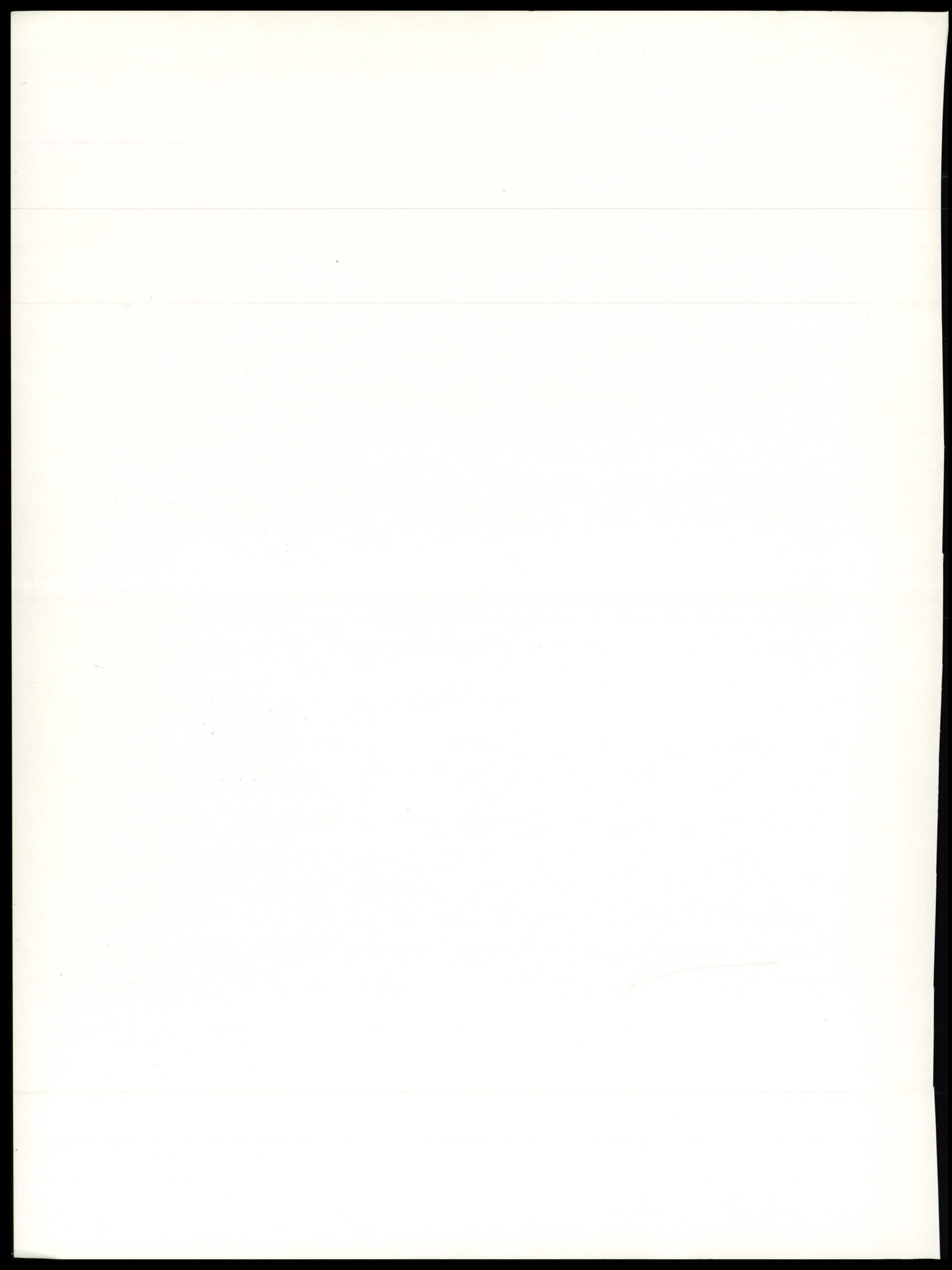


centraal museum utrecht

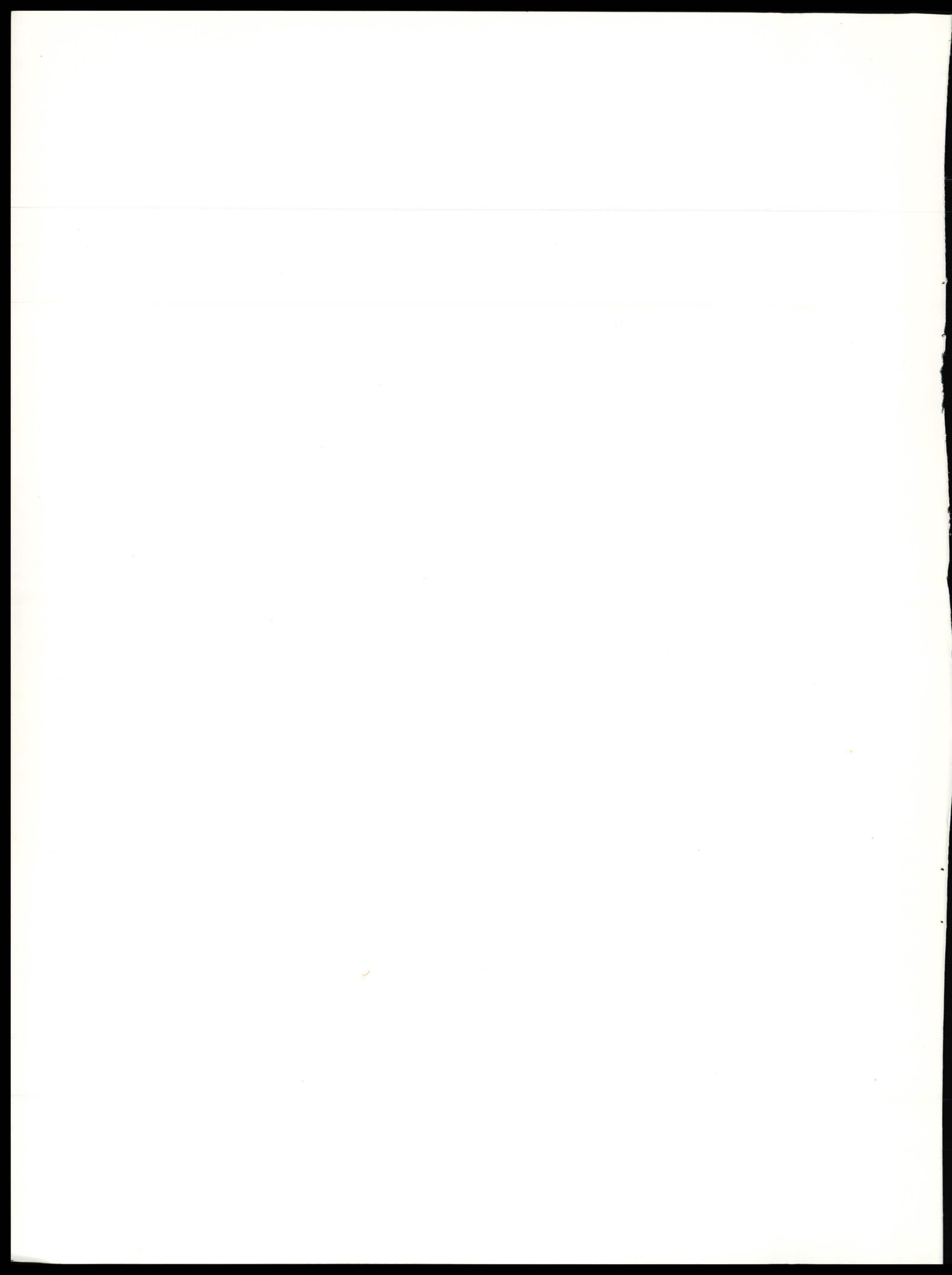


**De dood van Seneca
door Gerard van Honthorst?**



**De dood van Seneca
door Gerard van Honthorst?**

Door Lucas Derks, Michiel Plomp, Joop Speth



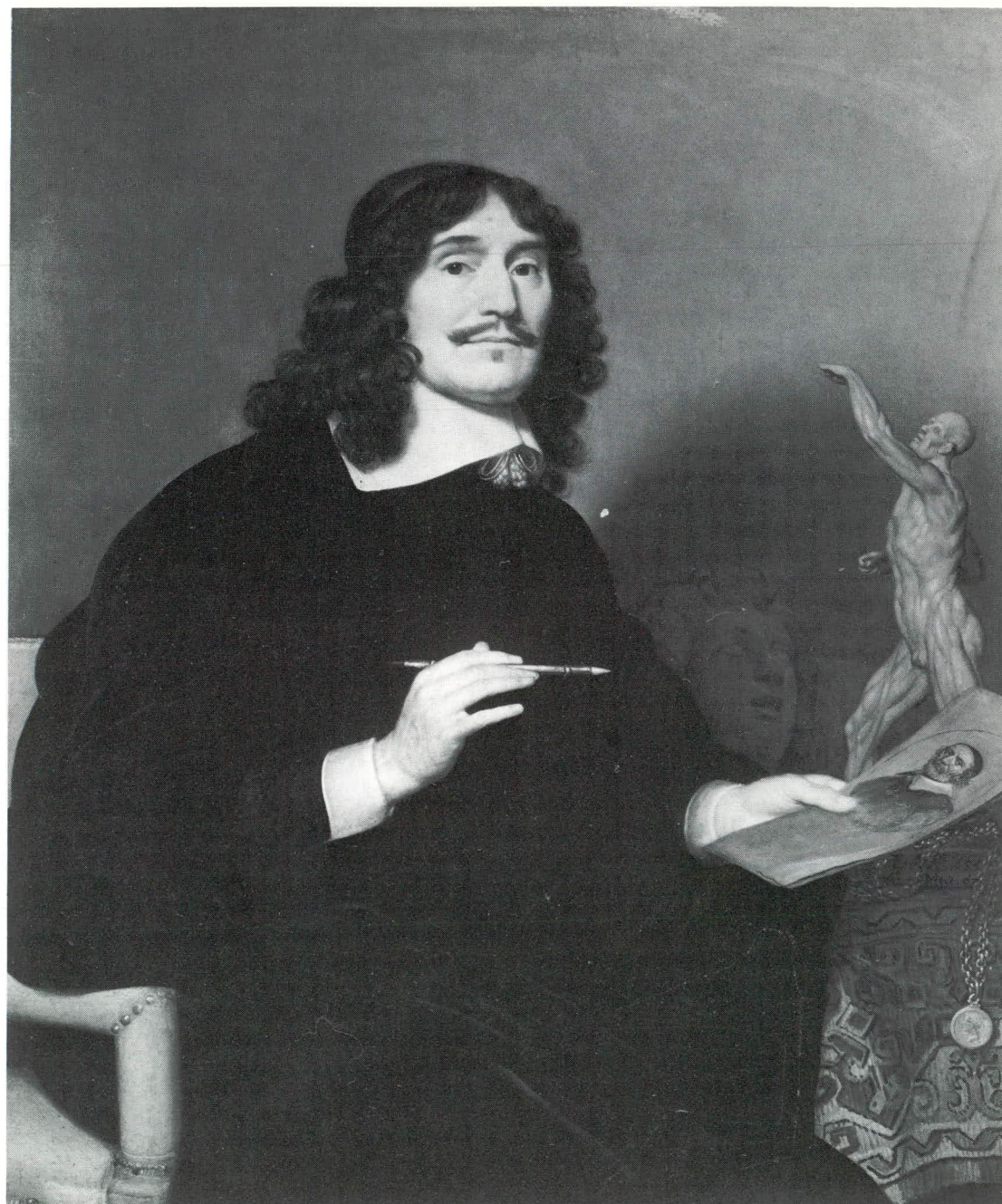
Voorwoord

Onderwerp van dit boekje is een groot en opvallend schilderij in het Centraal Museum dat bekend staat als *De dood van Seneca* door Gerard van Honthorst. Seneca was een Romeins filosoof, toneelschrijver en politicus, die in het jaar 65 van onze jaartelling op bevel van keizer Nero zelfmoord pleegde. Gerard van Honthorst was een Utrechts schilder uit de 17de eeuw.

In 1981 bestudeerde een werkgroepje doctoraalstudenten van de Utrechtse universiteit Seneca, Honthorst en vooral: het schilderij, waarbij ik als begeleider optrad. Het doet mij deugd dat mejuffrouw Drs. A.M. Janssens en Drs. J.A.L. de Meijere, directrice en conservator van het Centraal Museum, het resultaat de moeite waard vonden om het in druk te laten verschijnen. Tegelijk met het boekje vindt een speciale presentatie van het schilderij plaats. Aldus wordt opnieuw een zaak uit Utrechts artistiek verleden in het licht gesteld dankzij samenwerking tussen het Centraal Museum der Gemeente en het Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit.

Dr. A. Blankert
Kunsthistorisch Instituut der
Rijksuniversiteit te Utrecht

Gerard van Honthorst, *Zelfportret*,
doek, 117 x 94,5 cm. Amsterdam,
Rijksmuseum.



HOOFDSTUK 1

GERARD VAN HONTHORST

Gerard van Honthorst werd op 14 november 1590 te Utrecht geboren, als zoon van de "cleedtschrijver" (decoratieschilder) Herman Gerritsz van Honthorst (1). Het beroep van schilder kwam in de redelijk welgestelde familie Honthorst regelmatig voor.

Gerard van Honthorst ging in de leer bij de Utrechtse meester-schilder Abraham Bloemaert, waarbij ook de Utrechtse kunstenaars, Hendrik ter Brugghen, Jan van Bijlert en Cornelis van Poelenburg in de leer zijn geweest.

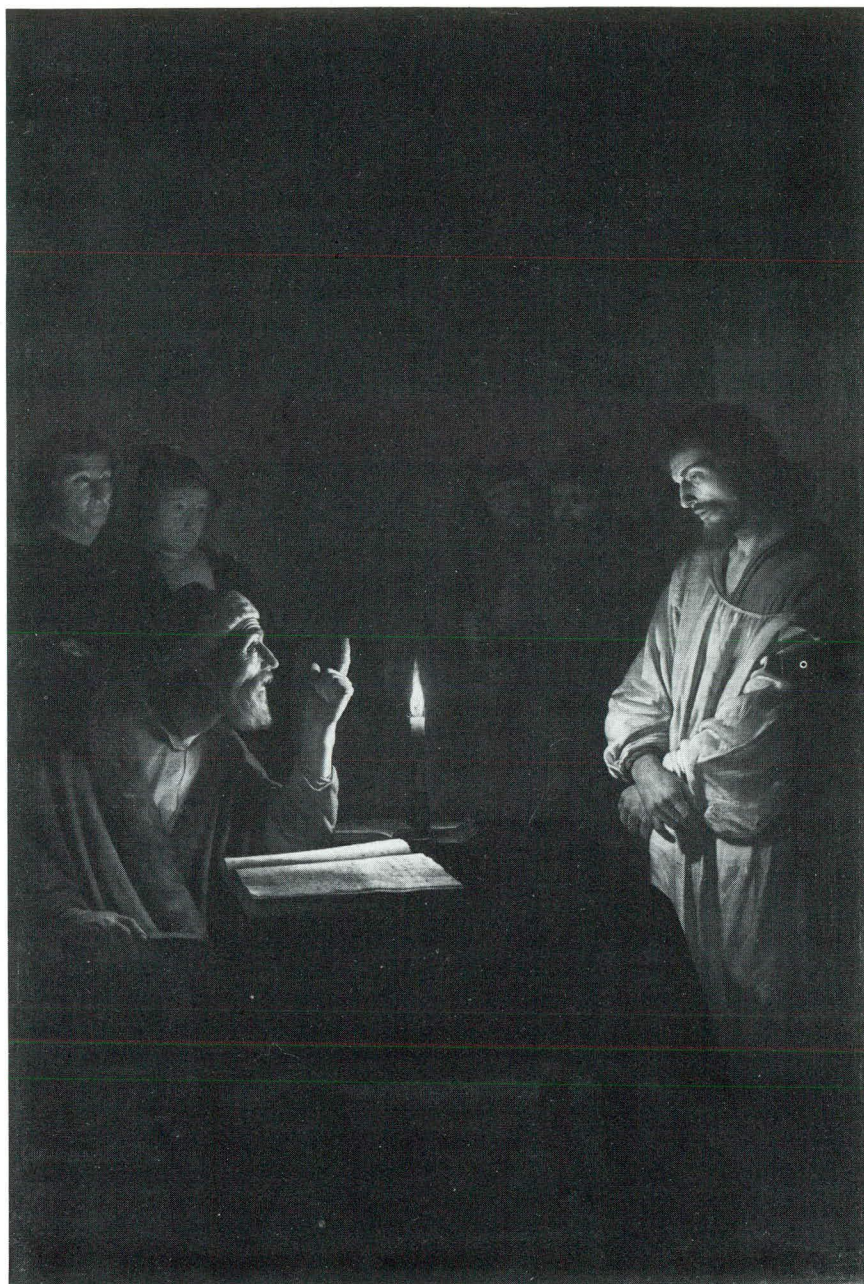
Omstreeks 1610 vertrok Honthorst naar Italië, waar hij vooral in Rome verbleef. Hij kreeg opdrachten en onderdak van de kunstliefhebber en verzamelaar Marchese Vincenzo Giustiniani. Voor Giustiniani maakte Honthorst volgens een jongere tijdgenoot o.a. "een groot stuk bij nacht, waarop onze Verlosser gebonden, met een wit hemd aangetrokken, voor Pilatus staat die hem ondervraagt, waarop het schijnsel van kaarsen en lichten alles in ware natuurlijkheid belicht, zó op het leven lijkt dat de kunst nooit hoger is gestegen" (2). Die compositie is bewaard in origineel (afb. 1) en in tal van kopieën die vaak zo goed van kwaliteit zijn, dat zij vroeger eveneens voor eigenhandig doorgingen (3). Dat verdient aandacht waar het erom gaat of de *Dood van Seneca* door Honthorst zelf of in diens atelier werd geschilderd (zie hoofdstuk 4). Ook werkte Honthorst in Italië voor de Groothertog van Toscane en voor kardinaal Scipione Borghese.

Honthorst schilderde in Italië bijbelse voorstellingen waarin de sterke invloed van de in 1610 overleden Michelangelo Merisi da Caravaggio is te vinden. Studie van het werk van Caravaggio blijkt o.a. uit de door Honthorst getekende kopie naar Caravaggio's schilderij *Het martelaarschap van Petrus* (Prentenkabinet van het Nationaal museum te Oslo). Ook zijn er aanwijzingen dat Honthorst sterk beïnvloed werd door het werk van Bartolomeo Manfredi, een andere navolger van Caravaggio.

In Rome maakte Honthorst kennis met dokter Giulio Mancini, die omstreeks 1619 de volgende tekst over Honthorst schreef:

Over Gerard.

Geboren in stad in De Nederlanden, Gerardo, en, nadat hij enkele jaren had gestudeerd onder, een zeer bekend Nederlands schilder, kwam hij naar Rome in de tijd dat de stijl van Caravaggio algemeen nagevolgd werd. En toen hij de academie, waar naar het leven gewerkt werd, had gevolgd, toonde hij een zeer goede smaak in het tekenen; vervolgens kon men van hem zien enkele dingen in kleur zoals de Johannes de Doper in de Santa Maria della Scala en enkele stukken in privébezit; en tenslotte voor de Serenissimo van Toscane een maaltijd van potsenmakers die ver-



licht wordt door twee kunstmatige lichtbronnen met bepaalde reflecties en weerspiegelingen en die met zijn dubbele lichten grote vaardigheid verraadt (afb. 2). En nu maakt hij een geboorte van Christus waarop de figuren belicht worden door Christus die net geboren is (afb. 3). Ofschoon deze uitvinding van Correggio was en daarna door Annibale Carracci zeer kunstig werd toegepast, is zij niettemin hier nog steeds op haar plaats. Hij leeft nu in Rome (verbeterd: hij is dit jaar vertrokken) op een leeftijd tussen de 30 en de 35 jaar. Hij is een zeer teruggetrokken en melancholiek mens, toch is hij zeer beleefd en voorkomend wanneer hij zijn werk laat zien aan wie het komt bekijken in zijn huis, waarbij men gerust kan toekijken, wanneer hij aan het werk is. Hij laat zich goed betalen, maar toch laat hij degenen die kopen de gelegenheid om het werk door te verkopen om hun transactie goed te kunnen maken. Omdat zijn nachtstukken vol zitten met vrolijke details en bij de eerste aanblik het oog treffen is hij zeer geestig en aangenaam in

1. Gerard van Honthorst, *Christus voor de hogepriester Kajafas*, doek, 272 x 183 cm. Londen, National Gallery, Al in de 17de eeuw werd het stuk abusievelijk betiteld als 'Christus voor Pilatus'.

2. Gerard van Honthorst, doek, 142 x 212 cm. Florence, Uffizi. Vlak nadat het geschilderd werd, beschreef Mancini het stuk: "een maaltijd van potsenmakers, die verlicht wordt door twee kunstmatige lichtbronnen . . .".



zijn manier van werken en daarom handelen deze wederverkopers graag met hem, ook al omdat hij een man van zijn woord is, en als hij iets belooft voor een bepaald tijdstip neemt hij dat in acht, een eigenschap die bij schilders niet zeer algemeen is (4).

In 1620 kwam de katholieke Honthorst uit Rome terug in Utrecht, in de Noordnederlandse Republiek waar het calvinisme staatsgodsdienst was. Kort na zijn terugkeer trouwde hij met Sophia Coopmans.

Sir Dudley Carleton, de Engelse gezant in Den Haag, schreef in 1621 een brief aan de Earl of Arundel in Londen:

"We hebben in deze streek een jonge man wiens reputatie groeiende is. Hij leerde bij Bloemaert in Utrecht (waar hij eveneens woont) en is enige jaren in Rome en elders in Italië geweest om zijn kunst te verbeteren, die veelal uit nachtstukken bestaat. Hij

vroeg dat ik hem met een onderwerp van mijn keus op de proef zou stellen, waarbij ik er zeker van kon zijn dat het geen kopie zou worden".

Carleton liet Honthorst toen een *Aeneas vlucht uit Troje* schilderen, die hij aan Arundel in Engeland zond. Deze bedankte hem hartelijk voor dit *"fraaie schilderij . . . waarvan ik u verzekeren kan dat de schilder het verhaal met grote kunstvaardigheid heeft uitgebeeld, zowel in de houdingen als in de kleur. Ik heb weinig Hollanders gezien die dit presteerden, want het heeft meer van de Italiaanse dan van de Nederlandse manier en in het coloriet veel van die van Caravaggio, die nu in Rome zo hoog wordt aangeslagen"* (5).

In Utrecht vestigde Honthorst zich nabij de Bezembrug in een huis dat de *Snippen-vlucht* heette, en waar hij Hendrik ter Brugghen als buurman had.

Vanaf 1623 had Honthorst Joachim von Sandrart als leerling, een Duitser die ongeveer 50 jaar later een boek schreef waarin hij vertelde over zijn leertijd bij Honthorst (6). Honthorst zou, toen Sandrart bij hem kwam, 24 leerlingen gehad hebben, waarvan een groot deel liefhebbers waren. Ze betaalden hem 100 gulden leergeld per jaar. Ook Gerards broer Willem van Honthorst was zijn leerling en assistent. In 1627 verhuisde Honthorst naar een veel groter pand, dat deel was van het oude klooster aan het Domplein, waar hij een werkplaats van 100 vierkante meter op de tweede verdieping had. Hij was in de jaren 1625, 1626, 1628 en 1629 deken van het Utrechtse St. Lucas Gilde, en het is niet verwonderlijk dat toen Rubens in 1627 door Noord Nederland reisde en ook naar Utrecht kwam, hij een bezoek bracht aan Honthorst op diens atelier. Sandrart beschrijft dit uitvoerig, en vertelt hoe hij van Honthorst opdracht kreeg om Rubens' gids te zijn, en hoe Rubens getroffen was

3. Gerard van Honthorst, *De aanbidding der herders*, doek, 164 x 190 cm., gesigneerd en gedateerd 1622. Keulen, Wallraf-Richartz-museum. Mancini schreef ca. 1619 over net zo'n schilderij van Honthorst.



door het werk van Sandrart dat hij in Honthorsts werkplaats zag (7). Hierbij dient wel aangetekend te worden dat Sandrart een opsnijder was, wiens verhalen we vaak met een grote korrel zout moeten nemen. Het kan zijn dat de ontmoeting tussen Rubens en Honthorst van invloed is geweest op de totstandkoming van het schilderij *De dood van Seneca* (zie hoofdstuk 5).

Later ging Honthorst steeds meer werken voor de Noord-Europese vorstenhuizen. Hij maakte toen veel monumentale portretten en wanddecoraties in paleizen. In 1628 verbleef hij in Engeland om voor koning Karel I te werken. In 1635 kreeg hij een grote opdracht van de Deense koning. In de jaren ca. 1637-1652 woonde hij in Den Haag om grote doeken te vervaardigen voor de paleizen van Frederik Hendrik: Huis ten Bosch en Huis ter Nieuwburg.

Gerard van Honthorst stierf in 1656 te Utrecht. In zijn eigen tijd werd zijn werk, zoals wij zagen, zeer gewaardeerd. Daarna raakten de Hollandse "realisten" meer in trek, en werd Honthorst minder hoog aangeslagen. Pas de kunstgeschiedenis van onze eeuw heeft de meester herontdekt (8).

(L.D.)

hath expressed ye story wth much arte & both for the postures & ye colouringe, I have seene fewe Duch men arrive unto it, for it hath more of ye Italian then the Flemish & much of ye manor of Caravagioes colouringe, wch is nowe soe much exteemed in Rome".

Honthorsts *Aeneas vlucht uit Troje* is thans niet meer bekend.

6 Sandrart, editie Peltzer p. 22, 172-174, 184, 418.

7 Zie over Rubens' bezoek aan Utrecht ook P.T.A. Swillens, "Rubens' bezoek aan Utrecht", *Jaarboekje van Oud-Utrecht*, 1945-1946, p. 105-125.

8 De herwaardering begon in 1924 met de kleine monografie van G.J. Hoogewerff. Daarna komt in Von Schneider's boek uit 1933, *Caravaggio und die Niederländer* (Marburg, 1933), Honthorst als centrale figuur naar voren.

1 Zie voor de hier vermelde gegevens over Honthorsts leven: Braun, Judson en MacLaren, p. 178-180.

2 Sandrart, editie Peltzer p. 172/173.

3 Zie MacLaren p. 108 e.v., nr. 3679. De compositie stelt, juist omdat het een nachtsceene is, conform de bijbeltekst niet voor: Christus voor Pilatus, maar Christus voor de hogepriester Kajafas.

4 Zie de Italiaanse tekst bij Judson p. 134 (met een Engelse vertaling) en bij Braun p. 344, 345 (met een Duitse vertaling; enkele passages verkeerd begrepen). Een facsimile van de brief bij Braun p. 431.

5 Brieven in het Public Record Office in Londen, afgedrukt bij Braun p. 346-348. Carleton aan Arundel, 12/22 juni 1621: "Wee have now a young man growing into reputacon in these parts who began wth Bloomer of Utrecht (where he dwells likewise) & hath bene for some yeares at Rome & other parts of Italy to mend his art: wch consisting much in night works, he desired of me an invention to my minde wherby to make tryall of him in yt wch I might rest assured was no copie. I gave him Aeneas flying from ye sack of Troye, & in a posture pariter cometique onerique timentem; wherin how well he hath acquitted himself yor LP wilbe best able to judge by peace wch wilbe deliverred yor LoP by this bearer & wch I will beseech you to accept as it is: yt is wthout exeption to ye good will of ye presenter what defect soever yor LP shall observe in ye skill of ye painter Yor LPs most humble and most faithfull servant, D.C."

Arundel aan Carleton, 20 juli 1621: "I have received wth yr kinde letter a vayre picture of Aeneas flyinge out of Troy, in wch I assure yr LoP I thinke the painter

HOOFDSTUK 2

KAARSLICHT, HONTHORSTS SPECIALITEIT

Honthorsts terugkomst in Utrecht in 1620 valt samen met het verschijnen van een aantal nieuwe onderwerpen bij enkele op dat moment in Utrecht werkzame schilders. Met name: vrolijke muzikanten, die met verenpluimen versierde hoeden en andere niet met de toenmalige mode overeenstemmende kleding dragen. Verder herders en herderinnen, gezelschappen rondom tafels, verlicht door kaarslicht. Vooral dit laatste: kaarslicht, lijkt onder invloed van Honthorst populair te zijn geworden.

Caravaggio en Manfredi gebruikten in hun schilderijen een belichting van gelijkmatig naar binnenvallend daglicht. De lichtbron bevindt zich bij hen buiten het tafereel. Honthorst specialiseerde zich in belichtingen waarbij één of meer kunstlichtbronnen zich op het schilderij bevinden en het tafereel van zeer dichtbij verlichten. Deze kunstlichtbron kan een kaars, een toorts of een lantaarn zijn, een gloeiend stuk houtskool of soms een lichtuitstralend Christuskind (afb. 1, 2, 3). Het nachtelijk duister waarin Honthorst zijn voorstelling plaatste, bezorgde hem in Italië de bijnaam "Gherardo della Notte", Gerard van de nacht.

Het schilderij *De dood van Seneca* is een typisch voorbeeld van een Honthorstiaans kaarslicht-schilderij (afb. 4). Zeer opmerkelijk is dat de kaars voor de toeschouwer verborgen blijft achter een van de figuren, in dit geval achter het hoofd van de man die bezig is met een mes Seneca's aderen open te snijden.

Een aantal schilders vòòr Honthorst hadden kunstlicht in hun schilderijen gebruikt. Geertgen tot Sint Jans deed het in zijn *Geboorte van Christus bij Nacht* (National Gallery, Londen), evenals nadien Hans Baldung Grien, Albrecht Altdorfer, Lucas van Leyden en Hendrik Goltzius. Carel van Mander schrijft in het ten tijde van Honthorst invloedrijke *Schilderboek* uit 1604:

Kaarsen als lichtbron, die immers geen alle-daags onderwerp zijn, zijn moeilijk, en het is een kunst om ze te schilderen. Maar het staat goed als men vooraan in het donker een figuur van de voeten tot de kruin overschaduwet en het licht alleen de contour van naakt, haar of kleding laat raken. Ook moet vanuit de lichtbron, als middel- of uitgangspunt, de schaduw overal heen zijn richting zoeken (1).

Tegen deze achtergrond is het goed voorstelbaar dat het schilderen van kaarslicht voor Honthorst een technische uitdaging vormde. Daarnaast was hij waarschijnlijk gefascineerd door de mogelijkheid om uit-

4. *De dood van Seneca*, doek, 205 x 265,5 cm. Utrecht, Centraal Museum.



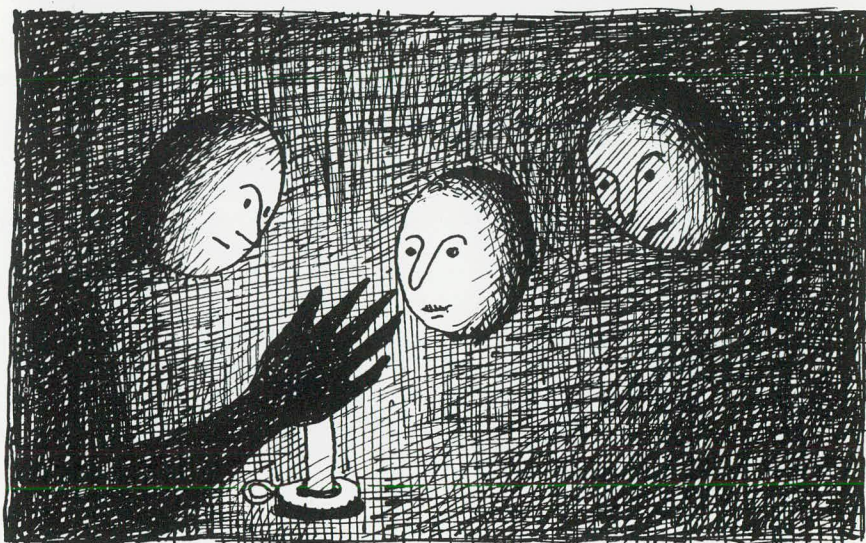
sluitend door het variëren van licht en donker ruimte te suggereren. Figuren en voorwerpen die zich dicht bij de kaars bevinden, vangen meer licht dan die verder van de kaars verwijderd zijn. Door een stricte toepassing van dit principe bracht Honthorst een sterk ruimtelijk effect te weeg, binnen een aan alle kanten door duisternis omsloten geheel.

Verder geeft het gebruik van kunstlicht de schilder de mogelijkheid om figuren op een niet alledaagse, dramatische manier te belichten. Bij alle figuren is de lichtval anders. De aandacht van de toeschouwer kan gemanipuleerd worden door middel van grote contrasten, die vooral ontstaan wanneer figuren als silhouet tegen het licht geplaatst worden, zoals dit door Van Mander in het bovenstaande citaat beschreven wordt.

Naast het extra contrast en de versterkte diepte-suggestie heeft het verbergen van de lichtbron achter een van de figuren, zoals we dat in ons schilderij kunnen zien, nog een ander voordeel: het hele schilderij kan er lichter door worden. Wanneer in een schilderij een kaarsvlam als enige lichtbron gebruikt wordt en de schilder beoogt een natuurgetrouwe weergave van de door die kaars verlichte voorstelling, dan moet de vlam van de kaars veruit het lichtste onderdeel van de compositie zijn (afb. 5 boven). Al het andere moet zeer veel donkerder worden weergegeven. Wanneer de kaarsvlam zelf echter voor de toeschouwer wordt afgedekt, dan kunnen die figuren en voorwerpen die zich het dichtst bij de kaars bevinden de lichtste onderdelen van de compositie worden, even licht als de kaars geweest zou zijn indien deze niet afgedekt was geweest. Het resultaat is een in zijn totaliteit lichter geheel (afb. 5, onder). Dat is vooral van belang bij grote composities zoals *De dood van Seneca* (2). (L.D.)

1 Mander, Miedema 1973, p. 192-195.

2 Vergelijk in het Rijksmuseum te Amsterdam Gerard Dou's *Avondschoon* met Rembrandts *Heilige Familie bij Avond*. Op het eerste schilderij zijn minstens drie kaarsen zichtbaar, maar het is toch veel donkerder dan het tweede, waarop de lichtbron achter de figuur van Anna schuilt.



5. Boven: Als op de afbeelding de kaarsvlam zichtbaar is, wordt de rest erg donker.

Onder: Als de kaarsvlam is afgeschermd, kan de omgeving lichter worden weergegeven (tekeningen door Lucas Derks, Utrecht).

HOOFDSTUK 3

HERKOMST EN GESCHIEDENIS VAN HET SCHILDERIJ EN VAN ANDERE VERSIES

Tot hoever kunnen we met zekerheid de herkomst nagaan van het schilderij *De dood van Seneca* dat nu in het Centraal Museum hangt?

In 1873 werd het werk geschonken aan het 'museum Kunstliefde' te Utrecht door de regenten der Vereenigde Gods- en Gasthuizen van Utrecht (1); vandaar is het in 1918 overgegaan naar het Centraal Museum (2). Maar gaan we verder zoeken dan stuiten we op het volgende probleem. De Utrechtse kunstliefhebber Adrianus Hoevenaer zegt in 1778 in zijn *Redenvoering gehouden ter gelegenheid van de inwijding van het Tekencollege over Honthorst*: "... van hem wordt in het St. Anthonie Gasthuis alhier (d.w.z. te Utrecht) gezien een zeer voortreffelijk stuk, verbeeldende de dood van Seneca aanschouwd door Nero met zijn gevolg, levensgroot" (3). Maar Kramm in 1857 en Hoogewerff in 1924 noemen het Utrechtse St. Bartholomeus Gasthuis als plaats van herkomst. Terwijl Jkvr. de Jonghe en de huidige Honthorst-kenners Judson en Braun weer het St. Anthonie Gasthuis noemen (4).

Deze laatsten hebben het met Hoevenaar bij het rechte eind. In de inventaris van het St. Anthonie Gasthuis van 1761 wordt vermeld als in de Heerenkamer: "*Een groote Schilderij met een vergulde lijst zijnde de dood van Seneca door den Heer van Mollem vereerd*" (5), (n.b. de naam 'Gerard van Honthorst' wordt nog niet genoemd). Omdat in de inventaris van het St. Anthonie Gasthuis van 1737 nog geen melding wordt gemaakt van dit schilderij en omdat de maece-nas, de heer David van Mollem, sterft in 1746 zonder familieleden van dezelfde naam na te laten, mogen we aannemen dat het binnen die negen jaar, tussen 1737 en 1746, geschonken is.

Het St. Anthonie Gasthuis bevond zich in het noorden van de stad Utrecht, Buiten de Weerd, vlakbij de Vecht aan de Anthoniedijk. Gesticht in 1435 met als doel arme pas-santen kosteloos twee of drie nachten te herbergen, 'specialiseerde' het zich tot 'Oudeliedenhuis' in de vroege 17de eeuw (6).

David van Mollem was een zeer vermogend zijdefabrikant en eigenaar van de schitterende buitenplaats, 'Zijdebale', aan de Vecht, praktisch tegenover het St. Anthonie Gasthuis (7). Blijkens de na zijn dood, in 1746 opgemaakte inventaris van datzelfde jaar bezat hij een fraaie schilderijencollectie met onder andere werken van Jan Steen, Claes Pietersz Berchem, Nicolaas Verkolje, Philips Wouwerman, Melchior d'Hondecoeter en ook Gerard van Honthorst. Van deze laatste waren in zijn bezit: *Een Vrolijk Geselschap* en "*Een Bachinael*". Het *Bacchanaal* hebben we niet kunnen achterhalen, maar het *Vrolijk Geselschap* kan ons inziens zeer goed het schilderij van dat onderwerp zijn dat zich nu in Lyon bevindt (8). Van Mollems verzameling bestond voornamelijk uit landschappen en stilleven en ook een aantal historiestukken. Naast zijn collectie schilderijen had hij ook een grote en veelzijdige bibliotheek met stichtelijke lectuur, maar ook kunstbeschouwende, juridische en filosofische werken. Van deze laatsten vinden we in zijn boekenlijst: *Senecaas Werken zonder Tytelplaat* en Lipsius '*Politica* 1623 (9) (het belang van Lipsius zal in het zesde hoofdstuk duidelijk worden).

Het schenken van een dergelijk groot schilderij aan een Gasthuis past binnen het grootmoedig maecenaat t.a.v. de stad Utrecht en haar armlastigen dat Van Mollem tentoonspreidde (10). Dit grote schilderij zal een voorbeeld zijn geweest van standvastig sterven voor de oudelieden in het St. Anthonie Gasthuis. Of er voor deze schenking misschien nog bijkomstige redenen waren blijft onduidelijk (wilde Van Mollem er wellicht zijn naaste burens een (weder)dienst mee bewijzen?). In ieder geval heeft het meer dan een eeuw in deze herenkamer gehangen voordat het via het museum Kunstliefde naar het Centraal Museum ging. Verder dan ± 1740 kunnen we de herkomst van dit stuk niet achterhalen, althans niet met zekerheid.

Wel werden er in het begin van de 18e eeuw twee veilingen gehouden, waarvan de catalogi beide een *Dood van Seneca* door Honthorst vermelden, te weten de veiling van de collectie van Willem van Oosterwijk te Amsterdam, die op 27 februari 1721 van de hand ging en die van de collectie van Georg Bruyn ook te Amsterdam op 16 maart 1724 (11). Op beide veilingen werden de Seneca's verkocht met een pendant die betiteld werd als *Priamus, die het lijk van Hector beschouwt*. En ook luiden de beschrijvingen in de catalogi praktisch gelijk:

- 27 februari 1721: "1. Een capitael stuk, daar Priamus het lighaem van Hector beschouwt, geschildert door Honthorst. 2. Een dito, daar Seneca de Aderen geopent worden, door denselven".
- 16 maart 1724: "11. Een stuk daer Priamus het Lighaem van Hector beschouwt, door Gerard Honthorst, de Beelden levens groote heerlijk geschildert. 12. Een dito daer Seneca de Aderen geopent wort, een kaers ligt, door denselven, zijnde een weerga".

Het is vooral de veiling van 1721, die voor ons interessant is, omdat deze Willem van Oosterwijk stellig de gelijknamige zwager van David van Mollem was (12); de kans lijkt vrij groot dat het schilderij in de familie is doorverkocht of doorgegeven. Mogelijkerwijs is dus de Seneca van Van Oosterwijk dezelfde als die in het Centraal Museum hangt. Helaas lukte het ons tot dusver niet enig spoor van de tegenhanger te traceren.

De Dood van Seneca en *Het Einde van een gewonde Held* als schilderijenpaar vinden we verder in 1768 in de collectie van Gottfried Winkler te Leipzig. De schilderijen zijn slechts bekend uit de beschrijving in de catalogus van deze verzameling, die in 1768 gedrukt werd. Hofstede de Groot drukte deze beschrijvingen in 1915 opnieuw af:

"222. *De Dood van Seneca*. Hij zit links voor een grijsgebaarde bevelhebber. Zijn vrienden staan wenend achter hem. De standvastig stervende strekt met levendig gebaar de linker arm uit, uit welks aderen al bloed vloeit. Een voor hem knielende slaaf opent een ader van zijn linker voet, terwijl de rechter voet van de grijsaard in een vat met water gedoopt is. Paneel 28,3 x 22,9.

226. *Het Einde van een gewonde Held*, die men aan de dood ontrukken wil. Een voor hem staande knaap reikt aan een helpende vriend, die hem (de held) de pijl uit de borst trekt, een spons op een schaal. De rechts tegenover staande arts pakt met zijn linker hand de pols van de held en legt zijn rechter hand bedachtzaam op 's helds bleke voorhoofd. De wapenrusting van de gewonde ligt voor in de tent, waarvan men door een smalle opening links naar buiten in de nabijgelegen legerplaats kijkt. Paneel 28,3 x 22,9".

De stukken worden in de catalogus van Winkler als werken van Rembrandt beschreven, maar de beschrijving van 'De Seneca' maakt duidelijk dat het stuk gedetail-

leerd met de compositie van Honthorst (en van diens navolgers Sandrart en Stomer, zie afb. 21-25) overeenkwam. Van de negen andere zogenaamde 'Rembrandts', die in de catalogus genoemd worden, is er ook geen enkele andere die nu als Rembrandt is aan te wijzen (13).

Hoewel het formaat zeer verschilt van de bovengenoemde in 1721 en 1724 geveilde stukken zullen ook de twee schilderijen in de verzameling Winkler van de hand van Honthorst en/of een navolger zijn geweest. In hoofdstuk 5 zullen we zien dat Stomer en vermoedelijk Sandrart beiden als tegenhanger voor hun *Dood van Seneca* een *Dood van Cato* schilderden. De compositie van hun Cato's komt sterk overeen met de beschrijving die in de catalogus van de verzameling Winkler gegeven wordt van het *Einde van een gewonde Held*.

We mogen speculeren dat de schilderijen, in de veilingcatalogi van 1721 en 1724 (van Van Oosterwijk en Bruyn) beschreven als *Priamus, die het lijk van Hector beschouwt*, wellicht ook beide de *Dood van Cato* verbeelden. Hun beschrijving komt min of meer overeen met die van *De Gewonde Held* in de verzameling Winkler en met Stomers *Dood van Cato* (afb. 26). Daarbij komt nog dat *Priamus en Hector* voor Honthorst en zijn directe navolgers een onwaarschijnlijk onderwerp is, omdat afbeeldingen van episodes uit Homerus' *Ilias* in de eerste helft van de 17de eeuw niet of nauwelijks in de Nederlandse schilderkunst voorkwamen (14).

Verder bezitten we nog een zeer vroege vermelding van een *Dood van Seneca* door Honthorst, namelijk al uit 1650, toen Honthorst nog leefde. Een werk van dit onderwerp bevond zich toen in de collectie van Martin Kretzer in Amsterdam. Kretzer was een groot kunstbeschermmer, mede-oprichter van de Broederschap der Schilderkunst, toneelmaecenas en regent van de Amsterdamse Schouwburg. Dat Kretzer zo'n stuk in 1650 bezat, blijkt uit een in dat jaar uitgekomen bundel gedichten door Lambert van den Bos met de titel: *Konstkabinet van Martin Kretzer* (15). Hij bezingt hierin een aantal schilderijen uit de collectie van Kretzer. Het was blijkbaar een bijzonder uitgelezen verzameling, met werken van Titiaan, Bassano, Lucas van Leyden, Rubens, Ter Brugghen, Rembrandt etc.. *De Dood van Seneca*, die als een van de weinige een gedicht krijgt van vier coupletten, bezingt Van den Bos aldus:

*O grouwsaam! o ondancbaer stuck!
Niet 't geen ons Honthorst hier gegeven,
Maer 's werelts monster heeft bedreven
Een yeder schrik en ongeluck.*

*Eer wel gelukkig, driemael jae,
Hoewel door Neroos woedende handen,
In hooge grijsheydt, en in banden
Ter dood gebraghte Seneca.*

*Die sulck een handt getroffen heeft
En 't langh verhoopte end gegeven,
Om door een ander weêr te leven
Gelijck ghij eertijds hebt geleeft.*

*Staet vry verbaest wie dit oock siet,
Ghy hebt hier 't afgedruckte wesen
In 't welck de wijsheydt staet te lesen,
Maer 's Meesters eygen vindingh niet.*

Vermoedelijk was dit *Konstkabinet* geschreven als veilingcatalogus voor de verkoop van Martin Kretzers collectie (16).

We mogen wellicht aannemen dat Kretzers stuk het origineel was en het in 1721 en 1724 geveilde werk een kopie, mogelijk identiek met het schilderij in het Centraal Museum.

(M.P.)

- 1 A.D. de Vries Az. en A. Bredius, *Catalogus der Schilderijen in het Museum Kunstliefde te Utrecht*, Utrecht 1885, nr. 52.
- 2 *Catalogus der Schilderijen, Centraal Museum Utrecht*, Utrecht 1952, p. 65, nr. 153 (door Jkvr. C.H. de Jonghe).
- 3 Hoevenaer 1778, p. 11.
- 4 Christiaan Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters van den vroegsten tijd tot op onzen tijd*, Amsterdam 1857, deel III, p. 727.
Hoogewerff 1924, p. 13, Jkvr. C.H. de Jonghe, loc. cit. in noot 2.
Judson 1959, p. 196; Braun 1966, p. 214.
- 5 *Catalogi van de bij het Stadsarchief bewaarde Archieven* (2e afd.), Hst. V Archief van het St. Anthonie-Gasthuis p. 260, nr. 2: Stukken betreffende het geldelijke beheer en de goederen van het Gasthuis, 2005 Boek der meubelen behorende het St. Anthonie-Gasthuis, Inventaris der goederen, op verschillende tijdstippen opgemaakt 1618-1780, 1e deel.
- 6 K.A. Rombach, 'Een en ander uit de geschiedenis van de Utrechtse Gast- en Ziekenhuizen', *Jaarboekje Oud-Utrecht* 1944, p. 82, 83.

- 7 Cat. Tent., *Zijdebalen, Lusthof aan de Vecht*, Centraal Museum, Utrecht 1981, p. 2 f.
- 8 In de veilingcatalogus van 23 april 1766 van de collectie van Anthony Sijdervelt, stellig de gelijknamige, een jaar daarvoor overleden erfgenaam, van David van Mollem, vinden we: "no. 57 Een kapitaal stuk met beelden door G. Honthorst, hoog 38½, breed 59½ duimen. Zyn dezelve meer als levensgrootte ter halve lyf te zien, verbeeldende aan de linker zyde een Man, spelende op een Viool, en ter rechter zyde een Vrouw, spelende op een Cyther, rustende op een Balcon, en een derde Beeld houdende een Roe-mer in de Hand", G. Hoet, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, met derselver Prijzen...*, deel 3 door P. Terwesten, Den Haag 1770, p. 509 ff: "Schilderijen, nagelaten door wijlen de Heer Anthony Sijdervelt", p. 520, no. 57. Muller 1912, p. 11, 13. 'Genealogische aantekeningen in het bezit van den heer W.J.J.C. Bijleveld te Oegstgeest, 1ste gedeelte', *Wapenheraut* 1910, p. 13. Judson, p. 247-248 cat. nr. 196).
- 9 Van de Poll-Stichting in Zeist; *Familiearchief Van der Mersch, Inventaris III, stukken betreffende het geslacht Van Mollem*, nr. 48 i inventaris van de nalatenschap 1746, Sevende Capittel van Schilderijen, Twaalfde Capittel van Boeken.
- 10 Muller 1912, p. 10
- 11 G. Hoet, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, met derselver Prijzen*, Den Haag 1752, Van Oosterwijk: I, p. 257, Bruyn: I, p. 298, 299.
- 12 J.E. Elias, *De Vroedschap van Amsterdam 1578-1795*, Haarlem 1903, II p. 839.
- 13 *Historische Erklärungen der Gemälde welche Herr Gottfried Winkler in Leipzig gesammelt*, Leipzig 1768 (de nrs. 492 t/m 501 aan Rembrandt toegeschreven; de nrs. 499 en 500 zijn de Seneca en de Gewonde Held). C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragenden Holländischen Maler des XVII Jahrhunderts*, Esslingen a. N. 1915, VI p. 121 nrs. 222 en 226.
- 14 Wij kennen slechts één vermelding van een Hollands 17de eeuws schilderij "daar 't hof van Trooien bij Achilles komt om 't lijk van Hektor te lossen", namelijk het gedicht dat Jan Vos er in of voor 1662 op maakte (J. Vos, *Alle de Gedichten I*, Amsterdam, 1662, p. 573).
- 15 J.W. Unger, 'Vondeliana' II, *Oud-Holland* 2, 1884, p. 116.
- 16 Erik de Jong, 'De slapende Mars van Hendrik ter Brugghen', *Een Schilderij Centraal*, Centraal Museum, 1980, p. 30, 31, noten 49 en 50.

HOOFDSTUK 4

KOPIE OF ORIGINEEL? DATERING

De Dood van Seneca werd vanaf de redevoering van Hoevenaar in 1778 steeds gezien als een eigenhandig werk van Gerard van Honthorst (1); die opvatting werd in onze eeuw verwoord door auteurs als Hoogewerff en Gerson (2), totdat respectievelijk in 1959 en 1966 de gedetailleerde monografieën uitkwamen van Judson en Braun. Zij beiden beschouwden het stuk voor het eerst als gemaakt in Honthorsts atelier, gekopieerd naar een oorspronkelijk werk van de meester, evenals nog twee andere versies die van de compositie bewaard zijn (3); het origineel is spoorloos. Judson schrijft: "Een schilderij als *De Dood van Seneca* in het Centraal Museum, Utrecht, heeft alle kenmerken die wij doorgaans in verband brengen met Honthorst: kunstlicht, afgeschermd door de menselijke figuur, de gezichten sterk belicht en gedeeltelijk in diepe schaduw gehuld, borstelige wenkbrauwen, Italiaaniserende kostuums en een handeling die zich geheel op de voorgrond afspeelt. Toch, ondanks al deze zeer typerende eigenschappen, mist het schilderij de rijke, diepe kleuren van zijn vroege post-Italiaanse periode en het harde oppervlak is wel typisch voor de tweede helft van de jaren 1620, maar is saai en doods vergeleken met de levendigheid en frisheid die kenmerkend zijn voor het werk van Honthorst uit die tijd" (4).

De tekening van een *Dood van Seneca*, die zich eveneens in het Centraal Museum bevindt, wordt door alle auteurs — ook Judson en Braun — als een eigenhandige Honthorst beschouwd (afb. 6). Het blad vertoont wel aanzienlijke verschillen met het schilderij: nog een aanwijzing, dat er een origineel bestaan kan hebben, dat nu verdwenen is. De drie personen, die op het schilderij links van Seneca staan, ontbreken op de tekening of zijn verschoven. Op het schilderij keert Seneca zich van de handeling in het midden af, links naar buiten; op de tekening kijkt hij naar de centrale handeling. Daardoor krijgt op de tekening het geheel een meer 'cirkelvormige' en gesloten compositie, hetgeen een grotere intensiteit teweegbrengt (5). Achter Seneca staat op de tekening een jonge soldaat, die hem vasthoudt; op het schilderij is het een oudere man in fantasiekleding. Anders dan op het schilderij staat de man met de gifbeker op de tekening in de groep rechts en heeft hij geen baard. De twee schrijvende secretarissen die rechts en links op het schilderij staan, ontbreken op de tekening. Het aantal personen op het schilderij is elf, op de tekening acht.

Om de stelling dat *De Dood van Seneca* een atelierwerk is, nader te onderzoeken, vergelijken we het schilderij met een zeker eigenhandig stuk van Honthorst: *Granida en Dalfilo*, voluit gesigneerd en gedateerd 1625 (afb. 7).

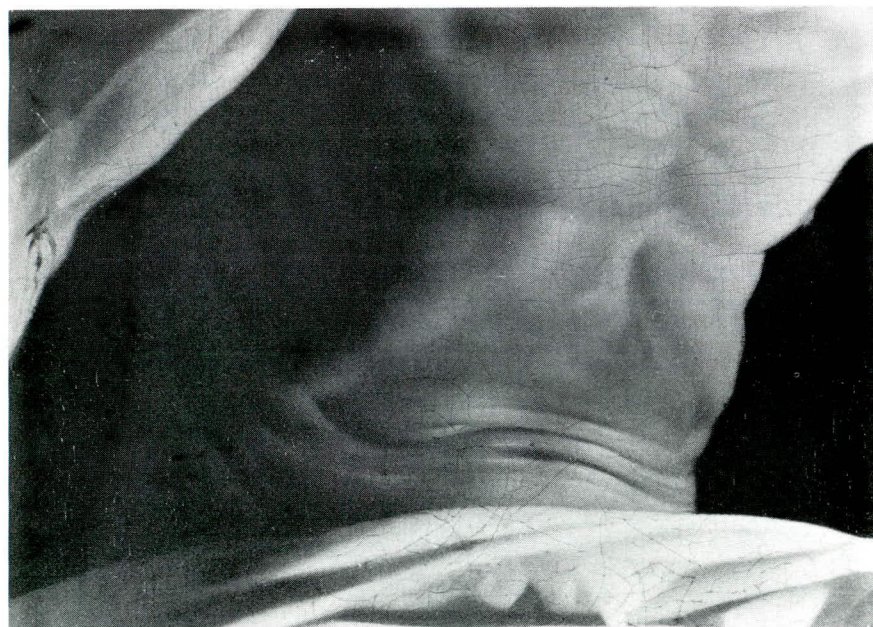
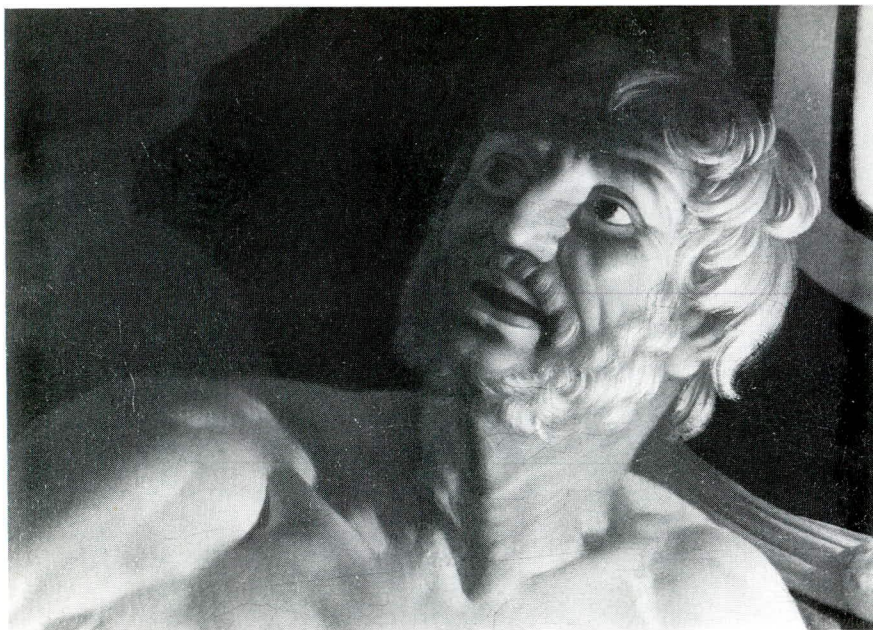
De behandeling van het lichaam is op *De Dood van Seneca* minder doorwerkt en vir-



6. Gerard van Honthorst, *De dood van Seneca*, gewassen pentekening, 24,5 x 33,5 cm. Utrecht, Centraal Museum.



7. Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, doek, 145 x 178,5 cm., gesigneerd en gedateerd 1625. Utrecht, Centraal Museum.



8. *De dood van Seneca*, details van afb. 4: Seneca's hoofd en bovenlichaam (foto Th. Dele-marre, Kunsthistorisch Instituut Utrecht).

tuos dan op de *Granida en Daifilo*. De linker schouder van Seneca lijkt verwrongen en zijn linker enkel is een vormloos geheel; de handen zijn slechts schematisch gemodelleerd; zijn gezicht is hard en gipsachtig (afb. 8 en 9). De figuren rechts staan er houterig bij en de twee gestalten rechts achter de jongen met de bepluimde muts zijn vlak en vormloos: in vergelijking daarmee is het lichaam in *Granida en Daifilo* levensechter weergegeven, zoals te zien is in de anatomie van de rug en, de behandeling van huid en huidplooien die fraai uitgewerkt en plastisch weergegeven zijn.

De weergave van de haren in *Granida en Daifilo* doet echt en natuurlijk aan: zie de los vallende lokken van Daifilo en de uit de vlecht springende haren van Granida. De haren van de figuren op *De Dood van Seneca* doen en detail gezien nauwelijks aan haren denken.

De textielweergave is een van de meest opvallende aspecten op *De Dood van Seneca*: het kleed van de figuur die Seneca ondersteunt doet metaalachtig aan, dat van de fi-

guur geheel rechts massief. De strakke, on-genuanceerde oppervlakken, die stoffen moeten aanduiden, staan ver achter bij de als het ware natuurlijk gekreukte stoffen in *Granida en Daifilo*.

Gezien deze verschillen lijkt het zeer onwaarschijnlijk dat Honthorst, die in *Granida en Daifilo* zijn grote vakmanschap bewijst, eveneens een in de details tamelijk gebrek-kig uitgevoerd stuk als *De Dood van Seneca* gemaakt zou hebben. Het lijkt er inderdaad op, dat dit een atelierstuk is, gemaakt onder supervisie van Honthorst.

De datering van het schilderij is onzeker: een kopie of een atelierstuk is altijd moeilijk te dateren. Als datum *ante quem* voor de originele versie door Honthorst mag 1628 gelden, het jaar waarin Joachim von Sand-rart Holland verliet: later schilderde hij in Ita-lië een variant op Honthorsts compositie (afb. 21).

Braun dateert de thans onbekende originele versie van Seneca ca. 1627, Judson ook in de latere jaren 1620 (6). Vrijwel zeker kun-nen we stellen dat het schilderij stamt uit de periode tussen Honthorsts terugkeer uit Ita-lië in 1620 en 1628, waarschijnlijk het meest in de buurt van de laatste datum: in 1627 kreeg Honthorst in Utrecht bezoek van Ru-bens, de enige Nederlander die het thema eerder had geschilderd (hoofdstuk 5). Mo-gelijk stimuleerde dit bezoek Honthorst tot zijn keuze van onderwerp.

Het feit dat er verschillende versies van de compositie bestaan, uitgevoerd op zeer fors formaat, duidt er op dat het origineel in zijn tijd de aandacht trok en indruk maakte (7).

(J.S.)

- 1 Hoevenaar 1778, p. 11.
- 2 Hoogewerff 1924, p. 13; H. Gerson, 'Die Ausstellung Caravaggio und die Niederlande', *Kunstchronik*, 5, 1952, p. 289.
- 3 Een in The Chrysler Art Museum, Provincetown (Mass.), U.S.A., en een ander in de collectie van Freiherr von Graes, Haus Diepenbrock, Duitsland (*Judson Cat. nrs.* 106b en 106c). Beide zijn even groot als het schilderij te Utrecht.
- 4 *Judson*, p. 103: "Such a painting as the *Death of Seneca* in the Central Museum, Utrecht (. . .), has all of the characteristics generally associated with Honthorst: artificial light blocked by a human form, faces strongly highlighted with parts in deep shadow, heavily furrowed brows, Italianate costumes, and the action placed close to the picture plane. However, in spite of these clearly-recognizeable features, the picture lacks the rich, deep colors of his early post-Italian period and the hard surface, characteristics of the second half of the 1620's, is dull and wanting in the vitality and crispness generally associated with his works of that time". Vergelijk de gelijksoortige argumenten bij *Braun*, p. 216. Ook het bestaan van drie nagenoeg identieke kopieën wijst erop dat er een originele versie met dezelfde compositie van de meester zelf moet zijn geweest.

- 5 Ook *Judson* signaleert dit op p. 103, maar of de tekening de indruk zou oproepen van het oorspronkelijke verhaal ("... preserves the impact of the original story...") en het schilderij niet ("... Seneca is a medical curiosity..."), en dat een bewijs zou zijn voor het respectievelijk wel of niet geschilderd zijn door Honthorst, valt o.i. te betwijfelen. Volgens Braun zou de tekening aan alle kanten besnoeid zijn. Zie recenter over de tekening: A. Moir, 'Did Caravaggio draw?', *Art Quarterly* 22, 1969, p. 354-372
- 6 *Braun*, p. 214; *Judson*, p. 103.
- 7 Van de thans nog bekende versies (zie noot 3) lijkt, naar de foto te oordelen, die te Provincetown van dezelfde kwaliteit als die te Utrecht (de eigenaar verbiedt reproductie). Het exemplaar op Haus Diepenbrock is weker gemodelleerd en roder van toon.



HOOFDSTUK 5

SENECA'S LEVEN EN DOOD – ICONOGRAFIE

De iconografie van Seneca's dood past in een groepje thema's dat geheel afhankelijk is van antieke literaire geschriften (1). Er bestond geen antieke beeldtraditie en daarom kon men voor de voorstelling van bepaalde gebeurtenissen uitsluitend de antieke teksten als basis voor de compositie benutten (2). Dit is het geval met afbeeldingen van de dood van Socrates, waarvoor Plato's *Phaidon* en van de dood van Cato, waarvoor Plutarchus' *Vitae* werden gebruikt. Voor alle voorstellingen van de dood van Seneca is de tekst van Tacitus, *Annales* XV 60-65, het gemeenschappelijk uitgangspunt.

Van Tacitus en andere klassieke auteurs weten we, kort samengevat, het volgende over Seneca (4 voor Chr.-65 na Chr.) (3). Hij werd geboren in Spanje en kreeg een opleiding in de rhetorica in Rome. Na zijn 30ste jaar kwam hij in contact met het keizerlijke hof, werd daar meer en meer in de intriges betrokken en in 41 verbannen door keizer Claudius. In 49 werd hij teruggeroepen en aangesteld als opvoeder van de toekomstige keizer Nero, zodat hij zijn ideeën over politiek en gerechtigheid kon overbrengen op een heerser en inderdaad, toen Nero in 51 keizer werd, zag zijn regeringsperiode er veelbelovend uit. Maar al snel ging het bergafwaarts met Nero. In 59 liet hij zijn moeder vermoorden en Seneca's positie werd daarna steeds hachelijker. Nadat hij diverse malen in ongenade was gevallen, werd in 65 zijn naam genoemd na een mislukte samenzwering tegen Nero.



9. Gerard van Honthorst, details van afb. 7: Daifilo's hoofd en bovenlichaam (foto Th. Delemarre, Kunsthistorisch Instituut, Utrecht).

Nero laat dan tal van verdachten ombrengen. Dan wordt ook Seneca's huis door Nero's soldaten omsingeld en een centurio wordt naar binnen gestuurd om Seneca diens dood aan te zeggen. Tacitus vervolgt zijn relaas hierover:

"Zonder emotie te tonen verzocht Seneca een codicil te mogen maken; en toen de centurio dit met beslistheid weigerde, verklaarde hij plechtig, zich richtend tot zijn vrienden: 'dat hij hun, aangezien men hem belette dank te brengen voor hun verdiensten, het enige en in ieder geval het schoonste goed, dat hem nog restte, vermaakte: namelijk het beeld van zijn leven; als zij zich dit voor ogen hielden dan zouden zij zich de reputatie verwerven mannen te zijn, die het edele nastreven, als vrucht van hun zo hechte vriendschap'.

Tegelijkertijd trachtte hij, nu eens op goedmoedelijke conversatietoon, dan weer nadrukkelijk, als wilde hij hen terecht wijzen, hun tranen in flinkheid te doen verkeren, door telkens weer te vragen: 'waar dan wel die voorschriften der wijsheid, waar dan wel hun geesteshouding tegenover de dreigingen van het lot, waarop zij zovele jaren lang hadden gestudeerd, gebleven waren? Voor wie was immers Nero's moordlust onbekend? En, — zo zeide hij — 'na de moord op zijn moeder en op zijn broeder bleef Nero niets anders meer te doen, dan ook nog het bloed van zijn opvoeder en leraar te vergieten'."

Dan wil Seneca afscheid nemen van zijn vrouw Paulina, die echter doorzet dat zij hem in de dood zal vergezellen. Daarop:

"lieten zij zich met één haal de aderen van de armen openen met een mes. Daar echter Seneca's bloed slechts langzaam afvloeide, oud als zijn lichaam was en verzwakt door zijn sobere leefwijze, liet hij zich bovendien de aderen van zijn benen en knieholten afsnijden; en, uitgeput door razende pijnen, vreesde hij door zijn eigen lijden de moed van zijn vrouw te breken en zelf door het aanschouwen van haar kwellingen te geraken in een toestand van het niet langer kunnen aanzien; redenen waarom hij haar aaried zich naar een ander vertrek te begeven. En daar hij zelfs in zijn laatste stonde nog in het bezit was van zijn volle welsprekendheid, liet hij zijn schrijvers roepen en dicteerde hun nog zeer veel, wat in zijn eigen bewoordingen is gepubliceerd, zodat ik er van afzie het met mijn woorden weer te geven".

In opdracht van Nero wordt Paulina verbonden en van de dood gered.

"Ondertussen verzocht Seneca, daar zijn agonie zich voortsleepte en de dood slechts langzaam nader kwam, Statius Annaeus, die zich sedert lang jegens hem als een trouw vriend had betoond en die hij waardeerde om zijn bekwaamheid in de geneeskunst, 'hem het vergif te gaan halen, dat hij zich lang tevoren reeds had verschaft, hetzelfde vergif waarmede bij de Atheners de door de criminele rechtbank ter dood veroordeelden werden geëxecuteerd'. Men bracht het hem en hij slikte het, maar zonder effect, want zijn ledematen waren reeds koud en zijn lichaam ongevoelig voor de werking van het vergif.

Tenslotte ging hij in een bassin met warm water zitten en besprenkelde diegenen van zijn slaven, die het dichtst bij hem stonden, onder toevoeging van de woorden, 'dat hij dit vocht plengde als offerande aan Iuppiter de Bevrijder'.

Daarna werd hij nog in een stoombad gedragen en stikte in de damp daarvan, en hij werd verbrand zonder enig plechtig begrafenisceremonieel" (4).

(in de vertaling van Honthorsts generatiegenoot Pieter Cornelisz. Hooft)

Waar naa zy met eenen slagh teffens de armen door 't yzer openen. Seneca, dewyl het oude en door kleen voedsel gemaagert lichaam, den bloede eene traaghe uitvlucht verstrekte, steekt ook af de aderen der beenen en knien. Ende afgemat door wreede pynen, op dat hy door zyne smarten den moedt zyner huisvrouw niet en kneusde, en zelf door 't aanschouwen haarder weedommen tot geen onlydtsaamheit verviele, raadt haar in een ander slaapkaamer te ver trekken. Ende tot in 't uiterste oogenblik ook bygestaan van welsprekenheit, heeft hy aan geroepe schryvers verscheide reeden verhaalt, de welke onder het volk uitgegeeven in zyn' eighe woorden, ik naalaate te verkeerren.

(In Hoofts vertaling:)

Seneca daarentussen, geduurende 't sleepen en de traagheit der doodt, bidt Statius Annaeus, dien hy lange in getrouwe vrundschap en de konst der artzenye beproeft hadt, het vergif over een wyle verzorght, daar de verweezenen in openbaar oordeel der Atheniensen mede gedempt worden, voort te haalen: en 't zelfde gehaalt zynde, heeft hy het ingenoomen, te vergeefs, mits de leeden nu kout waaren, en 't lichaam gesloten teegens de kracht des vergifs. Entlyk is hy in een badt van warm waater gegaan, besproeiende de naastaande slaaven, en deeze stemme daar by voegende: dat hy dat vocht plengde ter eere van Juppyn den Verlosser. Daarna in een badstoove gebraght, en door de walmte verstikt, wordt zonder eenighe lykplechtigheit gebrandt (5).



10. Engelse miniatuur, ca. 1200. *De dood van Seneca*. Princeton University Library, Garrett 114, Miscellany vol. 104 (naar: *Illustrations from . . . Manuscripts in the Library of Henry Yates Thomson*, IV, Londen, 1914, p. XVII)

12. Johann Zainer, *Seneca en zijn vrouw Paulina, terwijl zij zich de aderen laat openen*. Houtsnede in een Duitse editie uit 1541 van Boccaccio's boek *Over voortreffelijke vrouwen*.

Syrlin's sculptuur van Seneca is onderdeel van een Christelijk, hiërarchisch decoratieprogramma: de antieke filosofen en geleerden, die door hun teksten goede levensvoorbeelden gaven. Op de houtsnede van 1541 wordt Seneca afgebeeld in de achtergrond bij zijn vrouw; de voorstelling is verder geheel 'verplaatst' naar de tijd van de kunstenaar: houten tobben, 15de eeuwse kleding en apparatuur.

11. Jörg Syrlin, *Seneca*, houten sculptuur. Ulm, Münster, koorbank.

De interesse voor Seneca was in de vroeg-Christelijke tijd niet zeer groot; Tertullianus, Hieronymus en Augustinus citeerden hem. Men kende veertien brieven, die Seneca zogenaamd aan Paulus zou hebben geschreven; door deze briefwisseling heeft men lange tijd in Seneca een tot het Christendom bekeerde gezien (6). Dit idee heeft ook zijn weerslag in bepaalde afbeeldingen, zoals we nog zullen zien. Pas in de 11e en 12e eeuw wordt hij algemener bekend.

De vroegste voorstelling van het thema *De Dood van Seneca* is waarschijnlijk een miniatuur in een handschrift dat ca 1200 in Waltham Abbey is geschreven (afb. 10). In de initiaal 'R' zien we bovenin Nero en onder staat Seneca in een soort ton met uitgestrekte armen terwijl dienaren hem de aderen openen. Het gehele beeldtype is niet nieuw, maar vergelijkbaar met *Johannes wordt in de olie gekookt* of van de algemene doopafbeelding. Waarschijnlijk gebruikte men deze Christelijke beeldinhoud t.a.v. Seneca ter bevestiging van zijn bekeerd-zijn. Zeer curieus aan deze afbeelding is dat men de tekst van Tacitus, voor zover we weten, nog niet kende; deze werd pas ca. 1340 in Italië herontdekt (7).

Voor de twee volgende afbeeldingen zal men Tacitus' tekst zeker wel gebruikt hebben.

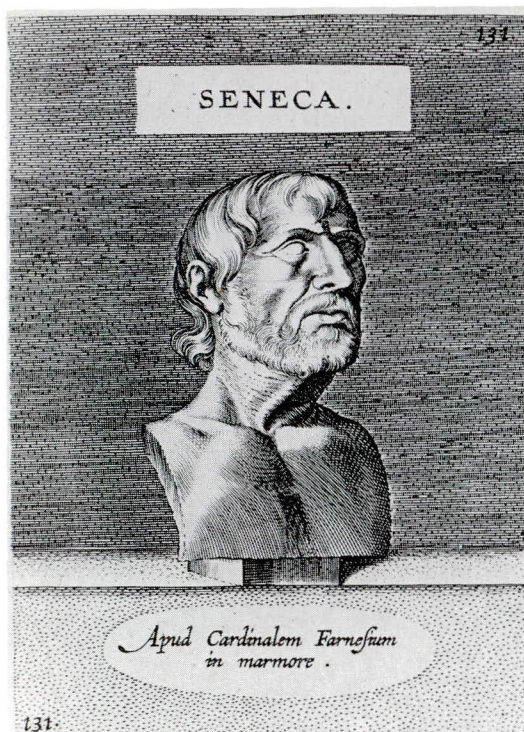
— Jörg Syrlin maakte omstreeks 1470 in het Münster te Ulm in de koorbanken een afbeelding van Seneca met geopende aderen (afb. 11) (8).

— In een van 1541 daterende editie van Boccaccio's, in het Duits vertaalde, *Compendium de praeclaris mulieribus* komt een houtsnede voor, die de moedige daad van Seneca's vrouw, P. Paulina, weergeeft; zij wilde met haar echtgenoot de dood in (afb. 12) (9).



13. Dirk Galle, prent naar een antieke buste in F. Orsini en J. Faber, *Illustrium imagines* . . . , Antwerpen, 1598.

14. Romeinse buste, gold tot 1813 als een portret van Seneca. Thans soms als portret van Hesiodus geïnterpreteerd.



15. Romeinse sculptuur, de zgn. 'Afrikaanse visser'. Brons, Parijs, Louvre. Het beeld werd vroeger voor een afbeelding van de stervende Seneca aangezien en daarom in een marmeren wasbassin geplaatst.



De tot nu toe behandelde voorstellingen benaderen het gegeven van de dood van Seneca zeer verschillend; het enige dat ze gemeen hebben is, dat ze het uiterlijk van de filosoof aanpassen aan hun eigen tijd (10). Dat duurde tot 1598, toen Fulvio Orsini, bi-

bliothecaris en antiquarius van de familie Farnese te Rome, dacht de antieke buste van Seneca gevonden te hebben. Deze ontdekking publiceerde hij in *Illustrium imagines* (afbeeldingen van beroemde mannen), met een prent van de buste door Dirk Galle (afb. 13, 14).

Ongeveer gelijktijdig werd het levensgrote beeld van een staande, oude man, slechts gekleed in lendendoek en zonder voeten, gevonden (afb. 15); men hield dit voor een beeld van de stervende Seneca. Men 'restaureerde' het en plaatste het in een bassin, zoals beschreven bij Tacitus. Pas in 1813 werd vastgesteld dat noch de buste, noch het levensgrote beeld werkelijk Seneca voorstellen, toen vond men nl. het authentieke portret met opschrift. Men interpreteert thans de buste, die tot 1813 als Seneca bekend stond (nu Pseudo-Seneca) als de Griekse dichter Hesiodus (afb. 14) (11).

Ongeveer zes jaar na de ontdekking van Orsini is Rubens de eerste die beide zeer verschillende klassieke afbeeldingen (de buste en het staande beeld) combineert tot één. Zijn eerste oplossing is een schilderij van ca. 1611, dat zich nu in de Alte Pinakothek te München bevindt (afb. 16) (12). Rubens heeft verschillende scènes uit Tacitus' tekst gecombineerd. Seneca laat zich de aderen doorsnijden, terwijl hij in het bad staat en dicteert. Links onder zit de secretaris, die naar hem opkijkt; deze bijna dramatische relatie tussen filosoof en schrijver heeft hier het hoofdaccent gekregen.

In de tijd dat Rubens dit werk maakte, bloeide het Stoïcisme in West-Europa; met name door publicaties van de beroemde filosoof Lipsius (zie hoofdstuk 6). Philip, de broer van Rubens, was één van Lipsius' briljantste leerlingen; we zien hen alle drie afgebeeld op het beroemde portret *De Vier Filosofen* in de Galleria Pitti te Florence, met op de achtergrond de buste van Seneca (de buste



16. Peter Paul Rubens, *De ster-
vende Seneca*, paneel, 167,5 x
155,5 cm. München, Alte Pinako-
thek.



16A. J.B. de Champaigne en N.
de Platte Montagne, *Dubbelpor-
tret van de beide kunstenaars*,
doek, 132 x 185 cm., gesigneerd
door beiden en gedateerd 1654.
Op de plank boven aan de ach-
terwand staat de toen als portret
van Seneca bekend staande bus-
te.



17. Claude Vignon, *De dood van Seneca*, doek, 145 x 125 cm., gesigneerd en gedateerd 1633. Parijs, Louvre.



18. Guido Reni, *Seneca*, brons, Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

van Seneca als achtergrond op portretten zien we later in de 17e eeuw wel vaker: (afb. 16A) (14).

Rubens hield zich gedurende korte tijd vrij intensief bezig met Seneca; hij was ook de eerste die een exemplaar van de antieke buste over de Alpen naar het Noorden bracht. Het grote verschil met de daarvoor gemaakte voorstellingen van Seneca, is dat Rubens voor het eerst een figuur creëert, die er, gebaseerd op de toen aanwezige antieke voorbeelden zo uitgezien 'moest' hebben. Met behulp van archeologische vondsten beeldt hij Seneca zo authentiek moge-

lijk af (15). Verder wordt Seneca's dood hier voor het eerst als zelfstandig thema afgebeeld.

De Franse kunstenaar Claude Vignon, die sterk onder invloed stond van Rubens, heeft in 1633 ook een *Dood van Seneca* geschilderd (16) (afb. 17). Vignon's versie mist echter de dramatiek van zijn grote Vlaamse voorganger; Seneca zit noch staat, maar hangt in een soort luchtledig, de kop is niet gebaseerd op een klassiek voorbeeld en de arts is weggelaten. De filosoof maakt pathetische armgebaren, maar het werkelijk sterven komt niet tot uitdrukking.

In Italië zien we aan het begin van de 17e eeuw onder invloed van Guido Reni geen rustig stervende Seneca. Reni, die bekend stond om de weergave van 'Affetti' (gemoedsaandoeningen) gaf de filosoof in diens laatste moment heftig bewogen weer; het is één van de zeldzame sculpturen van Reni en dateert van ca. 1602 (afb. 18) (17). Met de archeologische nauwkeurigheid nam hij het niet zo precies. Volgens een tijdgenoot was vooral een Dalmatiër in Rome zijn model. Luca Giordano en anderen namen Reni's kop, die al snel grote verbreiding vond, over (afb. 19, 20). We zien ook een toevoeging aan het thema; de schrijvende man is naast Seneca een hoofdfiguur. Seneca wordt omringd door treurende leerlingen en in de directe nabijheid liggen boekrollen en folianten (18).

Uiterst curieus is het feit dat Monteverdi in het midden van de 17de eeuw te Venetië een opera schreef: *L'Incoronazione di Poppea*, waarin een heel ander beeld van de illustere filosoof wordt geschapen, dan we tot nu toe zagen. Hij is hier een beetje een sulige oude man, die wordt uitgelachen door een page en Nero en zijn geliefde Poppea zijn een jong aanminnig paartje (19).

In de Nederlanden en in Duitsland zien we wat betreft de gelaatstrekken van Seneca een teruggrijpen via Rubens naar de klassieke voorbeelden. Maar anders dan bij Rubens, is bij Gerard van Honthorst en bij de van hem afhankelijke composities door Joachim von Sandrart en Matthias Stomer het centrale moment in de afbeelding van Seneca's sterven het openen van de aderen (afb. 21, 24, 25). En ook anders dan bij Rubens is Seneca zittend afgebeeld. Honthorst is van die vernieuwing de geestelijke vader. Reznicek noemde deze compositie, met de filosoof rechtopzittend met één voet in het bad en de andere vooruitgestoken ter opensnijding: "een typologische travestie van een voetwassing van Christus" (20).

Een dergelijk 'lenen' en combineren van thema's en composities was heel normaal en werd de schilder toen zelfs aangeraden; men noemde dat "behendig rapen" en een bekend spreekwoord luidde: *Welgekoekte rapen geeft goede potage* (21).

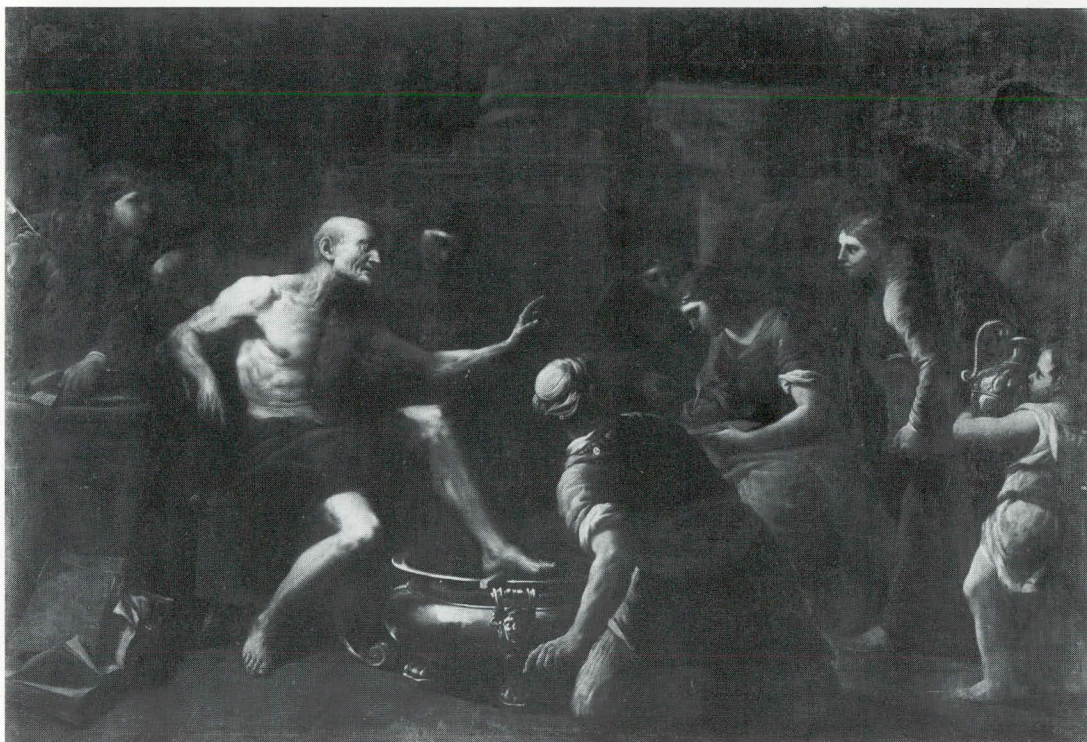
Noemden we zojuist enkele verschillen tussen de *Dood van Seneca* door Rubens en die door Honthorst, toch mogen we aannemen dat Honthorst naar zijn grote voorgan-

ger heeft gekeken of geluisterd; duidelijker dan op het schilderij wordt dat in de tekening van Honthorst in het Centraal Museum van hetzelfde onderwerp (afb. 6). Hier, evenals bij Rubens, is een soldaat met een helm op links aanwezig en op de tekening ligt de nadruk ook minder op het sterven van Seneca, als medische curiositeit, dan op Honthorsts doek. Waarschijnlijk hebben Honthorst en Rubens ideeën uitgewisseld tijdens het bezoek van de laatste aan Utrecht in 1627 (22). Honthorst zal de gelaatstrekken van Seneca via Rubens of via de prent van Galle naar de buste hebben 'doorgekregen'. Zeer duidelijk afhankelijk van de compositie van Honthorst zijn de genoemde werken van Joachim von Sandrart en Mathias Stomer. Sandrart (1606-1688) was een leerling van Honthorst en mogelijk hielp hij zelfs bij het uitvoeren van deze kopie in diens atelier. Sandrart verliet in 1628 (niet lang na de vermoedelijke voltooiing van het origineel) Utrecht (23).

In Rome schilderde hij iets later ook zijn *Dood van Seneca* (24) (afb. 21, 22). In zijn autobiografie vertelt Sandrart dat hij het werk maakte voor een wedstrijd, uitgeschreven door de Spaanse koning; en niet zonder eigenwaan meldt hij ons verder dat zijn *Dood van Seneca* de eerste prijs be-



19. Luca Giordano (vroeger aan Jusepe Ribera toegeschreven) *De dood van Seneca*, doek, 259 x 241 cm., München, Alte Pinakothek, cat. 1930, nr. 516.



20. Luca Giordano, *De dood van Seneca*, doek, 248 x 353 cm. München. Alte Pinakothek, inv. nr. 1763.

haalde (25), terwijl hij (vergelijk afb. 4 met afb. 22) de compositie bijna klakkeloos overgenomen had! In werkelijkheid vond er bovendien geen wedstrijd plaats, doch een tentoonstelling van twaalf historiestukken die kardinaal Barberini voor een Spaanse ambassadeur had georganiseerd. Verder staat vast dat Sandrarts schilderij zich in 1638 in Rome in de collectie bevond van dezelfde Vincenzo Giustiniani voor wie Honthorst in zijn Italiaanse tijd zijn *Christus voor Kajafas* (afb. 1) had geschilderd (26).

In zijn autobiografie schreef Sandrart dat naar zijn *Dood van Seneca* een prent was gemaakt door Cornelis Bloemaert te Rome. Deze prent hebben we niet kunnen achterhalen, maar wel Sandrart's tekening van het zelfde onderwerp in spiegelbeeld (afb. 23). Volgens Reznicek was Sandrart's tekening niet bedoeld als voorstudie voor diens schilderij maar als voorbeeld voor de gravure van Cornelis Bloemaert; vandaar het spiegelbeeld en de sterke nadruk op de verdeling van lichte en donkere partijen, die door

21. Joachim von Sandrart, *De dood van Seneca*, doek, 171 x 215 cm. Berlijn, Kaiser Friedrich Museum (verdwenen tijdens de Tweede Wereldoorlog).



22. Lijngravure naar het schilderij van Sandrart. De gravure geeft een duidelijker beeld van het verloren gegane schilderij dan de foto afb. 21. Naar C.P. Landon, *Galerie Giustiniani ou catalogue figuré* . . ., Parijs 1812, pl. 12.



23. Joachim von Sandrart, *De dood van Seneca*. Penseeltekening met wassingen, 27,2 x 35,5 cm., gesigneerd en gedateerd 1635. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen.



de graveur opgevolgd diende te worden. Niet geheel verklaarbaar is echter dan de kleine wijziging die Sandrart in de tekening aanbracht. Op de tekening lijkt Seneca zijn vrouw te troosten, terwijl hij op het schilderij de kijker recht in de ogen ziet. Hierdoor is

de Stoïcijnse boodschap op het schilderij duidelijker dan op de tekening; Seneca is minder bewogen door zijn naderende dood dan zijn omgeving (28).

Ook de in Italië werkzame caravaggist Matthias Stomer (ca. 1600-ca. 1650) heeft de *Dood van Seneca* geschilderd, waarbij hij de compositie even evident aan die van Honthorst ontleende (afb. 24, 25). Ook nu weer is Seneca gezeten met één voet in het bassin terwijl de snijder met de andere voet bezig is (29).

Waar bij Honthorst en Stomer links de man met de gifbeker staat, verschijnt bij Sandrart voor het eerst Seneca's vrouw Paulina. Groot is de tegenstelling tussen haar smartelijk lijden en zijn beheerste gelatenheid. Deze tegenstelling is als het ware een voorspel op wat we in de 18de eeuw bij David en Peyron zien; het afscheid van Seneca en zijn vrouw is hier het belangrijkste. Volgens een moderne opvatting zou dit pas typisch worden voor de kunst van de late 18de eeuw; het contrast van de mannelijke sterkte naast de "weibliche Empfindsamkeit". Hierdoor treedt een zekere sentimentalisering van het onderwerp in (30).

Mekking heeft geopperd dat, behalve als *Exemplum virtutis* (voorbeeld van deugd/moed), het schilderij van Honthorst nog een andere betekenis heeft (31). Het doek van ca. 1627 zou wellicht verwijzen naar het lot van de kort te voren, in 1619 terechtgestelde Oldenbarneveld. Seneca, die door keizer Nero gedwongen werd zonder aanwijsbare schuld de dood te kiezen, zou vergeleken moeten worden met Johan van Oldenbarneveld, die na een partijdig proces ter dood veroordeeld werd op instigatie van Prins Maurits van Oranje. Het geval wil namelijk dat in het *Stocksje van Johan van Oldenbarneveld* dezelfde vergelijking wordt gemaakt:

Toen hy voor 't bloedigh zwaert most knielen (= Oldenbarneveld)
 Veroordeelt, als een Seneka,
 Door Neroos haet en ongena,
 Tot droefenis der braefste zielen (32).

Eenzelfde vergelijking, maar dan op groter schaal en ontleend aan de Griekse Oudheid, maakte Vondel in zijn spel: *Palamedes of Vermoorde Onnoozelheid* (1625); hier wordt Van Oldenbarneveld op één lijn met Palamedes gesteld. De laatste werd valselijk beschuldigd van hoogverraad en vervolgens veroordeeld en gestenigd. Omdat dit stuk duidelijk op Maurits' gedrag tegenover Van Oldenbarneveld sloeg, werd het verboden.

Deze theorie lijkt ons niet houdbaar, gezien het feit dat Honthorst nadien zelf werkte voor het Huis van Oranje en er bovendien geen andere voorbeelden bekend zijn van een eersterangs Nederlands 17de eeuws schilderij dat een kritisch commentaar is op een eigentijdse gebeurtenis (32A).

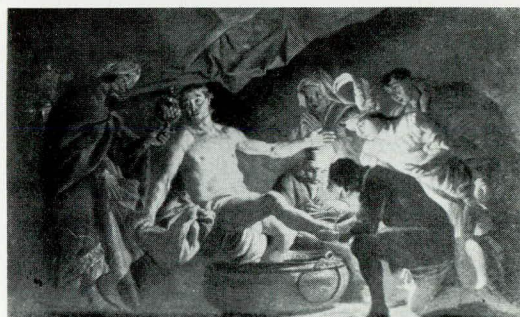
We zagen in de veilingvermeldingen van hoofdstuk 3 dat een *Dood van Seneca* door Honthorst enige malen een schilderij als tegenhanger had met als onderwerp: een stervende of gewonde held (33). We zien in de 17e eeuw wel vaker dat een bepaald thema uitgelegd of gecontrasteerd wordt door een pendant (34). Maar in dit geval is de zin ervan duister; we zouden bij deze twee klassieke doodscènes kunnen denken aan een tegenstelling tussen het verheven sterven van de oude Romeinse Stoïcijn en het daarbij vergeleken vernederende sterven van een jonge (Trojaanse) held (35).

Logischer lijkt de pendant die Stomer bij zijn *Seneca* (afb. 24) schilderde, namelijk: *De Dood van Cato* (afb. 26). Beide waren grote Stoïcijnen en beide pleegden zelfmoord; Seneca op instigatie van de tirannieke keizer Nero en Cato uit liefde voor de republiek. Opvallend genoeg heeft ook Sandrart tijdens zijn verblijf te Rome een *Dood van Cato* geschilderd. Die kan eveneens zeer goed als tegenhanger van zijn *Seneca* bedoeld zijn geweest, want in een mededeling over zijn eigen 'Nachtstücke' noemt Sandrart deze beide schilderijen in één adem (36).

(M.P.)



24. Matthias Stomer, *De dood van Seneca*, groot schilderij. Catania, Museo Civico.



25. Matthias Stomer, *De dood van Seneca*, doek, 44,5 x 71 cm. Naar: veilingcatalogus Ungarisch Kunstgewerbe Museum, Boedapest, 21 februari 1921, nr. 247 (daarin ten onrechte als werk van Honthorst).



26. Matthias Stomer, *De dood van Cato*, groot schilderij. Catania, Museo Civico.

- 1 Voor gegevens over de iconografie van "De dood van Seneca" profiteerden wij vooral van Eberlein 1969, ook van Prinz 1973.
- 2 Eberlein, p. 1.
- 3 Zie over Seneca's leven: M. Rozelaar, *Seneca, eine Gesamtdarstellung*, Amsterdam, 1976.
- 4 Publius Cornelius Tacitus, *Kronieken* . . . in de vertaling van J.W. Meijer, Haarlem, 1959, p. 443-445.
- 5 Pieter Cornelisz. Hooft, *Alle de Gedrukte Werken 1611-1738*, deel 7, onder de redactie van W. Hellinga en P. Tuynman, Amsterdam 1972, Vijftiende Jaarboek nrs. 63 en 64, p. 284.
Dit zevende deel bevat de integrale reproductie van de volledige Tacitus-vertalingen in de uitgave van 1704.
- 6 L.D. Reynolds, *The Medieval Tradition of Seneca's Letters*, Oxford University Press 1965, p. 81. Allen, 1970, p. 47-51.
- 7 J. v. Stackelberg, *Tacitus in der Romania*, Tübingen 1960, p. 36.
- 8 W. Vöge, *Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke*, II: Stoffkreis und Gestaltung, Berlin 1950, p. 61 ff.: de Latijnse inscriptie onder de sculptuur van Seneca luidt, vertaald: 'Alle verschrikkingen worden door andere gevolgd; de dood echter snijdt alles af'.
- 9 Giovanni Boccaccio, *Ein schöne Cronica oder Hystoribuch, von den fürnämlichsten Weybern, so von Adams Zeyten an geweszt* . . . Durch Ioannem Boccatum in Latein beschriben, Nachmaln durch Doctorem Henricum Steinhöwel in das Teutsch gebracht, Augsburg, Heinrich Steiner 1541.
Voor een afbeelding van de oorspronkelijke houtsnede uit de uitgave van 1479 zie Vöge (noot 8) p. 61.
- 10 Eberlein, p. 11.
- 11 Gisela M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, Londen, 1965, I, p. 58, 63-66.
- 12 Müller Hofstede 1968, p. 223-252. Eberlein, p. 16. Een wel boeiende maar niet overtuigende interpretatie van het schilderij presenteerde M. Warnke, *Kommentare zu Rubens*, Berlin, 1965, p. 21-37. Een exemplaar van het schilderij in het Prado te Madrid zou eveneens een eigenhandige Rubens zijn, aldus A.E.P. Sanchez, "Una Muerta de Seneca", *Archivo Espanol de Arte* 145-148, 1964, p. 7 ff.
- 14 Prinz, p. 423. J.G. van Gelder, "Caspar Netscher's portret van Abraham van Lennep uit 1672", *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 70, 1978, p. 227-238. De buste komt ook voor op vanitas-stillevens, een schilderijtype dat vermoedelijk ontstond onder invloed van Neo-Stoïsche denkbeelden (Heezen-Stoll passim en afb. 3, 13).
- 15 Müller Hofstede, p. 231 ff. Eberlein, p. 16 ff.
- 16 Wolfgang Fischer, 'Claude Vignon (1593-1670)', *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek* 141, 1963, p. 144.
- 17 Otto Kurz, 'A Sculpture by Guido Reni', *The Burlington Magazine* 1942, p. 222-226. A. Santangelo, 'Guido Reni: Seneca', *Bolletino d'Arte* 1958, p. 378-379.
- 18 Oreste Ferrari, Luca Giordano Edizioni Scientifiche Italiane 1966, *Il Catalogo delle opere* p. 9. München, Alte Pinakothek nr. 516 (3677) 259 x 241 cm. Eberlein, p. 32.
- 19 Pas in 1888 werd de partituur van *L'Incoronazione* weer gevonden. De tekst is geschreven door G.F. Busenello; hij was één van de eersten die libretti schreef gebaseerd op de antieke geschiedenis i.p.v. antieke sagen. Busenello zegt zelf zich te houden aan de tekst van Tacitus, ons inziens laat dat enigszins te wensen over. Hans Ferdinand Redlich, *Claudio Monteverdi*, Olten 1946, p. 124 ff.
- 20 Reznicek 1972, p. 178. Reeds eerder constateerde Judson verwantschap in compositie met een tekening van Rembrandt: *De Voetwassing*, in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam (inv. 1208 Cat. no. 931). Judson, 1959, p. 104.
- 21 J.A. Emmens, *Rembrandt en de Regels van de Kunst*, Utrecht 1964, p. 111 ff.
- 22 P.T.A. Swillens, 'Rubens' Bezoek aan Utrecht', *Jaarboekje van Oud-Utrecht* 1945 en 1946, 105-125.
- 23 Braun 1966, p. 44.
- 24 Klemm 1979, p. 155.
- 25 "Dann sobald von seiner (Sandrart) Hand zwey Stucke ans Liecht gekommen, ward Er unter diejenige berühmteste Künstler in Italien gezehlet, die da zwölf Stucke Für den König in Hispanien von gleicher Grösse nach dem Leben verfertigen sollten; () Diesen künstlichen Bilderpracht oder gemahlten Processionsapparat beschlosse das hochgepriesene Stuck unseres Herrn von Sandrart. Dieser hatte Lucii Annei Senecae, Käys. Neronis gewesenen Lehrmeisters, jämmerlichen Tod in einem Nachtstück ausgebildet: () die Zeichnung, Invention, Austheilung, Stellung und Colorit ware fürtrefflich und perfect, () Durch dieses meisterhaftes Werk ward er gleich auf einmal in ganz Rom dermassen berühmt und belobet, dass alle Kunstverständige seine Werke hoch hielten" *Sandrart Peltzer*, 1925, p. 28-29).
- 26 Jane Costello, 'The Twelve Pictures 'ordered by Velasquez' and the Trial of Valguarnera', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII 1950, p. 236-284. L. Salerno, "The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani", *The Burlington Magazine* 102, 1960, p. 21-27, 93-104, 135-148. Sandrart verbleef jarenlang in Giustiniani's paleis om diens antieke beelden in prent uit te geven. Giustiniani bezat ook schilderijen voorstellend 'De dood van Cicero' en 'De dood van Socrates'.
- 28 Klemm, p. 155-156.
- 29 S. Bottari, "Opere inedite o poco note dei musei di Catania e Siracusa", *Empo-*

rium 55, nr. 11, 1949, p. 202-220, afb. p. 216. H. Pauwels, "De schilder Mathias Stomer", *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 1953, p. 170 ff. NB. Nicolson, "Stomer Brought Up-to-date", *The Burlington Magazine* 119, 1977, p. 233, 234, cat.nrs. 28, 93, 94, 97, 98, fig. 12.

Onze afbeelding 25 is wellicht identiek met een schilderij dat in 1869 als werk van Honthorst werd geveild (vergelijk *Judson*, cat. nr. 98).

- 30 R. Rosenblum, *Transformations in late eighteenth century art*, Princeton University Press 1967, p. 70 ff. Eveneens ca. 1780 koos Pigalle voor zijn standbeeld van Voltaire, die nog in leven was, op aanraden van Diderot een stervende Seneca als uitgangspunt (*Jean Antoine Houdon, Voltaire*, Einführung von Willibald Sauerländer, Reclam, Stuttgart 1963, 3-9).
- 31 *Mekking*, 1967, p. 7.
- 32 *Vondel*, VIII p. 625.
- 32A Het enige in die zin "politieke" schilderij dat wij kennen, is C. Saftlebens *Oldenbarneveld voor zijn rechters in de gedaante van dieren*, dat echter pas uit 1663 dateert (Amsterdam, Rijksmuseum).
- 33 Zie hoofdstuk 3:
 - Oosterwijk: — Dood van Seneca,
— Priamus, die het lijk van Hector beschouwt,
 - Bruyn: — Dood van Seneca,
— Priamus, die het lijk van Hector beschouwt,
 - Winkler: — Dood van Seneca,
— Het Einde van een gewonde Held.
- 34 Albert Blankert, 'Heraclitus en Democritus', *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*, 18 1967, 31-123.
- 35 Hector rende uit angst voor de naderende dood vier maal rond Troje om te ontsnappen aan Achilles. Daarna werd zijn lijk door het stof gesleurd.
- 36 "Dergleichen Stucke sind auch hin und wieder von der Hand des Autoris zu sehen: als zu Rom, wie Kayser Nero den nacketen Seneca bey einem brennenden Windlicht, in Gegenwart des geharnischten Hauptmanns und der Kriegsknechte, auch seines Weibs, seiner Freunde und Discipeln, durch Eröffnung seiner Adern zum Tod bringen lässt, welches bei dem Fürsten Justinian zu finden; also auch der Cato von Utica, wie er beim Kerzen Liecht ihm selber das Leben nimmet"; *Sandart Peltzer* p. 418.
Al vroeg komen Cato en Seneca soms samen voor, zie: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*.. begonnen van O. Schmitt III, Stuttgart, 1954, kol. 380-383.
Stomers *Dood van Cato* (afb. 26) en *Dood van Seneca* (afb. 24) horen al vanouds bij elkaar (zie: B. Nicolson, op. cit. in onze noot 29, p. 234, noot 15).

HOOFDSTUK 6

SENECA EN ZIJN DOOD IN DE ZEVENTIENDE EEUW

Uit hoofdstuk 5 bleek, dat Seneca's dood in de 17e eeuw een thema was, dat in de belangstelling stond en herhaalde malen op fors formaat werd afgebeeld. Seneca's reputatie strekte zich uit over verschillende gebieden. Allereerst was er zijn vermeende briefwisseling met de apostel Paulus, die door de Middeleeuwen heen overgeleverd zou zijn. In de 16de eeuw begon men aan de echtheid daarvan te twijfelen (1). Dan was er zijn invloed als toneelschrijver; zijn tragedies waren van invloed o.a. op het werk van Hooft, van de schilder-schrijver Willem van Nieulandt en vooral op dat van Vondel, die in zijn drama's veelvuldig gebruik maakte van Seneca's werk (2).

Zijn voornaamste invloed had Seneca als filosoof en moralist. Toen men aan het eind van de Middeleeuwen de originele teksten van de klassieke schrijvers herontdekte, namen Seneca's geschriften daartussen direct een belangrijke plaats in. Petrarca gebruikte ze al en Erasmus bestudeerde ze en gaf er een aantal uit (3). De invloed van Seneca bereikte een hoogtepunt door de in zijn tijd beroemde geleerde Justus Lipsius (1547-1606) (4). Hij was het, die de geschriften van de Stoïcijnen en vooral van Seneca voor het eerst systematisch bestudeerde, beschreef, en in zijn eigen theorieën verwerkte (5). Was Seneca voor de 17e eeuw nog een schrijver met grote autoriteit op velerlei gebied, in onze tijd wordt hij aanzienlijk minder hoog aangeslagen.

Seneca paste ogenschijnlijk zijn eigen Stoïsche leer toe: hij leefde sober, at en dronk matig, was beheerst in zijn optreden en probeerde zijn ideeën over menselijkheid en gerechtigheid over te brengen op een heerser. Maar op de achtergrond spelen daar altijd mee zijn onmetelijke rijkdommen — op weinig humane wijze in stand gehouden —, de intriges aan het hof waar hij bij betrokken was en zijn vermoedelijke verhouding met Agrippina, de moeder van Nero. In de 17de eeuw speelden deze bedenkingen nog geen rol.

Vreemder lijkt het, dat, terwijl Seneca zich vrijwillig liet doden — in onze ogen zelfmoord pleegde —, zijn dood als voorbeeldig werd beschouwd en het onderwerp werd van een reeks schilderijen. Immers, het Christendom heeft zich altijd fel gekant tegen zelfmoord. Op dit punt hield ook Justus Lipsius, overigens toch een aanhanger van de Stoïcijnen, vast aan de leerstellingen van de kerk. De Stoïcijnen achtten zelfmoord geoorloofd, wanneer men niet meer in staat was eervol en ongecompromitteerd verder te leven. Seneca kreeg zelfs de bijnaam "zelfmoordapologeet" (6). Maar sinds Augustinus gold zelfmoord als even zondig als moord (7). Ook in het 17de eeuwse Holland bleef de opvatting overheersen dat zelfmoord een zwaar misdrijf is. Het bezit van

de zelfmoordenaar werd verbeurd verklaard, zijn lijk naar de galg gesleept en opgehangen en daarna op het galgenveld begraven (8).

Wanneer we er Tacitus op nalezen, blijkt diens tekst over Seneca's dood voor tweeërlei uitleg vatbaar: "Na deze woorden lieten zij Seneca en zijn vrouw zich met één haal de aderen openen met een mes". Seneca sneed dus niet zelf zijn aderen open maar liet dat iemand anders doen, na de terdoodveroordeling door Nero, op eigen verzoek. In de 17de eeuw heette dit gebeuren daarom "de moord op Seneca" en men verdoezelde daarmee het vrijwillige aspect van zijn dood. Dit verklaart ook, waarom Lipsius slechts de algemene houding van de Stoïcijnen t.a.v. zelfmoord behandelt en niet ingaat op de zelfmoord van Seneca (9). Lambert van den Bosch schrijft in *Het Konstkabinet van Martin Kretzer* n.a.l.v. Honthorsts schilderij over de door "Neroos woedende handen . . . ter doodgebrachte Seneca". "'s Werelts monster", dat is Nero, heeft Seneca dus ter dood gebracht. In zijn gedicht *Het Stockske van Johan van Oldenbarnevelt, Vader des Vaderlands* schrijft Vondel:

*"Toen hij voor 't bloedigh zwaard most knielen,
Veroordeeld als een Seneca,
Door Neroos haet en ongena,
Tot droefenis der braefste zielen".*(10).

Joachim von Sandrart schrijft over zijn eigen schilderij *De Dood van Seneca*: "Hoe namelijk op bevel van de woesteling een kapitein met zijn manschappen Seneca de aderen laat openen, en hem aldus, terwijl hij nog monter en gezond is, door aftappen van het bloed overlevert aan de dood" (11). Dat Seneca zelf daartoe de opdracht gaf, blijft aldus steeds onvermeld.

Waar het in deze teksten en schilderijen om ging, was Seneca's houding tegenover de dood. De 17e eeuw zag hem als iemand, die wist, dat hij goed geleefd had en zichzelf niets te verwijten had. Hij stierf buiten zijn schuld door de hand van een wrede tiran maar aanvaardde dat in alle gemoedrust en liet daarmee zien, dat hij de kalmte en zelfbeheersing die hij anderen voorschreef ook zelf bezat (12).

Seneca's "zelfmoord" was aldus een heel andere dan die van Cato, die zichzelf doorstak omdat zijn partij de oorlog tegen Julius Caesar had verloren. Wij zagen dat Honthorsts schilderij oorspronkelijk wellicht een *Dood van Cato* als tegenhanger had. Op een schilderij van dat onderwerp maakte de Amsterdammer Jan Vos in of voor 1662 een gedicht, waarin Cato's daad scherp werd veroordeeld:

Hoe! Kato, durft gy 't zwaard op uwe boezem zetten?

Een, die zich zelve dreigt, wordt dol, of zwak gekent.

Wie kracht en oordeel heeft, zal 't zwaardt op andre wetten.

De ziel, daar 't lijf door leeft, zegt gy, is zonder endt:

Maar een vermoorde ziel ontmoet des hemels tooren.

Hoe! Steekt gy in uw borst? O gruwelijk besluit!

De wanhoop maakt hem wreedt: de wreedheid heeft geen ooren.

Daar treedt de doodt in 't hart, en drijft 'er leeven uit.

De zon der wijsheidt komt hier in een bloedtze daalen.

Waar dat de wanhoop heerst is 't gauwste brein aan 't dwaalen.(13)

Een veroordeling van Seneca's "zelfmoord" hebben wij niet vermeld gevonden.

(J.S.)

- 1 Voor het al of niet Christen-zijn van Seneca Allen pp. 46-51; R. Newald, *Nachleben des Antiken Geistes*, Tübingen 1960, p. 42; voor een recente analyse van de briefwisseling: J.N. Sevenster, *Paul and Seneca*, Leiden 1967.
- 2 J.A. Worp, *De invloed van Seneca's treurspelen op ons toneel*, Amsterdam 1892. A.A. Keersmaekers, *De dichter Guiliam van Nieuwelandt en de Senecaans-Classieke Tragedie in de Zuidelijke Nederlanden*, Gent, 1957.
- 3 G. Abel, *Stoizismus und frühe Neuzeit*, Berlijn 1970, pp. 44-47. Verdere literatuur bij Heezen-Stoll.
- 4 Lipsius' levensbeschrijving is te vinden in: *Saunders*, 1955, pp. 3-58. Vergelijk Heezen-Stoll.
- 5 De Stoïcijnen, waarvan Seneca een der belangrijkste was, vormden een filosofische stroming die ± 300 v. Chr. ontstond, en die vooral als doel had, het leven van de mens rustig, waardig en rechtvaardig te laten verlopen door hem te laten leven in zo groot mogelijke evenwichtigheid en innerlijke rust, eigenschappen, waarom Seneca ook bekend staat; zie o.a.: M. van Straaten, *Kerngedachten van de Stoa*, Roermond 1969. Het was niet vreemd, dat Justus Lipsius, een Zuid-Nederlander, in de woelige tijd van opstand en oorlog waarin hij leefde juist steun zocht bij de Stoïcijnen. Lipsius hoort daarom tot de Neo-Stoïcijnen; één van zijn leerlingen was Philip Rubens, broer van Peter Paul.
- 6 M.M. den Hertog, *De zedelijke waardeering van den zelfmoord*, Den Haag, 1913, p. 17-21.
- 7 *Idem* p. 37.
- 8 F.F. Blok, *Caspar Barlaeus. From the correspondence of a melancholic*, Assen/Amsterdam 1976, p. 161-162. Een unieke uitzondering was de Amsterdamse humanist en hoogleraar Caspar Barlaeus, die in 1648 hoogstwaarschijnlijk, tijdens een hevige depressie, zichzelf heeft verdronken. Zijn invloedrijke familie en vrienden wisten de omstandigheden van zijn dood delicaat te verhullen, zodat hij toch een eervolle openbare begraving en een graf in de Nieuwe Kerk kreeg (*Idem* p. 162 ff.).

- 9 Saunders, 1955, p. 114-115.
- 10 Mekking 1967, p. 7. *Vondel*, deel VIII, p. 625.
- 11 "Wie nämlich auf Befehl des Wütrichs ein Hauptmann mit seinen Knechten dem Seneca die Adern öffnen lassen und ihn also frisch und gesund durch entziehung des Geblüts dem Tod überliefert" (*Sandrart*, ed. Peltzer, 1925, p. 29).
- 12 Müller Hofstede, 1968, p. 236.
- 13 J. Vos, *Alle de Gedichten, I*, Amsterdam, 1662, p. 574.

In afkorting aangehaalde literatuur

Allen 1970.
Don Cameron Allen, *Mysteriously Meant*, Baltimore/Londen 1970.

Braun 1966.
Herman Braun, *Gerard und Willem van Honthorst*, diss. Göttingen 1966.

Eberlein 1969.
Petra Eberlein, *Die Darstellung des Seneca-todes bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Ph. D. diss. Universität zu Freiburg im Breisgau 1969.

Heezen-Stoll 1979.
B.A. Heezen-Stoll, 'Een vanitasstilleven van Jacques de Gheyn II uit 1621: afspiegeling van neostoïsche denkbeelden', *Oud Holland* 93, 1979, p. 217-250.

Hoevenaer 1778.
A. Hoevenaer, *Redenvoering gehouden ter gelegenheid van de Inwyding, van het Teken-Collegie, op de nieuwgebouwde Zaal boven het Zegelhuis der Stad Utrecht*, Utrecht 1778.

Hoogewerff 1924.
G.J. Hoogewerff, *Gerrit van Honthorst*, Den Haag 1924.

Judson 1959.
J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst*, Den Haag 1959.

Klemm 1979.
Christian Klemm, 'Sandrart à Rome', *Gazette des Beaux Arts* 121 1979, p. 153-166.

MacLaren 1960.
Neil MacLaren, *The Dutch School, National Gallery Catalogues*, Londen 1960.

Mander, Miedema 1973.
Karel van Mander, *Den Grondt der edel vry schilder-const*, uitgegeven, vertaald en becommentarieerd door Hessel Miedema, Utrecht 1973.

Mekking 1967.
Aart Mekking, *De Dood van Seneca*, scriptie cand. h.a., K.H.I. Utrecht, 1967.

Müller Hofstede 1968.
J. Müller Hofstede, 'Zur Kopfstudie im Werk von Rubens', *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 30, 1968, p. 223-252.

Muller 1912.
S. Muller, *Zijdebelen*, Utrecht 1912.

Prinz 1973.
Wolfram Prinz, 'The four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting', *Art Bulletin* 55 1973, 410-428.

CONCLUSIE

Het schilderij *De dood van Seneca* in het Centraal Museum werd niet door Honthorst geschilderd: het is een werk uit zijn atelier. Het origineel van de meester zelf is niet meer bekend, maar ongetwijfeld geeft het Utrechtse stuk er een goed en getrouw beeld van. Honthorst paste de methode toe van het 'afgeschermd toortslicht', waarmee hij de nachtschildering tot een nieuw raffinement bracht.

Het stuk is afkomstig uit het Utrechtse St. Anthonies Gasthuis, waar het voor het eerst, als aanwezig in 'de herenkamer', wordt vermeld in 1761. Andere weergaven die Honthorst van het thema maakte, worden al vanaf 1650 in schriftelijke bronnen genoemd. Vermoedelijk behoorde bij het oorspronkelijke schilderij een tegenhanger, wellicht *De dood van Cato*.

Het thema van *De dood van Seneca* kan ingepast worden in een traditie, die vóór Honthorst zijn eerste hoogtepunt bereikte in een doek van Rubens van ca. 1611 (afb. 16). Seneca en Honthorst behoren beiden tot die "klassieken" die heden ten dage zonder wat toelichting moeilijk toegankelijk zijn. Wij hopen zo'n toelichting verschaft te hebben.

Reznicek 1972.

E.K.J. Reznicek, 'Hont Horstiana', *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek* 23 1972, 167-189.

Sandart.

Joachim von Sandart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (Neurenberg 1675), herausgegeben und kommentiert von A.R. Peltzer, München, 1925.

Saunders 1955.

J.L. Saunders, *Justus Lipsius, the philosophy of Renaissance stoicism*, New York 1955.

Vickers 1977.

Michael Vickers, 'Rubens's bust of Seneca?', *Burlington Magazine* 119, 1977, p. 643-644.

Vondel.

Joost van den Vondel, *De Werken van Vondel*, Amsterdam 1927-1940.

Colophon:

Uitgave: Centraal Museum Utrecht 1982

Vormgeving: Daan Out

Druk: Drukkerij Elinkwijk, Utrecht

