

Van der Vliet



The Astronomer's Wife by Johannes Vermeer, 1668. Oil on canvas, 11.5 x 14.5 cm. The painting depicts a woman reading a book in a dimly lit room, with a child and a man in the foreground. The scene is characterized by soft lighting and a focus on domestic life.

# Ooit Rembrandts 'vermaarde schilderij': de receptiegeschiedenis van *Heilige Familie bij avond*

• TACO DIBBITS •

In 1965 kocht het Rijksmuseum twee belangrijke schilderijen: Rembrandts *Heilige Familie bij avond* (afb. 1) en Aelbert Cuyps *Rivierlandschap met twee ruiters en vee*.<sup>1</sup> Terwijl het werk van Cuyp (1620-1691) nog altijd geldt als een van de topstukken van het museum, en trouwens ook van deze kunstenaar, is Rembrandts *Heilige Familie bij avond* een minder gunstig gesternte toebedeeld, vooral onder kunsthistorici.

Het Rijksmuseum kon de twee schilderijen overigens verwerven doordat het een ander belangrijk schilderij van Rembrandt niet had kunnen bemachtigen: het *Portret van een jongen* (circa 1655) uit de befaamde verzameling Cook in Doughty House, Richmond (afb. 2).<sup>2</sup> A.F.E. van Schendel, de toenmalige directeur van het Rijksmuseum, had het sinds lang op dat portret voorzien, maar toen het eindelijk in Londen op de veiling kwam, ging het voor bijna drie miljoen dollar naar de gewiekste Amerikaanse verzamelaar Norton Simon, en het museum had het nakijken.<sup>3</sup> Het moet voor Van Schendel een triomf zijn geweest om slechts enkele maanden na die nederlaag twee schilderijen uit niet minder prestigieuze Engelse

Afb. 1  
ATELIER/OMGEVING  
VAN REMBRANDT  
VAN RIJN, *Heilige familie bij avond*, 1642-1648. Olieverf op paneel, 66,5 x 78 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-A-4119)

collecties te kunnen presenteren. De *Heilige Familie bij avond* kwam van nazaten van de 18de-eeuwse estheet Richard Payne Knight, de Cuyp uit de verzameling van Edmund de Rothschild. Om de aankopen te vieren werd een select gezelschap, onder wie de toekomstige koningin en vertegenwoordigers van de overheids- en particuliere instanties die de verwerving mede mogelijk hadden gemaakt, bijeengebracht in de Eregalerij van het Rijksmuseum. Staande voor de *Heilige Familie* gaf Van Schendel de aanwezigen de volgende toelichting: *Het schilderij is uit de jaren kort na de Nachtwacht, maar met de beweging en uitbundigheid van het schuttersstuk heeft het weinig gemeen. Het is een stil Hollands binnenhuis, de luiken zijn goed dicht, het kind en de grootmoeder zijn ingedut, Maria leest met overgave, andere actie is er niet. Het licht lijkt de ware hoofdpersoon, het doemt op uit de duisternis en tovert wonderlijke schaduw en reflexen in de hoge ruimte. Niet vaak was Rembrandt in zijn schilderijen zo vredig, zo gevangen door het spel van licht over de stille dingen. (...) Maar hier is het nog een stemming van innigheid om een kind, een plekje beslotenheid bij het vallen van de nacht. Het is wonder-*



Afb. 2  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *Portret van een  
jongen*, vermoedelijk  
Titus, de zoon van de  
kunstenaar, ca. 1645-  
50. Olieverf op doek,  
84,8 x 55,9 cm.  
The Norton Simon  
Foundation, Pasadena  
(Cal.), vs

lijk hoe Rembrandt zelfs aan de intimiteit grootsheid kan geven.<sup>4</sup> In de dagen na de presentatie werd het schilderij in alle landelijke kranten afgebeeld; de pers prees de staat om de aankoop van zo'n toonbeeld van Nederlandse kunst. In een van de dagbladen merkte E.R. Meijer op dat het land niet alleen een Rembrandt had verworven, maar ook een stuk receptiegeschiedenis van de 17de-eeuwse schilderkunst.<sup>5</sup> Het navrante was dat dit laatste in de volgende jaren overvloedig zou worden bevestigd.

Ofschoon de *Heilige Familie bij avond* altijd in particulier bezit was geweest, was de voorstelling algemeen bekend en werd ze gevierd als een van de mooiste, karakteristiekste Rembrandts uit de jaren '40. Het werk was in de literatuur uitbundig geprezen en er bestaan tal van reproducties van, waarvan de vroegste uit de 18de eeuw dateren. Ook de gelegenheden waarbij

het in het openbaar was getoond – onder meer vijfmaal op de drukbezochte wintertentoonstellingen van de Royal Academy in de 19de eeuw – hadden bijgedragen tot de faam van het stuk.<sup>6</sup> Toen het in 1956 ter gelegenheid van Rembrandts 350ste geboortejaar voor het eerst in Nederland te zien was, was het een van de favorieten van het publiek.<sup>7</sup>

Het vroegste bericht over het schilderij, is van Jonathan Richardson jr. (1694-1771) uit 1722. Hij had, zoals vele bevoorrechte Britse mannen, een reis naar Italië gemaakt. Samen met zijn vader – schrijver, schilder en een van 's lands voornaamste verzamelaars van tekeningen – publiceerde Richardson jr. zijn verslag van deze grand tour. Het is een gedetailleerde beschrijving van de 'beelden, basreliëfs, tekeningen en schilderijen' die hij op zijn reis had gezien. Zijn grote vlijt – in de *Tribuna* van de Uffizi had hij tien uur doorgebracht! – wierp vruchten af, want het boek werd al spoedig een vademecum voor de Engelse toerist. Binnen enkele jaren (1728) verscheen in Amsterdam een Franse vertaling. Volgens de inleiding had Richardson in 1720 op weg naar Rome Parijs aangedaan en daar het Palais Royal bezocht. Daar had hij de beroemde collectie van hertog Philippe II van Orleans (1674-1723), een neef van Lodewijk XIV, bezichtigd. De *Heilige Familie bij avond* hing in het 'Cabinet du lit jaune': *A Woman reading to her Mother, while the Old Woman nods in, rocking the Cradle where her Grandchild sleeps: The same Size as the finish'd Drawing my father has [afb. 3], and exactly the same, as far as a Drawing and Picture can be. All the good properties of a Picture (of this subject) are here in a very high Degree, and some as high as one can conceive 't is possible to raise them. They are plain People, and in a Cottage; and Nature and Humour must be instead of Grace, and Greatness; the Expression is exquisite; the Colouring warm, and transparent; a vast number of Parts put together with upmost Har-*

mony; and for the Clair-Obscure it may stand in Competition with the Notte of Correggio, or any other picture.<sup>8</sup>

Over het onderwerp van de compositie zei Richardson jr. niets; voor hem was het een genrestuk. Dat neemt niet weg dat hij en Van Schendel (meer dan twee eeuwen later) het stuk om vergelijkbare kwaliteiten prezen: de contrasten tussen licht en schaduw (het clair-obscur), en de geslaagde uitbeelding van de stille eenvoud van een intiem tafereel uit het leven van eenvoudige mensen. Van Schendel zinspeelt er zelfs op dat het licht het eigenlijke onderwerp is van dit avondtafereel. Het schilderij lijkt werkelijk een toonbeeld van clair-obscur: een lamp of kaars hult de drie centrale figuren – het Kind, Maria en de H. Anna – in een warm schijnsel en werpt grillige schaduwen op de wanden van het overigens schemerige vertrek. Maria is zo geplaatst dat zij de bron van het licht aan ons oog onttrekt. Haar donkere silhouet steekt af tegen het licht achter haar en tegen

de witte bladzijden van het boek dat ze leest. Doordat de lichtbron zo laag staat, werpt de H. Anna een grote schaduw op de wand achter haar. (afb. 4)

Rembrandt was al tijdens zijn leven geprezen om zijn gebruik van schaduwen. In *De Hollantsche Parnas* (1660) staat Jeremias de Decker stil bij de rijkdom van de schaduwen wanneer hij de kunstenaar *Christus verschijnt aan Maria Magdalena* ziet schilderen.<sup>9</sup> Eind 17de, begin 18de eeuw, werd de kunstenaar nog altijd geprezen om zijn clair-obscur en harmonieus kleurgebruik. Kort na zijn dood bekritiseerde de Duitse schilder Joachim von Sandrart (1606-1688), die omstreeks de tijd dat de *Heilige Familie* werd geschilderd, in Amsterdam werkzaam was geweest, de kunstenaar omdat deze niet *Italien und andere Orter wo die Antichen und der Kunst Theorie zu erlernen nich besucht* (...). In zijn verhandeling de *Academia* (1675) schrijft Sandrart dat Rembrandt nooit had gestudeerd en dat hij amper kon lezen,

Afb. 3

REMBRANDT VAN RIJN, *Heilige familie*, The British Museum, Londen





Afb. 4  
ATELIER/OMGEVING  
VAN REMBRANDT  
VAN RIJN, *Heilige  
familie bij avond*  
(zie afbeelding 1)

*Demnach bliebe er beständig bei seinem angenommenen Brauch und scheuete sich nicht wider unsere Kunst-Reglen als die Anatomia und Maas der menschlichen Gliedmassen wider die Perspectiva und den Nutzen der antichen statuen wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen auch wider die unserer Profession höchst-nöhtigen Academien zu streiten.*<sup>10</sup> Wij weten dat Rembrandt uitstekend kon lezen en schrijven, maar de boodschap is duidelijk: Sandrart vond dat Rembrandt zich had moeten houden aan de regels die hij in de vijftien hoofdstukken van zijn *Academia* uiteenzet. Zonder kennis van die regels kon je onmogelijk grote kunstwerken tot stand brengen, kunstwerken volgens de klassieke canon. De kunstcriticus meende dat Rembrandt deze regels naast zich neer legde, en de natuur uitriep tot enig richtsnoer van de kunstenaar. Wel prijst Sandrart Rembrandt om zijn harmonieuze gebruik van kleur en licht. Hij noemt geen specifieke schilderijen van Rembrandt, en het is niet bekend of Sandrart in zijn tijd in Amsterdam de *Heilige Familie bij avond* heeft gezien. Wat hij over het gebruik van licht zegt, is echter zeer toepasselijk op dit schilderij: (...) *welche [Rembrandt] wie in deren Leben zu ersehen gleichsam Wunder gethan und die wahre Harmonie ohn Hinternis einiger besondern Farbe nach den Regeln des Liechts durchgehends wol beobachtet. (...) dass man sich einig und allein an die Natur und seine andere Reglen binden solle wie er dann auch nach Erforderung eines Werts das Liecht oder Schatten und die Umzuge aller Dingen ob sie schon dem Horizont zuwider wann sie nur seiner Meinung nach wol und der Sachen geholffen gut geheissen; so dann weil die saubere Umzuge sich an ihrem Art correct solten erfinden fullte er die Gefahr zu vermeiden den selben mit Finster schwarz dergestalt aus dass er von solchen nichts anders als die Zusammenhaltung der universal Harmonia verlanget in welcher lessten er furte-*

*lich gemeten und der Natur Einfalt nicht allein stattlich auszubilden sondern auch mit naturlichen Kraften in Colorten und starken erheben zu zieren gemust (...).*<sup>11</sup>

De Fransman Roger de Piles (1635-1709) kan de *Heilige Familie*, die waarschijnlijk nog voor zijn dood in de verzameling in het Palais Royal is opgenomen, hebben gekend. In zijn *Abregé de la vie des peintres* (1699) stelt hij aansluitend bij Sandrart dat Rembrandt niets anders nastreefde dan de levende natuur, zoals hij haar zag, na te volgen. Ook beklagt hij Rembrandt omdat deze niet behoorlijk aan een academie is opgeleid en – als oprecht *académicien* – omdat hij niet in Frankrijk geboren is! Toch vindt hij het kleurgebruik en de behandeling van licht en schaduw door deze kunstenaar bijzonder lovenswaardig. Dat Roger de Piles niettegenstaande zijn kritiek een bewonderaar was van Rembrandts werk, blijkt uit het feit dat hij schilderijen van deze kunstenaar bezat, waaronder een *Geboorte van Christus* en het veelgeprezen *Meisje aan een venster* (Stockholm, Nationaal Museum).<sup>12</sup>

Hoewel de diepgaande invloed van het werk van Poussin de klassieke canon in de mode bracht, bleven de Fransen toch liefhebbers van Rembrandts kleurgebruik en clair-obscur. Tot de verzamelaars van zijn schilderijen behoorde niemand minder dan Lodewijk XIV – ook al ging diens voorkeur uit naar Italiaanse schilderijen –, en voorts leden van de aristocratie, kunstliefhebbers en kunstenaars, zoals hofschilder Hyacinthe Rigaud (1659-1743) en Antoine Coypel (1661-1722). In 1721, een jaar nadat Richardson jr. in Parijs de *Heilige Familie bij avond* had gezien, schreef Coypel dat Rembrandts kunst als een van de weinige zich staande had weten te houden tegen het harde oordeel in van de mensen die slechts oog hadden voor Poussin, de vader van het Franse academisme. Al kan hij het niet laten op te merken dat een schilderij van Rem-

Afb. 5  
 Vroeger toegeschreven  
 aan REMBRANDT VAN  
 RIJN, *De heilige  
 familie (Le Ménage  
 du menuisier)*, 1640.  
 Olieverf op doek,  
 41 x 34 cm. Musée du  
 Louvre, Parijs.  
 Photo RMN



Afb. 6  
 REMBRANDT VAN  
 RIJN (atelier), *Heilige  
 Familie*. Olieverf op  
 paneel, 46,8 x 68,4 cm.  
 Gemäldegalerie, Kassel



brandt, indien getekend met de precisie en de kennis van Poussin, een schitterend schilderij zou zijn, helemaal als Rembrandt het schilderde met gebruikmaking van zijn clair-obscur.<sup>13</sup> Rembrandts stijl en vooral zijn clair-obscur werden zo modieus dat kunstenaars schilderijen vervaardigden *dans le goût de Rembrandt*; Fragonard heeft ten minste twee kopieën naar de meester gemaakt, en van Chardin is bekend dat hij sterk door Rembrandt is beïnvloed.<sup>14</sup>

Een tweede aspect waarvoor de *Heilige Familie bij avond* veel lof kreeg, was omdat het een beeld zou geven van het dagelijkse leven in Nederland. Misschien was de reden dat het tot halverwege de 19de eeuw heeft geduurd voordat het onderwerp van dit schilderij werd geïdentificeerd, dat men hardnekkig vasthield aan Sandrarts opvatting dat Rembrandt zich bij de uitbeelding van het eenvoudige leven van alledag uitsluitend liet leiden door de werkelijkheid. Een soortgelijk lot was de vroeger aan Rembrandt toegeschreven *Heilige Familie met de H. Anna* in het Louvre ten deel gevallen, die bekendstond als *Le ménage du menuisier* (het huishouden van de timmerman), evenals de *Heilige Familie* in Kassel die bekend stond als *Die Holzackerfamilie* (afb. 5, 6). Richardson jr. had het tafereel van de *Heilige Familie bij avond* enkel beschreven als *plain People, and in a Cottage: a woman, her mother and her grandchild*.<sup>17</sup> Hij voegde eraan toe dat *Nature and Humour must be instead of Grace, and Greatness*, woorden die herinneren aan Sandrarts opmerking dat Rembrandt zich niet aan de klassieke canon hield, maar dat hij prijzenswaardig en nauwkeurig de eenvoud van de natuur uitbeeldde.<sup>18</sup> Of, in de woorden van Coypel: *je sçay qu'il [Vlaamse en Hollandse schilderijen] manque aux premiers le choix, la noblesse et l'élevation qui se trouve dans les derniers [Italiaanse schilderijen]; mais dans les sujets qui leur conviennent, il sont quelquefois parfaits, même par la*



*naïveté des expressions*.<sup>19</sup>

Evenals bij Richardson werd in 1727, toen de *Heilige Familie bij avond* voor het eerst werd vermeld in de catalogi van de collectie van de hertog van Orleans, de vierde figuur, in het donker onder de trap, niet genoemd. Sterker nog: in de Franse catalogus wordt Anna aangezien voor een man.<sup>20</sup> Een jaar later, in de beschrijving van schilderijen in het Palais Royal, verandert de lezende Maria van geslacht.<sup>21</sup> Ook zonder dat de vierde figuur wordt opgemerkt, onderkent geen van de beschrijvingen het tafereel als een Heilige Familie. Op de reproductieprent van circa 1785 van Carl Gottlieb Guttentberg (1743-1790) krijgt het schilderij de vage titel *La Veillée Hollandaise* (het Hollands avondje, afb. 7).<sup>22</sup>

Intussen was de *Heilige Familie* in het bezit gekomen van de kleinzoon van de hertog, Philippe Egalité (1747-1793), die het gezien zijn politieke aspiraties tijdens de Franse Revolutie raadzaam achtte zich van zijn weelderige erfdeel te ontdoen. In 1791 werd zijn collectie – een van de rijkste verzamelingen oude meesters uit de geschiedenis – in één koop overgedaan aan drie Engelsmannen: Thomas Moore Slade (die Lord Kinnaird vertegenwoordigde) en de bankiers Morland en Hammersley.<sup>23</sup> Zij hebben de

Afb. 7

CARL GOTTLIEB  
OF GOTTFRIED  
GUTTENBERG naar  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *La Veillée  
Hollandaise* / De oude  
Hollandse vrouw, 1785.  
Papier, 418 x 300 mm.  
Rijksmuseum,  
Amsterdam  
(inv.nr. RP-P-2002-4)





Afb. 8  
DOMINIQUE VIVANT  
DENON NAAR REM-  
BRANDT VAN RIJN,  
*Heilige familie bij  
avond*, 1787.  
Ets. Bibliothèque  
Nationale de France,  
Parijs

schilderijen via een verkooptentoonstelling in de Royal Academy in de handel gebracht. Dat was een geweldig succes; dat de Rembrandt toen al een topstuk was blijkt duidelijk uit de catalogus, waar eenvoudigweg sprake is van *The cradle by Rembrandt* (het wiegje van Rembrandt).<sup>24</sup> De Engelse historicus William Buchanan noemde het in zijn beschrijving van de te verkopen schilderijen zelfs 'one of the most celebrated pictures of this master'.<sup>25</sup>

Kunstliefhebbers en kunsthandelaars kenden *Het wiegje* doordat zij de verzameling van de hertog in het Palais Royal hadden bezocht, een van de catalogi van die verzameling hadden geraadpleegd, of het populaire boek van Richardson hadden gelezen. De kans was echter groter dat zij het kenden uit portefeuilles met reproductieprenten van de topstukken uit het bezit van de hertog (afb. 7, 8).<sup>26</sup> Bovendien heeft James McArdell (1728-1765) omstreeks 1755 een zwartekunstprent gemaakt naar de tekening waarvan men dacht dat hij naar het schilderij

was gemaakt. Deze prent, die in Engeland in een grote oplage is gedrukt, heeft sterk tot de roem van de compositie bijgedragen (afb. 9).

Bij de verkoop van de verzameling Orleans werd de *Heilige Familie bij avond* gekocht door de eminente verzamelaar en connaisseur Richard Payne Knight (1750-1824), de schrijver van *An analytical inquiry into the principles of taste* (1805). Payne's blik was echter niet altijd zo scherp als de titel van zijn boek suggereert. Tijdens een etentje heeft Payne Lord Elgin eens gechoqueerd door zijn twijfel uit te spreken over de authenticiteit van de Parthenonsculpturen die zich thans in het British Museum bevinden.<sup>27</sup> Maar Payne moet over de authenticiteit van de *Heilige Familie bij avond* geen twijfels hebben gehad, want hij betaalde er de ontzagwekkende som van 1.000 guineas voor. In 1808 heeft hij zelfs J.M.W. Turner (1775-1851) opdracht gegeven er een pendant bij te schilderen (afb. 10).<sup>28</sup> Deze pendant, *De onbetaalde rekening*, heeft bij ongeveer



dezelfde afmetingen een volstrekt ander onderwerp, maar het lijkt er wel op dat Turner het schilderij van Rembrandt grondig had bestudeerd: het is een spel van licht en donker; alleen staan in dit geval de vensterluiken open. Turner heeft met een gelijksoortig dik impasto gewerkt om de lichtval op de gestucte wanden van zijn interieur weer te geven, en het lijkt erop dat hij voor zijn compositie, die tjokvol flesjes en potjes staat, de lichten en de reflecties op de *Heilige Familie* tot voorbeeld heeft genomen. De Rembrandt en de Turner kregen beide een plaats in Downton Castle, de woning die Payne voor zichzelf had laten optrekken in Herefordshire, en daar zijn ze meer dan anderhalve eeuw gebleven.

In tegenstelling tot de Franse critici uit de 18de eeuw onthaalden de Engelse romantici uit de 19de eeuw Rembrandt met open armen als de eerste ketter van de kunst die zich niet aan de regels hield. In de 19de eeuw zag ook een nieuwe discipline, de kunstgeschiede-

nis, het licht, die net als iedere andere nieuwe academische richting begon met zoveel mogelijk gegevens te vergaren: niet alleen schilderijen, etsen en tekeningen, maar ook data, signaturen, archiefstukken en gegevens over de herkomst van schilderijen.<sup>29</sup> Er werd een nieuw systeem bedacht om de informatie te ordenen: tussen 1829 en 1837 publiceerde de Engelse kunsthandelaar John Smith de eerste *catalogue raisonné* van Nederlandse schilders, waarvan één deel (1836) was gewijd aan het geschilderde en getekende oeuvre van Rembrandt. Uiteraard komt het schilderij van Payne Knight erin voor, maar het onderwerp werd nog altijd niet onderkend.<sup>30</sup> Het boek van Smith bood telkens een biografische schets van de kunstenaar, een analyse van zijn stijl, een catalogus van zijn schilderijen en een tamelijk kort lijstje tekeningen. Deze opzet zou in vele latere monografieën worden nagevolgd; zo meldde de Nederlandse kunsthistoricus Hofstede de Groot zelfs op het titelblad van zijn Rem-

Afb. 9  
JAMES MCARDELL  
naar REMBRANDT  
VAN RIJN, *Hollands  
interieur*. Zwarte-  
kunstprent. Rijks-  
museum, Amsterdam  
(inv.nr. RP-P-OB-32.585)

brandtcatalogus dat hij deze had samengesteld naar het voorbeeld van John Smiths *catalogue raisonné*.<sup>31</sup> Er werd ook steeds meer waarde gehecht aan bestudering van de originele kunstvoorwerpen, en steeds meer kunsthistorici gingen op reis. De eerste die dit zeer nijver gedaan heeft was Gustav Waagen, die schilderijen in een groot aantal verzamelingen in Engeland en Frankrijk minutieus heeft beschreven. Misschien komt het door dat hij het origineel heeft gezien, dat hij als eerste heeft vastgesteld dat het eigenlijke onderwerp van *Het wiegje de Geboorte van Christus* was. In zijn aantekening over dit schilderij schrijft hij uitdrukkelijk: *gezien*.<sup>32</sup>

Ook toen het thema eenmaal was vastgesteld, bleef men in dit schilderij Rembrandt hardnekkig zien als een eigenwijze kunstenaar die uitsluitend

de natuur navolgde en daarom een onderwerp uit het dagelijkse leven schilderde. Steeds meer portretten werden geïdentificeerd als Rembrandts vader, moeder, broer, zuster, tante of natuurlijk zijn vrouw Saskia. Zo kwam er een heel Rembrandtfamiliealbum tot stand. Door de toenemende belangstelling voor psychologie kregen de kunsthistorici meer oog voor de mens achter het werk. Toch leverde het archiefonderzoek, waaraan Cornelis Hofstede de Groot met een publicatie uit 1906 een grote bijdrage leverde, maar weinig inzicht op in wat er in Rembrandts hoofd was omgegaan. Desalniettemin werden Rembrandts schilderijen vaak gelezen als een afspiegeling van zijn karakter. Tegen het einde van de 19de eeuw vatte de Franse Rembrandtspecialist Emile Michel drie schilderijen van de *Heilige*

Afb. 10  
J.M.W. TURNER, *De  
onbetaalde rekening*.  
Olieverf op doek.



*Familie* (Rijksmuseum, Kassel en Sint-Petersburg, afb. 1, 6 en 12) op als uitingen van weemoed van de kunstenaar, die, alleen bij het haardvuur gezeten, terugdacht aan de goede oude tijd samen met Saskia. Na de dood van zijn vrouw zou Rembrandt deze intieme gezinstaferelen hebben geschilderd tegen een achtergrond die herinnerde aan het huis waar zij vroeger hadden gewoond.<sup>33</sup> In dit licht past ook de opmerking van Van Gogh, die een reproductie van de prent (afb. 8) boven de wieg hing van het kind van Sien, de zwangere vrouw met wie hij in 1882 ging samenwonen. Hij betreft de voorstelling die zo alledaags lijkt op zijn eigen leven en schrijft: *Het is een sterke en machtige emotie die een mens aangrijpt, als men naast de vrouw die men liefheeft gezeten heeft met een kindje bij zich in 't wiegje. En al is het een gasthuis waar zij lag en ik bij haar zat – het is altijd die eeuwige poëzie van de Kerstnacht met het kindje in de stal zoals de oude Hollandse schilders het hebben opgevat.*<sup>34</sup> Zo'n achttien jaar later schreef de minder romantisch aangelegde, beroemde Duitse museumdirecteur Wilhelm von Bode nog dat de *Heilige Familie bij avond* bovenal een staaltje was van *holländisches Alltagsleben*, een uitbeelding van een tafereel uit de naaste omgeving van de kunstenaar.<sup>35</sup>

Aan het begin van de 20ste eeuw richtte het Rembrandtonderzoek, waaronder de bovengenoemde *catalogue raisonné* van Hofstede de Groot, zich hoofdzakelijk op de analyse van de kunstwerken.<sup>36</sup> De veelvuldige reizen van een andere Nederlandse kunsthistoricus, Abraham Bredius, resulteerden in de eerste compleet geïllustreerde, volledige catalogus van Rembrandts schilderijen. De indeling van de catalogus was opmerkelijk: eerst de beeltenissen van de kunstenaar zelf, gevolgd door zijn familie (de moeder, de vader, de zuster, Saskia, Hendrickje, Titus en de broer), portretten, genre, landschappen, geschie-

denis, het Oude Testament, het Nieuwe Testament (waaronder ook de *Heilige Familie bij avond*, toen nog in Downton Castle) en tot slot bijbelse figuren. Deze geïllustreerde catalogus zou voor de Rembrandtonderzoekers en -geleerden het standaardwerk worden.<sup>37</sup>

Het Rembrandtonderzoek kreeg een nieuwe impuls toen Horst Gerson, drie jaar nadat het Rijksmuseum de *Heilige Familie bij avond* had verworven, in december 1968 zijn catalogus van de schilderijen publiceerde. Hij nam alleen de schilderijen op die hij als eigenhandig beschouwde – de lezer moest maar raden waarom vele schilderijen waren buitengesloten. De nieuwe aanwinst van het Rijksmuseum stond er niet in. Een jaar later publiceerde Gerson een herziene editie van Bredius, waarin hij zijn twijfel omtrent vele van diens toeschrijvingen onder woorden bracht. Gerson beschouwde inderdaad de *Heilige Familie bij avond* niet als een werk van Rembrandt, hetgeen tot grote publieke verontwaardiging leidde. Een paar dagen na het verschijnen van het boek vroegen de Nederlandse kranten zich af hoe het mogelijk was dat dit beroemde schilderij niet van de meester was. Er ontstond zich een verhit debat, dat zelfs de internationale pers ter ore kwam; de Franse *Figaro* schreef op 20 januari 1969 laconiek: *Cette affaire provoque une certaine émotion chez les historiens de l'art...* (deze kwestie laat de kunsthistorici niet onberoerd...). Gerson bracht in de herziene editie van Bredius onder woorden waarom hij het schilderij had verworpen; hij wees erop dat er verband was tussen het feit dat het schilderij lastig te dateren was en de kwestie van de authenticiteit<sup>38</sup>: qua uitvoering lijkt het schilderij op Rembrandts werkwijze uit de jaren '40, hoewel het veel droger is dan de uitbeeldingen van hetzelfde thema in de Hermitage en in Kassel. De compositie, met zijn lichtdonkereffecten, is echter geworteld in



Afb. 11  
 REMBRANDT VAN  
 RIJN, *De heilige  
 familie*, 1645. Olieverf  
 op doek, 117 x 91 cm,  
 Crozat Collectie,  
 Parijs. 1772, Copyright  
 © State Hermitage  
 Museum

Rembrandts vroege stijl, bijvoorbeeld in *De Emmausgangers* uit 1629<sup>39</sup>; iets dergelijks is in Rembrandts werk uit de jaren '40 verder niet te vinden. Deze combinatie van stilistische aspecten uit verschillende perioden van de meester was volgens Gerson karakteristiek voor een atelierwerk.<sup>40</sup> Deze structurele analyse van Gerson, waarbij schilderijen werden vergeleken en twijfel werd geuit, was voor een Rembrandtmonografie een noviteit.

Gersons afwijzing van de *Heilige Familie bij avond* veroorzaakte weliswaar beroering, maar hij was niet de eerste die twijfel uitsprak over dit schilderij. Toen het in 1956 ter gelegenheid van de grote Rembrandttenoonstelling voor het eerst in het Rijksmuseum te zien was geweest, had Maurits van Dantzig, de veelal polemische kunsthistoricus die een 'weten-

schappelijk systeem' in de vorm van een vragenlijst had ontwikkeld om de authenticiteit van een schilderij te bepalen, in de krant zijn twijfel geuit: *Een mooi schilderij maar géén Rembrandt. De opstelling is toneelmatig, plans liggen keurig evenwijdig achter elkaar. De toon is niet koel. Ook de scherpe detaillering van bijzaken (bijv. het raam) is on-rebrantiek. De verf is nergens te magertjes. Alles gezegd is keuterig. Alle handen zijn slank. Welk een verschil met de bewegelijkheid, ruimtelijkheid en kleurkracht van Rembrandt! Dit is het werk van een veel preciezer man.*<sup>41</sup> Ook P.J.J. van Thiel, kort hiervoor benoemd tot hoofd van de afdeling schilderijen, kon het enthousiasme van zijn directeur niet helemaal delen.<sup>42</sup> In zijn artikel in het *Bulletin van het Rijksmuseum* wees hij erop dat de datering van het schilderij proble-

matisch blijft: terwijl het traditioneel omstreeks 1644 werd gedateerd, bevat het ook elementen uit de late jaren '30. Dat Van Thiel twijfels had over de toeschrijving lijkt ook door te schemeren in zijn laatste voetnoot, waar zonder enig commentaar toch even wordt vermeld dat Richard Hamann in 1948, in zijn monografie over de kunstenaar, de toeschrijving aan Rembrandt had betwist. Hamann had het toegeschreven aan een leerling van Rembrandt, mogelijk Nicolaes Maes (1634-1693).<sup>43</sup> Vroegere twijfel over de toeschrijving leek evenwel uit de weg te zijn geruimd door twee ontdekkingen die door nauwkeurig microscopisch onderzoek – een nieuw hulpmiddel in het Rembrandtonderzoek – waren gedaan. Ten eerste waren er sporen gevonden van iets wat op een signatuur leek. De lijnen bleken later echter onderdeel van de planken vloer te zijn. In de tweede plaats wees een opschrift op de achterzijde van het paneel – er leek te staan *Six* – op een mogelijk vroege herkomst.<sup>44</sup> Die ontdekkingen kunnen hebben bijgedragen tot J.G. van Gelders stellige overtuiging dat het werk eigenhandig was. Hij schreef in 1966, een jaar na de aankoop, dat: *Het enige wat wij telkens zeker weten, is dat wij voor een werk van Rembrandt staan en van niemand anders.(...) In de wijze waarop hij dit doet, herkennen wij Rembrandts hand, Rembrandts geest, Rembrands taal.*<sup>45</sup> Datzelfde jaar sloot Kurt Bauch zich echter aan bij zijn landgenoot Hamann; ook hij schreef, in zijn catalogus van de schilderijen, de *Heilige Familie* toe aan Nicolaes Maes.<sup>46</sup>

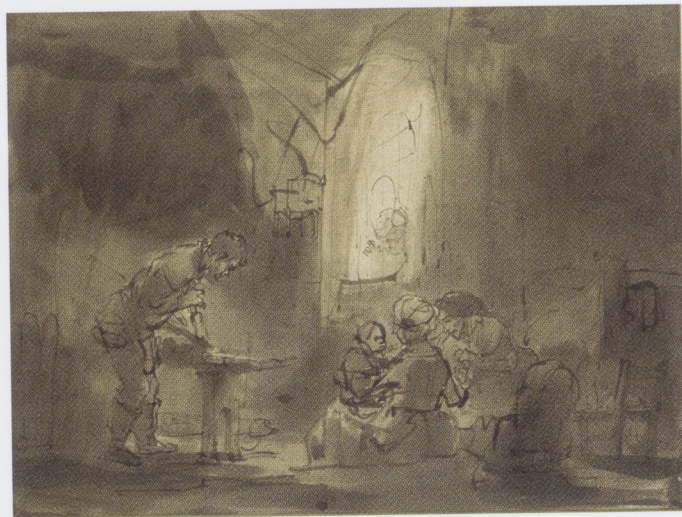
Deels als gevolg van Gersons rigoureuze aanpak, waarbij op basis van de waarnemingen van één man vele traditionele toeschrijvingen werden geschrapt, werd in 1968 het Rembrandt Research Project opgericht. Zes wetenschappers – drie uit de museumwereld, Bob Haak, Simon Levie en Pieter van Thiel, en drie van universiteiten, J.G. van Gelder, Josua

Bruyn en Jan Emmens – bundelden hun krachten om Rembrandts schilderijen zorgvuldig te onderzoeken en een catalogus samen te stellen, waarin ieder schilderij van de meester diepgaand zou worden behandeld. Na de dood van Emmens werd het team al in 1970 versterkt met Ernst van de Wetering. Door nauw samen te werken en de objecten vanuit verschillende disciplines te benaderen, streefde het team naar grotere objectiviteit. Van meet af aan werd zowel in het onderzoek als in de catalogusteksten een belangrijke plaats ingeruimd voor nieuwe natuurwetenschappelijke onderzoeksmethoden. Schilderijen werden onder meer onderzocht met dendrochronologie (een methode om vast te stellen wanneer de boom is geveld waaruit het paneel van een schilderij afkomstig is), röntgenfotografie (waardoor de aanwezigheid van loodwit in de verf kan worden waargenomen), infraroodreflectografie (waarmee vooral de aanwezigheid van koolstofhoudende stoffen zichtbaar wordt en dus ook eventuele ondertekeningen) en ultraviolet licht (dat vooral restauraties zichtbaar te maken). De stilistische analyse van de schilderijen en hun plaats in het oeuvre van de kunstenaar was van groot belang, vooral omdat de catalogus chronologisch geordend was. Maar er werd ook uitvoerig aandacht geschonken aan de iconografie, evenals aan de herkomst. Het project resulteerde in drie monumentale delen (gepubliceerd in de jaren 1982-1989), die de periode 1625-1642 bestrijken, afgerond met de *Nachtwacht*. Voor de toeschrijving van de schilderijen werd een strenge classificatie ontworpen: 'A' voor werken die als eigenhandige Rembrandts werden aanvaard, 'B' voor werken waarvan de toeschrijving kon worden aanvaard noch verworpen, en 'C' voor werken die zeker niet van Rembrandt waren.

In 1993 vond er een wisseling van de wacht plaats, niet alleen omdat bijna alle leden van het team hun pensione-

ring naderden, maar ook omdat Ernst van de Wetering, die in het vervolg het langst bij het project betrokken zou blijven, vond dat er een andere aanpak nodig was.<sup>47</sup> Het was zijn bedoeling om ruimte voor overleg met een breder scala van specialisten te creëren, onder wie de conservatoren van de schilderijen in openbare verzamelingen. Bovendien werd om wetenschappelijke redenen het ABC-systeem verlaten en zouden voortaan alle argumenten pro en contra toeschrijving aan Rembrandt worden gepresenteerd, zonder ieder werk in het keurslijf van een simpel *ja of nee* te persen.<sup>48</sup> De toenemende belangstelling, vooral bij Van de Wetering, voor Rembrandts atelierpraktijk wierp bovendien vragen op aangaande de betrokkenheid van ateliermedewerkers en de vervaardiging van schilderijen door het atelier uit naam van de kunstenaar. In het licht van de hypothese dat de werkplaats schilderijen produceerde onder Rembrandts naam, is de indeling in 'Rembrandt' en 'niet-Rembrandt' moeilijk vol te houden.

Deel vijf van het *Corpus* is nog niet gepubliceerd, maar een concepttekst over de *Heilige Familie bij avond* wijst in de richting van een dergelijke atelierpraktijk. Natuurwetenschappelijk onderzoek van het schilderij heeft uitgewezen dat de samenstelling van de grondering niet afwijkt van wat in Rembrandts werkplaats gebruikelijk was. Het ongebruikelijke loofhoutceder (*cedrela odorata*) waarvan het paneel is gemaakt – eikenhout was gangbaar – heeft ook voor verscheidene schilderijen van Rembrandt uit de jaren '30 en '40 als drager gediend, maar het is niet mogelijk gebleken vast stellen wanneer de boom is geveld. Röntgenopnamen laten verscheidene kleine *pentimenti* zien, en de uitsparingen voor de figuren geven aan dat het schilderij waarschijnlijk geen kopie naar een verloren Rembrandt is, maar een zelfstandig werk. Het team is het wel eens met de algemene opvatting



Afb. 12  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *Heilige Familie*.  
Pentekening op  
papier. British  
Museum, Londen

Afb. 13  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *Heilige Familie  
slapend, met engelen*.  
Pentekening op  
papier, 1645,  
17,3 x 21,2 cm. The  
Fitzwilliam Museum,  
Cambridge, UK

dat het schilderij niet door de meester zelf is gemaakt.

*De Heilige Familie bij avond* mist een hiërarchie in de organisatie van licht en donker, en in de mate van detaillering in relatie tot de uitgebeelde ruimte – gebreken waarop Van Dantzig al gewezen had. Voorbeelden daarvan zijn het gebruik van een dik *impasto* om reflecties aan te geven, niet alleen op voorwerpen nabij de lichtbron, zoals het boek, maar ook op voorwerpen op grotere afstand, zoals de kandelaar boven de schoorsteenmantel. De schaduwen van de H. Anna en het spinnewiel zijn te groot in verhouding tot de positie van de lichtbron, en de tas die aan de wand hangt werpt aan twee kanten schaduw: van het licht af en naar het licht toe. Hetzelfde geldt voor het gebrek aan nuancering van de details: alle voorwerpen hebben evenveel aandacht gekregen. Van Dantzig noemde bijvoorbeeld het raam in de achtergrond dat gedetailleerd is weergegeven. Hoewel er veel aandacht aan is besteed, ontbreekt de logica in de constructie: met de scharnieren op deze plaats kan het luik onmogelijk open. Rembrandt schonk altijd extra aandacht aan de details in

voorwerpen die een hoofdrol speelden in de compositie. Van Dantzig had al gewezen op de starre, parallelle beeldvlakken, en zo'n tamelijk onhandig geconstrueerde trap zul je in een compositie van Rembrandt ook niet gauw aantreffen. Maar zoals de receptie in het verleden heeft laten zien, vertoont het schilderij tal van trekken die kenmerkend zijn voor Rembrandts stijl, en werpt het dus de vraag op naar de relatie ervan met eigenhandige werken van Rembrandt en blijft de vraag onbeantwoord hoe het schilderij zich verhoudt tot de tekening die in Richardson's bezit was (afb. 3). Is dat een vrije kopie naar het schilderij, of is het een kopie naar een verloren gegane tekening van Rembrandt?

Dat de Heilige Familie als onderwerp Rembrandt bezighield in de periode waarin hij het grote schilderij in de Hermitage vervaardigde, blijkt ook uit een tekening met dit thema in het British Museum en een in het Fitzwilliam Museum in Cambridge (afb. 12, 13).<sup>49</sup> Deze speciale belangstelling ging niet voorbij aan Rembrandts leerlingen en aan kunstenaars in zijn naaste omgeving. Zij hebben dit onderwerp opvallend vaak uitgebeeld met een ver-



Afb. 14  
NAVOLGER VAN  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *Heilige  
Familie*. Pentekening  
op papier. Courtauld  
Institute, Londen





Afb. 15  
LEERLING VAN  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *Heilige Familie*.  
Bayonne, Musée  
Bonnat

Afb. 16  
OMGEVING VAN  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *Heilige Familie*.  
15,6 x 21,5 cm. Musée  
du Louvre, Parijs.  
Photo RMN

gelijkbare sfeer als bij Rembrandt, een sterk clair-obscur en figuren in een informele, huiselijke entourage, die de situatie een uitgesproken alledaags karakter verleent. Een voorbeeld is de *Heilige Familie* in Kassel, die een jaar later gedateerd is dan Rembrandts schilderij in de Hermitage. Dit schilderij, dat tot voor kort als een werk van Rembrandt gold, is naar alle waarschijnlijkheid vervaardigd door een kunstenaar uit zijn naaste omgeving.<sup>50</sup> Uit dezelfde periode stamt een in het Courtauld Institute bewaarde variant van de tekening in het British Museum, die Otto Benesch voor een eigenhandig werk hield, maar die waarschijnlijk door een leerling is gemaakt (afb. 14).<sup>51</sup> Hetzelfde geldt voor een tekening in Bayonne die wel als een voorstudie voor het schilderij in Sint-Petersburg is beschouwd, maar die waarschijnlijk toch eerder op dat schilderij is gebaseerd (afb. 15).<sup>52</sup> Op de *Heilige Familie met de H. Anna in de timmermanswerkplaats* in het Louvre, die Benesch nog tot de eigenhandige werken rekende maar die sindsdien is geschraapt, is door middel van een ruime gewassen zone op de voorgrond een sterk clair-obscur gecreëerd, met als gevolg duidelijk te onderscheiden achtergrondplannen, die herinneren aan de parallele vlakken die Van Dantzig in de Rijksmuseumcompositie aanwees (afb. 16).<sup>53</sup> De intimiteit van het gezin dat met de pasgeborene in een huiselijke sfeer bijeen is, op grond waarvan Van Schendel het schilderij in het Rijksmuseum zo bewonderde, komt ook prachtig tot uiting in de prent van Ferdinand Bol die het jaartal 1645 draagt (afb. 17).<sup>54</sup> De in het British Museum bewaarde ontwerptekening, waarvan de lijnen zijn nagetrokken om de afbeelding over te brengen, laat zien wat een volleerd kunstenaar hij was; dat geldt ook voor de tekening van hetzelfde onderwerp in Darmstadt.<sup>55</sup>

Ofschoon al deze werken verschillen in techniek, uitvoering en compositie, putten ze zo te zien uit een



Afb. 17

FERDINAND BOL,  
*De familie in de kamer*,  
 1643. Japans papier,  
 182 mm x 216 mm.  
 Rijksmuseum,  
 Amsterdam  
 (inv.nr. RP-P-BI-1990)

gemeenschappelijk repertoire van motieven. De rieten wieg op het schilderij in Amsterdam is vrijwel identiek aan die in Kassel, en verschilt maar weinig van die in Sint-Petersburg, die een kap heeft. De houding waarin het Kind met zijn hoofdje op het kussen ligt, lijkt sterk op die op het schilderij in Sint-Petersburg en op de tekening in Cambridge. En een detail als de papkom met de lepel erin, die in het Rijksmuseum schilderij op tafel staat, komt ook in Sint-Petersburg en in Kassel voor. De mand die in het Rijksmuseum links aan een spijker aan de muurstijl hangt, en die aanvankelijk centraal in het beeld aan een spijker aan de muurstijl rechts van de H. Anna was geplaatst en later is overschilderd, bevindt zich op de prent van Bol nog steeds in het midden.

De maker van de *Heilige Familie bij avond* heeft echter niet alleen inspiratie geput uit Rembrandts werk van omstreeks 1645, hij heeft ook gekeken naar het vroegere werk van de meester. Zoals Maria op het schilderij in het Rijksmuseum zit te lezen, met haar rug naar de beschouwer, het felle licht op de bladzijden van het boek, en haar profiel dat donker afsteekt tegen de achter haar verborgen lichtbron, gaat zij terug op Rembrandts prent

*Jozef vertelt zijn dromen*, die het jaartal 1638 draagt (afb. 18).<sup>56</sup> In de rechteronderhoek gezeten, met haar rug in de schaduw, fungeert de vrouwenfiguur op de prent als een repoussoir, dat de beschouwer de voorstelling binnenleidt en diepte creëert. Anderzijds is haar centrale plaats op het schilderij in het Rijksmuseum vergelijkbaar met die van Maria op de tekening in het British Museum. Hoewel het schilderij ten slotte slechts in grote lijnen vergelijkbaar is met Rembrandts prent van de *H. Hiëronymus in zijn studeervertrek*, gedateerd 1642, is er toch een overeenkomst in de sfeer van het donkere vertrek met de imposante trap – al is dat op de prent dan een wenteltrap (afb. 19).<sup>57</sup>

De aanwezigheid van vergelijkbare details in de groep werken van omstreeks 1645, en de ontleningen aan ouder werk van Rembrandt, ondersteunen de hypothese dat de *Heilige Familie bij avond* gemaakt is door een kunstenaar uit de naaste omgeving of zelfs binnen het atelier van de meester, een kunstenaar die Rembrandt navolgde in zijn voorliefde voor avondtaferelen met een sterk clair-obscur en voor uitbeeldingen van de Heilige Familie in een alledaagse entourage. Rembrandt heeft deze trekken echter

het overtuigendst getroffen op het schilderij in Sint-Petersburg en de tekening in het British Museum, maar ook in heel andere onderwerpen, zoals de prent van de *H. Hiëronymus in zijn studeervertrek*. Op het schilderij in het Rijksmuseum zijn de lichteffecten overdreven, waardoor een schilderij is ontstaan dat bijna rembrandtieker is dan het werk van de meester zelf.<sup>58</sup>

In het eerste supplement (1991) op *All the paintings of the Rijksmuseum* (1976) is de toeschrijving van de *Heilige Familie bij avond* veranderd in *school van Rembrandt* onder vermelding dat het schilderij *voorheen als eigenhandig werd beschouwd*. In 1994 is het schilderij, hoewel nog altijd zeer geliefd bij het publiek, uit de museumzaal verplaatst naar de studiecollectie van het museum. Dit besluit was in zekere zin overeenkomstig het streven van het Rembrandt Research Project om te komen tot een scherper omljnd beeld

van Rembrandts geschilderde oeuvre.

Datzelfde jaar heeft Peter Hecht het in een artikel opgenomen vanwege de historische betekenis en de kwaliteit van het schilderij. Hij prees het ook met een stelligheid die zowel aan Richardson jr. als aan Van Schendel herinnerde: *Zelden werd immers een fraaiere spel met silhouet en schaduw in de Hollandse schilderkunst gespeeld, en zelden ook werd het motief van de heilige familie zo overtuigend in een besloten huiselijkheid verbeeld, waarbij het bijbelse verhaal toegankelijk werd gemaakt door een nadrukkelijk tijdgebonden encenering*.<sup>59</sup> Dankzij zijn populariteit, zijn historische betekenis en bovenal de overtuiging dat de *Heilige Familie bij avond* in Rembrandts atelier of in zijn naaste omgeving is ontstaan, heeft dit schilderij in 1999 weer een plaats gekregen in de museumzaal, in de directe omgeving van werken van Rembrandt zelf.

Afb. 18  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *Jozef vertelt zijn  
dromen*, 1638. Papier,  
110 mm x 83 mm.  
Rijksmuseum,  
Amsterdam  
(inv.nr. RP-P-OB-75)



Afb. 19  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *Hieronymus in  
een donker studeer-  
vertrek*, 1642. Japans  
papier, 15,1 cm x 17,3  
cm. Rijksmuseum,  
Amsterdam  
(inv.nr. RP-P-OB-185)



## NOTEN

\* Met dank aan Jan Piet Filedt Kok.

- 1 Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nrs. SK-A-4119 en SK-A-4118. Beide schilderijen werden met steun van de Vereniging Rembrandt verworven met tussenkomst van de firma Thos. Agnew & Sons in Londen voor £ 610.000.
- 2 Voor een overzicht van de verzameling Cook voordat deze uiteenviel, zie *Abridged catalogue of the pictures at Doughty House, Richmond, Surrey*, Londen 1903.
- 3 Veiling [*The Property of Lady Cook*] Christie's, Londen, 19 maart 1965, kavel 105 (760.000 guineas); Pasadena, The Norton Simon Museum, inv.nr. F.1965.2.P.
- 4 A.F.E. van Schendel, 'Toespraak 14 september 1965', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 13 (1965) 4, pp. 143-145.
- 5 E.R. Meijer, 'Rembrandt en Cuyp', *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 18 september 1965, p. 3.
- 6 Londen, Royal Academy, *Winter Exhibitions*, 1815, nr. 40; 1882, nr. 101; *Rembrandt*, 1899, geen nr.; 1912, nr. 51; en *Dutch Art 1450-1900*, 1929, nr. 172; voorts in Birmingham, *Commemorative exhibition of art treasures of the Midlands*, 1934, nr. 166; Londen, The Leger Galleries, 1949, nr. 9, en Edinburgh, *Rembrandt*, 1950, nr. 23.
- 7 Cat. tent. *Rembrandt tentoonstelling ter herdenking van de geboorte van Rembrandt op 15 juli 1606*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Rotterdam (Museum Boymans) 1956, nr. 49.
- 8 J. Richardson jr., *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings, and paintings in Italy*, Londen 1722, p. 21.
- 9 J. de Decker, in *De Hollandsche Parnas, of verscheide gedichten* (...), Amsterdam 1660, p. 405.
- 10 J. von Sandrart, *L'academia todesca della architettura scultura et pictura* (...), 3 delen, Nürnberg, 1675-1680, deel 2, 1679, p. 326.
- 11 *Ibidem*, pp. 85 en 326; drie jaar later prijst Rembrandts leerling Samuel van Hoogstraten zijn meester eveneens om zijn lichtwerking, in een hoofdstuk over 'Schikking van schaduwen en lichten' in zijn *Inleyding tot de hooge schoole der schilder-konst*, Rotterdam 1678, pp. 305-306.
- 12 S. Slive, *Rembrandt and his critics*, Den Haag 1953, p. 131, oppert dat deze *Geboorte* het werk zou kunnen zijn dat zich thans in Kassel bevindt. De inventaris van Roger de Piles noemt het als *avec bordure de bois doré* (met een verguld houten rand). Het schilderij in Kassel heeft een trompe-l'oeillijst, maar de vermelding in de inventaris duidt volstrekt niet op een geschilderde lijst, maar geeft aan dat het schilderij, net als vele andere schilderijen in de inventaris, in een vergulde lijst zat.

- 13 A. Coypel, *Discours prononcez dans les conférences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture*, Parijs 1721, pp. 19-20; vgl. de Engelse vertaling van Slive, *op.cit.* (noot 12), p. 154.
- 14 J. Boomgaard en R.W. Scheller in cat. tent. *Rembrandt: De meester & zijn werkplaats*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Londen (National Gallery) 1991-1992, p. 109.
- 15 Samuel van Hoogstraten was de eerste die Rembrandts etsen prees om hun clair-obscur, *op.cit.* (noot 11), p. 268.
- 16 J. Evelyn, *Sculptura or the history and art of chalcography and engraving in copper (...)*, Londen 1662, p. 81; F. Baldinucci, *Cominciamento, e progresso dell'arte dell'intagliare in rame (...)*, Florence 1686, p. 79.
- 17 Richardson, *op.cit.* (noot 8), p. 21.
- 18 Zij het dat deze opmerking vooral betrekking had op de uitbeelding van oude mensen; Von Sandrart, *op. cit.* (noot 10), pp. 85 en 326.
- 19 Coypel, *op.cit.* (noot 13), p. 22.
- 20 *Un vieillard, une femme et un enfant au berceau, sujet de nuit. Toille [sic]; Catalogue des tableaux flamands du cabinet de feu S.A.R. Mons. Duc d'Orleans*, Parijs, 1727, p. 11. Dit was nogal een hardnekkige fout; zelfs toen het onderwerp allang was onderkend, werden de personages nog fout geïdentificeerd. Een journalist van een provinciale krant die in 1969, ten tijde van de polemiek in de kranten over de authenticiteit van het werk, had besloten het schilderij zelf te gaan bekijken, reisde naar Amsterdam; hij zag de man onder de trap over het hoofd en identificeerde daarom de slapende vrouw als Jozef; *Brabants Dagblad*, 22 januari 1969.
- 21 *Une Nuit. Peint sur toile [sic]. Un jeune homme vu par le dos, lit à côté d'une vieille femme, & sur le devant on voit un enfant dans un berceau* (Een nacht. Geschilderd op doek. Een jongeman, op de rug gezien, zit te lezen naast een oude vrouw, en daarvoor is een kind in een wieg zichtbaar); Dubois de Saint-Gelais, *Description des tableaux du Palais-Royal*, Parijs 1727, p. 363.
- 22 l'Abbé de Fontenay, *La Galerie du Palais Royal, gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent*, Parijs 1808, deel 3, 4e tableau de Rembrandt.
- 23 Een beschrijving van deze transactie is te vinden in: W. Buchanan, *Memoirs of painting, with a chronological history of the importation of pictures by great masters into England since the French Revolution*, 2 delen, Londen 1824, deel 1, p. 196.
- 24 *The Orleans Gallery now exhibiting at the Great Room*, later de Royal Academy, Pall Mall 125, Londen (Mr. Wilson), april 1793, nr. 34.
- 25 Buchanan, *op.cit.* (noot 23), pp. 196.
- 26 Naast de prent van Guttenberg heeft ook Dominique Vivant Denon (1747-1825) het schilderij gereproduceerd (in 1791), evenals Sauveur le Gros (1754-1834) (afb. 8 en 9).
- 27 P.J.J. van Thiel, 'Rembrandts Heilige Familie bij avond', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 13 (1965) 4, p. 158.
- 28 Cat. tent. F.G.H. Bachrach, *Turner's Holland*, Londen (Tate Gallery) 1994, nr. 6. Of daadwerkelijk dit schilderij als tegenhanger bedoeld is, bestaat overigens wel twijfel.
- 29 Boomgaard/Scheller, *op.cit.* (noot 14), p. 113.
- 30 J. Smith, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters*, 8 delen, Londen 1829-1837, deel 7, 1836, p. 63, nr. 145.
- 31 C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragenden holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, 10 delen, Esslingen/Parijs 1907-1928, deel 4, 1915, nr. 91.
- 32 G.F. Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, 3 delen, Londen 1854, deel 2, p. 501.
- 33 E. Michel, *Les Artistes célèbres*, 4 delen, Parijs 1890, deel 4, p. 62; en: *Rembrandt. Sa vie, son oeuvre et son temps*, 2 delen, Parijs 1893, del 1, pp. 299 en 555.
- 34 Zoals geciteerd in P. Hecht, *Van Gogh en Rembrandt*, Amsterdam (Van Gogh Museum) 2006, p. 17.)
- 35 W. Bode en C. Hofstede de Groot, *Rembrandt: beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde*, 8 delen, Parijs 1897-1905, deel 4, 1900.
- 36 Hofstede de Groot, *op.cit.* (noot 31), zie over de *Heilige Familie bij avond* in het Rijksmuseum pp. 15 en 92, nr. 250. Hofstede de Groot noemt de H. Anna merkwaardigerwijze de H. Elizabeth.
- 37 A. Bredius, *Rembrandt: schilderijen*, Utrecht 1935; zie voor de *Heilige Familie bij avond* in het Rijksmuseum afb. 568;
- 38 Zelfs Van Gelder, die zeker was van de toeschrijving aan de meester, zag het probleem van de datering. Naar zijn mening vertoont het elementen uit Rembrandts vroege jaren, omstreeks 1630-1632, maar ook uit zijn werken van 1640-1645; J.G. van Gelder, 'De Heilige Familie bij avond', *Openbaar Kunstbezit*, 10 (1966) 6, nr. 36.
- 39 Parijs, Musée Jacquemart-André.
- 40 H. Gerson, *Rembrandt. The complete edition of the paintings by A. Bredius*, Londen/New York 1969, nr. 568.
- 41 Zie over dit systeem M.M. van Dantzig, *Pictology: an analytical method for attribution and evaluation of pictures*, Leiden, 1973; *idem*, 'Tien schilderijen op de Rembrandt-tentoonstelling hangen daar ten onrechte', *Het Vrije Volk*, 1956.
- 42 Van Thiel *op.cit.* (noot 27), pp. 145-161, afb. 1 en 3, 5 en 12 (details).
- 43 R. Hamann, *Rembrandt*, Potsdam 1948, pp. 288 en 291-292, afb. 197.
- 44 Van Thiel, *op.cit.* (noot 27); zie ook *Toelichting bij de voorbezigting*, 14 september 1965, p. 1. Of

- dit inderdaad op de familie Six duidt of wellicht op het getal 6, dat uitgeschreven niet te verwarren is met 9, kan niet met zekerheid worden vastgesteld.
- 45 Van Gelder, *op.cit.* (noot 38).
- 46 K. Bauch, *Rembrandt Gemälde*, Berlijn 1966, p. 49, *eher Art Nicolaes Maes*.
- 47 De veranderingen werden toegelicht in twee brieven, de ene ondertekend door de scheidende leden, de andere door Ernst van de Wetering, aan *The Burlington Magazine*, cxxxv, nr. 1081 (april 1993), p. 279; *idem*, cxxxv, nr. 1088 (november 1993), pp. 764-765.
- 48 Van de Wetering, *op.cit.* (noot 47).
- 49 O. Benesch, *The drawings of Rembrandt. A critical and chronological catalogue*, 6 delen, Londen 1954-1957, deel 3, 1955, nrs. 516 en 569; zie ook M. Royalton-Kisch, *Drawings by Rembrandt and his circle in the British Museum*, Londen 1992, nr. 43.
- 50 Het schilderij van de *Heilige Familie* in het Louvre, dat stilistisch in de jaren '30 past, gold ook als een Rembrandt, maar is nu door het Rembrandt Research Project onder voorbehoud toegeschreven aan Rembrandts leerling Ferdinand Bol; zie J. Bruyn e.a., *A corpus of Rembrandt paintings*, deel 3, 1984, nr. C 87.
- 51 Benesch, *op.cit.* (noot 49), nr. 629A; Royalton-Kisch, *op.cit.* (noot 49).
- 52 Benesch, *op.cit.* (noot 49), nr. 569.
- 53 *Ibidem*, nr. 517.
- 54 F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, deel 3, 1950, p. 18, nr. 14; het laatste cijfer van de datum op de prent van Bol is op verschillende manieren gelezen.
- 55 W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school*, deel 1, nrs. 95 en 195x.
- 56 A. Bartsch, *Toutes les Estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs, composé par les Sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver*, 2 delen, Wenen 1797, deel 1, nr. 37. In een particuliere verzameling in New York bevindt zich een voorstudie voor de vrouwenfiguur; Benesch, *op.cit.* (noot 49), nr. 168.
- 57 Bartsch, *op.cit.* (noot 56), nr. 105.
- 58 Op vele punten van vergelijking is gewezen door het Rembrandt Research Project; ook is geopperd dat Richardsons tekening misschien een kopie was naar het schilderij, of een tekening van circa 1645. In die tijd werden, net als in de jaren '30, in het atelier kopieën gemaakt naar de schilderijen van Rembrandt. De tekening is alleen bekend uit een oude zwart-witfoto, op grond waarvan de ouderdom moeilijk te bepalen valt.
- 59 P. Hecht, 'Een topstuk in de hoek gezet', *Kunst-schrift*, xxxviii (1994) 1, pp. 2-3.