

# Hoe Theseus werd verzekerd en Odysseus van de ondergang gered

MYTHOLOGIE IN DE ASSURANTIEKAMER EN DE DESOLATE BOEDELKAMER  
door Eric Jan Sluijter

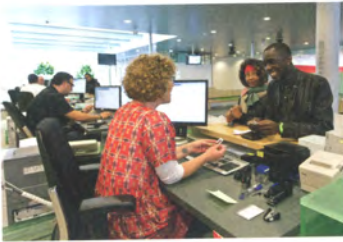


Fig. 1  
Afdeling Burgerzaken op het stadhuis van  
Amsterdam, 2015

Tegenwoordig communiceert het Amsterdamse bestuur met de burger via kleurige websites waarop blije jonge mensen duidelijk maken hoe zegenrijk het werk van de stedelijke ambtenarij is. Ook in de Gouden Eeuw werd de machtige rol van de stadsregering en haar ambtenaren graag gelegitimeerd met uitbeeldingen van mooie jongelieden. Nú kiest men voor eigentijdsheid om de burger aan te spreken, waarbij tegelijkertijd op subtiële wijze hogere idealen over de samenleving zijn verwerkt. [fig. 1] In de zeventiende eeuw werd in woord en beeld de klassieke oudheid ingeschakeld om het eigentijdse en alledaagse op een hoger plan te brengen en de waardigheid en idealen van het bestuur van een tijdloze en prestigieuze verpakking te voorzien. Dat gold in hoge mate voor het beeldhouwwerk en de schilderijen voor het Amsterdamse Stadhuis, want die zouden immers nog eeuwenlang zowel de macht als de idealen van de burgervaders moeten uitdragen.

Uit Joost van den Vondels ode op het nieuwe Stadhuis blijkt dat het beeld dat de Amsterdamse elite van zichzelf en het bestuur had, niet alleen veel zelfvertrouwen uitstraalde, maar ook buitengewoon idealistisch was. Zo dicht Vondel in de laatste regels van deze lange lofzang dat het stadsbestuur weet wanneer de teugels te vieren of aan te halen; het stemt de belasting af op het welvaren van staat en handel, gunt iedereen een plaats, waar hij ook vandaan komt en zorgt liefdevol voor de armen. Gewetensvrijheid wordt beschermd, iedereen mag denken wat hij wil en niemands rechten worden gekrenkt. Trouw aan de gemeenschap wordt beloond, deugd gaat boven alles, de kunsten bloeien, de wetenschappen worden in ere gehouden, terwijl de vrede wordt gekoesterd door iedereen op de hele wereld te vriend te houden – zover als onze schepen varen.<sup>1</sup> In dit onmiskenbaar propagandistische dichtwerk zien we een onverwoestbare trots op alle verworvenheden van de stad en haar bestuur. In onze tijd zou men zichzelf niet zo op de borst durven slaan en op Vondels ronkende gejubel over de stadsregering en het rooskleurige beeld van vrijheid en voorspoed

<sup>1</sup> Vondel 1645-1656 (ed. 1931), p. 904, r. 1349-1379: 'De Burgemeester weet den breidel hier te vieren, / En aen te halen; weet alle ampten te bestieren / ... / De lasten minderen, zoo veel de Staet dit lijdt, / Eer 's koopmans koopkans keere, en winste en welvaert slijt: / Uitheemschen gunt hy plaets, en welkomtze uit ontfarmen, / 't Geweten, min of meer door onverstant verruckt, / Beschut hy, niemant wort in zijn gemoedt gedrukt, / Noch in zijn billijck Recht verkort, of opgehouden, / Getrouwheit aen 't Gemeen wort rijckelijck vergouden. / De deughden draven hoogh, op 't voortreën van den Heer, / De boosheit smilt allengs, geen gout gaet boven eer, / De kunsten winnen velt, de nutte wetenschappen / Geraecken op den troon, ... / ... / Men koestert pais en vre, tot daer de zeevaert stuit, / Houdt ieder een ten vrient, ...'

door handel, tolerantie, zorg en gerechtigheid, valt het nodige af te dingen. Maar het was een stedelijke ideologie die graag werd uitgebazuind en waarin de Amsterdamse elite geloofde. Ook in de decoraties van het Stadhuis klinken zulke gedachten door. De schilderijen in de Desolate Boedelskamer en de Assurantiekamer zijn daarvan goede voorbeelden. [fig. 2 en 6]

Voor deze ambtelijke burelen werden op zeer ingenieuze wijze verhalen uit de klassieke mythologie ingezet om zowel de ambtenaren als de bezoekers idealen voor te houden, die men passend vond voor de functies van deze ruimten. In andere vertrekken van het Stadhuis zag men er niet tegenop om de burgemeesters met Romeinse consuls te vergelijken, en zeer masculiene beelden van Romeins-republikeinse deugden als soberheid, onverschrokkenheid, rechtvaardigheid en onomkoopbaarheid te projecteren op het bestuur van de *respublica amstelredamensis*.<sup>2</sup> Voor de ambtenaren van de Desolate Boedelskamer en de Assurantiekamer koos men daarentegen voor mythologische vrouwen om de deugden van erbarmen, medeleven en verzekering tegen risico's te verbeelden.

Enkele humanistisch geschoolde bestuurders, ondersteund door Jacob van Campen, moeten plezier hebben gehad in het zoeken van passende onderwerpen, want deze tonen een originaliteit die heel ongebruikelijk was. Vondel noemde in zijn lofzang, die een aantal jaren voor de uitvoering van de schilderijen werd geschreven, andere, al even ongebruikelijke voorstellingen. Voor de Desolate Boedelskamer de verbeelding van Odysseus die door de mooie godin Calypso werd gered nadat hij schipbreuk had geleden (uit Homerus' *Odyssee* V) en voor de Assurantiekamer Medea die Jason van betoverde kruiden voorziet om de draak van het Gulden Vlies onschadelijk te maken (uit Ovidius' *Metamorphosen* VII, 84-158). Hoewel Vondel soms goed op de hoogte blijkt van de nog uit te voeren schilderijen, kan in dit geval ook een vergissing zijn gemaakt door Vondel zelf of door Daniël Stalpaert, de leider van de bouw die, zoals Vondel meldt, hem een rondleiding met toelichting had gegeven.<sup>3</sup> Misschien herinnerde een van hen zich slechts dat het verhaal voor het ene vertrek uit de *Odyssee* kwam en over een schipbreuk van Odysseus ging en dat voor het andere uit de *Metamorphosen* was geput. Wellicht heeft Vondel er toen zelf een verhaal bij bedacht.<sup>4</sup> Nu waren dit ook geen geschikte onderwerpen. Een schilder kan bijvoorbeeld weinig met het verhaal van Calypso, omdat Homerus in het geheel geen details geeft over Calypso's redding van Odysseus. En de over toverkrachten beschikkende Medea, moordnares van haar broer, haar kinderen en nog wat anderen, was bepaald geen exemplarische vrouw.



Fig. 2  
*Odysseus en Nausicaä*, 1657

Thomas de Keyser (1596-1667)  
Olieverf op doek, 200 x 167 cm  
Locatie: Desolate Boedelskamer

<sup>2</sup> Van de Waal 1952, deel 1, pp. 215-220; Blankert 2004.

<sup>3</sup> Vondel 1645-1656 (ed. 1931), p. 898, r. 1169: 'Toen Stalpaert mij de kunst aldus liet zien en hooren.'

<sup>4</sup> Opmerkelijk genoeg gaan beide verhalen direct vooraf aan de verhalen die wel zijn gekozen.



Fig. 3  
Odysseus en Nausicaä, 1619

Pieter Lastman (1583-1633)  
Olieverf op paneel, 91,5 x 117,2 cm  
Alte Pinakothek, München

### DE DESOLATE BOEDELKAMER

Odysseus' ontvangst door Nausicaä was daarentegen een heel geschikte keuze voor de Desolate Boedelskamer. [fig. 2] Niet alleen was het onderwerp eerder uitgebeeld door de alom in ere gehouden schilder van een vorige generatie, Pieter Lastman, het was ook een verhaal waarin Homerus veel beeldende details had verschaft, zodat een schilder er goed mee uit de voeten kon.<sup>5</sup> Lastman had daar dankbaar gebruik van gemaakt en velen moeten zijn schilderij uit 1619 goed hebben gekend [fig. 3], onder wie de schilder Thomas de Keyser, die het schoorsteenstuk voor de Desolate Boedelskamer uitvoerde.<sup>6</sup> Vermoedelijk hing het schilderij thuis bij een van de Amsterdamse regenten. Voor zover bekend was Lastman de eerste schilder die deze dramatische confrontatie als onderwerp koos.<sup>7</sup> Waarschijnlijk kon hij niet, zoals vaak het geval was, beschikken over het voorbeeld van een boekillustratie of andere prent,<sup>8</sup> want in tegenstelling tot de *Metamorphosen* van Ovidius werden de *Ilias* en *Odyssee* van Homerus in die tijd niet geïllustreerd. Uit beide schilderijen blijkt echter dat Lastman het prachtige verhaal van Homerus, in de vertaling van Dirck Volckertsz Coornhert, nauwkeurig had gelezen en vele details daaruit weergaf. De door Homerus beschreven locatie en de bezigheden van Nausicaä en haar vriendinnen voordat zij door de op het strand aangespoelde Odysseus werden opgeschrikt, zijn duidelijk weergegeven. De meisjes bevinden zich op een beschut strand waar zij waren gearriveerd met een wagen getrokken door ezels. Zij hebben kleren gewassen die weer worden opgeruimd en ingeladen, nadat ze hadden gepicknickt met lekkernijen en wijn die Nausicaä's moeder had meegegeven. Gewekt door hun stemmen is de naakte Odysseus, na zich met een bladerrijke tak bedekt te hebben, achter het struikgewas vandaan gekropen; de meisjes vluchten verschrikt alle kanten op. Alleen Nausicaä (onbewust gesteund door Athena) blijft kalm en moedig staan, terwijl Odysseus op enige afstand voor haar knielt.<sup>9</sup>

In het schilderij uit 1619 trekt Nausicaä's monumentale figuur direct de blik, niet alleen die van Odysseus, maar ook van de toeschouwer. Haar wijd gespreide armen

5 Homerus/Coornhert/Weevers 1561 (ed. 1939), V, pp. 445-493 en VI, pp. 1-216. Voor Coornherts vertaling zie noot 9. Over de relatie tussen tekst en uitbeelding van Lastmans schilderijen zie Sluifster 2000a, p. 40.

6 Voor de werken van Lastman en alle daarop geënte schilderijen zie Seifert 2011, pp. 101, 230-234, 275-276, 289.

7 Lastmans eerste versie van dit onderwerp stamt uit 1609 en bevindt zich in het Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig.

8 Tümpel reproduceerde een houtsnede uit een Duitse *Odyssee*-uitgave van 1537 waarin hetzelfde moment is uitgebeeld. Zo'n prent zou het idee kunnen hebben geleverd, maar het heeft in het geheel geen formele verwantschap. Tümpel 1974, pp. 135-136.

9 Homerus/Coornhert/Weevers 1561 (ed. 1939), p. 128, r. 152-157 en 160-163: 'Dies vloten zij verschrikt ginds en herwaarts al te zamen, / Behalven Nausikaa; die heeft alleen voet gehouen, / Door Pallas die haar gesterkt had met goed betrouwen; / Dies bleef zij moedig staan om Ulysses te verwachten / Die peinsde oft hij dicht bij haar zijn knien zoude vouwen / Dan van verre bidden met smekelijke klachten / ... / Daar docht hem best, om troost in zijn lijden te verpachten / Van verre te verwekken tot meedogende minne / Om haar niet te vertoornen t'zijnen ongewinne, / En begons aldus met zijn listige tonge te smeken.' In het werk uit 1609 beeldde hij ook een liedboek af dat verwijst naar het feit dat de meisjes hadden gezongen, zoals het verhaal ook vertelt. Naar het door Homerus genoemde balspel wordt niet verwezen.

verbeelden een reactie op de plotselinge verschijning van de vervuilde en armzalige Odysseus, maar tegelijkertijd ook de gedachte dat zij de vreemdeling met open armen ontvangt. Doordat de toeschouwer meekijkt met Odysseus richt zij zich als het ware tevens tot hem. De kerngedachte, een gastvrij onthaal, wordt op deze wijze helder uitgedrukt. Ook het contrast tussen de standvastigheid van Nausicaä en de angst van de andere meisjes is duidelijk weergegeven, evenals de tegenstelling tussen de rijke koningsdochter en de arme en totaal berooide schipbreukeling. Vermoedelijk was dit schilderij bedoeld als schoorsteenstuk in de ontvangstruimte van een vooraanstaande Amsterdammer. Dat laatste is met zekerheid te zeggen van een schilderij met dezelfde voorstelling, dat ruim twintig jaar later door Joachim von Sandrart werd vervaardigd als schoorsteenstuk voor de ontvangstaal van het huis van de machtige burgemeester Joan Huydecoper [fig. 4], die later waarschijnlijk ook betrokken was bij de inrichting van het Stadhuis.<sup>10</sup> Het huis bestaat niet meer, maar de prachtige door Philips Vingboons ontworpen schoorsteen met het schilderij van Sandrart is ongedeerd tot ons gekomen. [fig. 5]

Lastman koos het moment waarop door plotselinge lichaamsbewegingen van de protagonisten tevens een krachtige 'gemoedsbeweging' kon worden uitgedrukt. Deze uitdrukking van heftige emotie had tot doel ook de toeschouwer te 'bewegen' en zo zijn medeleven op te wekken. Sandrart kiest een kalmer moment, want hij wilde tevens geïdealiseerde gratie en schoonheid uitbeelden.<sup>11</sup> Hier zien wij hoe Odysseus, ondanks zijn miserabele toestand, op smaakvolle wijze voor Nausicaä knielt, terwijl hij haar op onderdanige wijze toespreekt. Nausicaä, die in een elegante 'contrapost' voor hem staat, pakt uit de mand van een dienstster kleren waarmee hij zijn naaktheid kan bedekken, terwijl een andere jonge vrouw een schaal met fruit aanreikt. Dit speelt zich af nádat Nausicaä haar vriendinnen heeft gemaand kalm te zijn en deze schipbreukeling van kleren en voedsel te voorzien. Sandrart koos dus niet voor het beeld van ontvangst van een angstaanjagend armzalige vreemdeling, maar voor een beeld van beschaafde lieden die elkaar hulp en gastvrijheid bieden – Nausicaä onderkende immers snel dat Odysseus ondanks zijn afschrikwekkende uiterlijk geen gewone vreemdeling was maar een man van hoge stand.

Thomas de Keyser moet zowel het werk van Lastman als dat van Sandrart goed hebben gekend. Hij koos voor een middenweg en bracht zowel de ontvangst als de hulp aan degene die huis en have heeft verloren in beeld, want dat waren immers de idealen die men wilde overdragen. De commissarissen van de Desolate Boedelskamer, aangesteld door schepenen en burgemeesters, spraken in deze kamer recht over faillissementen. Enerzijds traden zij streng op; de boedels werden onmiddellijk in verzekerde bewaring genomen en geïnventariseerd. Anderzijds voorzagen zij de gefailleerden van levensonderhoud, probeerden zij schulden te innen die bij de gefailleerden uitstonden, riepen zij de schuldeisers bijeen om tot een akkoord te

<sup>10</sup> Sluijter 2015, pp. 87-88. Over het huis van Huydecoper zie Ottenheym 1989, pp. 34-42.

<sup>11</sup> Over het schilderij van Sandrart zie Sluijter 2006, pp. 217-218.



Fig. 4  
*Odysseus en Nausicaä*, 1641-1642

Joachim von Sandrart (1606-1688)  
Olieverf op doek, 104 x 168,5 cm  
Rijksmuseum Amsterdam



Fig. 5  
*Odysseus en Nausicaä* door Joachim von Sandrart in originele schoorsteenmantel ontworpen door Philips Vingboons, afkomstig uit het huis van Joan Huydecoper.



Fig. 6  
*Theseus geeft de kluwen terug aan Ariadne,*  
 1657

Willem Strijcker (1606/07-1663/67)  
 Olieverf op doek, 201 x 167 cm  
 Locatie: Assurantiekamer

komen. Schuldeisers moesten hun vorderingen met bewijzen staven en zij dienden met slechts een percentage van de vorderingen genoeg te nemen.<sup>12</sup> Dat bij het gekozen onderwerp een vernietigende storm op zee oorzaak van de ellende was, moet zeventiende-eeuwse Amsterdammers hebben aangesproken. Menig faillissement werd veroorzaakt door investeringen in schepen en scheepsladingen die verloren gingen – zelfs Rembrandts bankroet kan daar mede door zijn veroorzaakt.<sup>13</sup>

Met dit onderwerp lag de nadruk dus op het beeld van hulpverlening en medeleven, niet op dat van keiharde zakelijkheid die binnen een handelscultuur eveneens noodzakelijk was. Dat medeleven met de gefailleerden zijn grenzen had, werd voor binnenkomst van de Desolate Boedelskamer al benadrukt. Boven de ingangdeur zag men immers de verbeelding van hoogmoed die voor de val komt: Icarus die zijn dood vindt doordat hij dacht steeds hoger te kunnen vliegen en zo te dicht bij de zon kwam, waardoor de was smolt waarmee de vleugels op zijn rug waren bevestigd. Zoals Karel van Mander in een morele uitlegging van dat verhaal schrijft, laat het zien dat onmatigheid schadelijk is: 'De maet houdt staet / Onmaet vergaet.'<sup>14</sup>

Net als Lastman koos De Keyser ervoor dat wij met de onfortuinlijke en berooid schipbreukeling meekijken naar de standvastige Nausicaä die een gebaar van ontvangst maakt. Tegelijkertijd grijpt de dienstmeid naast haar al naar een stuk textiel om Odysseus mee te kleden – wat, net als bij Sandrart, refereert aan de hulp die direct wordt geboden. Anders dan Sandrart voegde De Keyser meer elementen van het verhaal in, zoals de wagen waarop de was wordt geladen (weliswaar niet getrokken door de tekstgetrouwe ezels van Lastman, maar door beschaafde witte paarden). Opmerkelijk is het stilleven rechts. Bij Lastman verwees dat naar de voorafgaande maaltijd van Nausicaä en haar vriendinnen, maar hier is geen voedsel te bekennen. De uitgebeelde overdaad aan zilveren en gouden bekers, schalen en kannen zal de zeventiende-eeuwse toeschouwer hebben herinnerd aan de vele voorstellingen waarin zulke kostbaarheden duiden op de ijdelheid en vergankelijkheid van alle rijkdom.<sup>15</sup>

Nausicaä is gekleed in een los gewaad van in dunne plooiën vallende witte stof, dat naar een klassiek verleden verwijst en geen enkel verband heeft met eigentijdse kleding. De naakte rug en benen van Odysseus heeft De Keyser onmiskenbaar naar het leven bestudeerd en getrouw weergegeven. De Keyser gunde de ambtenaren en de bezoekers ook nog wat amusement door enkele vrouwelijke naakten toe te

<sup>12</sup> Voor de geschiedenis, organisatie en functie zie het Archief van de Commissarissen van de Desolate Boedelskamer: <https://stadsarchief.amsterdam.nl/archieven/archiefbank/overzicht/5072.nl.html>.

<sup>13</sup> Marten van den Broeck, die onder andere een aantal belangrijke schilderijen van Rembrandt verhandelde in ruil voor meer dan 8000 gulden aan scheepsuitrusting, ging in 1650 failliet door een schipbreuk; Montias beargumenteerde dat Rembrandt met zijn schilderijen een aandeel in deze onderneming had. Bij zijn *cessio bonorum* gaf hij zelf als oorzaak aan '... door verliesen geleden in de negotie alsmede schaden ende verliesen bij der zee ...'. Montias 2002, pp. 180-186. Zie ook Crenshaw 2006, pp. 38-39.

<sup>14</sup> Van Mander 1604, *Wtleggingh*, fol. 71v.

<sup>15</sup> Zie het embleem in Roemer Visschers *Sinnepoppen 'Ad Tragoedias, non ad Vitam'*. Visscher 1614, nr. 53.

voegen. Hij schilderde twee vrijwel naakte jonge vrouwen die van ons weglopen, als waren het nimfen van Diana die zojuist een bad hebben genomen (deze figuren moeten oorspronkelijk veel beter te zien zijn geweest). De Keyser, die weinig ervaring had met het schilderen van naakten, heeft het zich daarbij niet moeilijk gemaakt. Hij spiegelde dezelfde rugfiguur, die qua houding en vormen opmerkelijk veel lijkt op het model dat op Rembrandts zogenaamde *Pygmalion*-ets te zien valt.<sup>16</sup>

#### DE ASSURANTIEKAMER

In de Assurantiekamer koos men voor de held Theseus die terugkeert bij Ariadne na de Minotaurus te hebben gedood – een monster, half mens, half stier, dat zat opgesloten in het Labyrint en werd gevoed met jongens en meisjes uit Athene. Theseus had zijn weg terug gevonden uit het Labyrint met behulp van een afgewikkelde kluwen wol die de verliefde Ariadne, dochter van koning Minos van Kreta, hem had gegeven. Op het schilderij van Willem Strijcker geeft Theseus, dankbaar naar haar opkijkend, de kluwen terug aan Ariadne. [fig. 6] Dit mythologische verhaal komt voor in de *Metamorphosen* van Ovidius (VIII, 169-175). Om Ovidius als bron te gebruiken was in die tijd veel vanzelfsprekender dan de keuze voor Homerus. Vrijwel alle mythologische onderwerpen op zeventiende-eeuwse schilderijen zijn op de *Metamorphosen* gebaseerd. Geen schrijver uit de klassieke oudheid was zo populair en schreef zo beeldend over de klassieke mythologie als Ovidius. Dit had tot gevolg dat geen ander boek, op de Bijbel na, vanaf het midden van de zestiende eeuw – de tijd dat het drukken van boeken geïllustreerd met prenten een hoge vlucht nam – zo dikwijls in (proza)vertaling en met illustraties werd uitgegeven.<sup>17</sup> Ovidius duidde het verhaal over Theseus slechts kort aan en leek het bekend te veronderstellen (in Amsterdam zal men het trouwens vooral gekend hebben door Hoofts *Theseus en Ariadne* uit 1614).<sup>18</sup> In vertalingen werd het echter steeds van een illustratie voorzien en deze illustraties varieerden immer op hetzelfde beeldschema (de hier afgebeelde houtsnede werd sinds 1566 bijna een eeuw lang vele malen herdrukt). [fig. 7] Zij laten twee momenten van het verhaal zien: op de voorgrond geeft de verliefde Ariadne de kluwen wol aan held Theseus om de weg terug te vinden uit het Labyrint. Op het lager gelegen middenplan zien we het Labyrint en ontwaren we de Minotaurus met tegenover hem Theseus, klaar om toe te slaan. Bij de houtsnede kijken we op een doolhof dat wordt gevormd door schuttingen. Op een Italiaanse prent heeft het Labyrint echter monumentale stenen muren [fig. 8], wat we ook op de achtergrond van Strijckers schilderij zien. Strijcker kon ons er echter niet bovenop laten kijken,

<sup>16</sup> Over deze ets zie Sluijter 2006, pp. 281-285. De houding gaat uiteindelijk terug op de befaamde Hellenistische *Venus de' Medici* (Romeinse kopie van het type *Aphrodite van Knidos*), die ook door Claes Moyaert in zijn *Odysseus en Nausicaä* van 1649 werd gebruikt.

<sup>17</sup> Over *Metamorphosen*-vertalingen en -illustraties zie Sluijter 2000a, Appendix I, pp. 170-179 en Appendix II, pp. 194-195.

<sup>18</sup> Iets uitvoeriger, maar ook heel kort, vermeldt Ovidius de overwinning van Theseus op het monster in Ariadnes beroemde klacht in *Heroides X*, 101-110. Over Hoofts spel zie de volgende noot.



Fig. 7  
*Theseus krijgt de kluwen van Ariadne*,  
kopie naar Virgil Solis

In: P. Ovidius Naso (vert. Johannes Florianus), *Metamorphosis dat is: Die Herschepinghe oft Veranderinghe*, Amsterdam 1650, p. 236 (eerste editie Antwerpen, 1566)



Fig. 8  
*Theseus krijgt de kluwen van Ariadne*,  
circa 1470

Toegeschreven aan Baccio Baldini  
(1436-circa 1487)  
Gravure, 20,1 x 26,4 cm  
British Museum, Londen

want dan zou hij het perspectief geweld moeten aandoen; een dergelijke aantasting van het realiteitsgehalte kon een zeventiende-eeuwse schilder niet maken. Het verhaal wordt daardoor wel minder duidelijk verteld, want het bouwsel lijkt meer op een fort dan een labyrint.

Zulke prenten vormden duidelijk Strijckers uitgangspunt maar hij veranderde het moment dat hij uitbeeldde. De schilder laat zien hoe Theseus de kluwen aan Ariadne teruggeeft, nadat hij zijn heldendaad heeft verricht.<sup>19</sup> Achter hem ligt de gedode Minotaurus, waarvan we pas bij goed kijken zien dat hij achterpoten en een staart heeft; hij lijkt daardoor meer een satyr dan een angstaanjagend monster. In de prenten had hij een stierenlijf en waren alleen zijn borst en hoofd van een mens; daar is dus het veel bekendere type van de centaur gebruikt. Eigenlijk had de Minotaurus een mensenlichaam met een stierenkop, maar zo zien we hem alleen op Griekse vazen en op veel recentere uitbeeldingen. Theseus lijkt direct te zijn teruggesnel naar Ariadne: aan zijn zwaard dat hij bij het heft vasthoudt en nog niet in de schede heeft teruggestoken, kleeft nog het bloed van de Minotaurus. Een van de meisjes achter Ariadne legt met een glimlach om de mond contact met de toeschouwer, net als het hondje op de voorgrond dat ons opmerkt en nijdig naar ons lijkt te keffen. Dit zijn middelen om de toeschouwer directer bij het gebeuren te betrekken.

Had De Keyser zijn protagonisten een zo klassiek mogelijk aanzien gegeven, Strijcker bekommerde zich daar wat minder om en kleepte zijn klassieke helden in het soort hybride kostuums dat in die tijd op het toneel gebruikelijk was.<sup>20</sup> In Theseus' kleding zijn elementen van Romeinse en eigentijdse soldatentenues fantasierijk vermengd. Zijn snor en lange haar geven hem een enigszins modieus zeventiende-eeuws aanzien, terwijl hij er door het korte broekje dat onder zijn wapenrok uitsteekt en zijn spillebenen voor ons weinig heldhaftig uitziet, gewend als wij zijn aan de afgetrainde sportschoollijven van hedendaagse Hollywoodsterren in rollen als Odysseus. Hoe de zeventiende-eeuwer dat percipieerde valt echter niet na te gaan. Ariadne is gekleed in een rijk kostuum dat een fantasievolle variatie op kleding uit het midden van de zeventiende eeuw geeft. De zwarte slavin is een in die tijd vertrouwd motief om rijkdom en macht aan te geven; ook in werkelijkheid kon men zwarte bedienden in huishoudens van rijke Amsterdammers aantreffen.

Waarschijnlijk is dit moment gekozen omdat men niet zozeer wilde laten zien dat Theseus zich 'verzekert', maar dat hij geprofiteerd heeft van die 'verzekering' en hij

19 Dit moment wordt niet door Ovidius verteld in *Metarmorphosen* of *Heroides*. Buchbinder-Green suggereert dat Strijcker geïnspireerd werd door een passage in Pieter Cornelisz Hoofts *Theseus en Ariadne* uit 1614 (Buchbinder-Green 1974, p. 147). Dat lijkt echter onwaarschijnlijk. Als Theseus Ariadne tegemoet treedt zegt hij slechts: 'Voorsichtige Princes, ten waer u heussche gave / Mij immers alsoo veel behouden hadd' als zij' (door uw gift [de kluwen] heb ik het overleefd, meer dan door hen [waarmee hij op de bescherming van de goden doelt (Hooft 1614 (ed. 1972), p. 77, r. 772-773). Strijcker en zijn opdrachtgevers zullen zelf dit op zich logische moment van de teruggave van de kluwen hebben bedacht.

20 Dit blijkt uit titelprenten van tragedies, zoals de uitgave uit 1656 van Jan Vos' kaskraker *Aran en Titus* (Hummelen 1967, fig. XVI).

zich dankbaar toont ten opzichte van de 'verzekeraar'. In de Assurantiekamer werden verzekeringspolissen geregistreerd en recht gesproken bij onenigheid over verzekeringszaken. Het lijkt echter niet de bedoeling dat men al te diep over de parallel nadenkt, want Theseus betaalde uiteraard geen premie, tenzij wij zijn belofte Ariadne te trouwen als zij hem zou helpen als zodanig zien. Die belofte verbrak hij echter. Weliswaar neemt hij haar mee als hij vertrekt, maar hij laat haar achter op het eiland Naxos, waar de treurende Ariadne vervolgens door Bacchus wordt gevonden en bemind. De verzekerde stort de verzekeraar dus in het ongeluk, na van haar geprofiteerd te hebben.

Dat de toeschouwer niet aan het vervolg van het verhaal moet denken en de betekenis alleen in de uitgebeelde episode ligt, was een gebruikelijk fenomeen in de zeventiende eeuw. Zo lieten echtparen zich afbeelden als de liefdesparen Meleager en Atalante, Venus en Adonis, Venus en Paris of zelfs Jason en Medea in zogenaamde *portraits historiés*, terwijl al deze verhalen uiteindelijk gruwelijk aflopen.<sup>21</sup> Net als bij toenmalige Bijbelexeges werden in de zeventiende eeuw mythologische verhalen bij uitleg in stukjes gehakt en werd zo'n fragment geïnterpreteerd zonder het vervolg daarbij te betrekken. Bij de uitbeelding van liefdesverhalen ging het om het idyllische beeld van een liefdespaar dat door de klassiek-mythologische context een tijdloos prestige kreeg. In Strijckers schilderij gaat het om het beeld van dankbaarheid voor de goedgunstige verzekering tegen dreigend gevaar; dát was de functie van het stuk en daarom is ook deze ongebruikelijke scène gekozen.<sup>22</sup>

#### WAAROM DEZE SCHILDERS?

De makers van de besproken schilderijen behoren niet tot de meest befaamde schilders van de Gouden Eeuw. We kunnen ons afvragen waarom juist zij deze belangrijke opdrachten kregen. Daarbij moeten wij allereerst bedenken dat de Desolate Boedelskamer en de Assurantiekamer geen bestuurskamers waren voor burgemeesters, vroedschap of schepenen, maar twee publieke ruimten waar ambtenaren die lager in de hiërarchie stonden, hun taken vervulden. Voor de Burgemeesterskamer, het Burgemeestersvertrek, de Vroedschapskamer en de Schepenzaal waren Govert Flinck, Ferdinand Bol en Jan Lievens ingehuurd om de schoorsteenstukken te vervaardigen, vermaarde schilders die hoge prijzen vroegen

21 Over Ferdinand Bols portret van een echtpaar als Jason en Medea, dat voorheen ook wel als Theseus en Ariadne of Bacchus en Ariadne werd gezien zie Grijzenhout 2009-2010.

22 Van Manders morele uitlegging dat men begeerte moet overwinnen en de draad van de redelijkheid moet volgen door de kronkelwegen van de wereld, kan de geleerde toeschouwer erin projecteren, maar is in deze context weinig relevant (Van Mander 1604, *Wtleggingh*, fol. 71r.). Over Van Manders *Wtleggingh* zie Sluijter 2000a, pp. 179-183. Hoe Renckens tot de gezochte interpretatie kwam dat de voorstelling bedoelde '... de moeilijkheden te symboliseren, die het vaststellen van de zeeschade dikwijls opleverde' is mij niet duidelijk (Renckens 1952, pp. 117-118).



en kregen.<sup>23</sup> Op deze publieke vertrekken werd kennelijk bezuinigd en gingen de opdrachten naar schilders die veel minder duur waren. Maar waarom de onwaarschijnlijke keuze voor een schilder van wie verder geen werk bekend is (Strijcker) en een kunstenaar die al een tijd nauwelijks meer schilderde en voornamelijk portretschilder was (De Keyser)?

Er was in de zeventiende eeuw geen sprake van open aanbesteding; opdrachten werden vergeven aan degene met wie men nauwe banden had. Commerciële handelingen bleven zo veel mogelijk binnen eigen kring, omdat men een zorgvuldig opgebouwd netwerk van familie en vrienden het meest vertrouwde.<sup>24</sup> Bij de opdrachten aan schilders in het Stadhuis zal in het geval van Strijcker de relatie hebben gelopen via Jacob van Campen, bouwheer van het Stadhuis, en Willem Hendricksz de Keyser, broer van Thomas de Keyser, die als stadssteenhouwer en tekenassistent van Van Campen nauw bij de bouw betrokken was. Weliswaar was Willem de Keyser wegens verondersteld geknoei met de boekhouding in 1653 aan de kant gezet en was Jacob van Campen in 1654 met ruzie vertrokken, maar toen zullen de opdrachten aan deze schilders al hebben vastgelegd. Saillant detail: als gefailleerde heeft Willem in 1658 in de Desolate Boedelskamer naar het schilderij van zijn broer kunnen kijken, dat een jaar eerder was aangebracht.<sup>25</sup>

Willem Strijcker kreeg door een verkeerde lezing van de signatuur de bijnaam Braesemary, die men tot op heden steeds bleef herhalen. Door diverse auteurs werd deze veronderstelde bijnaam als bentnaam gezien uit de tijd dat Strijcker (rond 1626) in Rome was en waarschijnlijk deel uitmaakte van de schildersbent aldaar.<sup>26</sup> Er staat echter: 'Willem Braeseman / Alias . strijcker . f. 1657'.<sup>27</sup> De schilder gebruikte de familienaam van zijn moeder, die uit een van oorsprong oud Amsterdams geslacht stamde. Die naam was veel chiquer dan die van zijn vader.<sup>28</sup> De tijdens de reformatie katholiek gebleven familie Braseman behoorde, net als de familie Van Campen, tot de

23 Zie voor de weinige betalingen waarvan we iets weten onder andere Vlaardingerbroek 2011, p. 148; significant is bijvoorbeeld het verschil tussen de betaling van de schilderijen in de Vroedschapskamer van Flinck en Van Bronckhorst; Flinck kreeg 2500 gulden, Jan van Bronckhorst 1000 gulden. De prijzen voor De Keyser en Strijcker schat ik op circa 200 tot 500 gulden. Gezien het verschil in reputatie kreeg De Keyser ongetwijfeld meer dan Strijcker.

24 Kok 2013, hoofdstuk 1 'De economie van dienst en wederdienst'. Zie ook Kooijmans 1997, hoofdstuk 1 'Vriendschap'.

25 De opdrachten werden waarschijnlijk in 1652 verleend (Blankert 1982, p. 42 en 44; Van de Waal 1952, deel 1, p. 216).

26 Renckens 1952, p. 117. In Rome noemde hij zich Willem Dircksz Braesman (Hoogewerff 1942, p. 23).

27 Deze verkeerde lezing gaat terug tot Van Dyk 1758, p. 136, die hem 'Brasemary' noemt, wat sindsdien altijd is herhaald (bij Bredius 1915-1922 als 'Brasemary', bij Renckens 1952 'Braesemary').

28 Al in de vijftiende eeuw komt de naam in Amsterdam voor als vooraanstaande familie: Dudok van Heel 2008, p. 44. De naam wordt meestal gespeld als Braseman.

welgestelde, van oorsprong Amsterdamse, katholieke elite van Haarlem.<sup>29</sup> Het is duidelijk dat Strijcker en Van Campen netwerken deelden<sup>30</sup> en hoewel wij nu geen werk van Strijcker kennen, bezat juist Van Campen een aantal schilderijen van hem.<sup>31</sup> Strijcker was ook een goede bekende van andere kunstenaars uit Van Campens kring, die opdrachten voor het Stadhuis kregen, zoals de beeldhouwer Rombout Verhulst, de schilder Nicolaes van Helt Stockade en de succesvolle Govert Flinck en Ferdinand Bol, met wie hij samen naar vrouwelijk naaktmodel tekende.<sup>32</sup> Met Willem de Keyser was hij in de jaren veertig samen in Rome.<sup>33</sup>

Als minder bekende schilder was Strijcker niet alleen goedkoop, maar zal hij tevens bereid zijn geweest een compositie van Van Campen getrouwd uit te voeren. Wij weten dat Van Campen nauwkeurige compositieschetsen maakte voor de schilderijen in Huis ten Bosch en daar hadden de schilders zich aan te houden;<sup>34</sup> waarschijnlijk deed hij hetzelfde voor het Stadhuis. Bekende schilders, zoals Jordaens in Huis ten Bosch, plachten daar weleens moeilijkheden over te maken, maar dat lag anders voor mindere goden. Het lijkt uiterst plausibel dat de compositie van de *Theseus en Ariadne*, die onmiskenbaar bekendheid toont met een werk uit de Medici-cyclus van Rubens, door Van Campen was ontworpen en door Strijcker werd uitgevoerd.<sup>35</sup>

29 Dudok van Heel 2008, pp. 57-58, p. 352. In 1538 en na de alteratie in 1578 vertrokken leden van de familie van Amsterdam naar Haarlem; Willem Strijckers grootmoeder van moederszijde was de zuster van Jacobus Zaffius, de bekende proost van het kapittel in Haarlem, van hem erfde Willem en zijn broers het Reguliershof. Mijn kennis over de familie Braseman is vooral gebaseerd op een archivalisch onderzoek dat letje Eijk in Amsterdam en Haarlem deed voor een werkgroepopdracht in 2010. Voor Van Campens familie: M.J. Bok, 'Familie, vrienden en opdrachtgevers', in: Amsterdam 1995, pp. 27-52.

30 Strijcker was bevriend met de landschapsschilder Steven Jansz van Goor. Jacob van Campen was getuige bij het huwelijk tussen een nicht van hem en Steven Jansz van Goor. Van Goor werkte samen met Strijcker en Van Helt Stockade, en kreeg ook opdrachten voor decorstukken voor de door Van Campen ontworpen Amsterdamse schouwburg. Uit een document van 1646 blijkt de vriendschap tussen Van Goor, Strijcker, Rombout Verhulst en Gerard van Zijl: Bredius 1915-1922, IV, p. 1244.

31 In de nalatenschap van Willem van Campen (Bredius 1915-1922, IV, pp. 1119-1120), achterneef van Jacob, bevonden zich maar liefst vier werken van Willem Strijcker. Marten Jan Bok beargumenteerde overtuigend dat de collectie schilderijen en architectuurtraktaten van Willem uit het bezit van Jacob kwamen ('Familie, vrienden en opdrachtgevers', in: Amsterdam 1995, p. 52).

32 Dit blijkt uit een processtuk van 1658, waarin het naakt poseren als bewijs van onzedelijkheid van het model gold. Bredius 1915-1922, IV, p. 1255 en Sluiter 2006, p. 323.

33 Renckens 1952, p. 117; zie hierboven noot 28. Wat ook zal hebben geholpen, is dat zijn broer Dirck Dircksz Strijcker secretaris van Zeezaken in Amsterdam was (Renckens 1952, p. 116).

34 Zie o.a. Q. Buvelot, 'Ontwerpen voor geschilderde decoratieprogramma's', in: Amsterdam 1995, pp. 137-138 en Van Eikema Hommes/Kolfin 2013, pp. 48-58.

35 Zoals Renckens al aanwees (Renckens 1952, pp. 117-118) is de compositie als geheel gebaseerd op Rubens' schilderij van de *Overdracht van het landsbeestuur door Henri IV aan Maria de' Medici* in het Louvre. Uit enkele schilderijen in Huis ten Bosch blijkt dat Van Campen kennis moet hebben gehad van enkele composities uit de Medici-cyclus, waarschijnlijk via natekeningen, want er bestonden toen nog geen prenten van. Het motief van de vrouw staande voor een paleis terwijl een parasol boven haar hoofd wordt gehouden door een zwarte jongeman – bij Strijcker jonge vrouw – toont onmiskenbare overeenkomsten met Van Dycks portret van Elena Grimaldi (1623), nu in de National Gallery in Washington D.C. Van Campen kan over een natekening hebben beschikt, maar ook kan Strijcker het motief in Genua hebben gezien en hebben nagetekend op zijn Italiëreis, waarbij dikwijls Genua werd aangedaan, beroemd om zijn paleisarchitectuur en verzamelingen.

Thomas de Keyser, zoon van de beroemde stadsbouwmeester en beeldhouwer Hendrick de Keyser, was in de tweede helft van de jaren twintig en in de jaren dertig een van de meest succesvolle portretschilders van Amsterdam.<sup>36</sup> Toen hij het schilderstuk voor de Desolate Boedelskamer maakte, had hij al lange tijd vrijwel niet meer geschilderd; waarschijnlijk was zijn handel in blauwsteen veel lucratiever.<sup>37</sup> Voor deze opdracht, die hij dus ongetwijfeld kreeg via zijn broer die nauw had samengewerkt met Van Campen, heeft hij zich aan het schilderen van een 'historie' gezet. Het is waarschijnlijk dat er ook in dit geval al een ontwerp van Van Campen lag.

Zowel De Keyser als Strijcker hebben op een alleszins bevredigende wijze vormgegeven aan de idealen die men passend achtte bij de functie van de vertrekken in het Stadhuis.

<sup>36</sup> Adams 1985, Over De Keyzers historiestukken uit deze periode, zie Sluijter 2015, pp. 272-284.

<sup>37</sup> Biografie Weissman 1904, pp.79-82. Adams 1985, pp. 18-44, 71-94, 416-421 en 439-440. Hij wordt sinds 1640 'blausteencooper' genoemd, handelaar in blauwsteen. Ann Jensen Adams meent dat het om Portland stone gaat (Adams 1985, p. 418), een wit natuursteen waar de familie De Keyser in handelde, maar het betreft eerder azurietsteen of lazuriet (lapis lazuli, waaruit ook het kostbare pigment ultramarijn werd gemaakt).

**Thomas de Keyser**

1596 - Amsterdam - 1667

**Odysseus en Nausicaä**, 1657

Gesigneerd en gedateerd middenonder  
TDKeyser fecit 1657 (TDK in ligatuur)  
Olieverf op doek, 200 x 167 cm

Boven het schilderij de wapenschilden van de commissarissen van de Desolate Boedelskamer in 1655: Nicolaes Pancras; Nicolaes van Loon; Dr. Pelgrom ten Grootenhuys; Dr. Joan van Hellemond; Nicolaes van Waveren.<sup>6</sup>

Onder het schilderij de tekst 'Nvdo navfragio deiecto in litvs Vlixii Vestes hic miserans Navsicaa ecce dabit / MCMXXIV I SIX:?' (Vertaling: Zie hoe Nausicaä hier medelijden heeft en kleren zal geven aan de naakte Odysseus die door schipbreuk op de kust geworpen werd.)

*Locatie*

Desolate Boedelskamer

**Selectieve bibliografie**

Von Zesen 1664, p. 273

Van Dyk 1758, pp. 136-137, nr. 101

Wagenaar 1760-1768, VII (1765), p. 66

Weissman 1907, p. 75

Bergman/Weissman 1914, pp. 141-142

Luttervelt 1949, p. 58

Van de Waal 1952, I, p. 218

Buchbinder-Green 1974, pp. 148-150,  
367, fig. 146

Adams 1985, II, pp. 441-447, III, pp. 150-152,  
cat.nr. 88 (met literatuurverwijzingen)

Goossens 1996, pp. 39, 68, pl. XII

Sluijter 2000a, pp. 40, 221, noot 11, 12, 286,  
noot 90

Goossens 2010, pp. 144-145

Vlaardingerbroek 2011, p. 148

Seifert 2011, pp. 234-235, fig. 265

Sluijter 2015, pp. 86-87, 112, 284, fig. IIA-112



Willem Strijcker

1606/07 - Amsterdam - 1663/67

**Theseus geeft de kluwen terug aan**

**Ariadne, 1657**

Gesigneerd en gedateerd Willem Braeseman / Alias . strijcker . f. 1657  
Olieverf op doek, 201 x 167 cm

Boven het schilderij de wapenschilden van de commissarissen van de Assurantiekamer in 1655; Jacob van Neck; Jacob Servaes; Pieter van Loon. <sup>7</sup>

Onder het schilderij de tekst 'Thesea mox Labyrinthi aditvrum magna pericla Filo iam servat en Ariadna svo / MCMXXIV I SIX'.<sup>8</sup> (Vertaling: Zie hoe Ariadne met haar draad al redding schenkt aan Theseus die spoedig daarop grote gevaren zal trotseren in het labyrint.)

*Locatie*

Assurantiekamer

**Selectieve bibliografie**

Van Dyk 1758, p. 136, nr. 100

Wagenaar 1765, p. 66

Weissman 1907, p. 75

Bredius 1915-1922, IV, p. 1254, geïll.

Luttermvelt 1949, p. 58

Renckens 1952, pp. 116-122

Van de Waal 1952, I, p. 218

Buchbinder-Green 1974, pp. 146-148, 367, fig. 143

Sluijter 2000a, pp. 85, 262, noot 194, 286, noot 90

Goossens 1996, pp. 40, 68, pl. XIII

Goossens 2010, p. 145, fig. 117, 118

Vlaardingerbroek 2011, p. 148

