijdende emoties van Jeremia, die God looft en trouw blijft, maar tevens rouwt om wat deze zijn volk heeft aangedaan. Zo wordt ook de toeschouwer aangezet deze gruwelijke straf en de situatie van Jeremia te overdenken en tot een inzicht te komen dat vergelijkbaar is met een catharsis.



- De dichter Jeremias de Decker (z.pl. 1934) 349.
- 24 De Decker, in noot 23 a.w., 'Aan den Leser'.
- 25 Karsemeijer, in noot 23 a.w., 1-25, 47-84; en G. Schwartz, *De grote Rembrandt* (Zwolle 2006) 217-218.
- 26 J. de Decker, *Tweede en leste boeck des vervolgs der Rijm-oeffeningen* (Amsterdam 1702) 34-36.

**Bij het bereken van het zeventigste levensjaar**  
*Een opdracht aan Frans Pietersz. de Grebber voor de levering van een portret in 1622*

- 1 E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventien- de eeuw* (cat. tent. Frans Halsmuseum, Haarlem; Zwolle 1986) 20, 23.
- 2 Stadsarchief Amsterdam (SAA), Notarieel Archief (NA toegangsnr. 5075), notaris P. Mathijsz, NA 463, f. 85-86v, d.d. 4 maart 1621 (met ondertekening) en NA 437, f. 122-124, d.d. 4 maart 1621 (afschrift).
- 3 J.G. van Dillen, *Het oudste aandeelhoudersregister van de Kamer Amsterdam der Oost-Indische Compagnie* (Den Haag 1958) 166.
- 4 SAA, notaris L. Heylinc, NA 55, d.d. 14 juli 1604.
- 5 SAA, notaris J. Jansz. Pilorius, NA 5A, f. 204r-v, d.d. 25 maart 1605.
- 6 Zo machtigde Pieter Claesz, 'ingeseten coopman' van Amsterdam, in 1604 zijn schoonzoon Christiaan Willemsz en een andere persoon, beiden kooplieden te Londen, om van een koopman aldaar geld te eisen wegens geleverde koopwaar, SAA, notaris L. Heylinc, NA 56, f. 130v-131v, d.d. 15 december 1604.
- 7 Begraven in de Nieuwe Kerk: 'Pieter Claesz. Pars in de Houttuynen, op 't hoochkoor, den 29 dito f 16:--', SAA, Doop-, Trouw- en Begraafboeken 1054, f. 56v, d.d. 29 augustus 1630.
- 8 J.G. Frederiks, P.J. Frederiks, *Kobier van den tweehonderdsten penning voor Amsterdam en onderhoorige plaatsen over 1631* (Amsterdam 1890) 47, f. 204, nr. 365 ('Pr. Claesz. Pars' erven voor twee huysen') en f. 204v, nr. 369.

**Rembrandts Jeremia treurend om de verwoesting van Jeruzalem en een tragedie van Guiliam van Nieuwelandt**

- 1 Zie over het laatste vooral K. Porteman, 'Vondel schildert een Rubens,' *Neerlandica extra muros* 41,2 (2003) 29-42 en J. Konst, 'Een levende schoonverwighe schilderije. De tragedie als historiestuk,' in A.C.G. Fleurkens, L.C. Korpel, K. Meerhoff (red.), *Dans der Muzen. De relatie tussen de kunsten gethematiseerd* (Hilversum 1995) 103-115.
- 2 Zie vooral: B. Albach, 'Een tekening van het Amsterdamse toneel in 1638,' *Kroniek van het Rembrandt-*

- 27 Chapman, in noot 22 a.w., 25.
- 28 *Rembrandt zelf*, Ch. White, Q. Buvelot (red.) (cat. tent. Mauritshuis, Den Haag/National Gallery, Londen 1999-2000) 95; E. van de Wetering e.a., *A corpus of Rembrandt Paintings*, IV (Dordrecht 2005) 132-136.

- 9 L.W. Nichols, 'Jan Govertsz. van der Aar: on the identification of Goltzius's patron,' *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987) 241-255, i.c. 243 en noot 14; er is geen kopie bekend van het origineel van Hendrick Goltzius in Museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam (bruikleen van de Stichting P. en N. de Boer).
- 10 S.A.C. Dudok van Heel, 'Toen hingen er burgers als vorsten aan de muur,' in *Kopstukken. Amsterdamers geportretteerd 1600-1800* (cat. tent. Amsterdams Historisch Museum; Bussum 2002) 46-63.
- 11 Aantekening van Hofstede de Groot in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag.
- 12 *Album Studiosorum academiae Lugduno Batavae* (Den Haag 1875) kol. 143 en 174 (tevens kol. 281, jur.dr. als 36-jarige); R. Huijbrecht, S. Scheffers, J. Scheffers-Hofman, *Album advocatorum. De advocaten van het Hof van Holland 1560-1811* (Den Haag z.j.) 66.
- 13 Haarlem, Noord-Hollands Archief (NHA), notaris V. Hasewindius, NA 194, akte 35, d.d. 1647-29 mei 1648; zie P. Biesboer m.m.v. C. Togneri, *Collections of paintings in Haarlem 1572-1743* (Documents for the history of collecting; Netherlandish Inventories, 1; Los Angeles, Cal. 2001) 528.
- 14 NHA, notaris V. Hasewindius, NA 191 (II, f. 69v-70v) d.d. 23 juni 1647.
- 15 NHA, notaris V. Hasewindius, NA 192 (II, f. 177v-178v) d.d. 11 januari 1650.
- 16 P. Biesboer e.a., *Painting in Haarlem, 1500-1850: the collection of the Frans Hals Museum* (Gent 2006) 164 en noot 85.

- huis* 26 (1972) 11-125 en Idem, 'Rembrandt en het toneel,' *Kroniek van het Rembrandthuis* 31,2 (1979) 2-33.
- 3 Zie over deze zaken onder andere E. J. Sluijter, *Rembrandt and the female nude* (Amsterdam 2006) 104-109. De in deze pagina's beknopt neergelegde gedachten, in het bijzonder op het gebied van de uitdrukking van gemoedsaandoeningen, zullen in de komende tijd door middel van diepgaander onderzoek verder worden uitgewerkt. Hopelijk zal dit te zijner tijd resulteren in een studie over de relaties tussen de historieschilderkunst en de tragedie in Amsterdam.

- 4 G. Schwartz, *Rembrandt, zijn leven, zijn schilderijen* (Maarssen 1984).
- 5 M. Meijer Drees, 'Rembrandt en het toneel in Amsterdam. Kanttekeningen bij de nieuwste Rembrandt biografie,' *De nieuwe taalgids* 78 (1985) 414-421.
- 6 J. Bruyn e.a. (red.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*. 1 (Den Haag/Boston/Londen 1982) nr. A28, 276-284, i.h.b. 283; Veiling Amsterdam 10 juni 1767, nr. 13.
- 7 De laatst twee komen van C. Vosmaer, *Rembrandt Harmen van Rijn. Sa vie et ses œuvres* (Den Haag 1868) 32-34, de eerste twee van J. Smith, *A Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*. VII (Londen 1836) nrs. 9 en 190. Zie *A Corpus* (in noot 6 a.w.) 1, 282.
- 8 Dit wordt vermeld door C. Tümpel, *Rembrandt* (Amsterdam 1986) 388, cat.nr. 6: Van Gelder, *Openbaar Kunstbezit* 7 (1963) nr. 156, B. Haak, *Rembrandt. His life, his work, his time* (New York 1968) 60 en H. Gerson, *Rembrandt Paintings* (Amsterdam 1968) 489.
- 9 *A Corpus* (in noot 6 a.w.) 1, 282. Daar wordt verwezen naar illuminaties in de *Speculum humanae salvationis*, waar hij op deze manier wordt afgebeeld als prefiguratie van Christus op weg naar Jeruzalem.
- 10 Idem, 282 en afb. 6.
- 11 Het woord BiBeL dat op de snede van dit boek staat ziet er merkwaardig uit en lijkt een latere toevoeging (*A Corpus* (in noot 6 a.w.) 1, 280). De logische veronderstelling dat het boek op Rembrandts schilderij de *Klaagliederen* moet verbeelden, komt van Pieter van Thiel, in C. Brown, J. Kelch, P. van Thiel (red.), *Rembrandt: De meester & zijn werkplaats. Schilderijen* (cat. tent. Rijksmuseum, Amsterdam; Amsterdam/ Zwolle 1992) 144-146, cat.nr. 8.
- 12 Idem, 146.
- 13 C. Tümpel, 'Die Rezeption der Jüdischen Altertümer des Flavius Josephus in den holländischen Historiendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts,' in H. Vekeman, J. Müller Hofstede (red.), *Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts* (Erfstadt 1984) 175-205, i.h.b. 185; Zie ook Tümpel (in noot 8 a.w.) 388, cat.nr. 6, en C. Tümpel, 'De receptie van de 'Joodse oudheden' van Flavius Josephus in de Nederlandse schilderkunst,' in C. Tümpel e.a. (red.), *Het Oude Testament in de schilderkunst van de Gouden Eeuw* (Zwolle/Amsterdam/Jeruzalem 1991) 194-206.
- 14 Flavius Josephus, boek x, hoofdstuk 9 (geciteerd uit: *Flavius Josephus, De oude geschiedenis van de joden (antiquitates judaicae)*, ingeleid en vertaald door F. J. A. M. Meijer en M. A. Wes (Amsterdam 2005) 722.)
- 15 Ook S. Perlove wees op deze Bijbelpassage, ontdekte ik later; S. Perlove, 'Templum Christianum: Rembrandt's *Jeremiah lamenting the destruction of*

- Jerusalem*, (1630),' *Gazette des beaux arts* 137 (1995) (november) 159-170. S. Budick ('Rembrandt's Jeremiah,' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988) 26-264) relateert de reisfles op een voor mij niet begrijpelijke wijze aan een profetie van Jeremia. Beide artikelen lijken, op uiteenlopende wijze, Rembrandt te beschouwen als een geleerd theoloog die op de hoogte was van obscure Bijbelteksten, gecompliceerde exeges en zelfs rabbijnse commentaren; Perlove ziet bovendien een directe relatie tussen dit schilderij en de opening van de Arminiaanse kerk in Amsterdam in 1630. Ik kan de mijns inziens merkwaardige opvattingen van deze auteurs over hoe een dergelijk schilderij betekenis draagt en functioneert niet volgen. Met uitzondering van een verwijzing in noot 17, laat ik ze dan ook verder buiten beschouwing.
- 16 L. Réau, *Iconographie de l'art Chrétien*, II, 1 (Parijs 1956) 371.
- 17 P. van Thiel in C. Brown e.a. (red.), in noot 11 a.w., 144-146, cat.nr. 8. Budick (in noot 15 a.w., 264) verwijst als verklaring naar een visioen van Ezekiel, terwijl Perlove (in noot 15 a.w. 166) een passage uit de *Pesikta Rabhati*, een rabbijns commentaar, aanhaalt.
- 18 Zie voor naamsvariaties de website van het RKD (RKDartists), waar echter opmerkelijkerwijs de altijd door neerlandici gehanteerde variant niet voorkomt (schilderijen en tekeningen zijn meestal gesigneerd G. V. NIEVLANT of GUIL. NIEULANT). Voor een verantwoording van het gebruik van deze variant (op gedrukte titelpagina's zien we meestal Guil. van Nieuwelandt), zie A. A. Keersmaekers, *De dichter Guiliam van Nieuwelandt en de Senecaans-classieke tragedie in de Zuidelijke Nederlanden* (Gent 1957) 27-29. Aangezien in dit artikel de tragedieschrijver centraal staat, hanteer ik ook deze spelling.
- 19 Idem, 44-45, i.h.b. noot 83. Er is geen bewijs dat het is opgevoerd, wel is het zeker dat het voor de Antwerpse 'Violieren' werd geschreven.
- 20 Zie voor zijn biografie Keersmaekers (in noot 18 a.w.) hoofdstuk 2, i.h.b. 44-48; J. Briels, *Vlaamse schilders en de dageraad van de Hollandse Gouden Eeuw, 1585-1630. Met biografieën als bijlage* (Antwerpen 1997) 364 (met verwijzing naar documenten). Geboren in Antwerpen in 1584, vestigden zijn ouders zich in 1589 in Amsterdam. Na een verblijf in Rome van 1601 tot 1603 (in de ateliers van oom Willem van Nieulandt I en Paulus Bril) trouwde hij in 1606 in Amsterdam, maar vertrok in hetzelfde jaar naar Antwerpen en werd daar ingeschreven in het St. Lucasgilde. Hij moet in zijn Romeinse tijd weer katholiek zijn geworden en lijkt dat zijn verdere leven te zijn gebleven.
- 21 Van Van Nieuwelandt zijn de volgende drama's bekend: *Livia en Saul*, beide in 1615 opgevoerd en in 1617 gedrukt; *Nero* (1618), *Aegyptica* (1624), *Sophon-*

ba (1626), Salomon (1628) en ten slotte *Ierusalem verwoesting door Nabuchodonor* (1628/9?); *Sophonisba en Ierusalem verwoesting* werden in 1635 in Amsterdam gedrukt. Zie over deze tragedies Keersmaekers 1957 (in noot 18 a.w.) hoofdstuk 4 en een beknopt overzicht in de context van het Nederlandstalige drama in de eerste decennia van de 17de eeuw: M.B. Smits-Veldt en K. Porteman, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700* (Amsterdam 2008) 278-281.

- 22 De opdracht van *Ierusalem verwoesting* dateert van 3 juli 1635 en het testament werd 24 oktober 1635 gepasseerd (Keersmaekers (in noot 18 a.w.) 47 en Briels (in noot 20 a.w.) 364.
- 23 Keersmaekers (in noot 18 a.w.) 56. In 1626 had Duarte 'het cleet van Sofanische' aan de 'Violieren' geschonken voor de opvoering van het gelijknamige stuk van Van Nieuwelandt.
- 24 J.A. Worp (ed.), *Constantijn Huygens. De briefwisseling (1608-1687)*. 6 delen (Den Haag 1911-1917) nr. 472 (zie ook nrs. 477, 4812, 486, 4843, 488, 4849, 4851, 510-511, 4910).
- 25 Zie over Van Nieuwelandts bronnen voor *Ierusalem verwoesting* uitvoerig en nauwkeurig: Keersmaekers (in noot 18 a.w.) 116-121. Overigens haalt Van Nieuwelandt in de opdracht ook Seneca aan als inspiratiebron.
- 26 'Vertooningh. Daer Nabuchodonosor op de Heydensche wijze aen de Gramschap Godts Offerhande doet, ende aen d'ander zijde daer de Gramschap Godst aen Zedechias de straf verthoont.'
- 27 Vondel gebruikte eerder (zeer uitvoerig) dit gruwelijke motief in *Hierusalem verwoest* uit 1620 (over de verwoesting van Jeruzalem door de Romeinen in 72 na Chr.); ook daar eet een moeder, waanzinnig door de honger, haar dode kind op (r. 779-906); deze moeder biedt zelfs gebraden restanten van haar kind aan soldaten aan. Zie J. W. H. Konst, *Woodende Wraakghierigheid en vruchteloze weelachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw* (Assen/Maastricht 1993) 78-79.
- 28 Briels (in noot 20 a.w.) 364 en Keersmaekers (in noot 18 a.w.) 45. De schilder Simon de Vos trad op als peter.
- 29 Zie *A Corpus* (in noot 6 a.w.) 1, 280. Bij de bespreking van de röntgenfoto wordt opgemerkt: 'One gets the impression that the figure was originally dressed in a garment that was either low cut or rent open at the front.'
- 30 Het betreft een schilderij uit 1616 op ruitvormig formaat en pendant van een *Lijdende Christus* (Bazel, part. verz.; zie L. W. Nichols, 'Job in Distress', *Simiolus* 13 (1983) 182-188, afb. 2).
- 31 *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, XLIII (Rozendaal/Amsterdam 1993) II, nr. 3 (het schilderij van Rubens, voor de kapel van St. Job in de Nicolaaskerk in Brussel

werd in 1612 in opdracht gegeven en is bij een brand in 1695 verloren gegaan).

- 32 Er is geen directe, formele verwantschap met Rubens' door Vorsterman in prent gebrachte compositie, behalve dat we in al deze werken een in driekwart aanzicht, diagonaal in het vlak en de ruimte geplaatste figuur van een oude man zien. Rubens' compositie kan heel goed het uitgangspunt zijn geweest dat, in combinatie met boekillustraties, Rembrandts denken over dit onderwerp heeft gestimuleerd.
- 33 Men denke aan *Samson en Delila* (1629/30), de *Opwekking van Lazarus* (1630/31) en de *Kruisiging van Christus* (1631), waarvan in het eerste en het laatste geval een gravure naar Rubens ten grondslag ligt.
- 34 Uit 1648-1650 kennen we een tekening van Rembrandt met *Job* (part. verz. Bazel; O. Benesch, *The drawings of Rembrandt*, III (Londen 1955) 61, cat. nr. 628, ca. 1648-1650); daar is hij wel in gezelschap van zijn vrouw en twee vrienden. Opmerkelijk is dat ook hier Job, diagonaal geplaatst, met zijn hoofd op zijn hand leunt, een motief dat ik niet uit andere voorstellingen van Job ken.
- 35 Zie over dit werk: R. Klessmann (red.), *Jan Lievens, ein Maler im Schatten Rembrandts* (cat. tent. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Braunschweig 1979) 84-86, nr. 25 (waar overigens de verwantschap met Rembrandts *Jeremia* niet wordt opgemerkt).
- 36 Zie hierover onder andere M. B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissancecetonel* (Utrecht 1991) i.h.b. hoofdstuk 4 en Konst (in noot 27 a.w.) hoofdstuk 4.1.
- 37 *A Corpus* (in noot 6 a.w.) 280: 'Changes appear, therefore, to have concerned mainly the figure's dress and its relation to the neighbouring area. The fact that the cross-section from a sample taken in the dark area over the arched view to the burning city shows a lighter layer underneath the dark top layer might indicate that the landscape with the burning city originally extended higher up.' De huidige zware mantel moet in ieder geval het laatst zijn geschilderd: de lichtgrijze verf links van de figuur gaat over de contour van de voet heen, wat ongebruikelijk is, terwijl de mantel die lichtgrijze verf weer overlapt. De röntgenopnames betreffen alleen de figuur van Jeremia (*A Corpus*, 1, 277, fig. 2); er valt dus niet meer te zeggen over eventuele veranderingen elders in het schilderij. Het zwakste punt in deze redenering zijn de kostbare objecten rechts van de figuur. Men zou uit de röntgenopname kunnen opmaken dat daar ronde vormen zijn uitgespaard, maar het kan ook zijn dat deze onderdeel waren van loodwitloze vormen (zoals het hele gebied aan de rechterkant van Jeremia) die deel uitmaakten van Jobs mesthoop.
- 38 Bij het laatste denke men aan de *Flora* in de Natio-

nal Gallery in Londen die aanvankelijk een *Judith met het hoofd van Holofernus* moet zijn geweest (*A Corpus*, in noot 6 a.w., II, A112).

- 39 Men zou zich zelfs voor kunnen stellen dat Rembrandt door de titelprent op het idee is gebracht om een jaar later de gruwelijke voorstelling te schilderen van het uitsteken van de ogen, tot dan toe bepaald geen gangbaar motief in de beeldende kunst

### Hachelijke opdrachten

#### *Vijfschoorsteenstukken in het Amsterdamsche stadhuys*

Met veel dank aan Eymert-Jan Goossens, Eddy de Jongh, J. Richard Judson en Norbert Middelkoop.

- 1 K. Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam* (Utrecht 1959).
- 2 A. Blankert, *Ferdinand Bol 1616-1680. Rembrandt's pupil* (Doornspijk/Groningen 1984); J. W. von Moltke, *Govaert Flinck* (Amsterdam 1965).
- 3 H. Schneider, *Ferdinand Bol als Monumentalmaler im Amsterdamer Stadthaus*, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 47 (1926) 73-86; A. Blankert, *Kunst als regeeringszaak in Amsterdam in de 17e eeuw. Rondom schilderijen van Ferdinand Bol* (Lochem 1975).
- 4 In het artikel van A. W. Weissman, 'De schoorsteen van het Amsterdamsche Stadhuys', *Oud-Holland* 25 (1907) 71-82 wordt aan de maatverhoudingen geen aandacht besteed. Het bovenste deel van de taps toelopende boezem steekt boven de schilderijen uit en is onversierd. De breedte van de schoorsteenstukken is steeds op die van de schouw gebaseerd. Zie E.-J. Goossens, *Schat van beitel en penseel. Het Amsterdams stadhuys uit de Gouden Eeuw* (Amsterdam/Zwolle 1996) afb. 58 en kleurenafb. XVIII.
- 5 X. van Eck, *Clandestine splendor. Paintings for the Catholic Churches in the Dutch Republic* (Zwolle 2008). Zie bijv. afb. 69, 70, 71, de altaarstukken van Moeyaert voor de kapel op het Begijnhof in Amsterdam. Ook Honthorst had, na in Rome goed rondgekeken te hebben, geen problemen met altaarstukken in hoogformaat: J. R. Judson, R. E. O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst 1592-1656* (Doornspijk 1999) cat. nrs. 41, 66, 72 en 76.

### Ruisdaels Gezicht op Amsterdam vanaf de Amsteldijk

#### *Een bijzondere aanwinst van het Amsterdams Historisch Museum*

- 1 Londen (Sotheby's), 6 december 2006, nr. 23.
- 2 B. Bakker in *Het aanzien van de stad. Panorama's, plattegronden en profielen uit de Gouden Eeuw*, Am-

(*Simson worden de ogen uitgestoken*, 1636, Frankfurt a/M, Städelisches Kunstinstitut).

- 40 K. Porteman, 'Vondel schildert een Rubens', *Neerlandica extra muros* 41,2 (2003) 29-42. Het citaat op 34.
- 41 J. F. M. Sterck, *De werken van Vondel*, III (Amsterdam 1929; WB-ed) 801-802.

- 6 Blankert, in noot 2 a.w.; N. Middelkoop, *De oude meesters van de stad Amsterdam. Schilderijen tot 1800* (Bussum 2008). Voor de populariteit van breedformaten in Nederlandse burgerhuizen: J. Loughman, J. M. Montias, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses* (Zwolle 2000) 105-132.

- 7 B. Bakker, *Landschap en wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt* (Bussum 2004) 220.
- 8 Calvijs *Institutie*, bk. 1, c. 11, § 12. Ik heb gebruik gemaakt van een druk van de Nederlandse tekst (Amsterdam 1645). De vertaling van A. Sizoo, *Johannes Calvijn, Institutie of Onderwijzing in de Christelijke godsdienst* (Delft 1949) behoeft enige verbetering. Hij vertaalt het Latijnse *spectrum* als 'gestalte'; het lijkt mij beter hier te spreken van schijn gestalten, drogbeelden of hersenschimmen. G. J. M. Weber, *Der Lobtopos des 'lebenden' Bildes. Jan Vos und sein 'Zeege der Schilderkunst'* (Hildesheim/Zürich/New York 1991) 68-89 biedt een goede samenvatting van Calvijs opvattingen en de reacties van Amsterdamsche dichters, inzonderheid Jan Vos.
- 9 Dancker Danckerts, *Afbeelding van 't Stadthuys van Amsterdam* (Amsterdam 1661) pl. K. Daarop is het middenpaneel op een iets andere wijze weergegeven dan op het doek in Amersfoort. Eveneens niet uitgevoerd werd de beschildering op de wand boven de drie panelen, weer met hemelstralen. Zie Fremantle, in noot 1 a.w., 82.
- 10 Q. Buvelot, 'Schilderijen', in J. Huisken, K. Ottenheym, G. Schwartz (red.), *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw* (Amsterdam 1995) 84-85. Goossens, in noot 4 a.w., afb. 17 laat zien dat het schilderij iets hoger meet dan het muurpaneel. De neerwaartse vlucht van de bazuinende figuren suggereert een voorstelling daaronder, niet daarnaast.

sterdam (cat. tent. Stadsarchief Amsterdam; Bussum, 2007) 171-174.

- 3 Zie A. van Suchtelen in *Hollandse stadsgezichten uit de Gouden Eeuw* (cat. tent. Den Haag, Mauritshuis / Washington, National Gallery of Art, 2008-2009) cat. nr. 37, p. 162-163, 234.
- 4 B. Bakker, E. Fleurbaay, A. W. Gerlagh, *De verzameling Van Eeghen. Amsterdamsche tekeningen 1600-1950* (Zwolle 1988) nr. 359.