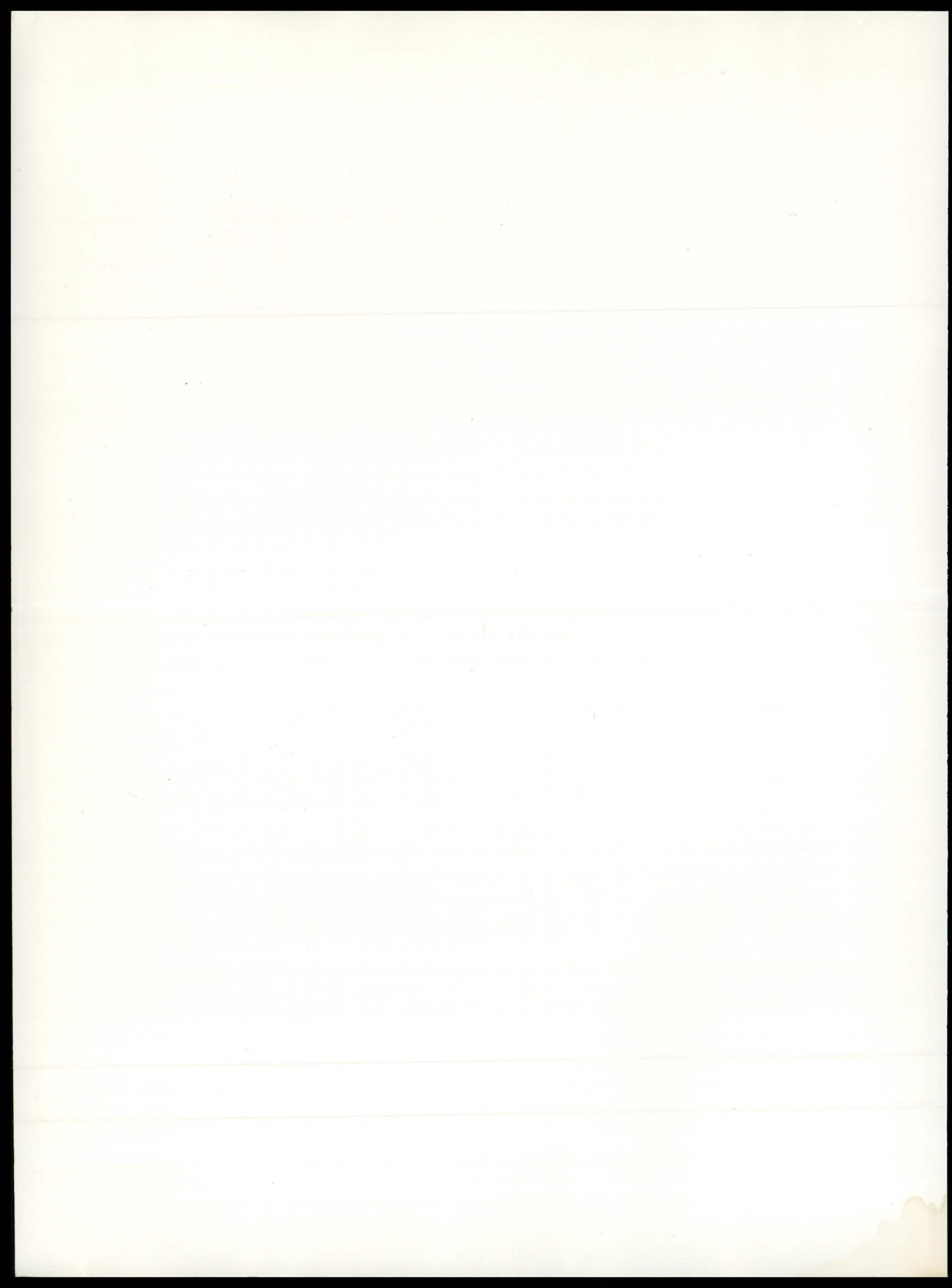


**een
schilderij
centraal**



**centraal
museum
utrecht**



Een schilderij centraal

De Slapende Mars van Hendrick ter Brugghen

Erik de Jong

"Est-ce Mars, le grand Dieu des alarmes
Que je voy . . . ?"¹

Derde tentoonstelling in een reeks van zes in samenwerking met het Kunsthistorisch Instituut Rijksuniversiteit Utrecht.

Centraal Museum Utrecht, 26 januari-16 maart 1980

Ten geleide

In de laatste jaren is er een duidelijke accentverschuiving binnen het takenpakket van een museum opgetreden. Lag tot kort na de laatste wereldoorlog de nadruk op het wetenschappelijke onderzoek en de daarbij horende wetenschappelijke publicaties, sinds enkele decennia zijn de musea zich duidelijk meer gaan richten op de functie die zij ten opzichte van het publiek hebben. Dit komt onder andere in veelvuldig wisselende tentoonstellingen, educatieve projecten en uitgebreide publieksbegeleiding tot uiting. Het is duidelijk dat hierdoor het wetenschappelijk onderzoek binnen het museum in het gedrang komt.

Het is daarom verheugend wanneer er een samenwerking ontstaat tussen de Universiteit – in dit geval het Kunsthistorisch Instituut te Utrecht – en het museum, waarbij enerzijds de studenten de mogelijkheid geboden wordt in de praktijk het opzetten en organiseren van een tentoonstelling mee te maken en anderzijds het museum de gelegenheid krijgt kennis te nemen van de resultaten van het wetenschappelijk onderzoek van een aantal stukken uit de verzameling.

De serie van zes tentoonstellingen die rond een belangrijk schilderij uit de collectie van het Centraal Museum wordt gemaakt is het resultaat van een dergelijke samenwerking. Gedurende een jaar zal telkens in een periode van twee maanden, een schilderij vanaf de 15de tot en met de 20ste eeuw, centraal staan, waarbij verschillende aspecten, zoals toeschrijving, stilistische en iconografische problemen etc. belicht worden.

Het idee voor een dergelijke opzet is afkomstig van professor E. de Jongh, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Utrecht. Voor de uitwerking van dit idee werd een werkgroep geformeerd bestaande uit studenten onder leiding van professor De Jongh, in nauwe samenwerking met drs J.A.L. de Meyere, conservator van de afdeling schilderijen van het Centraal Museum.

Met deze opzet wordt tevens getracht het publiek een beter inzicht te geven in de wijze waarop een breed kunsthistorisch onderzoek tot stand komt.

Adeline M. Janssens

Voorwoord

Een schilderij centraal is de titel van een reeks van zes kleine tentoonstellingen, waarin steeds één schilderij een centrale plaats inneemt. De schilderijen, die deel uitmaken van de verzameling van het Centraal Museum, dateren uit zes achtereenvolgende eeuwen en zijn alle geschilderd door Utrechtse kunstenaars.

Bij iedere tentoonstelling behoort een tekst (volgend op dit voorwoord), die meer een op zichzelf staand artikel is over het desbetreffende schilderij, dan een catalogus in de gebruikelijke zin. De teksten werden geschreven door studenten in de kunstgeschiedenis, ter voltooiing van hun studie aan de Rijksuniversiteit Utrecht. De meesten van hen debuterende er mee als onderzoeker en kunsthistorisch auteur.

Elk van de zes gekozen werken wierp zijn eigen problematiek op en stelde, vanzelfsprekend, zijn eigen eisen met betrekking tot de tentoonstelling die er omheen moest worden gebouwd. Elke keer valt het accent dan ook anders. Een uitgangspunt bij alle tentoonstellingen was de voor de hand liggende gedachte dat kunstwerken iets te maken kunnen hebben met andere cultuurfenomenen. Daarbij is wel enige reserve in acht genomen. Niet aangehangen werd bijvoorbeeld de stelling dat kunst een weerspiegeling is van zoiets als "de geest van de tijd", of van "de geest van de maatschappij" waaruit die kunst is voortgesprongen. Deze in de 19de eeuw ontwikkelde, in sommige kringen nog steeds gerespecteerde en zelfs populaire visie, heeft een zo alles omvattende pretentie, dat er tegelijk alles en niets mee wordt beweerd.

De aanvechtbaarheid van dit gezichtspunt tekent zich des te scherper af, als we ons realiseren dat de verhouding tussen kunst en samenleving in wezen uiteenvalt in talloze verhoudingen van zeer uiteenlopende aard. Zoals er allerlei gebeurtenissen plaatsvinden op eenzelfde moment, maar geheel onafhankelijk van elkaar, zo komen er vele kunstwerken tot stand, die met vele gelijktijdig geldende ideeën en zich gelijktijdig voordoende maatschappelijke verschijnselen geen enkel verband blijken te houden.

Dat wil niet zeggen dat kunstwerken ooit in een luchtledig zouden ontstaan: met sommige ideeën, maatschappelijke verschijnselen en gebeurtenissen zijn er wel degelijk relaties. Want hoe persoonlijk de maker van een kunstwerk zich ook mag uitdrukken,

zich geheel onttrekken aan zijn omgeving kan hij nooit, evenmin als hij meestal onaangeroerd blijft door de ontwikkelingen binnen zijn vakgebied. Met andere woorden: het kunstwerk ontstaat in een zekere culturele bedding, een bedding van beperkte, zij het niet duidelijk te onderscheiden afmetingen. Daarvan kan het in verschillende opzichten sporen dragen, hetgeen iets anders is dan het weerspiegelen van zulke abstracte grootheden als de geest van de tijd of de geest van de maatschappij.

De objecten op de tentoonstellingen (kunstwerken en documenten), die gezamenlijk steeds een context vormen rondom het centrale schilderij, hebben de bedoeling toelichtingen op dat kernstuk te geven. Zo'n context kan gemakkelijk een verkeerde suggestie wekken, bijvoorbeeld dat de schilder van het centrale schilderij alle hier geëxposeerde voorwerpen binnen zijn bereik heeft gehad.

Het verschil tussen de "natuurlijke context", zoals we de culturele bedding waarin de kunstenaar zijn schilderij maakte eveneens kunnen noemen, en de context die voor deze gelegenheid in elkaar werd gezet, moet steeds in het oog worden gehouden. De geconstrueerde context dient te worden beschouwd als een kader van oriëntatie, als niet veel meer dan een richtingaanwijzer.

Problematisch was steeds het bepalen van de omvang van deze context. In wezen valt hij niet precies te begrenzen. De ontworpen samenhangen hadden uitgebreider kunnen zijn of juist beperkter en al of niet voorzien van andere accenten. In elk geval heeft een geconstrueerde context het nadeel afhankelijk te zijn van de inzichten, de kennis en de vondsten van de constructeur.

In de toelichting op het centrale schilderij tenslotte ligt de nadruk voor een belangrijk deel op de betekenis ervan. Ook het begrip "betekenis" is problematisch, onder andere omdat een kunstwerk in principe net zoveel betekenissen kan krijgen als er zich kijkers naar dat kunstwerk aandienen. Hier gaat het er echter in de eerste plaats om zoveel mogelijk te achterhalen van de betekenis die de kunstenaar, of zijn eventuele opdrachtgever, aan het werk in kwestie heeft toegekend. Daartoe bood het ene schilderij meer gelegenheid dan het andere.

E. de Jongh
Kunsthistorisch Instituut
Utrecht



¹
Hendrick ter Brugghen, *Slapende Mars*, ca
1625-1629, lijst omstreeks 1650. Utrecht,
Centraal Museum

I Problemen

Sinds het Utrechtse Centraal Museum in 1928 het schilderij verwierf, dat tegenwoordig de *Slapende Mars* genoemd wordt is dit werk van Hendrick ter Brugghen (1588-1629) verschillende keren onderwerp van studie geweest (afb. 1).²

Zonder nadere kennis van de voorstelling is het schilderij al boeiend vanwege de rustende soldaat die het hele beeldvlak domineert en de kleuraccorden van de grijsgroene achtergrond, de rode pofbroek en de witte struisveren, afstekend tegen het donkere harnas met zijn lichtreflecties. Bijzonder opvallend is het voorts door zijn rijkbewerkte, verguld houten lijst.

Dat een dergelijk schilderij voor het Centraal Museum destijds een grote aanwinst betekende en daarnaast een uitnodiging tot studie was, is te begrijpen als we ons realiseren dat men in deze jaren bezig was kennis te vergaren over de 17de eeuwse Utrechtse schilderkunst. "Ik geloof," zo schreef de toenmalige conservatrice C.H. de Jonge in 1925, "dat de hele Utrechtse schilderschool eigenlijk helemaal opnieuw ontdekt moet worden. Schilders als Ter Brugghen, Honthorst en ook Bloemaert, zijn nog helemaal niet volledig in onze collectie vertegenwoordigd."³

Het jonge museum trachtte dan ook in samenwerking met enkele kunsthistorici, kunstkenners en financiers tot een representatieve collectie te komen van werken van de Utrechtse schilders uit de vroege 17de eeuw, een periode waarin de schilderkunst in Utrecht een grote groei beleefde.⁴

Ter Brugghen in het bijzonder bleek een sleutelfiguur, zodat de tevredenheid te begrijpen is waarmee het museum in 1928 door schenking in het bezit kon komen van Ter Brugghens schilderij.⁵ Officieel luidde de titel die men eraan toekende toen nog *Slapende Krijgsman*, een naamgeving die door niets anders ingegeven kan zijn geweest dan door wat de voorstelling op het allereerste gezicht te zien gaf.⁶

Slapende Krijgsman of Slapende Mars?

Dat "schijn bedriegt" bleek uit het eerste wetenschappelijke artikel over het schilderij dat al dateert uit 1928, kort nadat het werk in de museumcollectie was opgenomen. De Duitse kunsthistoricus Wolfgang Stechow wijdde in een beschouwing in het tijdschrift *Oud Holland* zijn aandacht aan de bedoeling die de kunstenaar met dit werk gehad heeft; een kwestie die ons ook nu nog steeds bezig houdt.⁷

Hoewel de datering van het werk haar eigen probleem stelde, betrok Stechow deze niet in zijn onderzoek. Hij las het jaartal op het schilderij als 1625 en richtte zich verder hoofdzakelijk op de voorstelling en de interpretatie daarvan. Stechow verschaftte nieuwe en tot dan toe ongebruikte gegevens waardoor het schilderij plotseling een nieuwe dimensie kreeg. Zo bracht hij de voorstelling in verband met een gedicht van de 17de eeuwse dichter Lambert van den Bos (1610-1684), dat hij aantrof in diens berijmde beschrijving van het *Konstkabinet van Marten Kretzer* uit 1650.⁸ Als we Stechows datering van het schilderij voorlopig aanhouden (1625), dan is dit



² Jacques de Gheyn III, *Slapende Mars*, gravure, vóór 1630. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

gedicht dus ongeveer vijfentwintig jaar na Ter Brugghens voltooiing van het werk geschreven.

Het schilderij in de Kretzercollectie, waarvan het gedicht zegt dat het door "Ter Brugghe" is gemaakt, blijkt nu niet "zomaar" een *Slapende Krijgsman* maar de *Slapende Mars*, de Romeinse god van de oorlog, voor te stellen.

Sedert Stechows identificatie draagt de Ter Bruggen in het Centraal Museum dan ook weer de titel *Slapende Mars*, een naamgeving die ondersteund wordt door een tweede gedicht, dit keer van Jan Vos (1610-1667), dat eveneens stamt uit de jaren vijftig van de 17de eeuw. Ook hierin wordt gesproken van een schilderij dat de *Slapende Mars*, "de god des krijghs" voorstelt, hangend in de collectie van Pieter Six.⁹

Hoe vruchtbaar het ook was voorstelling en gedichten met elkaar in verband te brengen, de problemen rond de interpretatie van titel en voorstelling zijn er alleen maar door toegenomen. Zo hebben onderzoekers na Stechow zich afgevraagd of er wellicht een speciale reden geweest kan zijn voor Ter Brugghen of diens opdrachtgever om Mars – en dan nog wel slapend – uit te beelden. Welke betekenis heeft dit motief?

De verschillende pogingen die ondernomen zijn om in deze vraagstellingen wat meer duidelijkheid te brengen, vallen in twee categorieën uiteen.

Benedict Nicolson en, in navolging van deze specialist, Seymour Slive en Craig Harbison, trachtten een verband te leggen tussen de voorstelling van Ter Brugghens schilderij en de 80-jarige Oorlog (1568-1648).¹⁰ Volgens hen zou de *Slapende Mars*, geschilderd tijdens het hoogtepunt van de Nederlandse onafhankelijkheidsstrijd tegen de Spanjaarden, pacifistisch van betekenis zijn, dat wil zeggen, een aansporing inhouden om de wapens neer te leggen en vrede te sluiten. Nicolson wees daarbij op een gravure van Jacques de Gheyn III, die blijkens het onderschrift eveneens een *Slapende Mars* voorstelt (afb. 2).¹¹

Een geheel tegengestelde interpretatie wordt gegeven door M. Millner Kahr, die de *Slapende Mars* in verband brengt met andere voorstellingen van slapende figuren.¹² Slaap zou in deze voorstelling gelijk staan met de zonde van de luiheid en daardoor vermanend bedoeld zijn. Bij Kahr is Ter Brugghens Mars niet pacifistisch, maar juist militaristisch van inhoud. Het negatieve voorbeeld van de oorlogsgod, die door zijn passiviteit het risico loopt van een nederlaag, moet inspireren tot waakzaamheid en actie van de Nederlanders ten opzichte van hun Spaanse belagers.

Sedert 1928 heeft dus vooral de interpretatie van de voorstelling de kunsthistorici bezig gehouden. Maar wat kunnen we nu doen met de uiteenlopende opvattingen, waarin het onderzoek is blijven steken? Allereerst is het opvallend dat de genoemde schrijvers zo weinig onderscheid hebben gemaakt tussen de gegevens die hun ter beschikking stonden. Zo zijn schilderij, lijst en gedichten niet ieder op hun eigen waarde geanalyseerd. Steeds is men er van uitgegaan, mede gesteund door de *Slapende Mars* van De Gheyn III (afb. 2), dat de in de gedichten vervatte titel de oorspronkelijke betekenis van het schilderij aanduidde. Maar tussen schilderij en gedichten ligt een vijfentwintig jaar verschil, en in principe is het mogelijk dat er in die tussenliggende tijd een verandering in betekenis is opgetreden.

Ook over de lijst en haar relatie tot de voorstelling valt meer te zeggen dan tot nu toe gedaan is.

De probleemstelling kan hier dan ook als volgt geformuleerd worden. Wat is de betekenis van Ter Brugghens schilderij in de jaren twintig, ten tijde van het ontstaan, geweest, en is er een verschil met de betekenis die er ongeveer vijfentwintig jaar later in de gedichten aan toegekend wordt?

II De schilder en zijn schilderij

Datering

De datering die Ter Bruggen zijn schilderij heeft meegegeven is – ongelukkigerwijs – in de loop der tijd gedeeltelijk onleesbaar geworden. Naast de signatuur HTBruggen fe. (= fecit: heeft gemaakt) in de rechter bovenhoek, kunnen we de cijfers 162 lezen. Het laatste getal is niet meer te ontcijferen. In ieder geval weten we hierdoor dat het schilderij in de jaren twintig van de 17de eeuw is ontstaan.

Enkele onderzoekers hebben getracht daarnaast door stilistische vergelijkingen tot een exactere datering te komen. Daartoe vergeleken zij verschillende wel gedateerde werken van Ter Bruggen met de niet gedateerde om zo een chronologie van zijn oeuvre op te stellen. Deze wijze van onderzoek heeft echter in uiteenlopende visies geresulteerd, zodat de datering blijft zweven tussen 1623-25 op zijn vroegst, en 1629, het sterfjaar van de schilder, op zijn laatst.¹³ Het jaar 1625 wordt meestal als compromis aangenomen.

Kopieën

Het onderzoek naar de stijlontwikkeling en de omvang van Ter Bruggens oeuvre heeft ook aan het licht gebracht dat van de *Slapende Krijgsman* meer dan één exemplaar bestaat.

Nicolson heeft naast het Utrechtse exemplaar nog zes andere weten te traceren.¹⁴ Zijn onderzoek wijst uit dat het schilderij in het Centraal Museum naar alle waarschijnlijkheid het origineel is. Als argument hanteert hij daarbij dat het Utrechtse exemplaar het enige gesigneerde is en dat op het paneel eigenhandige veranderingen in de compositie (pentimenti geheten) zichtbaar zijn.¹⁵ Inderdaad is goed te zien hoe de schilder linksonder bij het rechterbeen de contour van de pofbroek oorspronkelijk ter hoogte van de rechter trommelstok heeft willen laten lopen. Dit spoor, waaruit iets blijkt van de problemen die de kunstenaar met zijn compositie had, treffen we niet op andere versies aan. Hierdoor, en door stijlverschillen, kunnen deze tot kopieën bestempeld worden, die waarschijnlijk rechtstreeks naar het oorspronkelijke stuk werden geschilderd.

Voorstudies voor het schilderij zijn niet bewaard en waarschijnlijk nooit gemaakt. Van Ter Bruggen en de andere schilders uit zijn omgeving zijn in het algemeen opvallend weinig tekeningen bekend, wat niet alleen verklaard kan worden met het argument dat ze allemaal in de loop van de tijd verloren zijn gegaan.

Volgens Nicolson is één van de door hem besproken kopieën zo goed van kwaliteit dat deze zeer wel door Ter Bruggen zelf geschilderd kan zijn geweest; in dat geval spreken we van een eigenhandige replek.¹⁶ Het begrip "kopie" had in de 17de eeuw geenszins die negatieve klank die wij er aan toekennen. De praktijk van schilders die herhaaldelijk hun eigen composities zelf naschilderden werd algemeen geaccepteerd en gewaardeerd.

De compositie

De "pentimenti" op het schilderij geven ten overvloede aan hoe Ter Bruggen, als ieder ander schilder, met bepaalde compositionele middelen het beeldvlak heeft moeten opbouwen.

In dit geval is de compositie samengesteld uit de solide vaste vormen van de bijna levensgrote geharnaste man, en de trommel waarop zijn rechterelleboog rust.¹⁷ Het accent op de rusthouding van de man wordt versterkt doordat de achtergrond gesloten is gebleven en Ter Bruggen geen gebruik heeft gemaakt van enige diepte-suggestie. Alle aandacht wordt geleid naar de driekwart figuur van de rustende soldaat.

Een dergelijke driekwartfiguur is niet alleen karakteristiek voor dit werk van Ter Bruggen. Het is eveneens te vinden in andere voorbeelden uit zijn oeuvre en tegelijkertijd kan men het een kenmerk noemen van die groep schilders, die in de Neder-

landse kunstgeschiedenis wordt aangeduid met de naam "Utrechtse Caravaggisten".¹⁸ Een naam die hun gegeven is vanwege de invloed die ze ondergingen van de werken van de Italiaanse schilder Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).¹⁹ Waarom lieten Utrechtse schilders uit de eerste decennia van de 17de eeuw zich door een Italiaans kunstenaar beïnvloeden? De reis naar Italië, en naar Rome in het bijzonder, was in de opleiding van jonge schilders sinds de 16de eeuw een vast programmapunt. Men kon er de Antieken bestuderen en de werken van de Italiaanse kunstenaars uit de 15de en de 16de eeuw, die de klassieke kunst zo centraal in hun werk hadden gesteld. In de 16de eeuw hebben dan ook de algemene ontwikkelingen in Italië op het gebied van de beeldende kunst telkens veel kunstenaars geïnspireerd.

Aan het einde van die eeuw behoorde Caravaggio eveneens tot die schilders, die een grote invloed hebben uitgeoefend zowel op hun tijdgenoten als op generaties na hen.

Opvallend genoeg is het de in Haarlem wonende Karel van Mander geweest die in zijn *Leven der Moderne oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders*... uit 1603 als eerste schrijver van hem bericht als degene "die te Room wonderlijke dingen doet", en wiens schilderij "sulcx (is) datse bevalijck seer is/in een wonder fraey maniere/om de Schilder-jeught nae te volgen."²⁰

Caravaggio's werk, waarvan het grootste gedeelte geschilderd werd toen hij van 1592 tot 1606 in Rome verbleef, kenmerkte zich door opvallende vernieuwingen. In plaats van de geïdealiseerde en op de klassieke Oudheid geïnspireerde gangbare schilderij stijl propageerde Caravaggio veelere gedetailleerde observaties naar de werkelijkheid. Zo zijn in zijn werk herhaaldelijk scherpe karakterisering van Romeinse volkstypen te vinden. Caravaggio's grootste vernieuwing was echter het gebruik van sterke licht- en donkereffecten (chiaroscuro genoemd), waardoor de levensgrote figuren in zijn overzichtelijk opgebouwde, ondiepe composities haast driedimensionaal werken. Met name zijn grote religieuze thema's heeft hij met deze effecten een buitengewoon realistische werking weten te geven. Typerend voor Caravaggio's schilderkunst is verder zijn gebruik van composities met half- en driekwartfiguren die vaak toneelachtige kostuums dragen, en zijn palet waarin de kleuren rood, groen en bruin domineren.

Deze kenmerken zijn eveneens bepalend voor de stroming die in navolging van Caravaggio het Caravaggisme genoemd wordt. Van de Utrechtse Caravaggisten is Ter Brugghen één van de belangrijkste representanten.

Na tot 1604 les te hebben gehad van de Utrechtse schilder Abraham Bloemaert, reisde Ter Brugghen als één van de eerste Noord-Nederlandse kunstenaars uit de 17de eeuw naar Rome. Ter Brugghen is hierdoor de enige die de mogelijkheid heeft gehad Caravaggio persoonlijk te ontmoeten. Andere Utrechtse schilders als Gerrit van Honthorst (1590-1656) en Dirck van Baburen (1590/5-1624) verbleven wat later, van 1612 tot 1620, in Rome, toen Caravaggio reeds was overleden.²¹

Voor deze schilders was er echter volop gelegenheid om van de nieuwe stijl van Caravaggio kennis te nemen. Werk van hem was in verschillende kerken in Rome te zien, zoals bijvoorbeeld in de Santa Maria del Popolo, een kerk die gelegen was in de buurt waar de meeste buitenlandse schilders woonden. Naast Caravaggio, en met name na zijn dood in 1610, waren diens Italiaanse navolgers Orazio Gentileschi (1563-1647) en Carlo Saraceni (1580-1620/1) bijzonder invloedrijk op de buitenlanders.²²

Caravaggio's invloed op Ter Brugghen valt moeilijk te omschrijven. Onze kennis hieromtrent wordt bemoeilijkt omdat we uit zijn Italiaanse periode geen enkel werk kennen. In tegenstelling tot bijvoorbeeld Honthorst schijnt Ter Brugghen in Rome geen enkele, ons bekende opdracht te hebben ontvangen. Het eerste gedateerde schilderij dat van hem bewaard is gebleven, *De aanbidding der Koningen*, dateert uit 1619, vijf jaar na zijn terugkeer en drie jaar nadat hij zich bij het Lucasgilde in Utrecht als schil-

der had laten inschrijven.²³ In dit vroegste ons bekende werk is Caravaggio's invloed ondergeschikt. Zestiende eeuwse voorbeelden, als werk van de schilders Lucas van Leyden en Albrecht Dürer, spreken Ter Brugghen in dat stadium van zijn werk meer aan. Deze "ouderwetse" stijl maakt pas na 1620 plaats voor invloeden van Caravaggio's werk, wanneer Honthorst en Baburen uit Rome in Utrecht zijn teruggekeerd. Zelfs hun oude gemeenschappelijke leermeester Abraham Bloemaert ondergaat de invloed van de teruggekeerde Italië-reizigers.²⁴

In Ter Brugghens voorstelling van de rustende soldaat missen we de kenmerkende Utrechtse Caravaggistische kleurencombinaties van vermiljoenrood, citroengeel, hemelsblauw, violet en wit, die wel in andere voorbeelden van zijn werk te vinden zijn. Ook de harde belichting, zoals die met name door Honthorst in zijn nacht-scènes geschilderd werd, treffen we hier niet aan.²⁵

Al is dit werk van Ter Brugghen niet een typisch Caravaggistisch stuk te noemen, enkele kenmerken zijn bij nadere beschouwing wel aanwezig, bijvoorbeeld in de verschillende werkingen van het licht. Op het schilderij verspreidt het daglicht zich geleidelijk vanuit een onzichtbare bron over het halfbeschaduwde gezicht van de slapende man. Tegelijkertijd zorgt het — als contrast — voor de fel glinsterende reflecties op het harnas. Verder kunnen we zien hoe de door de zon verweerde huid van handen en gezicht contrasteert met de blanke polsen, die door de armstukken van het harnas vrijgelaten worden.

De geharnaste man in zijn rusthouding heeft een soort alledaagse werkelijkheid over zich, dat het lijkt alsof Ter Brugghen een willekeurige soldaat in zijn slaap heeft betrupt. Zoals zal blijken is dit geenszins het geval.

Het harnas

Het harnas werd regelmatig door de Caravaggistische schilders, zowel in Italië als daarbuiten, als object gebruikt om er hun geliefde licht- en donkereffecten mee te bereiken. Het harnasmotief komt dan ook voor in enkele door Caravaggio en zijn navolgers frequent uitgebeelde motieven uit het leven van Christus: *De Gevangenneming* en *Doornenkroning*, voorstellingen waarin Christus telkens door soldaten omringd wordt (afb. 3).²⁶

Ter Brugghen heeft de uitrusting van de slapende man goed bestudeerd. De peerhelm met de sterk buitenwaarts gebogen benedenrand en de naar voren lopende zogeheten ganzenbuik van het borststuk zijn exact volgens het vaststaande type weerge-

³ Michelangelo Merisi da Caravaggio (copie naar), *De Doornenkroning*, niet gedateerd. Wenen, Kunsthistorisches Museum



4
Milanees harnas, ca 1580, gedreven metaal.
Amsterdam, Rijksmuseum (bruikleen His-
torisch Museum)



5
Hendrick ter Brugghen, *Tric-trac spelers*,
1627. Zweden, particuliere collectie



geven (afb. 4).²⁷ Dit geldt ook voor de geëtste deco-
ratieve banden op het harnas en de en profil, in laag
reliëf aangebrachte koppen, die door een spiraal
omgeven zijn.

Dergelijke vrij kostbare harnassen dateren van om-
streeks 1580-1590, en behoren tot een type dat door
wapensmeden in Milaan werd gefabriceerd. Via
Noord-Italiaanse handelsrelaties is dit soort harnas
ook in Nederland geïmporteerd, waar het vaak door
de leden van stedelijke schutterijen gedragen
werd.²⁸ Het uit gesmeed ijzer samengestelde half-
harnas bestaat uit een borst- en rugstuk, een hals-
kraag, volledige armbescherming, dijsstukken en een
helm. Op Ter Brugghens schilderij zijn deze onder-
delen behalve de dijsstukken allemaal afgebeeld.

In een artikel dat aan dit soort harnassen gewijd is,
heeft Van der Sloot Ter Brugghens geharnaste man
als voorbeeld genomen om aan te tonen dat dergel-
ijke halfharnassen in de twintiger jaren van de 17de
eeuw door gewone soldaten werden gedragen. Wel-
licht, zo stelt hij, heeft Ter Brugghen er de Utrecht-
se schutterij in zien lopen, en van hen een harnas
nageschilderd.²⁹ Nu hoeft het feit dat dit harnas op
het schilderij door een soldaat gedragen wordt
geenszins te betekenen dat het in het begin van de
17de eeuw ook werkelijk als militair uitrustingsstuk
gebruikt werd.

Ten eerste is van Utrechtse schutters niet bekend wat voor soort harnassen ze in bezit hebben gehad. Ten tweede werden de Milanese harnassen in de loop van de 17de eeuw bij de schutters eerder tot gekoesterde relikken, die op hoogtijdagen gedragen werden om er de ouderdom van hun vereniging mee te demonstreren, dan dat ze nog voor militaire doeleinden werden gebruikt.³⁰

Dat Ter Brugghen het harnas eerder als schilderkunstig motief gebruikt heeft in de bestaande Caravaggistische traditie, blijkt uit een aantal andere schilderijen van Utrechtse Caravaggisten, waarin telkens hetzelfde harnas terugkeert.

Ter Brugghen heeft zelf het harnas opnieuw gebruikt bij het schilderen van de voorgrondfiguur in zijn *Tric-Trac spelers* uit 1627, en een gedeelte ervan vinden we terug op zijn *Bevrijding van Petrus uit de gevangenis* (afb. 5 en 6).³¹ Het harnas lijkt in iets fantasievollere vorm als uitgangspunt gediend te hebben voor werk van Dirck van Baburen, die enige tijd met Ter Brugghen een atelier deelde.³² Het mooiste voorbeeld wordt echter geleverd door de Caravaggist Jan van Bijlert (1598-1671); de staande soldaat op zijn schilderij draagt een harnas dat exact met het door Ter Brugghen gebruikte overeenkomt (afb. 7).³³ Dat dergelijke voorstellingen een blijvende invloed hebben gehad, wordt bewezen door een schilderij uit de Rembrandtschool (afb. 8).



6
Hendrick ter Brugghen, *De bevrijding van Petrus uit de gevangenis*, niet gedateerd (ca 1625-1629). Parijs, Heim Gallery (1975)



7
Jan van Bijlert, *Staande Soldaat (Mars?)*, niet gedateerd. Pasadena, Norton Simon Museum



8 Rembrandtschool, *Staanende Soldaat (Mars?)*, 165—, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen

Hier zijn de driekwartfiguur en het type harnas met de vele lichtreflexen ondenkbaar zonder Caravagistische invloeden, en eens te meer blijkt hieruit het belang van de stijl en de compositie-methoden van de Utrechtse Caravaggisten voor de latere ontwikkelingen in de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw.³⁴

Op grond van deze voorbeelden kunnen we aannemen, dat de mogelijkheid bestaat dat Ter Brugghen en de andere Utrechtse Caravaggisten een dergelijk "ouderwets" harnas als atelier-requisiet in hun bezit hadden, iets dat in de 17de eeuw algemeen gangbaar was.³⁵ Dat geldt niet alleen voor het harnas, maar ook voor de wapens en de kleding die de Caravaggisten de personages op hun schilderijen laten dragen. Zo is de pofbroek die Ter Brugghens krijgsman aan heeft vroeg 16de eeuws. De pappenheimer rapier die hij in zijn hand houdt was rond 1625 eveneens verouderd aangezien een dergelijk wapen alleen rond 1600 voorkomt.³⁶

Deze praktijk van de Utrechtse Caravaggisten om verouderde kleding en wapens als requisieten te gebruiken is te vergelijken met de gewoonten die in zwang waren bij het 17de eeuwse toneel. Daar werd het "ouderwetse", veelal laat-Bourgonische, kostuum gebruikt bij de uitbeelding van historische gebeurtenissen, onderwerpen van religieuze aard of allegorieën, waarin personificaties moralistische ideeën tot uitdrukking moesten brengen.³⁷

Het gebruik van oude kostuums is zeer sterk verbonden geweest met het begrip traditie en met de idee dat iets wat oud is wel een algemeen geldende, exemplarische waarde moest hebben. Omdat het toneel toentertijd bij uitstek een stichtend en onderwijzend karakter had, is een dergelijke toepassing van een exemplarische kostumering begrijpelijk. Wellicht vindt dit gebruik zijn parallel in de genoemde gewoonte van de schutterijen, wier status door het dragen van oude en in onbruik geraakte harnassen aangegeven werd. Hier demonstreerde de "oudheid" van het voorwerp het oude bestaan van de schutterij.

De toneelpraktijk heeft vaak grote invloed gehad op

de 17de eeuwse schilderkunst, niet in het minst omdat ook daar uitbeelding plaatsvond van dezelfde soort voorstellingen met dezelfde strekking. De toenmalige hoofdzakelijk moralistisch ingestelde (toneel)literatuur fungeerde daarbij veelal als gemeenschappelijke bron voor thema's en motieven.³⁸ Waar het de Utrechtse Caravaggisten betreft is het opvallend dat vooral in die scènes waarin een meer algemene idee wordt uitgedrukt, de schilders gebruik hebben gemaakt van niet eigentijdse kledij. Zo zijn hun voorstellingen van luitspelers en drinkers in hun vrolijk gekleurde vroeg 16de eeuwse wambuizen bedoeld als allegorieën van Gehoor en Smaak. Dit gebruik is dermate opvallend dat men het hierdoor ontstane "toneelmatige" effect zelfs een belangrijk element van hun stijl kan noemen.³⁹ De door Ter Brugghen gekozen kostumering van de rustende soldaat wordt zo begrijpelijk en doet vermoeden dat we te maken hebben met een voorstelling waarachter een diepere betekenis schuilgaat.

De slaaphouding

De hand die het hoofd ondersteunt, is bij uitstek de typerende houding van slaap en rust.⁴⁰ Als zodanig is dit motief al vanaf de middeleeuwen herhaaldelijk in de schilderkunst gebruikt. De soldaten bij het graf van Christus of bij de bevrijding van Petrus, thema's die ook door de Caravaggisten werden geschilderd, treffen we in deze houding aan (afb. 6). Eveneens zien we dit op een alledaags lijkende scène als het *Slapend Meisje* van Johannes Vermeer (afb. 9).⁴¹ Voor de traditionele houding van zijn eigen slapende mansfiguur, heeft Ter Brugghen wellicht gebruik gemaakt van een ledepop, of heeft hij iemand laten poseren.

Ter Brugghens soldaat weerspiegelt, zo blijkt, geenszins een werkelijkheid uit 1625, hoe natuurgelukkig de schilder de verschillende onderdelen ook geobserveerd en geschilderd heeft. Met de hem eigen middelen heeft Ter Brugghen zijn voorstelling juist van de alledaagse werkelijkheid losgemaakt, om de in het schilderij besloten liggende betekenis des te duidelijker aan te geven.⁴² Compositie, voorstelling en betekenis vormen hier een samenhangende eenheid.

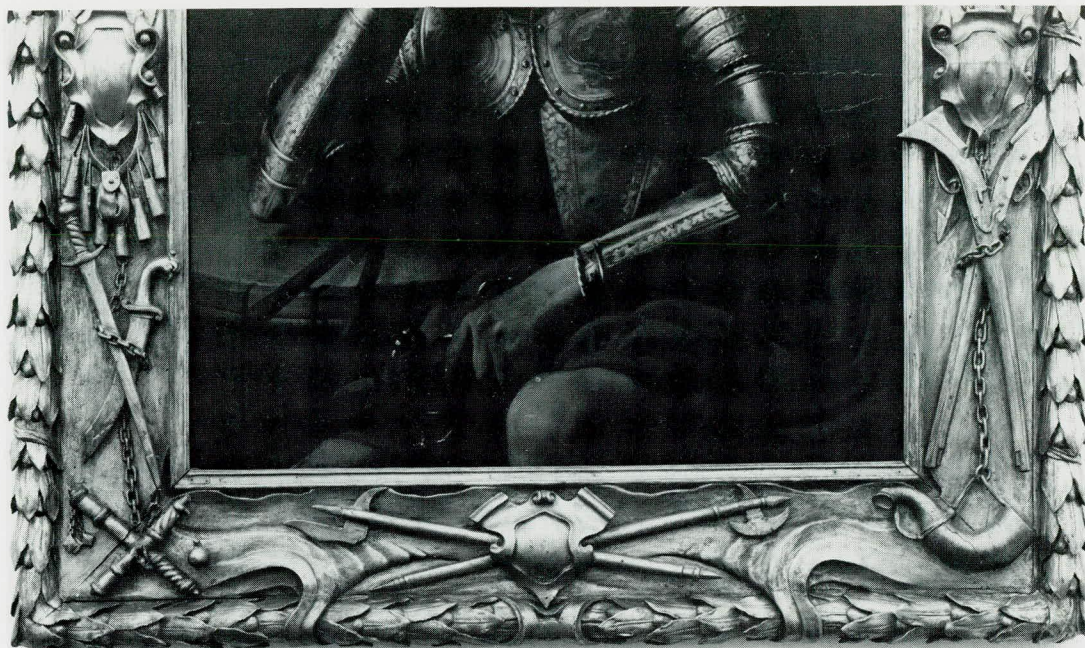
De lijst

Over de rijk gebeeldhouwde lijst heeft Nicolson opgemerkt dat naar zijn "gevoel" een dergelijke omlijsting nooit door Ter Brugghen zelf uitgezocht zou zijn. Inderdaad contrasteert de overdadigheid ervan met de uitgewogen, sobere compositie.⁴³

Op de lijst, die een schitterend voorbeeld van 17de eeuwse houtsnijkunst is, zijn de verschillende naar beneden hangende wapens in hoog reliëf weergege-



9 Johannes Vermeer, *Slapend Meisje*, ca 1657, New York, Metropolitan Museum of Art



10
Détail van de lijst om de *Slapende Mars* (zie afb. 1), ca 1650

ven. Aan linker-, rechter- en bovenzijde worden ze door middel van een ketting aan elkaar vastgebonden, zodat het lijkt of ze daaraan om het schilderij heen zijn opgehangen.⁴⁴ Ingenieus wordt aan de bovenkant de geplooidde stof van de twee vaandels tot een vloeiend ornament dat zich over de ketting heen beweegt en zich strak achter de wapens langs naar beneden voortzet, waar het nog eens in een rijke plooi eindigt (afb. 1 en 10). Een smalle geprofileerde binnenlijst vormt de overgang naar het paneel met de voorstelling, terwijl aan de buitenkant een zware krans van bladeren de afsluiting vormt van het geheel.

Nicolsons opmerking over de lijst bevat eigenlijk de impliciete vraag: hoort de lijst oorspronkelijk bij het schilderij of is deze er later aan toegevoegd, en zo ja, wanneer? Van de verschillende suggesties die hieromtrent zijn gedaan is de meest recente dat de lijst er omstreeks 1630 omheen werd gezet.⁴⁵

Schilderijlijsten hebben een heel eigen plaats in de kunstgeschiedenis, maar het zou te ver voeren die hier toe te lichten.⁴⁶ De lijst was, net als andere voorwerpen uit de decoratieve kunsten, aan veranderingen van stijl, mode en smaak onderhevig. In het 17de eeuwse Nederland waren grofweg twee soorten lijsten aan te treffen: de eenvoudige donkere ebbelhouten lijst zonder versiering of verguldsel, en de rijkere gebeeldhouwde lijsten, waarin vaak Franse en Italiaanse invloeden te vinden zijn. Door bepaalde typerende ornamentale motieven zijn deze lijsten vrij gemakkelijk te dateren. Zo is in de lijst om Ter Brugghens schilderij de tot ornament geplooidde stof van de vaandels een herkenbaar, en daardoor dateerbaar motief (afb. 1 en 10).

Van 1600 tot ongeveer 1670 vinden we met name in zilveren (tafel)voorwerpen de toepassing van het "kwabornament". Als typisch kenmerk hiervan kan gelden dat het als een lap stof of als een huid geplooid is. In het laatste geval vinden we er vaak anatomische onderdelen, maskers en grotesken in verwerkt (afb. 10). De edelsmeed-families Van Vianen en Lutma hebben deze ornamentiek in hun gouden en zilvermeedwerk op knappe, maar vaak ook bizarre wijze toegepast. Hun werk, maar eveneens hun in boekvorm verspreide ornamentvoorbeelden hebben veel invloed op de decoratieve kunsten gehad.

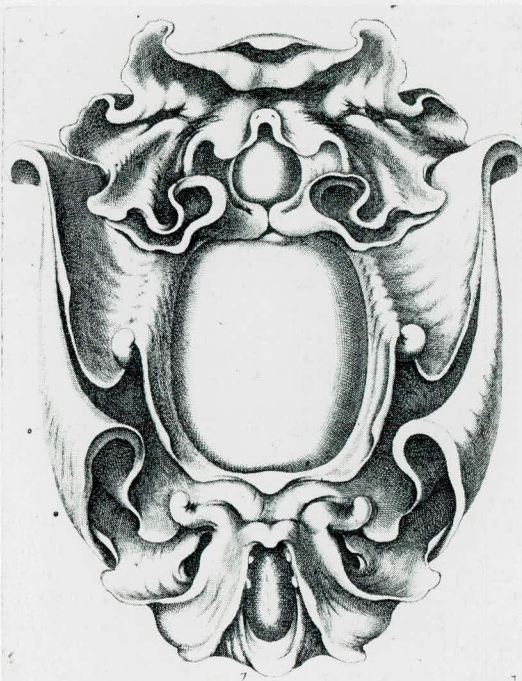
De Amsterdammer Johannes Lutma (1584-1669) is in de tweede helft van de 17de eeuw het meest nagevolgd. De door hem en zijn zoons in 1653 en 1654 uitgegeven voorbeeldboeken hebben kennelijk een grote populariteit genoten, aangezien in de jaren vijftig deze voor hen typerende stijl overal op schilderij- en spiegellijsten is aan te treffen.⁴⁷

Symmetrisch van opzet zijn deze lijsten rijk gebeeldhouwd op een in wezen vlakke basis. Het kwabornament heeft hier niet de typische, aan mensen en dieren ontleende vormen als op het zilver, maar is

tot een vereenvoudigd, rijk-gedrapeerd ornament geworden, gecombineerd met vruchtenguirlandes of andere voorwerpen.⁴⁸

Ook de symmetrisch opgezette lijst rond de Ter Brugghen valt in deze categorie. Vergelijken we de daar aanwezige ornamentale plooiën met bijvoorbeeld Lutma's ornamentprenten, dan valt een directe overeenkomst op (afb. 11). De lijst dateert dus niet uit de jaren dertig, maar uit de jaren vijftig van de 17de eeuw. Deze datering wordt ondersteund door de nieuwe sloten die in de verouderde vuursteenpistolen (linksboven in het midden van de lijst) zijn aangebracht. Dit vuursteenslot vond pas rond 1650 ingang. Opvallend is overigens dat alle wapens op de lijst in de jaren vijftig van de 17de eeuw sterk verouderd waren, net zoals het harnas op het schilderij dat rond 1625 was. Ook hier zijn de oude wapens omwille van hun specifieke zeggingskracht gekozen.

Waarom de toenmalige eigenaar in de vijftiger jaren het schilderij met deze lijst verrijkt heeft, is een kwestie die nog ter sprake zal worden gebracht.



11
Ornamentvoorbeeld nr. 7 uit Johannes Lutma de Oude, *Festivitates aurifabris* (...). Amsterdam 1654. Gravure door Jacob Lutma. Amsterdam, Rijksprentenkabinet

III De Voorstelling

Het is een vrij uniek verschijnsel dat we van een 17de eeuwse schilderij ook een 17de eeuwse titel kennen die ons over de voorstelling inlicht. Vaak ontbreekt iedere beschrijving, of zijn de benamingen die ons in documenten en boeken worden overgeleverd, niet in verband te brengen met nog bestaande schilderijen. De gedichten die Ter Brugghens schilderij als *Slapende Mars* betitelen, zijn daarom de moeite waard nader bekeken te worden.

De eigenaren

Uit de bundels waarin de gedichten zijn opgenomen, kunnen we opmaken dat Marten Kretzer en Pieter Six Ter Brugghens schilderij als *Slapende Mars* in hun collecties hadden hangen.

Of zij beiden het Utrechtse exemplaar in bezit hebben gehad, of één van de al dan niet eigenhandige copieën, valt niet met zekerheid te zeggen. Wel is aannemelijk te maken dat zij hetzelfde schilderij kort na elkaar hebben bezeten.

In de *Amsterdamsche Courant* van 19 maart 1650 vinden we de aankondiging van de volgende kunstverkoop:

"Marten Kretzer, tot Amsterdam, is van meenige den 3 May eerstkomende en de volgende dagen, op 't Heeren logement aen de meest biedende by openbare op-veylinghe te verkoopen een merckelijke partij uytmuntende Schilderijen en Teeckeningen, van verscheyde Italiaensche Meesters en andere, waervan men de Catalogus 3 weecken te vore in verscheyde Boeckverkoopers Winckels konnen bekomen."⁴⁹

Lambert van den Bos' *Konstkabinet van Marten Kretzer*, waarin hij naast de Ter Brugghen vele andere schilderijen uit de Kretzercollectie beschrijft, kan bedoeld geweest zijn ter voorpubliciteit van deze verkoop. Zelfs is er gesuggereerd dat deze beschrijving in verzen als de veilingcatalogus gedient heeft. Daarmee zou het dan de oudst bekende verkoopcatalogus zijn, die bewaard is gebleven.⁵⁰

Over Marten Kretzer (1598-1670) is nog weinig bekend. Vanaf 1628 wordt hij in een notariële akte vermeld als "coopman".⁵¹ In de hoedanigheid van kunsthandelaar taxeert hij op 27 juni 1657 in de boedel van de Amsterdamse kunsthandelaar Johannes de Renialme *Een Christus aan het Cruys van Van der Brugghe*, voor de toen hoge prijs van f 150,-.⁵² Kretzer is in het Amsterdamse milieu van kunstenaars en kunstbeschermers zeker geen onbekende geweest. Van 1644 tot 1645 en van 1647 tot 1649 is hij één van de zes hoofden van de Amsterdamse Schouwburg.⁵³ Verschillende toneelschrijvers hebben werk aan hem opgedragen.⁵⁴ Op het St. Lucasfeest van 21 oktober 1654 in de St. Jorisdoelen, richtte hij samen met de schilders Bartholomeüs van der Helst (1613-1671) en Nicolaes van Helt Stockade (1614-1669) en de koopman Jan Meures (1604-1672) de "Broederschap der Schilderkunst" op.⁵⁵ Welke rol Kretzer in de toenmalige Amsterdamse kunstwereld als verzamelaar, handelaar en maeccenas heeft gespeeld, zal toekomstig onderzoek moeten uitwijzen.⁵⁶ Vooralsnog valt ook niet te bewijzen of Kretzer de opdrachtgever en oorspronkelijke bezitter van Ter Brugghens schilderij is geweest. Zijn bekendheid met de Utrechtse Caravaggisten reikte echter verder dan Ter Brugghen, aangezien ook Honthorsts *Dood van Seneca* in zijn collectie aanwezig was.⁵⁷

Waarschijnlijk is het Pieter Six (1612-1680) geweest, die op de verkoping van de Kretzercollectie in 1650 het schilderij van Ter Brugghen voor zijn eigen verzameling heeft aangekocht.⁵⁸

Six was van 1650 tot 1672 kapitein van het schuttersvendel van wijk 27 in Amsterdam, waarin ook zijn eigen huis in de Nieuwe Doelenstraat gelegen was.⁵⁹ Terzelfder tijd was de dichter Jan Vos in deze wijk woonachtig, en naar alle waarschijnlijkheid vervulde hij onder Six' kapiteinschap zijn burgerplicht in het wijkvendel.⁶⁰ Jan Vos zal in deze jaren, en wel vóór 1658 — het jaar van de eerste uitgave van zijn gedichten — in opdracht van Pieter Six het gedicht op diens nieuwe aanwinst hebben geschreven.⁶¹ Als

enig bewijs hiervoor zijn de "rotgezellen" aan te voeren aan wie Jan Vos zijn gedicht op de Ter Brugghen "in de zaal van den E. Heer Pieter Six" opdraagt. "Rotgezellen" moet in dit geval betrekking hebben op de medeschutters van Jan Vos uit het schuttersvendel.

Waarschijnlijk is de aankoop van het schilderij in 1650 voor Six eveneens de aanleiding geweest, om er toen de rijk gebeeldhouwde en van oorlogsattributen voorziene lijst omheen te zetten. Is dit zo, dan is het schilderij van Hendrick ter Brugghen dat nu in het Centraal Museum hangt identiek met het exemplaar dat de dichters Van den Bos en Vos in de verzamelingen van Marten Kretzer en Pieter Six als *Slapende Mars* hebben beschreven.

De gedichten

Het vroegste gedicht, van Lambert van den Bos, luidt als volgt:

*"Slaept ginder Mars, soo koen en vroom
Wel eer, en brandend in de wapen,
Ter Brugghe seght, is dit u slapen,
Of slaep ik self, en is et een droom?"*

*Jae, Mars die slaept, en 't is gewis,
Misschien om haest weêr op te branden,
Maer ghy en slaept niet, noch u handen
Te toonen 't geen een wonder is."*⁶²

Stechows identificatie van dit gedicht met Ter Brugghens schilderij is overtuigend. De zogeheten *Slapende Krijgsman* wordt hier beschreven als de *Slapende Mars*.

Als kenmerken van Mars worden genoemd zijn koenheid en dapperheid (vroom = dapper), en tweemaal wordt zelfs gewezen op zijn vurige onstuimigheid door middel van het woord "branden". Opvallend is echter de structuur van het gedicht dat eigenlijk bestaat uit een vraag (de droom) in de eerste strofe, en het antwoord (de werkelijkheid) in de tweede.

In de vraag, die de dichter de schilder zelf in de mond legt, heerst tevens een soort ongeloof: is het wel mogelijk dat Mars, vroeger zo dapper, daar slaapt? Waakt of droomt de schilder? Daarop volgt het antwoord dat tegelijk een compliment aan de schilder is. Inderdaad slaapt Mars, maar voorzichtigheid is geboden, want hij kan zo weer ontwaken. "Ter Brugghe" echter slaapt niet. Zijn werkzaamheid als schilder toont ons wat eigenlijk een wonder is: Mars slaapt!

Het gedicht heeft, doordat het meer vertelt dan feitelijk op het schilderij te zien is, een duidelijk toelichtend karakter. Woord en beeld vullen hier elkaar aan. Het gebruik om schilderijen in gedichten te "bezingen", is in de 17de eeuw een wijd verspreid gebruik geweest. Deze gedichten hebben vooral een belangrijke functie ten aanzien van de portretkunst vervuld, waarbij het woord veelal als de "ziel", het beeld als het "lichaam" van de afgebeelde functioneerde. Ons gezegde "een sprekend portret" gaat op deze traditie terug.⁶³

Dezelfde motieven als bij Van den Bos, vinden we in het tweede gedicht van Jan Vos, dat van vóór 1658 moet stammen, aangezien het dat jaar voor het eerst in de uitgave van de *Dichtkunst van Jan Vos* te vinden is.

*Op de schildery daar Mars op een trommel slaapt;
in de zaal van den E. Heer Pieter Six.
Aan mijn rotgezellen.*

Zwijg, rotgezellen zwijg, hier wordt te luid gesproken:

Want Mars, de god des krijgs, heeft 't oog hier eerst geloooken.

Hy vind zich dronken, maar noch niet verzaad van bloed.

Zoo gy hem wakker maakt zal hij het slagzwaard trekken.

*De zee is zelve stil, om 't Oorlog niet te wekken:
Zy vreest zijn wreedheid weêr te voelen op de vloedt.*

*Dies raak de trom toch niet, of 't zal zijn rust beletten.
Als 't Oorlogh wakker word, dan slapen alle wetten.*⁶⁴

Mars, bij Van den Bos nog koen, vroom en brandend in de wapen, wordt hier expliciet "de god des krijgs" genoemd, van wie een grote dreiging uitgaat vanwege zijn bloeddorstigheid en wreedheid. Hij is als zodanig synoniem met "t Oorlog". Het "slagzwaard" en de "trom", beide op het schilderij te zien, worden in het gedicht duidelijk als Mars' attributen opgevat.

Jan Vos zinspeelt evenals Van den Bos op het wakker worden van de slapende Mars; als dat gebeurt "dan slapen alle wetten". Dit contrast tussen het slapen en wakker zijn van de wetten en de oorlog, komt overeen met het door Van den Bos gebruikte motief van de wakkere, werkzame schilder en de slapende oorlogsgod.

In beide gedichten, zo kunnen we dan ook stellen, ligt telkens de tegenstelling oorlog en vrede besloten: slaapt Mars, dan komen kunst en wetten tot bloei; regeert de oorlogsgod, dan is de situatie omgekeerd.

De vraag rijst aan welke bronnen beide dichters hun motieven hebben ontleend. Welke literaire en beeldende traditie bestond er van Mars als oorlogsgod en als slapende god. Wat stelde men zich voor bij zulke begrippen als oorlog en vrede, en het slapen van kunsten en wetten? Deze vraag is niet alleen belangrijk voor het beter verstaan van de betekenis die Vos en Van den Bos in 1650 aan het schilderij hebben toegekend, maar ook voor het achterhalen van de authentieke bedoeling van Ter Bruggens schilderij. Kunnen we namelijk een algemene 17de eeuwse beeldtraditie aanwijzen die aansluit op de door de dichters gebruikte motieven, dan zijn we daarmee eveneens dicht bij de oorspronkelijke bedoeling van de voorstelling van Ter Bruggens schilderij genaderd.

Mars

Zoals gezegd is Mars, ook Mavors genoemd, de Romeinse god van de oorlog. Het beeld van de rustende oorlogsgod dat Van den Bos en Jan Vos van hem oproepen, baseerden zij op tradities waarin gegevens uit de Oudheid waren verwerkt. Hoe deze overlevering in zijn werk is gegaan en in welke mate deze in verband te brengen is met de gedichten en uiteindelijk met Ter Bruggens schilderij, zal in het navolgende aan de orde komen.

Oudheid en Middeleeuwen

In de Romeinse oudheid is Mars van oorsprong een inheemse Italiaanse godheid geweest die mannelijke kracht symboliseerde.⁶⁵ Aan de invloed van de Griekse op de Romeinse cultuur is het te danken geweest dat Mars niet geheel uit de mythologie verdween toen zijn belangrijke positie langzamerhand door andere goden werd overschaduwd. Vertalingen uit het Grieks introduceerden rond 200 voor Christus het vooral bij Homerus beschreven type van de oorlogsgod Ares. Herhaaldelijk associeert deze schrijver in zijn epen de *Ilias* en de *Odyssee* dood, verderf en vernietiging met deze godheid. Het beeld van de inheemse Romeinse Mars werd allengs door de negatieve eigenschappen van de Griekse Ares bepaald en tot dat van een oorlogsgod omgevormd.⁶⁶

Deze Mars "nieuwe stijl" is vooral een "literaire" god geworden. Zijn betekenis voor het leger was, anders dan zou men verwachten, bijzonder gering. Als enige associatie bleef over de benaming van de eerste maand van het Romeinse jaar, waarin de veldtochten een aanvang namen, voortlevend in onze benaming voor de maand maart.⁶⁷

De literaire beschrijvingen van Mars in de Romeinse literatuur zijn tot één type terug te brengen: Mars is een razende god die op zijn wagen onschuldige steden in de as legt. In zijn ijzeren woonstee herbergt hij zijn metgezellen Geweld, Misdaad, Gramschap,



Tweedracht, List, Razernij en Dood. Als zodanig is Mars synoniem met het begrip "oorlog".⁶⁸

Zijn oorlogszuchtig karakter vinden we ook uitgebeeld: naakt, of gekleed in borstkuras en wapenrok, is Mars bijna altijd voorzien van zwaard, lans en schild (afb. 12).⁶⁹

Als Mars Furor, de Razende, heeft de literatuur hem samen met de aan hem gewijde wolf overgeleverd. Daarnaast bleven ook andere verhalen bekend waarin hij een belangrijke plaats inneemt, zoals de vertelling van zijn overspelige vrijage met Venus, vrouw van Vulcanus, en die van zijn vijandige verhouding tot Minerva, godin van de Wijsheid. Beide godinnen zijn bepalend voor het motief van de "slapende Mars", en de verschillende hiermee samenhangende gegevens van oorlog en vrede, maar daarover later meer.

De overlevering van de klassieke mythologie gedurende de middeleeuwen is bijzonder complex. Met

¹² Mars, marmer, Rome ca 90 na Chr. Rome, Museo Capitolino



name de uitbeelding van antieke goden ter illustratie van teksten die vaak niet meer begrepen of naar middeleeuws inzicht geïnterpreteerd werden, kent een geheel eigen geschiedenis.⁷⁰ Meestal vinden we in deze illustraties, die vooral voorkomen in het na 1200 weer meer bekend geworden boek de *Metamorphosen* van de Romeinse schrijver Ovidius, de antieke goden in een middeleeuwse dracht. Vaak zijn ze daardoor onherkenbaar geworden.⁷¹ Onze Marsfiguur vinden we op een laat-middeleeuwse houtsneede ter illustratie van zo'n Ovidiusuitgave, op een wat boers uitgevallen wagen (afb. 13). Het Romeinse kuras heeft plaats gemaakt voor een middeleeuws harnas en in zijn hand houdt hij niet een lans of zwaard, maar een dorsvlegel. Dit voor hem wel heel merkwaardige attribuut is ontstaan op basis van een verkeerde vertaling van een Latijnse tekst.⁷² De betekenis van Mars is, ondanks de gedaanteverwisseling, dezelfde gebleven. Al vrij vroeg wordt zijn naam door middeleeuwse mythografen

(schrijvers over mythologie) verklaard als een samenstelling van het Latijnse "mas" (mannelijk) en "mors" (dood);⁷³ deze associatie met dood en vernietiging is gedurende de gehele middeleeuwen bepalend geweest.

De antieke goden, en dus ook Mars, zijn in de middeleeuwen aan verschillende interpretaties onderhevig geweest. Naast een letterlijke visie, waarin Mars als planeet over diegenen heerst die onder zijn gesternte zijn geboren⁷⁴, verklaarde men hem ook als een historisch vorst die later vergoddelijk was.⁷⁵ Allegorische interpretaties tenslotte gaven een moraliserende en stichtelijke uitleg van de mythologie.⁷⁶

Renaissance

Het is de Renaissance met haar hernieuwde belangstelling voor de Oudheid geweest, die de antieke Goden hun oorspronkelijke gedaante heeft teruggegeven. Door de bestudering van antieke munten, reliëfs en andere kunstvoorwerpen, beschikte de Renaissance over een rijker arsenaal van klassieke voorstellingen dan de middeleeuwen.

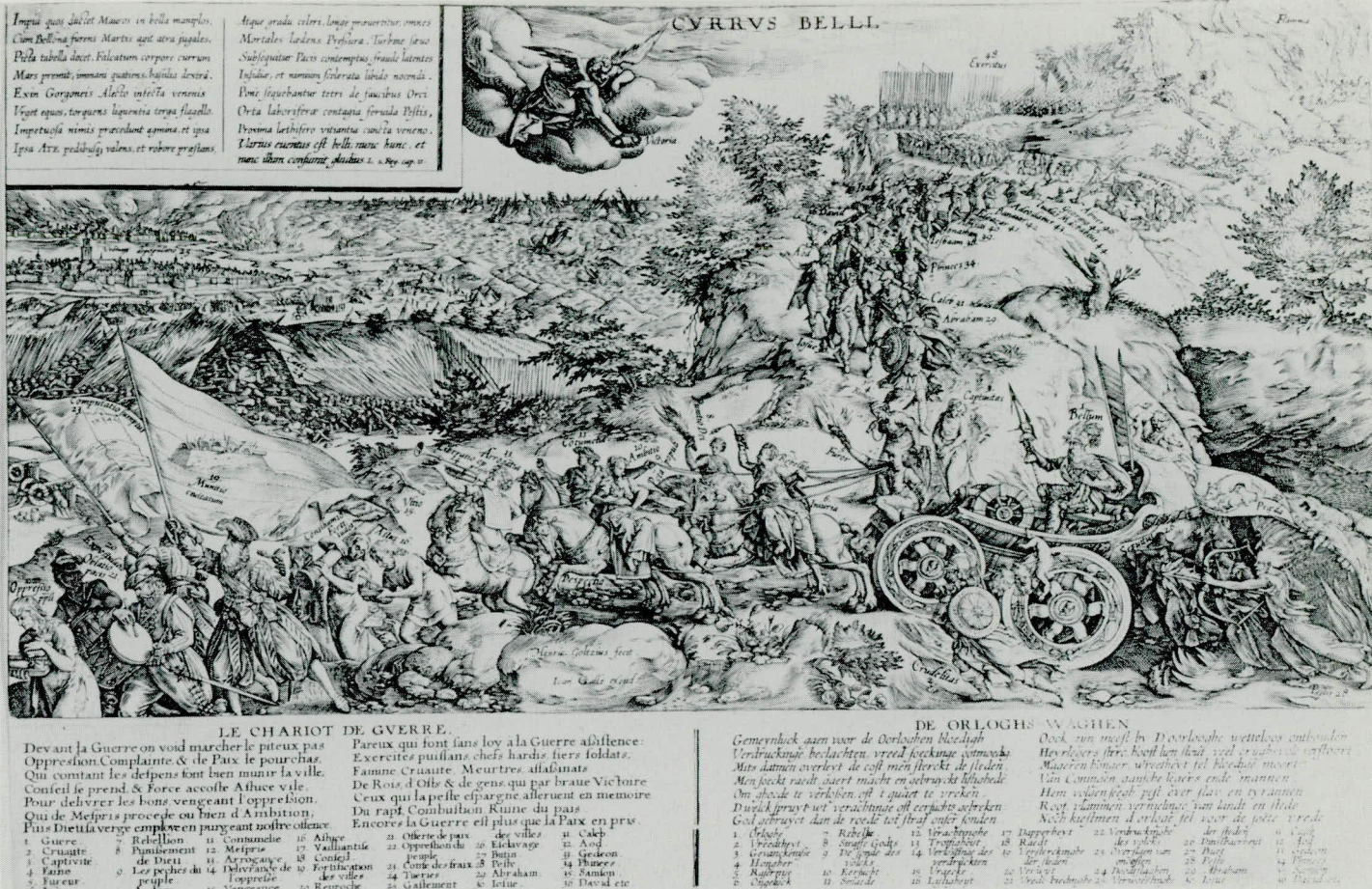
Toch bleven naast de nieuwe studie van teksten en de vormtaal van Romeinse voorwerpen, middeleeuwse opvattingen geldig. Allegorische en moraliserende interpretaties van de antieke goden en hun daden bleven gebruikelijk, en dienden, door de fusie van heidense klassieke en Christelijke opvattingen, ter versterking van de eigentijdse morele waarden.

Duidelijk blijkt dit bijvoorbeeld uit de teksten van het mythologische handboek van Natale Conti (1551), dat samen met de werken van Giraldi (1548) en Vincenzo Cartari (1556) tot de meest invloedrijke geschriften op het gebied van de mythologie in de 16de eeuw gerekend mag worden.

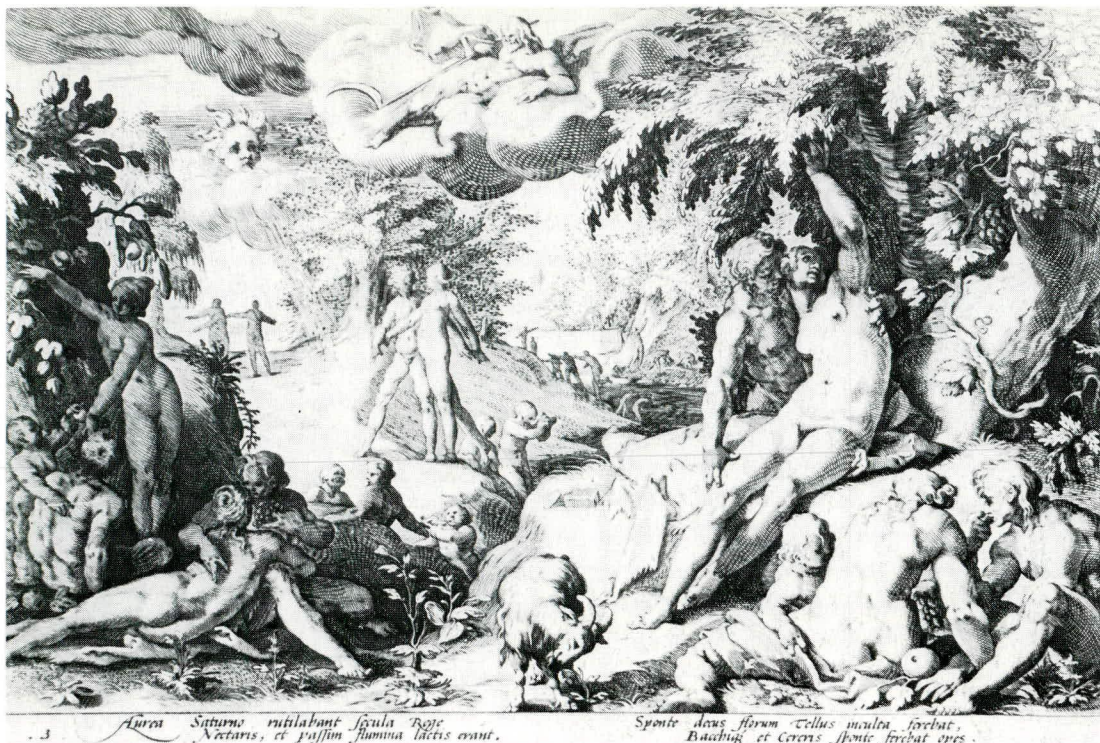
In de illustraties van deze handboeken, die in de late 16de en hele 17de eeuw een grote invloed op de verbeelding van de antieke mythologie hebben uitgeoefend, vinden we het genoemde streven naar een zo getrouw mogelijk antieke vormtaal. In de Nederlanden is het Karel van Mander geweest, die, op basis van de Italiaanse mythografen, in zijn in 1604 verschenen, niet geïllustreerde, *Wtleggingh op den Metamorphosis Pub. Ovidij Nasonis* uitleg geeft van de mythologische verhalen van Ovidius, tesamen met aanwijzingen hoe deze thema's door schilders en dichters uitgebeeld dienen te worden.⁷⁸

Bij deze mythografen is Mars nog steeds, evenals in de Middeleeuwen, de oorlogsgod en vernietiger. In de boeken van Conti en Cartari wordt Mars ech-

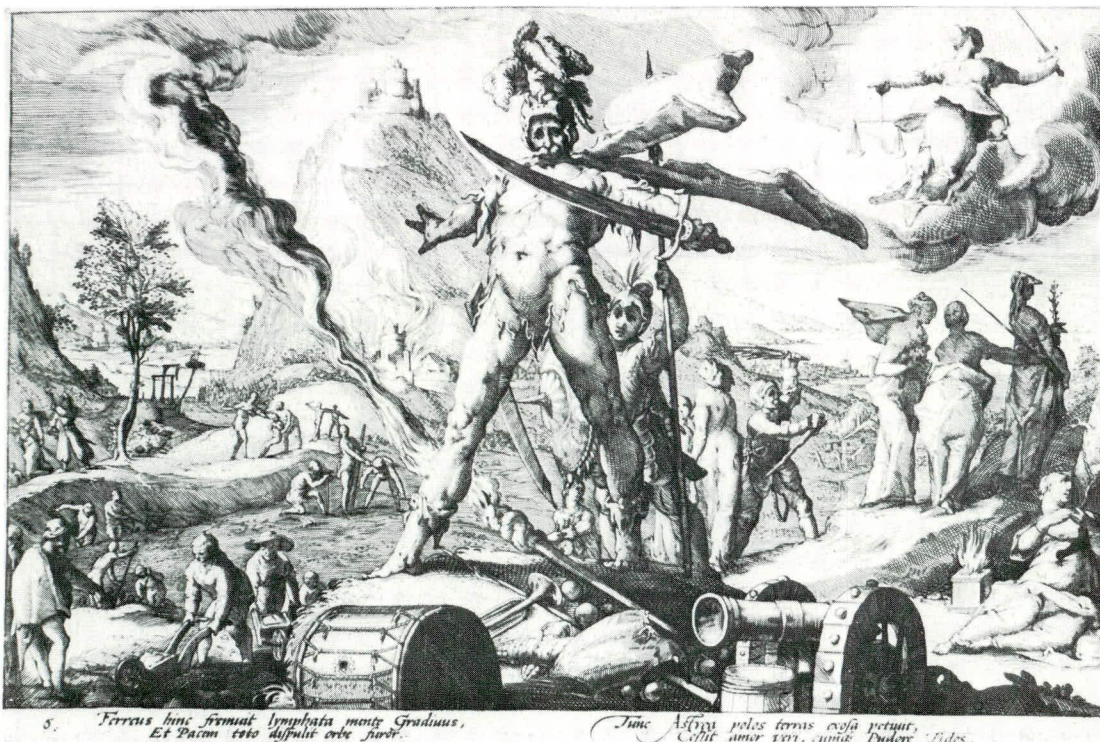




17
Robert W. de Baudous (?) (naar Hendrick Goltzius), *Het Gouden Tijdperk*, gravure, rond 1600. Amsterdam, Rijksprentenkabinet



18
Robert W. de Baudous (?) (naar Hendrick Goltzius), *Het IJzeren Tijdperk*, gravure, rond 1600. Amsterdam, Rijksprentenkabinet



heerseres over de Gouden Eeuw, wegvucht. Een zelfde krijgshaftige Mars, volgens de opschriften Bijbel en Privileges vertrappend, vinden we later in de 17de eeuw terug, geschilderd door Jan Lievens (1607-1674) (afb. 19).⁸⁷ Als personificatie van de Oorlog is Mars verder aan te treffen in tractaten die handelen over de vestingbouw (afb. 20.)

Uit deze opsomming blijkt dat de typering door Van den Bos en Jan Vos van Mars als razende god die, als hij niet slaapt, de Wetten vertreedt, aansluit bij de overgeleverde traditie. Sinds de Renaissance volgt de uitbeelding van Mars meestal het type "all'antica", waarvoor borstkuras en wapenrok kenmerkend zijn.⁸⁸ Zwaard en lans zijn de voor de hand liggende attributen waaraan Mars als oorlogsgod herkenbaar is. Ook de trommel, waarvan het geroffel oproept tot de strijd, fungeert in enkele gevallen als attribuut (afb. 16, 20, 23).⁸⁹

Zwaard en trommel nemen beide op Ter Brugghens schilderij zo'n prominente plaats in, dat ook Jan Vos ze in zijn gedicht als de traditionele kenmerken van Mars heeft herkend. De door Ter Brugghen geschil-

derde voorstelling heeft dus al in zijn oorspronkelijke vorm een Mars moeten voorstellen, en daarvoor heeft Ter Brugghen gedeeltelijk gebruik gemaakt van bestaande beeldtradities. Gedeeltelijk, omdat zijn Marsfiguur niet volgens het gangbare "all'antica" type gekleed gaat. Veeleerder heeft Ter Brugghen hier gekozen voor een "hollandse" variant op dit type, echter met behoud van de traditionele attributen. Maar hierover later meer. Eerst moet nog bekeken worden hoe het staat met de traditie van Mars als slapende godheid.

Mars en Venus

Overheerst het beeldtype van de Mars Furor, ook andere beschrijvingen hebben tot inspiratiebron gediend voor dichters en kunstenaars.

Homerus en Ovidius vertellen smakelijk hoe Venus, tijdens de afwezigheid van haar echtgenoot Vulcanus, door Mars tot het minnespel werd verleid.⁹⁰ Vulcanus, hiervan op de hoogte gebracht door



Apollo, de alziende zonnegod, besluit zich te wreken en vervaardigt voor de tweede samenkomst van het liefdespaar een net. Zodra zij in elkaars armen liggen sluit het net zich om hen heen en liggen ze, tot vermaak van alle Olympische goden, in hun vrijage gevangen.

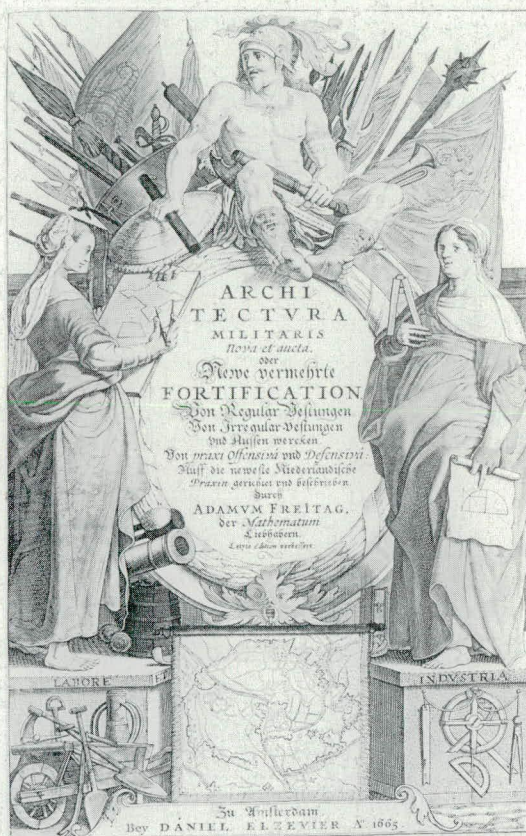
Hoewel in feite een "onwettige" verhouding, is dit gebeuren toch door klassieke auteurs gerechtvaardigd en in een bredere context geplaatst. Lucretius (99-55 v. Chr.) beschrijft in een bekende passage uit zijn *De Rerum Natura* de samenkomst van Mars en Venus als een allegorie op de vrede. Venus is als godin van de liefde de enige die de razende oorlogsgod tot rust kan brengen, om daardoor de getormenteerde landen vrede te verschaffen.⁹¹ In de klassieke mythologie ontspruit niet voor niets uit deze verbintenis als "discordia concors", hun dochter Harmonia.⁹²

De verhouding tussen Mars en Venus is ook later, gedurende de Middeleeuwen en Renaissance, aanleiding geweest tot kosmologische en astrologische interpretaties. In dit verhaal heeft men de wetmatigheid gelezen waarmee de Lente (Mei, Venus), telkens door haar zachtheid de strenge maand Maart (Mars) overwint. Zo wordt ook de planeet Mars met

al zijn eigenschappen bijna altijd door de planeet Venus in de verschillende conjuncties en opposities gedomineerd en door haar mildheid getemperd.⁹³ Conti wettigt in zijn handboek eveneens de liefde tussen Mars en Venus, omdat, volgens hem, de Ouden dit verhaal verzonnen om er de "noodzakelijke symmetrie tussen de natuurlijke verschijnselen mee uit te drukken".⁹⁴

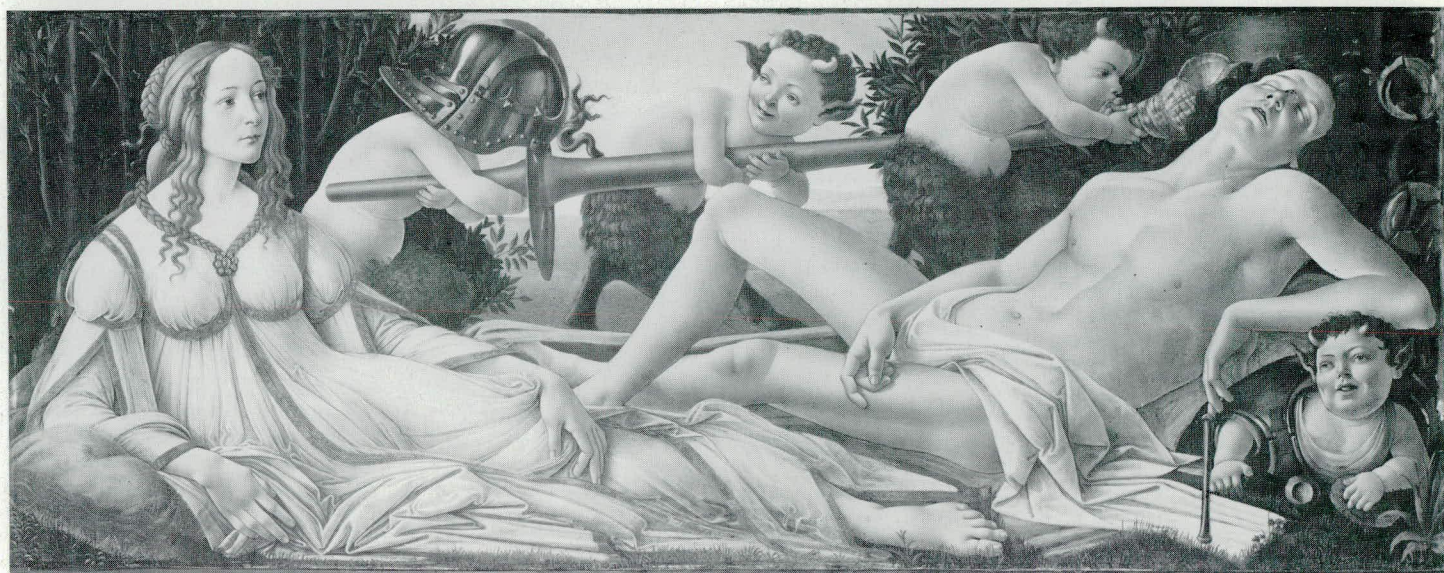
Dit thema, waarvan we in de Oudheid sporadisch en in de Middeleeuwen geen enkele uitbeelding vinden, is vanaf de Renaissance vele malen geschilderd, waarbij het voornamelijk als huwelijksallegorie bedoeld is geweest. Meestal rust hier de half-naakte Mars naast Venus, terwijl satyrtjes met zijn afgelegde wapens spelen (afb. 21).⁹⁵ Hoewel Lucretius alleen spreekt van Mars die rust in de schoot van Venus en slaapt als zodanig niet expliciet genoemd wordt, fungeert zijn tekst toch meestal als bron voor deze in de 16de en 17de eeuw populaire voorstelling.⁹⁶

Het motief vinden we in verschillende varianten in de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden. Rubens (1577-1640) geeft in 1617 een haast letterlijk verbeelding van de tekst van Lucretius (afb. 22). Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562-1638) schilderde in



20
Titelprint van A. Freitag, *Architectura Militaris* (...), Amsterdam 1665

21
Sandro Botticelli, *Mars en Venus*, ca 1483-1485. Londen, National Gallery





22
Peter Paul Rubens, *Mars en Venus*, 1617.
Vroeger Slot Königsberg

1623 een Venus die op het punt lijkt te staan Mars voor het minnespel uit te nodigen (afb. 23).⁹⁷ Opvallend zijn hier trommel, helm en zwaard weer als symbolen van Mars' bekoelde strijd lust aanwezig. Ook op een gravure van J. Matham (1571-1631) zien we het thema uitgebeeld (afb. 24). Mars wordt door amoretten ontwapend terwijl Venus door haar nymphen verzorgd wordt. Eén van hen maakt de gordel los, die, volgens het verhaal, Mars zo betoverde.⁹⁸ In het onderschrift, dat de scène interpreteert als een vredesallegorie, vinden we een duidelijke weerklink van de passage bij Lucretius: "Zodra Mars de wapenen heeft afgelegd verlangt hij naar Venus. Voorwaar gelukkig is die landstreek, die door geen oorlogsgeweld geplaagd wordt, en vredig en in rust geniet, de zijnen met vruchtbaarheid verrijkt en zijn bewoners gelukkig maakt".⁹⁹ De slagzin "make love, not war", is van dit Mars en Venus-verhaal een twintigste eeuwse echo.

Mars' afgelegde wapenen, waarmee de liefdesgodjes zich vermaken, kennen we ook als een zelfstandig motief. Zo heeft de emblemataliteratuur de afbeelding verspreid van de afgezette helm die de bijen tot woonplaats dient. Onder het motto *Ex bello pax* (uit Oorlog komt Vrede voort) is dit één van de meest gangbare verbeeldingen van de "zoete vrede" geworden (afb. 25). Uit de klassieke en bijbelse literatuur kende men in de 17de eeuw eveneens het verwante gegeven van de roestende wapenen en het omsmeden van wapentuig tot landbouwwerktuigen. Dit laatste motief is juist vanwege het feit, dat het zowel in klassieke als bijbelse teksten voorkomt, erg geliefd geweest.¹⁰⁰

Een gravure van Pieter Baltens uit 1609 toont hoe in aanwezigheid van de Vrede, Gerechtigheid en Rede het oorlogstuig wordt aangebracht (afb. 26). Inzicht (Prudentia) verhit deze wapens in een oven getiteld de Kracht van de Vrede. Daarin wordt ze bijgestaan door geketend Geweld, die nu niet meer ten dienste van Mars, maar van de Vrede staat. Als smid treedt op de alles veranderende Tijd. De door hem tot landbouwwerktuigen omgesmede zwaarden en harnassen worden gebruikt om de door oorlog verwoeste landerijen opnieuw te ontginnen. De tegenstelling zwaard-ploeg en soldaat-boer is zo ook een verwijzing naar het herstel en de terugkeer van de Gouden Eeuw.¹⁰¹

Zoals aangetoond past de door Ter Brugghen geschilderde Mars in een algemene beeldtraditie, die zich sinds de Oudheid ontwikkelde. Anderzijds is er in deze beeldtraditie geen direct voorbeeld aan te wijzen waar de door Ter Brugghen voor zijn Mars gebruikte typische slaaphouding op terug gaat. Voor het motief van de slaap of de rust bieden de algemeen bekende voorstellingen van Mars en Venus het enige aanknopingspunt. Hoe onschadelijk Mars geworden is, wordt dan meestal aangegeven door hem naakt of slapend af te beelden, of door een combinatie hiervan, maar nooit rustend met het hoofd onder de hand. Ter Brugghen lijkt ook hier van de bestaande tradities af te wijken, en meer persoonlijk te werk gegaan te zijn. Net als Jacques de Gheyn III heeft hij Mars geïsoleerd van iedere mythologische context weergegeven.

Voor de interpretatie van de voorstelling hoeft dit echter niets uit te maken. De onderschriften op de prenten van De Gheyn III en Jacob Matham geven aan dat de thematiek van beide prenten aan Lucretius ontleend is, terwijl in het eerste geval alleen Mars, in het tweede geval Mars en Venus zijn afge-



23
Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Mars en Venus*, 1623. Amsterdam, Rijksmuseum



Mars positis armis Venerem petit. Illa profectò
Felix est regio, quæ nullo turbine belli

Vexatur, placidam, fruens tranquilla quiete
 Fertilitate suos ditatq; beatq; colonos. C. Schenker.



*EX BELLO PAX alma venit, quam poscimus omnes
In galeis conditi, PAX veneranda, fauos.*



Als den Paus' erst dinst, en Justitia regere
 Is eck als dinst dinst en dinst dinst
 Den dinst, den dinst, den dinst dinst dinst dinst.
 Daum en dinst dinst dinst dinst dinst dinst.
 Brengten in dinst, dinst, dinst dinst dinst dinst.
 Was dinst dinst dinst dinst dinst dinst dinst.

Iustitia et Pax alma, regum dum scula firmo
Foedere, magnarum Vincunt obstacula rerum.
Pace, bonas arma, atq; eufes, constantur in ulice,
Que Ratione duce mittas Prudentia flamma.
Pax sua fas dominus vult, et recta colono
Erigit, et Sontus pleciuntur iure leuero

Après l'heureux de la Paix, & Justice.
Quand la Scierge au Terre bante à changer
L'Espe en culture, & la Guerre en jouiss.
Entre la Raçon en fin se sont rangés
Les bons y ont pour y contentement.
Et les marchans leur sale emblement.



beeld. De betekenis is in beide gevallen dezelfde: door zijn rust is Mars onschadelijk geworden, en kan de vrede terug keren.

Ook Ter Brugghen kan de antieke tekst als bron gebruikt hebben, maar dit is niet per se noodzakelijk. Een enkel 17de eeuws voorbeeld laat zien dat Mars die zijn hoofd met de hand ondersteunt een geëgend beeld voor de rust van de vrede moet zijn ge-

weest. In deze voorstellingen, die niet in een doorlopende traditie te plaatsen zijn, functioneert Mars samen met de Vrede en de vredesgodin Minerva.

Minerva en de Vrede

Minerva, godin van de Wijsheid en beschermster van kunsten en wetenschappen, is bij Homerus en Ovidius de strijdster voor de vrede.¹⁰² Zij verjaagt Mars, zodat hij geen inbreuk kan maken op voorspoed en welvaart. Net zoals Mars, is zij strijdvaardig en altijd geharnast (afb. 27). Maar in tegenstelling tot de woeste bloedvergietende Mars voert zij de strijd op rechtvaardige wijze, met wijsheid en overleg. Als "Pacifera", Vredesbrengster, is zij vóór alles verdedigster der vrijheid.¹⁰³ Haar band met de Vrede is dan ook bijzonder nauw (afb. 28). Op een schilderij van Jan Lievens uit 1652 kroont zij de Vrede, onder wier voeten Mars geketend ligt. Rond de Vrede en Minerva scharen zich vrouwengestalten, die de vruchten des overvloeds aandragen. Niet alleen vloeit uit de oorlog vrede voort (ex bello pax), maar uit de vrede ook overvloed (ex pace ubertas).¹⁰⁴

Jacob Jordaens gebruikte deze combinatie van traditionele motieven eveneens in een tekening uit 1660 (afb. 29).¹⁰⁵ Minerva, met de palm der overwinning in het midden gezeten, wordt door de Tijd (hier bedoeld als de lange duur van de vrede) gekroond. Furie, gezellin van Mars, ligt gebroken onder haar voeten. Naast haar zit Venus als de Vrede, door Hercules beschermd.¹⁰⁶ Rechts fungeert Mercurius, god van de handel, als pendant van het landvolk dat korven met vredesvruchten aanreikt. Het meest opvallend is de figuur van Mars; ontwapend zit hij, de helm nog op en het zwaard tussen de knieën, aan Minerva's voeten.

Ondanks het feit dat Mars hier naakt en niet slapend is weergegeven doet zijn rusthouding heel



sterk denken aan de wijze waarop Ter Brugghen zijn *Slapende Mars* heeft geschilderd. Hoewel de tekening in verhouding van vrij late datum is, kan hij toch als bewijs dienen dat Mars vaker in deze typische "buiten spel" houding is uitgebeeld.

In het kader van deze vredesiconografie is ook nog een ander voorbeeld aan te wijzen. In de in 1652 te Kleef gehouden optocht ter gelegenheid van het huwelijk van een prinses van Oranje werden op de eerste wagen, zo meldt de *Hollandtze Mercurius* van dat jaar, Apollo en de negen Muzen als allegorie op de kunsten meegevoerd.¹⁰⁷ Een tweede wagen toonde de toeschouwers "Mars (...) in een Swart Yser Harnas, gants droevig met het Hooft in de Hand met weynig Polver ende Lonten; wiens voerman oock heel malcontent was, hebbende maer een mager Paert te regeeren en ettelijcke gestolen Hoenderen aan zijn syde hangen". Op deze wagen volgde Venus met de Vrede en de Gerechtigheid. Als laatste in de stoet kwam de Nijldie door Liefde en Trouw was vastgebonden.

De thematiek van dit geheel is duidelijk. Mars de oorlogsgod is uitgeschakeld. Vrede heerst, en Recht, Liefde en de Kunsten kunnen tot nieuwe bloei komen.

Al bezitten we van deze optocht geen afbeeldingen, een idee van enkele personages kunnen we ons met behulp van andere voorstellingen wel vormen. Voor Mars is daar het schilderij van Ter Brugghen, waar de figuur ook met het hoofd in de hand zit. Kunst en Wet, in combinatie met een ploegende landman en reizende kooplied, vinden we als kenmerken van de herwonnen vrede op een allegorische politieke prent uit ca 1648. Mars ligt dood op een stapel wapens (afb. 30).¹⁰⁸

Jan Vos parafraserend zou men kunnen zeggen dat als "oorlog slaapt, dan bloeien de kunsten en de wetten". Het motief van de Muzen die na hun oorlogsslaap de kunsten weer kunnen beoefenen, komt ook elders voor, en verbindt zich op natuurlijke wijze met de vredebrengende Minerva, die samen met haar broer Apollo immers hun beschermster is.¹⁰⁹ Het samengaan van Vrede en Gerechtigheid (vgl. afb. 26) is een bijbels motief.¹¹⁰ Beiden vinden we op een werk van Theodoor van Thulden (afb. 31). De Vrede met de hoorn des overvloeds en de mercuriusstaf als tekens van voorspoed door handel, omhelst de Rechtvaardigheid. Aan hun voeten steken amoretten afgelegde wapens in brand, een motief dat nauw samenhangt met het al genoemde omsmeden van oorlogstuig tot landbouwwerktuigen.¹¹¹ Rechtsachter de beide vrouwen sluit zich de tempelpoort van de dubbelhoofdige Janus. Volgens overlevering uit de Oudheid sloten de Romeinen in vredetijd deze "oorlogskerck", zoals Vondel het uitdrukt, om hem weer te openen als de oorlog zijn intrede deed.



De cyclus van oorlog en vrede

Het dicht- en opengaan van de Janustempel in vredes- en oorlogstijd, sluit aan bij het zowel door Van den Bos als Jan Vos in hun gedichten verwerkte motief van de Mars die slaapt, maar zo weer op kan "branden".



30
G. Offart, *Der Mars ist nun im Ars*, gravure, ca 1648. Rotterdam, Stichting Atlas van Stolk

29
Jacob Jordaens, *De Triomf van Minerva*, tekening, 1660. België, particuliere collectie



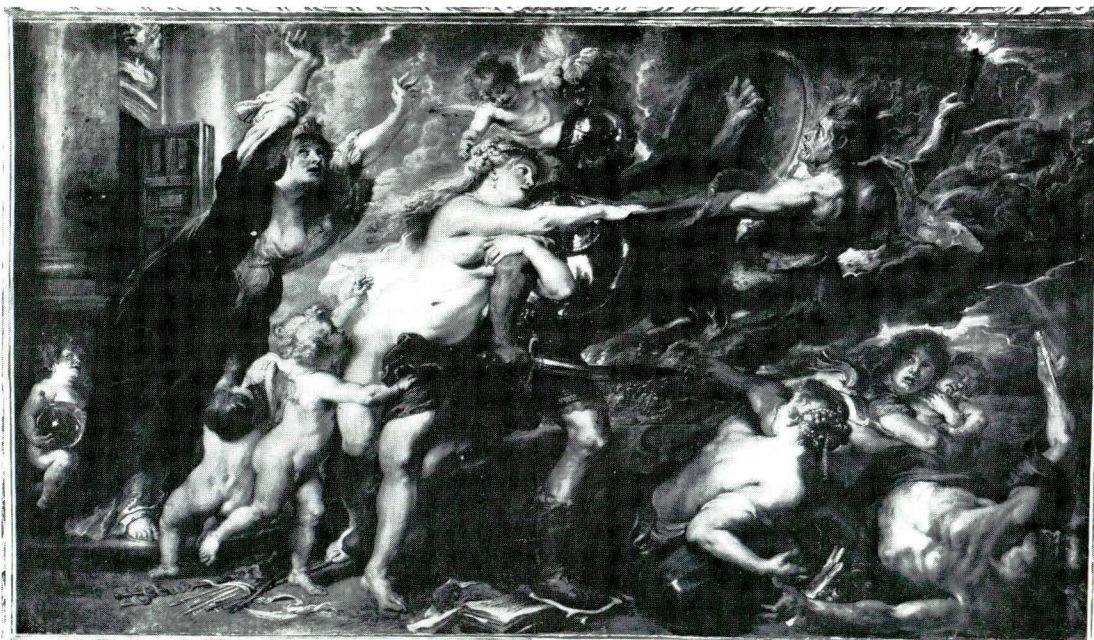
31
Theodoor van Thulden, *De Vrede en de Gerechtigheid*, 1657. 's Hertogenbosch, Noordbrabants Museum

Dat vrede en oorlog elkaar afwisselen blijkt onder andere uit de door Rubens in 1638 geschilderde *Verschrikkingen van de Oorlog* (afb. 32).¹¹² Mars stormt uit de geopende Ianuspoort, voorgedaan door Furie, Pest en Honger. Venus, die Mars uit naam van de klagende Europa tracht tegen te houden, lijkt alle moeite te doen een hernieuwd uitbreken van de oorlog te voorkomen. Maar haar liefdeskracht baat niet meer: nu de Ianuspoort weer geopend is, raast Mars opnieuw voort over de aarde. "Jae Mars die slaapt, (...) om haest weer op te branden".
Dat oorlog tot vrede leidt, maar vrede ook weer tot oorlog in een cyclische afwisseling, is een in de 17de eeuw gangbare opvatting geweest. Zo dicht Hooft in 1619: "Gebrek geeft pais, uyt vreë komt rijkdom, overvloedt maekt weelde, weelde krijgh. Het oorlogh armoe broedt".¹¹³ Deze "armoe" geeft weer gebrek, gebrek vrede en de cyclus begint opnieuw; een variatie op het middeleeuwse rad van Fortuin dat, al ronddraaiend, telkens het menselijk lot doet wisselen.¹¹⁴

Geïnspireerd op de Heylichen Besnijdenis Ommeganck van 1561 te Antwerpen heeft Maarten van Heemskerck (1498-1574) een dergelijke cyclus uitgebeeld.¹¹⁵ Beginnend met de Wereld, volgt op Rijkdom Hoogmoed, op Hoogmoed Nijd, op Nijd Oorlog, op Oorlog Gebrek, op Gebrek Nederigheid, en op deze laatste de Vrede die de moeder van de Rijkdom is.¹¹⁶ Iedere figuur zit op een triomfwagen en wordt door diverse allegorische figuren begeleid, terwijl telkens aan de voeten van de hoofdpersoon een klein figuurtje zit dat het onderwerp van de volgende wagen zal zijn. De Oorlog (afb. 33) zien we, tronend op een trommel, op zijn wagen Wraak. Onder zijn metgezellen tellen we Furie, Laster en Wreedheid. Het contrast van deze scène met het gezelschap van de Vrede is groot (afb. 34). Eendracht, Liefde en Gerechtigheid zijn haar metgezellen, terwijl het door brand verwoeste landschap, waarschijnlijk met de tot ploegijzers omgesmede wapens, opnieuw bewerkt wordt. De Gouden Eeuw doet opnieuw haar intrede, maar draagt de dreiging van een nieuwe oorlog in zich. Doordat deze cyclus begint met een voorstelling van de Wereld die bestuurd wordt door de Tijd, waaromheen de Nacht en de Dag, de vier Elementen en de vier Winden zijn gegroepeerd, wordt het geheel in een groter, kosmisch geheel geplaatst, waarin Oorlog en Vrede onverbreeklijk met elkaar samenhangen. Deze aardse cyclus kan dan ook alleen doorbroken worden door het Laatste Oordeel van Christus, een scène die het onderwerp van de laatste prent uit deze serie vormt.

Ex Utroque Caesar

Deze cyclische samenhang tussen oorlog en vrede mag in onze ogen wellicht vreemd aandoen, maar was in de 17de eeuw een geaccepteerde feit: "want alle Handelingen, oock self van Oorlogh sijn ende moet sijn streckende tot de Vreede: de rechte volmaecktheit van een Staet."¹¹⁷ Hoezeer de vrede ook gewenst was, en verlangd werd, zij was onverbreeklijk met de oorlog verbonden. Evenals godsdienst of wetgeving opgenomen in een verfijnd opgebouwd wereldbestel, werd de oorlog door politieke theoretici en literatoren als institutie aanvaard.¹¹⁸ Traditioneel werd een onderscheid gemaakt tussen rechtvaardige en onrechtvaardige oorlogen, een onderscheid dat was gebaseerd op klassieke, bijbelse en middeleeuwse teksten.¹¹⁹ De belangrijkste samenvatting van de ideeën over het "bellum iustum", de rechtvaardige oorlog, vinden we in Hugo de Groot's *De Iure Belli ac Pacis* (Over het Recht van Oorlog en Vrede) uit 1625.¹²⁰ "Rechtvaardig" heette een oorlog te zijn indien al het mogelijke was gedaan om op een andere wijze dan door strijd tot vrede te geraken, en er sprake was van een "iusta causa", een te rechtvaardigen re-



32
Peter Paul Rubens, *De Verschrikkingen van de Oorlog*, 1638. Florence, Palazzo Pitti



33
Cornelis Cort (toegeschreven) (naar Maarten van Heemskerck), *Bellum* (de Oorlog), gravure, 1564. Amsterdam, Rijksprentenkabinet



34
Cornelis Cort (toegeschreven) (naar Maarten van Heemskerck), *Pax* (de Vrede), gravure, 1564. Amsterdam, Rijksprentenkabinet

den. Als er geweld gebruikt moest worden, moest dat gebeuren op basis van goede intentie, waarbij men alle overbodig bloedvergieten vermeed, en alleen zoveel geweld gebruikte als nodig. Oorlogsvoering omwille van pure machtsvermeerdering werd als het tegengestelde gekenmerkt van de "rechtvaardige" strijd, die in theorie neerkwam op het defensief verdedigen van eigen gebied, en het bestraffen van onrecht. Het feit dat het begrip "rechtvaardig" voor velerlei uitleg vatbaar was, is er ondermeer de reden van dat deze ideeën in de praktijk nauwelijks verwezenlijkt werden. Ook Erasmus, die in zijn werk herhaaldelijk op scherpe en satirische wijze tegen het oorlogsbedrijf van leer trekt, heeft het bestaan van de "rechtvaardige" oorlog erkent. Zo is voor hem oorlog tegen de Turken te sanctioneren, omdat het in dit geval gaat om de verdedi-

ging van de waarden van het Christelijk geloof. "Qui desiderat pacem, praeparet bellum", "wie vrede verlangt, bereide zich voor op de oorlog".¹²¹ Deze in de 16de en 17de eeuw veelgehoorde uitspraak heeft ook in onze tijd — helaas — nog niets aan actualiteit ingeboet.

Gezien de verbondenheid van oorlog en vrede in de 17de eeuw is het te begrijpen dat Mars, om wiens uitbeelding en karakter het hier gaat, ook nog positief beoordeeld kon worden. Samen met Minerva vormde hij een eenheid, die in 17de eeuwse lofprijzingen op de vorst herhaaldelijk te vinden is. Mars is in deze context echter niet de "razende", maar een door de wijze Minerva geïnstrueerde god, die een "rechtvaardige" strijd voert (afb. 35).¹²² Een dergelijke oorlogsvoering kan tot herstel van de wetten en



35
Jacob Goltzius (naar Hendrick Goltzius),
Mars vraagt raad aan Minerva, gravure, 1597.
Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit

de algemene vrede voeren, zodat onder Minerva's patronaat een bloei van kunsten en wetenschappen mogelijk wordt.

Zo vinden we bijvoorbeeld in de balletten die in 1650 ter ere van de kroning van Christina van Zwe-

den opgevoerd worden, in één van de zogenoemde cortèges, Mars in de *specifieke houding van de rust* aan de voeten van de Vrede, terwijl Gerechtigheid zijn handen vastgebonden heeft. Echter zodanig dat hij ieder gewenst moment de vrijheid kan herkrijgen. De rustende Mars vervult hier de functie van vorstendeugd: als symbool van het "bellum iustum", kan hij ieder moment ingezet worden.¹²³

Een dergelijke ideeën-wereld is ook toegepast op de 17de eeuwse oranjevorsten. Vooral Maurits (1567-1625) is herhaalde malen met Mars geassocieerd.¹²⁴ In 1618 wordt ter gelegenheid van zijn bezoek aan Amsterdam een triomftocht gehouden, waarin onder anderen een pseudo-Maurits als Mars wordt meegevoerd, vergezeld door Ware Godsdienst en het Heilige en het Wereldlijke Recht. Samen met Afgoderij en Onrecht wordt Mars (de razende) door Maurits/Mars (de rechtvaardige) vertrappt.¹²⁵

Vergezeld van dezelfde allegorische figuren en gekleed als Mars "all'antica" vinden we Maurits op Tegnagels *Apotheose op de bloei der Republiek onder Maurits* (afb. 36).¹²⁶ Staande naast de Hollandse Maagd houdt hij in zijn hand een lans met daarop de vrijheidshoed. In deze, duidelijk orangistische, visie wordt Maurits getoond als Mars die zijn land op rechtvaardige wijze verdedigt, en op die wijze de voorspoed bestendigt. Verschillende gedichten op Maurits ondersteunen dit beeld: "Lang moet hy leven in voorspoedigheyt en rust, de boosen tot een schrick, den goeden tot een lust".¹²⁷ Hier vinden we een beschrijving van de oorlogs- en vredesvorst, zoals die vaker voor de Oranjes is aan te treffen.¹²⁸ Voor zijn vijanden is Maurits Mars, voor zijn volk de beschermer, de strijder voor vrede en rust.

"Ia wysheydt acht men meerder als de Oorloghs-macht; Het zij hoe dat oock mogen wezen de toevallen: Waer over dat de Prins moet hebben, dit gelooft Minervam in zijn hert en Martem in zijn hooft". Dit citaat is afkomstig uit Theodore Rodenburgh's *Eglentiers Poëtens Borstweringh* uit 1619, onder het motto *Arte et Marte* (met behulp van Kunst [Minerva] en Mars) (vgl. afb. 37).¹²⁹

Deze bundel is daarom zo belangrijk omdat ze aan Maurits is opgedragen, en verschillende, niet geïllustreerde, emblemen bevat waarin de eenheid van de wapenen, de wetten en de kunsten wordt benadrukt. Rodenburgh: "dat Minerva zo krachtigh heerschende is als Mars, in uw Excellentiens Vorstelijke neygingh"¹³⁰, een notie die ook vervat ligt in het embleem *Ex Utroque Caesar* (door beiden vorst): "Minerva nevens Mars in oorloch en in vrede/Hooch nodigh zijn, tot stuur van 't princelijck geoemdt, De machte yets vermach, maer meer vermogen reden./Door wysheydt werden Princen lof-



36
Jan Tegnagel, *Apotheose op de bloei der Republiek onder Prins Maurits*, ca. 1618. Delft, Stedelijk Museum "Het Prinsenhof"



*Sunt duo qui faciunt ut rex in honore sitars. Mars
Gloria ab arte venit gloria Marte venit*



*Arabus ac Armis ab utrisque ego Caesar in orbe
Dicunt artes Armis nosse amor*

32

37
Embleem *Arte et Marte* (met behulp van Kunst en Mars), gravure uit G. Rollenhagen, *Nucleus Emblematicus* (...), Keulen 1611

38
Embleem *Ex Utrouque Caesar* (Door beide vorst), gravure uit G. Rollenhagen, *Nucleus Emblematicus* (...), Keulen 1611

baer, hoog geacht/en printen naem en faem in eeuwigh stael ghedacht" (vgl. afb. 38).¹³¹

Dit ideaal van het samengaan van de wapenen en de kunsten, arma et litterae, Mars en Minerva, is terug te voeren op het door Castiglione in de 16de eeuw beschreven gedragsboek *Il Cortegiano* (De Hoveling).¹³² Hoewel de litterae van oorsprong de (wets)boeken betekenden waaruit de vorst kennis voor rechtvaardige kriegsvloering opdeed, zijn ze later ook de kunsten en wetenschappen in het algemeen gaan betekenen.¹³³ Naast het in de oorlog verworven aanzien, bestendigt de begunstiging van de kunsten de roem van de vorst voor het nageslacht als hersteller van de verloren gegane Gouden Eeuw. De genoemde Ianustempel is in dit verband eveneens de belichaming van het verbonden zijn van oorlog en vrede. Een van de meest indrukwekkende uitbeeldingen van dit thema, is die uit de *Pompa Introitus Ferdinandi*, de triomftocht die in 1635 in Antwerpen ter ere van Ferdinand van Oostenrijk werd gehouden (afb. 39).¹³⁴ De symmetrisch opgebouwde tempel wordt beheerst door de middenpoort, waar rechts de Vrede de dolle Furor tracht binnen te houden, terwijl links de gezellinnen van Mars het tegengestelde trachten te bereiken. In deze voorstelling waar oorlog en vrede in balans zijn en geen van beide nog de heerschappij voert, werd Ferdinand op wel heel beeldende wijze zijn macht en beschikking over oorlog en vrede voor ogen gehouden. In principe in *utrumque paratus*, tot beiden bereid, zal het accent in dit geval wel op het bewerkstelligen van de vrede als hoogste vorstendeugd hebben gelegen.¹³⁵

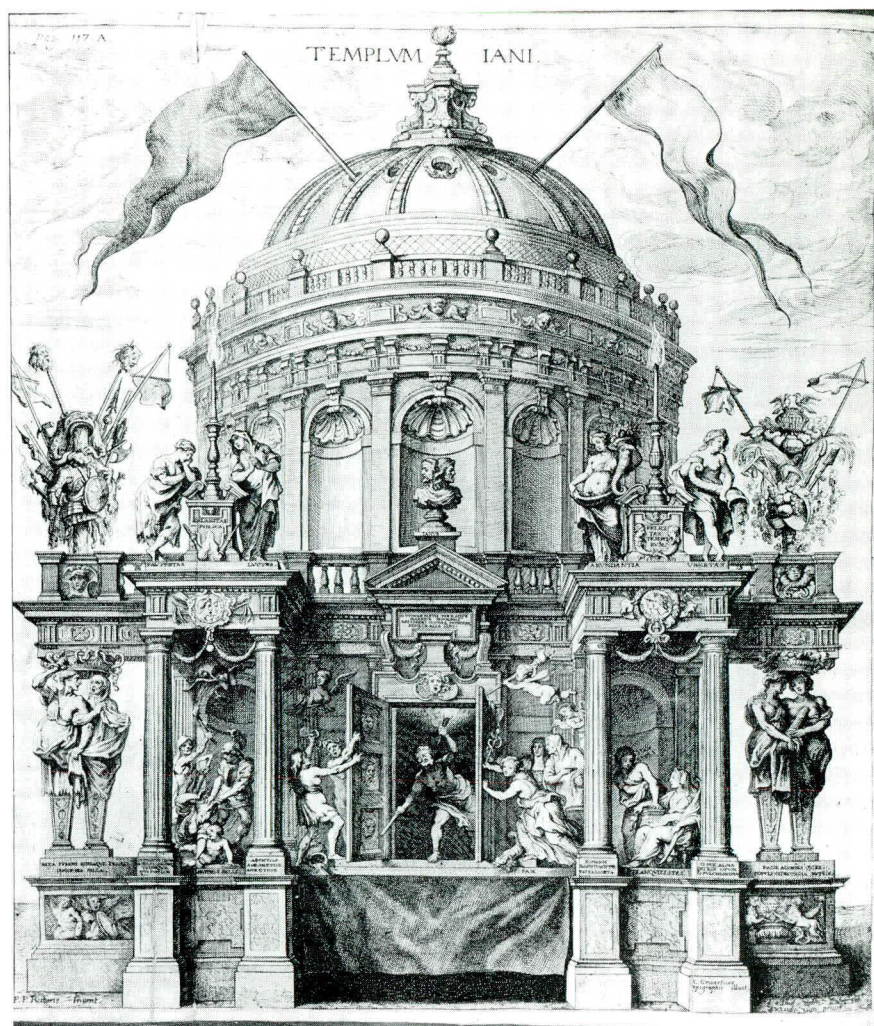
De Slapende Mars

Gegroepeerd rond de figuur van de slapende oorlogsgod Mars verduidelijken de verschillende hierboven beschreven motieven van oorlog en vrede het kader waarbinnen we Ter Brugghens schilderij moeten interpreteren. In deze 17de eeuwse oorlogs- en vredesiconografie neemt Ter Brugghens schilderij een geheel eigen, zo niet unieke plaats, in. Door de slaap waarin Mars zich bevindt, is het negatieve beeld van de woeste oorlogsgod tot een positief gegeven geworden, wat in de gedichten – terecht – als een wonder wordt aangemerkt. Mars' rust betekent de voorwaarde tot vrede, ja verzinnebeeldt de vrede zelf. Gezien de plaats van de oorlogsgod in de cyclus van oorlog en vrede, impliceert dit vredige beeld echter ook de mogelijkheid van zijn wakker worden: Mars kan zo weer opspringen, zijn zwaard grijpen, de trom roeren en een einde maken aan de "gulden vree". Het is deze dreiging waarover we eveneens in de gedichten van Van den Bos en Jan Vos kunnen lezen, en die tot blijvende waakzaamheid moet inspireren. Ook hier sluiten

de gedichten aan op een in de 17de eeuw bekende traditie.

De kostumering van Ter Brugghens Mars wordt nu ook meer verklaarbaar. De schilder heeft Mars door zijn ouderwetse uitmontering als personificatie willen onderscheiden van een figuur uit de eigentijdse werkelijkheid. Hoewel mythologische scènes bij Utrechtse Caravaggisten schaars zijn, blijkt uit een enkel voorbeeld dat deze wijze van doen niet ongebruikelijk was. Zo kennen we uit 1643 een voorstelling door Crispijn de Passe II naar Jan van Bijlert, waar de Marsfiguur nog steeds in een "ouderwets" milanees harnas gehuld is.¹³⁶ Opmerkelijk blijft dat Ter Brugghen niet voor een

39
Theodoor van Thulden (naar Peter Paul Rubens), *De Ianustempel*, ets uit C. Gevaertius, *Pompa Introitus Ferdinandi* (...), Antwerpen 1641-1642



kostuum "all'antica" heeft gekozen, maar zijn Mars in hollandse, zij het ouderwetse, kledij heeft uitgedost. Deze "verhollandsing" van een dergelijke figuur is echter in de eerste helft van de 17de eeuw niet ongewoon. Voor de meer ingevoerde tijdgenoot van Ter Brugghen – zijn opdrachtgever bijvoorbeeld – zal het allegorische karakter van het schilderij door de kostumering en de keuze van symbolische attributen als zwaard en trommel, direct herkenbaar geweest zijn.

Niet alleen het schilderij, ook de lijst wint aan duidelijkheid, nu we meer weten van de 17de eeuwse motieven van oorlog en vrede. Zoals de afgelegde wapenen van Mars rustend roesten, en Mars zelf aan banden ligt, zo duiden de aan de ketting liggende wapens op het feit dat ze – althans voorlopig – uitgeschakeld zijn. Dat ze omgekeerd zijn opgehangen houdt verband met legertradities uit de 16de en 17de eeuw, waarin wapenen ten teken van rouw, overgave of aftocht omgekeerd opgehangen, of door soldaten over de grond meegesleept werden.¹³⁷

Net zoals het harnas van de Marsfiguur, impliceren de ouderwetse wapens op de lijst een allegorische betekenis. Deze betekenis komt overeen met die van de krans van olijfbladeren om de lijst heen: met dit aan haar gewijde blad kroont Minerva de Vrede (afb. 28).¹³⁸

Waarom, zo kunnen we als laatste vraag stellen, schilderde Ter Brugghen zijn *Slapende Mars*? En waarom is het schilderij in de jaren vijftig van een nieuwe lijst voorzien?

Uit de geschiedenis van de Tachtigjarige Oorlog (1568-1648) blijkt dat in de Republiek in de jaren twintig en rond de jaren vijftig de problematiek omtrent oorlog en vrede bijzonder actueel was. Het is dan ook relevant om naar een verband tussen deze gebeurtenissen en Ter Brugghens voorstelling te zoeken. Daarbij moet wel aangetekend worden dat we hiervoor over weinig materiaal beschikken, zodat een uiteindelijke uitkomst toch nog hypotetisch moet blijven.



Siet hier den grooten *Mars* van 'tvrye Nederland
Ontbonden, los gemaect, ontslagen van den band,
Daer aen hy twaelf jaer half-willich heeft ghelegghen,
Heeft weder volle fwier end losse toom ghecreghen,
Den degghen in de vuyft, de wapens by der hant,
Help Hemel! wat salt zyn, off Oorloogh' off Bestant?
Hoe heeft hy dus het ooggh nae boven toe gheslaghen?
'tSchijnt dat hy op syn doen den Hemel raet wil vragen,
Met recht, het moet foo zyn, de faeck en mach geë quaet
Wanneer den mensche met den Hemel sich beraet.
Wel aen dan, fullen we'er de standers en banieren
Ghefwindet brallen uyt op velden en revieren?
Sal wederom de *Maes*, moet wederom den *Rhijn*
Ghetuygh van wijs beleyt en cloecke daden zyn?
Off sal hy metter vlucht syn Ruytery gaen leyden
Int scherpfte van de vrost naer *Turnbouts* schrale heyden,
En gheven *Varax* heyt een groote neder-laegh,
En brenghen ses-mael ses leeg-reeckens in den *Haegh*,
Den Spaegnaert uyt de vuyft gewrongen end gebroken?
Off sal hy met geweld den vyant gaen bestoken
Int midden van syn land? en breken in het velt
De *Castiliaensche* macht end 't *Arragons* ghewelt?
Soo dat d' *Aertf-Hertogh* self de scherpte most ontvluchten
Vant schrickelicke stael, end *la Barlott* besuchten
Betalen mette doot, end voeren d' *Admirant*
Als costelicken rooff, ghevanghen uyt het lant?
Off sal hy met een hoop van snel-befeylde schepen
Door t'grondeloose diep zyn Oorloogf-volck gaen slepē,
En werpen metter vaert een legher in *Cadland*,
Verov'ren wat hy vint, end winnen hand voor hand

Int vierendeel eens jaers veel stercken en veel steden,
Dewijl de vyant voor *Ooft-ende* breeckt syn leden?
Off salder wederom een onverwonnen Helt,
Sich met een schoone vloot opt blau-gemarmelt velt
Begheven, om een slagh voor *Gibraltar* te waghen?
Een slagh die *Portugal* de doot opt lijf ging jaghen,
Toledo sulcken schrick, dat *Sarragoff* sich boogh,
En om het lest bestant te bidden herwaerts toogh.
Off heeft des Oorloogs brand den Hemel eens verdrotten,
Die ons de lieve Vred' te gunnen heeft besloten?
O Vrede soete naem! o Vrede weerde maeght!
Die al wat vriend'lick is in dijn boesem draeght,
Besloten in dijn schoot, com herwaerts met den seghen
Daer med' du bist omgord, com stortet, als een reghen,
Dijn goed'ren over ons, en maeckt ons herte bly,
Verquickt ons droeve ziel, end blijft ons altijt by.
Doch al wat 's Hemels gunst bestemt heeft ons te geven,
Is weerd en aenghenaem, het zy in Crijgh te leven,
Off in gheliefde Vred', mits dat syn stercken erm
Ons neem in syn beschut, en vaderlick bescherm.
Oghy! wiens crachtich oog door ons verdriet bewogen,
Heeft eertijts 't *Vader-land* met groot geweld ghetoghen,
Gheruckt uyt 's vyants macht, O! gunt ons dit gebet,
't Sy dat ghy ons in Vred' off wel in Oorloogh set,
Hout ghy o Heer de wacht, drag sorg voor onse wallen,
Op dat wy van *Leon* niet werden over-vallen,
Bewaer ons als u ooggh, ons faeck neem by der hand,
End geeff ons Liefd', o Heer, end Eenicheyd int Land.

E Y N D E.

IV Een politieke betekenis?

Overzien we de geschiedenis van de Tachtigjarige Oorlog, dan treedt het probleem van oorlog en vrede het duidelijkst naar voren waar gesproken wordt over het afsluiten van vredesverdragen. Daar lag de uiteindelijke beslissing over oorlog en vrede.

De belangrijkste en meest ingrijpende onderhandelingen tijdens de Tachtigjarige Oorlog om tot vrede te komen zijn die welke uiteindelijk uitliepen op het Twaalfjarig Bestand (1609-1621). Daarna komen de gebeurtenissen die in de Vrede van Munster uit 1648 het einde van de oorlog brachten het meest in aanmerking.

De vredesonderhandelingen tussen Spanje en de Noordelijke Nederlanden die in 1607 werden begonnen, mislukten niet lang daarna in 1608. Door ingrijpen van de bij het overleg aanwezige franse gezant kwam echter een voorstel ter tafel om, in plaats van een definitieve vrede na te streven, over te gaan tot een wapenstilstand. Het besluit een Twaalfjarig Bestand in te stellen werd op 9 april 1609 bekrachtigd.¹³⁹

Dat men voor een bestand koos, betekende niet dat de stemming in de Republiek algemeen voor deze tijdelijke vrede was. Op regeringsniveau waren de tegenstellingen bijzonder scherp. Raadspensionaris Johan van Oldenbarnevelt zag mogelijkheden in het overleg, mits de soevereiniteit van de zeven noordelijke gewesten erkend zou worden. Prins Maurits daarentegen heeft als aanvoerder van de strijdkrachten weinig van het vredesoverleg verwacht. De oppositie hiertegen, en dus ook tegen Oldenbarnevelt, werd door hem geleid. Tijdens het Bestand zouden deze tegenstellingen nog verscherpt naar voren komen doordat ze zich vermengden met de godsdienstcontroversen tussen remonstranten en prinsgezinde contraremonstranten. Prins Maurits is het die we aan het einde van het Bestand op een orangistisch getinte politieke prent afgebeeld vinden als "den grooten Mars van 't vrije Nederland" (afb. 40). Hier staat de prins "ontbonden, losgemaakt, ontslagen vanden band/Daer aen hy twaelf jaer half-willich heeft ghelegghen", vragend aan de hemelse machten "wat salt syn, off Oorloogh' off Bestant?"¹⁴⁰

Ondanks de tegengestelde belangen, moet toch van een zekere opluchting over het voorlopig stopgezet oorlogsgeweld sprake zijn geweest. Dat valt al-

thans op te maken uit een aantal schilderijen, pamfletten, prenten en gedichten dat aan het Bestand gewijd is. Telkens worden hier de traditionele motieven van oorlog en vrede op de actuele situatie toegepast. Zo is de gravure van Baltens (afb. 26), waarop de wapens omgesmeed worden tot ploegijzers naar aanleiding van het Twaalfjarig Bestand ontstaan. Deze toespelings op het buiten gebruik stellen van de wapens vinden we ook op het grote doek van Adriaan van de Venne uit 1616, dat als *Allegorie op het Bestand* bekend staat.¹⁴¹ In gedichten en pamfletten wordt het Bestand meestal als periode van rust en vrede beschreven. De *Nederduytschen Helicon* uit 1610 bijvoorbeeld, bevat een aantal verzen, waarin de oorlog herhaaldelijk vergeleken wordt met de barre winter, de vrede van het Bestand met het opbloeien van de akkers en de terugkeer van de geweldloze Gouden Eeuw.¹⁴² Mars, weerd en bloed-dorstig, is hier de tegenpool van de zoete Vrede, onder wier bewind Gerechtigheid is teruggekeerd:

"Geen trommel noch trompet / tot dienst van Mars
gegegen /
In langh en werdt ghehoort / want hy is in den val /
End' rust is komen voort / met vreugdhich bly ghes-
chal /
Tot landt end' lieden nut / om houden hier rust-stede
/
O droefheyt loopt ten eynd' / en vreught vermeerdr'en
sal:
Want Krijg is nu geboeyt / 't Bestant geeft rust en
vrede.
Saturni gulden eeuw' schijnt nu verschenen
De kercke Iani is nu toeghesloten (. . .)"¹⁴³

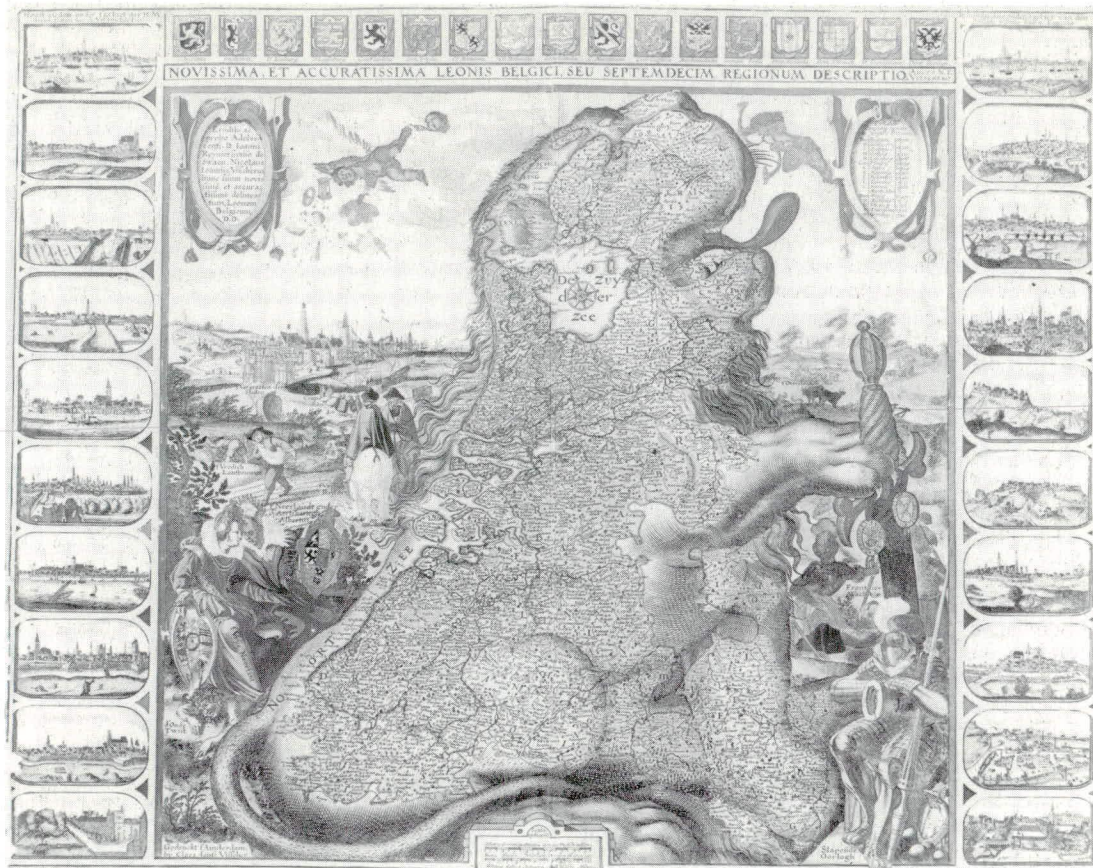
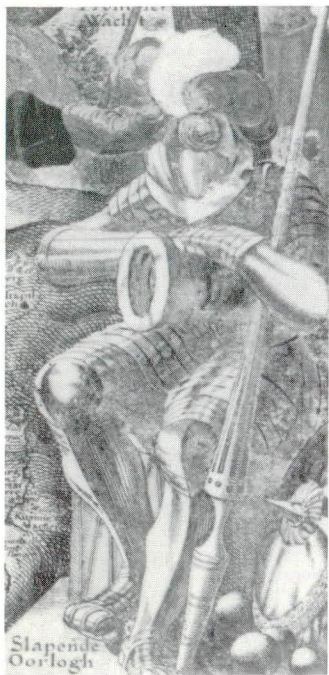
Deze zelfde thematiek vinden we op verschillende politieke prenten. Illustratief hiervoor is de *Afbeeldinghe van 't Nederlandts Bestant*, met eronder een verklarend gedicht van P.C. Hooft (afb. 41).¹⁴⁴ Op de prent zien we Bestand op een wagen voortrijden naar het op een troon gezeten Vrije Nederland. Haar zwaard is in de schede gestoken en verzegeld; ook de oorlogstrommel, evenals de wapens met touwen vastgemaakt, heeft zijn dienst gedaan. Naast de wagen, die onder haar wielen Ontucht en Ellende vermorzelt, zijn de hoofdpersonen uit de Bestands- onderhandelingen weergegeven. Achter deze stoet volgt de geketende Oorlog in een zwart harnas, omgeven door soldaten die hun lansen "treurigh slepen met omgekeerde punt, en schrijven 't stof vol strepen". Dit beeld van de uitgeschakelde Oorlog vindt

41
Claes Jansz Visscher (?), *Afbeeldinghe van 't Nederlandts Bestant*, gravure, 1609, Rotterdam, Stichting Atlas van Stolk



42
Claes Janszn Visscher, *Leo Belgicus*, gravure, 1609. Rotterdam, Stichting Atlas van Stolk

42 a.
Détail van afb. 42, de *Slapende Oorlogh*



zijn pendant boven in de prent, waar Mars uit zijn wolvenwagen overstapt in de door duiven voortgetrokken koets van Venus:

*"Den Wapenheere Mars, die lust heeft overmoedigh
(...) Is 't al te lange spel begonnen te vervelen;
En 't lust hem langer bet' met Venus wat te spelen;
Dies hy sich voegen, voor een nachje, gaet by haer.
O Krijghsliê dat's voor u een nacht van twalef
jaer."*¹⁴⁵

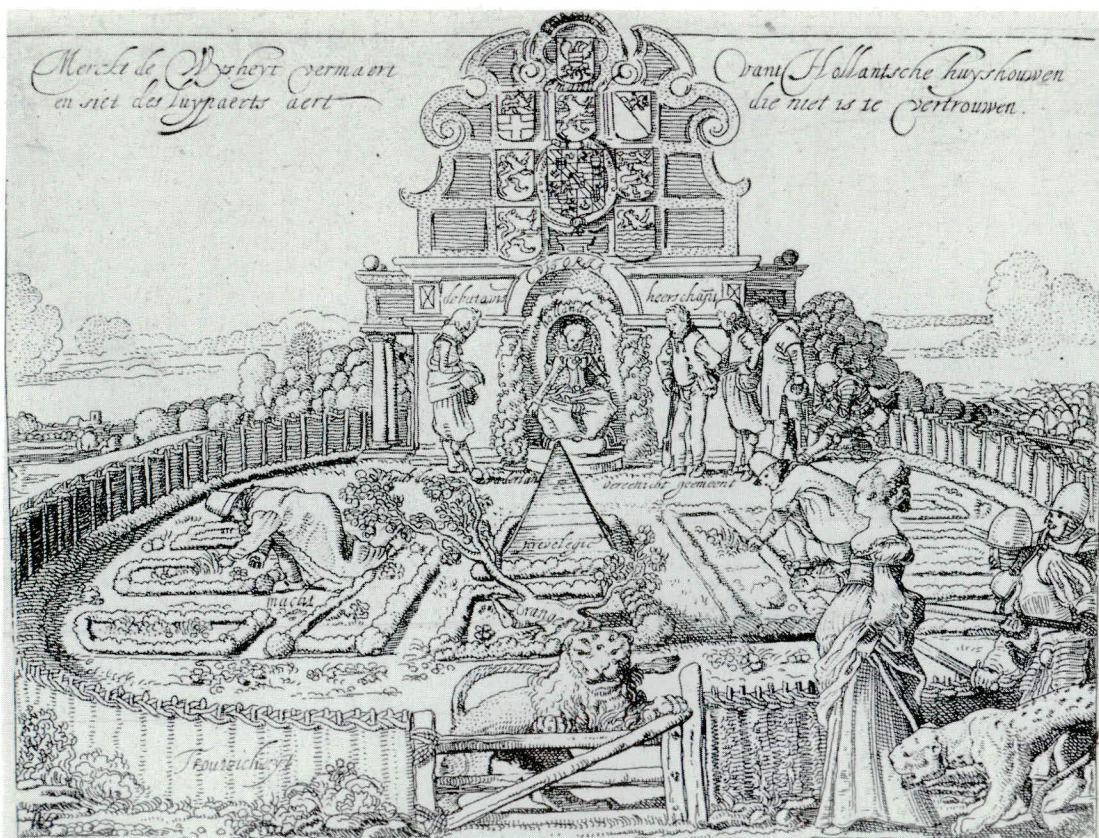
Mars' slaap is, zo houdt Hooft ons voor, een tijde-

lijke. Een waarschuwing die nu eens niet literair van aard is, maar overeenkomt met de toenmalige actuele situatie: "O Nederlanders (...) Rust nu een goede poos met matelyck verblyden./Doch op uw hoe- de blijft wel van der Staten zyden./Laat u 't Bestandt de schrick en angst ten deel ontslaen./Maer vrylyck hanght Vermoeden en Sorgh den Wagen aen."¹⁴⁶

De rustende Mars als symbool voor de vrede, maar met de dreiging van nieuw geweld is als beeld voor juist het Twaalfjarig Bestand wel bijzonder geëgend geweest. Een "Slapende Oorlogh" vinden we, leunend over een kanonsloop en gekleed in een harnas, op een andere prent ter viering van het Bestand



43 a
Détail van afb. 43, de slapende soldaten- stand



43
Willem Buytewech, *Merckt de Wyshet vermaert vant Hollantsche huyschouwen* (...), ets, 1615. Rotterdam, Stichting Atlas van Stolk

(afb. 42, 42a). Achter hem staat — waakzaam — "Frontier Wacht".¹⁴⁷ Hoe identiek Mars met de buitenspel gezette Oorlog is, kunnen we zien op Willem Buytewechs ets uit 1615, gemaakt ter illustratie van een pamflet dat de vorm heeft van een dialoog tussen de Hollandse Maagd Hollandia (ook wel Batavia geheten) en een "vrindt des vaderlands" (afb. 43, 43a).¹⁴⁸ Naast de "lantman, de steman en de zeeman", in wie Hollandia al haar vertrouwen stelt voor het terugbrengen van de welvaart, zit de vierde stand, "de krijghsman de welck ter tijt wat zit en rust". Deze geharnaste soldaat rust evenals de Oorlog, evenals Mars, nu door het Bestand de vrede is teruggekeerd.

Deze verschillende, nauw met elkaar samenhangende voorbeelden doen vermoeden dat we ook in Ter Brugghens *Slapende Mars* niet alleen een allegorie op de vrede, maar op het Bestand in het bijzonder mogen zien. Dat deze voorstelling enkele jaren na afloop van het Bestand geschilderd is, hoeft dit vermoeden niet tegen te spreken. Zo zijn bijvoorbeeld van het afdanken van de waardgelders in Utrecht door Prins Maurits in 1618, destijds een ingrijpende politieke gebeurtenis, tot in de jaren dertig van de 17de eeuw minstens vijftien versies geschilderd.¹⁴⁹

Vergelijken we Ter Brugghens voorstelling met de verschillende prenten, dan zien we dat daar de allegorische hoofdpersonen telkens door bijschriften en in samenhang met andere motieven verduidelijkt en begrijpelijk gemaakt worden. Als *Slapende Mars* is Ter Brugghens voorstelling alleen herkenbaar door kostumering en attributen zoals zwaard en trommel. Ongetwijfeld zijn de verschillen in functie van schilder- en prentkunst hier debet aan. We zouden kunnen veronderstellen dat een geschilderde politieke allegorie in tegenstelling tot de prentkunst voor een meer ingevoerd en zo men wil elitair publiek toegankelijk was. Daarbij is een schilderij van blijvend aard dan de politieke prenten die als vlugschriften veel meer tijdgebonden waren, en vanwege hun propagandistisch karakter voor een groter publiek begrijpelijk moesten zijn.

Ter Brugghens schilderij te interpreteren als een allegorie op het Bestand blijft hypotetisch. We zouden geholpen zijn indien we meer wisten van de oorspronkelijke opdrachtgever. Immers vorm en inhoud van het schilderij zullen zeer zeker mede bepaald zijn geweest door diens eisen en verwachtingen. Omtrent de oorspronkelijke opdrachtgever en de bedoelingen van latere bezitters weten we echter zo goed als niets. Het is mogelijk dat men met het schilderij een anti-oorlogshouding heeft willen demonstreren, en als zodanig kan het zelfs anti-orangistisch bedoeld geweest zijn.

Voor zover te overzien bestaan er twee mogelijkheden voor een opdrachtgever: ofwel een stadgenoot van Ter Brugghen, of de al eerder genoemde Kretzer in Amsterdam.

Utrecht

De politieke situatie in het nog sterk katholieke Utrecht van de jaren twintig is voor een demonstratie van een anti-orangistische gezindheid bijzonder gunstig geweest. Tijdens het Bestand had de stad de zijde van Oldenbarnevelt gekozen, een keuze die Prins Maurits in 1618 met het afdanken van de waardgelders op de Neude persoonlijk heeft trachten af te straffen. Bij die gelegenheid werd ook een prinsgezinde vroedschap genoemd.¹⁵⁰

Indien besteld door een Utrechtse opdrachtgever kan de Ter Brugghen een verwijzing zijn geweest naar deze gebeurtenissen, en een uitdrukking van het verlangen naar vrede zoals dat door Oldenbarnevelt voor het Bestand was geformuleerd.

Van Utrechtse opdrachtgevers van Ter Brugghen en andere Utrechtse Caravaggisten is niet veel bekend, zodat we voor dit vermoeden geen enkele bevestiging vinden.

Amsterdam

In zijn *Konstkabinet* beschrijft Lambert van den Bos hoe Kretzer zijn verzameling "in 't langh verloop

van twintigh jaer" samenstelde. Het begin van Kretzers koopmanschap valt in de jaren 1626-1628, en het is waarschijnlijk dat hij in deze tijd ook met verzamelen is begonnen.

In de jaren 1627-1629 voltrekt zich in Amsterdam in de regentenmilieus een ommezwaai wat betreft de vredespolitiek. Was het stadsbestuur tijdens het Bestand nog op de hand van Prins Maurits, onder de burgemeesters Andries Bicker en Jacob de Graeff ontwikkelde het regentenpatriciaat zich vanaf 1628 tot een eenheid die in oppositie ging tegen de Oranjes. Hun door handelsmotieven ingegeven vredespolitiek duurde tot in de jaren vijftig van de 17de eeuw.¹⁵¹

Kretzer behoorde tot de remonstrantse gezindheid, evenals de besturende regenten De Graeff en Bicker.¹⁵² Het waren de remonstranten die na afloop van het Bestand gepleit hadden voor voortzetting van deze vredessituatie, en ze hadden het diensgevolge in Amsterdam tot 1628 moeilijk te verdueren gehad. Kretzer heeft mogelijk in deze tijd al contacten met de regentenmilieus gehad en zich aan hun ideeën geconformeerd. Ook al valt het niet te bewijzen, Kretzer kan Ter Brugghen vóór 1629 de *Slapende Mars* hebben laten schilderen als demonstratie van zijn politieke gezindheid. Heeft hij het schilderij later aangekocht, dan nog is het waarschijnlijk dat hij er zijn eigen opvattingen over oorlog en vrede in verbeeld heeft gezien. Zoals vermeld bezat Kretzer eveneens Honthorsts *Dood van Seneca*, een schilderij dat ook dateert uit de jaren twintig van de 17de eeuw. Van dit schilderij is eerder al eens gesuggereerd dat het als een politieke allegorie bedoeld is geweest.¹⁵³ Hier zou de voorstelling betrekking hebben op Oldenbarnevelt (Seneca) die

44
S. Savry (naar Isaac Isaacs.), *Gewenste Vryheydt* (Mercurius en de Vrede), gravure, 1648. Rotterdam, Stichting Atlas van Stolk



DE VRYHEIT, oprecht, schoon, niet angst de vryheid
Want haer den dand' (P) en d' volck verontken.
De Tuam vordert de VREE de Tuam schenkt de vryheid.
(Waar de de VREE vordert de vryheid, de vryheid)

in 1619 door Prins Maurits (de romeinse keizer Nero) ter dood was gebracht. Maar ook deze interpretatie blijft speculatief.

De *Slapende Mars* lijkt in het Amsterdamse regentmilieu ten tweeden male een pacifistische betekenis te hebben gekregen toen de lijst er omheen werd gezet en Jan Vos zijn gedicht erop maakte. Dit hoeft ons niet te bevreemden want de stad Amsterdam was de grote pleitbezorgster voor de in 1646 begonnen vredesonderhandelingen die in 1648 zouden leiden tot de Vrede van Munster.

De vredesfeesten werden in Amsterdam dan ook uitbundig gevierd. In de stadsschouwburg, waarvan Marten Kretzer dat jaar één van de hoofden was, werden zes tableaux opgevoerd die, zoals we kunnen zien op een reeks prenten die Savry hiernaar maakte, verschillende malen de geboiede of geketende Mars hebben getoond.¹⁵⁴

De nadruk bij al deze festiviteiten lag met name op de alles overwinnende Vrede die een verbond met de Handel sloot. Dit aan Amsterdams opportunistisch "pacifisme" ten grondslag liggende motief vinden we zowel in één van de genoemde tableaux (afb. 44) als in het tympaan van het nieuwe stadhuis (nu Paleis op de Dam) waarvan de bouw in het vredesjaar begonnen werd. Daar troont de Amsterdamse stedemaagd aan wie de wereldzeeën hun hulde brengen. Boven haar staat ter bekroning van het fronton de glorieuze gestalte van de Vrede.

Lambert van den Bos' gedicht op Ter Brugghens schilderij, dan nog in de Kretzercollectie, kan heel goed een weerklank bevatten van de recente Munsterse vrede, waarmee de Amsterdamse regentpolitiek een overwinning behaalde op de oranjepolitiek. De voorstelling van de *Slapende Mars* kon hier opnieuw fungeren als een toepasselijke vredesallégorie.¹⁵⁵

Ook voor de volgende eigenaar Pieter Six, die het schilderij naar alle waarschijnlijkheid bij de verkoop van de Kretzercollectie in 1650 kocht, kan de *Slapende Mars* deze stellingname ten opzichte van de vrede belichaamd hebben. Van de schutterij, waartoe Six in 1650 als één van de kapiteins ging behoren, hadden enkele vendels zich in 1648 ter gelegenheid van de vrede laten uitschilderen. Uit de gedichten die Jan Vos hierop maakte, blijkt duidelijk de door hun nagestreefde vredespolitiek, zij het met de bekende ondertoon van waakzaamheid: "de wijzen laten 't zwaard wel rusten maar niet roesten".¹⁵⁶

Dat deze instelling anno 1650 nog wel eens actueel zou kunnen blijken te zijn, kon men toen nog niet vermoeden. In 1650 ontstonden namelijk nieuwe spanningen tussen de Amsterdamse stadsregering onder leiding van Andries Bicker en de als steeds op oorlog met Spanje beluste stadhouder Willem II (1620-1650), zoon van Frederik Hendrik.¹⁵⁷ Ondermeer het Amsterdamse voorstel tot verregaande afanking van de legertroepen heeft tot irritatie en daardoor tot conflict met de stadhouder geleid. Dit conflict, dat zich in de maanden juli-augustus afspeelde, is uitgelopen op een poging van de Prins Amsterdam met wapengeweld te bedwingen. Een opzet die mislukte.

Jan Vos' gedicht op Ter Brugghens Mars moet kort na deze aanval van de Prins op Amsterdam geschreven zijn.¹⁵⁸ Qua thematiek sluit het nauw aan bij andere gedichten waarin Jan Vos de op dat moment actuele situatie heeft weergegeven, en waarin herhaaldelijk een scherpe anti-orangistische toon te bespeuren is.

Mede door dit gedicht heeft Pieter Six, pas kapitein van één der Amsterdamse schuttersvendels, zijn *Slapende Mars* mogelijk willen laten functioneren als een manifest voor de vrede.¹⁵⁹ Om deze nieuwe aanwinst heeft hij toen waarschijnlijk ook, naar aanleiding van dezelfde gebeurtenissen, de lijst laten zetten, die nog steeds op zo'n nadrukkelijke, maar harmonische wijze de vredesbetekenis van Hendrick ter Brugghens *Slapende Mars* aanvult.

Noten

* Voor raad en suggesties is dank verschuldigd aan de leden van de werkgroep, drs S.A.C. Dudok van Heel, prof. E. de Jongh, dr J.B. Kist, dr D.P. Snoep en dr P.J.J. van Thiel.

Alle citaten van klassieke auteurs zijn gebaseerd op de uitgaven in de Loeb Classical Library.

1. Aanhef van een in het begin van de 17de eeuw populair lied, waarvan de melodie ook herhaaldelijk voor andere teksten is gebruikt. Zie: J.P. Sweelinck, *Opera Omnia* vol I, ed. G. Leonhardt e.a., Amsterdam 1968, XXVII, 3.
2. Geschilderd op paneel, 106 x 93 cm. *Catalogus van Schilderijen*, Centraal Museum, Utrecht 1952, 25 (nr. 52), afb. 28. (als: *Cat. CM 1952*). Voor de verschillende studies over het schilderij in het bijzonder zie chronologisch: W. Stechow, "Zu zwei Bildern des Hendrick Terbrugghen," *Oud Holland*, 45 (1928), 277-281; B. Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*, Den Haag 1958, cat. nr. A 71; S. Slive, "Een Dronke Slapende Meyd Aen Een Tafel By Jan Vermeer," in: *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, 452-459, i.h.b. p. 455; M. Millner Kahr, "Vermeer's girl asleep, a moral emblem," *Metropolitan Museum Journal* 6 (1972), 115-132, noot 22/23; *Catalogus Rembrandt en zijn tijd*, Brussel 1971, cat. nr. 105; Craig Harbison, "A note on Terbrugghen's *Sleeping Mars*," *The Burlington Magazine* 116 (1974), 35-36. Voor Ter Brugghen ook o.m.: L.J. Slatkes, *Dirck van Baburen*, Utrecht 1965; idem, tentoonstellingscatalogus *Hendrick Terbrugghen in America*, Dayton/Baltimore 1965-66; P.J.J. van Thiel, "De aanbidding der koningen en ander vroeg werk van Hendrick ter Brugghen," *Bulletin Rijksmuseum* 19 (1971) 3, 81-117. In navolging van Van Thiel wordt de naam van de kunstenaar in deze catalogus geschreven als Hendrick ter Brugghen i.p.v. het verouderde Terbrugghen.
3. Brief aan A. von Schneider. Zie: *Correspondentie Centraal Museum*, 1925, nr. 17.
4. Samenwerking vond met name plaats tussen het museum en de kunsthistorici A. von Schneider en W. Stechow. Von Schneider publiceerde in 1933 zijn pionierswerk *Caravaggio und die Niederländer* naar zijn dissertatie uit 1922.
5. De schenker was J.J.M. Chabot, die het schilderij in 1926 kocht uit een Engelse collectie en het aan het Centraal Museum in bruikleen gaf (zie: *Corr. CM 1926*, nrs. 279, 283, 287, 288, 297, 306). Chabot schonk meer schilderijen, vgl. *Cat. CM 1952*, nrs. 42, 54, 151. Voor een bruikleenlijst van Chabot, zie: *Corr. CM 1925*, nr. 210, en *Corr. CM 1927*, nr. 133.
6. In een brief van Schuylenburg aan S.J. van de Poll. *Corr. CM 1928*, nr. 395.
7. Stechow, a.w. (noot 2).
8. Deze beschrijving was al eerder gepubliceerd door J.H.W. Unger, "Vondeliana II," *Oud Holland* 2 (1884), 116-135.
9. Vergelijk Nicolson, a.w. (noot 2), cat. nr. A 71.
10. Slive, a.w. (noot 2), Harbison, a.w. (noot 2).
11. Nicolson, a.w. (noot 2), cat. nr. A 71 en W.F.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam z.j., dl. VII, 198. Het onderschrift luidt: "Mavors quiescit laureatus altius/Quiescat in Bonum usque et usque publicum" (Mars

rust na zich met roem gekroond te hebben/moge hij van nu af aan tot zegen en heil van het volk rusten). De prent is niet gedateerd, maar stamt van vóór 1630, mogelijk zelfs nog van vóór 1621.

12. Kahr, a.w. (noot 2), noot 22-23.
13. Voor verschillen in datering in de oudere literatuur: Nicolson, a.w. (noot 2), cat. nr. A 71. Nicolson zelf dateert 1623-25. De catalogus *Rembrandt en zijn tijd*, a.w. (noot 2), nr. 105, dateert "ongeveer 1625". P.J.J. van Thiel, a.w. (noot 2), ca 1624, Craig Harbison, a.w. (noot 2), 1629.
14. Voor de kopieën, zie: Nicolson, a.w. (noot 2), cat. nrs. A 42, A 44, A 71, afb. 41a-41b.
15. Voor technisch onderzoek van het schilderij, zie: *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht 1967, 226-227.
16. Nicolson, a.w. (noot 2), cat. nr. A 42, vroeger Pall Mall Studios (1922), afb. 41a. Zie voor het kopiëren: B. Nicolson, "Terbrugghen repeating himself," in: *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Antwerpen 1957, 193-203.
17. De houding wordt beschreven als gezien vanuit het schilderij.
18. Zie hiervoor: Von Schneider, a.w. (noot 4) en J.G. van Gelder, "Caravaggio en zijn Noord-Nederlandse navolgers" in: cat. tent. *Caravaggio en de Nederlanden*, Antwerpen-Utrecht 1952, XII-XXIII. Tevens R.E. Spear, *Caravaggio and his followers*, New York-Londen 1975.
19. Over Caravaggio: W. Friedländer, *Caravaggio Studies*, Princeton 1972² en R.E. Spear, a.w. (noot 18).
20. Deze passage afgedrukt bij Friedländer, a.w. (noot 19), 259. Oorspronkelijk in Karel van Mander, *Het Schilder-boeck* (...), Haarlem, 1604, deel III, fol. 191r.
21. Voor Honthorst: J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst*, Den Haag 1957. Voor Baburen: Slatkes, 1965, a.w. (noot 2).
22. Ter Brugghens werk vertoont opvallende overeenkomsten met dat van de veel jongere Italiaanse Caravaggist Giovanni Serodine (1600-31). Men heeft daarom wel gesuggereerd dat Ter Brugghen een tweede reis naar Italië heeft gemaakt. Vgl. R. Longhi, "Caravaggieschi Nordici," *Paragone* 33 (1952), 52-58. Deze these, door Nicolson voor mogelijk gehouden, is herhaaldelijk weerlegd. Zie Van Thiel, a.w. (noot 2), 92.
23. Voor de ontdekking van de *Aanbidding* (nu Rijksmuseum Amsterdam), waardoor nieuw licht op Ter Brugghens oeuvre werd geworpen: Van Thiel, a.w. (noot 2). Van Ter Brugghen zelf is een getuigenis over zijn italiaanse reis bekend. Samen met Thyman van Galen geeft hij te kennen "dat zyl. ettelicke jaren in Italiën heurlieder conste geexerceert hebben, dan verlesomer a° XVI veerthien (anno 1614) bynnen der Stadt Milanen in Lombardien geweest". Zie Nicolson, a.w. (noot 2), 36. Voor de inschrijving in het Lucasgilde: S. Muller Fz, *De Utrechtse Archieven*, I Schildersverenigingen te Utrecht, Utrecht 1880, 105.
24. Abraham Bloemaert (1564-1651); diens *Fluitspeler* uit 1621 toont een halffigurge compositie en lichteffecten. *Cat. CM 1952*, 11 (nr 17), afb. 22.
25. Honthorst is degene geweest die de caravagistische contrastwerking tussen licht en don-

- ker verder ontwikkelde in zijn nachtscènes, waarin kaarsen als lichtbron gebruikt worden. Vanwege de hierdoor ontstane scherpe contrasten werd hij ook "Gherardo delle Notti" (van de nachten) genoemd.
26. Het schilderij op afb. 3 is een copie naar een verloren gegaan origineel van Caravaggio, vgl. Friedländer, a.w. (noot 19), cat. rais. nr. 46. Voor het voorkomen van dergelijke scènes bij Caravaggisten: A. Moir, *Caravaggio and his copyists*, New York 1976, pl. 45, 46, 48 (*Gevangenneming*), pl. 76, 77 (*Doornenkroning*). Voor andere voorbeelden waarin het harnas figureert: A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge, Mass. 1967, pl. 45, 356, 106. Vgl. ook onze noot 31-32. Bijna identiek met de Ter Brugghen, maar dan in spiegelbeeld, is een slapende soldaat op Pieter de Hoochs *Bevrijding van Petrus uit de gevangenis* in de De Roy van Zuydewijn-collectie. Vgl. P.C. Sutton, "A newly discovered work by Pieter de Hooch," *Burlington Magazine* CXXI (1979), 32-33, afb. 50.
 27. R.B.F. van der Sloot, "Harnassen uit einde 16e en begin 17e eeuw in de Noordelijke Nederlanden," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 10 (1959), 99-125.
 28. In het Amsterdams Historisch Museum worden nog zo'n 80 harnassen van dit type, afkomstig uit de vroegere stadswapenkamer, bewaard. Voor afbeeldingen van schutters met dergelijke harnassen, zie: Van der Sloot, a.w. (noot 27).
 29. Van der Sloot, a.w. (noot 27), 114.
 30. Mededeling dr J.B. Kist, Rijksmuseum, Amsterdam.
 31. Nicolson, a.w. (noot 2), cat. nr. A 67 (gedateerd als 1627) en cat. nr. A 48 (gedateerd rond 1625-29).
 32. Slatkes, 1965 a.w. (noot 2), hoofdstuk I en VI en cat. A19, *De koppelaarster* (1623). Baburen keert terug uit Rome in 1620 en sterft in 1624. In de tussenliggende jaren is er tussen zijn werk en dat van Ter Brugghen overeenkomst in stijl en compositie, waaruit duidelijk de invloed van een gemeenschappelijk atelier blijkt. Harnassen komen als motief dikwijls bij Baburen voor: vergelijk bij Slatkes cat. A7 (*Gevangename Christi*) en cat. A17 en A18 (*Doornenkroning*); vgl. tevens Honthorsts *Doornenkroning* bij Judson, Honthorst a.w. (aangehaald in noot 21), cat. nr. 47.
 33. Zie: cat. van de Robert Noortman Gallery, Londen 1978, nr. 6.
 34. De voorstelling gedateerd 165- heet tegenwoordig *Staande Mars*. Vgl. *Katalog der Staatlichen Gemälde-galerie zu Kassel*, Kassel 1958, s.v. Rembrandtschule nr. 245. De invloed van Ter Brugghens kleur- en lichtgebruik, en dat van de Utrechtse Caravaggisten in het algemeen, wordt ook erkend op schilders als Rembrandt, Jan Lievens, Paulus Bor en Jan Vermeer. Vgl. Von Schneider, a.w. (noot 4), hoofdstuk II.
 35. Vergelijk ondermeer A. Bredius, *Künstler-Inventäre. Urkunden zur Geschichte der holländische Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, Den Haag 1915-22, 8 delen.
 36. Mededeling dr J.B. Kist, Rijksmuseum.
 37. H. van de Waal, *Drie Eeuwen Vaderlandsche Geschied-uitbeelding 1500-1800. Een Iconologische Studie I*, Den Haag 1952, 62-64, en S.J. Gudlaugsson, *Iconographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*, Würzburg 1938 (diss.), 1-22. Hierbij moet worden opgemerkt dat het gebruik van het ouderwetse kostuum niet altijd een positieve betekenis heeft. Jan Steen bijvoorbeeld gebruikt in zijn schilderijen herhaaldelijk het oude kostuum om er de desbetreffende persoon mee te ridiculiseren. Vgl. Gudlaugsson.
 38. Gudlaugsson, a.w. (noot 37), 59-79.
 39. Idem, 14. Als nog een voorbeeld van deze, niet alleen tot de Caravaggisten beperkte gewoonte, kan de politieke allegorie *De Eendracht van het Land van Rembrandt* uit 1641 dienst doen. Daarin zijn verschillende strijders toegerust met verouderde wapens, terwijl de strekking van het geheel ongetwijfeld bijzonder actueel is geweest. Zie: Van de Waal, a.w. (noot 37), 63. Rembrandt is trouwens ook het treffende voorbeeld van een kunstenaar, die op verkopen oude wapens en andere curiosa kocht en deze als atelier-requisieten in zijn verzameling bewaarde. Zie: R.W. Scheller, "Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer," *Oud Holland* 84 (1969), 81-148.
 40. Meestal zijn dan de ogen gesloten. Figuren die eveneens hun hoofd ondersteunen, maar hun ogen open hebben, worden meestal tot de contemplatieve melancholici gerekend. Dit onderscheid geldt evenwel niet altijd als een wetmatigheid. Voor andere "slapers", vgl. cat. tent. *Naar bed, naar bed, zei Duimelot*, Gouda 1978, 41-45.
 41. Kahr, a.w. (noot 2) en Slive, a.w. (noot 2).
 42. Men zou in dit verband van "gerealiseerde abstractie" kunnen spreken. Vgl. E. de Jongh, "Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de 17de eeuw," in: cat. tent. *Rembrandt en zijn tijd*, a.w. (noot 2), 143-194. Van dezelfde schrijver eveneens "Inleiding", cat. tent. *Tot Lering en Vermaak*, Rijksmuseum Amsterdam 1976, 14-28.
 43. Nicolson, a.w. (noot 2), cat. nr. A 71.
 44. Beginnend links boven naar onderen toe vinden we de volgende wapens: trommel; twee helmen; twee stokwapens (links een piek, rechts een partisaan); twee vuursteenpistolen van een archaisch type, maar met een modern vuursteenslot van rond 1650; een bandelier met kruismaten en een kogelzak; een houwer (krom) en een degen (recht), vaak als ornament gebruikt; twee strijdnokken (morgenster/strijdhamer), hier ongebruikelijk omdat deze in de 17de eeuw niet meer gehanteerd werden; twee archaische hellebaarden; een kruithoorn; twee lontroers (kolffmodel) uit rond 1600; een bundel trofeeën met o.a. een borststuk "alla romana", ruiterslans, partisaan, pijlen, masdarm, het geheel bedoeld om antiek — in de zin van Romeins — te lijken (Met dank aan dr. J.B. Kist, Rijksmuseum).
 45. Cat. *Rembrandt en zijn tijd*, a.w. (noot 2), nr. 105.
 46. H. Heydenrijk, *The Art and History of Frames*, New York 1963 (zie ook noot 48).
 47. A.M. von Graevenitz, *Das niederländische Ohrmuschel-Ornament. Phänomen und Entwicklung dargestellt an der Werken und Entwürfen der Goldschmiedefamilien Van Vianen und Lutma*, Bamberg 1973 (diss. München) i.h.b. 57 e.v.
 48. C. Grimm, *Alte Bilderrahmen*, München 1978, 123-25, afb. 177-187 en Graevenitz, a.w. (noot 47), 57 e.v.
 49. S.A.C. Dudok van Heel, "Ruim honderd ad-

- vertenties van kunstverkopingen uit de Amsterdamsche Courant 1711-1725," *Jaarboek Amstelodamum* 69 (1977), 107-133, i.h.b. 107.
50. Volgens Dudok van Heel, a.w. (noot 49), 107. De beschrijving door Van den Bos van de Kretzer collectie wordt niet als catalogus vermeld in F. Lugt, *Répertoire des catalogues de ventes publiques* I, Den Haag 1938. Kretzer heeft in 1650 alleen zijn schilderijen verkocht. Blijkens de *Haarlemsche Courant* van 20 dec. 1670 no. 50, bieden zijn erfgenamen te koop aan: "alle desselfs nagelaten seer rare papierkonst van de voortreffelykste Italiaensche en Deutsche Meesters gedaan (. . .), als oock eenige gesneden platen gedaan door Cornelis Visser. . ." (Kretzer stierf in december 1670); zie Unger, a.w. (noot 8), 114 n.8.
 51. Zie Unger, a.w. (noot 8), 2 e.v. Deze noemt 1628 als eerste vermelding van Kretzers koopmanschap, en geeft voor 1626 een vermelding van Kretzer als bewoner op de Keizersgracht. Dudok van Heel, 1977 a.w. (noot 49), 107, noemt 1626 als eerste vermelding voor het koopmanschap van Kretzer. Verder S. Slive, *Rembrandt and his Critics*, Den Haag, 1953, 44, 45, 46; S.A.C. Dudok van Heel, *Jan Vos (1610-1667) uit zijn gedichten*, ongepubliceerde scriptie (1979), bewaard op het Gemeente Archief, Amsterdam.
 52. Bredius, a.w. (noot 35) I, 237. Waarschijnlijk is dit schilderij identiek aan de *Kruisiging met Maria en Johannes*, die zich nu in het Metropolitan Museum of Art in New York bevindt. Vgl. Nicolson, a.w. (noot 2), A 49 en Slatkes, 1965-66 a.w. (noot 2), nr. 9.
 53. Vgl. de literatuur vermeld in noot 51.
 54. Unger, a.w. (noot 8).
 55. Slive, a.w. (noot 51), 46; W.J.C. Buitendijk, *Jan Vos, Toneelwerken*, Assen-Amsterdam 1975, 9 en Dudok Van Heel, 1979, a.w. (noot 51), 14.
 56. S.A.C. Dudok van Heel, Gemeente Archief te Amsterdam, houdt zich op het moment bezig met aspecten van het 17de en 18de eeuwse Amsterdamse verzamelwezen.
 57. Unger, a.w. (noot 8), 111 en *Cat. CM* 1952, 65 (nr. 153), afb. 36.
 58. Voor Pieter Six, broer van de meer bekende kunstverzamelaar Jan Six, zie: M.G. de Boer, "Vergeten leden van een bekend geslacht," *Jaarboek Amstelodamum* 42 (1948), 10-34 en J.B. Elias, *De Vroedschap van Amsterdam* I, Amsterdam, 458. Het schilderij van Ter Brugghen wordt echter niet meer vermeld in de beschrijving van de collectie van zijn zoon Pieter Six (1655-1703), na diens dood opgemaakt door notaris J. Lansman, N.A.A. no. 4720, fol. 654-659, d.d. 17.7.1704, Gemeente Archief Amsterdam. Vgl. M.G. de Boer. Voor de advertentie van de verkoop van deze collectie: S.A.C. Dudok van Heel, "Honderdvijftig advertenties van kunstverkopingen uit veertig jaargangen van de Amsterdamsche Courant 1672-1711," *Jaarboek Amstelodamum* 67 (1975), 149-173, i.h.b. 164. Ook bij de andere zoon Willem Six (1662-1733) is geen spoor meer te vinden van de Ter Brugghen, zie G. Hoet, *Catalogus of naamlyst van schilderyen* I, Den Haag 1752, 410-423.
 59. Dudok van Heel, 1979 a.w., (noot 51), 5.
 60. Ibidem.
 61. Ibidem. Jan Vos heeft vóór 1662 ook een gedicht op het door Lievens geschilderd portret van Six' vrouw Joanna geschreven: Jan Vos, *Alle de Gedichten*, Amsterdam 1662, 182-183. Eveneens dichtte hij op een door Rubens geschilderd werk uit de Six collectie, voorstellende *Het Lijk van Leander in de Armen der Zee-godinnen*, zie: *Dichtkunst van Jan Vos* verzamelt en uytgegeven door J.v.D. t 'Amsterdam, Jan van Duisberg, 1658, 299-300. Belangrijk is in deze context ook dat Jan Vos, evenals Marten Kretzer in 1644-45, 1647-49, van 1647 tot 1667 één van de hoofden van de Amsterdamse Schouwburg was. Dit op voorspraak van Jan Six, broer van Pieter Six. Dudok van Heel, 1979 a.w., (noot 51), 7.
 62. Vgl. noot 8.
 63. De ingewikkelde problematiek rond de relatie woord-beeld en de al dan niet aanwezige gelijkwaardige positie van deze begrippen in de 17de eeuwse kunsttheorie wordt behandeld door J.A. Emmens, "Ay Rembrant maal Cornelis stem'," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 7 (1956), 133-165.
 64. *Dichtkunst van Jan Vos*, a.w. (noot 61), 297. Vgl. ook de uitgaven van de gedichten in 1662, 571 en 1726, I, 366.
 65. Vgl. Udo W. Scholz, *Studien zum altitalischen und altrömischen Marskult und Marsmythos*, Heidelberg 1970, en *Pauly's Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*, bearb. von G. Wissowa, Bnd 14, Stuttgart 1930, k. 1919 e.v., s.v. Mars.
 66. Scholz, a.w. (noot 65), hfdst. 2, 3 en 5.
 67. Een opleving van de Marscultus vond echter plaats onder keizer Augustus (63 v. Chr. — 18 na Chr.) Deze stichtte in de jaren 20 en 2 v. Chr. binnen Rome twee aan Mars Ultor (de Wreker) gewijde tempels. Dit in verband met zijn religieuze propagandapolitiek die streefde naar restauratie van het Iulische huis dat zich op Mars en Venus als voorouders beriep. Scholz, a.w. (noot 65), 23.
 68. Zie b.v. Silius Italicus, *Punica*, IV, 430-443 en Statius, *Thebaidos*, VII, vs 40-63. Voor een index van passages over Mars bij Griekse en Romeinse auteurs vgl. Scholz, a.w. (noot 65), 168-175.
 69. Voor afbeeldingen van Mars in de klassieke kunst o.m. S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, 6 dln, Parijs 1908 en later; dl I, 346-49, II 179-193, III 55-61, IV 100-101, V 263-274 en VI 33-38. Voor de lans als symbool van Mars, Scholz, a.w. (noot 65).
 70. Zie uitvoerig: J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, Princeton 1972.
 71. Idem, 149 e.v. Als voorbeelden van deze gedaanteverwisselingen kunnen genoemd worden Iuppiter die als monnik, en Mercurius die als bisschop wordt weergegeven. Seznec, afb. 62, 63.
 72. Seznec, a.w. (noot 70), 193.
 73. Zo bij Isidorus van Sevilla (ca 560-636), *Etymologiarum sive originum Libri XX*, ed. W.M. Lindsay, Oxford 1971, liber VIII, XI *De Diis Gentium*, 50-53. "Mas" duidt volgens Isidorus op het feit dat de oorlog door mannen gevoerd wordt, "mors" dat Mars hun dood bewerkstelligt. Eveneens noemt Isidorus de bijnaam "Gradivus" voor Mars, die hij verklaart als het "uittrekken tot oorlog." Door andere schrijvers wordt Mars of Mavors met dezelfde associaties verklaard: "Maris Ars" (de mannelijke oorlogs[kunst] of "Mares Vorans" (mannen verslindend [in de oorlog]). Voor de vrij gelijklopende opvattingen van de mythografen zie H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis, ein*

74. Seznec, a.w. (noot 70), 37 e.v.
75. Seznec, a.w. (noot 70), 11-37. Deze historische verklaring wordt ook "euhemerisme" genoemd.
76. Idem. 107-112. De verhalen konden zowel in goede als slechte zin geduid worden (in bono et in malo). Met name in de laat-middeleeuwse gemoraliseerde Ovidiusteksten overheerst de "slechte" zin van het Mars en Venus-verhaal. Vgl. Ed. C. de Boer, *Ovide Moralisé en Prose*, Amsterdam, 1944, 141-143 en Seznec, a.w. (noot 70), 107-112.
77. Seznec, a.w. (noot 70), 229 e.v. voor Giraldi's *De Deis gentium varia et multiplex historia*, Natale Conti's *Mythologiae sive explicationes fabularum libri decem*, en Cartari's *Le Imagini colla spozione dei Dei degli antichi*. Naast deze handboeken zagen een groot aantal herdrukken van middeleeuwse mythologische werken het licht. Seznec 225 e.v.
78. Deze werken opgenomen in zijn *Schilderboek* (...). Zie noot 20.
79. Natale Conti, *Mythologiae* (...), Padua 1616, 81-84; V. Cartari, *Le imagini dei Dei degli Antichi* (...), Venetië 1571, 394-412.
80. Conti, 1616 a.w. (noot 79), Liber II, cap. VII, 81-84. Voor Bellona, zuster van Mars, Pauly-Wissowa, a.w. (noot 65), dl 3, k. 254-257.
81. Van Mander, *Wtleggingh* (noot 78), bk IV fol. 28 r,v noemt eveneens twee paarden, maar ook de mogelijkheid van twee wolven. Cartari, 1571 a.w. (noot 79), 398, noemt zowel twee, als vier paarden voor de wagen van Mars. Cartari en Van Mander laten Mars door Gerucht (Fama), die zijn komst verbreidt, vooruitgaan. Naast de afbeelding van Mars op een wagen geeft Cartari op p. 400 ook een weergave van het altaar van Mars.
82. Voor deze passages Van Mander, *Wtleggingh* (noot 78), bk IV fol. 28v en verder.
83. Deze schaarsheid hangt samen met de introductie van klassieke vormen en motieven in de Noordelijke Nederlanden. Aan het einde van de 16de eeuw maken zowel Utrecht als Haarlem wat dit betreft een bloeiperiode door, die pas na ongeveer 1650 algemener wordt. Voor Rubens zie R. Baumstark, "Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien," *Aachener Kunstblätter* 45 (1974), 125-234.
84. Hollstein, a.w. (noot 11), VIII, 24.
85. Hollstein, a.w. (noot 11), VIII, 135, nr. 358-364.
86. Ovidius, *Metamorphosen*, bk I, vs 89-150. Vgl. H. Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, New York 1969. Voor deze serie van R.W. de Baudous (?) naar Hendrick Goltzius, Hollstein, a.w. (noot 11), VIII, 130, 12.
87. Gedateerd 1664, in de Eerste Kamer der Staten Generaal, Den Haag. H. Schneider, *Jan Lievens*, Amsterdam 1973, kat. nr. 86.
88. Ook de *Mars* van Artus Quellinus in het Amsterdamse Raadhuis (nu Paleis) op de Dam is volgens dit type weergegeven.
89. De trommel als attribuut van Mars komt ook voor op een schilderij met een vredesallegorie uit de omgeving van Hendrick van Balen (1575-1632), nu particulier bezit München. Vgl. Baumstark, a.w. (noot 83), afb. 33. Hetzelfde attribuut geeft een reliëf, Noord-Nederlands ca. 1660, getiteld de *Oorlog te zien*, nu Rijksmuseum. *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum, Catalogus*, Amsterdam 1973, 343.
90. Homerius, *Odysee*, bk VIII, vs 261-366 en Ovidius, *Metamorphosen*, bk IV, vs 167-189.
91. Lucretius, *De Rerum Natura*, bk I, 29-40. Hetzelfde idee van de bij Venus rustende Mars bij Statius, *Thebaidos*, bk III, vs 295/296 en in de *Griekse Anthologie*, dl V, 259, 287.
92. Voor Harmonia: Hesiodus, *Theogonie*, vs 937-975 en C. van Mander, *Wtleggingh* (noot 78), bk IV fol. 30v, die als kinderen van Mars en Venus ook Eros en Anteros, Liefde en Tegenliefde vermeldt.
93. Vgl. E.H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1975², hfdst. II, i.h.b. 66 e.v. en E. Panofsky, *Problems in Titian*, New York 1969, 127 e.v.
94. Conti, 1616 a.w. (noot 79), 83: "ad exprimentum igitur quod symmetria necessaria est rebus naturalibus ista fabulosè confixerunt," zie ook: Cap. XIII, De Venere (met afbeelding).
95. Voor andere voorbeelden zie: M. Meiss, "Sleep in Venice," in: *Proceedings of the American Philosophical Society* vol. 110, 5 (1966), 348, 382; zie ook noot 93. Als huwelijksallegorie zijn blijkbaar ook de twee aan Rombout Verhulst toegeschreven en als Mars en Venus uitgebeelde terracotta portretten van een onbekende dame en heer bedoeld. Vgl. *Beeldhouwkunst in Het Rijksmuseum, Catalogus*, Amsterdam, 1973, 241 nrs. 319 a-b. In het voormalig Raadhuis op de Dam (1648 begonnen) staan Mars en Venus ter weerszijden van de deur die toegang gaf tot het vertrek dat de huwelijkszaken behandelde.
96. Van Mander, *Wtleggingh* (noot 78), bk II, fol. 15v en bk IV fol. 27 r,v, oordeelt hoofdzakelijk negatief over het Mars en Venus-verhaal, maar zegt tevens dat van het verhaal vele verschillende uitleggingen bestaan. Voor een voorstelling van Mars en Venus die "in malo" bedoeld is (als allegorie van de zinnelijke liefde) vgl. het paneel van de 16de eeuwse schilder Maarten van Heemskerck in: Ilja M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the sixteenth century*, Amsterdam 1977, hfdst. 2.
97. Voor de Rubens vgl. Baumstark, a.w. (noot 83), 177-178; voor de Van Haarlem, *All the Paintings of the Rijksmuseum*, Amsterdam-Maarssen 1976, A 3016.
98. Hollstein, a.w. (noot 11), XI, 228 nr. 213 voor de gordel: Karel van Mander, *Wtleggingh* (noot 78), bk IV fol. 29 r.
99. "Mars positis armis Venerem petit. Illa profectio/Felix est regio, que nullo turbine belli/Vexatur, placidaque fruens tranquilla quiete/Fertilitate suos ditatque beatque colonos".
100. Voor het omsmeden van de wapenen: Isaias 2, 4 en Martialis, *Epigrammen*, nr. XXXIV, s.v. Falx. Vergilius, *Georgica* I, vs 565-508. Het roesten van de wapenen: Vergilius, *Georgica* I, vs 493-497, Ovidius, *Fasti*, bk IV, vs 921-930. Zie ook Baumstark, a.w. (noot 83), 134-143.
101. Deze relatie met de terugkeer van de arcadische Gouden Eeuw wordt veelvuldig gelegd. Zo ook bij Erasmus: "Ten Tijde van Vrede ist niet anders/dan offer een Nieuw Voor-Jaer den Menschen verscheen: d'Ackers worden ghebouwt/de hoven omghespit ende vernieuwt/het verheugde Vee gheweydet/de Dorpen/Vlecken ende Steden ghetimmert/de vervallene opghe-recht/de vernielde vergroot ende verciert/de

- Rijkdommen nemen toe/de Vreucht wordt gehandhaeft/de Wetten zijn in haer kracht/d'onderhoudinghe des ghemeenen Staets is in 't bloyen/ (. .). zie: *Belli Destatio ofte Oorlogs vervloekinghe door Erasmus Rotterdamum*, tot Swol, 1629, cij.
102. Homerus, *Ilias* V, vs 29-36 en 825-863.
 103. Voor de aspecten van de uitbeelding van Minerva: Helga Freifrau von Heintze und Hellmut Hager, "Athena-Minerva. Ihr Bild im Wandel der Zeiten," in: *Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften E.V.*, 1961, Bd I, 36-127. Vgl. ook Baumstark, a.w. (noot 83), i.h.b. 162-176.
 104. Het "Ex pace ubertas" motief is ook door de emblemataliteratuur verspreid: vgl. bijvoorbeeld D.P. Pers, *Bellerophon of Lust tot Wysheyt*, Amsterdam 1614, nr. 7; "Vrede baert Overvloed". Vgl. Baumstark, a.w. (noot 83), 146-152. Voor het schilderij van Lievens: *All The Paintings of the Rijksmuseum*, Amsterdam-Maarssen 1976, A 612.
 105. Cat. *Jacob Jordaens, tekeningen en grafiek*, Antwerpen 1978, nr. 70. Van de verschillende antieke beelden van de oorlogsgod (zie noot 69), benadert dat van de z.g. Ares-Ludovisi (nu Thermenmuseum, Rome) als enige het type Mars in rust zoals dat bij Ter Brugghen en Jordaens voorkomt. Ares/Mars zit hier naakt, de handen op één knie rustend. Naast hem een amor en zijn schild. Voor de typische rustpose vgl. ook Diego Velasquez' *Mars* uit ca 1642, nu Prado, Madrid. Vgl. J. López-Rey, *Velásquez* London 1963, 72-75, cat.nr. 61 en afb. 107.
 106. Hercules is de traditionele helper van Minerva tegen Mars.
 107. Het gaat hier om het huwelijk van Albertine Agnes, dochter van Frederik Hendrik met Graaf Wilhelm Friedrich van Nassau-Dietz. Een beschrijving van de triomftocht is afgedrukt in F. Gorissen, *Conspectus Cliviae*, Kleef 1964, 40-42.
 108. G. van Rijn, *Atlas van Stolk, Katalogus der historie-, spot- en zinneprenten betreffende de geschiedenis van Nederland II*, Amsterdam 1895-1903, nr. 1964.
 109. Vgl. b.v. Lucas de Heere (1534?-1584), *De Slapende Muzen in Oorlogstijd*, Galleria Sabauda, Turijn, waar de Slapende Muzen door Mercurius gewekt worden, en Maarten de Vos (1532-1603), *Apollo en de Muzen*, Brussel Museum voor Schone Kunsten, Het paneel draagt het opschrift "Musae loco belli", (de Muzen in plaats van de Oorlog). Dit kan een variatie zijn op "Inter arma silent leges" (Tijdens de Oorlog, slapen de Wetten) uit Cicero's *Pro Milone*, IV, 10. Voor Minerva en Apollo die de Muzen verdedigen zie Otto van Veen, *Q. Horatii Flacci Emblemata*, Antwerpen 1607, 156-157 "A Musis Tranquillitas" (rust door de Muzen).
 110. Psalm 85, "Iustitia et Pax Osculae sunt" (Vrede en Gerechtigheid hebben elkaar gekust) zie ook S. Chew, *The Virtues Reconciled*, Toronto 1947, 69-101.
 111. Meestal steekt Vrede (Pax) zelf de wapenen in brand; zo op een reliëf, noord-nederlands ca 1660, nu Rijksmuseum. Vgl. *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum, Catalogus*, Amsterdam 1973, 343. Het motief is uit zowel klassieke als bijbelse bron bekend. Vgl. noot 100. Voor Van Thulden vgl. cat. *Theodoor van Thulden*, Noordbrabant Museum, 's Hertogenbosch 1970, nr. 9, gedateerd 1657.
 112. Voor dit schilderij waarover een brief van Rubens zelf bekend is: Baumstark, a.w. (noot 83), 189-201.
 113. Vertaling van een 1619 gedateerd gezegde dat Hooft aantrof op de schoorsteen van de Zweedse ambassadeur in Den Haag: "Pauperies pacem dat, opes pax, copia luxum, luxum dat bellum, bellaque pauperiem". F.A. Stoett, *Gedichten van P.C. Hooft I*, Amsterdam 1899², 155.
 114. De gelijkenis met het rad van fortuin blijkt het duidelijkst uit een afbeelding in Jean Cousin's *Livre de Fortune* (1568). zie: S. Chew, a.w. (noot 110), 125-129, afb. 17.
 115. Voor de reeks van Van Heemskerck zie Ilja Veldman, a.w. (noot 96), 133-141, i.h.b. noot 41 met verwijzingen naar de *Adagia* van Erasmus en naar Van Mander. Tevens wijst de schrijver nog op andere prentenseries. Het thema is tot in de 18de eeuw bekend gebleven: G. van Loon, *Beschrijving der Nederlandsche historiepenningen II*, 's Gravenhage 1723-1731, toelichting op p. 53 (1609).
 116. Van Mander, *Witleggingh* (noot 78), bk IV fol. 28v, noemt als oorsprong van de Oorlog eveneens de Rijkdom; in mythologische termen is dat de godin Juno, uit wie Mars ontsproot.
 117. Lieuwe van Aitzema, *Vermeerdert Verhael van de Vreede Handelingh Der Vereenighde Nederlanden zedert den Jaren 1621 tot 1626*, Den Haag 1655, dl I, voorrede. Op p. 69: "Alle dese dinghen alsoo tot voorbereidinghe ende onderstant van den Oorloghe gepasseert zijnde; Soo moet nu oock gheseyt worden van de Vrede: het eenigste Point ende doelwit waerom den Oorlogh wert aengevangen; gelijk de heydensche wijze-man Cicero selfer wel heeft geseyt". Voor de mening van Cicero, diens *De Officiis*, bk I, XXII. Aan deze passage ontleende Aitzema ook zijn motto op het titelblad "Cedant Arma Togae" (Dat de Wapenen hun plaats afstaan aan de Toga's [ten teken van de vrede]). Boven dit motto staan Minerva en Mars, als elkaars evenwaardige polen, met in hun midden de nederlandse leeuw. Boven hen medaillons met portretten van Oranjeprinsen, waaronder Maurits en Frederik Hendrik.
 118. George Clark, *War and Society in the Seventeenth Century*, Cambridge 1958, hfdst. I.
 119. Voor deze ingewikkelde problematiek zie: R.A. Adam, *The Better Part of Valour, More, Erasmus, Colet and Vives on Humanism, War and Peace 1496-1535*, Seattle 1962, met een algemene inleiding.
 120. Voor Hugo de Groot zie A.J.C. de Vrankrijker, *De Staatsleer van Hugo de Groot en zijn Nederlandsche Tijdgenooten*, Nijmegen-Utrecht, 1937, C.J. de Voogd, *Erasmus en Grotius*, Leiden, s.a., hfdst. VI en F. Bokshoorn "Hugo de Groot en de baby op de bumper," *N.R.C. Handelsblad* Z6, 17 maart 1979.
 121. "Qui desiderat pacem, praeparet bellum", is een variatie op Vegetius "Si vis pacem, para bellum" (*Epitome Institutorum Rei Militarium*, 3, prol.), en als zodanig herhaaldelijk in de literatuur voorkomend.
 122. Hollstein, a.w. (noot 11), VIII, 131, nr. 128.
 123. L. Gustafson, "Amor et Mars Vaincus. Allégorie politique des ballets de cour de l'époque de la reine Christine," in: *Queen Christina of Sweden, Documents and Studies*, ed. M. von Platen, Stockholm 1960, 87-100.
 124. J. Bax, *Prins Maurits in de volksmeening der 16de en 17de eeuw*, Amsterdam 1940 (diss), hfdst. II, 54, 58, 62, 101, 122.

125. D.P. Snoep, *Praal en Propaganda*, Alphen aan de Rijn 1975, 37.
126. Zie: H. Schneider: "Der Maler Jan Tegnagel," *Oud Holland* 39 (1921), 11-27. Gezien de overeenkomst met de genoemde triomftocht uit 1618, dateert dit schilderij waarschijnlijk eveneens uit deze tijd. Voor de betekenis van een dergelijke kostumering vgl. F. Bardon, *Le Portrait Mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris 1974, 26-53.
127. J.J. Starters *Friesche Lusthof*, met inleiding en aantekeningen van J. van Vloten, Utrecht 1864⁶, 345.
128. H.H. Verstegen, *Het Phoenixmotief, bijdragen tot de studie van de humanistische visie op de vorst*, Nijmegen 1950. Vondel dicht in 1625 op Frederik Hendrik: "Wie, die dit aenschijn siet, moet niet in liefde blaecken?/Wat vyand schout dit aen, en ziddert niet bedeeft?/Dit's Frederick die stal hieldt in 't verloop der saecken/En binnen werd bemint, van buyten werd gevreesd." (p. 16).
129. In het hoofdstuk *Stichtighe Zinnebeelden* vinden we: embleem XXXII *Ex Utroque Caesar* (Door beiden vorst); LVIII *Arte et Marte* (Met behulp van kunst en Mars); LXXVIII *Ex Bello Pax* (Uit oorlog vrede); CXXIX *Legibus ac Armis* (met de wetten en de wapenen); CXLVI *In Manu Dei Cor Regis* (Het hart van de vorst ligt in de handen van God). De "droge" emblemata — i.e. niet van plaatjes voorziene teksten — laten zich illustreren met G. Rollenhagen's, *Nucleus Emblematum Selectissimorum*, Keulen 1611, nr. 32 (*Ex Utroque*) en 68 (*Arte et Marte*) (afb. 37,38). *Arte et Marte* vinden we naast het borstbeeld van Maurits ook op de frontispice van *L'art militaire pour l'infanterie* (...), van de hand van Jean Jacques de Walhausen, Franeker 1615.
130. Theodore Rodenburgh, *Eglentiers Poëtens Borstweringh*, Amsterdam 1619, de opdracht. Zie: S.F. Witstein, *Bronnen en bewerkingswijze van de ontleende gedeelten in Rodenburgh's "Eglentiers Poëtens borst-weringh" (1619). Het proza-betoog en de emblemata*, Amsterdam 1964.
131. Voor *Ex Utroque Caesar*, vgl. noot 129. Dit embleem komt ook voor in Claude Paradin, *Princeliecke deviisen wtten Franschen in onse tael verduyscht* (-), Leiden 1615, embleem CXCI.
132. Voor de bekendheid in Nederland met Castiglione zie F. Veenstra, *Ethiek en Moraal bij P.C. Hooft*, Zwolle 1968, 139, 219-220. Ik gebruikte de moderne engelse vertaling van G. Bull, *The Book of the Courtier*, Harmondsworth 1967, met name 88 e.v. en 302 e.v.
133. Daarbij is een verband tussen de wetten en de kunsten blijven bestaan. Voor het begrip "arma et litterae" en de daarmee samenhangende emblemata: E.H. Kantorowicz, "On Transformations of Apolline Ethics," in: *Charites, Studien zum Altertumswissenschaft*, Bonn 1957, 265-271; D. en E. Panofsky, *Pandora's Box*, New York 1962³, hfdst. 4, 34-42, n. 10; R.J. Clements, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Rome 1960, 71-79, 135-150.
134. J.R. Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, London-New York 1972 (Deel XVI Corpus Rubenianum), 162-175. Baumstark, a.w. (noot 83), 149-152.
135. Een variatie op dit bekende motto, ontleend aan Vergilius' *Aeneis*, II, vers 61, komt voor op een tekening van Theodoor van Thulden in het Noordbrabants Museum, Den Bosch, waar de nederlandse Unie gezeten is tussen Iustitia en Mars met Vrijheid. Onder de Unie die gekroond wordt door Voorzienigheid Gods het opschrift *ad utrumque* (tot beide bereid). Links verdrijft Waakzaamheid Laster, rechts staan Arbeid en Nijverheid. Ook hier vervult Mars de functie van rechtvaardig verdediger van de voorspoed. Hij is daarmee de gelijke van Iustitia, die in een andere context — als gezellin van de Vrede — zijn tegenstandster is. Vgl. cat. Theodoor van Thulden, Den Bosch, Noordbrabants Museum 1970, cat. nr 17.
136. Voor Crispijn de Passe II naar Jan van Bijlert zie: *Della Luce del Dipingere*, Amsterdam 1643, dl IV. Vgl. Hollstein, a.w. (noot 11) dl XVI, 147. Interessant is in dit verband ook Bijlerts *Mars door Amor vastgebonden*, niet gedateerd. Mars heeft hier een borststuk aan van een milanees harnas, maar een "antiek" aandoende wapenrok. Ook heeft hij een grote trommel bij zich. Vgl. B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979, 27.
137. Mededeling dr J.B. Kist, Rijksmuseum.
138. Voor de olijftak als symbool van de vredebrengende Minerva vgl. de literatuur vermeld in noot 103.
139. W.J.M. van Eysinga, *De wording van het Twaalfjarig Bestand van 9 april 1609*, Amsterdam 1959.
140. Van Rijn a.w. (noot 108), nr. 1528. De tekst vervolgt op het einde: "Doch al wat 's Hemels gunst bestemt heeft ons te geven,/Is weerd en aenghenaem, hetzy in Crijgh te leven,/Off in gheliefde Vred', mits dat syn (Maurits') stercken erm/ons neem in syn beschut, en vaderlick bescherm." Het beeld van Maurits die hier raad aan de hemel vraagt is een treffende uitwerking van het embleem *In Manu Dei Cor Regis* (het hart van de vorst ligt in de handen van God), zoals dat o.m. bij Th. Rodenburgh voorkomt. Vgl. noot 129.
141. Nr. 216 in: cat. *Le Siècle de Rembrandt*, Parijs, Petit Palais 1971
142. *Den Nederduytschen Helicon*, Haarlem 1610.
143. Idem, 274, *Bestants Verkondighe*. In ditzelfde gedicht het terugkeren van het recht, de bescherming van Minerva, het omsmeden van de wapenen, het ploegen der akkers, herbouw der steden en bloei der zeevaart als traditionele motieven.
144. Van Rijn a.w. (noot 108), II, nr. 1240^{II}. Voor het gedicht ook F.A. Stoett, *Gedichten van P.C. Hooft*, I, Amsterdam 1899², 81-85. Het type van de Oorlog vastgebonden achter een kar gaat terug op de beschrijving van twee schilderijen van de griekse schilder Apelles in Plinius' *Historia Naturalium*, bk XXXV, 93. De in het gedicht vermelde "Sorgh" is op de prent evenals op de Tegnagel uitgebeeld door de kraanvogel.
145. De C. Cornelisz. van Haarlem uit 1623 (afb. 23) en de gravure van Matham (afb. 24) door Baumstark a.w. (noot 83), 179 voor 1611 gedateerd, kunnen m.i. ook als allegorieën op het Bestand opgevat worden. Dit is ook beweerd voor de Rubens (afb. 22); vgl. Baumstark, 177-182. Zie ook de tekst bij Jacob Cats in zijn *Silenus Alcibiades sive Proteus*, Amsterdam 1622, 16.
146. De nadruk op blijvende waakzaamheid komt ook voor in de belangwekkende brief van P.C. Hooft uit 1609 waarin hij de politieke situatie van dat moment uiteenzet: *De Briefwisseling van P.C. Hooft* uitg. door H.W. van Tricht, Cu-

- lemborg 1976, I, 109, nr. 15.
147. Van Rijn, a.w. (noot 108), II, nr. 1248 en R.V. Tooley, *Leo Belgicus, an illustrated list*, London 1963 (Map Collectors Circle), nr. 7.
 148. Van Rijn a.w. (noot 108), II, nr. 1310; voor de Buytewech ook E. Haverkamp-Begemann, *Willem Buytewech*, Amsterdam 1958, 14 en cat. nr. vG 17.
 149. Mededeling dr D.P. Snoep, Centraal Museum Utrecht.
 150. Voor een korte beschrijving van deze situatie: C.H. de Jonge, *Paulus Moreelse, Portret- en genreschilder in Utrecht 1571-1638*, Assen 1938, 3-4.
 151. H. Brugmans, *Geschiedenis van Amsterdam*, Utrecht-Antwerpen 1973, dl 2 en 3.
 152. Voor de remonstrantse gezindheid van Kretzer, Dudok van Heel, 1979 a.w. (noot 51) bijlage C. Over de remonstranten zie: Brugmans, a.w. (noot 151), dl 3, hfdst. 2.
 153. E.K.J. Reznicek, "Honthorstiana," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 27 (1972), noot 23. Van Honthorst kennen we ook een schilderij voorstellende *Mars Furor*, en een tekening met Mars en Venus als onderwerp. Beide worden 1621 gedateerd. Vgl. Nicolson 1979 a.w. (noot 136), 27 en afb. 159. Mogen we ook hier een verwijzing in lezen naar respectievelijk voortzetting en afbreken van het Twaalfjarig Bestand? Opgemerkt zij nog dat de *Mars Furor* halfnaakt en met ouderwetse (?) wapens is afgebeeld, terwijl op de tekening Mars "all'antica" gekleed gaat. Vgl. noot 136.
 154. D.P. Snoep, a.w. (noot 125), 77 e.v. en Van Rijn a.w. (noot 108), II, nr. 1598.
 155. Voor een uitgeschakelde Mars vgl. ook A. van Nieulands *Allegorie op de Vrede van Munster* in het Rijksmuseum, gedateerd 1650. *All the Paintings of the Rijksmuseum*, Amsterdam-Maarssen 1976, A 1995. Voor een als Mars betiteld harnas dat in 1652 in de Kleefse tuin van Johan Maurits van Nassau werd opgesteld zie mijn bijdrage "Een Teycken van den soeten vreed" in cat. *So Weit der Erdkreis Reicht. Johan Moritz von Nassau-Siegen 1604-1679*, Kleef 1979, 195-204. Mars fungeerde ook hier als allegorie op de vrede, de tuin als symbool van de Gouden Eeuw.
 156. Vergelijk het gedicht op het *Schuttersfeest bij het sluiten van de Vrede van Munster*, geschilderd door Govert Flinck in 1648: "Hier trekt van Maarsseveen de eerst' in d'eeuwige vrede/Zoo trok zijn vaader d'eerst in't oorlog voor de Staat/Vernuft en Dapperheid, de kracht der vrije steede/Verwerpen 't oude wrok, inplaats van't krijgsgewaadt/Zoo waakt men aan het Y na moorden en verwoesten/De wijzen laten 't zwaard wel rusten, maar niet roesten. En ook op de *Schuttersmaaltijd in de Voetboogdoelen te Amsterdam ter viering van het sluiten van de Vrede van Munster*, geschilderd door Bartholomeüs van der Helst. Volgens het opschrift op het bord dat in de lijst gevat is, staat op dit schuttersstuk "Lambregt van den Bos" afgebeeld. Het milieu van Kretzer, Pieter Six, Lambert van den Bos, Jan Vos, Govert Flinck en Van der Helst en de andere Amsterdamse regenten is, zo blijkt wel, heel duidelijk hetzelfde geweest, en we kunnen aannemen dat zij elkaar min of meer goed gekend hebben. Voor de schilderijen van Flinck en Van der Helst zie: *All the Paintings of the Rijksmuseum*, Amsterdam-Maarssen 1975, 228, C I en 268, C 2.
 157. Brugmans a.w. (noot 152), dl 3, hfdst. 3 en S. Groenveld, *De Prins voor Amsterdam*, Bussum 1967.
 158. Dudok van Heel, 1979 a.w. (noot 51), 5 en noot 33-34.
 159. Voor de herinterpretatie van een bestaande voorstelling vgl. Jan Asselijns *Bedreigde Zwaan* (1640-1650), na 1653 opgevat als allegorie op de waakzaamheid van Johan de Witt. Hier wordt deze politieke interpretatie echter wel door middel van toegevoegde opschriften duidelijk gemaakt. *All the Paintings of the Rijksmuseum*, Amsterdam-Maarssen 1976, A 14. Een anti-orangistisch schilderstuk waar de geketende Mars vertrappt wordt door Eendracht, die geflankeerd wordt door Handelsvrijheid en Minerva, is G. Lairesse's plafondschildering voor Andries de Graeff uit 1672. D.P. Snoep, "Gerard Lairesse als plafond- en kamerschilder," *Bulletin van het Rijksmuseum* 18 (1970), nr. 4, afb. 1-7.

Colofon

Deze publicatie is de derde uit een serie, uitgegeven naar aanleiding van zes aaneensluitende tentoonstellingen in het Centraal Museum, onder de verzameltitel *Een schilderij centraal*. De zes "centrale schilderijen" zijn: het Kruisigingsdrieluik van een anonieme Utrechtse meester uit de 15de eeuw, de Jeruzalemvaarders van Jan van Scorel, de Slapende Mars van Hendrick ter Brugghen, een Stadsgezicht van Pieter Jan van Liender, de Steenbakkerij Ruimzicht van Anthon van Rappard en het Zelfportret met Zwarte Band van Pyke Koch.

De tentoonstellingen zijn voorbereid en de teksten van de bijbehorende publicaties zijn geschreven door leden van een werkgroep – kandidaten in de kunstgeschiedenis – van het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit Utrecht, onder leiding van prof. E. de Jongh en in nauwe samenwerking met drs J.A.L. de Meyere, conservator aan het Centraal Museum.

De leden van de werkgroep waren: Mia Asselbergs-Van Ophem, Korine Hazelzet-Van der Linden, Erik de Jong, Annemieke Ouwerkerk, Hans Schopping, Ludger Smit, Louis van Tilborgh en Anet West-Braams.

Met dank aan Hilary Sayles.

Vormgeving tentoonstelling: Hans Schopping en Ludger Smit

Foto's

Alinari Florence 32. Centraal Museum Utrecht 1, 7, 10, 29. A. Frequin Den Haag 19. Kunsthistorisch Instituut Utrecht 12 (uit: Th. Kraus, *Das Römische Weltreich*, Berlin 1967 [Propylaen Kunstgeschichte dl 2] afb. 270), 13 (uit: J. Seznec, *The survival of the pagan gods*, Princeton 1972, afb. 77), 14, 22 (uit: R. Baumstark, "Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien," *Aachener Kunstblätter* 45 (1974), afb. 36), 25, 35, 37, 38, 39. Kunsthistorisches Museum Wenen 3. Metropolitan Museum of Art New York 9. Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam 27. National Gallery Londen 21. Noordbrabants Museum 's Hertogenbosch 31. Rijksmuseum Amsterdam 2, 4, 5, 6, 11, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 28, 33, 34. Staatliche Kunstsammlungen Kassel 8. Stedelijk Museum "Het Prinsenhof" Delft 36. Stichting Atlas van Stolk Rotterdam 26, 30, 40, 41, 42, 42a, 43, 43a, 44. Universiteitsbibliotheek Utrecht 20.

