



Universiteit Leiden

De beeldtraditie van *het offer van Iphigenia* en de weergave van dit zeldzame thema in de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderkunst

Student: Nicky Van Deursen
Student nr.: 1295411
Datum: 15 Augustus 2014
Soort paper: MA Scriptie, 20.639 woorden (exclusief English summary)
Programma: MA Arts and Culture, 2012-2014, cursus code: KG 5794VMATHY
Specialisatie: Early Modern and Medieval Art
EC: 20
Begeleider: Dr. M.E.W. Boers-Goosens

Inhoudsopgave

Inleiding	3
1. De oorsprong en overlevering van het mythologische thema het offer van Iphigenia	5
2. Het ontstaan van de beeldtraditie van het offer van Iphigenia	13
3. Twee belangrijke vergelijkbare offerthema's	20
4. Het offer van Iphigenia in de Noord-Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw	24
5. Een thema dat weinig is uitgebeeld	34
6. De interpretatie van het offer van Iphigenia in de middeleeuwen en de zeventiende eeuw	37
Conclusie	43
Lijst van afbeeldingen	46
Lijst van geraadpleegde literatuur	64
English Summary	66

Inleiding

Sinds de cursus iconografie tijdens mijn bachelor, heb ik de klassieke mythologie fascinerend gevonden. De verschillende mythes klinken nu als sprookjes voor ons, maar toen ze ontstonden werden ze, grotendeels, als waargebeurde verhalen beschouwd. De legendes over goden en stervelingen leenden zich uitermate goed als onderwerpen voor kunstwerken. Daarom zijn er in de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderkunst tamelijk veel schilderijen te vinden waarop thema's en figuren uit de klassieke mythologie zijn weergegeven. Voor mijn masterscriptie wilde ik graag iconografisch onderzoek doen naar één mythologisch thema dat in deze periode zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderkunst is uitgebeeld, maar dat moest uiteraard wel een verhaal zijn waar nog vrij weinig over is gepubliceerd. Ik wilde onderzoek doen naar een thema waarin nauwelijks of geen naakte figuren werden afgebeeld, omdat dit juist de onderwerpen zijn waarover relatief veel is gepubliceerd. Met behulp van de tentoonstellingscatalogus *Griekse Goden en Helden in de tijd van Rubens en Rembrandt* van een expositie van het Dordrechts Museum uit 2001 ging ik op zoek naar zo'n thema. Het schilderij *het offer van Iphigenia* van Leonaert Bramer (1596-1674) op deze tentoonstelling sprak me erg aan, omdat dit kunstwerk een zeer dramatische scène uit de klassieke literatuur uitbeeldt. In de catalogus werd tevens een uitbeelding van dit thema door Jan Steen (1626-1679) kort besproken. Naast een korte bespreking van deze schilderijen wordt in de catalogus vermeld dat dit thema in de schilderkunst van de zeventiende eeuw slechts sporadisch is uitgebeeld.

In 1999 schreef Guido Jansen een artikel over een schilderij van *het offer van Iphigenia* van Arnold Houbraken (1660-1719), dat 1690-1700 is gedateerd. In dit artikel werd de iconografie van het schilderij beschreven en werd onderzocht welke bronnen Houbraken gebruikte om het onderwerp te kunnen schilderen. Daarin kwam aan bod dat de schilder zijn compositie geïnspireerd had op een prent van Gerard de Laresse (1641-1711) waarop een vergelijkbaar onderwerp werd uitgebeeld, namelijk het offer van Polyxena. In dit artikel wordt echter alleen dit schilderij van Houbraken besproken en de inspiratiebron aangestipt.

In 2000 verscheen een belangrijke publicatie van Eric Jan Sluijter waarin onderzoek gedaan werd naar de mythologische thema's in de Nederlandse schilderkunst van de Gouden Eeuw (1590-1670). Dit was de handelseditie van zijn proefschrift uit 1986. Het uitgangspunt van zijn onderzoek was om een overzicht te geven van de productie van schilderijen met verhalende mythologische onderwerpen in de Noordelijke Nederlanden. Voor zijn onderzoek gebruikte hij de klassieke iconografische methode. Sluijter keek naar de manier waarop de verhalen werden geïnterpreteerd in

de Gouden Eeuw, door contemporaine literaire bronnen te raadplegen. Vervolgens onderzocht hij de invloed van de geïllustreerde uitgaven van de *Metamorfosen* en stelde hij een corpus samen van schilderijen van de mythologische verhalen. Aan de hand van het corpus heeft hij de beeldtradities van de thema's onderzocht en heeft hij kunnen concluderen wat de populairste thema's waren in de schilderkunst van de Gouden Eeuw en hoe ze werden uitgebeeld. In zijn dissertatie behandelde Sluijter uitvoerig de zes populairste thema's die in de deze periode uitgebeeld. Dit zijn voornamelijk thema's waarin de nadruk ligt op het vrouwelijk naakt: Diana en Actaeon, Diana en Callisto, De bruiloft van Peleus en Thetis, Het oordeel van Paris, Venus en Adonis en Vertumnus en Pomona. Het verhaal van Iphigenia werd in Sluijters dissertatie zeer vluchtig behandeld.

In de hierboven besproken literatuur thema's uit de klassieke oudheid in de zeventiende-eeuwse schilderkunst is er geen inventarisatie of analyse gemaakt van alle nog bekende uitbeeldingen van het verhaal van Iphigenia. De klassieke iconografische methode van Sluijter vormt ook de basis voor deze masterscriptie. De vragen die in deze scriptie worden beantwoord zijn: Op welke manier is het verhaal van Iphigenia overgeleverd? Welke momenten uit het verhaal werden in de vroegmoderne tijd uitgebeeld en welke kunstwerken hadden de meeste invloed? Welke beeldtradities zijn ontstaan en hoe werkten deze door in de zeventiende eeuw? Zijn er pieken aan te wijzen in de productie van schilderijen van het offer van Iphigenia en hoe zijn deze te verklaren? Al deze subvragen zullen aan bod komen om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden: Hoe is het offer van Iphigenia in de zeventiende eeuw uitgebeeld en hoe werd het verhaal in de deze periode geïnterpreteerd?

Het corpus van afbeeldingen is samengesteld met behulp van verschillende bronnen. De belangrijkste digitale databases zijn: *Arkyves*, *Het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, *Bildindex der Kunst und Architektur* en *Artstor.org*. Voor meer informatie over uitbeeldingen van dit thema is tevens een aantal handboeken gebruikt: *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300-1990s* en *Van Alexander tot Zeus: Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voortleven na de oudheid*. Het op deze manier samengestelde corpus bevat twee fresco's, één mozaïek, elf prenten, één tekening, één Frans schilderij en twintig zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderijen.

De belangrijkste primaire bron voor het onderzoek naar de interpretatie van het verhaal van Iphigenia in de zeventiende eeuw is het *Schilderboeck* uit 1604 van Karel van Mander (1548-1606). Dit boek werd beschouwd als een van de belangrijkste handleidingen voor zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders. In het deel *Wtlegghingh op den Metamorphosis* interpreteert Van Mander de verhalen uit de klassieke mythologie uit Ovidius' *Metamorfosen*, hetgeen erg van belang is voor mijn

onderzoek, omdat dit inzicht kan verschaffen in de manier waarop de verhalen in elk geval aan het begin van de zeventiende eeuw zijn uitgelegd.

In het eerste hoofdstuk van deze scriptie zal besproken worden hoe het verhaal is overgeleverd en welke aspecten uit het verhaal van belang zijn voor de beeldende kunst. Vervolgens wordt in hoofdstuk twee besproken op welke manier het verhaal is uitgebeeld of er sprake is van een bepaalde beeldtraditie. Daarna worden twee belangrijke thema's besproken die erg veel overeenkomsten hebben met het offer van Iphigenia op het gebied van inhoud en vorm. In hoofdstuk vier worden de uitbeeldingen van het thema uit de zeventiende eeuw in de Noordelijke Nederlanden besproken en ingedeeld naar inspiratiebron. In het vijfde hoofdstuk zullen de conclusies van het beeldtraditie onderzoek worden besproken. Ten slotte zal in het laatste hoofdstuk besproken worden hoe dit thema mogelijk werd geïnterpreteerd in de zeventiende eeuw.

1. De oorsprong en overlevering van het mythologische thema het offer van Iphigenia

Een fraai voorbeeld van een uitbeelding van dit thema is het al genoemde schilderij van Bramer dat hij maakte in de periode 1625-1630. Volgens Sluiter werd dit thema behalve door Bramer geschilderd door Jacob de Wet I (ca. 1610-1691), Steen en Houbraken.¹ Naast de voorbeelden die hij noemt, hebben veel minder bekende kunstenaars dit thema uitgebeeld in schilderijen, die in het vierde hoofdstuk uitgebreid besproken worden. Voor dit relatief nieuwe thema in de kunstgeschiedenis moest zich in de vroegmoderne tijd een beeldtraditie ontwikkelen en het is belangrijk om te onderzoeken welke bronnen kunstenaars daarvoor tot hun beschikking hadden. In dit hoofdstuk wordt besproken wat de oorsprong van het verhaal is en op welke manier men toegang had tot deze vertelling.

1.1 Het verhaal van Iphigenia

De legende van het offer van Iphigenia is meerdere malen beschreven in antieke bronnen. Aeschylus (525-456 voor Christus) en Sophocles (496-406 voor Christus) waren de eerste Griekse auteurs die het verhaal van Iphigenia in de vijfde eeuw voor Christus beschreven. In de versies van deze generatie van Griekse tragediedichters overleed Iphigenia in Aulis.² De twee stukken *Iphigenia in Aulis* en *Iphigenia in Tauris* van de Griekse tragediedichter Euripides (480-406 voor Christus) uit de

¹ Sluiter 2000, pp. 64-65.

² Hulton 1962, p. 364.

vierde eeuw voor Christus zijn echter belangrijker geweest voor de overlevering van het verhaal. De Griekse koning Agamemnon had de vloot met bestemming Troje verzameld in Aulis, maar kon niet uitvaren vanwege een windstilte. Deze zou zijn veroorzaakt door de godin Diana, omdat de koning haar gekwetst had. Om de wind weer te laten opsteken moest Agamemnon zijn dochter, Iphigenia, offeren in opdracht van de godin. Na lang aarzelen en onder druk van de ziener Calchas ging Agamemnon akkoord en liet hij zijn dochter naar Aulis komen onder het valse voorwendsel dat ze daar met Achilles zou trouwen. Het meisje werd vervolgens naar het altaar geleid, waar ze geofferd zou worden. Om haar vader en natie verder te helpen aanvaardt Iphigenia haar lot en laat ze zich vrijwillig offeren. Diana kreeg echter medelijden met het meisje en verving haar op het laatste moment dooreen hert.³

Uit het vervolg van dit verhaal, *Iphigenia in Aulis*, kunnen we opmaken dat de omstanders zich er niet van bewust waren dat Iphigenia gered werd door de godin. Iphigenia werd priesteres van Diana in Taurië, waar ze vreemdelingen aan de godin moest offeren. Op een geven moment kwam haar broer Orestes samen met zijn neef Pylades naar Taurië. Dit betekende dat één van hen ook geofferd diende te worden. Orestes en Pylades twisten bij het offeraltaar wie van hen geofferd moest worden. Dit moment uit het verhaal van Iphigenia is in de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderkunst slechts één keer uitgebeeld door Pieter Lastman (1583-1633) in 1614 (afb. 1). In het stuk van Euripides herkent Iphigenia haar broer Orestes, maar uit zijn reactie blijkt dat hij niet verwachtte dat Iphigenia in leven was. Orestes vertelt namelijk dat iedereen dacht dat Iphigenia was omgekomen bij het offer aan Diana.⁴ Dit gegeven blijkt later van belang te zijn voor de manier waarop het offer van Iphigenia werd afgebeeld op prenten en schilderijen.

1.2 De overlevering van de originele tragedie van Euripides

De tragedie *Iphigenia in Aulis* is nu nog steeds bekend. Pantelis Michelakis, gespecialiseerd in klassieke literatuur, heeft geprobeerd om de overlevering van *Iphigenia in Aulis* in kaart te brengen. Zo is bekend dat de tragedie van Euripides in de oudheid een aantal keer is opgevoerd. Dit blijkt uit drie bewaarde antieke papyrussen, waarop de tekst en muzieknotaties beschreven zijn. Deze teksten stammen uit de derde eeuw en ze zijn waarschijnlijk na de dood van Euripides in familiebezit gebleven. In de periode 320-329 werden de tragedies in Alexandrië verzameld. Deze verzamelbundel van de werken zou de bron zijn voor twee vroege veertiende-eeuwse manuscripten die momenteel

³ Moormann en Uitterhoeve 2007, pp. 233-234.

⁴ Hulton 1962, pp. 364-365.

in Italië bewaard worden. Omdat het ene manuscript gebaseerd is op het andere is de originele tragedie van Euripides slechts in één manuscript overgeleverd.⁵

Aan het begin van de zestiende eeuw, werd de tekst van Euripides weer belangrijk, toen de eerste gedrukte edities van zijn tragedie verschenen. In 1503 verscheen de eerste vroegmoderne versie in Venetië, gedrukt door de geleerde Aldus Manutius (1449-1515). In deze tweedelige uitgave waren alle tragedies van Euripides opgenomen in het Grieks. Deze versie is gebaseerd op het veertiende-eeuwse manuscript, dat dus ook in het Grieks moet zijn geschreven.⁶ Aldus was een humanist en hij wilde klassieke Griekse teksten toegankelijker maken voor geleerden. Daarom werden de teksten in de originele taal gepubliceerd, zodat men bekend kon raken met de Griekse klassieken. De werkwijze van Aldus was in zekere zin revolutionair, omdat hij klassieke teksten op een toegankelijke manier uitgaf in een handzaam formaat.⁷ Door de gedrukte versie van Aldus werden de teksten van Euripides beschikbaar, maar men moest wel Grieks kunnen lezen en dat was lang niet voor iedereen weggelegd. Daardoor bleef de reikwijdte van deze uitgave beperkt.⁸ In 1507, vertaalde de Nederlandse humanist Desiderius Erasmus (ca. 1467-1536) twee tragedies van Euripides, *Hecuba* en *Iphigenia in Aulis* in het Latijn, waardoor deze werken toegankelijker werden voor een iets groter publiek dat nog altijd uit geleerden moet hebben bestaan. Erasmus had persoonlijk contact met Aldus, en vroeg hem om zijn vertalingen van Euripides' tragedies uit te geven. Aldus ging akkoord en de uitgave verscheen in december 1507.⁹ Erasmus vertaalde de tekst, zonder de schrijfstijl en vorm van de tragedies van Euripides te veranderen. De vertaling van Erasmus werd in 1518, 1524 en 1530 heruitgegeven, waaruit opgemaakt kan worden dat deze succesvol was. De uitgave van Erasmus is erg van belang voor de overlevering van *Iphigenia in Aulis*, omdat het de eerste vroegmoderne Latijnse vertaling van de originele tragedie is.

1.3 Ovidius' *Metamorfosen* en de middeleeuwen

Het verhaal van Iphigenia is in de eerste eeuw voor Christus opgenomen in de *Metamorfosen* van Publius Ovidius Naso (43 voor Christus-17), die zijn verhaal baseerde op het stuk van Euripides. Het verhaal van Iphigenia speelt zich af vóór de reis van de Grieken naar Troje en komt voor in hoofdstuk

⁵ Michelakis 2006, p. 106. De auteur maakt duidelijk dat er niet met zekerheid gezegd kan worden wat er met de tekst van Euripides gebeurde in de periode tussen 300 en 1300, omdat daar te weinig concreet bewijs voor is. Volgens de auteur zijn andere tragedies van Euripides, zoals *Hecuba* en *Orestes* via meerdere manuscripten overgeleverd aan de moderne wereld. Hier zou uit opgemaakt kunnen worden dat *Iphigenia in Aulis* in de periode 300-1300 weinig populariteit genoot.

⁶ Ibidem, p. 106.

⁷ Fletcher 1988, pp. 2-4

⁸ Ibidem, pp. 46 en 90.

⁹ Ibidem, p. 125. De titel van de uitgave was *Euripides Tragici poete nobilissimi Hecuba & Iphigenia; Latine facta Erasmo Roterodamo interprete*.

twalf van de *Metamorfosen*. De versie van Ovidius wijkt in één opzicht wel af van de tragedie van Euripides, omdat Iphigenia aan het einde niet haar lot accepteert als een heldin. Ze wordt neergezet als een onschuldig slachtoffer.

Het was vooral deze Latijnse versie van Ovidius die van invloed is geweest op de beeldtraditie die zou ontstaan, omdat de originele tragedie van Euripides in de middeleeuwen naar de achtergrond verdween en pas in de zestiende eeuw weer belangrijk werd. Ovidius' *Metamorfosen* zijn veelvuldig vertaald, waaronder in het Italiaans, Frans, Duits en het Nederlands. De *Metamorfosen* en de vele vertalingen in de periode voor de zestiende eeuw, waren erg belangrijk voor de overlevering van het verhaal van Iphigenia in niet-academische kringen. De teksten van Ovidius waren in poëzievorm geschreven, maar in de middeleeuwen werd dit omgezet naar proza, waarbij het verhaal werd gereduceerd tot de belangrijkste gebeurtenis en vervolgens uitvoerig werd uitgelegd, waardoor de lezers ze goed konden begrijpen.¹⁰

Niet alle middeleeuwse vertalingen van Ovidius' *Metamorfosen* zijn even belangrijk, maar het overzicht toont in elk geval aan dat er verschillen zijn in de manier waarop het verhaal is overgeleverd. De eerste vroegmiddeleeuwse en dus essentiële bewerking van de *Metamorfosen* en het verhaal van Iphigenia, dateert uit 524 en is geschreven door de Romeinse Filosoof Anicius Manlius Severinus Boethius (450-525). In boek vier van zijn Latijnse vertaling *De consolatione philosophiae* noemt hij het offer van Iphigenia in een dialoog.¹¹ De verhalen van Ovidius werden vanaf de twaalfde eeuw naverteld in middeleeuwse manuscripten of embleemboeken, die *Ovide Moralisés* werden genoemd. Deze manuscripten waren soms voorzien van miniaturen waarop scènes uit de verhalen waren afgebeeld.¹² In deze uitgaven werd overigens maar spaarzaam gebruik gemaakt van dergelijke illustraties. Daar kwam pas verandering in toen de drukpers werd uitgevonden in de tweede helft van de vijftiende eeuw. Het offer van Iphigenia komt bijvoorbeeld voor in een Franse *Ovide Moralisé*, die verscheen in de periode 1316-1328. Het verhaal behoorde tot het twaalfde hoofdstuk, net als bij het origineel van Ovidius, en het was in een beknopte dichtvorm geschreven. In de *Ovide Moralisé* uit ca. 1316-1328 is het verhaal van Iphigenia beschreven als een allegorie en niet als een op zichzelf staand verhaal.¹³

De vertalingen in verschillende volkstalen zijn van belang, omdat ze ervoor zorgden dat een groot publiek, waaronder ook kunstenaars, bekend raakte met de *Metamorfosen* van Ovidius. In de

¹⁰ Sluijter 2000, p. 170.

¹¹ Reid en Rohmann 1993, p. 599.

¹² Sluijter 2000, pp. 170-171

¹³ Reid en Rohmann 1993, p. 599.

periode 1381-1385 verscheen Geoffrey Chaucers (ca. 1343-1400) Engelse vertaling van *De consolacione philosophiae*, waarin wordt beschreven dat Agamemnon het vernietigde huwelijk van zijn broer Menelaus wilde wreken en daarvoor op weg was naar Troje. Hij wilde uitvaren met de Griekse vloot, maar moest een bloedoffer brengen om een alliantie met de godin te krijgen. Hij moest zijn vaderlijke medelijden opzij zetten en zijn dochter offeren door haar keel door te laten snijden. Agamemnon liet dat doen door zijn priester, waarna de wind hersteld werd en hij naar Troje ging.¹⁴ Chaucer gaat niet in op de redding van het meisje door Diana, zoals die beschreven werd door Euripides. De nadruk ligt op de vader, Agamemnon, die de vaderlijke gevoelens voor zijn dochter opzij moet zetten om naar Troje te kunnen varen. Opvallend aan de vertaling van Chaucer is dat duidelijk wordt beschreven op welke manier het meisje geofferd werd. In Euripides' *Iphigenia in Aulis* werd niet expliciet beschreven hoe dat gebeurde, omdat ze uiteindelijk toch gered zou worden door Diana. In latere vertalingen wordt eveneens uitsluitend beschreven dat Iphigenia geofferd werd, maar is niet aangeduid op welke manier dit gebeurde. Chaucer ontleende dit detail aan Boethius op wie hij, zoals we al zagen, zijn tekst baseerde. Het is mogelijk dat Boethius zijn tekst gebaseerd heeft op een andere klassieke bron, waarin wel werd beschreven dat Iphigenia's keel werd doorgesneden. In het laatste hoofdstuk zal verder in worden gegaan op de mogelijke bron voor Boethius' versie van het verhaal en de manier waarop hij het interpreteerde.

1.4 Vijftiende en zestiende-eeuwse geïllustreerde vertalingen van de *Metamorfosen* en het offer van Iphigenia

Colard Mansion (voor 1440-na 1484) gaf in 1484 de *Ovide Moralisé* uit, de eerste gedrukte en complete vertaling van *Ovidius Metamorfosen*. Deze uitgave, die ook door Sluijter wordt genoemd, is in de Franse volkstaal geschreven en hij diende als een handleiding voor het begrijpen van de verhalen van de *Metamorfosen*.¹⁵ De uitgave van Mansion volgt de originele indeling van Ovidius. In deze uitgave wordt eerst het verhaal verteld, waarin Agamemnon zijn dochter Iphigenia offerde om de winden te bedaren en vervolgens wordt de moraal uitgelegd. Hoewel de vertaling van Mansion

¹⁴ Chaucer en Morris 1868, p. 147. '...pe wreker a attrides pat is to seyne agamenon pat wrowht[e] and continued[e] pe batailes by ten here recouered[e] and purged[e] in wrekyng by pe destruccioun of troie pe loste chambres of mariage of hys broper pis is to seyn pat [he] agamenon wan awhein Eleine `pat was Menelaus wip his broper. In pe mene while pat pilke agamenon desired[e] to wheuen sailes to pe grekysshe nauye and bouwht[e] awhein pe wyndes by blode. He vnclothed[e] hym of pite as fader. and pe sory prest whiuef in sacrificyng pe wreched kuytting of prote of pe douwhter. pat is to sein pat agamenon lete kuytterc peprote of hys doubter by pe prest. to maken alliaunce wiphys goddes. and for to haue wynde wib whiche he mywte wende to troie...'

¹⁵ Sluijter 2000, pp. 170-171.

geïllustreerd was, is het verhaal van Iphigenia niet voorzien van een illustratie.¹⁶ De *Ovide Moralisé* van Mansion is het eerste geïllustreerde boek dat in de Nederlanden werd gedrukt en was daarom van doorslaggevende betekenis voor de overlevering van deze verhalen. Vooral de *Ovide Moralisé* is van belang voor het onderzoek naar de interpretatie van het verhaal. Door het ontbreken van illustraties, is deze uitgave niet van belang voor de vorming van de beeldtraditie rond het thema van Iphigenia.

Naast de *Ovide Moralisés* en andere prozavertalingen van Ovidius, werden enkele Latijnse versies uitgegeven die voorzien waren van uitgebreid commentaar. De eerste uitgave van 1493 werd geschreven door Raphael Regius (ca. 1440-1520). Deze auteur voorzag de *Metamorfosen* van commentaar dat getuigt van zijn humanistische visie op deze verhalen. In zijn uitgave worden de *Metamorfosen* niet beschreven als allegorieën, maar als voorbeelden van levenswijsheden en van morele waarheden.¹⁷ De uitgave van Regius staat los van de traditionele vertalingen van Ovidius' *Metamorfosen*, maar toont aan dat er in de hogere kringen van de samenleving behoefte was aan een uitgebreidere moraliserende verklaring van mythologische verhalen. Dit werd sterker in de zestiende en zeventiende eeuw en is terug te zien in de in 1557 verschenen Franse vertaling van de *Metamorfosen* van Barthlèmy Aneau.¹⁸ De auteur geeft uitvoerig commentaar in de kantlijnen, waarin hij benadrukt dat de mens altijd de diepere zin achter dingen moet zoeken. Deze uitgave had 57 illustraties, maar de nadruk lag op de betekenissen van de verhalen.¹⁹ Weliswaar zijn deze becommentarieerde uitgaven van de *Metamorfosen* niet van invloed geweest op het ontstaan van de beeldtraditie, maar wel op de manier waarop deze verhalen in de zestiende en zeventiende eeuw werden geïnterpreteerd.

In 1557 verscheen in Lyon een tweede Franse vertaling van de *Metamorfosen* van Ovidius, waarbij elk verhaal een illustratie kreeg en voorzien werd van een titel en een korte tekst met de essentiële uitleg van de vertelling. De sterk moraliserende functie, die aanwezig was in de middeleeuwse versies, verdween als het ware compleet in de zestiende-eeuwse vertalingen van de *Metamorfosen*. Er werd voornamelijk verteld wat het mythologische verhaal inhield en niet wat de diepere betekenis of achterliggende gedachte van het verhaal was, zoals Aneau nog wel had gedaan.²⁰

¹⁶ Mansion 1484, pp. 303-304. 'Comment, pour apaisier la tempeste, Agamenon sacrificia Effigenia, sa fille. Sens moral dessus la ymmolacion de la vierge Effigenye'. De tekst is in het middeleeuws Frans geschreven en vanwege het lettertype erg moeilijk leesbaar, waardoor er geen citaat van het hele verhaal is toegevoegd.

¹⁷ Sluijter 2000, p. 172.

¹⁸ Van Barthlèmy Aneau is geen geboorte – en sterftejaar bekend.

¹⁹ Sluijter 2000, pp. 174-175.

²⁰ ibidem, p. 175.

1.5 Nederlandse vertalingen van de *Metamorfosen*, Florianus en Van Mander

De uitgaven die het meest van belang waren voor de Noord-Nederlandse kunstenaars zijn de vertalingen van de *Metamorfosen* in de eigen volkstaal. In deze paragraaf worden de geïllustreerde uitgaven die aan de basis hebben gelegen voor de beeldtraditie die is ontstaan besproken. De eerste geïllustreerde Nederlandse uitgave van de *Metamorfosen* verscheen in 1522 in Antwerpen en was geschreven door Johannes Florianus (1522-1586). In 1566 verscheen een belangrijke heruitgave van deze Nederlandse prozavertaling, waarin 178 houtsneden waren gebruikt om elk verhaal van een illustratie te voorzien. De titel van het werk was *Metamorphosis, dat is Die Herscheppinghe oft veranderinghe bescreuen int latijn van den vermaerden ende gheleerden Poet Ouidius: ende nu eerst ouerghesedt in onsen duytsche: Seer ghenuechlyck ende ook profytelijck voor alle edele gheesten ende constenaers, als Rhetoriciens, Schilders, Beeltsnyders, Goutsmeden, &c.* in deze titel wordt duidelijk gemaakt dat het boek onder meer bedoeld was voor kunstenaars. Deze Nederlandse vertaling van de *Metamorfosen* maakte deze klassieke verhalen toegankelijk voor kunstenaars die geen Latijn konden lezen. Bovendien gaf het een leidraad hoe de verhalen konden worden uitgebeeld.

Een latere uitgave van dit boek werd in 1599 door Harmen Jansz. Muller (1540-1617) uitgegeven in 1599 te Amsterdam. In deze versie was niet elk verhaal voorzien van een illustratie, maar werd elk boek van één prent voorzien. De vertaling van Florianus werd tot 1650 in totaal veertien keer heruitgegeven, waaruit valt op te maken dat het een erg populair boek was.²¹ Deze uitgave volgde de originele indeling van Ovidius, waardoor de het verhaal van Iphigenia opgenomen was in 'dat twaelfste boeckder veranderinghen oft transformatien Publij Ovidij Nasonis':

'...Maer Calchas die wel beter wist, gaf hen lieden te kenné, dat de godinne Diana vertoornt was, en datmense anders paseren mocht, dan metten bloede des Conincc Agamennon. Terstont hebben die Grieken om der gemepnder weluart wil de Conincc met bidden en sineecke verwonne sijn dochter Iphigenia werd gepresenteert om sacrificie te doene, en mits datse voor den outaer stont int midde vande dienaers des tempels, creecher Diana medelijde mede, en verblint hebbende hunder alder oogen met een wolcke, heeft Iphigeniam in een hinde verandert. Als nu die godinne Diana tevreden gestelt, wert het onweder der See ghestilt: Die Griecken creghen goeden wint, so datse binnen corten tijt door Troden quamen daer haren legher door floeghen..²²

²¹ Ibidem, pp. 177-178.

²² Florianus, Muller 1599, pp. 171l.-172r.

De eerstvolgende uitgave waarin de *Metamorfosen* aan bod kwamen verscheen in 1604 en deze werd gepubliceerd door Karel van Mander. De kunstenaar en schrijver was bekend met de vertaling van Florianus en verwijst naar hem in zijn voorrede: '...Welck Boeck, in vijfthien Boecken vervatt, is van over eenighe laren in onse spraek in ondict in Druck uytghecomen...'²³ Van Mander noemt de naam Florianus niet, maar aangezien zijn versie de meest recente Nederlandse vertaling van de *Metamorfosen* was, is het vrijwel zeker dat Van Mander naar zijn uitgave verwijst. Volgens Hessel Miedema, die uitgebreid onderzoek heeft gedaan naar de bronnen voor het *Schilderboeck*, was de Florianusvertaling in elk geval de belangrijkste bron voor Van Manders *Wtleghingh*.²⁴ In het laatste hoofdstuk zal verder ingegaan worden op de manier waarop het verhaal van Iphigenia door Van Mander geïnterpreteerd werd.

Samenvattend kan worden gesteld dat het offer van Iphigenia en de redding van het meisje door de godin Diana die haar vervangt door een hert de aspecten uit het verhaal zijn die prominent in alle uitgaven van deze vertellingen uit de oudheid naar voren komen. Deze cruciale gebeurtenissen zijn van belang voor de beeldende kunst, omdat ze zorgen voor herkenbaarheid van het verhaal. De manier waarop het meisje geofferd zou worden lijkt niet belangrijk te zijn voor het verhaal, omdat dit gegeven in het grootste aantal beschrijvingen niet genoemd wordt. Dit heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat het meisje uiteindelijk toch niet geofferd, maar gered werd door Diana. De gebeurtenissen in Taurië zijn in dit hoofdstuk met name genoemd om aan te geven dat de omstanders zich er niet van bewust waren dat Iphigenia gered werd door Diana. In het volgende hoofdstuk zal uitsluitend de beeldtraditie van de belangrijkste gebeurtenis uit *Iphigenia in Aulis*, namelijk het offer van Iphigenia, worden besproken.

2. Het ontstaan van de beeldtraditie van het offer van Iphigenia

In dit tweede hoofdstuk zal ingegaan worden op de manier waarop het verhaal in de beeldende kunst werd weergegeven. Dit is van belang om te kunnen bepalen waar de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse kunstenaars hun schilderijen van dit thema op baseerden. De uitbeeldingen van dit thema worden op chronologische volgorde besproken, zodat er een goed overzicht van de ontwikkeling van de beeldtraditie van het offer van Iphigenia ontstaat. Ten eerste worden de uitbeeldingen van dit verhaal in de oudheid besproken. Vervolgens zullen de zestiende-eeuwse

²³ Van Mander 1604, fol. 4r.

²⁴ Miedema 1973, p. 643. Dit is volgens deze auteur af te leiden uit de verwijzing 'Transfor. Lib. 12' die Van Mander maakt, die verwijst naar de kopregel van de Antwerpse en Amsterdamse edities van de Florianusvertaling 'Vande transformatie'.

prenten van het offer van Iphigenia worden behandeld. Als laatste wordt een belangrijke zeventiende-eeuwse prent besproken.

2.1 Uitbeeldingen van het verhaal in de klassieke oudheid

Een van de vroegste kunstwerken met het offer van Iphigenia als thema wordt door Van Mander beschreven in zijn *Schilderboeck*. In het onderdeel *Wtbeeldinghe der Affecten, passien, begeerlijckheden, en lijdens der Menschen* beschrijft de auteur een fresco van de Oudgriekse schilder Timanthes, waarop het verdriet van de figuren centraal staat:

'...Oock te begrijpen in een Beeldt alleenich *Timanthes* uyt Syren quam oock ter famen, Hebbende gheschildert, wel nae t'betamen, De groote droefheyte en t'jammer beweeneich, Daer men sach ghestelt voor den Altaer steenich, *Iphigenia* de maeght, die sy dachten, Onnooselijck t'eenen offer te slachten. Om de gramme *Diana* te paysieren en de rasende Zee-tempeesten slissen, Daer bewesen die t'werck soudent bestieren, Oock den omstandt melijdighe manieren, Calcas ghelaet sachmen vol droeffenissen, maer noch al seerder bejammert *Vlissen*, Den Oom, hertelijck verschrickt zijnde van de Grouwelijcke moordadigh' offerhande. Als nu den Schilder alle droeve gesteren, Handen wringhen, weenen en suchten clachtich, Hadt in alle dese ghebruyckt ten besten, Heeft boven al uytnemende ten lesten *Agamemnon* den Vader alsoo crachtich gheschildert mistroost, van herten onmachtich, Dat hy niet en mocht met aensienden ooghen den wreeden dootslach aen zijn Kindt ghedooghn. Dit bracht hy door deckinghe des ghesichten te weghe, met cleyderen, oft met handen... Op dit constighe stuck heeftmen gaen stichten diverse veersen, en Poetsche dichten, tot een heerlijck gherucht in verre Landen.²⁵

Van Mander beschrijft dat de Oud-Griekse schilder Timanthes (4^e eeuw voor Christus) de kunst van het uitdrukken van verdriet goed beheerste.²⁶ De schilder beeldde de emoties van de omstanders, en de ziener Calchas zo goed uit, dat hij het grootste verdriet, namelijk dat van de vader, niet meer kon weergeven. Volgens Van Mander heeft Timanthes er daarom voor gekozen om het gezicht van Agamemnon, de vader van Iphigenia, te bedekken. Het werk waar Van Mander over schrijft is niet bewaard gebleven. Er is echter wel een wandschildering van het offer van Iphigenia uit de eerste eeuw in Pompeii ontdekt, dat beschouwd wordt als een kopie naar het origineel van Timanthes.²⁷ (afb. 2). Volgens Van Mander was er veel geschreven over dit fresco, waardoor het bestaan ervan

²⁵ Van Mander 1604, fol. 26r.

²⁶ Wanneer Timanthes geboren en gestorven is, is niet bekend.

²⁷ Moormann en Uitterhoeve 2007, p. 234.

bekend was in een groot aantal landen.²⁸ Uit het onderzoek van Miedema is gebleken dat Van Mander zijn tekst over Timanthes gebaseerd heeft op boek XXXV uit de *Naturalis Historia* van Plinius de oudere (23-79) uit het jaar 77. Van Mander heeft het gedeelte van boek XXXV over schilderkunst volgens Miedema vrijwel in zijn geheel verwerkt in zijn levensbeschrijvingen van kunstenaars. *Naturalis Historia* was in het Latijn geschreven en veelvuldig vertaald. De eerste Nederlandse vertaling is gedrukt in Leiden in 1582.²⁹ In zijn boek beschreef Plinius het fresco van Timanthes, waarbij hij veel aandacht schonk aan de weergave van emoties.³⁰

Naast de tekst van Van Mander, beschreef Fransiscus Junius (1589-1677) het werk van Timanthes in het Latijn in zijn boek *De Pictura Veterum* uit 1637. In deze uitgave beschreef Junius de levens en werken van de antieke kunstenaars, waarvoor hij eveneens boek XXXV van Plinius' *Naturalis Historia* als bron gebruikte. In 1641 verscheen de Nederlandse vertaling *De schilder-konst der Oude*, waarin hij op eenzelfde manier als Van Mander schreef over het fresco van Timanthes:

'...Want over- mids hy in de op-offeringhe van Iphigenia, Calchas droevigh hadde gheschildert, Vlysses noch droevigher, en dat hy Menelaus den grootsten anghst ende bedrucktheydt hadde toegheschreven die men door de Konst eenigh- sins treffen konde, al dat nu de gantsche kracht deser bewerten aen dit stuck hadde ghehangh- en, en dat hy niet en sach hoe het benauwde wesen haeres Vaders nae behooren soude uyt- ghedrukt worden, soo heeft hy Agamemnons aenghesicht als met een deksel oertoghen, ten eynde dat sich yder een des Vaders ghebaer nae sijn eyghen begriyp soude voorstellen.'³¹

De beschrijving van Plinius van het originele fresco van Timanthes heeft er voor gezorgd dat er naar dit voorbeeld meerdere uitbeeldingen van het verhaal van het offer van Iphigenia zijn gemaakt. Zo is er onder andere een tweede-eeuws mozaïek bewaard gebleven. Dit *Emporion Mozaïek* bevat een aantal elementen die overeenkomen met de beschrijving van het fresco van Timanthes (afb. 3). In beide kunstwerken wordt Iphigenia bijvoorbeeld weggevoerd naar de offerplaats door een aantal mannen en wordt in de lucht al aangegeven wat er daarna gaat gebeuren. De godin Diana is namelijk onderweg om het meisje te vervangen door een hinde. De beschrijving van het fresco maakt duidelijk

²⁸ Van Mander 1604, fol. 26r.

²⁹ Miedema 1973, pp. 344 en 644-645. Volgens de auteur heeft Van Mander voornamelijk de Franse vertaling van *Naturalis Historia* door Antoine du Pinet uit 1510-1550 geraadpleegd. Dit blijkt uit de grote overeenkomsten tussen Van Manders tekst en de Franse vertaling, die afwijkt van de Nederlandse versie uit 1582.

³⁰ Ibidem, pp. 644-645.

³¹ Jansen 1999, p. 96. Dit heeft de auteur geciteerd uit: F. Junius, *Schilder-boeck, De Schilder- konst der Oude*, Middelburg 1641, p. 229.

dat de figuur die zijn gezicht bedekt en op het mozaïek naast Iphigenia is afgebeeld, Agamemnon, de vader van het slachtoffer moet zijn. Door deze duidelijke overeenkomsten tussen beide uitbeeldingen, kan gezegd worden dat er sprake is van een beginnende beeldtraditie.

2.2 Zestiende-eeuwse prenten

In de zestiende eeuw ontstonden nieuwe afbeeldingen van het offer van Iphigenia. De prentmakers lijken hun werk bij gebrek aan visuele bronnen te hebben gebaseerd op de teksten zelf en dat kan worden afgeleid uit de grote verschillen met de hierboven genoemde voorbeelden uit de oudheid. Een van de oudste prenten van het verhaal van Iphigenia is gemaakt in 1551 door een onbekende Duitse kunstenaar (afb. 4). Deze houtsnede is waarschijnlijk gebruikt als illustratie voor een thans niet meer bekende Duitse *Metamorfosen* vertaling en hij beeldt het moment uit waarop Iphigenia gered wordt door Diana. Iphigenia is afgebeeld met een kroon op het hoofd, hetgeen naar haar status als prinses verwijst. Zij is omgeven door wolken en achter haar is een dier dat op een ezel lijkt weergegeven. Dit moet waarschijnlijk het hert voorstellen, dat het meisje zal vervangen. Boven Iphigenia is een vrouwelijke figuur op een wolk afgebeeld, die gekroond is met een lauwerkrans en een boog in haar hand heeft. Gebruikelijk wordt Diana afgebeeld met een maansikkeltje op het hoofd, een boog en soms met een hert aan haar zijde. Op deze prent is enkel de boog als attribuut afgebeeld, waaraan Diana te herkennen is. De lauwerkrans verwijst waarschijnlijk naar haar klassieke afkomst, maar het toont aan dat de maker niet bekend was met alle gebruikelijke attributen van de godin. Naast deze twee figuren zijn vier mannen in harnas uitgebeeld die het leger van Agamemnon voor lijken te stellen. Een van die figuren wijst naar Iphigenia en dat zou haar vader kunnen zijn, maar hij is niet als zodanig herkenbaar. Deze Duitse illustratie lijkt gebaseerd te zijn op een niet meer bekend middeleeuws voorbeeld, vanwege de kledingstijl en manier van afbeelden. Zo lijkt Iphigenia in deze houtsnede eerder op een middeleeuwse jonkvrouw, dan op een Griekse prinses.

Een paar jaar na dit Duitse voorbeeld, verscheen in 1553 een andere gravure van het offer van Iphigenia (afb. 5). Deze uitbeelding is door de Italiaanse kunstenaar Michaelis Tramezini ontworpen en door de Franse graveur Nicolas Beatrizet (ca. 1520-1560) uitgevoerd, hetgeen blijkt uit de inscriptie van het werk: *Romae Michaelis - Tramezini - Formis, CVM Privilegio – SVMMI – Pont. MDLIII.*³² Dat het om een uitbeelding van het hier behandelde thema gaat wordt duidelijk gemaakt door de naam *Iphigenia* op het offeraltaar. De jonge vrouw die voor het altaar geknield zit, is Iphigenia, die geofferd gaat worden door de mannelijke figuur die achter haar staat. De man krijgt een zwaard aangereikt door een adelaar, waarmee hij waarschijnlijk het meisje zal executeren. Er

³² Van Michaelis Tramezini zijn er geen geboorte- en sterftejaar bekend.

wordt echter naar de redding van Iphigenia verwezen doordat er achter dezelfde man een hert is afgebeeld. De godin Diana is dit keer niet te zien. In tegenstelling tot de Duitse prent uit 1551, lijkt de kledingstijl in dit geval geïnspireerd te zijn op antieke voorbeelden. Een ander groot verschil met de Duitse prent is de dramatiek en levendigheid die de illustratie van Beatrizet en Tramezini uitstraalt. De afbeelding spreekt meer tot de verbeelding dan de eenvoudige prent uit 1551, waarin de figuren erg statisch zijn weergegeven.

Een van de bekendste prenten die het offer van Iphigenia uitbeeldt is de houtsnede van Bernard Salomon (ca. 1510-1561) uit 1557 (afb. 6). Deze Franse kunstenaar maakte illustraties voor de in het eerste hoofdstuk besproken uitgave van de *Metamorfosen* die in 1557 werd uitgegeven in Lyon. Salomons prent wijkt af van de eerder besproken weergaves van het offer van Iphigenia, omdat er een andere scène uit het verhaal is uitgebeeld. In de antieke voorbeelden en de twee besproken zestiende-eeuwse prenten werd er vooral gehint naar wat er zou gebeuren, maar in de prent van Salomon is het meisje al gered en vervangen door een hert. Uit een betere bestudering van de prent valt op te maken dat het dier op het offeraltaar meer weg heeft van een bok dan een hert, maar dat terzijde. Op de prent zijn meerdere mannelijke figuren afgebeeld, die niet duidelijk te herkennen zijn. Ze dragen helmen en wapens, waardoor ervan uitgegaan kan worden dat ze het Griekse leger representeren. De figuur die naast het offeraltaar is te zien, zou zowel de ziener Calchas als de vader van Iphigenia, Agamemnon, kunnen zijn. De figuur heeft echter een voorwerp in zijn handen dat lijkt op een staf, wat een passend attribuut voor een koning of legerleider als Agamemnon zou zijn. De schepen op de achtergrond verwijzen naar de Griekse vloot. Agamemnon bedekt zijn gezicht niet, zodat kan worden vastgesteld dat Salomon zich niet baseerde op de antieke beeldtraditie.

Salomons ontwerpen voor de illustraties van de *Metamorfosen* zijn niet gekopieerd naar anderen, maar volgens Anton Boschloo, die prenten naar de verhalen van Ovidius heeft onderzocht, gaat het om eigen inventies.³³ De prentmaker heeft de belangrijkste elementen uit het verhaal, namelijk het offer van Iphigenia en de redding door de godin Diana in zijn prent weergegeven. De prent van Salomon laat dus de meest prominente gebeurtenissen uit het verhaal van Iphigenia zien, hetgeen ook de belangrijkste functie van illustraties uit de *Metamorfosen* vertalingen was.³⁴ Boschloo beweert tevens dat Salomons houtsneden zijn aangepast aan de smaak van de zestiende eeuw, toen men een groeiende interesse kreeg in de klassieke oudheid.³⁵ Op de prent van Salomon is dit terug te zien in de toga's van Diana en Iphigenia. Diezelfde belangstelling voor de klassieke oudheid die

³³ Boschloo 1980, p. 10.

³⁴ Sluiter 2000, p.170

³⁵ Boschloo 1980, p. 10.

Boschloo signaleert is ook te zien in de prent van Beatrizet en Tramezini, waarop de figuren gekleed waren in toga's en een klassieke uitstraling hadden.

De houtsnede van Salomon werd in Duitsland nagevolgd door de kunstenaar Virgil Solis (1514-1562). In feite kopieerde hij Salomons houtsnede op groter formaat, waardoor er meer details zichtbaar zijn gemaakt (afb. 7). Solis' houtsneden werden, net als die van zijn voorganger, gebruikt voor *Metamorfosen*-boeken, die kort na elkaar werden uitgegeven in heel Europa, zoals in het eerste hoofdstuk is besproken. Het eerste boek waarin zijn prenten werden gebruikt is in 1563 uitgegeven.³⁶ Omdat Solis zijn prent direct heeft gekopieerd naar Salomon, is de compositie gespiegeld.

Solis werd op zijn beurt weer veelvuldig gekopieerd door andere Europese kunstenaars. In de eerder besproken vertaling van Florianus uit 1599 was het verhaal van het offer van Iphigenia voorzien van een illustratie die gebaseerd lijkt te zijn op de prent van Solis of een kopie daarnaar (afb. 8). De maker van deze houtsnede is Muller, die tevens de drukker van deze uitgave was.³⁷ Dat Muller de prent van Solis kende, kunnen we ten eerste opmaken uit het gegeven dat hetzelfde moment is uitgebeeld. Iphigenia is vervangen door een schaap en wordt door Diana meegenomen, hetgeen exact hetzelfde moment is als in de prent van Solis. Ten tweede is de compositie van de prent van Muller gespiegeld, omdat hij zijn versie gekopieerd heeft naar het origineel. De figuren in de prent van Muller zijn op een iets afwijkende manier weergegeven, maar de overeenkomsten met de prent van Solis zijn erg sterk. Hier valt uit op te maken dat de prent van Solis bekend raakte in de Nederlanden, doordat de Florianusuitgave populair was en veel werd heruitgegeven. De prenten van Solis werden zo vaak gebruikt, omdat dit goedkoper was dan het maken van nieuwe houtsneden voor elke uitgave van de *Metamorfosen*.

Bij één herdruk van de Florianusuitgave werden prenten gebruikt van de Italiaanse kunstenaar Antonio Tempesta (1555-1630), die zich ook had laten beïnvloeden door de prenten van Salomon of Solis (afb. 9).³⁸ Tempesta beeldt in feite dezelfde scène als zijn voorgangers uit, maar op een iets andere manier. In de ets die Tempesta rond 1600 maakte is het dier dat op het offeraltaar ligt inderdaad een hert en lijkt het niet langer op een bok, zoals in de prenten van Salomon en Solis. Dit suggereert dat Tempesta de tekst beter heeft bestudeerd alvorens hij de prent heeft gemaakt. In de Italiaanse prent is een groot deel van de achtergrond verdwenen en zijn sommige figuren niet meer weergegeven. De nadruk ligt op het dramatische aspect van het verhaal, namelijk de redding van

³⁶ Ibidem, pp. 10-12.

³⁷ Florianus en Muller 1599, titelblad.

³⁸ Sluijter 2000, pp. 176-178.

Iphigenia. Naast het offeraltaar is opnieuw een knielende mannelijke figuur weergegeven die een soort scepter in zijn handen heeft. In de prenten van Salomon en Solis waarop Tempesta zijn variant heeft gebaseerd, was de identiteit van de knielende man naast het altaar niet direct duidelijk. Doordat Tempesta deze figuur een kroon heeft gegeven maakt hij duidelijk dat het koning Agamemnon gaat. Hij lijkt op te kijken naar zijn dochter, die hem vanuit de lucht ook aan lijkt te kijken. Dit is opmerkelijk omdat de omstanders volgens Euripides' *Iphigenia in Tauris* zich er niet van bewust waren dat Iphigenia gered werd door de godin Diana en ervan uit gingen dat zij de offerdood was gestorven. In de twee prenten van Salomon en Solis is een wolk afgebeeld die een scheiding vormt tussen wat er in de lucht en op het land gebeurt, en wellicht heeft die de bedoeling om te verhullen wat er met Iphigenia is gebeurd. Dit is echter niet het geval in de prent van Tempesta, waar er duidelijk oogcontact is tussen Agamemnon en zijn dochter. Door de gebaren van Agamemnon en Iphigenia is de prent van de Italiaanse kunstenaar veel levendiger en dramatischer dan de prenten van zijn voorgangers.

De etsen van Tempesta werden in verschillende boeken met vertellingen van Ovidius' *Metamorfosen* gebruikt om de verhalen te illustreren, waardoor ze weid verspreid raakten. In Nederland was men bekend met het werk van Tempesta, omdat zijn prenten werden gebruikt in Florianus' Nederlandse vertaling van de *Metamorfosen* uit 1620. De prent van Tempesta zou van groot belang blijken te zijn voor de beeldtraditie in de zeventiende eeuw, vanwege de sterke dramatiek in zijn werk.

2.3 De zeventiende-eeuwse prent van Pietro Testa

In de periode 1640-42 maakte de Italiaanse kunstenaar Pietro Testa (1611-1650) een prent van het offer van Iphigenia (afb. 10). Deze prent is erg van belang voor het onderzoek naar het ontstaan van de beeldtraditie, omdat het een belangrijke inspiratiebron blijkt te zijn geweest voor zeventiende-eeuwse schilders. De prent is veel gedetailleerder dan de zestiende-eeuwse prenten en toont een andere scène uit het verhaal. Iphigenia zit op de grond voor het offeraltaar en haar wordt water aangeboden door een man. De ogen van Iphigenia zijn gesloten en het lijkt alsof ze in elkaar is gezakt. De man naast haar, met een lauwerkrans op zijn hoofd, heeft een zwaard in zijn hand en houdt het meisje vast. Om het altaar heen staan priesters die gekleed zijn in lange gewaden en die lauwerkransen dragen. Rechts op de prent zijn soldaten afgebeeld, die verwijzen naar het leger van Agamemnon. De koning is helemaal links op de prent te zien en hij verbergt zijn gezicht achter zijn mantel. Dit motief heeft Testa duidelijk gebaseerd op de overlevering van de antieke traditie. In de periode dat Testa werkzaam was kon hij op verschillende manieren toegang hebben tot de beschrijving van het fresco van Timanthes. Plinius de oudere had het fresco beschreven in zijn *Naturalis Historia*, dat ook in het Italiaans beschikbaar was. Tevens had de Italiaanse kunstenaar Leon

Battista Alberti (1404-1472) in zijn traktaat *De Pictura* uit 1435 het fresco van Timanthes beschreven. De auteur onderstreept daarin het bedekken van het gezicht van Agamemnon en deze inventie was volgens hem het bewijs van het grote schilder talent van Timanthes.³⁹ Achter Agamemnon zijn twee vrouwen afgebeeld, die beide verdriet tonen. Waarschijnlijk is één van hen Clytemnestra, de moeder van Iphigenia. De meest prominente figuur op deze prent is de godin Diana, die op een wolk zit en naar het hert wijst dat onder haar staat. Vrijwel alle figuren kijken vol verbazing naar de godin.

Testa's prent heeft veel overeenkomsten met die van Tempesta. Ten eerste is er in beide gevallen sprake van contact tussen Diana en de omstanders. In het geval van Tempesta was er sprake van oogcontact tussen vader en dochter, maar bij de prent van Testa is er contact tussen de priesters en de godin. Diana kijkt naar hen en wijst naar het hert alsof ze wil zeggen dat Iphigenia gered gaat worden. De tweede overeenkomst tussen de prenten van Tempesta en Testa is het gegeven dat de emoties van de figuren erg duidelijk naar voren komen. De priesters rond het altaar staken hun bezigheden en vestigen hun aandacht op de interventie van Diana. De familieleden van Iphigenia hebben hun gezicht bedekt, maar door middel van de lichaamshoudingen en gebaren wordt direct duidelijk dat hun verdriet te groot was om weer te geven. Naast deze overeenkomsten is er een groot verschil met de prent van Tempesta en diens inspiratiebronnen. Testa beeldt in feite een nieuw moment van het verhaal uit. Hij laat zien dat Diana arriveert, hetgeen plaatsvindt tussen het moment van het offer en het fragment waarin Iphigenia omringt door wolken wordt meegenomen, wat juist werd uitgebeeld door Salomon, Solis en Tempesta. Het motief van de verhullende wolken is te herleiden tot Ovidius *Metamorfosen*, omdat daarin wordt beschreven dat Diana 'een mist vormt om in de drukte van gebed en rituelen het meisje uit Mycene te vervangen door een hert'.⁴⁰ Deze mist of wolken zijn op de prent van Testa zichtbaar op de achtergrond, achter Diana. In tegenstelling tot de prenten van Salomon, Solis en Tempesta is de prent van Testa niet verschenen in een *Metamorfosen*-uitgave, maar als een op zich zelfstaand werk. Uit onderzoek blijkt dat Testa deze prent maakte en meerdere malen uitgaf om voor zichzelf als kunstenaar te kunnen adverteren. Op deze manier hoopte hij zijn kwaliteiten als kunstenaar aan te tonen, zodat hij opdrachtgevers zou krijgen.⁴¹

Doordat Testa zijn prenten meerder keren uitgaf en verspreidde, raakten kunstenaars ten noorden van de Alpen ook bekend met zijn werk. Uit de tekening van Moses ter Borch (1645-1667) uit 1659 (afb. 11) blijkt dat men bijvoorbeeld in de Noordelijke Nederlanden bekend was met het werk van Testa. De tekening van Ter Borch is een directe kopie naar de prent van Testa, maar dan minder

³⁹ Cropper en Dempsey 1988, pp. 123-124.

⁴⁰ D'Hane-Scheltema 2002, p. 333.

⁴¹ Cropper en Dempsey 1988, p. 124.

gedetailleerd. Zo zijn de schepen op de achtergrond minder goed zichtbaar en is de kleding van de figuren minder uitbundig gedecoreerd. De compositie is wel exact hetzelfde als die van de prent van Testa en dat zou van belang zijn voor de Noord-Nederlandse kunstenaars uit de zeventiende eeuw.

Samenvattend kan worden gesteld dat de prenten van zestiende-eeuwse kunstenaars de versie van het verhaal, zoals het door Euripides en later door Ovidius is opgeschreven, volgen. Er is echter wel sprake van twee verschillende varianten of beeldtradities. De Duitse illustratie uit 1551 en de prent van Beatrizet beelden het moment uit vóór dat Iphigenia gered werd door Diana. In hun weergaves wordt er verwezen naar de redding doordat ze een hert of een wolk met daarop de godin hebben afgebeeld. Salomon, Solis en Tempesta maakten prenten van het moment waarop Iphigenia gered wordt en ze deden dit op een herkenbare manier. In deze prenten wordt op het offeraltaar een hinde verbrand, in plaats van het meisje Iphigenia. De prent van Salomon was een belangrijke inspiratiebron voor Solis en Tempesta en kan daarom beschouwd worden als de start van een nieuwe beeldtraditie. De prenten van Tempesta en Testa waren, vanwege de dramatiek en levendigheid, belangrijke inspiratiebronnen voor latere kunstenaars.

3. Twee belangrijke vergelijkbare offerthema's

Naast de zestiende-eeuwse prenten die in het vorige hoofdstuk besproken zijn, werd er volgens Sluijter in de zeventiende eeuw voor een weergave van het offer van Iphigenia soms illustraties uit het verhaal van Polyxena gebruikt, omdat dit volgens de auteur dramatischer en gemakkelijker uit te beelden zou zijn. De auteur bedoelt hiermee het moment uit het verhaal vlak voordat het offer plaats vindt.⁴² Het verhaal van Polyxena lijkt erg sterk op dat van Iphigenia, omdat in beide verhalen een jonge vrouw geofferd wordt in een periode van oorlog. Bovendien is er nog een ander verhaal dat veel overeenkomsten heeft met dat van Iphigenia, namelijk het Bijbelse offer van de dochter van Jifta. In dit hoofdstuk worden de twee vergelijkbare thema's en hun beeldtraditie kort besproken, omdat het van belang is voor de manier waarop het offer van Iphigenia in de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderkunst werd uitgebeeld.

3.1 Het offer van Polyxena

Het verhaal van Polyxena is, net als dat van Iphigenia, ook afkomstig uit Ovidius' *Metamorfosen* en vertelt het verhaal van de jongste dochter van de Trojaanse koning Priamus, die een liefdesverhouding kreeg met de Griekse Achilles tijdens de Trojaanse Oorlog. Toen Achilles stierf

⁴² Sluijter 2000, pp. 64-65.

wilde hij dat Polyxena ter ere van hem op zijn graf zou worden geofferd, zodat ze samen zouden zijn in de onderwereld. Polyxena werd aan het einde van de Trojaanse oorlog, als de Grieken de stad al hebben veroverd en in brand hebben gestoken, geofferd door de zoon van Achilles, Neoptolemos.⁴³ Iphigenia wordt aan het begin van de oorlog geofferd en in dit opzicht kan het verhaal van Polyxena als de Trojaanse tegenhanger van het eerste verhaal worden beschouwd. Het grootste verschil tussen beide verhalen is dat Iphigenia gered wordt door de godin Diana en dat Polyxena daadwerkelijk sterft op het graf van Achilles. Een ander verschil is de locatie waar het offer plaats vindt, het brandende Troje of de kust van Aulis. De belangrijkste aspecten van het verhaal van Polyxena zijn het graf van Achilles en het brandende Troje en deze zijn tevens vaak te zien op uitbeeldingen van het verhaal. Het thema is niet vaak uitgebeeld.

Een van de vroegste prenten van het offer van Polyxena is gemaakt door Pieter Jalhea Furnius (1540-1626) en Gerard Groening (ca. 1515-1600) rond 1571 (afb. 12). Op deze prent, die deel uitmaakte van de serie *De Trojaanse Oorlog*, wordt een jonge vrouw voor een graf geofferd door een man met een zwaard, vermoedelijk Neoptolemos. Bij het graf staat een groep soldaten en op de grond liggen de helm en wapenuitrusting van Achilles. Op de achtergrond zijn een slagveld, een verwoeste en brandende stad en het Paard van Troje afgebeeld, waardoor de prent duidelijk te herkennen is als een uitbeelding van het verhaal van Polyxena.

De eerder besproken kunstenaar Tempesta heeft ook het offer van Polyxena uitgebeeld in 1606 (afb. 13). Een jonge vrouw staat op het punt om geofferd te worden door een man met een zwaard. Ze zit op een stenen graf en daarachter is een groep soldaten afgebeeld die naar de gebeurtenis kijkt. Dit keer is er geen brandende stad afgebeeld. Deze prent verschilt met Tempesta's uitbeelding van het offer van Iphigenia, omdat Diana en het hert ontbreken en omdat de jonge vrouw op een graf en niet voor een altaar wordt geofferd. Tempesta heeft net als de vorige kunstenaar het moment vlak voor het offer uitgebeeld.

In de zeventiende-eeuwse schilderkunst in de Noordelijke Nederlanden is het thema van Polyxena niet vaak uitgebeeld. De kunstenaar Rombout van Troyen (ca. 1605-1655) schilderde in 1652 als één van de eersten het offer van Polyxena (afb. 14). De jonge vrouw wordt geofferd op het strand van Troje, te midden van een groep soldaten. De brandende stad is op de achtergrond weergegeven en het offer vindt plaats voor het standbeeld en het graf van Achilles. De belangrijkste elementen uit het verhaal zijn aanwezig op dit schilderij en daardoor weten we dat het offer van Polyxena is uitgebeeld.

⁴³ Moormann en Uitterhoeve 2007, p. 339.

Jacob De Wet I maakte in de periode 1650-1672 een uitbeelding van het verhaal van Polyxena (afb. 15). De scène speelt zich af in een grot of catacombe met een doorkijkje naar een antieke stad. Een jonge vrouw zit geknield op het graf van Achilles, dat herkenbaar is aan zijn wapenuitrusting die op de grond ligt. Om de vrouw heen zijn figuren in antieke kleding afgebeeld en één daarvan heeft het offerzwaard in zijn handen. De stad op de achtergrond staat niet in brand, maar door het graf met bijbehorende wapenuitrusting is het schilderij herkenbaar als een uitbeelding van het verhaal van Polyxena. Dezelfde schilder maakte ook een schilderij van het offer van Iphigenia en dit wordt in hoofdstuk vier uitgebreid besproken.

Een derde schilderij van dit thema is in 1688 gemaakt door Richard Brakenburgh (1650-1702) (afb. 16). Opnieuw is een jonge vrouw afgebeeld, dit keer geblinddoekt, die op het punt staat om geofferd te worden op een graf. De offer-scène speelt zich voor een antieke stad met tempels en een obelisk. Links en rechts naast de offerplaats zijn treurende figuren afgebeeld, waarschijnlijk familieleden van Polyxena. Een onbekende man, gekleed in harnas, houdt zijn hand voor het gezicht om niet te hoeven zien wat er gaat gebeuren. Dit motief is wellicht gebaseerd op het fresco van Timanthes, waarbij Agamemnon. Dit schilderij is moeilijker te herkennen als een uitbeelding van het Polyxena verhaal, omdat de stad niet in brand staat en er geen wapenuitrusting of andere verwijzing naar Achilles te zien is.

3.2 Het offer van de dochter van Jefta

Het offer van Iphigenia heeft ook overeenkomsten met het oudtestamentische offer van de dochter van Jefta. Volgens het Bijbelse verhaal bad Jefta, een van de oprichters van Israël, tot God om hen de overwinning op de Ammonieten te geven. Volgens zijn gelofte zou hij het eerste dat hij bij thuiskomst tegen zou komen offeren. Bij thuiskomst werd Jefta door zijn enige dochter begroet en om zijn gelofte te houden, moest hij zijn eigen dochter offeren. Zij accepteerde haar lot, omdat Jefta zijn gelofte niet mag breken.⁴⁴ Dit Bijbelse verhaal komt sterk overeen met het offer van Iphigenia, omdat beide dochters, niet tegen de wil van hun vader ingingen, maar bereid waren om te sterven. Deze overeenkomst werd in de zeventiende eeuw ook opgemerkt door Joost van den Vondel (1587-1679), die een directe relatie tussen Euripides' *Iphigenia in Aulis* en Abraham de Konings (1588-1619) *Jeftas ende zijn eenighe dochters treur-spel uit 1615*. Vondel legt uit dat 'Euripides' *Iphigenia* het publiek deed wenen en dat ook De Koning de toeschouwers in diepe droefheid gestort heeft door zijn tragedie over het offer van de dochter van Jefta.⁴⁵ Naast de overeenkomsten zijn er ook een paar verschillen tussen beide verhalen. Iphigenias verhaal speelt zich

⁴⁴ *Rechters* 11: 29-36.

⁴⁵ Smits-Veldt 1986, p. 403. De auteur heeft dit geciteerd uit: Vondel, 'Sonnet', W.B. editie 1, p. 472.

af in de klassieke oudheid en het meisje wordt gered. Het Bijbelse verhaal speelt zich af in een hele andere periode en Jefthas dochter sterft net als Polyxena. In de schilderkunst is het verhaal van de dochter van Jeftha moeilijk te herkennen, door het gebrek aan specifieke elementen. Het verhaal is enkel te onderscheiden van de twee mythologische offer-scènes door het gebrek aan verwijzingen naar de klassieke oudheid.

In de beeldende kunsten is met name het moment uit het verhaal uitgebeeld waarop Jeftha door zijn dochter wordt begroet. Het offer van Jefthas dochter is een erg zeldzaam onderwerp. De eerste prent van dit thema verscheen in 1643 als onderdeel van de serie *Geschiedenis van Jeftha* (afb. 17). Deze prent is gemaakt door Nicolaes Ryckmans (1595-?) en Pieter de Jode I (1570-1634) en toont het moment voordat Jeftha zijn dochter offert met een zwaard. De jonge vrouw zit geknield voor het altaar en wordt door haar vader vastgehouden. Op de achtergrond zijn een kasteel en het leger van Jeftha weergegeven. De figuren zijn niet gekleed in antieke toga's, maar in harnassen en lange gewaden. Het kasteel en de kleding zijn de enige aanwijzingen dat het hier om een Bijbelse offer-scène gaat en niet om een mythologische.

In de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderkunst is het offer van Jeftha, voor zover bekend, slechts twee keer uitgebeeld. Het eerste schilderij is gemaakt door Willem de Poorter (1608-na 1648) en dateert ca. 1640 (afb. 18). Een jonge vrouw zit te midden van een groep figuren geknield voor een offeraltaar. Naast haar staat een man die een gebaar naar de hemel maakt, alsof hij wil zeggen dat hij dit voor God doet. Dit moet Jeftha zijn, die zijn dochter aan God gaat offeren. De figuren zijn gekleed in oosterse gewaden, dat kenmerkend is voor Oudtestamentische figuren. Volgens Sluijter heeft De Poorter hier waarschijnlijk het offer van Polyxena uitgebeeld, omdat de bijfiguren niet te identificeren zijn en Diana ontbreekt.⁴⁶ Door het gebaar dat de oudere man naar de geknielde jonge vrouw maakt en het ontbreken van een graf, ligt het meer voor de hand dat het om een uitbeelding van het offer van de dochter van Jeftha gaat. Dit voorbeeld toont aan hoe sterk de offerverhalen op elkaar lijken.

Het tweede schilderij van dit thema is door een onbekende kunstenaar gemaakt (afb. 19). Volgens het RKD zou het schilderij gemaakt zijn naar een verloren origineel van Bramer.⁴⁷ Van dit schilderij is het zeker dat het om een uitbeelding van het Bijbelse offerverhaal gaat, omdat er een engel is afgebeeld naast het offeraltaar met de jonge vrouw. De vrouw heeft haar handen gevouwen, alsof ze

⁴⁶ Sluijter 2000, p. 64.

⁴⁷ Doordat het om een onbekende kunstenaar gaat en het origineel van Bramer verloren is gegaan, is dit schilderij niet specifiek te dateren. Het RKD dateert het schilderij ca. 1611-1674, de werkzame periode van Bramer.

tot God bidt. Aan de linkerkant zit een man in oosters gewaad op een troon, waarschijnlijk Jefta. Daarnaast zijn een aantal figuren afgebeeld die reageren op het aanstaande offer.

Samenvattend kan worden gesteld dat zowel het offer van Polyxena als dat van de dochter van Jefta erg veel overeenkomsten hebben met het verhaal van Iphigenia. De drie thema's zijn enkel van elkaar te onderscheiden door mensen die goed bekend zijn met de *Metamorfosen* en de Bijbel. Een uitbeelding van het offer van Iphigenia is te herkennen aan Diana, het hert en schepen. Polyxenas verhaal is herkenbaar doordat ze op een graf geofferd wordt, door een verwijzing naar Achilles en de aanwezigheid van een brandende stad. Het offer van de dochter van Jefta is moeilijker te herkennen op schilderijen, omdat er geen specifieke aspecten zijn. Als er op schilderijen waarop een jonge vrouw geofferd wordt geen verwijzingen naar de antieken zijn en er gebruik gemaakt wordt van oosterse kleding, gaat het waarschijnlijk om een weergave van het Bijbelse offerverhaal. In het volgende hoofdstuk zal een aantal schilderijen besproken worden waarop Diana en het hert ontbreken, dat zal illustreren hoe moeilijk de drie thema's van elkaar te onderscheiden zijn als specifieke elementen uit de verhalen niet zijn afgebeeld.

4. Het offer van Iphigenia in de schilderkunst van de zeventiende eeuw

In dit hoofdstuk wordt besproken welke kunstenaars het offer van Iphigenia hebben uitgebeeld en waar zij hun inspiratie vandaan haalden. De schilderijen zijn gegroepeerd rond hun gezamenlijke inspiratiebron en overeenkomsten in manier van uitbeelden. Per groep worden de meest representatieve of opvallende schilderijen uitgebreid behandeld en de rest wordt kort genoemd. Tevens worden de bijzondere uitbeeldingen, waarvoor de kunstenaars geen concrete voorbeelden hebben gebruikt, apart besproken. Als laatste worden de schilderijen behandeld die niet duidelijk herkenbaar zijn als een uitbeelding van het offer van Iphigenia en veel lijken op de in het vorige hoofdstuk besproken verhalen van Polyxena en de dochter van Jefta.

4.1 De prent van Pietro Testa als inspiratiebron

De prent van Testa uit 1641 was een belangrijke inspiratiebron voor zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse kunstenaars. Een van de eerste schilderijen waarin de invloed van Testa duidelijk zichtbaar is, is toegeschreven aan Jacob Hogers (1614-1655) en moet gemaakt zijn tussen 1640-1655 (afb. 20). Het schilderij, dat erg veel overeenkomsten heeft met de prent van Testa, kan pas na 1640

geschilderd zijn, omdat de Italiaan zijn versie in dit jaar maakte.⁴⁸ Op dit schilderij is het moment vlak voor het vermeende offer uitgebeeld. Rechts van het midden zijn het offeraltaar met Iphigenia en de omstanders afgebeeld. Links arriveert Diana op een wolk en zij wijst naar het hert dat het meisje zal vervangen. Naast Iphigenia zit een figuur die zich van ons wegdraait om naar Diana te kijken en achter het altaar staat een priester met een schaal in zijn handen. Deze twee figuren zijn vrijwel direct overgenomen van de prent van Testa, net als de manier waarop Iphigenia en Diana zijn afgebeeld. Op de achtergrond van het schilderij van Hogers zijn schepen en een boom te zien, die duidelijk geïnspireerd zijn op de prent van Testa. Het schilderij van Hogers moet echter niet als een directe kopie naar de prent worden beschouwd, omdat er ook een aantal verschillen zijn aan te wijzen. Zo zijn het altaar, de priesters en Iphigenia op een hoger niveau afgebeeld dan bij Testa en zijn er figuren veranderd en toegevoegd. De belangrijkste wijziging die Hogers heeft gemaakt is de weergave van de treurende familieleden van Iphigenia. Op de prent van Testa waren deze aan de linkerkant afgebeeld en waren hun gezichten bedekt vanwege hun verdriet. Op het schilderij van Hogers zijn aan de linkerkant een man en vrouw afgebeeld, waarvan de laatste haar gezicht afwendt van het offer. De man is gekleed in harnas en heeft zijn gezicht niet bedekt. Het zijn waarschijnlijk de ouders van Iphigenia, maar ze zijn op een heel andere manier afgebeeld dan op de prent van Testa. Dit schilderij van Hogers is het grootste uit het hele corpus, het is namelijk 142 bij 139,8 cm. Daar valt uit op te maken dat dit schilderij waarschijnlijk niet voor de vrije markt, maar voor een onbekende opdrachtgever is gemaakt. Dat moet iemand zijn geweest die bekend was met de *Metamorfosen van Ovidius* en met het verhaal van het offer van Iphigenia.

Een tweede voorbeeld is gemaakt door een kunstenaar uit de omgeving van Gerard de Lairese in de periode 1656-1699 (afb. 21).⁴⁹ Dit schilderij beeldt hetzelfde moment van het verhaal uit, maar op een kleinschaligere manier. Er zijn minder figuren afgebeeld, waardoor het schilderij veel intiemer lijkt. Zo is de grote groep omstanders op dit schilderij weggelaten en ligt de nadruk echt op het offer van Iphigenia en de aankomst van Diana. Iphigenia zit wederom tegen het offeraltaar en krijgt water aangeboden. Naast haar zit Calchas, met een mes in zijn hand. Deze figuur en de man in het lange gewaad achter het altaar lijken weer rechtstreeks te zijn overgenomen van de prent van Testa. De figuur rechtsvoor in harnas en rode cape zou Agamemnon kunnen zijn, maar hij is niet duidelijk herkenbaar. Diana is op dezelfde manier afgebeeld als op de prent van Testa. De godin is nu dichter bij de anderen afgebeeld, maar de compositie is duidelijk gebaseerd op het Italiaanse voorbeeld.

⁴⁸ Volgens het RKD was Hogers werkzaam in de periode 1629-1672 en dat is tevens de datering die aan het kunstwerk wordt gegeven. Hogers stierf na 1655 en daarom klopt 1672 niet.

⁴⁹ Een betere datering is er niet aan dit schilderij te geven, omdat de maker niet bekend is.

4.2 Gebaseerd op prenten van Salomon, Solis en Tempesta

In de prenten van Salomon, Solis en Tempesta werd het moment uitgebeeld waarop Diana Iphigenia vervangen had voor een hert en haar meenam. Zij gaven dit op een kenmerkende manier weer, door Diana en Iphigenia, omringd door wolken, in de lucht boven het altaar af te beelden. Dit moment uit het verhaal, waarop Iphigenia al gered is door Diana, genoot in de schilderkunst van de Noordelijke Nederlanden gedurende de zeventiende eeuw maar weinig navolging. Johannes de Maber (? – 1702) is de enige Noord-Nederlandse kunstenaar die zijn schilderij duidelijk heeft gebaseerd op de zestiende-eeuwse prenten. Op zijn schilderij dat ca. 1690-1700 gedateerd is, heeft hij exact hetzelfde moment uitgebeeld als Salomon, Solis en Tempesta (afb. 22). De godin Diana heeft Iphigenia al gered van de offerdood en neemt haar mee op een wolk. De godin Diana is herkenbaar aan haar tiara met maansikkel en door de halve maan die achter haar is weergegeven. Ze gebaart naar de hemel en heeft oogcontact met een man in harnas, vermoedelijk Agamemnon, alsof ze hem wil zeggen dat Iphigenia wordt meegenomen. Dit gebaar is waarschijnlijk geïnspireerd op de prent van Salomon of Solis, omdat Diana daarin ook haar linkerarm omhoog houdt en gebaart naar de omstanders. Op het schilderij van De Maber ontbreekt het hert dat Iphigenia vervangt. De dramatiek en levendigheid van de prent van Tempesta is duidelijk terug te zien in de overdreven bewegingen die de omstanders maken. Het gevoel voor drama wordt op het schilderij van De Maber nog versterkt door het gordijn dat op de voorgrond hangt, waardoor het lijkt alsof we naar een toneelstuk kijken.

4.3 Bijzondere uitbeeldingen van het thema

In de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst is er een aantal schilderijen van het offer van Iphigenia gemaakt dat bijzonder is. De schilderijen lijken grotendeels een eigen inventie te zijn geweest. Een voorbeeld daarvan is het in de inleiding genoemde schilderij van Bramer. Dit kunstwerk is het vroegste zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderij van het offer van Iphigenia en is 1625-1630 gedateerd (afb. 23). Bramer heeft het moment uitgebeeld waarop Iphigenia geofferd dreigt te worden door middel van een zwaard. Met haar linkerarm reikt ze naar de hemel en met haar andere arm leunt ze op het offeraltaar. Naast haar staat een man met een zwaard in zijn hand om haar te doden. Vermoedelijk is deze figuur de ziener Calchas en de man die rechts van hem staat is Agamemnon. Hoog in de lucht is de godin Diana weergegeven die met haar hand naar Iphigenia reikt. Op dit schilderij ontbreekt het hert, maar door de aanwezigheid van de godin Diana is het herkenbaar als een weergave van dit thema.

Bramers schilderijtje is slechts 28 bij 38 cm groot. Het is het enige schilderij uit het corpus dat geschilderd is op koper in plaats van paneel of doek. Ondanks het kleine formaat, moet het werk voor een verzamelaar of kunstkenner gemaakt zijn, vanwege de kostbare koperen drager. Naast het

opmerkelijke materiaal en formaat, is het schilderij vanwege andere redenen opvallend. Ten eerste is het een van de weinige uitbeeldingen van dit thema, waarop Iphigenia staand is afgebeeld. Tevens heeft de kunstenaar ervoor gekozen om de bijfiguren niet op gelijke hoogte met de hoofdvorstelling af te beelden, maar links op de achtergrond boven op een rots. Daarnaast heeft Bramer voor een theatraal middel gekozen in de vorm van een figuur op de voorgrond die naar de centrale gebeurtenis wijst. Dit was erg gebruikelijk bij manieristen en het is daarom zeer goed mogelijk dat Bramer beïnvloed is door Italiaanse kunstenaars. Volgens zijn biografie ging Bramer op zijn achttiende naar Italië en bleef hij daar langer tussen 1615 en 1627, waar hij in contact kan zijn gekomen met maniëristische kunstenaars.⁵⁰ Dit opmerkelijke schilderij is een pendant van een uitbeelding van de twist tussen Ajax en Odysseus. Het offer van Iphigenia was de illustratie voor boek XII en de twist tussen Ajax en Odysseus was afgebeeld bij boek XIII in de Florianus vertaling uit 1599, waardoor de thema's goed bij elkaar passen.⁵¹

De kunstenaar Jacob de Wet I, die het verhaal van Polyxena schilderde, maakte ook een schilderij van het offer van Iphigenia (afb. 24) tussen 1650-1672.⁵² Het is duidelijk dat het hier om een uitbeelding van dit thema gaat, omdat er een meisje geknield zit voor het altaar, de godin Diana is afgebeeld en er op de achtergrond schepen zijn weergegeven. De Wet I lijkt zijn compositie te hebben geïnspireerd op de prent van Testa, omdat in zijn schilderij de godin Diana ook links van de groep om het offeraltaar is afgebeeld. Daarnaast lijken de figuren bij het offeraltaar en dan met name de staande priester, erg op die van Testa's prent. Er zijn echter meer verschillen dan overeenkomsten met deze prent en die van zijn navolgers. Ten eerste zit Iphigenia geknield voor het altaar en richten de omstanders zich op haar. Daarnaast lijkt het erop dat het meisje geofferd gaat worden door verbranding, omdat er naast haar geen figuur staat met een wapen in zijn hand. In tegenstelling tot eerder besproken kunstenaars heeft De Wet de kleding van zijn figuren gebaseerd op eigentijdse mode. De meeste omstanders lijken gekleed te zijn als zeventiende-eeuwse burgers en dragen geen antieke toga's. Hier valt uit op te maken dat De Wet I een eigen inventie heeft gemaakt en niet de antieke kleding van de prent van Testa heeft overgenomen.

De zoon van De Wet, Jacob de Wet II (1641/42-1697), heeft het offer van Iphigenia twee keer op een bijzondere manier uitgebeeld. Het eerste schilderij maakte hij in de periode 1670-1697 (afb. 25). Een man omhelst het meisje en door de kroon op zijn hoofd, is het direct duidelijk dat het om

⁵⁰ Goldsmith en Gatehouse 1994, pp. 13-14 en 78.

⁵¹ Ibidem, p. 78.

⁵² Het RKD dateert dit schilderij 1635-1672, dat gelijk is aan de werkzame periode van de kunstenaar. Vanwege de overeenkomsten tussen beide werken, kan de Wet I zijn stuk niet geschilderd hebben voordat Testa zijn prent maakte.

Agamemnon gaat. De figuur verbergt zijn gezicht door zijn hoofd tegen zijn dochter aan te drukken. De Wet II heeft het gezicht van Iphigenias vader dus op een andere manier bedekt dan Timanthes bij zijn fresco had gedaan, maar het effect is in principe hetzelfde. De andere figuren op het schilderij en met name de man naast het altaar, gekleed als priester en met een zwaard in zijn handen, kijken erg verdrietig. Naast de opvallende manier waarop De Wet II het gezicht van Agamemnon verborgen heeft, is Iphigenia opmerkelijk weergegeven. Op de meeste schilderijen wordt zij afgebeeld als een hulpeloos slachtoffer, maar hier heeft ze meer weg van een heldin die haar lot accepteert om haar vader te helpen. Daar valt uit op te maken, dat De Wet II bekend moet zijn geweest met de tragedie van Euripides of een vertaling daarvan. In de tragedie spreekt Iphigenia voordat ze geofferd gaat worden de omstanders toe en zegt ze dat ze haar lot aanvaardt om haar vader en natie te helpen Troje te veroveren, hetgeen juist niet gebeurt in de vertaling van Ovidius. Doordat Iphigenia naar een plek buiten het schilderij lijkt te kijken, heeft de beschouwer het gevoel toegesproken te worden.

Het tweede schilderij van dit thema maakte De Wet II in 1683 of 1688 (afb. 26).⁵³ Op dit schilderij leunt een meisje tegen het altaar aan en haar hand wordt vastgepakt door haar vader. Calchas kijkt naar de koning en maakt een gebaar met zijn hand. Deze figuren, maar vooral hun emoties, staan centraal in dit schilderij. Iphigenia kijkt naar de toeschouwer, waardoor deze een onderdeel van het verhaal wordt, net als op het andere schilderij van de kunstenaar. Boven dit tafereel is de godin Diana op een wolk afgebeeld, terwijl ze naar beneden kijkt en naar de gebeurtenis wijst. Op de achtergrond zijn het leger van Agamemnon en een groep omstanders weergegeven, maar de aandacht gaat uit naar de drie belangrijke figuren op de voorgrond.

Jan Steen maakte ook een bijzonder schilderij van dit thema in 1671 (afb. 27). Op dit schilderij is het moment voordat Iphigenia geofferd gaat worden afgebeeld. Agamemnon is duidelijk te herkennen aan zijn kroon. Zijn lichaamshouding drukt verdriet en hopeloosheid uit en dit wordt versterkt door het gegeven dat zijn gezicht, in dit geval deels, bedekt is. Deze figuur is echter het enige element dat geïnspireerd lijkt te zijn op een concreet voorbeeld. Steen is de enige Noord-Nederlandse kunstenaar die Agamemnon zittend op een troon heeft afgebeeld op zijn schilderij. Opmerkelijk genoeg zijn de meeste figuren, net als op het schilderij van De Wet I, gekleed volgens de eigentijdse mode, behalve Iphigenia en Agamemnon, die toga's dragen. Volgens Baruch D. Kirschenbaum, die onderzoek heeft gedaan naar de werken van Steen, was het gebruik van zeventiende-eeuwse mode kenmerkend voor

⁵³ Volgens het RKD is het schilderij onduidelijk 1633 gedateerd. 1633 zou ook 1683 of 1688 kunnen zijn. Het is zeker dat het hier om een schilderij van De Wet II gaat en daarom moet het vanwege de vroege datering dus niet aan de vader, Jacob de Wet I, worden toegeschreven.

zijn historiestukken.⁵⁴ De achtergrond van het schilderij toont twee gebouwen en een doorkijkje en lijkt op een theaterdecor. Volgens Kirschenbaum kan het theatrale aspect in dit schilderij van Steen verklaard worden door zijn lidmaatschap van een Rederijkersgilde. In dit opzicht zou het schilderij van het offer van Iphigenia dus beschouwd moeten worden als een weergave van een toneelstuk van het verhaal.⁵⁵ Dit verklaart wellicht ook waarom de belangrijkste figuren gekleed zijn in antieke toga's en de omstanders juist in de eigentijdse mode. Een andere directere aanwijzing dat dit schilderij verwijst naar zeventiende-eeuws toneel is de weergave van de figuren. Steen heeft zijn figuren niet geïdealiseerd, wat wel gebruikelijk was bij historieschilderijen. Zo is Agamemnon weergegeven als een oude man met een kroon die schuin op zijn hoofd staat en niet als de grote leider van het Griekse leger. De vrouwen aan de linkerkant lijken eerder op boeren uit de zeventiende eeuw, dan op Griekse dames uit het gevolg van Iphigenia. Door deze weergave van de figuren lijkt het alsof de mensen verkleed zijn als de personages uit het verhaal, wat bijdraagt aan de theorie dat dit een weergave van een toneelstuk van het verhaal van Iphigenia is.

Steen maakte, naast de genrestukken waarmee hij tegenwoordig wordt geassocieerd, ook een tamelijk groot aantal historiestukken. De humor die zo kenmerkend is voor zijn schilderijen, is ook terug te vinden in dit schilderij, ook al lijkt het thema zich daartoe niet te lenen. Er is namelijk links een huilend jongetje afgebeeld dat een boog en gebroken pijl in handen heeft en getroost wordt door een oude vrouw. In de tentoonstellingscatalogus *Griekse Goden en Helden in de tijd van Rubens en Rembrandt* wordt deze figuur geïnterpreteerd als de liefdesgod Cupido, die bedoeld is als vermakelijk element.⁵⁶ Het schilderij van Steen is het één na grootste uit het gehele corpus en daarom moet hij dit wel voor een opdrachtgever gemaakt hebben.

4.4 Grensgevallen die moeilijk te herkennen zijn

In hoofdstuk één werd duidelijk gemaakt dat de aanwezigheid van de godin Diana en het hert de belangrijke elementen uit het verhaal van Iphigenia zijn. De schepen, een leger en de kust zijn tevens van belang voor het verhaal en komen op de tweede plaats. Op een aantal schilderijen van dit thema ontbreken deze elementen, waardoor ze moeilijk te herkennen zijn als uitbeeldingen van het verhaal van Iphigenia en verwart kunnen worden met de verhalen van Polyxena en de dochter van Jeftha. Een goed voorbeeld daarvan is het schilderij van de Hollandse meester Christiaenz. Micker (ca. 1600-1664) uit ca. 1613-1664 (afb. 28).⁵⁷ Een vrouwelijke figuur, die op het punt staat met een bijl te worden geofferd zit voor een altaar geknield. Daaromheen zijn meerdere figuren vrij statisch

⁵⁴ Kirschenbaum 1977, p. 111.

⁵⁵ Ibidem, p. 78.

⁵⁶ Paarlberg en Schoon 2001, p. 308.

⁵⁷ Dit schilderij is niet preciezer te dateren, omdat geen enkel schilderij van deze kunstenaar gedateerd is.

weergegeven en zij reageren niet iedereen op de vreselijke gebeurtenis. Dit schilderij is opmerkelijk omdat de belangrijkste aspecten van het verhaal, de aanwezigheid van de godin Diana en een hert, ontbreken. Daardoor is het mogelijk dat Micker het verhaal van Polyxena heeft uitgebeeld. Toch gaat het hier zeker om een uitbeelding van het offer van Iphigenia, omdat er op de achtergrond, net als bij de prenten van Salomon en Solis, verwezen wordt naar de zee. Het verhaal van Iphigenia speelt zich af bij de kust en het verhaal van Polyxena speelt zich af in het brandende Troje. Omdat hier geen sprake is van een brandende stad, gaat het mijns inziens om een uitbeelding van het offer van Iphigenia.

In het verhaal wordt niet expliciet beschreven op welke manier Iphigenia geofferd werd, zodat het voor kunstenaars niet duidelijk was welk offerwapen ze moesten uitbeelden. Micker heeft, als enige Noord-Nederlandse schilder, voor een bijl gekozen. Micker heeft dit motief echter niet zelf bedacht, maar gebaseerd op een detail van een fresco van Domenichino Zampieri (1581-1641) uit 1609 (afb. 29). Op het fresco zit een vrouw geknield voor een altaar, die op het punt staat geofferd te worden met een bijl. Diana en het hert zijn echter wel uitgebeeld en de omstanders reageren door middel van dramatische gebaren op wat er gebeurt. Er zijn weinig gegevens beschikbaar over Micker. Volgens het RKD woonde en werkte hij zijn hele leven in Amsterdam, maar over een eventuele reis naar Italië is niets bekend. Als hij naar Rome is geweest, heeft Micker het fresco van Domenicino wellicht gezien. Naar het fresco van de Italiaanse kunstenaar werden bovendien meerdere prenten gemaakt, die kunnen verklaren waarom men de compositie ook in de Noordelijke Nederlanden kende. De Noord-Nederlandse tekenaar Jan de Bisschop had veel prenten naar werken van Italiaanse meesters, waaronder Domenichino, gemaakt. Die hij in 1668 publiceerde in zijn boek *Icônes*.⁵⁸ Micker overleed voordat De Bisschop zijn prenten publiceerde, maar het toont aan dat er Noord-Nederlandse kunstenaars waren die bekend waren met het werk van Domenicino. Micker heeft overigens alleen de knielende vrouw, de man met de bijl en het offeraltaar overgenomen, waardoor zijn schilderij zeker geen kopie naar Domenichinos fresco is.

Van Troyen heeft, naast de eerder besproken uitbeelding van het offer van Polyxena, in 1643 een schilderij gemaakt dat volgens het RKD de titel *Het offer van Iphigeneia op het strand bij Troje* heeft (afb. 30).⁵⁹ Op het schilderij is een offerscène op het strand uitgebeeld en in de achtergrond is de brandende stad Troje te zien. Op het strand staat een beeld van Achilles en daarvoor wordt een jonge vrouw geofferd te midden van een groep mensen. Door al deze elementen gaat het hier zeker

⁵⁸ Slive 1995, p. 296.

⁵⁹ 'Dat het hier gaat om Ifigeneia, wordt duidelijk door de details: op de achtergrond het brandende Troje, de schepen op het strand; Ifigeneia wordt geofferd aan de voet van het grafmonument van Achilles'.

om een uitbeelding van het offer van Polyxena en niet van Iphigenia. Dit schilderij lijkt op een aantal elementen na, sterk op het eerder besproken schilderij waarvan zeker is vastgesteld dat het om het verhaal van Polyxena gaat (afb.14). Deze schilderijen tonen aan dat ze zonder een goede bestudering van de verhalen moeilijk te herkennen zijn als een uitbeelding van het offer van Polyxena of dat van Iphigenia.

Een ander voorbeeld van een moeilijk herkenbare uitbeelding van het thema is gemaakt door Willem Doudijns (1630-1697) in de periode 1656-1697 (afb. 31).⁶⁰ Het schilderij van Doudijns is niet gedateerd, maar lijkt te zijn gebaseerd op *het offer van Jefta* van de Franse Schilder Charles Le Brun (1619-1690) uit ca. 1656, waardoor het niet voor dit jaar kan zijn gemaakt (afb. 32). Op dit schilderij wordt de dochter van Jefta door een man geofferd voor een altaar met een mes. De jonge vrouw zit op de grond voor het altaar met gevouwen handen en krijgt water aangereikt door een man. Dit laatste element is wellicht gebaseerd op de prent van Testa. De man met het mes, vermoedelijk Jefta, kijkt naar de hemel en draagt een toga. Het geheel lijkt zich af te spelen op een hoger gelegen punt in een stad met op de achtergrond een aantal gebouwen. Achter de man zijn twee treurige vrouwen afgebeeld en één van hen houdt de handen voor het gezicht. Doudijns is niet in Frankrijk geweest, maar was wel bevriend met de kunstenaar Theodoor van Schuer (1634-1707), die zijn leertijd doorbracht bij de Franse schilder Sébastien Bourdon (1616-1671).⁶¹ Zowel Le Brun als Bourdon behoorden tot de kring van Poussin, waardoor Doudijns wellicht via zijn vriend in aanraking is gekomen met het schilderij *het offer van Jefta*. Daarnaast zijn er van schilderijen van Le Brun veel prenten gemaakt, waardoor het mogelijk is dat Doudijns op die manier in aanraking is gekomen met het schilderij.⁶²

Doudijns heeft de compositie en de belangrijkste elementen vrijwel in zijn geheel overgenomen van het schilderij van Le Brun. Het is geen exacte kopie van het Franse schilderij, omdat er ook een paar verschillen zijn tussen beide schilderijen. Doudijns heeft ten eerste twee figuren in Grieks harnas toegevoegd, waarvan één man het touw waaraan de jonge vrouw is vastgebonden vasthoudt. Doudijns heeft deze figuren wellicht toegevoegd aan de scène om aan te tonen dat het hier om een offerscène uit de klassieke mythologie gaat. Daarnaast is de man die de vrouw water aanbiedt veranderd in een oudere vrouw, waarvan het lichaam niet wordt afgesneden zoals op het schilderij van Le Brun. Door het ontbreken van Diana, het hert en schepen of kunst, is het niet duidelijk dat het hier om een uitbeelding van het offer van Iphigenia gaat. Door de sterke verwijzing naar de

⁶⁰ Volgens het RKD is de datering van dit werk gelijk aan de werkzame periode van de schilder (1646-1697). De datering is, door gebrek aan gegevens, niet preciezer te krijgen.

⁶¹ Buijsen 1998, p. 40-41.

⁶² Gareau 1992, pp. 23-25 en 162.

klassieken, die aanwezig is in de kleding en gebouwen, zou het ook om een weergave van het offer van Polyxena kunnen gaan. De gebeurtenis lijkt zich af te spelen in een stad, hetgeen zou passen bij het verhaal van Polyxena, maar deze staat niet in brand en ligt ook niet in puin. Het meisje wordt daarnaast niet bij een graf, maar op een altaar geofferd, waardoor het toch als een uitbeelding van het thema van Iphigenia beschouwd moet worden.

Een ander goed voorbeeld van een schilderij waarvan het thema niet direct te identificeren is, is het schilderij van Houbraken uit 1690-1700 (afb. 33). Het schilderij is lastig te herkennen als een uitbeelding van het offer van Iphigenia, omdat Diana hier als standbeeld en niet als echt persoon is afgebeeld. Het beeld van Diana is herkenbaar aan tiara met maansikkel en staat op een altaar met daarvoor een mes in zijn had die op het punt staat een jonge geblinddoekte vrouw te offeren. De schepen met opgerolde zeilen in de achtergrond verwijzen naar de windstilte die Diana veroorzaakt heeft. Op dit schilderij is, net als bij Micker en Doudijns, geen hert aanwezig. Aan de linkerkant is een aantal verdrietige figuren afgebeeld. Twee figuren, een man en vrouw, houden een hand voor hun gezicht, zodat ze niet hoeven te zien wat er gaat gebeuren. De man is gekleed in een harnas met gouden details en een rode cape en hij houdt met zijn hand een stuk rode stof voor zijn ogen. Door de kleding en het motief van het bedekken van het gezicht kunnen we ervan uitgaan dat het hier om een weergave van Agamemnon gaat. De vrouw die haar gezicht bedekt, is waarschijnlijk zijn vrouw, Clytemnestra. Opmerkelijk is dat het motief van Timanthes in dit schilderij als het ware is verdubbeld.

Houbrakens compositie van het offer van Iphigenia is geen eigen inventie, maar volgens Guido Janssen die onderzoek naar dit schilderij heeft gedaan, is het gebaseerd op een prent van het offer van Polyxena van De Lairesse (afb. 34). Naast de sterke overeenkomsten tussen beide werken, zijn er ook grote verschillen. Op de prent is namelijk geen standbeeld van de godin Diana afgebeeld en zijn er op de achtergrond geen schepen weergegeven. In het werk van De Lairesse is op de achtergrond een stad of stadsmuur afgebeeld en wordt het meisje geofferd voor een monumentaal graf. Door de afbeelding van de geest van Achilles en de Trojaanse muur op de achtergrond, is het zeker dat De Lairesse's prent een uitbeelding van het offer van Polyxena is. Deze prent kan door deze elementen niet geïnterpreteerd worden als het offer van Iphigenia, omdat Achilles toen nog niet gestorven was en het verhaal zich niet in Troje, maar Aulis afspeelde. Houbrakens schilderij is een mooi voorbeeld van het gebruik van illustraties uit het verhaal van Polyxena voor een uitbeelding van het offer van Iphigenia.

De Lairesse heeft zelf ook een schilderij gemaakt van het offer van Iphigenia tussen 1656 en 1690 (afb. 35).⁶³ Dit schilderij is niet herkenbaar als een weergave van het offer van Iphigenia, omdat zowel Diana als het hert ontbreken. Op de achtergrond zijn bomen afgebeeld, hetgeen ons weinig informatie geeft over het weergegeven thema. Op de voorgrond is een offerscène afgebeeld die qua compositie wat weg heeft van de prent van Testa. Een jonge geblinddoekte vrouw zit tegen een altaar aan en haar wordt water aangeboden. Het altaar waar ze tegen aan zit lijkt op een groot monument en het zou dus ook het grafmonument voor Achilles kunnen zijn. Het zou kunnen dat De Lairesse hier het offer van Polyxena heeft uitgebeeld, maar het thema is niet als zodanig herkenbaar.

In de besproken grensgevallen waarin Diana, het hert of soms allebei ontbreken, zou het dus ook om een schilderij van het offer van Polyxena kunnen gaan. Als er op schilderijen tevens geen verwijzingen worden gemaakt naar de klassieke oudheid, zou het ook om een uitbeelding van het Oudtestamentische offer van de dochter van Jefta kunnen gaan. Volgens Sluïjter was Pieter Codde (1599-1678) een van de weinige zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders die het offer van Iphigenia heeft uitgebeeld.⁶⁴ Het betreft een schilderij uit de periode 1619-1678 waarop een jonge vrouw geofferd gaat worden (afb. 36).⁶⁵ De belangrijkste elementen uit het verhaal, de godin Diana, een hert en een verwijzing naar de kust of schepen ontbreken op dit schilderij, waardoor niet direct duidelijk is welke offerscène precies is uitgebeeld. Wel kan opgemerkt worden dat de kleding van de figuren niet op antieke toga's lijkt. Vooral de man op de voorgrond aan de linkerkant lijkt te zijn gekleed in oosterse gewaden, wat beter past bij een oudtestamentisch verhaal. Dit schilderij van Codde is waarschijnlijk na Sluïjter's dissertatie opnieuw onderzocht en naar aanleiding van de uitkomst van dat onderzoek is de titel gewijzigd. Deze titelverandering toont aan hoe sterk het offer van Iphigenia overeenkomt met het verhaal van de dochter van Jefta, zeker als Diana en het hert ontbreken.

Samenvattend kan worden gezegd dat het offer van Iphigenia in de zeventiende eeuw op verschillende manieren werd uitgebeeld, maar dat er vooral sprake is van meerdere varianten op één beeldtraditie. De beeldtraditie van de zestiende-eeuwse prenten, waarbij het moment werd uitgebeeld dat Iphigenia door Diana werd meegenomen op een wolk, werd slechts door De Maber nagevolgd. De rest van de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse kunstenaars week echter af van deze beeldtraditie en beeldde het meer dramatische moment uit waarop Iphigenia geofferd gaat

⁶³ Door gebrek aan gegevens is dit schilderij niet goed te dateren. Volgens het RKD is de datering 1656-1711, maar De Lairesse werd blind rond 1690.

⁶⁴ Sluïjter 2000, pp. 64-65.

⁶⁵ Dit schilderij is bij het RKD gedocumenteerd en heeft als titel *de offerdood van de dochter van Jefta*. Er wordt wel vermeld dat het schilderij eerst een andere titel had, namelijk *het offer van Iphigenia*.

worden. Met name de goed geletterde kunstenaars zijn geïnspireerd door beschrijvingen van het fresco van Timanthes en hebben het gezicht van Agamemnon bedekt op hun schilderijen. De eigentijdse prent van Testa en dan met name de compositie is ook van belang geweest voor een groot aantal Noord-Nederlandse schilders. Er zijn ook veel schilderijen waarop de belangrijkste elementen uit het verhaal, Diana en het hert, niet zijn afgebeeld, waardoor ze verwart kunnen worden met uitbeeldingen van de verhalen van Polyxena of de dochter van Jefta. Daarnaast zijn er schilders die hun uitbeeldingen van het thema niet gebaseerd hebben op andere afbeeldingen, maar, al dan niet aan de hand van tekstuele bronnen, tot eigen inventies zijn gekomen.

De Maber, Micker, Doudijns, Jacob de Wet I, Hogers en de navolger van De Lairesse waren schilders van het tweede garnituur en zij hebben hun uitbeeldingen op de een of andere manier gebaseerd op andere voorbeelden. Jacob de Wet II heeft voornamelijk eigen inventies gedaan en hij wordt niet tot het canon van de zeventiende-eeuwse schilders gerekend. Hier valt uit op te maken dat niet alle schilders van het tweede garnituur enkel prenten navolgden, maar ook unieke schilderijen maakten. Steen en De Lairesse zijn de enige grote namen die het offer van Iphigenia hebben geschilderd op een eigen unieke manier. Houbraken, die over het algemeen tot de betere schilders van deze periode wordt gerekend, baseerde zijn schilderij op een prent van De Lairesse.

Uit de formaten van de verschillende schilderijen valt op te maken dat dit thema vrijwel niet voor de open markt geschilderd is. De meeste schilderijen hebben een groot formaat en moeten in opdracht geschilderd zijn. De Wet II maakte twee schilderijen op een klein formaat, die waarschijnlijk wel voor de open markt zijn bedoeld. De schilderijen van De Wet II zijn slechts 46,2 bij 37,5 en 65,3 bij 78 cm groot. De meeste andere schilderijen zijn groter, op dat van Bramer na, maar vanwege het kostbare koperen materiaal dat hij als ondergrond voor zijn schilderij gebruikte, moet het voor een opdrachtgever zijn gemaakt.

5. Een thema dat weinig is uitgebeeld

In dit hoofdstuk worden de belangrijkste conclusies van het beeldtraditie onderzoek naar het offer van Iphigenia besproken. Het thema is in de zestiende en zeventiende eeuw vrij weinig uitgebeeld en in dit hoofdstuk zal hiervoor een verklaring worden gegeven. Tevens zal er een vergelijking gemaakt worden met de zes populairste mythologische thema's die onderzocht zijn door Sluijter in zijn dissertatie.

5.1 Onduidelijke beeldtraditie

In hoofdstuk drie is het ontstaan van de beeldtraditie van het offer van Iphigenia besproken. De manier waarop dit thema is uitgebeeld is door de eeuwen heen sterk veranderd, waardoor er geen sprake is van een duidelijke universele beeldtraditie. In de klassieke oudheid werd het moment vlak voor het offer van Iphigenia afgebeeld en werd er door de aanwezigheid van Diana verwezen naar de redding van het meisje. In de zestiende eeuw kreeg deze manier van afbeelding enkel navolging door Beatrizet en Tramezini, die tevens het moment vlak voor het offer weergaven in hun prent. De andere zestiende-eeuwse prenten van Salomon, de vele kopieën naar deze prent, en de uitbeelding van Tempesta lieten namelijk het moment zien waarop Iphigenia door Diana ten hemel werd opgenomen. Naast het gegeven dat kunstenaars verschillende momenten uit het verhaal weergaven, werden de figuren op een andere manier afgebeeld. In een enkel geval werd Iphigenia als een middeleeuwse prinses afgebeeld en op andere prenten als een figuur uit de klassieke oudheid. Agamemnon werd soms met kroon afgebeeld, maar was daarnaast vaak als legerleider uitgedost. In de zestiende eeuw zijn er in totaal slechts zes prenten bekend waarop dit thema is afgebeeld en twee daarvan zijn kopieën naar de prent van Salomon.

5.2 Piek in de tweede helft van de zeventiende eeuw

Door het kleine aantal afbeeldingen, met daarbinnen vele onderlinge verschillen, was er voor de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilders geen duidelijke beeldtraditie waarop zij hun uitbeeldingen van het verhaal konden baseren. Doordat er weinig concrete voorbeelden waren waarop het verhaal van Iphigenia duidelijk is afgebeeld, gebruikte een aantal kunstenaars illustraties van de verhalen van Polyxena en de dochter van Jefta als voorbeeld. Zo gebruikte Doudijns een Frans schilderij van het offer van de dochter van Jefta als inspiratiebron voor zijn schilderij. Hij voegde geen Diana en een hert aan zijn schilderij toe, waardoor het niet direct herkenbaar is als een uitbeelding van het verhaal van Iphigenia. Naast Doudijns hebben Micker en De Lairesse Diana en het hert niet afgebeeld, waardoor hun schilderijen tevens moeilijk te herkennen zijn. Houbraken nam een prent van het offer van Polyxena als voorbeeld, maar voegde een standbeeld van Diana en schepen toe, waardoor het na goede bestudering toch herkenbaar is als een uitbeelding van het offer van Iphigenia.

Het thema is vóór 1650 slechts twee keer uitgebeeld in de schilderkunst door Bramer en Micker. Dit is waarschijnlijk te verklaren door het gebrek aan concrete voorbeelden. De andere tien schilderijen van het offer van Iphigenia zijn allemaal in de tweede helft, of zelfs pas in het derde kwart, van de zeventiende eeuw gemaakt. Deze piek is mijns inziens te verklaren doordat er pas rond 1640 een duidelijke uitbeelding van dit thema verscheen van de hand van Testa. Zijn prent bevatte alle

belangrijke elementen van het offer van Iphigenia; de aanwezigheid van Diana en het hert, de schepen Agamemnon en het leger, waardoor het duidelijk was dat het om een uitbeelding van dit thema ging. Voor kunstenaars was de prent van Testa daardoor een goed voorbeeld om het offer van Iphigenia op een duidelijke manier weer te geven en dit heeft waarschijnlijk een impuls aan het uitbeelden van dit thema heeft gegeven. Bij Ter Borch, Hogers en een navolger van De Laresse is de invloed van Testa zelfs direct terug te zien, omdat zij de compositie van de Italiaanse prent letterlijk hebben overgenomen. Andere kunstenaars hebben bepaalde figuren of elementen in hun schilderijen gebaseerd op de Italiaanse prent.

Een tweede verklaring voor het kleine aantal schilderijen aan het begin van de zeventiende eeuw is dat het offer van Iphigenia in die periode niet door een grote naam is geschilderd. Als er aan het begin van de zeventiende eeuw een bekende kunstenaar was geweest die dit verhaal had uitgebeeld, waren er wellicht meer schilderijen van het offer van Iphigenia gemaakt. De kunstenaars die tot het canon behoorden zoals Houbraken, De Laresse en Steen hebben het onderwerp laat in de zeventiende eeuw geschilderd en konden daardoor niet als inspiratiebronnen voor de schilders van het tweede garnituur dienen.

5.3 Geen populair thema

In de zestiende eeuw zijn er in totaal zes prenten van het thema gemaakt. Volgens Sluijters onderzoek zijn er van het populaire thema Diana en Actaeon minstens elf originele zestiende-eeuwse prenten bekend.⁶⁶ Dit gegeven toont aan dat het thema van Iphigenia in de zestiende eeuw al een zeldzaam thema was. Het probleem van de onduidelijke beeldtraditie en gebrek aan goede voorbeelden is één verklaring voor de zeldzaamheid van het thema. Een tweede verklaring is het gegeven dat het verhaal niet erg aantrekkelijk is. Het verhaal van Iphigenia is een relatief dramatisch en zwaar onderwerp en er komen geen naakte figuren in voor. Volgens het onderzoek van Sluijter waren de verhalen uit de mythologie waarin naakte figuren voorkomen het meest geliefd in de zeventiende eeuw. De zes populairste thema's in deze periode waren: Diana en Actaeon, Diana en Callisto, De Bruiloft van Peleus en Thetis, Het Oordeel van Paris, Venus en Adonis en Vertumnus en Pomona. Al deze verhalen gaan over de liefde of over lust en zijn dus erg aantrekkelijk voor kunstenaars en opdrachtgevers. Uitbeeldingen van deze thema's bevatten vrijwel altijd naakte

⁶⁶ Sluijter 2000, p. 352-357. Dit aantal is het resultaat van het bekijken van de afbeeldingen van de prenten van Diana en Actaeon.

figuren. In zijn dissertatie heeft Sluijter geen lijst opgenomen van het aantal schilderijen van de populaire thema's en daarom is dat hieronder weergegeven in een tabel :⁶⁷

Thema	Aantal schilderijen
De Bruiloft van Peleus en Thetis	15
Diana en Actaeon	18
Diana en Callisto	18
Het Oordeel van Paris	21
Venus en Adonis	32
Vertumnus en Pomona	35

De zes populairste onderwerpen zijn veel vaker geschilderd dan het offer van Iphigenia dat in deze periode slechts twaalf keer geschilderd is, waaronder drie schilderijen waarvan niet met zekerheid te zeggen is dat ze dit thema daadwerkelijk uitbeelden. Op schilderijen van de twee meest uitgebeelde thema's, Venus en Adonis en Vertumnus en Pomona, zijn vrijwel altijd de vrouwelijke figuren naakt afgebeeld. Hier valt inderdaad uit op te maken dat thema's waarin veel naakten voorkomen populair waren. Bij schilderijen van het offer van Iphigenia zijn er vrijwel geen naakte figuren afgebeeld en waarschijnlijk was het thema daarom niet populair bij schilders en opdrachtgevers.

6. De interpretatie van het offer van Iphigenia in de middeleeuwen en de zeventiende eeuw

In het eerste hoofdstuk zijn de literaire bronnen die belangrijk waren voor de overlevering van het verhaal van Iphigenia kort besproken. In dit hoofdstuk zal verder ingegaan worden op de manier waarop het verhaal in die uitgaven verteld en geïnterpreteerd werd. Ten tweede zal er worden besproken in hoeverre de middeleeuwse interpretaties afwijken van de zeventiende-eeuwse. Tevens zullen de verschillende zeventiende-eeuwse interpretaties van het verhaal behandeld worden.

6.1 De christelijke moralisatie van het verhaal

In de middeleeuwen werden de *Metamorfosen* van Ovidius vaak in verband gebracht met de verhalen uit de Bijbel. De vroegste middeleeuwse bron waarin het verhaal van Iphigenia in verband werd gebracht met een christelijk verhaal is *De consolatione philosophiae* van Boethius uit 524. In

⁶⁷ Sluijter 2000, pp. 101-143. Het is mogelijk dat er van de populaire thema's meer schilderijen zijn gemaakt in de zeventiende eeuw, maar dit zijn de uitbeeldingen die de auteur bespreekt in zijn dissertatie.

deze uitgave werd beschreven dat Iphigenia om het leven werd gebracht doordat een priester haar keel doorsnijdt, terwijl dit niet te herleiden is tot de teksten van Euripides en Ovidius. Dit gegeven lijkt te zijn gebaseerd op het offer van Isaac, een verhaal uit het Oude Testament. Er blijken inderdaad raakvlakken te zijn tussen het verhaal uit de oudheid en deze Bijbeltekst. Agamemnon wil zijn dochter offeren om een godin tevreden te stellen, maar Iphigenia wordt op het laatste moment vervangen door een hert en gered door Diana. In de Bijbel verzoekt God Abraham zijn enige zoon, Isaac, te offeren met een mes of zwaard, maar de vader wordt op het laatste moment tegengehouden door een engel. Abraham offert daarna een ram, waarna God tevreden is.⁶⁸

Op de eerder genoemde zestiende-eeuwse prenten van Salomon en Solis was een ram afgebeeld in plaats van een hert. Hier valt uit op te maken dat de kunstenaars in die periode al een relatie tussen het mythologische en het Bijbelse verhaal hadden gelegd. Waarschijnlijk hebben de prentmakers hun offerdier ontleend aan een middeleeuwse prent van het offer van Isaac. In beide verhalen moet een vader zijn kind offeren, maar wordt hij uiteindelijk tegengehouden door een godin of engel en wordt het kind vervangen door een dier. Daarnaast waren Isaac en Iphigenia beide onschuldige slachtoffers, die niet tegen de wil van hun vader gingen. Beide werden door de voorzienigheid van een goddelijke macht gered. Deze sterke overeenkomsten tussen beide verhalen moeten men tevens in de zeventiende eeuw hebben opgemerkt. Wellicht is Iphigenia in deze periode vereenzelvigd met de vrouwelijke deugdzaamheid, die vanwege haar goedheid door een godheid wordt gered, waardoor het verhaal een christelijke moraal kreeg. Of de schilders die het thema van Iphigenia hebben uitgebeeld het verhaal op deze manier interpreteerden is niet duidelijk, omdat de geloofsovertuiging van de meeste kunstenaars niet bekend is. Enkel van Jan Steen en vader en zoon de Wet is bekend dat ze katholiek waren.⁶⁹

In het verhaal van Iphigenia wordt niet expliciet beschreven hoe ze om het leven kwam, maar veel zeventiende-eeuwse kunstenaars hebben in hun schilderijen een zwaard of mes weergegeven als offerwapen. Ze hebben deze keuze wellicht gebaseerd op het verhaal van het offer van Isaac, waarin werd beschreven dat Abraham een mes in zijn handen had om zijn zoon te offeren. De keuze van het wapen zou bovendien ook gebaseerd kunnen zijn op instrumenten die vanaf de middeleeuwen werden gebruikt door beulen als de doodstraf moest worden voltrokken.

Boethius was niet de enige schrijver die de *Metamorfosen* in verband bracht met het christelijk geloof. De schrijver van de *Ovide Moralisé* uit ca. 1316-1328 is anoniem, maar men vermoedt dat het

⁶⁸ Genesis 22: 9-12.

⁶⁹ Kirschenbaum 1977, p. 59. Köhler 2006, p. 337.

om een bisschop gaat, vanwege de sterke christelijke moraliserende uitleg die wordt gegeven aan de *Metamorfosen*. In de inleiding staat namelijk beschreven: ‘Tout est pour nostre enseignement’, wat wil zeggen dat men van alles kan leren.⁷⁰ Volgens Jean Seznec, die onderzoek heeft gedaan naar deze *Ovide Moralisé*, worden vrijwel alle verhalen gerelateerd aan de Bijbel. Volgens de anonieme auteur zijn de Argusogen die Juno over de staart van de pauw strooit bijvoorbeeld een allegorie op de ijdelheid van de wereld. Een vergelijking die genoemd wordt en van belang is voor dit onderzoek, is het gegeven dat de godin Diana vergeleken werd met de drie-eenheid.⁷¹ Dat zou voor het verhaal van Iphigenia kunnen betekenen dat de godin beschouwd werd als de hoogste macht, die een onschuldig meisje aanvankelijk de dood indrijft, maar ook de macht heeft om haar te redden. De christelijke moraal van het verhaal zou kunnen zijn dat een deugdzaam meisje, dat haar vader gehoorzaamt, uiteindelijk gered zal worden door God.

Deze traditie waarin de *Metamorfosen* een moralistische betekenis kregen zette zich voort in de vijftiende eeuw. In de inleiding van zijn *Ovide Moralisé* uit 1484 legt Colard Mansion uit dat hij de morele betekenis van de verhalen van Ovidius duidelijk wil maken: ‘l’omme doit de toutes choses tyrer sapience et mettre a prouffit pour lui et pout les autres en incitant a bonnes moeurs et fuyant vices.’⁷² Volgens Mansion kan men uit alles levenslessen trekken en daar voordeel mee doen voor zijn eigen leven en dat van anderen. Deze wijsheid zorgt voor een deugdzaam leven en een afkeer van zonden. Met deze instructie over hoe de *Metamorfosen* moeten worden begrepen, volgt Mansion grotendeels dezelfde gedachtegang als de anonieme auteur van de *Ovide Moralisé* uit 1316-1328 die hiervoor besproken is. We zullen zien dat deze christelijke moralisaties die aan de verhalen van Ovidius werden toegekend, in de zeventiende eeuw door Van Mander sterk worden bekritiseerd.

6.2 Van Mander’s interpretatie en moralisatie van het verhaal

In zijn voorrede op de *Wtlegghingh op den Metamorphosis*, beschrijft Van Mander dat Ovidius *Metamorfosen* ‘t Schilders Bybel geheeten was, om datter veel Historien uyt gheschildert wierden’.⁷³ In zijn uitgave uit 1599 noemt Florianus de vertellingen van Ovidius ‘profytelijck voor alle edele gheesten ende constenaers, als Rhetoriciens, Schilders, Beeltsnyders, Goutsmede’. Hier kan uit opgemaakt worden dat Van Mander net als Florianus van mening was dat de *Metamorfosen* een belangrijke bron was voor kunstenaars. De reden waarom van Mander de *Wtlegghingh op den Metamorphosis* heeft toegevoegd aan het *Schilderboeck*, is het gegeven dat de eerdere uitgaven volgens hem geen duidelijke uitleg voor de verhalen gaven. Deze behoefte zagen we al eerder in de

⁷⁰ Seznec 1972, p. 92.

⁷¹ Ibidem, pp. 92-93.

⁷² Ibidem, p. 92. De auteur heeft dit geciteerd uit: Colard Mansion, *Ovide Moralisé*, Brugge 1484.

⁷³ Van Mander 1604, fol. 4r.

Latijnse versie van Regius en de Franse vertaling van Aneau. Van Mander heeft zelf onderzoek gedaan naar de verhalen van Ovidius, hetgeen blijkt uit zijn voorrede:

‘... Den Poet uyt voorsichticheyt aenroerende eenighe Fabel, die van den Griecken oft anderen breedt en langh is beschreven, scheydter cort af, om niet te hersegghen het ghene van anderen gheseyt, oft doe by den volcke ghemeen was. In sulcke plaetsen hebb' ick ghedwonghen gheweest die dinghen nae te soecken, en breeder te vertellen, op datmense te beter soude verstaen. ...’⁷⁴

De tweede reden voor de uitlegging op de *Metamorfosen*, is het gegeven dat Van Mander aan wil tonen dat de verhalen van Ovidius niets te maken hebben met het christendom omdat ‘Den Poet kende *Christum* doch niet: zijn versieringhen dienen oock niet *Christum* te vercondighen, ghelijcker gheschreven is’⁷⁵ Hier valt uit op te maken dat Van Mander bekend was met de eerder besproken *Ovide Moralisés* uit de veertiende en vijftiende eeuw, waarin de verhalen verkort werden tot allegorieën en personificaties, waardoor de originele betekenis, zoals Ovidius die bedoeld had, verloren ging. Miedema constateert dat Van Mander duidelijk wil maken dat de *Metamorfosen* niet beschouwd moesten worden als heidense verhalen, waarvan sommige delen een christelijke betekenis konden hebben. Van Mander wilde de ethische betekenis van de *Metamorfosen* uitleggen, waardoor kunstenaars de verhalen beter konden begrijpen en dus beter konden schilderen.⁷⁶

Het verhaal van Iphigenia wordt in het twaalfde boek beschreven. Van Mander doet dit echter wel op een andere manier dan zijn voorgangers, door er meer informatie en uitleg over te geven. Van Mander gaat hier verder in op de gebeurtenissen die zich rondom het offer van Iphigenia afspeelden:

‘...*Pylades*, uyt trouw vriendthoudenheyt, seyde, hy was *Orestes*. *Orestes* tuyghde daer tegen dat hy self *Orestes* was: des hy werdt geleverd aen *Iphigenia* om ten Offer gheslacht te worden. Want *Iphigenia* was gheschickt geweest opgeoffert te worden, om de Goddinne *Diana* te vredighen, van dat *Agamemnon* haer Vader hadde onverhoedts *Dianae* toeghewijdden Hert ghedoodt. En als haer den schalcken *Vlysses* van *Clytemnestra* de Moeder daer toe hadde ghehaelt, onder decksel datse soude gaen worden Bruydt, en trouwen *Achillem*, wesende bereydt tot den Offer, stelde *Diana* uyt medelijden in haer plaets een Hinde, en bracht de Maeght in *Tauriden*, daer sy van den Coning *Thoas* was over dese

⁷⁴ Ibidem, fol. 4v.

⁷⁵ Ibidem, fol. 4r en 4v.

⁷⁶ Miedema 1973, p. 305.

Mensch-offerhanden ghestelt, en sy haddet besonder quaet op de Griecken, ter wrake dat sy haer hadden willen opofferen: maer bekennde *Orestem* haer broeder te wesen, hielp sy hem aen *Dianae* beeldt, en quamen des nachts te schepe van daer ghevloten...'⁷⁷

In deze passage komen zowel *Iphigenia in Aulis* en het vervolg daarop, *Iphigenia in Tauris* aan bod, zoals Euripides de geschiedenis beschreven heeft. Iphigenia herkende haar broer Orestes en gaf hem het beeld van Diana, waarna beide wegvluchten uit Taurië. In zijn voorrede vertelde Van Mander dat hij andere bronnen gebruikt heeft om de korte vertellingen van Ovidius beter uit te kunnen leggen. Uit dit verhaal valt op te maken dat Van Mander een vertaling van de originele tragedies van Euripides heeft geraadpleegd voor zijn *Wtlegghingh op den Metamorphosis*. Het is niet duidelijk welke vertaling van Euripides's tragedies Van Mander heeft gebruikt. Mogelijk was dat de uitgave van Erasmus uit 1507, want het is zeker dat Van Mander Latijn kon lezen.⁷⁸ Dit verklaart waarom Van Manders vertelling van het verhaal van Iphigenia vele malen uitgebreider is dan de eerder besproken korte versies uit de veertiende, vijftiende en zestiende eeuw.

Naast de uitgebreidere vertelling geeft hij zijn interpretatie van het verhaal. Dit doet Van Mander in het hoofdstuk, *Van Calchas, den voorseggher*, in het *twalfste boeck*:

'...Voorder is te sien, hoe verre dese raserije des Afgodighen wesens, den Menschen heeft connen verleyden van den waeren Schepper, en van alle Menschelijcke reden, in het op-offeren der Maeght *Iphigenia*, dat sy soo verduystert zijn gheworden in't verstant, dat sy meenden Gode te behaghen met zijn ernstigh ghebodt te breken, en sulcken grouwlijcke en jammerlijcke bloedstortinghen, en het dooden der eyghen kinderen aen te gaen. Dat dese Maeght d'onnoosel *Iphigenia*, de dochter des Conings *Agamemnons*, door den raedt van *Calchas*, ten offer, om *Diana* te vredighen, is ghedoodt gheworden, acht ick wel dat alsoo gheschiet te wesen, hoewel eenighe Grieksche schrijvers vast doende zijn geweest, om dit grouwlijck wreede stuck te bedecken. D'een seght, dat *Diana* haer in eenen Beyr veranderde, eer sy gheslachtet soude worden: ander segghen, in een Veerse: ander, ghelijck oock onsen Poeet, in een Hinde:...'79

Van Mander is van mening dat het offer van Iphigenia een teken van afgoderij is en dat het ver van de menselijke rede afstaat. Koning Agamemnon offerde en doodde zijn eigen dochter om de godin

⁷⁷ Mander, van, 1604, fol. 103.

⁷⁸ Miedema 1973, p. 305. Het is bekend dat Van Mander Latijn kon lezen en schrijven, hetgeen blijkt uit het gegeven dat hij Vergilius uit het Latijn heeft vertaald.

⁷⁹ Van Mander, fol. 99r.

Diana tevreden te stellen. In tegenstelling tot de middeleeuwse traditie, toen de *Metamorfosen* en dus ook het verhaal van Iphigenia als allegorieën werden beschouwd, interpreteert Van Mander het verhaal als waar gebeurd. Volgens hem is de onschuldige Iphigenia gedood om Diana tevreden te stellen, maar is het wrede verhaal door Griekse schrijvers verhuld, omdat ze beweren dat de godin het meisje gered heeft. Volgens 'onsen Poeet', waarmee Van Mander duidelijk Ovidius bedoelt, veranderde het meisje in een hinde en deze versie van het verhaal houdt hij aan.

6.3 Samuel Costers nieuwe betekenis

In 1617 schreef de Noord-Nederlandse dichter Samuel Coster (1579-1665) een tragedie over het offer van Iphigenia. Volgens Maria Smits-Veldt, die uitgebreid onderzoek heeft gedaan naar deze tragedie, wordt Costers stuk algemeen beschouwd als een hekeldrama met een sterke politieke lading. Coster stond namelijk achter het standpunt van de Staten van Holland dat de kerkelijke macht ondergeschikt was aan die van de overheid. Dit stond recht tegenover de opvattingen van de predikanten, die van mening waren dat de kerk een onafhankelijke wereldlijke staat was. Om zijn standpunt duidelijk te maken schreef Coster een adaptatie van Euripides' *Iphigenia in Aulis*. In de zeventiende eeuw werd Costers drama dan ook beschouwd als een aanval op het predikantendom. Alle figuren uit het verhaal van Iphigenia speelden opeens een dubbele rol, wat volgens Smits-Veldt blijkt uit zeventiende-eeuwse aantekeningen bij de lijst van 'Personen van 't Spel'. Zo was Agamemnon de Staten-Generaal, Calchas de Remonstranten, Iphigenia de Maagd Holland en Diana de schijn van godsdienst.⁸⁰ Agamemnon (de staeten generael) werd door Calchas (Predikanten/remonstranten) beïnvloed om zijn eigen dochter Iphigenia (de maagd van Hollandt) op te offeren om Diana (schijn van goodtdienst) tevreden te stellen. Uiteindelijk werd 'Hollandt' gered door de schijn van 'goodtdienst'.

Door middel van deze tragedie gaf Coster een nieuwe betekenis aan het offer van Iphigenia. Hij paste het verhaal aan aan de politiek-religieuze gebeurtenissen die aan het begin van de zeventiende eeuw plaatsvonden in de Nederlanden. Door Costers politiek beladen boodschap werd het verhaal van Iphigenia dus op een andere manier geïnterpreteerd. Dit blijkt uit de aantekeningen bij de rolverdeling die volgens Smits-Veldt namelijk niet door Coster zelf zijn gemaakt, maar door iemand uit het publiek om de tragedie beter te kunnen begrijpen.⁸¹

Samenvattend kan worden gesteld dat we het offer van Iphigenia in de middeleeuwen en de zeventiende eeuw op verschillende manieren is geïnterpreteerd. De *Metamorfosen* werden in de

⁸⁰ Smits-Veldt 1986, pp. 342-343.

⁸¹ Ibidem, p. 342.

middeleeuwen beschouwd werd als een allegorie en werden aangepast aan de leer van de christelijke kerk. Als belangrijkste voorbeeld uit deze periode is Diana als personificatie van de drie-eenheid besproken. In de zeventiende eeuw week men sterk af van de christelijke moralisatie die aan het verhaal werd gegeven. Van Mander veroordeeld de middeleeuwse vertalers van de *Metamorfosen*, omdat er volgens hem geen sprake kan zijn van een analogie met de Bijbel, omdat Ovidius Christus niet kende. De schrijver van het *Schilderboek* interpreteert het verhaal van Iphigenia als waar gebeurd en hij benadrukt dat ze echt is gestorven. Hij beschouwt het als teken van afgoderij om een eigen kind op te offeren. Van Mander legt de nadruk op de onschuld van Iphigenia, terwijl de middeleeuwse vertalers de nadruk op Diana als drie-eenheid legden en een analogie zagen met het verhaal van Abraham en Isaac. Coster gaf een andere, politieke betekenis aan het verhaal. Het is onduidelijk of de wijze waarop Coster het verhaal interpreteerde gemeengoed was en of die van invloed is geweest op de kunstenaars die het verhaal hebben uitgebeeld.

Conclusie

Om tot een goed antwoord te kunnen komen op de centrale vraag hoe het verhaal van Iphigenia in de zeventiende eeuw is uitgebeeld en hoe het verhaal werd geïnterpreteerd is in de eerste plaats onderzocht op welke manier het verhaal is overgeleverd en welke momenten en elementen uit het verhaal het belangrijkste waren en dus werden uitgebeeld. Daarnaast is er gekeken naar de beeldtradities die zijn ontstaan en hoe die doorwerkten in de zeventiende eeuw. Vervolgens is er aangetoond welke kunstwerken de meeste invloed hadden. Tevens is er gezocht naar pieken in de productie van schilderijen van het thema en hoe deze te zijn verklaren

Uit het onderzoek naar de overlevering is gebleken dat de *Metamorfosen* van Ovidius en middeleeuwse *Ovide Moralisés* de belangrijkste bronnen voor het verhaal van Iphigenia zijn geweest. Uit de diverse beschrijvingen van het verhaal blijkt dat de meest cruciale elementen uit het verhaal de godin Diana, het hert dat het meisje moest vervangen en een verwijzing naar de kust of schepen zijn. Deze elementen zijn essentieel en als ze ontbreken zijn uitbeeldingen niet herkenbaar als het offer van Iphigenia.

Het verhaal is door de eeuwen heen op verschillende manieren uitgebeeld. In de oudheid werd het moment uitgebeeld waarop Iphigenia naar het offeraltaar werd geleid, maar werd er tegelijk verwezen naar de redding van het meisje door een afbeelding van de godin Diana met een hert. Het fresco van Timanthes is de eerste uitbeelding van dit thema en de beschrijvingen ervan zouden later veel invloed uitoefenen op zeventiende-eeuwse kunstenaars. Vooral de manier waarop Timanthes

het gezicht van Agamemnon had bedekt was van belang. Het fresco is onder andere door Plinius beschreven in zijn *Naturalis Historia* en door de vele vertalingen van deze bron, is de beschrijving overgeleverd. In de late middeleeuwen en vroegmoderne periode werd echter een ander moment uitgebeeld. In geïllustreerde Ovidiusuitgaven uit de zestiende eeuw beeldden Bernard Salomon, Virgil Solis en Antonio Tempesta het moment uit waarop Iphigenia gered werd door Diana en op een wolk werd weggevoerd. Deze drie kunstenaars hadden een belangrijke invloed op de vroegmoderne beeldtraditie van het thema, omdat ze het verhaal op een levendige en dramatische manier over het voetlicht wisten te brengen.

De meest invloedrijke kunstenaar voor de zeventiende-eeuwse uitbeeldingen van dit thema is Pietro Testa. De tekening van Moses ter Borch bewijst dat de prent in de Noordelijke Nederlanden circuleerde. De compositie en manier van uitbeelden die Testa gebruikte is door Jacob Hogers, Gerard de Lairese, een leerling van hem en door Jacob de Wet I toegepast op hun eigen schilderijen. De meeste zeventiende-eeuwse uitbeeldingen van dit thema zijn gemaakt in de tweede helft van de zeventiende eeuw. Deze piek is te verklaren doordat Testa zijn prent in 1640 heeft gemaakt, waardoor hij een goed voorbeeld voor de zeventiende-eeuwse kunstenaars verschaftte.

De belangrijkste vraagstelling van dit onderzoek was de manier waarop het verhaal van Iphigenia in de zeventiende eeuw werd uitgebeeld en hoe het in deze periode eeuw werd geïnterpreteerd. Het thema is vrij weinig uitgebeeld in de zeventiende eeuw vanwege het gebrek aan een duidelijke beeldtraditie. Daarnaast was het thema niet erg aantrekkelijk door het gebrek aan naakten en vanwege het zware onderwerp. De Noord-Nederlandse schilders uit deze periode beeldden niet allemaal exact hetzelfde uit, waardoor er geen sprake is van één universele beeldtraditie.

Schilders leenden elementen en composities van zowel antieke en vroegmoderne als eigentijdse kunstenaars. Jan Steen, Jacob de Wet II, Arnold Houbraken en Gerard de Lairese hebben allemaal een Agamemnon afgebeeld die zijn gezicht bedekt met zijn hand of op een andere manier. Dit is een algemeen beeld van rouw dat vaker werd gebruikt in de beeldende kunst als men deze emotie weer wilde geven, maar omdat de kunstenaars dit altijd voor Agamemnon gebruikte, hebben ze dit afgeleid van het werk van Timanthes. Een enkele kunstenaar, zoals Arnold Houbraken, gebruikte een prent van een collega, in dit geval De Lairese, als inspiratiebron voor zijn schilderij. Voor de schilderijen van Leonaert Bramer, Jan Steen en de Jacob de Wet II valt geen concrete inspiratiebron aan te wijzen en zij hebben eigen inventies gedaan.

Een opmerkelijke constatering is het gegeven dat er van de in totaal twaalf schilderijen van dit thema, vier schilderijen zijn waarop de belangrijkste elementen uit het verhaal, Diana en (of) het hert ontbreken. Op de schilderijen van Gerard De Lairesse en Willem Doudijns zijn zelfs de andere kenmerken van het verhaal, de schepen en de kust niet zichtbaar, waardoor ze haast onmogelijk te herkennen zijn als uitbeeldingen van het offer van Iphigenia. Doordat de schilders niet alle belangrijke elementen uit het verhaal afbeelden, is het moeilijk te bepalen of het om een uitbeelding van het verhaal van Iphigenia, Polyxena of de dochter van Jefta gaat en loopt alles door elkaar.

Er zijn een paar specifieke bronnen waaruit we kunnen opmaken op welke manier het verhaal van Iphigenia is geïnterpreteerd in de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw. Daardoor weten we dat er verschillen zijn op te merken tussen de middeleeuwse interpretatie en die van de zeventiende eeuw. In de middeleeuwen werd het verhaal van Iphigenia als allegorie beschouwd, omdat men dacht dat het aantoonde hoe iemand alles over had voor het geloof. De godin Diana werd vergeleken met de drie-eenheid, de hoogste goddelijke macht die een leven kon eisen, maar ook iemand kon redden.

In de zeventiende eeuw werd het verhaal van Iphigenia, in ieder geval door Karel van Mander op een andere manier geïnterpreteerd. Volgens Van Mander was het verhaal barbaars, omdat het onmenselijk is voor een vader om zijn eigen dochter op te offeren. Van Mander interpreteerde het verhaal als waar gebeurd en hij was ervan overtuigd dat Iphigenia echt gestorven is en dat dichters, zoals Ovidius, dat wilden verbloemen. Het is niet duidelijk of tijdgenoten van Van Mander het eens waren met zijn interpretatie van het verhaal van Iphigenia. De tekst van Van Mander verscheen lang voordat de schilderijen van dit thema werden gemaakt, maar doordat zijn *Schilderboeck* bij veel schilders in de kast moet hebben gestaan, ligt het erg voor de hand dat men aan het eind van de zeventiende eeuw nog bekend moet zijn geweest met zijn *Wtlegghing op den Metamorphosis*.

Een andere zeventiende-eeuwse interpretatie is die van Samuel Coster en de beschouwers van zijn hekeltragedie *Iphigenia in Aulis*. In deze tragedie werd het verhaal van Iphigenia toegepast op de Nederlandse politiek-religieuze situatie in Amsterdam in 1617, waarop Coster commentaar had. Hierdoor kregen het verhaal en de personages een nieuwe, dubbele rol. Door de nieuwe betekenis, werd het verhaal ook op een andere manier geïnterpreteerd. Het stuk van Coster was zeer gedateerd toen de meeste schilderijen werden gemaakt, waardoor het waarschijnlijk niet zo bekend was bij de kunstenaars.

Lijst van afbeeldingen



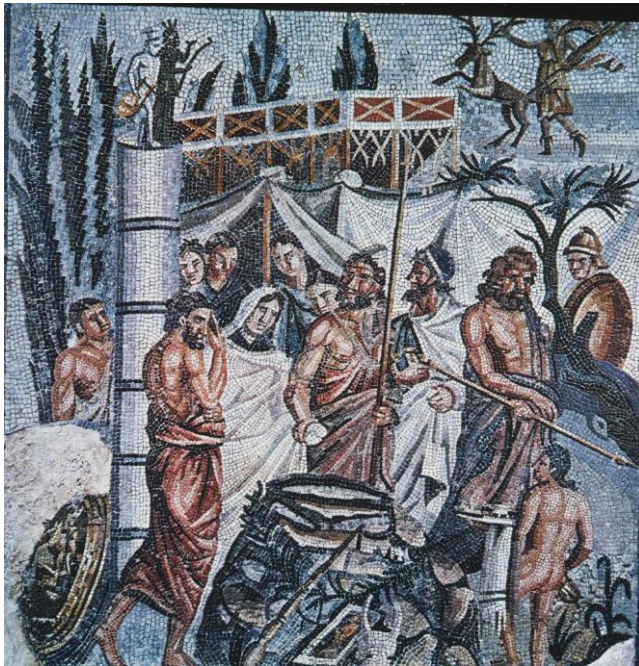
Afbeelding 1: Pieter Lastman, *De offerstrijd tussen Orestes en Pylades*, olieverf op paneel, 1614, 83,2 x 126,1 cm., Rijksmuseum Amsterdam.

Bron: Rijksmuseum



Afbeelding 2: Kopie naar Timanthes, *Offer van Iphigenia*, fresco, eerste eeuw na Christus, Museo archeologico nazionale di Napoli, Napoli.

Bron: Artstor.org.



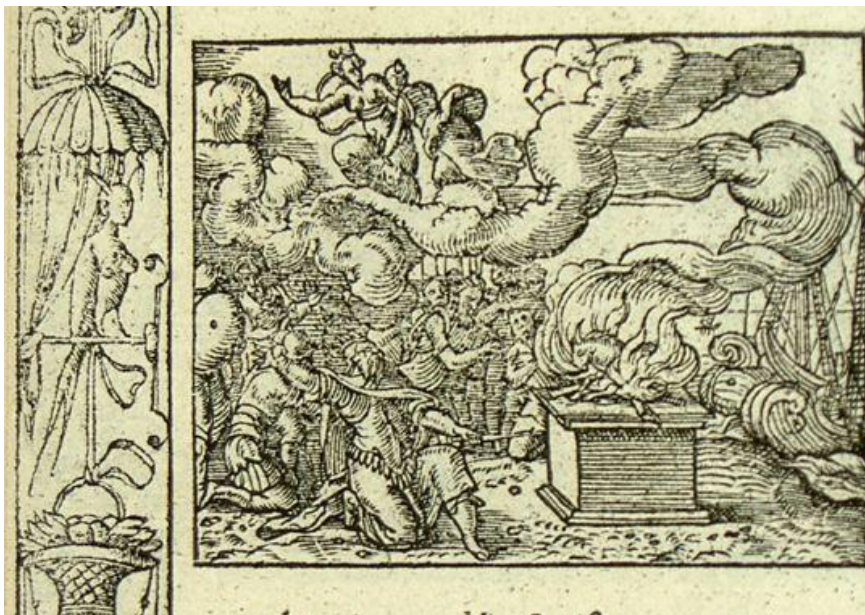
Afbeelding 3: *Emporion Mozaïek, Offer van Iphigenia*, mozaïek, 2e eeuw na Chr. Emporion.
Bron: Artstor.org.



Afbeelding 4: onbekend Duits, *Offering van Iphigenia*, houtsnede, 1551, The Warburg Institute Library, London.
Bron: Artstor.org.



Afbeelding 5: Nicolas Beatrizet naar ontwerp van Michaelis Tramezini, *Iphigenia*, gravure, 1553, The Warburg Institute Library, London.
Bron: Artstor.org.



Afbeelding 6: Bernard Salomon, *Offer van Iphigenia*, houtsnede, 1557, Médiathèque centrale, Montpellier.
Bron: UtPictura18 – Base de données iconographiques.



Afbeelding 7: Virgil Solis, *Iphigenia in Aulis* (*Metamorphosis Ovidii*. XII.24-38), houtsnede, 1563, Wenen.

Bron: Artstor.org.



Afbeelding 8: Harmen Jansz. Muller, kopie naar Salomon of Solis, *Offer van Iphigenia*, houtsnede, 1599.

Bron: Florianus, J. Muller, H. *Metamorphosis, dat is Die Herscheppinghe oft veranderinghe bescreuen int latijn van den vermaerden ende gheleerden Poet Ouidius: ende nu eerst ouerghesedt in onsen duytsche: Seer ghenuechlyck ende ook profytelijck voor alle edele gheesten ende constenaers, als Rhetoriciens, Schilders, Beeltnyders, Goutsmeden, &c*, Amsterdam 1599, p. 170.



Afbeelding 9: Antonio Tempesta, *Iphigenia door Diana gered*, gravure, ca. 1600, Fine Arts Museums of San Francisco.

Bron: The AMICA Library, davidrumsey.com.



Afbeelding 10: Pietro Testa, *Offer van Iphigenia*, gravure, ca. 1640, *The Illustrated Bartsch*. Vol. 45, commentary, Italian Masters of the Seventeenth Century, Berlijn.

Bron: Artstor.org.



Afbeelding 11: Moses ter Borch, *Het offer van Iphigenia*, inkt en krijt op papier, 1659, Rijksmuseum, Amsterdam.
Bron: Rijksmuseum.



Afbeelding 12: Pieter Jalhea Furnius naar een ontwerp van Gerard P. Groening, *Dood van Polyxena*, prent, ca. 1571, Rijksmuseum Amsterdam.
Bron: Rijksmuseum.



Afbeelding 13: Antonio Tempesta, *Het offer van Polyxena*, prent, 1606, Warburg Institute, Londen.
Bron: Artstor.org.



Afbeelding 14: Rombout van Troyen, *De geest van Achilles eist het offer van Polyxena na de val van Troje*, olieverf op doek, 1652, 98,4 x 126 cm., particuliere collectie.
Bron: RKD.



Afbeelding 15: Jacob de Wet I, *Het offer van Polyxena*, olieverf op paneel, ca. 1650-1672, 42 x 36 cm.
particuliere collectie.
Bron: RKD.



Afbeelding 16: Richard Brakenburgh, *Het offer van Polyxena*, olieverf op doek, 1688, 46 x 52,2 cm.,
huidige verblijfplaats onbekend.
Bron: RKD.



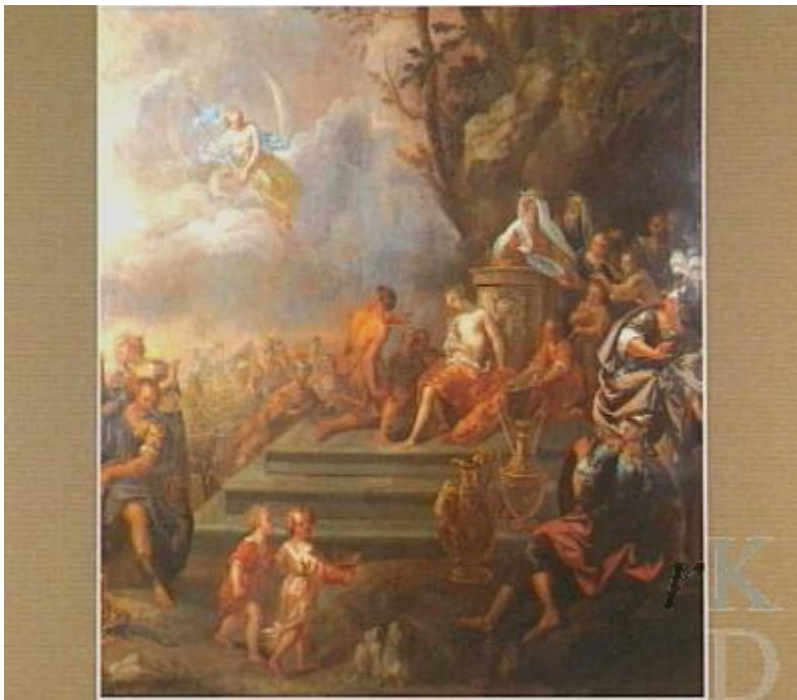
Afbeelding 17: Nicolaes Ryckmans naar een ontwerp van Pieter de Jode I, *Jeftha offert zijn dochter*, prent, 1643, Rijksmuseum Amsterdam.
Bron: Rijksmuseum.



Afbeelding 18: Willem de Poorter, *Het offer van Jephtha's dochter*, olieverf op paneel, ca. 1640, 46,9 x 57,1 cm., particuliere collectie.
Bron: RKD.



Afbeelding 19: Onbekende kunstenaar naar Leonaert Bramer, *Het offer van de dochter van Jefta*, olieverf op doek, ca. 1611-1674, maten onbekend, particuliere collectie.
Bron: RKD.



Afbeelding 20: Toegeschreven aan Jacob Hogers, *Het offer van Iphigeneia*, ca. 1640-1655, olieverf op doek, 142 x 139, 8 cm., particuliere collectie.
Bron: RKD.



Afbeelding 21: Omgeving Gerard de Lairese, *Het offer van Iphigeneia*, ca. 1656-1699, olieverf op doek, 96 x 117 cm., particuliere collectie.

Bron: RKD.



Afbeelding 22: Johannes de Maber, *Het offer van Iphigenia*, ca. 1690-1702, olieverf op doek, 99.5 x 124 cm., particuliere collectie.

Bron: RKD.



Afbeelding 23: Leonaert Bramer, *De offering van Iphigeneia*, ca. 1625-1630, olieverf op koper, 28 x 38 cm., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft.

Bron: Artstor.org.



Afbeelding 24: Jacob de Wet I, *Het offer van Iphigeneia*, ca. 1650-1672, olieverf op paneel, 91 x 125,5 cm., particuliere collectie.

Bron: RKD.



Afbeelding 25: Jacob de Wet II, *Het offer van Iphigenia*, ca. 1670-1697, olieverf op doek, 65,3 x 78 cm., particuliere collectie.
Bron: RKD.



Afbeelding 26: Jacob de Wet II, *Iphigenia wordt door Diana van de brandstapel gered*, 1683 of 1688 (onduidelijk 1633 gedateerd), olieverf op doek, 46,2 x 37,5 cm., Muzeum Kolekcji im. Jana Pawla II, Warschau.
Bron: RKD.



Afbeelding 27: Jan Steen, *Het offer van Iphigenia*, 1671, olieverf op doek, 120 x 158 cm., particuliere collectie.
Bron: Rijksmuseum.

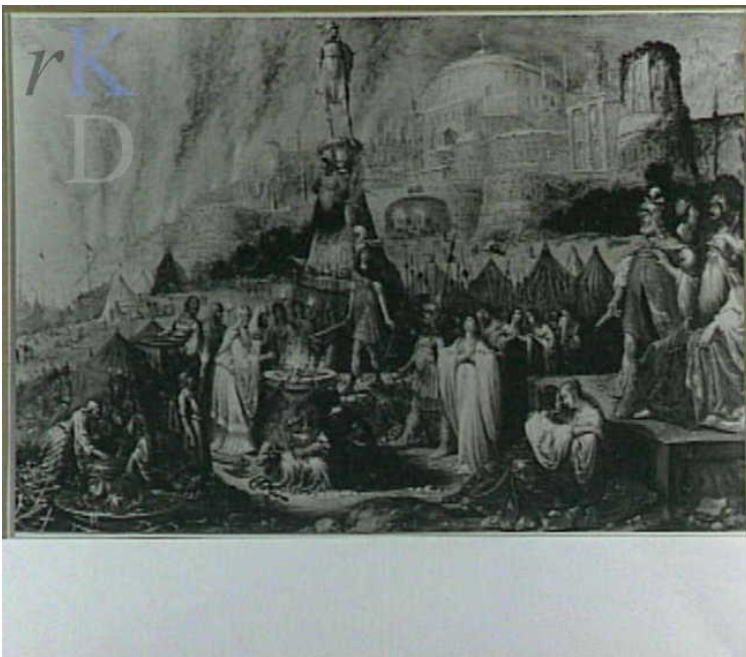


Afbeelding 28: Jan Christiaenz. Micker, *Het offer van Iphigeneia*, ca. 1620-1650, olieverf op doek, 105,5 x 145,5 cm., particuliere collectie.
Bron: RKD.



Afbeelding 29: Domenichino Zampieri, *Het offer van Iphigenia*, ca. 1609, fresco (detail van fresco van Diana) Palazzo Giustiniani, Bassano di Sutri, Rome.

Bron: Bildindex der Kunst und Architectuur.



Afbeelding 30: Rombout van Troyen, *Het offeren van Polyxena op het strand van Troje*, olieverf op paneel, 1643, 54,5 x 88,5 cm., Musée des Beaux-Arts de Dunkerque, Duinkerken.

Bron: RKD.



Afbeelding 31: Willem Doudijns, *Het offer van Iphigeneia*, ca. 1656-1697, olieverf op doek, 122,5 x 121 cm., particuliere collectie.

Bron: RKD.



Afbeelding 32: Charles le Brun, *Offer van Jesta*, olieverf op doek, ca. 1656, diameter 132 cm., Galleria degli Uffizi, Florence.

Bron: Artstor.org.



Afbeelding 33: Arnold Houbraken, *Het offer van Iphigenia*, ca. 1690-1700, olieverf op doek, 79,5 x 63,4 cm., Rijksmuseum, Amsterdam.
Bron: Rijksmuseum.



Afbeelding 34: Gerard de Lairese, *Offer van Polyxena*, 1667, ets, 30,3 x 38,7 cm., Rijksmuseum, Amsterdam.
Bron: Rijksmuseum.



Afbeelding 35: Gerard de Lairese, *Het offer van Iphigeneia*, ca. 1656-1690, olieverf op paneel, 70 x 103,5 cm., Museo de Arte de Ponce, Ponce.

Bron: RKD.



Afbeelding 36: Pieter Codde, *De offerdood van de dochter van Jeftha*, ca. 1619-1678, olieverf op doek, 98 x 130 cm., Kunsthandel Habeldt & Co, Parijs/New York.

Bron: RKD.

Lijst van geraadpleegde literatuur

- Boschloo, A. *Ovidius herschepen: geïllustreerde uitgaven van de Metamorphosen in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw* (tent. cat. Rijksmuseum Amsterdam en Museum Meermanno Westreenianum Den Haag), Den Haag 1980.
- Buijsen, E. (red.) *Haagse schilders in de Gouden Eeuw: het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, Den Haag 1998.
- Chaucer, G. en Morris, R. *Chaucer's Translation of Boethius's "De Consolatione Philosophiae"*, Londen 1868.
- Cropper, E. en Dempsey, C. (red.) *Pietro Testa, 1612-1650: prints and drawings* (tent. cat. Philadelphia Museum of Art), Philadelphia 1988.
- D'Hane-Scheltema, *Ovidius Metamorphosen*, Amsterdam 2002.
- Fletcher, H. G. *New Aldine studies : documentary essays on the life and work of Aldus Manutius*, San Fransisco 1988.
- Florianus, J. Muller, H. *Metamorphosis, dat is Die Herscheppinghe oft veranderinghe bescreuen int latijn van den vernaerden ende gheleerden Poet Ouidius: ende nu eerst ouerghesedt in onsen duytsche: Seer ghenuechlyck ende ook profytelijck voor alle edele gheesten ende constenaers, als Rhetoriciens, Schilders, Beeltsnyders, Goutsmeden, &c*, Amsterdam 1599.
- Gareau, M. *Charles Le Brun: premier peintre du roi Louis XIV*, Parijs 1992.
- Hulton, A. 'Euripides and the Iphigenia legend' in: *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 15, Fasc. 4, (1962), pp. 364-368.
- Jansen, G. 'Het offer van Iphigenia door Arnold Houbraken' in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 47, Nr. 2/3 (1999), pp. 93-99.
- Kirschenbaum, B. *The religious and historical paintings of Jan Steen*, New York 1977.
- Köhler, N. (red.) *Painting in Haarlem, 1500-1850: The collection of the Frans Hals Museum*, Gent 2006.
- Mander, K. van, *Schilder-Boeck: waer in Voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen*, Haarlem 1604.
- Mansion, C. *Ovide Moralisé*, Brugge 1484. (Digitale publicatie op historischebronnenbrugge.be).
- Michelakis, P. *Euripides: Iphigenia in Aulis*, Londen 2006.
- Miedema, H. *Den grondt der edel vry schilder-konst door Karel van Mander*, Utrecht 1973.
- Moormann, E. M. en Uitterhoeve, W. *Van Alexander tot Zeus: Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voortleven na de oudheid*, Amsterdam 2007.

- Paarlberg, S. en Schoon, P. (red). *Griekse Goden en Helden uit de tijd van Rubens en Rembrandt* (tent. cat. Dordrechts Museum Dordrecht) Dordrecht 2001.
- Reid, J. en Rohman, C. *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300-1900's*, New York 1993.
- Rummel, E. *Erasmus as a translator of the classics*, Toronto 1985.
- Seznec, J. *The survival of the pagan Gods: the mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art*, Princeton 1972.
- Slive, S. *Dutch Painting 1600-1800*, New Haven en Londen 1995.
- Sluijter, E. J. *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*, Leiden 2000.
- Smits-Veldt, M. B. *Samuel Coster, ethicus-didacticus : een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia*, Groningen 1986.
- Goldsmith, J. Gatehouse, N. (red.) *Leonaert Bramer, 1596-1674: ingenious painter and draughtsman in Rome and Delft*, Zwolle en Delft 1994.

English summary

Stories from classical mythology were often subjects of paintings in the Dutch seventeenth century. The most painted stories were about love or lust and paintings showed a lot of nude figures. Venus and Adonis, Diana and Actaeon and Vertumnus and Pomona are a few examples of such popular stories and have often been subject of art historical research. This master thesis is about the story of the *sacrifice of Iphigenia*, which is not about love nor lust and that has not been studied thoroughly before. In this thesis questions about the way the story has been depicted, the iconography and the interpretation of this subject in the seventeenth century have been researched.

The first chapter discussed the story of the sacrifice of Iphigenia and the way the story was known by artists. The story of Iphigenia was written by the Greek Euripides and translated into Latin by Ovid as a part of his *Metamorphoses*. Iphigenia was the daughter of the Greek king Agamemnon, who went to war to Troy, to retrieve Helen, the wife of his brother Menelaus. The Greek fleet could not sail to Troy because of the fact that the goddess Diana had stopped the winds. According to Agamemnon's adviser, Calchas, she could only be satisfied by the sacrifice of Iphigenia. The young woman was about to be sacrificed, but was saved by Diana and replaced by a deer. Because of the many translations of the version of Ovid, during the Middle Ages and the sixteenth century, people knew the story of Iphigenia. The first Dutch translation of the *Metamorphoses* by Johannes Florianus was very important for Dutch artists, because the many illustrations could serve as examples for paintings. The moral explanation of these stories by Karel van Mander in his *Schilderboeck* was also an important source of information.

In the second chapter the depiction of this story from the ancient times to the early modern age is discussed. The first important portrayal of this story appeared in the ancient times. The painter Timanthes made a well-known fresco of the sacrifice of Iphigenia, that was discussed by both ancient and early modern writers and was copied a few times. Timanthes showed how Iphigenia was carried to the altar and hinted to the good ending by depicting Diana and her deer. This fresco, and especially the figure of Agamemnon that covers his face, proved to be an important source of inspiration for seventeenth century Dutch painters. In the sixteenth century six prints depicting this story were made to illustrate the *Metamorphoses* publications. The most important prints of this period, made by Bernard Salomon and Antonio Tempesta, depicted a different moment from the story. They showed the moment that Iphigenia is already saved by Diana and that a deer is lying on the altar. This way of picturing the story was not very popular in the seventeenth century and was only followed by the unknown painter Johannes de Maber. The seventeenth century artist Pietro Testa made an important print that served as a source of inspiration for many Dutch artists. It

depicted the moment that Diana arrives before Iphigenia is sacrificed. The fresco of Timanthes and the print of Testa proved to be the most important sources of inspiration for Dutch seventeenth century painters.

In the third chapter, two stories about sacrifice that resemble that of Iphigenia are shortly addressed. Most Dutch painters in the seventeenth century depicted the moment where Iphigenia was in front of the altar and about to be sacrificed by Calchas with a sword. This moment is based on illustrations of the story of Polyxena, which resembles that of Iphigenia. Polyxena was a Trojan princess that fell in love with Achilles. When the Greeks won the war and set Troy on fire, Achilles had died in battle. He demanded the sacrifice of Polyxena on his grave and the moment before this happened is often depicted in prints and paintings. In addition the story and images of the sacrifice of the daughter of the Israelite Jephthah was used as a source of inspiration for depicting the sacrifice of Iphigenia. Jephthah made a vow to God to sacrifice the first thing that greeted him at home, if the Israelites would win from the Ammonites. He was welcomed home by his daughter, whom he had to sacrifice. In all three stories a young woman has to be sacrificed in a time of war and are thus very much alike.

All the seventeenth century Dutch paintings that portray this story are discussed in the fourth chapter. The paintings were divided into groups according to the sources of inspiration the artists had used. Jacob Hogers and an unknown follower of Gerard de Lairesse almost directly copied their composition after the print by Testa. A few painters incorporated a figure of Agamemnon that covered his face, which was inspired by the fresco of Timanthes in their paintings. Jacob de Wet II, who painted the story two times, Jan Steen and Arnold Houbraken all used this element of grief. Steen, De Wet II, Leonaert Bramer and Jacob de Wet I, all made unique depictions of the sacrifice of Iphigenia that were not copied or inspired by other images. Another group of artists made paintings that are hard to recognise as depictions of the sacrifice of Iphigenia, because they left out the most important elements of the story, the goddess Diana, the deer and the ships. Without these crucial elements, the paintings look a lot like portrayals of the story of Polyxena or like that of Jephthah's daughter. Jan Christiaensz. Micker and Gerard de Lairesse both left out Diana and the deer. Houbraken even based his painting on a print of the sacrifice of Polyxena by De Lairesse. Willem Doudijns did not depict Diana and the deer and based his painting on a French portrayal of the sacrifice of Jephthah's daughter.

In the fifth chapter is discussed why this theme was painted so few times in the seventeenth century. There are two reasons to explain the rarity of this subject. Firstly, there were not many clear examples for Dutch painters. The few sixteenth century prints did not follow a clear tradition of depicting the story. Testa made his print in 1640 and most paintings were made after this year. This

proves that his print was very important for Dutch artists and boosted the number of paintings of the sacrifice of Iphigenia. In addition, the most famous painters like Steen, Houbraken and De Lairese, made their depictions at the end of the seventeenth century and could not act as examples for others. The second reason is that the sacrifice of Iphigenia was not a love story and lacked nude figures, which made it not a very attractive subject to painters and collectors alike. The sacrifice of Iphigenia was only painted 12 times by Dutch artists in this period. In contrast, the most popular theme of Vertumnus and Pomona was painted at least 35 times.

In the last chapter, the way that this story of Iphigenia has been interpreted in the period from the Middle Ages to the seventeenth century is discussed. In medieval adaptations of the *Metamorphoses*, the mythological figures and stories were connected to Biblical ones. Diana for instance, was compared to the Trinity, a high divine power that was able to take and save lives. The story of Iphigenia was compared to that of Abraham and Isaac. In both stories a child has to be sacrificed by his or her father, but in the end the child is saved by a god and replaced by an animal. In the seventeenth century the story of Iphigenia was interpreted differently. Karel van Mander believed Iphigenia truly died by the hands of her father and poets hid this tragic ending by writing that she was replaced by a deer. Therefore, Van Mander saw the story as an act of idolatry. A second interpretation and meaning to the story was given by Samuel Coster. He wrote a play about the religious situation in Amsterdam and gave the figures of the story of Iphigenia a second role. Agamemnon became the state, Calchas was de preacher, Iphigenia the virgin of Holland and Diana was the appearance of religion. This was the interpretation of Coster and the viewers of the play.

From this research several conclusions could be drawn. Firstly, there is no specific tradition on how to portray the story. In the ancient times and the sixteenth century, the story of Iphigenia was a rare subject in the arts and was depicted in a lot of different ways. Because of this, the sacrifice of Iphigenia was not often painted by Dutch artists in the seventeenth century. Even in this period the story was depicted in many different ways. Artists used different sources as inspiration for their own paintings and even used images of the stories of Polyxena and the daughter of Jeptah as examples. Some artists did not include the most important elements of the story, which makes it hard to distinguish which story is portrayed in paintings. Another remarkable conclusion is that the sacrifice of Iphigenia is mostly painted by unknown painters. Gerard de Lairese, Jan Steen and Arnold Houbraken are the only famous seventeenth century Dutch painters that depicted the story of Iphigenia. Finally, the story has been interpreted differently by medieval writers, Karel van Mander and Samuel Coster, but we do not know if the artists agreed with any of them.