

De Statenbijbel en de prentkunst

Over een 'liefhebber' en een 'yvrigh kerkelijk man'

Peter van der Coelen

De Statenbijbel, die van onschatbare waarde is geweest voor de ontwikkeling van de Nederlandse taal en literatuur, heeft nauwelijks invloed gehad op de beeldende kunst van de Gouden Eeuw. Zo luidt althans de gangbare opvatting. Niet het beeld maar het woord stond immers centraal in de belangstelling van de Nederlandse gereformeerden van de zeventiende eeuw. Hoewel deze gedachtengang in grote lijnen geldigheid lijkt te hebben, kunnen er toch enige nuanceringen op aan worden gebracht. Het verschijnen van de Statenbijbel heeft wel degelijk een uitwerking gehad op de (prent)kunst. Dit wordt duidelijk uit het voorbeeld van een tweetal belangrijke zeventiende-eeuwse prentmakers, de etser-uitgever Claes Jansz. Visscher en de schilder-etsers Rembrandt, respectievelijk een 'yvrigh kerkelijk man' en een 'liefhebber'. Werk van hen is momenteel te zien op de tentoonstelling *Aartsvaders, engelen en profeten. Het Oude Testament in prent* (Amsterdam, Museum het Rembrandthuis).^[1]

De Statenbijbel

Tussen maandagochtend 19 november en maandagmiddag 26 november 1618 richtte de vergadering van de Nationale Synode te Dordrecht zich in een achttal zittingen exclusief op het probleem van een nieuw te vervaardigen vertaling van de bijbel uit de grondtekst. Hierbij werd de grondslag gelegd voor 'het grootse gebouw van de Statenvertaling'.^[2] Achtereenvolgens sprak men over de aard van de vertaling, over het al dan niet opnemen van de apocriefe boeken, over de samenstelling en taakverdeling van het college van vertalers en over de revisie van hun werk. Na een volle werkweek was men in grote lijnen tot overeenstemming gekomen. Tijdens de twaalfde zitting van de synode, op zaterdag 24 november, moesten er alleen nog enkele kleinere punten behandeld worden. De maandag daarop konden de 'overzetter' en 'overziener' worden gekozen.

Afgaande op de Acta Ofte Handelingen Des Nationalen Synodi, die in 1621 in druk verschenen, hebben de synodeleden zich niet of nauwelijks gebogen over de uiterlijke verschijningsvorm van de toekomstige Statenbijbel. Vermoedelijk was het opnemen van eventuele tekstillustraties geen punt van discussie. De meeste gereformeerde bijbeledities waren – anders dan de katholieke en lutherse vertalingen – al enige decennia in ongeïllustreerde vorm op de markt gebracht of hoogstens voorzien van kaarten en 'reconstructies' van Tabernakel en Tempel.^[3] Dat wil echter nog niet zeggen dat de synode tegen illustraties was. Nadat men op zaterdag 24 november de mogelijke toevoeging van plaatsbeschrijvingen en tijds- en geslachtsregisters besproken had, luidde het oordeel dat het zeker 'profijtelick' zou zijn dergelijke lijsten aan het eind van de Bijbel te stellen. De kwestie was echter geenszins urgent en de vertalers mochten er niet mee worden belast. Vermoedelijk achtte men het een zaak die aan latere uitgevers en redacteurs over kon worden gelaten. Wel werd reeds de zorg uitgesproken dat er voor gewaakt diende te worden 'beschrijvinge[n] die ofte niet correct ofte niet seker en syn, daer by te voegen'. Waakzaamheid was verder vereist, zo meende men, ten aanzien van de randdecoratie van kaarten en de illustratie van de titelbladen. Toegezien moest worden 'datmen in de beschrijvinge der Caerten, ofte inde tijtulen nergens geen beelde[n] by en schildere die erghernisse souden mogen geven'.^[4]

Ook dit laatste aspect, de vervaardiging van kaarten en titelpagina's, zal de synode in eerste instantie aan de specialisten, dat wil zeggen aan uitgevers en hun illustrators, hebben

overgelaten. Dit wordt in ieder geval gesuggereerd door de verwickelingen rond het titelblad van de Statenbijbel. In de eerste editie, in 1637 gedrukt te Leiden door Paulus Aertsz. Van Ravensteyn voor de weduwe en erfgenamen van Hillebrant Jacobsz. Van der Wouw, wordt de titel omlijst door een monumentale, klassiek-sobere poort met een opengeslagen bijbel erboven en het Statenwapen eronder (afb. 1).

Dit ontwerp moet in de smaak zijn gevallen, want het werd standaard voor de latere drukken. De lichtende driehoek met het tetagram, helemaal bovenaan het titelblad, wekte schijnbaar wel aanstoot. Gevolg gevend aan de wens van enkele particuliere synodes werd hij in latere drukken verwijderd (afb.2).^[5] Ook het stadsgezicht van Leiden, geheel onderaan in de cartouche, werd niet altijd overgenomen. Amsterdamse uitgevers vervingen het door een gezicht op Amsterdam en later door een voorstelling van Elia gevoed door de raven.

Claes Jansz. Visscher en de illustratie van de Statenbijbel

Buiten de titelpagina bleef de Statenvertaling zo goed als ongeïllustreerd. De uitgevers namen geen tekstillustraties of bijbehorende prentbladen op. Kaarten hoorden evenmin tot de officiële 'standaarduitrusting' van het werk.^[6] Het verschijnen van de langverwachte vertaling moet de vraag naar bijbelprenten echter hebben doen toenemen. Vele lezers zullen de behoefte hebben gevoeld om het gelezene ook te zien. Vindingrijke uitgevers zorgden al snel voor een oplossing.

Door op losse bladen gedrukte bijbelillustraties aan te bieden, creëerden ze de mogelijkheid om de Statenbijbel alsnog te verfraaien. De koper kon dergelijke bladen – net als bijbelkaarten – in het aangeschafte bijbelexemplaar laten meebinden.^[7] De voornaamste leverancier op dit gebied was de Amsterdamse etskunstenaar en prentverkoper Claes Jansz. Visscher (1586-1652). Visschers winkel in de Kalverstraat bood voor elk wat wils. Van wereldkaarten tot weefpatronen en van ganzeborden tot Rembrandtetsen, voor iedere smaak en elke beuwers lag er wel wat. Over het in alle opzichten overweldigende aanbod zijn we uitermate goed geïnformeerd dankzij een gedrukte fondscatalogus uit ca. 1680, toen de zaak geleid werd door Visschers kleinzoon Nicolaus. Deze Catalogus Van groote en kleene Land-kaarten, Steden, Print-kunst En Boecken bevat een lijst van alle kaarten, prenten en boeken waar de firma Visscher de koperplaten van bezat en waarvan op elk moment nieuwe afdrukken konden worden gemaakt. Al met al gaat het om zo'n vijfduizend verschillende prenten, waarvan er 1519 – bijna een derde – aan bijbelse voorstellingen zijn gewijd.^[8]

Het bijbelse zwaartepunt in het Visscher-fonds had zijn oorsprong in de jaren na 1637, toen Claes Jansz. zich sterk was gaan toeleggen op het uitgeven van bijbelkaarten, bijbelprenten en prentenbijbels. Het lag voor de hand om naar aanleiding van het verschijnen van de nieuwe bijbelvertaling ook nieuwe bijbelkaarten te laten vervaardigen. Dergelijke kaarten kwamen immers ook voor in de oudere gereformeerde bijbelvertalingen. Visscher bracht twee reeksen tot stand, respectievelijk bestemd voor Bijbels van folio- en octavo-formaat. Uit de laatste reeks stamt 'De Geleghetheyt Van T'Paradys Ende T'Landt Canaan, Mitsgaders de eerstbewoonde Landen der Patriarchen '(ab. 3). Getuige een van de opschriften was de kaart, die een groot deel van het Nabije Oosten toont, bedoeld om vóór het derde hoofdstuk van Genesis bij te binden. De lezer kon zich zo een idee vormen van de situering van het Paradijs en de plaatsen waar de patriarchen geleefd hadden. Een drietal fraai getekende taferelen leidt de kaart als het ware in: links en rechts de bekende scènes met 'De Zondeval' en 'De Verdrijving', in het midden 'Het vertrek van Terach, Abraham en Lot uit Ur'(Gen. 11:31), waarbij de drie oosters geklede patriarchen een karavaan met ezels en kamelen leiden.

Visscher omschreef zijn bijbelkaarten in 1642 als 'heel dienstigh om by alle Bybels [...] ingehonden te werden, tot verlichtinghe des Lesers'.^[9] Hetzelfde zou hij hebben kunnen zeggen over de reeksen bijbelprenten die hij in dezelfde tijd op de markt bracht. Een daarvan werd ontworpen en geëtsd door Pieter Hendricksz. Schut (afb. 4). De reeks bestaat uit 42 prentbladen. Ieder blad bevat acht kleine voorstellingen die voorzien zijn van korte onderschriften in het Nederlands. Schuts composities zijn weinig oorspronkelijk. Hij ontleende ze grotendeels aan oudere Vlaamse en Duitse voorbeelden. De bladen waren bedoeld om bij te binden in grootformaat Statenbijbels. Ze konden echter ook verknipt worden zodat ze geschikt werden voor Bijbels van klein formaat.

Visscher had de visueel ingestelde bijbellezer behalve losse prenten en kaarten nog meer te bieden, namelijk prentenbijbels. In dergelijke boeken wordt de schriftuurlijke geschiedenis naverteld aan de hand van prenten. De eigenlijke bijbeltekst komt er niet in voor, hoogstens citaten of korte parafrasen. Tussen 1637 en 1639 bracht Visscher liefst vijf prentenbijbels op de markt.^[10] Nieuw waren deze werken geenszins. Zonder uitzondering betreft het drukken van boeken die al decennia eerder bij andere uitgevers waren verschenen. Zo werden de honderd etsen in Visschers Emblemata sacra uit 1639, vervaardigd in de jaren 1580 door de Antwerpse kunstenaar Pieter van der Borcht, oorspronkelijk gepubliceerd door Frans van Raphelingen te Leiden.

Visscher verwierf de koperplaten van de reeks op de veiling van de nalatenschap van zijn Amsterdamse colelga Michiel Colijn, die zelf in 1613 een herdruk van Van der Borchts werk op de markt had gebracht (afb. 5). Kenmerkend voor de reeks is de grote aandacht voor het landschap, hetgeen goed te zien is op de afgebeelde ets met de verbanning van Kaïn. Welke klanten had Visscher speciaal op het oog met deze prentenbijbels? Een duidelijke aanwijzing hiervoor vinden we in de boeken zelf. Hoewel de herkomst van de prenten klaarblijkelijk onbelangrijk voor Visscher was, vond hij het af en toe toch nodig om de oorspronkelijke composities enigszins te wijzigen. Dat gebeurde vooral met antropomorfe Godsvoorstellingen. Zo had Pieter van der Borcht in zijn uitbeelding van Genesis 4:9-16 (afb. 5), waarin de vluchtende Kaïn verschrikt omhoogkijkt, God op de traditionele wijze voorgesteld als God-de-Vader, als een oude bebaarde man met lange harden. Visscher verwijderde deze personificatie – net als alle andere – van de oude koperplaat en verving hem door een tetagram in een stralenkrans (afb. 6).

Voor calvinisten was het afbeelden van God in menselijke gestalte niet toegestaan. Calvijn zelf had het ten felste veroordeeld. Het verbaast dan ook allermindst dat we in de Heidelbergse Catechismus, een van de drie belijdenisgeschriften van de Nederlandse gereformeerden, eenzelfde standpunt vinden. Er wordt geen bezwaar gemaakt tegen het afbeelden van de 'creaturen', zolang dat niet met de bedoeling gebeurde om deze te vereren, maar, zo heet het uitdrukkelijk, 'God en can noch en mach in geenderley wijze afgebeeldet werden'.^[11] De synode sprak zich, zoals we zagen, in 1618 evenmin uit tegen de beeldende kunst in het algemeen, maar enkel tegen beelden 'die erghernisse souden mogen geven'. Visscher verwijderde daarom dat wat aanstoot zou kunnen geven uit de oude voorstellingen. Zijn prentenbijbels zullen dan ook in de eerste plaats op de markt zijn gebracht voor lezers van de nieuwe vertaling. Men kon ze gebruiken als een soort visueel supplement op de ongeïllustreerde Statenbijbel.

Het verschijnen van de Statenbijbel in 1637 gaf de bijbelillustratie zodoende een nieuwe impuls. De firma Visscher, die de markt voor bijbelprenten en prentenbijbels domineerde, beperkte zich echter tot het herdrukken van oudere werken dan wel het produceren van

middelmatige kopieën naar bekende composities uit de geschiedenis van de prentkunst. Inhoudelijk gezien had de Statenvertaling in Visschers prentuitgaven nauwelijks invloed.

Rembrandt en de Statenbijbel

Visscher zag ervan af om opdrachten te verlenen aan contemporaine prentkunstenaars ter vervaardiging van oorspronkelijke reeksen bijbelprenten. Vraag is nu in hoeverre deze kunstenaars in de bijbelse voorstellingen die ze uit eigen initiatief maakten door de Statenbijbel beïnvloed werden. De verwachtingen mogen hierbij niet al te hooggespannen zijn. Zoals Christian Tümpel uiteengezet heeft, volgden zeventiende-eeuwse kunstenaars in hun voorstellingen immers meestal de tekstversie van de Vulgaat. Ze deden dat 'niet omdat zij die kenden, maar omdat de bijbelillustraties van de vijftiende en zestiende eeuw en de daarop gebaseerde grafiek en prentenreeksen in hun inhoudelijke vorm door de Vulgaattekst waren bepaald'. En het waren juist deze oude prenten die het uitgangspunt vormden voor nieuwe composities. Kunstenaars lieten zich eerder inspireren door de werken van hun voorgangers dan door de precieze bijbeltekst. 'De Statenbijbel speelde bij de beeldvorming pas zeer laat een rol. Er was een zekere tijd nodig voordat deze moderne vertaling [...] invloed kreeg. Rembrandt was een van de eerste schilders die ook de Statenbijbel raadpleegden, namelijk in zijn late werk'.^[12]

Had Rembrandt echter wel de beschikking over een exemplaar van de Statenbijbel? In 1656, toen hij in grote financiële problemen was gekomen, werd er een inventaris opgesteld van zijn bezittingen. Deze lijst geeft ons een unieke kijk op Rembrandts verzameling van kunst en rariteiten. Een boekenkast van enige omvang schijnt hij niet te hebben gehad. Weliswaar worden er tal van 'kunstboeken' vermeld (albums met tekeningen en prenten), maar het aantal 'echte' boeken is uiterst bescheiden. Duidelijk wordt dat Rembrandt niet iemand was die naar de boekwinkel snelde om daar de nieuwste editie van een bepaald werk te pakken te krijgen. In plaats van de oude Duitse vertaling van de *Joodse Oudheden* die hij bezat ('Een Hoogduitsche Flavio Jevus gestoffeert met figueren van Tobias Timmerman'), had hij ook een van de vele Nederlandse edities van de werken van Flavius Josephus kunnen aanschaffen. Deze indruk wordt versterkt door het feit dat de inventaris 'Een oude Bijbel' vermeld – dus geen exemplaar van de twintig jaar tevoren verschenen Statenbijbel. We kunnen er slechts naar gissen om welke editie het gaat, een protestantse of een katholieke, een zestiende-eeuwse of een zeventiende-eeuwse. Aannemelijk is echter wel dat Rembrandt, hoewel hij de Latijnse school bezocht had en zelfs korte tijd ingeschreven stond aan de Leidse universiteit, de Bijbel in de volkstaal zal hebben gelezen.^[13]

Ook in inventarissen van andere zeventiende-eeuwse kunstenaars vinden we oude Bijbels vermeld. Slechts in een enkel geval, aan het eind van de eeuw, wordt de Statenbijbel genoemd.^[14] Natuurlijk sluit dit niet uit dat vele kunstenaars een exemplaar ervan hebben gehad. Vaak is immers niet vast te stellen op welke vertaling een voorstelling is gebaseerd. Weliswaar was de Statenbijbel, vanwege de uiterste precisie waarmee de Hebreeuwse en Griekse grondtekst gevolgd werd, in interpretatie, woordkeus, uitdrukkingen en tal van details vernieuwend, maar de historiën – de bijbelse verhalen die door kunstenaars werden uitgebeeld – bleven in grote lijnen uiteraard hetzelfde.

Na Rembrandts overlijden in 1669 werd er wederom een inventaris opgesteld van zijn bezittingen, zij het een zeer beknopte. Hierin wordt 'Een Bijbel' vermeld. Opnieuw blijft onduidelijk welke editie het betreft. Toch zou het wel eens om een exemplaar van de Statenbijbel kunnen gaan. Terwijl aanvankelijk niets in Rembrandts werk op een directe kennis van de nieuwe vertaling wijst, treffen we er, zoals boven al aangegeven werd, in enkele van zijn latere voorstellingen duidelijke sporen van aan. Een voorbeeld daarvan is

Rembrandts ets met de geschiedenis uit het leven van Abraham die in Genesis 18:1-15 wordt beschreven (afb. 7). Op het heetst van de dag werd de aartsvader bezocht door drie mannen. Hij onthaalde hen met grote gastvrijheid. Een van hen voorspelde hem de geboorte van een zoon.

In Rembrandts ets zien we op de voorgrond hoe Abraham de mannen van rechts een drinkkan komt brengen. De bezoekers bevinden zich op een verhoging. Ze zitten op z'n oosters op een tapijt en hebben een schaal met voedsel voor zich. Met de twee andere figuren heeft Rembrandt het verdere verloop van de geschiedenis aangeduid. Links zien we de hoogbejaarde Sara, die vanuit de deuropening toelustert, en in het midden, geheel verdiept in zijn spel met pijl en boog, de jonge Ismaël; hij zou later – na de geboorte van het beloofde kind – worden verstoten en zich tot een ervaren boogschutter ontwikkelen (Gen. 21:20). Rembrandts weergave van de drie bezoekers is bijzonder. In de beeldtraditie werden ze meestal geportretteerd als drie gelijkwaardige personen. Zo zien we in de ets die Claes Moeyaert vóór 1625 maakte (afb. 8) een vlot weergegeven tio engelen met duidelijk neergezette vleugels. Anders dan bij Moeyaert domineert in de voorstelling van Rembrandt één van de twee bezoekers. Hij zit temidden van twee engelen en is weergegeven als een waardige oude man met lange haren en een baard, dus op de wijze waarop God-de-Vader van oudsher werd voorgesteld.**[15]**

Deze voor dit thema ongebruikelijke iconografie is terecht in verband gebracht met de korte inhoudsopgave (summarium) waarmee de tekst van het achttiende hoofdstuk van het boek Genesis in de Statenbijbel wordt ingeleid. 'Twee Engelen, ende de Heere selfs, verschijnen Abraham in de gedaente van drie mannen, die hy vriendelick noodicht ende onthaelt', heet het daar immers.**[16]**

Dit is in deze context echter niet de enige relevante plaats. In de kanttekening bij vers 2 (nr. 3) wordt de zinsnede 'daer stonden drie mannen' nader gepreciseerd: 'In gedaente, ende nae de meyninge van Abraham: maer in de waerheyt twee Engelen ende de derde de HEERE selfs, die voor den tijt deser gesantschap, met menschelicke lichamen haer vertoonden; met dewelcke sy ginge[n], saten, spraken ende ate[n]'. In de kanttekening bij vers 3 (nr. 7) wordt bovendien vermeld: 'Abraham spreekt eenen van hen aen, die de aensienlickste was, ende dien hy naderhant bevont de[n] HEERE te zijn'. **[17]** Rembrandt heeft deze persoon door kleding, hoofddekseel, postuur en gebaar ook duidelijk als 'de aensienlickste' uitgebeeld. Misschien dat ook kanttekening nr. 18 bij vers 8, waarin wordt verduidelijkt dat Abraham bij zijn gasten bleef staan 'om hen op te dienen', een rol speelde bij het componeren van de ets: met zijn gebogen houding is de aartsvader expliciet als dienaar getypeerd.

Hoewel Rembrandt hier dus de gereformeerde Bijbel lijkt te volgen, mag het ten zeerste betwijfeld worden of calvinisten – gezien hun weerstand tegen antropomorfe Godsvoorstellungen – wel zo gelukkig zullen zijn geweest met zijn oplossing. Weliswaar had Calvijn zelf in zijn Genesis-commentaar (V, 13) een van de bezoekers uitdrukkelijk naar voren gehaald. Hij stelde echter '[...] dat aan één de voornaamste plaats wordt toegekend, omdat Christus, die het levende Beeld des Vaders is, dikwijls onder de gedaente van een Engel aan de vaderen is verschenen, maar dat Hij de Engelen, wier Hoofd Hij is, tot begeleiders had.**[18]** Rembrandt lijkt de tekst in de Statenbijbel naar de letter te hebben gevolgd, maar niet in de gereformeerde geest. En indien hij het 'Nieuw Register Des Ouden Testaments; Gestelt by d'Oversetters: volgens de last van de Hoogh-Moogh: Heeren Staten Generael, ende 't beslyt des Synodi Nationalis van Dordrecht', een uitvoerig naamregister dat in exemplaren van de Statenbijbel werd bijgebonden, had geraadpleegd, dan had hij onder het trefwoord 'Abram' op fol. Alr kunnen vinden: 'onthaelt den Sone Godts met twee Engelen'.

Meer in overeenstemming met deze uitleg, die conform is aan die van Calvijn en wellicht een stuk aanvaardbaarder voor gereformeerde kijkers, is de weergave in de ets van Jan Barendsz. Muykens (afb. 9). Weliswaar betreft het een iets eerder moment uit de historie, namelijk de begroeting van de drie mannen, maar ook hier zien we hen uitgebeeld als de Heer vergezeld door twee engelen. Muykens typeerde de Heer echter niet als God-de-Vader, maar gaf hem door middel van aureool, kapsel, baard en fysionomie de trekken van Christus, zoals deze in de beeldende kunst meestal te vinden zijn.^[19] Voor zover bekend was Muykens de eerste kunstenaar die een van de bezoekers naar voren haalde. Opmerkelijk is dat zijn prent ontstond in 1637, het jaar waarin de Statenbijbel verscheen. Dit lijkt nauwelijks toeval te kunnen zijn, ware het niet dat Muykens vermoedelijk lutheraan was.^[20]

De verwantschap tussen ets en summarium wordt wel beschouwd als een bewijs dat Rembrandt een exemplaar van de Statenbijbel in zijn bezit heeft gehad. Zeker is dat echter niet, want hij kan ook tot zijn weergave zijn geïnspireerd door Muykens' prent. Dat Rembrandt het geheel niet liet afspelen onder de schaduw van één boom, zoals bij Moeyaert en in de beeldtraditie, maar met een rijke vegetatie met verscheidene bomen op de achtergrond, doet echter toch een directe raadpleging van de Statenbijbel vermoeden. Anders dan in de oudere vertalingen wordt hier in vers 1 namelijk niet van één boom gesproken, maar van 'de eycken bosschen van Mamre'.^[21]

Een 'liefhebber' en een 'yvrigh kerkelijk man'

Rembrandt was vermoedelijk geen lidmaat van de publieke kerk, maar enkel een 'liefhebber van de gereformeerde religie'. Net als vele van zijn tijdgenoten maakte hij, zoals Van Deursen uiteenzette, voor doop, huwelijk en begrafenissen gebruik van de kerkelijke dienstverlening en bezocht hij misschien ook de zondagse preken. Dergelijke 'liefhebbers' waren 'geen ongelovigen, geen van Kerk en godsdienst vervreemden, maar ook geen belijders die zich zo van harte verbonden aan de kerk van hun keuze, dat zij bereid waren zich te onderwerpen aan de kerkelijke tucht'. In 1654 werd Hendrickje Stoffels voor de kerkeraad geroepen en vanwege buitenechtelijke samenleving van het avondmaal gehouden. Rembrandt, met wie Hendrickje al vijf jaar ongehuwd samenwoonde, kreeg geen oproep: 'Dat wijst niet op een dubbele moraal. Kerkelijke tucht werd alleen toegepast bij lidmaten van de gereformeerde Kerk. Als de kerkeraad zich dus wel met Hendrickje en niet met Rembrandt bemoeide, is dat een zeker bewijs dat de eerste wel en de tweede niet tot de gereformeerde Kerk behoorde'.^[22]

Anders dan Rembrandt was Claes Jansz. Visscher wel lidmaat van de gereformeerde kerk. Geeraerd Brandt omschreef hem in zijn *Historie der Reformatie* zelfs als 'een yvrigh kerkelijk man, die 't Diakenschap en Ouderlingschap tot meermaelen heeft bedient'.^[23] De remonstrantse predikant gebruikte het woord 'kerkelijk' in de zin van contra-remonstrants. Hij baseerde zich hierbij op de vele anti-ariniaanse spotprenten die Visscher na de Synode van Dordrecht had uitgegeven. Als vertegenwoordiger van de kerkenraad was de prentverkoper in 1637 bovendien betrokken bij de poging om de allereerste opvoering van Vondels *Gysbreght van Aemstel* te verbieden. Samen met de predikanten was hij fel gekant tegen enkele in zijn ogen 'paapse' scenes in dit drama.

Zoals Visscher in 1637 de 'paapse' passages uit Vondels *Gysbreght* wilde elimineren, zo wiste hij in dezelfde tijd de traditionele personificaties uit zijn prentenbibels. Hoogstwaarschijnlijk had hij persoonlijk moeite met deze specifieke beeldmotieven. En misschien was de prentverkoper inderdaad de 'vroome Ziel', zoals hij in het 'Grafchrift, op Klaas Jansen Vischer' van Jan Six van Chandelier genoemd wordt.^[24] De vraag is echter of Visschers

uitgeversactiviteiten geheel tegen deze achtergrond dienen te worden gezien. Het kan dan ook geen kwaad om naast de getuigenissen van Brandt en Six van Chandelier de karakterschets te citeren die de schilderschrijver Jacob Campo Weyerman begin achttiende eeuw van een kunsthandelaar gaf: 'Een *Konstkoper* is een karel die al te wijs is om ooit het Marteldom te ondergaan voor den godsdienst [...]. Hij is meesten Tijds een orthodox scheijnheilig; die in de Kerk gedoopt, getrouwt en tot een lidmaat is aenveerd en die gevolgljik zich dan verbeeldt, Drievoudiglijk geauthoriseert te zijn om ongestraft zijne Tijdgenoten te mogen bedriegen; Een zeedig uijterlijk, en een Fijn mans uijthangbordt, is het merk van een modern vroom *Konstkoper* [...]' **[25]**

Campo Weyermans karakteristiek, geschreven met de van hem bekende venijnige pen, is zeker niet gebaseerd op de persoon van Visscher. Evenmin zijn er redenen om aan te nemen dat de prentverkoper zijn klanten bedroog. Zakelijke overwegingen moeten nochtans hebben meegespeeld bij het bewerken van de platen. Om geen aanstoot te geven aan potentiële kopers van calvinistische signatuur zal het aanbrenge van bepaalde veranderingen niet te vermijden zijn geweest. EN vermoedelijk wilde Visscher inderdaad in eerste instantie een calvinistisch publiek bereiken met zijn herdrukken.

Betekent dit nu dat Visscher zich uitsluitend op een specifiek gedeelte van de lokale markt richtte, namelijk op de Nederlandse calvinisten? Deze vraag moet met een duidelijk nee worden beantwoord. Visschers prentenbijbels waren niet enkel voor zijn geloofsgenoten bedoeld. De vorm waarin de uitgever deze werken op de markt bracht, zorgde niet voor een inperking van de potentiële kopersgroep, maar eerder voor een uitbreiding. Visschers 'her-vormde' zijn voorstellingen in letterlijke zin, maar 'calviniseerde' ze daarmee geenszins. Het wegwerken van de controversiële voorstellingen van God-de -Vader maakte de prenten niet exclusief calvinistisch. Visscher kon op deze wijze juist een zo breed mogelijk publiek aanspreken, inclusief de gereformeerden.

Visscher vermeed het om polemische of aanstootgevende voorstellingen of teksten in zijn prentenbijbels op te nemen. Op de titelpagina's en in de voorwoorden van deze boeken wordt geen specifieke publieksgroep toegesproken. Geen enkele koper mocht bij voorbaat uitgesloten worden. Onder de daadwerkelijke kopers van Visschers prentenbijbels vinden we dan ook lieden van uiteenlopende gezindten. De boeken werden verspreid over de hele christelijke wereld. Zelfs in het orthodoxe Rusland vonden ze een gretige aftrek.

Calvinisme en kunst

Het doen en laten van de 'yvrigh kerkelijk man' Claes Jansz. Visscher bevestigt Schutte's opvatting dat de Gereformeerde Kerk, het calvinisme, de gemiddelde calvinist noch de 'gereformeerde levensstijl' van de zeventiende eeuw als cultuurvijandig kan worden getypeerd. Tegelijk maakt Visschers voorbeeld duidelijk dat we in zijn geval moeilijk over calvinistische kunst kunnen spreken, zeker wanneer rekening wordt gehouden met de waarschuwing 'dat elke gelijkstelling van het 17^e-eeuwste calvinisme op het punt van de verhouding cultuur en samenleving met een Kuyperiaans neo-calvinisme onhistorisch is. De synode van Dordrecht noch welke 17^e-eeuwse theoloog, wetenschapper of kunstenaar dan ook ontwierp een program van specifiek christelijke cultuur of wetenschap' **[26]**

Deze omstandigheid maakt het uitermate lastig om het begrip 'calvinistische kunst' te definiëren. **[27]** Kunst van calvinisten is immers nog geen calvinistische kunst. Van exclusief voor calvinisten bedoelde kunst was, met uitzondering misschien van spotprenten en polemische illustraties, in de zeventiende eeuw geen sprake. Het voorbeeld van Rembrandt *ets Abraham onthaalt de Heer en twee engelen* geeft aan hoe complex de problematiek is. Het

kunstwerk, dat inhoudelijk gezien door de Statenbijbel beïnvloed werd, kan onmogelijk als 'recht in de leer' worden beschouwd.

[1] Vgl. P. van der Coelen e.a., *Patriarchs, Angels and Prophets, The Old Testaments in Netherlandish Printmaking from Lucas van Leyden to Rembrandt* (Studies in Dutch Graphic Art, II), tentoonstellingscatalogus Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 20 december 1996-9 maart 1997.

[2] C.C. de Bruin, *De Statenbijbel en zijn voorgangers. Nederlandse bijbelvertalingen vanaf de Reformatie tot 1637* (Haarlem/Brussel 1993) 233.

[3] Vgl. B.A. Rosier, *De Nederlandse bijbelillustratie in de zestiende eeuw* (Amsterdam 1992) I, 138, 142.

[4] *Acta Ofte Handelinghen Des Nationalen Synodi... Tot Dordrecht, Anno 1618 ende 1619...*, DOrdrecht (Isaack Iansz. Canin & geassocieerde drukkers) 1621 (Nijmegen, UB: 38 a 3) 28

[5] De Bruin, *Statenbijbel*, 292.

[6] In de eerste editie komen naast ornamentale vignetten wel gehistorieerde initialen voor, zij het zeer kleine. Aan deze - nooit eerder besproken - illustraties hoop ik elders aandacht te besteden.

[7] W.C. Poortman, *Bijbel en prent* (Den Haag 1983-86) I, 172-181

[8] Zie mijn essay 'Something for Everyone? The Marketing of Old Testament Prints in Holland's Golden Age', in: Van der Coelen e.a., *Patriarchs*, 37-61 (39).

[9] *Catalogus universalis V*, 58. Zie: H.W. de Kooker (red.), *The Catalogus universalis. A Facsimile Edition of the Dutch Booktrade Catalogues COmpiled and Published by Broer Jansz, Amsterdam 1640-1652* (Utrecht 1986)

[10] Zie mijn artikel 'Claes Jansz. Visschers bijbelse prentenboeken', *De Boekenwereld 11* (1994-95), 106-120.

[11] N. Bakhuizen van den Brink, *De Nederlandse belijdenisgeschriften in authentieke teksten* (Amsterdam 1976) 207

[12] Chr. Tümpel, 'De oudtestamentische historieschilderkunst in de Gouden Eeuw', in: Chr. Tümpel e.a., *Het Oude Testament in de schilderkunst van de Gouden Eeuw* (Zwolle/Amsterdam 1991) 8-23 (22).

[13] Zie voor Rembrandts inventaris: W.L. Strauss en M. van der Meulen, *The Rembrandt Documents* (New York 1979) nr. 1656/12. Voor Rembrandts gebruik van boeken en de verbeelding ervan in zijn werk: Chr. Tümpel, 'L'iconographie du livre dans l'oeuvre de Rembrandt', *Revue française d'histoire du livre 86-87* (1995), 191-217.

[14] 'Een oude bybel' komt onder meer voor in de inventarissen van de schilders Claes Lourisz. van Egmont (1939), Adriaen van Nieulandt (1658) en Barent Cornelisz. Kleeneknecht (1674). 'Een StatenBybel' wordt genoemd in de inventaris van Cornelis Mebeecq (1690). Zie: A. Bredius, *Künstler-Inventare* (Den Haag 1915-22) I, 172, 240 e.v., 348 e.v.; III, 772 e.v.

[15] Vgl. voor deze etsen van Rembrandt en Moeyaert: Van der Coelen e.a., *Patriarchs*, nrs. 4 en 14.

[16] Deze relatie werd voor het eerst gelegd in de doctoraalscriptie '

[17]

[18]

[19]

[20]

[21]

[22]

[23]

[24]

[25]

[26]

[27]