N.A. RIEMERSMA

Beeldmeditatie
‘De gelijkenis van de verloren zoon’
(Lucas 15,11-32)

Zondag ‘Laetare (= Verheugt u)’, 28 maart 2019 in de Bosbeskapel

Inleiding op het bijbelverhaal

De gelijkenis die de lector zo meteen zal lezen, draagt al eeuwen (!) de naam ‘De gelijkenis van de verloren zoon’. Maar doet die naam wel recht aan de gelijkenis? Wat mij allereerst opvalt, is de negatieve benaming: de *verloren* zoon. Het is het woord dat de vader twee keer gebruikt: de eerste keer tegenover zijn dienaren (v. 24), de tweede keer tegenover zijn oudste zoon (v. 32). Dan zegt de vader steeds helemaal aan het slot van het gesprek: hij – mijn zoon/jouw broer – hij was *verloren* en gevonden. Maar waarom zo negatief? Waarom hem alleen vastleggen op zijn verlorenheid? Met net zoveel recht kan je spreken over ‘de *gevonden* zoon’. Dat is ten slotte de eindsituatie! En dat is steeds ook het beeld in de beeldende kunst! (zie **dia 1**: Rembrandt, 1669). Dat is mijn eerste bedenking/bezwaar tegen deze benaming. Een tweede probleem dat ik met deze benaming heb, is dat er zo alleen gefocust wordt op één zoon, de jongste, terwijl in de gelijkenis toch sprake is van twee zonen. Zo begint de gelijkenis ook: ‘Een mens had twee zonen’. Door de concentratie in de benaming op alleen de jongste zoon verdwijnt de oudste helemaal uit beeld. Dat is mijn eerste punt. Een tweede punt is dat er naar mijn idee veel meer reden is om helemaal op de oudste zoon te focussen. Ik zou zeggen: die oudste zoon en zijn reactie vormt de spits van de gelijkenis. De jongste zoon en zijn gedrag vormt de aanleiding, is nodig voor het tweede deel van het verhaal waarin de oudste zoon de hoofdfiguur is. Daar ligt het kernpunt van de gelijkenis: op het commentaar van de oudste zoon op de jongste zoon, maar vooral ook op de vader en hoe anders hij handelt ten opzichte van de jongste zoon in vergelijking met hem! Hoe ik daarbij kom, dat de verloren zoon helemaal de hoofdfiguur niet vormt, dat dat de oudste zoon is, daarvoor moet ik u het begin laten horen, de inleiding van de drie (!) gelijkenissen. Lucas 15,1: ‘Alle tollenaren en zondaren zochten steeds zijn nabijheid om naar hem te luisteren. De farizeeën en de schriftgeleerden morden daarover, zeggende: “Deze ontvangt zondaren en eet met hen.”’ De gelijkenissen worden verteld vanwege dat morren van de farizeeën en schriftgeleerden. En dat is nu net ook wat in de derde gelijkenis gebeurt. Daar is de oudste zoon de man die moppert op hoe de vader handelt ten opzichte van zijn jongste zoon.

Het maakt mij nieuwsgierig hoe de beeldende kunst deze gelijkenis verbeeldt om niet te zeggen hoe de beeldende kunst op dit verhaal reageert. Waar leggen zij de nadruk op? Maar eerst leest nu de lector de gelijkenis, Lucas 15,11-32. Dat is voor alle duidelijkheid mijn eigen vertaling. Direct daarna wil ik nog kort met u naar de verschillende momenten kijken die in het verhaal aanwezig zijn, en zien naar welke momenten of naar welk moment de aandacht van de kunstenaars uitgaan, resp. uitgaat.

Evangelielezing: Lucas 15: 11-32 (*eigen vertaling*)

11. Hij zei dan:
"Een mens had twee zonen.
12. De jongste van hen zei de vader:
‘Vader, geef mij het deel van het vermogen dat mij toekomt.’
Hij dan bedeelde hun het levensonderhoud toe.
13. Na niet vele dagen alles te hebben bijeengebracht,
ging de jongste zoon op reis naar een verre streek.
Daar verkwistte hij zijn vermogen, losbandig levend.
14. Toen hij dan alles had uitgegeven,
kwam er een zware hongersnood over die streek
en begon hij gebrek te lijden.
15. Op weg gegaan kwam hij in aanraking met één van de bewoners van die streek.
Hij zond hem naar zijn akkers om de varkens te hoeden;
16. Hij begeerde zich te verzadigen met de schillen die de varkens aten
en niemand gaf ze hem.
17. Bij zichzelf binnengegaan sprak hij:
‘Hoeveel dagloners van mijn vader hebben brood in overvloed,
ik echter kom hier om van de honger.
18. Opgestaan zal ik naar mijn vader gaan
en ik zal hem zeggen:
"Vader, ik heb gezondigd tegen de hemel en voor u.
19. Ik ben niet meer waard uw zoon genoemd te worden.
Maak mij als één van uw dagloners!”’
20. Opgestaan kwam hij bij zijn vader.
Terwijl hij dan nog veraf was, zag zijn vader hem,
en hij werd met innerlijke ontferming bewogen.
Gesneld viel hij hem om zijn hals
en kuste hem intens.
21. De zoon zei evenwel tot hem:
‘Vader, ik heb gezondigd tegen de hemel en voor u.
Ik ben niet meer waard uw zoon genoemd te worden.’
22. De vader zei echter tot zijn dienaren:
‘Brengt snel het kleed, het eerste, naar buiten
en trekt het hem aan.
Doe een zegelring aan zijn hand en sandalen aan de voeten
23. en breng het kalf, het gemeste, en slacht het.
Laten we eten en ons verheugen,
24. omdat deze zoon van mij dood was en herleefde,
hij was verloren en is gevonden.’
Zij begonnen zich te verheugen.
25. Zijn zoon, de oudste, evenwel was op de akker.
Toen hij aangekomen het huis naderde
hoorde hij muziek en dans,
26. Na één van de knechtjes bij zich geroepen te hebben
informeerde hij wat dat zou kunnen zijn.
27. Die zei hem dan:
‘Uw broer is gekomen
en uw vader heeft het kalf, het gemeste, geslacht
omdat hij hem gezond heeft teruggekregen.’

28. In woede dan ontstoken wilde hij niet naar binnen gaan.
Zijn vader, die naar buiten was gekomen, verzocht hem herhaaldelijk.
29. Die zei dan ten antwoord aan zijn vader:
'Zie, zovele jaren dien ik u
en nog nooit ben ik aan uw gebod voorbijgegaan.
Mij hebt u nog nooit een bokje gegeven,
opdat ik met mijn vrienden vreugde kan beleven.
30. Maar toen uw zoon,
deze, die het levensonderhoud heeft opgegeten met hoeren, kwam,
hebt u voor hem het gemeste kalf geslacht.'
31. Die zei hem dan:
'Kind, jij bent altijd bij me,
Al het mijne is het jouwe.
32. Men moest zich verheugen en verblijden,
omdat je broer,
deze, dood was en levend is geworden,
hij was verloren en is gevonden!'

Het bijbelverhaal in twee rondes, tien momenten

(1) De gelijkenis begint met een introductie: 'Een mens had twee zonen' (v. 11). Daarna kent het verhaal twee rondes. In de eerste ronde staat de jongste zoon centraal (vv. 12-24), de tweede ronde draait om de oudste zoon (vv. 25-32). De vader speelt in beide rondes een belangrijke rol. Hij is dan ook de vader van de zonen en zo gedraagt hij zich ook naar hen beiden. Beide rondes eindigen met hem, de vader (vv. 22-24 en vv. 31-32). Hij is steeds degene die naar de zoon toegaat, eerst naar de jongste (v. 20d) en later ook naar de oudste (v. 28b).

(2) Als we van de plaatsveranderingen uitgaan, zijn er tien momenten te herkennen: vijf rond de jongste zoon, één rond de vader, drie rond de oudste zoon, opnieuw één rond de vader. Ik zet ze op een rijtje:

Vader en twee zonen (v. 11)

Jongste zoon

a. Thuissituatie: vraag van de jongste om gave van een deel van het vermogen (v. 12)
b. Op reis gaan (v. 13a-b)
c. Verblijf in die streek: verkwisten + hongerlijden (vv. 13c-14b)
d. Op weg: verlangend naar voedsel, maar niemand geeft hem iets,
dan gaat hij naar binnen (vv. 15-17)
e. Opstaan en aankomen bij zijn vader (v. 20a)

f. Vader snelt toe (vv. 20b-24)
> Gesprek tussen vader en zoon

Oudste zoon

g. Oudste zoon: op het veld (v. 25a)
h. Aankomst, naderen van het huis (v. 25b-27)
i. Hij wil echter niet binnengaan (v. 28a)

j. Vader gaat naar buiten (vv. 28b-32)
> Gesprek tussen vader en zoon

Het verhaal bevat tal van momenten. Momenten die tot de verbeelding spreken mag je wel zeggen. Dat zie je direct in de kunst terug. Op de oudste afbeeldingen – uit de elfde eeuw – zie je dan ook niet één moment uit het verhaal, maar meer momenten. (**Dia 2**) Hier in het Eadwine Psalter (midden 12e eeuw, Cambridge) zijn het acht momenten (van links naar rechts):

Boven
(a) Het vragen door de jongste van het deel van het vermogen (v. 12)
(b) Het reis op gaan (v. 13a-b)
(c) Het bandeloze leven (v. 13c)

Midden
(d) Het hoeden van de zwijnen (v. 15b)
(e) De aankomst bij de vader
+ brengen van het kleed (v. 20b-22)

(Op bijgaande afbeelding (**dia 3**) uit een evangelieboek zie je exact dezelfde twee momenten: het hoeden van de zwijnen en de aankomst van de zoon bij de vader.)

Onder
(e) Het slachten van het kalf (v. 23a)
(f) Het feestmaal (v. 24c)
(j) De vader verzoekt de zoon om binnen te komen (v. 28b-32).

Het brengen van het kleed (e) en het slachten van het kalf (e) worden in de tekst alleen verteld als een opdracht aan de dienaren van de vader!

Ik zei het zojuist: het verhaal bestaat uit twee delen, met in het eerste deel een centrale plaats voor de jongste zoon (vv. 12-24), in het tweede deel is de oudste zoon de centrale figuur (vv. 25-32). Maar kijk je naar de afbeeldingen, dan zie je al direct – vanaf de oudste afbeeldingen – dat de meeste beeldaandacht uitgaat naar de jongste zoon: zeven momenten worden van hem getekend, terwijl de oudste zoon het met één beeld moet doen, en dan moet je misschien nog wel zeggen dat de vader eigenlijk nog eerder centraal staat dan de zoon: als de zoon niet naar binnen wil, gaat de vader naar buiten om zijn oudste zoon herhaaldelijk te verzoeken om binnen te komen.

In de loop van de kunstgeschiedenis zie je (1) dat de aandacht steeds meer alleen uitgaat naar de jongste zoon, en (2) dat de aandacht steeds geconcentreerder wordt op een kleiner aantal momenten: (a) de jongste zoon die losbandig leeft, (b) het verblijf van de jongste zoon bij de varkens, in contrast daarmee, en (c) de terugkeer van de verloren zoon bij de vader. (**Dia 4**) Dit schilderij is van Max Slevogt, eind negentiende/begin twintigste eeuw (1886-1932). De kunstenaar houdt niet de volgorde van het verhaal aan, want dan zou de zoon in de varkensstal in het midden moeten staan. De aankomst van de zoon bij zijn vader zet hij in het midden, zoals in de hele iconografische traditie gebeurt. In modernere tijden zie je bijna alleen nog maar de omhelzing van de vader van zijn (verloren) zoon.

(**Dia 5**) Het schilderij – van Paulus Hoffman – vormt een beeldrijm op het laatste schilderij (uit 1669), dat Rembrandt van dit verhaal heeft gemaakt (zie dia 1). We zien de vader recht in het gezicht en de zoon op zijn rug.

Zijn er ook afbeeldingen waarop het om de oudste zoon draait? (**Dia 6**) Eentje heb ik gevonden: een tekening van Johann Christopher Weiger (1695) met daarop de vader en zijn oudste zoon, en de vermelding erboven: 'et nolebat introire': 'en hij wilde niet binnengaan' (v 28). Mocht u er nog één vinden, ik houd me aanbevolen.

Beeldmeditatie

In mijn beeldmeditatie concentreer ik me (opnieuw) op Rembrandt. Ook met dit verhaal is hij zijn hele leven bezig geweest. Maar ook van Rembrandt moet gezegd worden dat steeds de jongste zoon centraal staat. Rembrandts meest bekende afbeelding van het verhaal is een schilderij (1669), dat in de Hermitage hangt in St. Petersburg (zie dia 1), dat vooral bekend is geworden door het boek van Henri Nouwen 'Eindelijk thuis'. Dat is niet de enige keer dat hij deze scène van de terugkeer van de jongste zoon heeft weergegeven. En zijn aandacht is ook niet beperkt tot de scène van de thuiskomst van de jongste zoon. Ook andere momenten hebben zijn aandacht gehad.

(**Dia 7**) Direct al het eerste moment: de jongste zoon krijgt zijn deel van het vermogen (v. 12). De paarden staan buiten de poort al klaar als om duidelijk te maken hoeveel haast hij heeft om het vaderhuis te verlaten. Achter een muurtje staat de andere broer enigszins kritisch toe te kijken. Het

oog van de kijker is gericht op de poort met de paarden. Het is duidelijk: de zoon wil weg, een laatste handtekening wordt gezet.
(**Dia 8**) Van de haast van het vertrek is ook sprake op de volgende tekening van Rembrandt (1635-1636) (ook wel toegekend aan Govert Flinck). We staan nu buiten. Hij, de jongste zoon, heeft de voet al in de stijgbeugel van het paard (zie ook de paarden op dia 7). Zijn moeder reikt hem nog een beker aan voor een afscheidsdronk, waarbij zij hem indringend aankijkt, alsof ze zeggen wil: 'Kijk je goed uit, jongen!'

Is de man die uit het raam kijkt, en dus bij de vader blijft, de oudste zoon? Hij kijkt nors.
De hond begrijpt wat er aan de hand is. Hij staat klaar om voor het paard te springen om te voorkomen dat zijn baasje vertrekt. Zijn vader – met baret en een lange mantel, hetgeen hem iets statigs geeft – die op enige afstand van hem staat, zien we op de rug. In het beeld staat hij vooraan. Hij kijkt naar zijn zoon. Het is een klassiek beeld dat Rembrandt hier schetst: van een vader die zijn zoon laat gaan, hem de ruimte geeft en een moeder die bezorgd toeziet.
(**Dia 9**) Na dit vertrek tekent Rembrandt de jongste zoon bij de hoeren. We moeten nu wel even opletten, want zo vertelt de evangelist het niet. Die zegt alleen dat hij er een losbandig leven op na houdt (v. 13). Het is de oudste zoon die dat beweert: 'uw zoon, deze die het vermogen heeft opgegeten met hoeren' (v. 30). Een basis op grond waarvan heeft de oudste zoon niet. Hij komt met zijn eigen invulling die misschien wel meer over hem zegt dan over zijn broer. De degen die hij droeg (zie ook dia 8) heeft hij afgedaan. Hij vermaakt zich zo te zien uitstekend met een prostituee, met ontbloot bovenlijf op zijn schoot. Een andere, helemaal naakt, speelt de banjo. Het geheel maakt een zwoele indruk, het speelt zich in een besloten ruimte. Daar werkt de bruine kleur ook aan mee.

Gaat het hier om een voortekening van dit schilderij (**dia 10**), dat ook wel bekend staat als 'Een zelfportret met zijn vrouw Saskia', terwijl het ook bekend staat als: 'De verloren zoon bij de meisjes'. Het is een beeld van de hoogste levensvreugde, zo zegt Kallensee (59). Ook hier staat hij als een cavalier met zijn degen, een fluwelen baret met struisvogelveren – symbool van losbandigheid, zoals op de tekening van het vertrek (dia 8). Hij zit voor een tafel, waarop een pauwenpastei staat – symbool van de hoogmoed, hij zwaait royaal met een glas wijn, terwijl hij met zijn linkerhand de heupen van de vrouw omvat. Met ongelooflijke vreugde kijkt hij de wereld in: naar jou als kijker. We mogen het zien: hoe hij geniet van het goede leven. Wie het breed heeft, laat het breed hangen. Dat is wel duidelijk.

Maar er ontstaat een fors probleem, als hij heel zijn vermogen heeft opgemaakt, en er een zware hongersnood ontbreekt. Hij komt in contact met één van de bewoners van die streek, die hem niet gastvrij ontvangt, maar die hem naar zijn akkers stuurt om de varkens te hoeden. De varkens zijn beter af dan hij. Want zij krijgen nog schillen, die hij maar wat graag ook zou eten, maar ze worden hem niet gegeven! 'Niemand gaf ze hem' (v. 16b).

(**Dia 11**) En ook die situatie geeft Rembrandt weer. Een schilderij is daarvoor geen passend medium, maar wel een tekening. De verloren zoon zit daar geknield te midden van de varkens. De varkens zijn duidelijk aan het eten. Hij ziet er niet uit, leunt op zijn staf, kijkt bedroefd voor zich uit.
Zet je die beelden (**dia 10 en 11**) naast elkaar: wat een wereld van verschil heeft Rembrandt dan in beeld gebracht. Een uitbundig kleurig schilderij tegenover een minimale tekening, met slechts één kleur. Een uitermate goed geklede, vrolijk man tegenover een zielig/droevig kijkende man die niet veel meer om het lijf heeft, letterlijk en figuurlijk. De één, die het er goed van neemt, de ander die zelfs geen varkensschillen krijgt om te eten.

De laatste scène die Rembrandt schildert, is die van de terugkeer van de verloren zoon. Zes keer heeft hij die scène *getekend*, één keer heeft hij een *ets* gemaakt, en één keer, dat was ook de laatste keer, heeft hij de scène *geschilderd*: dat zo beroemde schilderij dat van een ongekende schoonheid is, en tegelijkertijd ook iets raadselachtigs heeft (dia 1).
Dat Rembrandt de scène van alle kanten bekeken heeft, wordt duidelijk hoe hij het moment dat door vele exegeten en kunstenaars als het kernmoment van de gelijkenis wordt gezien, heeft geschilderd.
(**Dia 12**, uit 1656) We zien de vader in het gezicht, de zoon komt zelf naar hem toe, hij loopt een trap op, zo lijkt het. Hij benadert de vader van achteren, deze ziet hem dus niet aankomen.
(**Dia 13**, uit 1657) We zien de vader op de rug. Het speelt zich in een straat; we zien de stadspoort, waardoor de zoon de stad is binnengekomen. De vader lijkt net van het bankje af te zijn gekomen dat naast het huis staat. Je ziet hem zijn armen uitstrekken naar de zoon. In de deuropening staat zijn moeder met haar handen voor haar mond, alsof ze het niet kan geloven wat ze ziet: haar zoon weer terug!
(**Dia 14**, uit 1658) En we zien de vader van de zijkant, met de zoon geknield voor hem. De vader staat licht gebogen, zijn hand ligt op de schouder van zijn zoon. In de deuropening staat … wie? De moeder zou ik zeggen, aan haar gezicht te zien, hoewel ze in de

gelijkenis geheel ontbreekt. Ze lijkt benieuwd te zijn wie de vader onderaan de trap in zijn armen sluit. Dat tedere beeld van de vader die zijn zoon in de armen sluit, houdt Rembrandt in het vervolg vast. Het leidt ook tot de beelden van deze scène die tot de meest bekende horen: een ets uit 1636 (Rijksmuseum, Amsterdam) (dia 17), een tekening uit 1642 (Teylers Museum, Haarlem) (dia 15), en het schilderij uit 1669 (Hermitage, St. Petersburg) (dia 1).

(**Dia 15**) Ik begin bij de tekening uit 1642. Rembrandt zet de scène in krachtige lijnen neer. Alle aandacht gaat uit naar de vader die we in het gezicht zien, en de zoon. Op de drempel van het vaderlijk huis zinkt de verloren zoon neer. Hij maakt een uitgeputte indruk. Zijn vader heeft zijn stok laten vallen om zijn zoon liefdevol op te kunnen vangen, hij legt zijn hand teder op het hoofd van zijn zoon. Minder geprononceerd, met minder krachtige lijnen getekend zit een kleine jongen schuin achter de vader, leunend op een dikke muur. Hij kijkt met aandacht naar wat er voor zijn ogen gebeurt. Wat doet hij hier? Ik zou zeggen: hij verbeeldt de onschuld, de onschuld die degene ziet die de onschuld verloor. Wat hij ziet, is niet een vader die de ander, zijn zoon, in de schuld zet, maar die hem vergeeft en zich zo een echte vader aan zijn kind betoont.

(**Dia 16**) Soms weet Rembrandt met slechts enkele lijnen de zaak te treffen. Dat is het geval bij deze tekening uit 1650. We zien een deuropening, met slechts enkele lijnen getekend. En een buitengewoon warm welkom van de vader – met stok, teken van zijn gezag – van zijn zoon. Nu geen knieval van de zoon voor zijn vader. Hij heeft alleen zijn baret of pet voor hem afgenomen. Door de omarming door de zoon wordt duidelijk dat ook de zoon blij is dat hij weer terug is bij de vader. We zien geen deur, alleen een opening. De zoon mag zich welkom weten!

(**Dia 17**) Hoe gedetailleerd is de ets die Rembrandt in 1636 gemaakt heeft. 'Hoc est verum. Wij zijn alle bedelaars', zei Luther. Rembrandt verbeeldt dat hier. De zoon, geknield, heeft geen vet meer aan zijn lijf, hij is broodmager. Hij heeft nog nauwelijks iets om zijn lijf: een lendendoek slechts nog. Ook schoenen ontbreken. Hij is barrevoets. De stok ligt naast hem, zijn reis is immers nu ten einde, maar ook beeld voor het feit dat hij zijn steun nu in zijn vader vindt. Hij kijkt angstig, niet wetend hoe zijn vader zal reageren. Rembrandt tekent hem hier helemaal als een verloren mens. Hoe anders was hij

de deur uitgegaan!
De vader: hoe reageert hij op zijn zoon! Hij snelde toe, vertelt Jezus. En dat zie je hier ook aan de beweging van de vader. Met zijn linkervoet is al bij zijn zoon, maar nog niet met zijn rechtervoet. Wat je ziet, is een en al erbarmen met hem. Hij ziet hoe erg zijn zoon eraan toe is.
De thuiskomst/vader en zoon staan hier precies in het midden. Zo wil Rembrandt ons laten weten: daar draait het om! Ze vormen een gelijkzijdige driehoek. Helemaal rechts komen twee bedienden met kleren en schoenen (v. 22). En kijk je goed door de poort heen, dan zie je in het zonlicht iemand die bij een kalf staat, het kalf dat straks voor de zoon geslacht zal worden. En boven vader en zoon doet een man het luik open om te zien wat er gebeurt. Is dat de oudste zoon die thuis was gebleven?

(**Dia 18**) Ik eindig met het (olieverf) schilderij dat u bij binnenkomst al zag: het is *het* schilderij van de gelijkenis van de verloren zoon. Rembrandt schilderde het aan het eind van zijn leven (1669). Het is een enorm schilderij van 2,5 bij 2 meter. Het mag opvallend genoemd worden door de positie die de vader en dan ook de zoon inneemt. We krijgen de vader recht in zijn gezicht te zien, de zoon zien we op de rug. Ook hier tekent Rembrandt de zoon als een verlorene, van top tot teen: met een kaalgeschoren hoofd en gehavende voeten/barrevoets. Boetvaardig, zoals ook blijkt uit het feit dat hij voor zijn vader ligt neergeknield. Dat het om dezelfde man gaat als degene die vol bravoure het vaderlijk huis verliet, kunnen we zien aan de degen die hier te zien is, hij hangt aan zijn middel, de degen die we drie keer (dia 8, 9 en 10) eerder zagen. Maar van die bravoure is hier helemaal niets meer over. Het hoofd van de zoon ligt tegen het hart van de vader aan. Uit alles kan je opmaken dat de zoon dat hart (van zijn vader) voor hem hoort kloppen.

Rembrandt heeft de vader hier wel op een buitengewone manier geschilderd. Over zijn gewone kleren draagt hij een – opvallende – rode deken. Het is de kleur van de alles bedekkende liefde, en dan dus van de vergeving. Rembrandt tekent de vader alsof hij blind is. Hij kan de verlorenheid van zijn zoon dus niet zien, maar je ziet getuige de manier waarop zijn handen – een vrouwelijke rechter- en een mannelijke linkerhand – op de rug van zijn zoon liggen, dat hij de situatie van zijn zoon heel goed aanvoelt. Het is een innerlijk zien dat Rembrandt ons hier wil laten zien, een innerlijk geraakt worden. Compassie, dat is wat Rembrandt ons wil laten zien.
Vader en zoon staan niet in het centrum, maar het licht valt wel op hen. Het maakt duidelijk dat je niet altijd in het centrum hoeft te staan om toch in het

licht te staan. Eromheen staan vier figuren: drie zijn redelijk tot goed herkenbaar, links boven is – met enige moeite – nog een jonge vrouw te zien. Ze kijken allemaal naar vader en zoon. Twee kijken van achteren (zie ook dia 13), twee van de zijkant (zie ook dia 15 en 18). Ze zijn er allemaal getuige van, getuige van een compassie die van binnenuit komt, en die zich niet laat bepalen door wat je ziet. Ze kijken er allemaal naar. Ze zijn toeschouwer zoals wij dat ook zijn. Maar waar de vader zijn handen naar de zoon uitsteekt, daar houden zij hun handen bij zich. Zij steken geen hand naar de zoon uit, terwijl er eentje is, die notabene nog ontzettend op de vader lijkt: ook hij heeft een baard en draagt een rode deken. Dat is de vraag die Rembrandt ons als kijkers stelt: als je met zo'n situatie geconfronteerd wordt als hier, wat doe je dan? Ga je dan net als deze omstanders aan de kant staan en houd je je handen bij je of doe je zoals de vader en steek je je handen uit (**dia 19**: Otto de Bruijne)?

In de Naam van de Vader en de Zoon en de Heilige Geest. Amen.

Literatuur

Rembrandt

Dries VAN DEN AKKER, Beeldmeditatie [Rembrandt] 'De verloren zoon' (1626), https://www.beeldmeditaties.nl/0/0/80/0086.php?v=lu&h=15.

Robert BALDWIN, *The Touch of Love: Gestures of Touch in Three Late Works by Rembrandt: Prodigal Son, Jewish Bride, and Family Group - Part I: Rembrandt's Return of the Prodigal Son*, University of Michigan 1987.

Holm BEVERS e.a, *Drawings by Rembrandt and His Pupils: Telling the Diffference*, Los Angeles 2009.

Peter VAN DER COELEN, *Rembrandts passie: Het Nieuwe Testament in de Nederlandse prentkunst van de zestiende en zeventiende eeuw*, Rotterdam 2006.

C. DITTRICH e.a., *Rembrandt: Die Dresdener Zeichnungen 2004*, Köln 2004.

Susan DONAHUE KURETSKY, '*The Return of the Prodigal Son* and Rembrandt's Creative Process', in: Ton BROOS and Augustinus P. DIERICK (ed.), *About & Around Rembrandt (Canadian Journal of Netherlandic Studies/ Revue canadienne d'études néerlandaises, XXVIII),* Windsor (Ontario), 2007, 23-37.

Rudi FUCHS, *Rembrandt spreekt*, Amsterdam 2006.

Jeroen GILTAIJ, *De tekeningen van Rembrandt en zijn school*, Rotterdam 1988.

Barbara HAEGER, *The Religious Significance of Rembrandt's "Return of the Prodigal Son": An Examination of the Picture in the Context of Visual and Iconographical Tradition*, University of Michigan 1983.

Kurt KALLENSEE, *Die Liebe des Vaters: Das Gleichnis vom verlorenen Sohn in der christlichen Dichtung und bildenden Kunst*, Berlin 1960.

Henri NOUWEN, *Eindelijk thuis: Gedachten bij Rembrandts 'De terugkeer van de verloren zoon'*, Tielt 2002.

Mikeal C. PARSONS & Heidi HORNIK, 'Art – The Return of the Prodigal Son, by Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *The Christian Century* 18/9 (2013), 47-66.

Constantinos V. PROIMOS, 'Forgiveness and Forgiving in Rembrandt's Return of the Prodigal Son (c. 1668)', in: J. Alcaraz e.a. (ed), *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics 2011 Cartagena (Spain) 4th-8th Juli 2011*, 291-299.

Jan RIEMERSMA, *Een glimp van de hemel: Het geheim van Rembrandts geloof*, Utrecht 2016.

Seymour SLIVE, *The Drawings of Rembrandt: A New Study*, Los Angeles 2009.

Nico TROMP & Jacques MAAS, *Voorlezen uit Rembrandt: Visies op bijbelse verbeeldingen*, Tielt 1999.

Christopher WHITE, *Rembrandt as an Etcher: A Study of the Artist at Work*, New Haven & London 1999[2].
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Prodigal_son.

Algemeen
Dries VAN DEN AKKER, Beeldmeditatie [Ciry] 'De verloren zoon' (2000), https://www.beeldmeditaties.nl/0/0/80/0087.php?v=lu&h=15.
Anita BOYD MORRIS, *Images of Debauchery: The Prodigal Son's Revels in Sixtheenth and Seventeenth Centuries*, Los Angelos 2010.
Anita BOYD MORRIS, 'Pictures of Debauchery: Profane Images of the Prodigal Son's Revels in Seventeenth-Century Dutch Paintings', *Dutch Crossing: Journal of Low Country Studies* 35/3 (2011), 213-228.
Barbara HAEGER, 'Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal Son: A Protestant Interpretation of the Biblical Text', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art* 37 (1986), 133-150.
Barbara HAEGER, The Prodigal Son in Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Art: Depictions of the Parable and the Evolution of a Catholic Image, *Simiolus: Netherland Quarterly for the History of Art* 16/2 (1986), 128-138.
Barbara HAEGER, 'Philips Galle's engravings after Maarten van Heemskerck's "Parable of the Prodigal Son"', *Oud Holland* 102/22 (1988), 127-140.
Heinz-Dieter KITTSTEINER, 'From grace to virtue: concerning a change in the presentation of the parable of the prodigal son in the 18th and early 19th centuries', *Social Science Information* 23/6 (1984), 955-975.
Julian LUXFORD, 'Rubens's *The prodigal son:* A reassessment', *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 69/2 (2000), 99-107.
Christopher L. C. E. WITCOMBE, Dürer's "Prodigal Son", *Source: Notes in the History of Art* 17/3 (1998), 7-13.

Met dank aan Ype Viersen die mij diverse beelden aanleverde.