121 nr. 4 2008

# Oud Holland

Quarterly for Dutch Art History
Edited by the Netherlands Institute for Art History (RKD)



BRILL

# Oud Holland
## Quarterly for Dutch Art History

Edited by the Netherlands Institute for Art History /
Rijksbureau voor Kunsthistorisch Documentatie (RKD),
The Hague, The Netherlands

Volume 121 2008 nr. 4

*Editors*
Y. Bruijnen
E. Buijsen
R.E.O. Ekkart
C.W. Fock
V. Manuth
F.G. Meijer

*Editorial office*
Nathalie Dufais
RKD /Oud Holland
Prins Willem Alexanderhof 5
PO Box 90418
2509 LK The Hague
The Netherlands
Tel. +31 (0)71 333 97 03
E-mail: oudholland@rkd.nl

*Index*
N.F. Dufais

*Translated by a.o.*
Lisa-Maria Koch
Kirsten Wilson

*Instructions for Authors*
For details on how to submit an article to *Oud Holland*,
please refer to the BRILL website: www.brill.nl/ohd
or the editorial office.

ISSN: 0030-672x (*print version*)
ISSN: 1875-0176 (*online version*)

Oud Holland is published four times a year by:
Brill
Plantijnstraat 2
2321 JC Leiden
The Netherlands
Tel. +31 (0)71 535 35 00
E-mail: cs@brill.nl.

*Afbeelding omslag:*
Willem Bartsius, *The Lute Player* (detail),
Wiesbaden, Gemäldegalerie.
Zie afb. 15 op p 232.

## INHOUD / CONTENTS

P.J.J. van Thiel
*De bijzondere iconografie van Rembrandts 'Bileam'* 197

Bernadette Van Haute
*Willem Bartsius and the art of Dutch history painting* 215

Andreas Priever
*Liesborn in Amsterdam. Jacob de Wits Portät des Liesborner Abtes Gregor Waltmann von 1716* 245

Boekbespreking / Bookreview

Paul Taylor
*Bookreview of* Sam Segal, Mariël Ellens and Joris Dik, ex. cat. *De verleiding van Flora: Jan van Huysum 1682-1749*, Delft (Museum het Prinsenhof), Houston (Museum of Fine Arts) 2006 256

*Over de auteurs / About the contributors to this issue* 263

P.J.J. van Thiel

# De bijzondere iconografie van Rembrandts *Bileam*

Het bijzondere aan Rembrandts voorstelling van *Bileam en de ezelin* (afb. 1) is de grote tas met paperassen en een staaf aan het zadel.[1] De bijbel noemt dit motief niet en het komt ook niet voor in de Bileam-iconografie.[2] Wat kan Rembrandt daarmee bedoeld hebben? Deze vraag is nooit gesteld, hoewel zij zich opdringt. Want waarom zou Rembrandt die tas zo'n prominente plaats in zijn schilderij gegeven hebben, als hij daarmee niet iets speciaals, wellicht zelfs iets essentieels, te kennen heeft willen geven?

De geschiedenis van de heidense magiër Bileam (Vulgata: Balaäm), van wie God zich bediende als profeet, is opgetekend in Numeri 22-24. Op hun tocht van Egypte naar het beloofde land sloegen de Israëlieten hun tenten op in een vallei naast Moab, het land van koning Balak (Barak). Bevreesd voor een inval zond deze vorst afgezanten naar Bileam, een befaamd magiër in Mesopotamië. Zij verzochten hem met hen mee te gaan naar Moab en in aanwezigheid van Balak vanaf een heuvel zijn vloek uit te spreken over de gevreesde Israëlieten. Bileam, die de God van Israël wel kende, vroeg diens toestemming om gehoor te geven aan dit verzoek maar God verbood hem dat, omdat het volk dat hij moest vervloeken, een gezegend volk was. De gezanten keerden onverrichter zake terug maar Balak negeerde Bileam's weigering en deed een nieuw beroep op hem. Ditmaal gaf God de vervloeker wel toestemming, op voorwaarde dat hij alleen die woorden zou uitspreken die Hij hem zou ingeven. Dat beloofde Bileam. Hij zadelde zijn ezelin en toog met twee leerlingen op pad, vergezeld van de afgezanten van Balak. Halverwege hun tocht versperde een engel hen met geheven zwaard de weg. De ezelin zag Gods afgezant wel staan maar Bileam zag de engel niet. Op een smal pad door een wijngaard met muren aan weerskanten dreef de engel het angstige dier steeds meer in het nauw. Het drukte zich tegen een muur, waarbij Bileams voet beklemd raakte. Tenslotte zeeg het neer onder de stokslagen van zijn woedende berijder, die zijn onwillige rijdier genadeloos afranselde. Op dat moment gaf God de ezelin een stem en sprak het dier zijn meester verwijtend toe. Toen vielen Bileam de schellen van de ogen en zag ook hij de engel staan. Deze herinnerde hem nog eens nadrukkelijk aan Gods dwingende voorwaarde en liet hem toen passeren. Bileam vervloekte de Israëlieten dan ook niet maar dreef koning Balak tot wanhoop door hen te zegenen en te prijzen als het uitverkoren volk. Zijn eerste woorden sprak hij vanaf de hoogte van Baäl: "Uit Syrië heeft mij Balak ... laten halen ... zeggende: Kom, vervloek mij Jakob! en kom, scheld Israël! Wat zal ik vloeken, dien God niet vloekt? en wat zal ik schelden, waar de Heere niet scheldt?" (Numeri 23:7-8). Niettemin sprak hij op aandringen van Balak, die hoopte dat hij nu toch werkelijk een vloek zou uitspreken, een tweede keer, nu van de hoogte van Pisga, en tenslotte nog een derde keer, nu vanaf de hoogte van Peor. Voorafgaand aan de 'vervloekingen' werden telkens reeksen

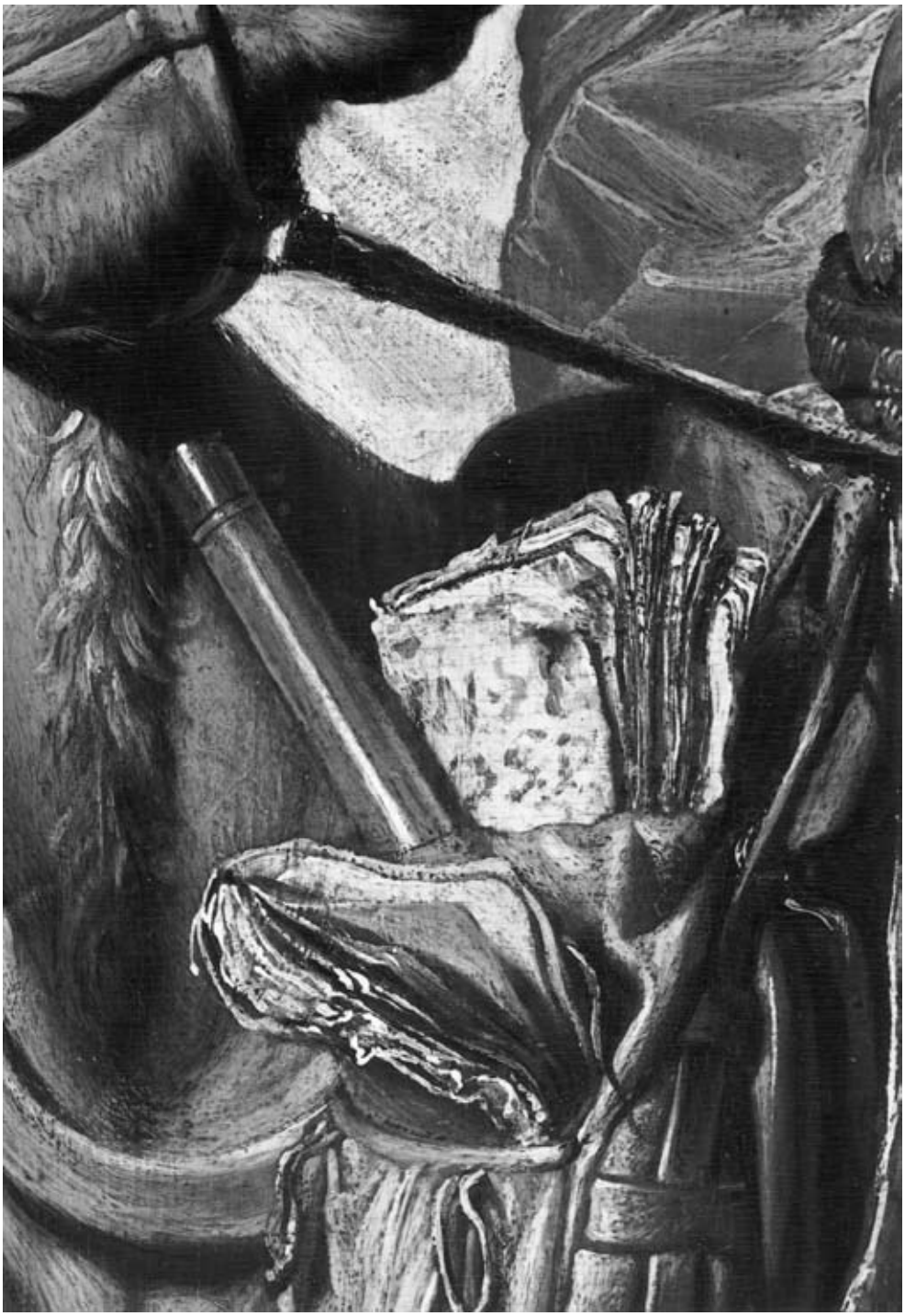


1a
Rembrandt, *Bileam en de ezelin*, 1626. Paneel, 63 x 46,5 cm. Parijs, Musée Cognacq-Jay.

altaren opgericht en dierenoffers gebracht en, behalve de derde keer, "toverijen" verricht. Maar steeds weer zegende Bileam de Israëlieten in plaats van hen te vervloeken. Woedend joeg de koning hem toen weg zonder hem te belonen. Voordat ik vertrek, sprak de man Gods toen, zal ik profeteren, wat dit gezegende volk der Israëlieten het uwe zal aandoen: "Ik zal hem zien, maar nu niet, ik zal hem aanschouwen, maar niet nabij. Er zal een ster voortgaan uit Jakob, en er zal een scepter uit Israël opkomen; die zal de palen der Moabieten verslaan, en zal al de kinderen van Seth verstoren" (Numeri 24:17). In de Vulgata luidt deze messiaanse profetie, die in het vervolg van mijn betoog nog vaak ter sprake zal komen: "Videbo eum, sed modo: intuebor illum, sed non prope. Orietur stella ex Jacob, et consurget virga de Israel: et percutiet duces Moab, vastabitque omnes filios Seth." Later werd Bileam op bevel van Mozes gedood, omdat hij de vrouwen der Midianieten ertoe zou hebben aangezet de Israëlieten te verleiden tot ontucht en afgoderij (Numeri 31:8 en 16).

Middeleeuwse boekverluchters hebben het kleurrijke Bileam-verhaal uitvoerig

1b
Detail van afbeelding 1a



geïllustreerd, maar twee gebeurtenissen – de confrontatie van Bileam met de engel en Bileams profetie over de komst van de Jakobsster – zijn van het begin af aan zelfstandig afgebeeld. In de vroeg-christelijke tijd kwamen beide taferelen voor in Romeinse catacomben.[3] In de middeleeuwen trof men ze in heel Europa aan, veelal opgenomen in het verband van typologische ensembles. Bileams voorspelling "er zal een ster voortgaan uit Jakob" (orietur stella ex Jacob) is altijd opgevat als een aankondiging van de komst van Christus.[4] Rechtop staande, het hoofd geheven en met gestrekte arm wijzend naar een grote ster vertoont de profeet zich in zulke beeldreeksen naast voorstellingen over de vervulling van zijn profetie, zoals de geboorte van Maria. Natuurlijk werd de heidense profeet met zijn ster ook gezien als voorbode




2
Duits? 15de eeuw, *Bileam en de ezelin*, illustratie in handschrift *Speculum Humanae Salvationis*, fol. 7r. Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum (10 C 23).

van de wijzen uit het Oosten met de ster van Bethlehem.[5] Het tafereel van Bileam en de ezelin, dat onder meer werd toegepast bij Romaanse kapitelen,[6] verwees toen niet rechtstreeks maar impliciet naar de climax van het verhaal, de messiaanse profetie. Het werd op dezelfde wijze als de ster-scene typologisch toegepast, onder meer in het *Speculum humanae salvationes* en de *Biblia pauperum*. Een bijzondere variant van dit tafereel, die soms in deze boeken voorkomt, demonstreert de symbolische gelijkwaardigheid van beide voorstellingen ad oculos. De ster van Jakob prijkt op deze variant tussen Bileam en de engel in aan de hemel (afb. 2).[7] Ook in het Profetenspel, dat met Kerstmis of Driekoningen in kerken werd opgevoerd, werden ezelin en ster gecombineerd. Gezeten op zijn ezelin kwam Bileam naar voren om te verkondigen dat een ster zou opgaan uit Jakob.[8]

Hoewel hij niet behoorde tot de vier grote profeten, noch tot de twaalf kleine maar tot de overige, verscheen Bileam soms in profetenreeksen, altijd vergezeld van een spreukband met zijn uitspraak over de komst van de ster uit Jakob. Zo bij voorbeeld in de elfde-eeuwse basiliek van S. Angelo in Formis bij Capua. Onder een cyclus met taferelen uit het leven van Christus is hij daar met andere profeten ten voeten uit voorgesteld met in zijn hand een schriftrol met de nog leesbare woorden "orietur stella ...".[9]

In de vroegmoderne tijd leefde Bileams reputatie als messiaans profeet voort in de exegetische literatuur,[10] in de kanttekeningen van de Vulgata,[11] in die van de zestiende-eeuwse Nederlandse bijbelvertalingen,[12] in het commentaar in de Statenvertaling van 1637,[13] en in de opschriften van de schaarse seriële afbeeldingen van de profeet. Maar de eeuwenoude voorstelling van Bileam wijzend op de Jakobsster verdween in die tijd van het christelijk beeldrepertoire. Het tafereel van Bileam en de ezelin werd wel gecontinueerd maar zonder verwijzing – symbolisch in de vorm van een ster of schriftelijk in de vorm van een bijschrift – naar de messiaanse profetie. Kunstenaars beperkten zich voortaan tot het verhaal over het wonder van de sprekende ezelin, zoals elk wonder een bewijs van Gods almacht. Dit dramatische voorval bood de historieschilder een uitgelezen mogelijkheid om zijn kunstvaardigheden in praktijk te brengen, in het bijzonder zijn bekwaamheid in het uitbeelden van heftige bovenmenselijke, menselijke en ook nog dierlijke gemoedstoestanden.



3
Dirck Vellert, *Bileam en de ezelin*. Fragmentarische pentekening, 194 x 187 mm. Brunswijk, Herzog Anton-Ulrich-Museum.

Op een enkele uitzondering na was het Bileam-verhaal in de middeleeuwen statisch en emotieloos afgebeeld. Zo'n uitzondering vormt het miniatuur in het exemplaar van Jacob van Maerlant's *Rijmbijbel* dat in 1332 werd uitgevoerd door Michiel van der Borch.[14] Dit creatieve talent voorzag Bileam van een flinke knuppel en liet de ezelin door de voorpoten zakken en met de kop op het gras liggend, het oog wijd opengesperd en het gebit ontbloot, wanhopig klagen, in plaats van haar star en onbewogen rechtop te laten staan, zoals gebruikelijk. Het zou echter nog lang duren voordat de dramatische potentie van het verhaal hoofdzaak werd en ten volle werd uitgebuit. Een vroeg voorbeeld van die ontwikkeling is het naamgevende prentje van de Meester van Bileam uit de late vijftiende eeuw, waarop de ezelin niet langer bewegingloos staat, zoals zij eeuwen lang had gestaan, maar beide voorpoten opheft en haar kop naar Bileam wendt.[15] Enkele decennia later heeft de dramatisering haar hoogtepunt bereikt, zoals blijkt uit een uitvoerige maar slechts gedeeltelijk bewaard gebleven (de engel ontbreekt) pentekening door Dirck Vellert van omstreeks 1530 (afb. 3).[16] Vellert, die de beide dienaren van Bileam weergaf en mogelijk ook de afgezanten van Balak (zij komen voor op latere voorstellingen), situeerde de scene op het pad door de wijngaard, zij het zonder de flankerende muren. De ezelin is bezig te gaan liggen, geheel conform de bijbeltekst. Haar rechter voorpoot steekt nog vooruit met gebogen knie maar haar linkerpoot heeft zij al onder zich getrokken. Zij heeft haar kop omgewend naar Bileam en spreekt tot hem, want haar bek is geopend. De profeet zoekt met zijn linkervoet steun op de grond om te gaan staan nu zijn rijdier gaat liggen. Hij heft zijn stok op boven zijn hoofd en trekt met zijn linkerhand de teugel strak aan op een opvallende manier, namelijk door zijn pols achterwaarts te buigen. Hij heeft een grote baard en draagt een tulband en een lange mantel.

Dit levendige voorbeeld van Vellert is kennelijk voorbijgegaan aan de maker (vermoedelijk een leerling van Dirck Crabeth) van het eentonige Bileam-raam van het Vleeskopersgilde in de Sint Janskerk in Gouda van omstreeks 1566.[17] Toch is Vellerts voorstelling niet onopgemerkt gebleven. Veel bijzonderheden ervan keren terug in Lastmans 1622 gedateerde *Bileam en de ezelin* (afb. 4).[18] Met recht neemt men dan ook aan, dat Pieter Lastman die tekening of een derivaat daarvan heeft gekend.[19] Zijn Bileam, die hij in een open landschap zonder wijngaard situeerde, wijkt op twee punten van Vellert af: de profeet houdt de teugel stevig vast met gestrekte arm en hij



4
Pieter Lastman, *Bileam en de ezelin*, 1622. Paneel, 40,3 x 60,5 cm. Jeruzalem, The Israel Museum Collection.

gaat barrevoets. Door de ontdekking van het schilderij van Lastman in de tweede helft van de vorige eeuw is het duidelijk geworden, dat Rembrandt dit werkstuk van zijn leermeester heeft nagevolgd en niet, zoals men vroeger dacht, Vellerts ontwerp.[20] Dat bewijzen de hand die het leidsel vasthoudt en de blote voet, de twee punten die Rembrandt en Lastman gemeen hebben maar waarop Lastman afwijkt van Vellert.[21] De betekenis van zijn historiestuk heeft Lastman niet nader aangeduid door verklarend bijwerk, wellicht omdat het onderwerp wat hem betrof voor zichzelf sprak.[22]

Lastmans voorganger Maerten van Heemskerck had in 1554 een monumentale, door Coornhert uitgevoerde gravure gewijd aan het Bileam-verhaal (afb. 5).[23] De bijna negentig centimeter brede voorstelling valt uiteen in twee delen. De rechter




5
Dirck Coornhert naar Maerten van Heemskerck, *Bileam en de ezelin*, 1554. Gravure, gedrukt van twee platen, 297 x 855 mm. Wenen, Grafische Sammlung Albertina.

helft biedt een panoramisch uitzicht op een vallei in een bergachtig landschap vol antieke gebouwen in gave en vervallen staat. Van links daalt een groepje reizigers op kamelen van een hoogte af in het dal. Op de voorgrond aanschouwen twee krijgers, van wie er één een aanwijzend armgebaar maakt, wat zich daar verderop afspeelt. In de verte doemt het tentenkamp van de Israëlieten op. Op de linker helft van de prent ranselt Bileam zijn ezelin af, die door een zwevende engel tegen een muur van een wijngaard wordt gejaagd. Het dier is door zijn achterpoten gezakt en heeft beide voorpoten onder zich gevouwen. Het bijbelverhaal is trouw gevolgd maar verrassend in een klassieke omgeving geplaatst, want de weg tussen de wijngaarden loopt onder de bouwval van een overkoepeld gebouw door en ook in de omgeving krioelt het van de ruïnes. Lastman zal de blote voet, die Rembrandt van hem overnam, op zijn beurt wel aan dit voorbeeld van Van Heemskerck ontleend hebben. Het motief moet hem aangesproken hebben, want het kenmerkt de man als een man Gods.[24] De ruïne die zijn compositie links afsluit, stamt mogelijk uit dezelfde visuele bron.

De betekenis van de prent blijkt uit het achtregelige Latijns onderschrift, dat beide helften van de voorstelling beslaat.[25] Volgens deze tekst gaat het hier niet, zoals men allicht zou denken, over Bileams onverstand dat hem verhinderde de waarheid te zien, maar over zijn misdadige begeerte naar winst (lucri scelerata cupido) waardoor hij de waarheid niet wilde zien. Zijn gierigheid is een aspect van het negatieve imago van Bileam, dat centraal staat in de joodse bijbelexegese maar dat ook voorkomt in de bijbel zelf, en wel in het Nieuwe Testament. In de tweede brief van Petrus (2 Petrus 2:15-16) figureert Bileam als de valse profeet "die het loon der ongerechtigheid liefgehad heeft", en dat nota bene terwijl (althans volgens de christelijke bijbelvertalingen) in Numeri 22:7 slechts staat dat de afgezanten van Balak een beloning (Hebreeuws:



qesamiem) voor de waarzegger bij zich hadden, niet dat hij die heeft aangenomen; bovendien had hij tot tweemaal toe bezworen Gods bevel niet te zullen overtreden, al gaf Balak hem zijn huis vol zilver en goud (Numeri 22:18; 24:13).[26] Ook in Judas 11 is sprake van de "verleiding des loons van Bileam," omdat hij zich voor geld overgegeven zou hebben aan bedrog. Mogelijk maakte de nieuwtestamentische negatieve waardering van Bileam, die ook duidelijk spreekt uit de brief van Johannes aan de gemeente van Pergamus (Openbaring 2:14), deel uit van het humanistische gedachtegoed waarmee Heemskerck vertrouwd was. Wat daarvan ook zij, de betekenis van zijn prent is, naar het zich laat aanzien, niet opgenomen in latere Bileam-voorstellingen.

Hoewel het geenszins mijn bedoeling is de Bileam-ikonografie in den brede te behandelen, noem ik hier de enige mij bekende zelfstandige, dus niet als bijbelillustraties ontstane, zestiende-eeuwse afbeelding van een ander moment uit het bijbelverhaal. Het is te vinden op een Zuid-Nederlands drieluik uit 1553.[27] Gesloten vertoont dit anonieme kunstwerk Bileam en Balak, vanaf een heuvel uitziend over het volk der Israëlieten in de vallei. Op het linkerluik zegent Bileam, naast zijn ezelin staand, dat volk met uitgestrekte handen. Geopend toont het drieluik de Bergrede, omringd door allegorische voorstellingen van de acht zaligheden waarmee Christus zijn rede aanving (Mattheus 5:3-12). Deze, voor Bileam uiterst vleiende typologie, lijkt uniek te zijn.

Evenals in de middeleeuwen is Bileam ook in de zestiende eeuw een enkele keer buiten de context van het bijbelverhaal als profeet afgebeeld. Opmerkelijk is zijn verschijning in de veertien-delige sibillen en profeten-reeks van omstreeks 1570 door de Münsterse schilder Hermann tom Ring (afb. 6).[28] Bileam is ten halve lijve frontaal afgebeeld achter een soort borstwering. Hij versnijdt zijn pen. Op de borstwering hangt een lange strook perkament over een klein rolkussen. Ernaast liggen schrijf-




6
Hermann tom Ring, *De profeet Bileam*. Paneel, 82 x 60 cm. Münster, Domkammer van de St. Paulus Dom (bruikleen van München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, inv. nr. 4649).

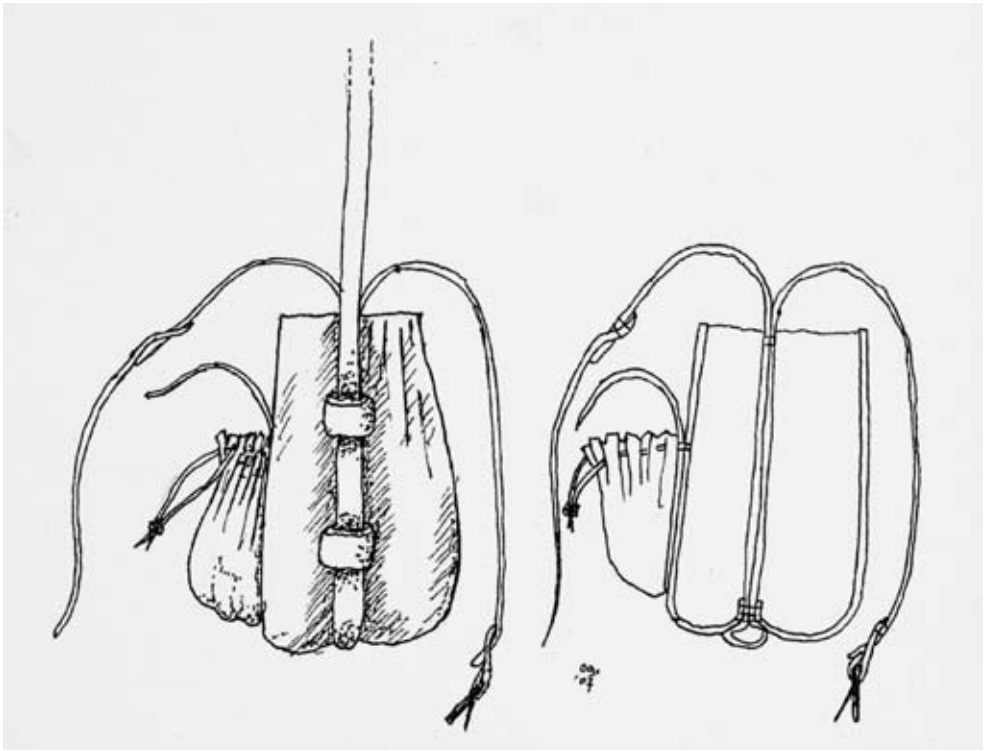
gerei en boeken. Op de voorkant van het beschot staat de messiaanse voorspelling over de "stella ex Jacob" en de "virga de Israhel". Een zeegezicht met schepen vormt vreemd genoeg de achtergrond.

Van de zeventiende-eeuwse historieschilders schijnt, behalve Lastman en Rembrandt, alleen Gerrit Claesz. Bleker het onderwerp *Bileam en de ezelin* behandeld te hebben.[29] Zijn schilderij is van 1634 maar getuigt in geen enkel opzicht van kennis van de werkstukken van zijn beide voorgangers. Soms werd het Bileam-verhaal, evenals als dat van Tobias en de engel, Abraham en de drie engelen, de vlucht naar Egypte en andere toepasselijke geschiedenissen, gebruikt als kleinschalige stoffage in een weids landschap, zowel in de prent- als de schilderkunst.[30]

Rembrandt heeft zijn leermeester meesterlijk overtroffen met zijn uitbeelding van het verhaal van Bileam en de ezelin. Geen enkele moderne Rembrandt-monografie laat dit wapenfeit onvermeld.[31] Terecht, maar het is wel zo interessant dat hij er de eeuwenoude Bileam-iconografie aanzienlijk mee heeft verrijkt. Die verrijking was evenwel eenmalig, want de tas met de veelzeggende inhoud is nimmer overgenomen, misschien omdat de portee ervan niet werd begrepen of omdat het schilderij al te spoedig uit de gezichtkring van Hollandse kunstenaars is verdwenen.[32]

Alleen de tas zelf al is de aandacht waard, in het algemeen omdat er geen specimina van bewaard zijn gebleven en in het bijzonder omdat Rembrandt hem enige tijd als rekwisiet in zijn werkplaats heeft gebruikt. Het is een dubbele draagtas van soepel leer met twee grote vakken, elk met een sluitklep, en tenminste aan één kant een kleiner zijvak met een klep. Op het voorpand van dit zijvak bevinden zich twee muntbuideltjes met sluitriempjes. De beide grote kleppen vallen aan weerskanten over de hele tas heen en worden onderaan met een gesp gesloten. De draagriem zonder eind loopt rondom de tas door vier passanten, waarvan er twee te zien zijn. Deze riem, waarmee Rembrandt de tas aan het zadel heeft opgehangen, is vrij lang; waarschijnlijk betreft het een schoudertas (afb. 7).[33]

Waar zo'n tas volgens Rembrandt goed van pas kwam, kan worden opgemaakt uit de context waarin hij op andere schilderijen van hem voorkomt, want behalve op zijn



7
Schematische voorstelling van 'Rembrandts' tas. Tekening Olaf Goubitz, 2007.



8a
Rembrandt, *Paulus in de gevangenis* (detail), 1627. Paneel, 72,8 x 60,2 cm. Stuttgart, Staatsgalerie.



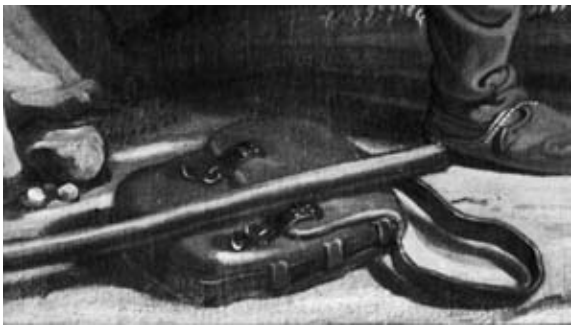
8b
Rembrandt, *Twee disputerende oude mannen* (detail), 1628. Paneel, 72,3 x 59,5 cm. Melbourne, The National Gallery of Victoria



8c
Rembrandt, *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* (detail), 1630. Paneel, 58,3 x 46,6 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.



8d
Anoniem, *Stilleven met boeken, viool, schedel en zandloper* (detail), 1627. Paneel, 59 x 96 cm. Zwolle, Museum de Fundatie.



8e
Jan Tengnagel, *De ontmoeting van Jacob en Rachel bij de put* (detail), 1615. Doek, 85,5 x 126,5 cm. Amsterdam, Museum Het Rembrandtshuis.



8f
Anoniem, *Stilleven met reistas en documenten* (detail), 1630. Paneel, 56 x 76 cm. Montreal, Montreal Museum of Fine Arts.



8g
Jacob Backer, *Hippocrates bezoekt Democritus in Abdera* (detail), ca. 1632. Doek, 94 x 64 cm. Milwaukee, verzameling Dr Alfred en Isabel Bader .

Bileam-schilderij heeft Rembrandt deze tas ook afgebeeld op zijn *Paulus in de gevangenis* (afb. 8a) van 1627 in Stuttgart,[34] zijn *Twee disputerende oude mannen* (afb. 8b) van 1628 in Melbourne[35] en zijn *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* (afb. 8c) van 1630 in Amsterdam.[36] Bovendien komt Rembrandts rekwisiet, of althans zo'n zelfde tas, voor op het 1627 gedateerde maar ongesigneerde, tot voor kort aan Jan Lievens toegeschreven *Stilleven met boeken, viool, schedel en zandloper* (afb. 8d) in Zwolle[37] en op *Een geleerde in zijn studeerkamer*, een schilderij van omstreeks 1630/1640 dat wordt toegeschreven aan Jacob van Spreeuwen.[38] Varianten van de tas, waarvan de ringvormige, via passanten rondom lopende draagriem het essentiële kenmerk is, komen voor op Jan Tengnagels 1615 gedateerde *Ontmoeting van Jacob en Rachel bij de put* (afb. 8e) in het Rembrandthuis, op het ongesigneerde maar wel 1630 gedateerde *Stilleven met reistas en documenten* (afb. 8f) in Montreal,[39] dat nog vaak op naam van Paulus Bor wordt gesteld, en op Jacob Backer's historiestuk *Hippocrates bezoekt Democritus in Abdera* (afb. 8g) van omstreeks 1632 in Milwaukee.[40]

Op de *Paulus in de gevangenis* (afb. 8a) is goed te zien, dat er niet alleen aan de zijkanten van de tas passanten zitten maar ook één aan de onderkant, zodat de riem, waarop de hele last van de inhoud van de tas rust, niet door vier maar door vijf passanten op zijn plaats wordt gehouden. Ook blijkt de tas inderdaad aan beide kanten een zijvak te hebben. Hij ligt bovenop een boek, geen gewoon gebonden boek maar een zogenaamde omslagband van leer, waarvan de overslag open en de sluitriem los hangt. Zo'n band verschilt constructief grondig van een gewoon boek en bevat gewoonlijk geen drukwerk maar geschreven stukken.[41] Men vindt deze bandsoort in archieven, zelden in bibliotheken. Men kan hem beschouwen als de voorloper van de ordner.

Bij de tas op de *Twee disputerende oude mannen* (afb. 8b) is vooral de los hangende achterklep goed te zien. Behalve gewone boeken treft men ook hier omslagbanden aan. Ze bevinden zich in het halfduister achter de kandelaar op de hoge tafel. Op het *Jeremia*-schilderij ligt de tas uiterst rechts in het halfduister bij een waterkruik en het grote boek met het later toegevoegde opschrift 'BiBeL' waarop Jeremia met zijn elleboog leunt (afb. 8c).

De tas op het stilleven in Zwolle ligt onder een half vergaan boek (afb. 8d). Hij verschilt, zo te zien, niet van Rembrandt's tas. Dat kan niet worden gezegd van de tas op het bijbelse historiestuk van Tengnagel (afb. 8e). Deze tas van 1615, het vroegste voorbeeld tot dusver, heeft slechts één vak en de korte klep wordt halverwege het voorpand gesloten met twee gespen. Het lijkt een eenvoudige reistas te zijn die aan de schouder wordt gedragen. Ook de tas op het stilleven in Montreal (afb. 8f) bestaat uit één vak maar nu met een voorvak, beide met een klep. Het stugge leer van deze smalle, stijve tas is behaard. Het is onmiskenbaar een beveiligde tas.[42] Blijkbaar heeft het onderwerp van dit raadselachtige stilleven te maken met veiligheid, want de tas leunt tegen een met ijzeren banden beslagen schatkist en een stokbeurs en bevindt zich in een ruimte met een gepantserd raam in een dikke muur.[43] Uit het voorvak van de tas steken bundels blanco papier. Precies zo'n stijve tas, maar dan zonder voorvak, ligt op de voorgrond van het schilderij van Jacob Backer (afb. 8g) bij boeken (waaronder zelfs een omslagband) en wetenschappelijke manuscripten.

Zo'n tas als Rembrandt op zijn Bileam-voorstelling en enkele andere taferelen afbeeldde, diende blijkbaar voor het vervoer van losse of gebundelde manuscripten van godsdienstige, filosofische, wetenschappelijke en literaire aard en andere waardevolle documenten, zoals notariële akten. Men zou er de voorloper van de aktetas in kunnen zien. Rembrandt beschouwde hem als een passend accessoir van geleerden en wijzen uit de bijbelse en antieke oudheid.[44]

De nonchalant aan het zadel van de ezelin opgehangen tas is in de paniek van het ogenblik opengesprongen. De voorklep staat overeind, de achterklep hangt neer. Uit het voorvak steekt een slappe perkamenten band met ruwe bladzijden. Het grote

vak bevat een omvangrijk manuscript en een ongeveer 45 centimeter lange, ronde, bruingeel gekleurde staaf met een donkergrijs dop-achtig uiteinde van metaal. Het valt op, dat manuscript en staaf beide veel te groot zijn om te passen in die toch nogal kloeke tas. Kennelijk wilde Rembrandt, dat die dingen zouden opvallen, omdat ze van belang zijn voor een juist begrip van de inhoudelijke betekenis van zijn bijbelse historiestuk. Men mag er dan volgens de ongeschreven regels der semiotiek wel vanuit gaan, dat het vreemdste voorwerp, het voorwerp dat men het minst in zo'n tas zou verwachten, *in casu* de staaf, het meest zegt, ja, werkelijk aangeeft waar het om gaat.

De banderol, de schrijfrol, het manuscript of het boek is het gebruikelijke attribuut van de zelfstandig voorgestelde profeet. Ook als een profeet figureert in een historiestuk, heeft hij soms zijn papieren bij zich.[45] Dat zijn uiteraard zijn profetieën en het zou wel heel vreemd zijn als het grote manuscript in de tas niet de profetieën van Bileam zouden verbeelden. Op de eerste, voor het grootste deel zichtbare bladzijde van dit manuscript zijn in twee rijen boven elkaar respectievelijk vier en drie letters van twee woorden of woordfragmenten zichtbaar. Het vreemde schrift is niet ontcijferd. Rembrandt schijnt zich in dit geval bediend te hebben van pseudo-Hebreeuws schrift.[46]

Mijns inziens verwijst de staaf naar die uitspraak waar het Rembrandt werkelijk om te doen was en waarover het in de christelijke wereld bijna altijd gaat bij Bileam, namelijk de messiaanse profetie van Numeri 24:17: "Er zal een ster voortgaan uit Jakob, en er zal een scepter uit Israël opkomen." De ster, waarmee de middeleeuwer geen moeite had gehad, was voor Rembrandt geen reële mogelijkheid, want de scene met de ezelin en de engel speelt overdag. De zogenaamde scepter bood hem een alternatief.

Daarmee schiep hij een probleem, want hij schilderde geen scepter maar een commandostaf. Het is echter vooral een probleem voor de huidige beschouwer van zijn schilderij die, of hij nu katholiek is of protestant, altijd het woord scepter in zijn bijbel zal vinden.[47] Vroeger was dat anders. Rembrandt, zijn raadgever of zijn opdrachtgever moet uitgegaan zijn van een bijbel waarin een ander woord dan scepter staat.

In de Vulgaat staat 'virga'.[48] Luther vertaalde dat met 'Zepter'. Alle zestiende-eeuwse gereformeerde bijbelvertalingen volgden de Lutherbijbel (1523-1534).[49] Met name ook de Deux Aes-bijbel (1561/1562),[50] veelal beschouwd als Rembrandts bijbel,[51] heeft 'scepter', evenals later de Statenvertaling (1637). De rechtstreeks op de Vulgaat gebaseerde katholieke Bijbel van Van Winghe (1548),[52] ook de Leuvense Bijbel genoemd, en de daarvan afgeleide Moerentorfbijbel (1599) vertalen 'virga' echter met 'roede': "Daer sal ... een roede oprijsen van Israhel."[53] Dat kon, want onder een 'roede' werd zowel een 'virga' als een 'sceptrum' verstaan.[54] Het is ook een betere vertaling, want als de Vulgaat 'scepter' had bedoeld, zou er 'sceptrum' gestaan hebben. Een roede, het teken van het hoogste militaire gezag, is hier welbeschouwd ook beter op zijn plaats dan een scepter,[55] het teken van vorstelijke macht. Immers, die roede zou "de palen [het gebied] der Moabieten verslaan" en "al de kinderen van Seth verstoren", typisch het werk van een veldheer.[56]

Een scepter is een korte balustervormige staf die eindigt in een fleuron, een commandostaf een gladde ronde staaf van naturel, beschilderd of bekleed hout, ebbenhout of ivoor. Aan weerskanten is zo'n staaf vaak afgewerkt met metalen doppen, veelal van glad of bewerkt zilver of goud, en soms is het lichaam versierd met beslag. De lengte varieert tussen ongeveer 30 en 100 centimeter, de dikte tussen 1 en 5 centimeter. Zulke staven werden gedragen door bevelhebbers, uiteraard ook de hoogst geplaatsten. Bij koningen (afb. 9) symboliseren ze hun militaire oppergezag, bij stadhouders (afb. 10) hun functies van kapitein-generaal van het leger en admiraal-generaal van de vloot. Staven van stadhouders zijn niet bewaard gebleven, wel enkele kostbaar uitgevoerde staven van lager geplaatste zeventiende-eeuwse bevelhebbers en gezagdragers (afb. 11).[57]




9
Pieter de Jode naar Antoon van Dyck, *Portret van Koning Karel I van Engeland*. Gravure, 392 x 332 mm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.




10
Paulus Pontius naar Antoon van Dyck, P*ortret van Prins Frederik Hendrik*. Gravure. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Had Rembrandt een ster toch een aanvaardbare plaats weten te geven in zijn voorstelling van *Bileam en de ezelin*, dan zou de messiaanse betekenis van dat schilderij al veel eerder opgemerkt zijn en wellicht zelfs nooit verloren gegaan zijn. Zou hij geen commandostaf maar een scepter in die tas gestopt hebben, dan zou dat allicht ook het geval geweest zijn. Zouden niet alleen de oude katholieke maar alle Nederlandse



11
Ivoren commandostaf met gouden doppen van de Nederlandse gouverneur van de Kust van Guinea. Locaal handwerk. Lengte 37 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. NG-NM-2801.

bijbels, zowel de oude als de moderne, het woord roede gebruikt hebben, dan zou het onbegrip geen kans gekregen hebben, zolang dat woord ondermeer nog stond voor commandostaf.

Uiteraard heeft het woord in dit geval het beeld bepaald en dan lijkt het waarschijnlijk, dat Rembrandt is uitgegaan van het Latijnse woord 'virga'. Maar kende hij na zeven jaar Latijnse School dan voldoende Latijn om de geschiedenis van Bileam na te lezen in de Vulgata? Rembrandtkenners hebben over het algemeen geen hoge dunk van zijn talenkennis.[58] Maar misschien viel dat best mee. In elk geval kon hij in het erudiete Leiden een keur van theologen en andere geleerde lieden raadplegen over de thematiek van zijn werkstuk, zoals hij dat later bij gelegenheid ook in Amsterdam zou doen. En dan zijn er nog de meer of minder geleerde opdrachtgevers, die zich echter in de meeste gevallen evenzeer onttrekken aan onze waarneming als de raadgevers. In dit geval is er evenwel een reden om serieus te denken aan Alfonso López (1572-1649), financieel agent en vertrouweling van Richelieu. Hij wordt al geruime tijd gezien als de man die het schilderij niet alleen bezat maar het ook rechtstreeks van Rembrandt had gekocht.[59] Zou hij het ook besteld hebben? Alfonso López, alias Alonso de Lope, had zich in 1610 als diamantair in Parijs gevestigd. Kardinaal de Richelieu, sinds 1624 eerste minister van Frankrijk, zond hem naar Holland als zijn agent voor de handel. Van 1628 tot 1639 werd López vermeld in de resoluties van de Staten van Holland,[60] wat niet betekent dat hij pas in 1628 in ons land aankwam. De hier gegeven interpretatie van het schilderij in messiaanse zin spoort wonderwel met het feit dat deze López een 'morisco' was, een tot het christendom bekeerde Spaanse moslim.[61] Dat maakt deze koopkrachtige bekeerling, die in zijn Franse bijbel bij Nombres 24:17 het woord 'verge' ("la verge se esleuera de Israel") las,[62] de aangewezen persoon om een schilderij te bestellen over Bileam, de heiden die door God werd uitverkoren om de komst van Christus te voorspellen.

## NOTES

[1] Parijs, Musée Cognacq-Jay. Paneel, 63 x 46,5 cm, gesigneerd en gedateerd 'RH 1626'. J. Bruyn e.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, dl. 1 (1982), nr. A 2 (met verwijzing naar de oudere literatuur).

[2] Iconclass 71E3314 (an angel holding a sword bars the way and causes Balaam's ass to turn aside). Kurt Rathe, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (RDK), dl. 2 (1948), *in voce* 'Bileam' (RDK-WEB, Bd. 2, Sp. 740-744). L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 dln., Parijs 1955-59, dl. 2 (1956), p. 217. H. Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1 dl. (niet voortgezet), Wenen 1967, *in voce* Balaam. E. Kirschbaum (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 dln., Rome 1968-1976, dl. 1 (1968), *in voce* 'Balaam' (J.J. Timmers).

[3] Ilena Conde Guerri, 'Interpretatión de la escena de Balaam y su burra (via Latina B, F y C?) en las fuentas patristicas y nuevas vinculaciones iconográficas', in: *Historiam pictura refert: miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M.*, Città del Vaticano 1994, pp. 141-174.

[4] Vanaf de tweede eeuw: Jona Lendering, lemma *Messiah*, sub 'Balaam's prophecy' (www.livius.org). Volgens Lucas 3:23-38 stamt Jezus via Jakob, de kleinzoon van Abraham, af van Seth, de derde zoon van Adam en Eva. Mattheus 1:1-17 gaat niet verder terug dan Abraham.

[5] E. Kirchbaum, 'Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen', *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 49 (1954), pp. 129-171. Tim Hegedus, 'The Magi and the Star in the Gospel of Matthew and Early Christian Tradition', *Laval théologique et philosophique* 59 (2003), pp. 81-95.

[6] Ilene H. Forsyth, 'L'âne parlante: The ass of Balaam in Burgundian Romanesque sculpture', *Gesta* 20 (1981), pp. 59-65.

[7] Behalve in het hier afgebeelde 15de-eeuwse handschrift in het Museum Meermanno Westrenianum komt het Bileam-tafereel met ster ook als houtsnede voor in het *Speculum*, gedrukt door Günther Zainer, Augsburg, 1473. Adrian Wilson en Joyce Lancaster Wilson, *A Medieval Mirror; Speculum Humanae Salvationes 1324-1500*, Berkeley, Los Angeles en Oxford 1985, p. 206 met afb. De *Index of Christian Art* heeft geen ingang op dit speciale iconografische onderwerp.

[8] J.J.M. Timmers, *Symboliek en iconographie der christelijke kunst*, Roermond-Maaseik 1947, p. 199, nr. 405.

[9] Bildarchiv Foto Marburg, Objekt 08139327.

[10] Justinus de Martelaar (gest. 167), Origenes (gest. 254) en Athanasius van Alexandrië (gest. 373) behoren tot de voornaamste exegeten van Numeri 24:17. R.B. Allen, *The*

*Theology of the Balaam Oracles: a Pagan Diviner and the Word of God*, diss. Dallas Theological Seminary 1973 (allen-balaamdiss.pdf), pp. 41-43 (The Balaam Oracles and the Church Fathers). J.R. Baskin, 'Origen on Balaam: the Dilemma of the Unworthy Prophet', *Vigiliae Christianae* 37 (1983), pp. 22-35. RDK (noot 2), col. 741.

[11] Bij voorbeeld "De auentu Christi" (Over de komst van Christus) in de marge bij Numeri 24:17 in de editie Lyon 1519.

[12] Bij voorbeeld de aantekening van de Leidse predikant Petrus Hackius bij het woord 'sterre' (Numeri 24:17) in de editie Amsterdam 1613 van de Deux Aes-bijbel (1562): "Dese sterre is Christus een licht der Heydene(n), en(de) een heerlijckheyt zynes volcx Israels."

[13] Aantekening '29. 29.' bij Numeri 24:17, die zowel naar 'sterre' als 'scepter' verwijst, luidt: "Door de woorden sterre ende scepter verstaet Bileam het heerlicke Koninckrijcke des volcx Godes, 't welc ten deele wereltlick in David, maer voornamelick in 't geestelicke Koninckrijcke onses HEEREN Iesu Christi vervult is. Siet Apoc. 22.16." Openbaring 22:16: "[...] Ick ben de wortel ende het gheslachte Davids, de blinckende morgen-sterre."

[14] Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum, 10 B 21, fol. 36r.

[15] Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, 9 dln., Wenen 1908-1934, dl. 1, p. 332, nr. 1; Taf. 41, nr. 103.

[16] Brunswijk, Herzog Anton-Ulrich-Museum, inv. nr. Z. 1024. J. Bruyn, *Rembrandts keuze van Bijbelse onderwerpen*, Utrecht 1959, afb. 9.

[17] Gouda, Sint Janskerk, raam 31.

[18] Martina Sitt (red.), cat.tent. *Pieter Lastman; In Rembrandts Schatten?*, Hamburg 2006, nr. 12.

[19] Franklin W. Robinson, 'A note on the visual tradition of Balaam and his ass', *Oud Holland* 84 (1969), pp. 238-244. Zie ook B.P.J. Broos, *Index to the formal sources of Rembrandt's art*, Maarssen 1977, pp. 50-51.

[20] Bruyn 1959 (noot 16), p. 14.

[21] Eén van de meer opvallende van de talrijke verschillen tussen de voorstellingen van Lastman en Rembrandt betreft de ogen van Bileam. Bij Lastman zijn zij wijd open gesperd, bij Rembrandt vallen ze weg in de schaduwen van de diepe oogkassen. In het eerste geval drukken zij waarschijnlijk Bileams woede uit, in het tweede geval mogelijk diens "geestelijke blindheid" (Chr. Tümpel, cat. tent. *Het Oude Testament in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*, Amsterdam & Jeruzalem 1991, p. 16).

[22] S.A.C. Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten*, Rotterdam 2006, pp. 92, meent, dat het schilderij zou kunnen betekenen dat "de contra-remonstranten de remonstranten niet zouden moeten vervolgen, omdat de laatsten onder Gods protectie stonden, net zoals de katholieken en doopsgezinden" (zie ook p. 391, waar de auteur dezelfde verklaring toepast op Rembrandts schilderij). Zo'n idee gaat ervan uit, dat kunstenaars met Bijbelse historiestukken naar historische situaties verwijzen, wat onwaarschijnlijk is.
Bruyn e.a. 1982 (noot 1) verwijst voor de mogelijke betekenis van Rembrandts schilderij naar Ph. Picinellus, *Mundus symbolicus*, III, 269 (ed. Keulen 1695, p. 194), die Bileam opvoert als exemplum van de nuttelooshеid van menselijke wijsheid. In principe kan deze betekenis gehecht worden aan elke Bileam-voorstelling die haar speciale betekenis niet door een bijschrift of anderszins aangeeft. Mijns inziens heeft Rembrandt door middel van de spullen in de tas nu juist wel duidelijk aangeduid, wat hij bedoelt.

[23] The New Hollstein: Ilja M. Veldman en Ger Luijten, *Maerten van Heemskerck*, 2 dln., Roosendaal 1993-94, dl. 1, nr. 77. Ilja M. Veldman, in J.P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes en W.Th. Kloek, cat. tent. *Kunst voor de beeldenstorm; Nederlandsche kunst 1525-1580*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, nr. 144.

[24] Christian Tümpel, *Rembrandt*, Amsterdam 1986, p. 51.

[25] "Waarheen snel je op waanzinnige wijze? Waarom sla je de onschuldige ezel ten onrechte met de zweep, Bileam? Je zult goddeloos straffen. Je kent de waarheid, maar je volhardt in het weerstand bieden tegen een eerbiedwaardige bijeenkomst en het bewustzijn daarvan boezemt je geen vrees in. Dat bewerkstelligt die hoop op geld, de misdadige begeerte naar winst. Dus dreigt jou een hard lot. Wees op je hoede. Want alwie zich bewust tegen de waarheid verzet in een goddeloos waagstuk, zal de toorn van de beledigde godheid ervaren." Vertaling ontleend aan Veldman in cat. tent Amsterdam 1986 (noot 23).

[26] David Noel Freedman (ed.), *The Anchor Bible Dictionary*, 6 dln., New York 1992, *in voce* Balaam (dl. 1, pp. 569-572).
De oudtestamenticus dr. J. van Dorp wees mij er op, dat de Fransman Rasji (Rabbi Salomo Jitschaki, 1040-1105), wiens joodse bijbelexegese veel invloed heeft gehad op de christelijke, van oordeel was, dat Balak's afgezanten geen geldelijke beloning meebrachten maar het instrumentarium van een waarzegger, zodat Bileam zich niet aan hun verzoek zou kunnen onttrekken met de smoes dat hij zijn spullen niet bij zich had. Zie voor tekst en commentaar de online *Judaica Press Complete Tanach with Rashi* (www.chabad.org): "So the elders of Moab ... went, with magic charms in their hands, and they came to Balaam ...". Het Oudgrieks heeft 'ta manteia' (dingen betreffende de wichelarij) maar de Vulgata 'divinationis pretium' (het loon der waarzeggingen). Zie over deze taalkwestie ook Michael S. Moore, *The Balaam traditions; Their character and development*, Atlanta, Georgia 1990, p. 98, noot 8. Voorts: H. Karpp, in T. Klauser (red.), *Reallexikon für Antike und Christentum,* dln. 1-, Stuttgart 1941-, *in voce* Balaam (dl. 2 [1954], cols. 362-373).
Wat het negatieve joodse oordeel over Bileam betreft: Flavius Josephus, die in zijn *Joodse oudheden* een heel hoofdstuk aan Bileam wijdt (IV, 6) maar diens vervloeking van Balak niet vermeldt, laat een moreel oordeel over de profeet over aan zijn lezers.

[27] Gent, Museum voor Schone Kunsten, cat. 1938, p. 147, inv. nr. S-100.

[28] Angelika Lorenz en Stephan Trescher (red.), cat. tent. *Die Maler tom Ring*, 2 dln., Münster 1996, dl. 2, nr. 24 met afb. in kleur en 'Werkverzeichnis', p. 576, nr. 65. Zie over de reeks Anneloes Smits, 'Zu den Zyklen mit Sibyllen und heidnischen Propheten von Ludger d. Ä. und Herman tom Ring', dl. 1, pp. 77-87.

[29] Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Jeroen Giltaij, *Honderdvijftig jaar er bij en er af. De collectie oude schilderkunst van het Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1849 tot 1999*, Rotterdam 2000, p. 20, inv. nr. 1060. Tümpel 1991 (noot 21), nr. 20.

[30] Een vroeg en geslaagd voorbeeld is het *Landschap met Bileam en de ezelin* van 1624 door de Antwerpse schilder Jasper van der Laanen. Walther Bernt, *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, 4 dln., München 1948-1962, dl. 4, afb. 158.

[31] Gewoonlijk neemt men aan, dat Rembrandt handelde uit bewondering voor Lastman maar Ernst van de Wetering, 'Rembrandts Anfänge – ein Versuch', in: Ernst van de Wetering en Bernhard Schnackenburg, cat. tent. *Der junge Rembrandt; Rätsel um seine Anfänge*, Kassel & Amsterdam 2001-02, pp. 22-57, spec. pp. 41-49, heeft er op gewezen, dat Rembrandts drijfveer eerder gezocht moet worden in rivaliteit, zij het in de brede zin van het 'aemulatio'-begrip, het overtreffen van alle grote voorgangers, de antieke incluis.

[32] Het schilderij bevond zich al vóór 1641 in Parijs. Bruyn e.a. 1982 (noot 1), p. 80.

[33] Ik ben veel dank verschuldigd aan wijlen Olaf Goubitz, kenner van historische lederwaren, zoals schoenen en tassen. Kort voor zijn overlijden voorzag hij desgevraagd mijn beschrijving van Rembrandts tas van commentaar en zond hij mij de hier afgebeelde tekening. In zijn postuum verschenen boek *Purses in pieces; Archeological finds of late medieval and 16th century leather purses, pouches, bags and cases in the Netherlands*, Zwolle 2007, is deze tas niet opgenomen.

[34] Bruyn e.a. 1982 (noot 1), nr. A 11.

[35] Bruyn e.a. 1982 (noot 1), nr. A 13.

[36] Bruyn e.a. 1982 (noot 1), nr. A 28.

[37] Zwolle, Museum de Fundatie. D. Hannema, *Beschrijvende catalogus van de schilderijen, beeldhouwwerken, aquarellen en tekeningen; Verzameling Stichting Hannema-de Stuers*, Rotterdam 1967, pp. 40-41, cat. nr. 181, afb. 12 en 14. H. Schneider en R.E.O. Ekkart, *Jan Lievens, sein Leben und seine Werke, mit einem Supplement von R.E.O. Ekkart*, Amsterdam 1973, p. 354 (ed. princeps Haarlem 1932). Cat. tent. *Jan Lievens, ein Maler im Schatten Rembrandts*, Brunswijk 1979, cat. nr. 14. Sumowski, nr. 1299.
F.G. Meijer heeft het schilderij in 2004 onderzocht en meende, dat de "toeschrijving aan Lievens niet houdbaar" is, omdat "de verfbehandeling beslist afwijkt van die van Lievens omstreeks 1627" (mededeling bij kunstwerknr. 6929 in de database RKD-images). Sindsdien classificeert het museum het schilderij als 'Leidse school'.

[38] Parijs, Musée du Louvre, inv. nr. 1862. J. Foucart, cat. tent. *Peintre rembranesques au Louvre*, Parijs 1988-89, pp. 34-35 met afb.

[39] Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, inv. nr. 2000.95. Alan Chong en Wouter Kloek, cat. tent. *Het Nederlandse stilleven 1550-1720*, Amsterdam & Cleveland 1999-2000, cat. nr. 19 als P. Bor. F.G. Meijer, boekbespreking, *Oud Holland* 114 (2000), p. 226, afb. 2 als 'Dutch School'.

[40] Milwaukee, verz. Dr Alfred en Isabel Bader. Friso Lammertse en Jaap van der Veen, cat. tent. *Uylenburgh & Zoon; Kunst en commercie van Rembrandt tot De Lairesse 1625-1675*, Londen & Amsterdam 2006, afb. 131.

[41] Bij een boek worden een aantal gelijkvormige katernen aan twee of meer bindingen (dwars over de rug lopende eindjes touw of leren of perkamenten strookjes) vastgenaaid tot een boekblok, waaromheen een band met platkernen van hout of karton wordt gemaakt. Bij een omslagband worden niet noodzakelijk gelijkvormige katernen, die ook niet zoals bij een boek rondom afgesneden worden, stapelsgewijs rechtstreeks bevestigd aan de band zonder platkernen, waarvan de verlengde achterkant als overslag naar de voorkant wordt omgeslagen en met een sluitriem gesloten. De katernen met hun ruwe schepranden bestaan meestal uit beschreven bundeltjes eenmaal gevouwen vellen papier (dubbelbladen), zoals de katern waarop Paulus steunt met zijn elleboog.

[42] De klep van het voorvak heeft een borgsluiting, bestaande uit drie metalen beugeltjes op het voorpand van dit vak die door drie sleuven in de klep vallen. De borgriem, die aan de linkerkant is te zien, wordt door de beugels gehaald. De grote klep valt over het gesloten voorvak heen en wordt met twee korte riemen bevestigd aan gespen op het voorpand. Opmerkelijk is de ketting met vier lange schakels die is bevestigd aan een apart beugeltje op het voorpand. Ik bedank hierbij de heer Fred G. Meijer, die mij duidelijk maakte, dat het kleine metalen object aan het uiteinde van de ketting geen metalen balletje is, zoals ik dacht, maar een kogelvormig smeedijzeren hangslot (Jan Baart e.a., *Opgravingen in Amsterdam: 20 jaar stadskernonderzoek*, Amsterdam 1977, p. 370, afb. 696 en 697).

[43] De auteurs van de entry in de catalogus van de tent. Amsterdam & Cleveland 1999-2000 (noot 39) vatten het stilleven op als een uitstalling van de bezittingen van een reiziger en spreken van een zadeltas van ongelooid leer.

[44] De tas heeft nooit de status van attribuut gekregen. Wanneer Rembrandt hem te pas brengt bij Paulus in gevangenschap, volgt daar niet uit, dat de tas op zijn *Twee disputerende oude mannen* aangeeft, dat één van hen beiden Paulus is. Zie voor de identificatie van beide grijsaards Christian Tümpel, 'Studien zur Ikonographi der Historien Rembrandts. Deutung und Interpretation der Bildinhalte', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 20 (1969), pp. 181-187.

[45] Op Rembrandts *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* van 1630 in het Rijksmuseum steunt de profeet op een dik boek, getiteld 'BiBeL'. Er is al vaker op gewezen, dat deze onmogelijke boektitel later toegevoegd moet zijn. Het boek, dat omgekeerd op tafel ligt (wilde Rembrandt aangeven, dat het een Hebreeuws boek is?), stelt zijn geschriften voor, zijn profetieën en klaagliederen.

[46] De uitvoerigste publicatie over dit onderwerp is Mirjam Alexander-Knotter, 'An ingenious device: Rembrandt's use of Hebrew inscriptions', *Studia Rosenthaliana* 33 (1999), pp. 131-159. De auteur schrijft: "In *Balaam* ..., the artist depicts documents with quasi-Hebrew characters ... Since this is clearly a biblical setting, the inclusion of quasi-Hebrew is presumably a biblical detail." In welk opzicht de letters afwijken van authentieke Hebreeuwse letters, wordt niet uitgelegd.
De oudtestamenticus J. van Dorp onthield zich desgevraagd van een interpretatie van het opschrift zonder het schilderij gezien te hebben. Op grond van het zwart-wit detail op ware grootte in Bruyn e.a. 1982 (noot 1), dl. 1, p. 77, fig. 3, kon hij van slechts twee letters zeggen, dat ze enigszins lijken op Hebreeuwse medeklinkers: de א (alèf) in de eerste regel en de ק (qof) in de tweede regel.

[47] Alleen de Groot Nieuws Bijbel (1996) heeft 'staf' in plaats van 'scepter'.

[48] In het Hebreeuws staat er 'sjèvèt': stok, staf, heersersstaf, een stok als wapen, als gebruiksvoorwerp of om

mee te straffen, herdersstaf, scepter. Met dank aan dr J. van Dorp.

[49] Anne Jaap van den Berg, *Vertaald verleden; Beknopte geschiedenis van bijbelvertalen in Nederland*, Heerenveen 2006 (2de herziene en uitgebreide druk).

[50] Anne Jaap van den Berg en Boukje Thijs, 'Uitgelezen: bijbeluitgaven in de NBG-bibliotheek (5): Deux-Aesbijbel', *Met Andere Woorden* 26, afl. 2 (2007), pp. 23-29.

[51] H.-M. Rotermund, 'Rembrandts Bibel', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1957), pp. 123-150, spec. p. 128.

[52] Anne Jaap van den Berg en Boukje Thijs, 'Uitgelezen: bijbeluitgaven in de NBG-bibliotheek (4): Leuvense bijbel', *Met Andere Woorden* 26, afl. 1 (2007), pp. 25-33.

[53] De Canisiusvertaling (1939), de opvolger van de Moerentorfbijbel, en de Willebrordvertaling (1975) lieten de katholieke traditie varen en kozen voor scepter.

[54] C. Kiliaan, *Etymologicum Teutonicae Linguae sive Dictionarium Teutonico-Latinum*, Antwerpen 1599, p. 439, *in voce* roede ("roede, Virga & sceptrum imperij, & iustitiae lignum: & Iurisdictio."); voorts behandelt Kiliaan als afgeleide termen de rode roede en de (in Antwerpen onderscheide) korte en lange roede. *Woordenboek der Nederlandse Taal* (WNT), *in voce* roede, 3, c (als symbool van gezag), α (als zinnebeeld van heerschappij: heersersstaf, rijksstaf, scepter). WNT, *in voce* staf, 7.

[55] WNT, *in voce* scepter, 1. Kiliaan 1599 (noot 54) behandelt dit woord niet.

[56] De bijbel maakt een onderscheid tussen de scepter/roede die uit Israël zou opkomen en de stok waarmee Bileam zijn ezelin sloeg (Numeri 22:27). Die heet in het Hebreeuws 'maqqeel' (twijg, stok, staf, scepter) en in het Latijn 'fustis' (knuppel, stok). Met dank aan Wim Vroon, Breukelen.

[57] Behalve de afgebeelde staf bezit het Rijksmuseum de met zilveren beslag versierde ebbenhouten commandostaf van Adriaen Dircksz. de Jong (R. van Luttervelt, 'De zogenaamde commandostaf van admiraal Schrijver; een historische vergissing', *Bulletin van het Rijksmuseum* 1 (1953), pp. 34-35 met afb.) en de met schildpad beklede en edelstenen versierde commandostaf van Michiel de Ruyter (inv. nr. NG-NM-10402). The Wallace Collection in Londen bezit een Franse of Italiaanse commandostaf, bekleed met rood fluweel en voorzien van gouden doppen (www.dkimages.com 126x768).

[58] Representatief is de opmerking van Tümpel 1986 (noot 24), p. 12: "De jonge Rembrandt zal niet erg geboeid zijn geweest door de dorre, humanistisch georiënteerde Latijnse lessen."

[59] E.W. Moes, 'Een brief van kunsthistorische beteekenis', *Oud Holland* 12 (1894), pp. 238-240. Bruyn e.a. 1982 (noot 1), pp. 80 (Documents and sources) en 81 (Provenance). In 1641 schreef Claude Vignon vanuit Parijs aan zijn stadgenoot François Langlois die toen in Holland was, dat hij onlangs de schilderijen van Alfonso López, die in december geveild zouden worden, had getaxeerd, o.a. Rembrandts *Bileam* "che comprò da lui il Sig. Lopez" (dat de heer López van hem kocht).
De monografie *Lopez, agent financier et confident de Richelieu. Avec une préface de M. Gabriel Hanotaux, de l'Académie française*, Parijs (éditions de la 'Revue mondiale') 1933, is niet geschreven door J. Turinier, zoals vermeld op p. 80 van Bruyn e.a. 1982 (noot 1), maar door Henri Baraude (met dank aan Wilfred de Bruijn, Parijs). Dit boek, dat geen enkele bibliotheek in ons land bezit, heb ik niet kunnen raadplegen.

[60] O. Schutte, *Repertorium der buitenlandse vertegenwoordigers, residerende in Nederland 1584-1810*, Den Haag 1983, p. 48 (*sub* Frankrijk: vertegenwoordiger met beperkte opdracht).

[61] Jesús Antonio Cid, ''Centauro a lo pícaro' y voz de su amo: interpretaciones y textos nuevos sobre *La vida y hechos de Estebanillo González*', *Criticón* no. 47 (1989), p. 53 noot 48. John Huxtable Elliot, *Richelieu and Olivares*, Cambridge University Press 1984, p. 116, die het zeldzame boek van Baraude als "a disappointingly thin study" kwalificeerde, noemde López "allegedly an Aragonese Morisco, who's real origins were Jewish".

[62] Zie de eerste Franse bijbel Bible de Lefévre d'Etaples 1530 en de Bible de Louvain 1550 (www.lexilogos.com/bible.htm).

## SUMMARY

The iconography of the biblical story of Balaam and the she-ass, told in Numbers 22-24, dates right back to the early Christian era. It depicts the confrontation of Balaam with the angel, whom he did not see blocking his way until his donkey opened his eyes by speaking to him. The simple scene, composed of a donkey rider beating his mount with raised club opposite an angel with raised sword, never before included a pouch containing papers and a kind of stick. From the fact that Rembrandt added this motif to the traditional image and gave it a prominent place in his composition (fig. 1) one may conclude that he meant to convey by this something very significant.

Balak, king of Moab, induced the famous magician Balaam to come and curse the Israelites who had entered the plains of Moab. God, using Balaam as his temporary prophet, allowed him to go, provided that he would speak His words and bless Israel instead of cursing it. It was to this stringent condition that the angel reminded him halfway his journey. Upon his arrival Balaam blessed Israel three times. Beside himself with anger Balak sent him home without paying him. Before he went the prophet cursed the king, speaking the famous words: "I shall see him, but not now: I shall behold him, but not nigh: there shall come a Star out of Jacob, and a Sceptre shall rise out of Israel, and shall smite the corners of Moab, and destroy all the children of Seth" (Numbers 24:17). This enunciation has always been taken as a Messianic prophecy.

During the middle ages the sheer image of Balaam and the she-ass sufficed to evoke the Messianic prophecy. However, in some versions of the fifteenth-century *Speculum Humanae Salvationis* and *Biblia Pauperum* a star is added to the scene (fig. 2), obviously in order to remind one of the true meaning of the image.

Depictions of Balaam and the she-ass had always been statical and emotionless but in the sixteenth century the dramatic potential of the story was recognized and fully exploited (fig. 3). At the same time the meaning of the scene was confined to the miracle of the speaking donkey, like any other miracle a sign of God's omnipotence. Moralistic interpretations were also possible. Maerten van Heemskerck, for instance, focussed on Balaam's reputation as being a miser (fig. 5). By the time Pieter Lastman painted *Balaam and the she-ass* (fig. 4) in 1622, the subject had become polyinterpretable.

By adding a pouch with papers and a kind of stick Rembrandt indicated how his Balaam picture had to be understood. The leather pouch is an interesting object in itself, which Rembrandt and some of his contemporaries used several times in their work between 1615 and 1635 (figs. 7 and 8a-g). The papers with illegible writing in quasi-Hebrew letters represent Balaam's prophecies, one may assume, and the stick, in point of fact a commander's baton (figs. 9-11), metaphorically indicates which prophecy exactly is at issue. Unquestionably the Messianic one about the star coming out of Jacob and the sceptre rising out of Israel. In the late middle ages the star had been used occasionally as reference mark but this was no option for Rembrandt, because Balaam travelled by day. The alternative was the sceptre. The fact that Rembrandt depicted a commander's baton instead of a sceptre proves that he did not use a reformatory bible translation but either a catholic one or the Vulgata itself. Reformatory translations (all based on Luther's translation in German, which has 'Zepter') have 'scepter' (sceptre), whereas catholic translations (based on the Vulgata) have 'roede' (baton). The Vulgata has not 'sceptrum' but 'virga', i.e. verge, baton.

Why did Rembrandt revive the Messianic meaning of the Balaam story? Most probably because his commissioner wanted him to do so. For Alfonso López, up to now known only as the first owner of the painting and who is supposed to have purchased it directly from Rembrandt, may very well have ordered it from him. Recent research has shown that he, a financial agent of Richelieu in Holland, was a 'morisco', a Spanish Muslim converted to Christianity. A convert may be interested in speaking donkeys but certainly more so in the coming of Christ.