



ART & CATHOLICISM
in the Dutch Republic
KUNST &
KATHOLIZISMUS
in der niederländischen Republik

MICHAEL IMHOF VERLAG

Esther Meier
Almut Pollmer-Schmidt

Table of Contents / *Inhaltsverzeichnis*

9 ESTHER MEIER, ALMUT POLLMER-SCHMIDT, *Introduction / Einleitung*

25 XANDER VAN ECK, *Protestant Prejudice and the Art of the Counter Reformation in the Northern Netherlands*

Spaces and Places of Catholicism / *Räume und Orte des Katholizismus*

37 ELISSA AUERBACH, *Pilgrimage by Proxy in the Dutch Republic – Scenes of Forbidden Holy Sites for the Spiritual Pilgrim*

47 JAAP GERAERTS, *The Counter-Reformation on Display – Religious Art at the Estates of the Catholic Nobility in the Dutch Golden Age*

61 GREGOR J. M. WEBER, *Johannes Vermeer's Catholic Household*

77 ESTHER MEIER, *Das Sakrament im Kirchen- und im Wohnraum – Abraham Bloemaerts eucharistische Gemälde*

The Church Interior, Its Images, and Its Objects / *Der Kirchenraum, seine Bilder und Objekte*

91 RALPH DEKONINCK, *Protestant and Catholic Representations of the Art of Liturgy between the Northern and Southern Netherlands*

101 RICHARD DE BEER, *Liturgische gewaden in Noord-Nederland 1580–1650 – Continuïteit en discontinuïteit in de katholieke traditie*

111 EVELYNE M. F. VERHEGGEN, *Het rooms-katholieke bloemenoffensief in de Gouden Eeuw – Bloemen van betekenis in de Noord-Nederlandse schuilkerken*

125 ROBERT SCHILLEMANS, *The Confessions of Painters Working for Catholic Churches in the Seventeenth Century: Amsterdam and Abroad*

135 ROBBERT A. M. NACHBAHR, *Jacob de Wit, Icon of Roman Catholic Pride? Altarpieces and Interconfessional Relations in Eighteenth-Century Holland*

Aspects of Confessional and Interconfessional Iconography /
Aspekte konfessioneller und interkonfessioneller Ikonografie

- 155 ALMUT POLLMER-SCHMIDT, *Katholische Fantasien – Kirchenbilder zwischen Kunst und Konfession*
- 173 LÉONIE MARQUAILLE, *The Catholic Faith Embodied – Catholic Priests' Portraits in the Seventeenth Century Dutch Republic*
- 183 BIRGIT ULRIKE MÜNCH, *Das Hostienwunder in der Wohnstube – Visualisierte Armutsdiskurse der Amsterdamer Aalmoezeniers*
- 197 JUSTUS LANGE, „Und schrieb, und schrieb an weißer Wand / Buchstaben von Feuer, und schrieb und schwand“ – *Das Gastmahl des Belsazar in transkonfessioneller Sicht*
- 207 NILS BÜTTNER, *Eine Frage der Einstellung – Kunst und Katholizismus bei Rubens, Rembrandt und Vermeer*

Catholicism from other Perspectives / *Perspektivwechsel – Ein anderer Blick auf den Katholizismus*

- 225 ELIZABETH DEN HARTOG, *Salvaging the Past – Relocating Inscriptions in Post-Reformation Utrecht*
- 237 MARKUS LAUFS, *Identifikation mit dem Fremden? Italienische Reisezeugnisse des 17. Jahrhunderts und die Wahrnehmung des Katholizismus in den Bauwerken niederländischer Städte*

Appendix / *Anhang*

- 249 Index / *Register*
- 254 Picture Credits / *Bildnachweis*
- 256 Colophon / *Impressum*



Introduction

To understand the significance of images within a society, one must consider them not only from an artistic perspective but also as part of societal phenomena as a whole. While this is common knowledge among scholars, it has not been fully applied in studies of the art of the Dutch Republic, since Catholicism often continues to be overlooked as an important factor in the creation and use of images.

As a consequence of the northern provinces' independence from the Habsburg Netherlands, Calvinism assumed a dominant position as the "public church" (*publieke kerk*). However, this faith was not a state institution in the sense of a church governed by a territorial ruler; efforts to that end had ultimately failed during the Synod of Dordrecht in 1618. The privileged position of the Reformed Church was apparent in its exclusive right to hold services in public and in its responsibility for the services of penance, prayer, and thanksgiving that were so important to society as a whole. Calvinist preachers were paid with public funds; in return, baptisms, marriage ceremonies, and burials were made available independently of membership in the church. In parallel with this, municipal authorities became increasingly involved in administering certain rites of passage – especially nuptials, so that non-Calvinists would have the opportunity to marry "before the law." Additionally, the non-Reformed were allowed to have their relatives buried in the large city churches. Furthermore, although it was stipulated that

all officials, representatives, and employees of municipal institutions must belong to the *publieke kerk*, low membership numbers indicate that, even well into the first half of the seventeenth century, this pertained more as an ideal than an actual practice.¹

Aside from Calvinists, who enjoyed official approval, members of other Christian denominations lived in the Dutch Republic and were tolerated to various degrees, including Catholics, Lutherans, Mennonites, Spiritualists, and Remonstrants, the "liberal" Reformed believers who lost out to the adherents of orthodox Calvinism in 1618. Jews, freethinkers, and some Muslims were present as well. Furthermore, the proportion of residents who resisted allegiance to any particular denomination should not be underestimated, at least for the first half of the century – in Haarlem around 1620, for example, they still constituted the majority.² The so-called "sympathizers" (*liefhebbers*), a significant group in the first half of the century, was supportive of Calvinism, for example by attending sermons, but did not submit to the strict ecclesiastical discipline that was required for membership in the Reformed Church and for participation in the Lord's Supper.³

A great number of people continued to belong to the Catholic faith, even though the public exercise of Catholicism was forbidden. The "old faith" persisted either because of members maintaining the tradition of their ancestors or due to conversions through missionary

with a provenance from clandestine churches in the Republic, which ultimately resulted in my book *Clandestine Splendor* which appeared in 2008. In the first chapter I argued that it took until the beginning of the seventeenth century until the counter reformation could have its effect on Dutch art, as it took the Dutch Catholics a generation to reorganize after they lost the right to say mass in the 1570's.¹¹

I took it for granted that the Northern Netherlands lagged behind the South where, as Freedberg argued in his classic *Burlington Magazine* article of 1976,¹² there were two early waves of counter reformation art, one after 1566, mostly to replace altarpieces that had been lost or damaged in the *beeldenstorm*, the second after the fall of Antwerp to Parma in 1585, a wave that would, as we all know, grow into a tsunami with the arrival of Rubens.

So what happened in the Northern Netherlands after 1566? Absolutely nothing, as I had more or less assumed? From many publications, it indeed looks like the year of 1566 was even more crucial there than in the South. Implicitly, the title of the magnificent exhibition *Art before Iconoclasm* at the Rijksmuseum in 1987 conceded that the *beeldenstorm* was the end of Northern Netherlandish Catholic art for many years to come, whereas the possibility that Catholic art from before 1566 could be Counter-Reformational was not given much oxygen.

The idea of a concerted effort by the Catholic church to redefine itself and fight the reformation (resulting in defiantly Catholic art) does not fit easily in the narrative of the birth of the protestant Republic just after that event – after *Art before Iconoclasm* came the *Dawn of the Golden Age*. But what to think of Anthonie van Blocklandt's *Martyrdom of*



1.2 | Anthonie Blocklandt van Montfoort, *Martyrdom of St. James the Greater*, c. 1570. Panel, 314 × 264 cm. Museum Gouda



1.3 | Michiel Coxcie, *The Martyrdom of St. Sebastian*, 1586. Panel, 232 × 191 cm. Mechelen, Sint-Romboutskathedraal



1.4 | Anthonie Blocklandt van Montfoort, *St. Mary triptych*, 1579. Bingen am Rhein, Basilica of St. Martin

St. James the Greater from 1570 for Gouda's *Sint Janskerk* | 1.2? Is it so different from Michiel Coxie's *St Sebastian* in Mechelen | 1.3? Maybe even more amazing is Blocklandt's huge *St. Mary triptych*, now in a church in Bingen am Rhein, but originally made for the church of St. Mary in Utrecht | 1.4. It was made in 1579, in the period when Utrecht was going through the transition from Catholic to Protestant that would be completed in 1580, after all cities in Holland already had made that transition. In hindsight it might be considered a bad investment for a patron. But that is never how believers think, of course, as already became clear to me from the amazing readiness of Catholics to fund clandestine

churches in the beginning of the seventeenth century, when all Catholic property was in constant jeopardy.

As I was still working on *Clandestine Splendor*, I was also trying to make sense of the Gouda Windows, the only set of pre-reformation windows in a Northern Netherlandish church that survived the times intact. The iconography of the 33 windows, produced between 1555 and 1572, is purely biblical and shows typological pairings of scenes that are sometimes classic and sometimes highly original. In 2002 I gave a lecture in which I claimed that the program for the Gouda windows must have been written by an Erasmian humanist, and hypothesized that in the *Sint Janskerk*



6.1 | *Vera imago ecclesiae papisticae*, ca. 1600. Engraving, 366 × 470 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des estampes et photographies

6 | Protestant and Catholic Representations of the Art of Liturgy between the Northern and Southern Netherlands

This contribution is part of the Belgian federal project entitled ‘Ornamenta sacra: Anthropological and iconological study of the liturgical heritage from the Southern Netherlands (1400–1700)’.¹ The project aims at gaining a better understanding of liturgical objects by resituating them in their historical, ritual and artistic context. We start from the observation that this great diversity of objects – from liturgical textiles to chalices, monstrances and other items of gold or silver work – has often been passed over in silence in the history of art, even though such objects constitute a defining feature of the identity of early modern Catholicism. We examine the ways these objects were conceived, perceived and represented, as well as how they made it possible effectively to conjoin aesthetics and religion. The expression *ornamenta sacra* perfectly describes this conjunction, revealing a diverse array of objects which nevertheless constitutes a system that is, so to speak, organic. The concept of ‘ornament’ is thus to be understood here in its liturgical meaning, derived from the Latin and Greek etymology (*kosmos* in Greek designates the order of the world as well as the finery and the equipment of the warrior). This sense of the term refers to the ideas of order and *decorum*, that is, the appropriateness to a function, or even to what ensures efficiency or performativity, and hence quite the opposite of the superfluousness that the word ‘ornament’ connotes

today. There thus existed a close link between the ornament and the rite or the cult, this last word deriving from the Latin *cultus*, which also refers to the ideas of adorning and honouring.

I would like to highlight the dimension of identity by considering the way in which this art of the liturgy contributed to forming a Catholic visual ‘brand’ in both the Northern and the Southern Netherlands, a brand which was formed in open opposition to the sphere of Protestant worship. Rather than emphasising the opposition between these two ritual cultures, I intend to give an account not of the reality of practices but of the imaginaries created on both sides of the North–South confessional divide. Therefore, it is less the Catholic presence in the Northern Netherlands that will be examined here than the perception of Catholicism, as constructed both in the North and the South. I thus wish to contribute to answering one of the questions posed by this volume: what was the function of paintings and other visual media in constituting a collective confessional identity?

The Protestant criticism of the *ornamenta sacra*

We begin with two engravings made in Germany, most probably in the first quarter of the seventeenth century by an artist of Flemish



7.1 | Rood kazuifel. Basisstof: zijde met velours fris , ca. 1600, rugkruis: roodbrokaat, ca. 1450–50. Haarlem, Oudkatholieke kerk van de HH. Anna en Maria



7.2 | Rood kazuifel uit de oudkatholieke kerk van de HH. Michaël en Johannes de Doper te Oudewater. Basisstof: roodbrokaat, ca. 1500–20, borduurwerk: Amsterdam, ca. 1510–20. Utrecht, Museum Catharijneconvent

beelden van hergebruikte middeleeuwse stoffen, waarmee nieuwe barokke gewaden zijn gemaakt | 7.1.⁵ Zij zijn te onderscheiden van laatmiddeleeuwse gewaden doordat er bijvoorbeeld helemaal geen middeleeuws borduurwerk op aanwezig is. Op een authentiek Noord-Nederlands kazuifel uit de vijftiende of zestiende eeuw zijn zonder uitzondering geborduurde (gaffel-)kruisen aanwezig, net zoals koorkappen uit dezelfde periode vrijwel altijd van geborduurde aurifriezen en koorkapschilden zijn voorzien.

Het kazuifel uit de oudkatholieke kerk van Oudewater (nu in Museum Catharijneconvent) is in de kern zo'n fraai laatmiddeleeuws gewaad met geborduurde gaffelkruisen uit een Amsterdams atelier | 7.2.⁶ Het geeft tegelijkertijd een treffende illustratie van wat er in het begin van de zeventiende eeuw met een dergelijk overgeleverd parament kon gebeuren. Op de eerste plaats werd het ruime gotische formaat van het kazuifel verkleind tot het zogenaamde 'vioolkist'-model: rechthoekig aan de achterzijde en rechthoekig met inhammen

ter hoogte van de armen aan de voorzijde. Daartoe werden hele stukken van de roodbrokaten basisstof weggeknippt. In Oudewater werden deze eerbiedwaardige restanten waarschijnlijk hergebruikt als randen van een nieuw gemaakt antependium van rood fluweel.⁷ Vervolgens diende het aantal accessoires bij de tijd te worden gebracht. In Noord-Nederland waren in de middeleeuwen alleen de stola en manipel vereist. Vanaf het einde van de zestiende eeuw werden ook het kelkvelum, de bursa en de palla voorgeschreven. Deze elementen moesten nieuw worden vervaardigd. Men deed dat in een stijl, die heel kenmerkend is voor de vroege zeventiende eeuw en die wel geassocieerd kan worden met de werkzaamheden van geestelijke maagden of 'kloppen', zoals we zullen zien: kleine bloemen en bloementakken in symmetrisch geplaatste patronen op een effen zijden ondergrond | 7.3.⁸ In onze ogen wijken deze decoraties wel erg af van het middeleeuwse roodbrokaat, maar in de tijd zelf moet de rijkdom van de decoraties doorslaggevend zijn geweest.

Ronduit schokkend in onze ogen is de wijze waarop men in Gouda met de middeleeuwse erfenis is omgesprongen. Pastoor Pieter Purmerent (1587–1663) erfde van de laatste zusters van het middeleeuwse Catharinaklooster in Gouda de middeleeuwse kerkgewaden.⁹ Daaronder bevonden zich twee koorkappen met geborduurde aurifriezen en schilden.¹⁰ Met name de koorkapschilden behoren tot de hoogtepunten van zestiende-eeuwse lazurtechniek in Noord-Nederland. De ene koorkap is gewijd aan de H. Catharina van Alexandrië, de andere heeft een paasthema, de Verschijning van Christus als tuinman aan Maria Magdalena. Vanwege de kostbaarheid van de gewaden en omdat ze waarschijnlijk de band met de oude pre-reformatorische kerk illustreerden, figureerden ze als de gewaden van de HH. Wilibrordus en Bonifatius op twee schilderijen van deze heiligen, brengers van het Christendom in Noord-Nederland, die in 1639 door de Goudse schilder Jan Fransz Verzijl werden vervaardigd | 7.4.¹¹ De koorkappen zijn in hun

7.3 | *Rood kelkvelum*. Rode zijde met zijdeborduursel, gouddraad en goudkant, waarschijnlijk Geestelijke maagden te Oudewater, 1600–25. Oudewater, Oudkatholieke kerk van de HH. Michaël en Johannes de Doper



St Nicholas (Spuistraat): Van Savoy painted a *Deposition* in 1659, which is now lost, but his *Adoration of the Shepherds* of the same year and the Roosendaal *Flagellation* of 1668 are preserved in the Old Catholic church of Zaan-dam. Thus, in both of these churches the main altarpiece was made by Van Savoy in the 1650s, and, after Van Savoy's death in 1665, additional altarpieces were painted by Roosendaal.¹⁴

There is a difference between the churches of the secular clergy, served by local priests with family roots in Amsterdam, and the regular-

clergy house churches of the Jesuits, Franciscans, Dominicans and Augustinians. The latter were mostly served by missionary priests, who came from the Catholic south and therefore had fewer ties to the city. While regular priests took their orders from their provincials, secular priests had to answer to the apostolic vicars. (As the former episcopal structure had been suspended, the leadership of the erstwhile province of Utrecht had been entrusted to an apostolic vicar.)

A drawing by Adriaen de Lelie gives an impression of the eighteenth-century interior of the Jesuit church *De Krijtberg* | 9.2. As the



9.3 | Jacob de Wit, *The Baptism of Christ*, 1716. Canvas, 274 × 184 cm. Amsterdam, Museum Our Lord in the Attic

9.4 | Adriaen van de Velde, Passion-Series (*Christ in Gethsemane*, *Flagellation*, *Crowning with Thorns*), Amsterdam, Museum Our Lord in the Attic



9.5 | Adriaen van de Velde, *Lamentation*, 1664. Canvas, 92 × 140 cm. Amsterdam, Museum Our Lord in the Attic



main altarpiece, we see the *Vision of Ignatius* by P. N. Bosch, dated 1656. This P. N. Bosch could be identical with the Lutheran painter Hendrick Bosch (Dortmund 1614–after 1652).¹⁵ Two side altarpieces were painted by the Catholic Barend Graat in 1670.¹⁶ In the 1630s Jacob Backer had painted two Jesuit saints and a *Crucifixion* for the predecessor of this church.¹⁷ Backer was a Mennonite, but in the last year of his life he joined the Remonstrants. Jacob Jordaens, who painted the *Carrying of the Cross* in 1656 for *De Krijtberg*, was not Catholic either.¹⁸ In the same year, the Catholic Erasmus Quellinus (1607–1678) painted a *Mary and Christ Appear to Francis*

Xavier (270 × 192 cm).¹⁹ This work was a gift by Elisabeth de Goyer in memory of her husband. With the exception of De Goyer, the donors of the paintings in *De Krijtberg* are unknown to us.²⁰

The attic church *Het Hart* (now the Museum Our Lord in the Attic) owns five paintings on the theme of the Passion, dated 1664, by the Catholic artist Adriaen van de Velde (1636–1672). The subjects are *Christ in Gethsemane*, the *Flagellation*, the *Crowning with Thorns*, *Christ Carrying the Cross* and the *Lamentation*, and each work measures 92 × 140 cm | 9.4, 9.5.²¹ The spiritual virgin Sybilla Fonteijn commissioned these paintings. She paid 250



11.3 | Gerard Houckgeest, *Der Chorumgang der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelms von Oranien*, 1651. Holz, 65,5 × 77,5 cm. Den Haag, Mauritshuis

Werkgruppe, zu welcher ein Gemälde aus dem Museum Prinsenhof in Delft gehört | 11.4, kombinierte er rotmarmorne Pilaster, eine stuckierte Halbrundkuppel, ein Grabmal mit Liegefigur und stehender weiblicher Figur darüber, ein von einem Obeliskrelief bekröntes Epitaph auf der rechten Seite sowie – als besonders markantes Detail – eine Balustrade mit eingestellten Putten, wie sie alleamt in der dortigen Del Monte-Kapelle vorkommen, einer unter Beteiligung von Michelangelo, Giorgio Vasari und Bartolomeo Ammanati gestalteten Stiftung Papst Julius' III.¹³ Für unseren Zusammenhang wichtiger ist

der Blick auf zwei Details des Delfter Gemäldes: Die Inschrift am Epitaph ist der „AETERN[AE MEMORIAE] / OCTAV[II] / S[UM]MI PRINCI[PIS]“ gewidmet, also dem ewigen Andenken eines Octavius, „des höchsten Fürsten, der dem Vaterland ein Hafen war, der das Seine hintangestellt“ habe. Der Herrscher habe „den Kult der wahren katholischen Religion“ („verae catholicae religionis cultum“) und „die großväterlichen Gesetze des Vaterlandes“ wiederhergestellt und schließlich „die Herrschaft seinem Sohn Albert hinterlassen“. ¹⁴ Der marmorne Gisant des Grabmals ist auf einer Strohmatte und einem Kopfkissen gebettet und



11.4 | Gerard Houckgeest, *Interieur einer imaginären katholischen Kirche*, 1642. Leinwand, 145 × 169 cm. Delft, Museum Prinsenhof

hat die Füße auf den Rücken eines zusammengekauerten Hundes gelegt. Spätestens dieses Detail dürfte auch die letzten zeitgenössischen Betrachterinnen und Betrachter an den aufgebahrten Wilhelm von Oranien erinnert haben, so wie seine Figur von Hendrick de Keyser für das Delfter Monument geschaffen worden war.¹⁵ Der Hund zu Füßen des Liegenden wurde bereits früh anekdotisch als Porträt jenes Tiers gedeutet, das nicht von der Seite seines sterbenden Herrn weichen wollte. Die Allusion auf Oranien wird durch den Subtext der lateinischen Epitaphinschrift fortgeführt und dürfte reichlich politisch pikanten Konver-

sationsstoff geboten haben. Der Text leitet sich nämlich unmittelbar von Constantijn Huygens' Lobeshymne auf den Schweiger ab, die auf dem Grabmonument angebracht ist.¹⁶ Houckgeest kürzte das Original und konkretisierte es in Bezug auf „verae religionis cultum“ konfessionell, um das ursprünglich Gemeinte in sein religionspolitisches Gegenteil zu verkehren. So verändert würdigte das Epitaph einen Opponenten, der Oranien übertroffen und den Aufstand im Norden nicht zugunsten Wilhelms und der Protestanten hätte enden lassen, doch ob mit „Octavius“ der spanische König Philipp II. gemeint ist (der allerdings



13.2 | Rekonstruktionsversuch der möglichen Hängung des Gemäldezyklus innerhalb des (nicht mehr existierenden) Regentenzimmers des Almoezeniershuis, Amsterdam (Autorin mit Unterstützung von Elsa Oßwald)



13.3 | „Caritas“,
Detail von Abb. 13.6



13.4 | „Fides“, Detail
von Abb. 13.5

Besuch in der Hanfklopferei | **13.5.** Bei letzterem handelt es sich um eine Einrichtung, die der Umerziehung gegen das Betteln diene. Zu diesem Zweck beschäftigte die Stiftung einen Schultheiß samt mehreren Profosen, deren Hauptaufgabe in der Ordnungsaufsicht im Haus und in dem Aufgreifen von Bettlern bestand. Wie Dapper es am Ende seines Berichts formuliert, würden Arbeitsunwillige aufgegriffen und ins neue Arbeitshaus, das „*nieuwe Werkhuis*“, gebracht.¹⁰

Das fünfte, quadratische Gemälde firmiert unter dem Titel „Der Hausbesuch“ und soll im Folgenden im Zentrum meiner Überlegungen stehen | **13.8.**

Gedacht war der fünfteilige Zyklus für das heute nicht mehr existente Regentenzimmer. Es ist nicht mehr eindeutig identifizierbar, möglicherweise waren die Bilder so angeordnet, dass das einleitende Bild eine Repoissoirfigur eine von Kindern umgebene Frau (*Caritas*), das beschließende Bild jene einer betenden Frau (*Fides*) zeigte, wie ein Rekonstruktionsversuch der Autorin vorschlägt | **13.2–13.4.** Eine Vorstellung des Raums lässt sich allerdings nur anhand der Bildmaße und im Vergleich mit Räumen ähnlicher Funktion gewinnen.

Dass die Gemälde keineswegs die realistischen Tätigkeiten der Regenten schildern, möchte ich im Folgenden demonstrieren. Vielmehr entwickeln sie eine eigenständige Bildsprache, die sich als Durchdringung oder Überblendung von Sinnbild und Realitätsfigur, aber auch einer Verbindung von Allegorie und christlichem Tugendzyklus erweist und die sich um ein sehr spezifisches Anliegen der *Aalmoezeniers* bemüht. Sie galt lange Zeit als Werk des Amsterdamer Malers und Kupferstechers Werner van den Valckert, der auch einige herausragende Regentenporträts ausführte. Seit van Thiel den Zyklus jedoch mit guten Gründen aus dem Œuvre ausschied, sind wenig überzeugend



13.5 | *Aalmoezenier in der Hanfklopferei*, unten rechts die „Fides“, um 1625–30. Holz, 148,5 × 63,5 cm. Amsterdam Museum

sowohl Künstler aus dem Umkreis Adriaens van der Venne als auch aus jenem David Vinckboons vorgeschlagen worden.¹¹ Wie sich zeigt, sind die Gemälde in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert, und dies beginnt bereits mit



14.7 | Rembrandt, *Das Gastmahl des Belsazar*, um 1636–38. Leinwand, 167,6 × 209,2 cm. London, The National Gallery

raus freundschaftliche Beziehungen zu den Amsterdamer Juden ab, die Rembrandt beim Malen beratend zur Seite standen.²¹ Erst Reiner Hausscherr erkannte 1963 den Zusammenhang mit Menasseh ben Isaacs 1639 publiziertem Buch *De termino vitae libri III* (*Drei Bücher über das Ende des Lebens*) und leitete davon eine spätere Datierung des Bildes ab.²² Menasseh ben Israel (1604–1657) ging in seiner Abhandlung auf die Frage ein, ob das Lebensende durch Gott vorherbestimmt sei und kam zu dem Schluss, dass der Mensch sein Leben weder durch medizinische Eingriffe oder eine gesunde Lebensführung verlängern, noch durch schlechte Lebensführung oder andere Ereignisse verkürzen könne.²³ Im Laufe

der Abhandlung kam er auch auf das Gastmahl des Belsazar zu sprechen und erklärte das Unvermögen der Gelehrten, die Schriftzeichen zu lesen, mit dem Hinweis, dass jene die Buchstaben nicht in der richtigen Richtung gelesen haben und sie deshalb nicht verstehen konnten. Erst Daniel vermochte dies und überbrachte dem König die Ankündigung seines bevorstehenden Todes. „Die Eunuchen glaubten der Vorhersage Daniels und enthaupteten in der Nacht ihn [Belsazar] und brachten das Haupt zu den Persern, die gerade erst besiegt worden waren und forderten diese auf, die Regierung zu übernehmen. Die Perser, der göttlichen Vorhersehung und Daniels Tugend vertrauend, dankten es den Juden.“²⁴