

Rembrandt lachend?

• WILKO VERBAKEL EN ARIE WALLERT •

Een onderzoeker is zo goed als de kwaliteit van zijn standaard. Als een analist bijvoorbeeld een onbekend wit pigment uit een schilderij wil onderzoeken, vergelijkt hij de eigenschappen van die onbekende – de brekingsindices, het pleochroïsme, het emissiespectrum, het diffractiepatroon en de samenstelling van de verschillende elementen – met die van een bekend pigment; dat is zijn standaard. Iets dergelijks gebeurt er bij de toeschrijving van schilderijen. Een anoniem schilderij wordt vergeleken met een bekend schilderij van een bepaalde meester. Wanneer de eigenschappen van het onbekende schilderij overeenkomen met de standaard, dan kan worden vermoed dat dit ook door die meester is geschilderd. Amerikanen hebben hier een mooie uitdrukking voor: *If it walks like a duck; looks like a duck; and quacks like a duck: it must be a duck!*

Maar wat nu als de standaards niet kloppen? Is dan ook het oordeel fout? Een dergelijke vraag deed zich voor bij twee zelfportretten van Rembrandt, een in Den Haag en een in Neurenberg. Tot voor kort werd aangenomen dat het schilderij in Den Haag het origineel was en het schilderij in Neurenberg een kopie hiernaar.¹ In 1991 stelde een Duitse kunsthistoricus het omgekeerde voor. Hij verklaarde het schil-

derij van Rembrandt in het Maurits-huis tot kopie en bestempelde het betrekkelijk onbekende paneel in het Germanisches Nationalmuseum tot het origineel. Onderzoek met infrarood-reflectografie (IRR) bevestigde zijn observatie.² Dat veroorzaakte nogal wat opschudding. Niet alleen om de toeschrijving zelf, maar ook door het hernieuwde inzicht over de betrekkelijke waarde van ons oordeel en de kwaliteit van onze standaards. Het schilderij in het Mauritshuis had namelijk lange tijd gegolden als een belangrijke toetssteen voor Rembrandts werk in zijn Leidse periode. Het oordeel in 1982 van het Rembrandt Research Project is daarvoor heel duidelijk: (...) *there can be no doubt as to attribution and dating in that year (1629), on the grounds of various detail features and of its overall high quality.* Het werd daarom dan ook beschouwd als een baken in de onstuimige zee van toeschrijvingen aan de vroege Rembrandt.³

Deze nieuwe inzichten waren aanleiding om nog eens goed te kijken naar een *Portret van een Lachende Jongeman* in het Rijksmuseum. Dit schilderij kwam in 1958 als een vroeg zelfportret van Rembrandt in de verzameling van het museum. Het werd in 1982 door het Rembrandt Research Project als zodanig weer afgeschreven.⁴

Afb. 1
Portret van een Lachende Jongeman.
Olieverf op paneel,
41,2 x 33,8 cm, gesig-
neerd RHL, Rijksmu-
seum, Amsterdam
(inv.nr. SK-A-3934).

Het gezicht van de lachende jongeman is neergeborsteld in snelle dekkende kwaststreken die in verschillende richtingen geplaatst zijn. Vooral in de lichtere gedeelten van het gezicht is de verf in korte, levendige en gevarieerde toetsen aangebracht. Veel daarvan lijken snel en enigszins nonchalant, nat-in-nat neergezet, waardoor het vluchtige van de uitgebeelde emotie wordt benadrukt. Hier en daar schemeren wat warme bruinige tonen van onderliggende verflagen door donnere transparante verflagen heen. De afmetingen van dit paneeltje komen overeen met 16 x 13 Rijnlandse duim, in Rembrandts tijd de gangbare maat in het huidige Zuid-Holland. Veel schilderijen werden op standaardformaten, gemeten in duimen, geschilderd. Dat stukje informatie zegt op zichzelf niet zoveel, behalve dat het paneeltje uit Leiden zou kunnen komen waar Rembrandt zijn eerste atelier had.⁵ Veel belangrijker is de informatie die professor Klein van de universiteit van Hamburg ons verschafte. Hij vond dat het patroon van de jaarringen (223 kernhout ringen en 8 spinthout ringen) zich goed liet vergelijken met een betrouwbare standaard voor hout uit het Baltische gebied. Hij kon daarop vaststellen wanneer de boom waaruit het paneeltje kwam werd gekapt, en daarmee ook de vroegst mogelijke datum, 1621, waarop het plankje kon zijn beschilderd.⁶ Nog belangrijker is echter dat het patroon van jaarringen overeenkomt met dat van het bovengenoemde *Zelfportret* in Neurenberg. Het blijkt zelfs dat beide paneeltjes uit één en dezelfde boom komen!⁷ Dat is wel een heel sterke aanwijzing dat de *Lachende Jongeman* zo omstreeks 1629-1630 gemaakt zal zijn in het atelier dat Rembrandt met Jan Lievens deelde.⁸

Hiermee wordt het aantal kandidaten voor het auteurschap van het schilderijtje nogal beperkt. Er is wel eens gesuggereerd dat Rembrandt al in het atelier aan de Weddensteeg in Leiden

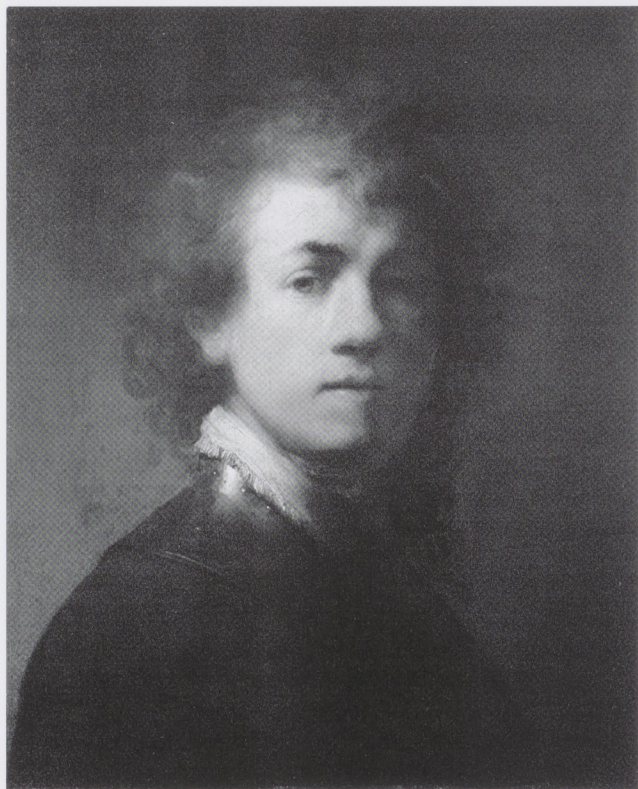
een grote groep anonieme helpers in dienst had. Die veronderstelling is echter niet op enige contemporaine bron gebaseerd.⁹ Tegenwoordig wordt aangenomen dat Rembrandt en Lievens dit atelier deelden en dat Gerard Dou en Isaack de Jouderville daar tussen 1628 en november 1631 als leerlingen of assistenten werkten. Er zijn geen serieuze redenen om aan te nemen dat de bezetting van het atelier groter was.¹⁰

Wanneer we nu de kenmerken op het schilderijtje vergelijken met die van de schilders die omstreeks 1629-1630 in het atelier werkten, vallen er al onmiddellijk twee kandidaten af. Het schilderij heeft duidelijk geen enkele verwantschap met het werk van Gerard Dou, die vanaf het moment dat hij op veertienjarige leeftijd het atelier binnenkwam, zich concentreerde op een uiterst zorgvuldige weergave van vormen en materialen. Zijn voorkeur voor mooie geleidelijke overgangen verschilt wel heel erg van de losse vege en toets op de *Lachende Jongeman*.¹¹ Is Gerard Dou dus geen waarschijnlijke kandidaat als maker van het schilderijtje, ook Isaack de Jouderville, een man die wel is aangeduid als *artist of overpowering mediocrity*, lijkt hier niet toe geëigend. De Jouderville had een heel karakteristieke stilering van zijn hooglichten, die in het werkje ontbreekt. De persoonlijke manier waarop bij De Jouderville ruimtelijke vormen worden vereenvoudigd, is volkomen vreemd aan de krachtige expressiviteit van de *Lachende Jongeman*.¹² Daarmee blijven er maar twee kandidaten over: Rembrandt en Lievens.

Het is in dit verband zinvol om nog eens naar de technische aspecten van het schilderen te kijken. Het is heel goed mogelijk dat overeenkomsten tussen het *Portret van een Lachende Jongeman* en schilderijen die ter vergelijking aangehaald worden, de standaards dus, juist in de techniek tot uitdrukking kunnen komen. Er is van de

beginstadias in het schilderproces van ondertekening, schets en doodverf, vaak veel te leren. Het hevig bediscussieerde, onvoltooide *Zelfportret met Baret* uit circa 1659 laat iets van het begin van dat proces zien.¹³ Het toont ons bijvoorbeeld dat Rembrandt – althans in deze periode van zijn loopbaan – niet begon door in lijnen met een zwarte stift of krijt een uitvoerige ondertekening aan te brengen. Integendeel, de eerste opzet ging in een grote hoeveelheid losse, schijnbaar niet verbonden verfstreken in verschillende richtingen en in verschillende kleuren.¹⁴ Soms is er wat zwart in de verf van deze vlekken gemengd. Als er koolstofzwart pigment in deze eerste verfstreken zit, kan dat later met de infraroodcamera weer naar voren worden gehaald en op een beeldscherm zichtbaar worden gemaakt. Dat is op prachtige wijze gedemonstreerd aan het *Zelfportret* in Neurenberg.¹⁵ Vooral

Afb. 2
Infraroodopname van
REMBRANDT VAN
RIJN, *Zelfportret*, circa
1629-1630. Olieverf op
paneel, 38 x 30,9 cm.
Germanisches Nationalmuseum, Neurenberg (inv.nr. Gm 391).



in de schaduwgedeelten in het gezicht blijkt de eerste verflaag in korte enigszins vlekkerige toetsen opgebracht (afb. 2). Deze methode van infraroodonderzoek werkt alleen maar voor verflagen of ondertekeningen met koolstofzwart. Voor verflagen met uitsluitend aardpigmenten als rode of gele oker, of omber – juist dat soort bruinige aardpigmenten werden in die onderste lagen veel toegepast – voldeet ze niet. Die pigmenten werden in toon gevarieerd door ze onderling, of met loodwit of zwart, te mengen.

Om dit soort onderschilderingen met aardverven zichtbaar te maken, kan wel gebruik gemaakt worden van neutronen-autoradiografie. Hiervoor wordt het schilderij een beetje radioactief gemaakt. Bepaalde elementen in de verf, zoals het mangaan dat altijd in omber zit, geven dan iets straling af. Een zeer gevoelige röntgenfilm die gedurende enige tijd in nauw contact met het schilderij wordt gehouden zal dan gezwart worden op die plekken waar de verf met dat specifieke element zit.¹⁶ Het resultaat is een registratie van het gebruik van uitsluitend die verf op het schilderij. Zo kan, zonder schade aan het schilderij, een grote hoeveelheid informatie verkregen worden. De intensiteit en tijdsduur van de belichting van de films is afhankelijk van de halfwaardetijden van de geactiveerde elementen. Door slim gebruik te maken van de verschillende halfwaardetijden die er voor verschillende elementen bestaan, kunnen gepigmenteerde verflagen op aparte films zichtbaar gemaakt worden.¹⁷ De eerste verflagen, de onderschildering met bruinige verf, zoals in het *Portret van een Lachende Jongeman*, bevatten omber dat bestaat uit ijzer- en mangaanoxiden. Vanwege de hoge doorsnede en de korte halfwaardetijd zijn die verflagen met mangaan (⁵⁶Mn) erin, uitzonderlijk goed zichtbaar te maken.¹⁸ Daarnaast zijn ook conventionele röntgenfoto's gemaakt om een beeld te krijgen van de verven die

Afb. 3
Röntgenfoto van Portret van een Lachende Jongeman (afb. 1).



Afb. 4
Infraroodfoto van Portret van een Lachende Jongeman (afb. 1).



zwaardere elementen als lood (in loodwit) of kwik (in vermiljoen) bevatten (afb. 3).¹⁹ Het beste inzicht in de techniek kwam echter van het infraroodonderzoek waarin het gebruik van koolstofzwart zichtbaar werd (afb. 4).²⁰ Bij het neutronenactiveringsonderzoek is ook wel gekeken naar het gebruik van koper-, kobalt-, arseen-, en kwikhoudende verven, maar de belangstelling ging toch vooral uit naar de toepassing van mangaanhoudende aardverven (afb. 5).²¹ Een van de moeilijkheden in het lezen van al dit soort documenten, infraroodreflectogrammen en autoradiografieën, is dat verschillende stadia in het werkproces tegelijkertijd op één afbeelding kunnen verschijnen. Je kunt aan de radiografie namelijk niet aflezen of een omberhoudende verf nu helemaal onderaan of bovenop het schilderij is aangebracht. Het zwart van een onderschildering verschijnt even goed op het reflectogram als het zwart bovenop het schilderij waarmee een schaduw onder de neus of in een ooghoek, of de pupil in het oog is afgewerkt. In zo'n geval kan het soms nuttig zijn om aanvullende analyses te doen aan een verfdwarsdoorsnede (afb. 6).²²

De eerste verfstreken op het portret lijken vooral in grijstonen van koolstofzwart en loodwit te zijn uitgevoerd, waarop dan vrij snel is doorgevoerd, waarop dan vrij snel is doorgevoerd met bruinige tonen van okers. De contouren van het lichaam, het haar en de baret, en vooral de schaduwzijde van het gezicht zijn neergezet in snelle, abrupte kwaststreken. De schaduwgedeelten van het gezicht zien er onregelmatig en vlekkelig uit. In dit stadium lijkt de positie van de ogen te zijn aangeduid door lichte cirkelvormige krassen in de natte verf. De voorstelling is opgezet in toetsen van verschillende dikte. Het verder modeleren gebeurde ook in betrekkelijk monochrome toonwaarden, variërend van donkergrijs, bijna volledig zwart, tot de lichte okerkleur op plekken van de onbeschilderd gebleven *imprima-*

tura, de isolatielaag die zou dienen om de absorberende eigenschappen van de krijtgrond te compenseren. In dit zogenaamde 'doodverf'-stadium, met de lichte en donkere gedeelten heel breed neergezet, moet het werk er als een echt monochroom schilderij uit hebben gezien.²³ Rembrandt gebruikte deze techniek vrij vaak, vooral als het ging om een voorstudie of ontwerp voor een ets. Goede voorbeelden hiervan zijn *Christus en zijn discipelen* (gesigneerd en gedateerd 1634, Haarlem, Teylers Museum), *Paulus* (circa 1629, Parijs, Musée du Louvre) en het paneel met *Samson en Delila* (Amsterdam, Rijksmuseum), die destijds als Rembrandt is aangekocht, maar nu meestal als een werk van Jan Lievens wordt beschouwd.²⁴

De grijzige tonen in het *Portret van een Lachende Jongeman* zijn verder opgewerkt met oker- en omberhoudende verven, die variëren van donker roodachtig bruin tot helder lichtgele oker, soms met een enigszins groenige tint vanwege de bijmenging van een spoortje zwart. Daarbij zijn sommige plekken, zoals de schaduw onder de kraag en de schaduwen onder de neus en in de ooghoeken, zwaar aangezet; andere plekken zijn half doorschijnend zodat iets van de lichtere grondering doorschemert. Hierbij zijn met levendige, losse toetsen in aardverven de gelaatstrekken verder vormgegeven. De kwaststroken waarmee het gezicht in licht-donker is opgebouwd, volgen niet zozeer de vorm of de contouren van het gezicht, maar dienen eerder als bouwstenen om het gezicht te construeren. Dit is gedaan in korte, vlekkerig losse toetsen met een opvallende differentiatie in verfbehandeling (afb. 4, 5). Terwijl de kraag van het hemd was aangegeven in een paar zwarte vegen, is de schaduw in de nek nog wat aangezet met omber, zoals te zien is op het mangaan-autoradiografiebeeld (afb. 5). Dat laat overigens ook goed zien hoe in dit doodverfstadium belangrijke veranderingen in de



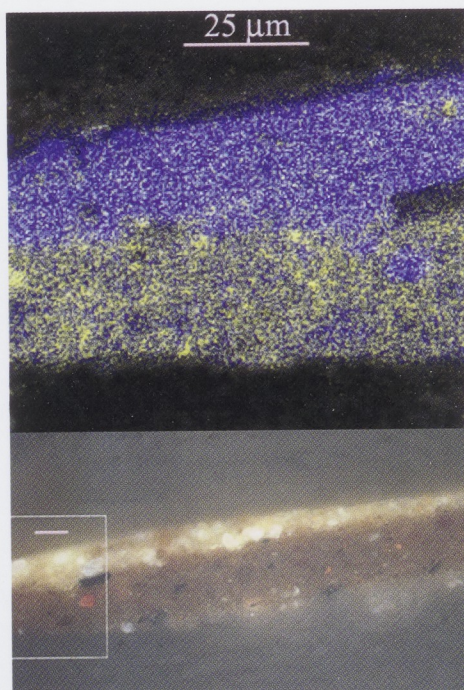
Afb. 5
Mangaan-autoradiografie van *Portret van een Lachende Jongeman* (afb. 1).

vorm van het haar onder de baret werden doorgevoerd. Dit blijkt allemaal gedaan in korte toetsen met een stugge kwast. Om de vorm van het oor met omber bij te werken zijn gladere en langere vegen neergezet. Er zitten nogal wat verschillen in de beelden van de onderschildering in koolstofzwart en de schildering in omber. De zwartige en bruinige lagen die we zien in de IR-beelden en autoradiografieën kunnen verschillende stadia in het proces weergeven. De zwarte verven en de aardverven zijn duidelijk niet altijd als een mengsel aangebracht. En er is ook geen consistentie in hun plaats in de laagopbouw. Maar de werkwijze, het soort toetsen, en het handschrift is voor beide heel consistent.

In verschillende van Rembrandts vroege 'tronies' is in de onderlagen eveneens een vlekkerige werkwijze te zien. Dit helpt om het verschil te zien tussen het werk van Rembrandt en dat van kunstenaars in zijn directe omgeving, van wie de meesten hun eerste verflagen heel anders en vaak veel gladder aanbrengen. De manier waarop in het *Portret van een Lachende Jongeman* in de eerste verflagen van de ondermodellering geprobeerd wordt om de juiste vorm te vinden, komt perfect overeen met het vlekkerige patroon dat we zien in het infraroodbeeld van Rembrandts *Zelfportret* uit circa 1629 in Neurenberg.

Er is wel gesuggereerd dat het *Portret van een Lachende Jongeman* door Jan Lievens gemaakt zou kunnen zijn, de enig andere, bekende persoon in het Leidse atelier die als maker in aanmerking komt. Daarom is zijn *Portret van Rembrandt* op dezelfde manier met de infraroodcamera onderzocht.²⁵ Het infraroodbeeld liet zien dat Lievens' werkwijze in de verfpbouw totaal verschillend is van wat we op het *Portret van een Lachende Jongeman* zien.²⁶ Lievens bracht zijn veel dunner vloeiende verf aan in veel langere en gladere kwaststreken. Daarbij volgde hij heel nadrukkelijk de vorm van kin, shawl en halsberg (afb. 7). Het schaduwgedeelte van het gezicht is dunnetjes geschilderd over een gladde doorschijnende ondermodellering. Het infraroodbeeld laat zien dat de ondermodellering van het gezicht niets heeft van de vlekkerigheid in de verfpbouw van de *Lachende Jongeman* en het Neurenbergse *Zelfportret*.²⁷

Toen het schilderij in 1982 door het Rembrandt Research Project als Rembrandt werd afgeschreven, zijn daarvoor verschillende argumenten naar voren gebracht. Enkele van die argumenten zijn van technische aard. Bovenop de conventionele krijt-lijm grondering van het paneel zag het RRP-team in een microscopische verfdwarsdoorsnede een grijzige laag,



Afb. 6
Dwarsdoorsnede van een verfmonster uit *Portret van een Lachende Jongeman* (afb. 1). Onder, opname met microscoop in opvallend licht (DF), uitsnede links geeft het gebied van de elementenanalyse aan. Boven, EDX-analyse van elementen-distributie. Blauw geeft concentraties lood (loodwit) aan, geel geeft verdeling aan van mangaan (omber). Maatstreepje = 25 μm .

bestaande uit een mengsel van loodwit, koolstofzwart en mogelijk nog wat krijt.²⁸ In de bespreking van het schilderij in het Corpus werd deze laag geïnterpreteerd als een *imprimatura*. Dergelijke grijze *imprimatura*'s zijn in andere werken van Rembrandt nooit aangetroffen. Toen dit aspect recent nog eens nader werd onderzocht, bleek dat het helemaal niet om een egaal over de hele grondering aangebrachte *imprimatura* ging, maar om een verflaag van de onderschildering (afb. 4). Op sommige plekken van het schilderij is die wel aanwezig, op andere niet. Deze verflaag laat grote verschillen in dikte zien en in de verhouding tussen wit en zwart pigment. Het is dus geen *imprimatura* van de modellersing in de eerste stadia van het feitelijke schilderen: de laag die zo vlekkerig in de infrarood-opname te zien is.

Een ander argument voor de afschrijving betrof het gebruik van een gele oker in de schildering van het

gezicht, maar dat argument is weinig overtuigend omdat er uit de periode rond 1630 nogal wat – algemeen geaccepteerde – Rembrandts zijn die juist nogal rijkelijk bedeed zijn met dit soort geel. Voorbeelden zijn het *Profielportret van een Oude Man* in Kopenhagen²⁹ en aantal zelfportretten uit die tijd, zoals die in München, Amsterdam en Indianapolis.³⁰ Eenzelfde pigmentgebruik is trouwens ook aanwezig op de, inmiddels wel geaccepteerde *Kop van een Lachende Soldaat* uit 1629-1630 in het Mauritshuis. Met dit werk heeft de *Lachende Jongeman* van het Rijksmuseum nog wat gemeen: beide werken bezitten, ook in de bovenste verflagen, dezelfde losse, haast fragmentarische kwaststreken die ook in de onderschildering van het *Zelfportret* in Neurenberg zijn gevonden.

Waarom zo'n rare kop? Huygens meet in zijn autobiografie zijn bewon-

dering voor Rembrandts vaardigheid in het uitbeelden van emoties breed uit.³¹ In de vergelijking tussen Rembrandt en Lievens springt de eerste er juist in de 'levendigheid van emoties' als beste uit.³² Dat paste overigens ook in Rembrandts streven om het hoogst mogelijke specialisme in de schilderkunst te bereiken, dat van historieschilder. Als je op een effectieve manier bijbelse, mythologische of allegorische scènes wilde schilderen, moest je wel de vaardigheid bezitten om verschillende emoties overtuigend uit te beelden. Zo'n vaardigheid vergt veel studie en in dat licht moeten veel van Rembrandts studies van verschillende gelaatsuitdrukkingen omstreeks 1630 worden gezien: voornamelijk in een reeks etsen, zoals een zelfportret met boze uitdrukking, een zelfportret met de ogen wijd opengesperd, een zelfportret naar voren leunend, een

Afb. 7

Infraroodopname van JAN LIEVENS, *Portret van Rembrandt*. Olieverf op paneel, 57 x 44,7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-C-1598).



Afb. 8
REMBRANDT VAN
RIJN, *Zelfportret als
Lachende Jongeman*.
Ets. Rijksmuseum,
Amsterdam (inv. nr.
RP-P-1961-1181).



zelfportret met open mond en vooral een lachend zelfportret (afb. 8).³³ Al in 1933 werd erkend dat ook het *Portret van een Lachende Jongeman* eerder gezien moet worden als een studie in expressie dan een feitelijk portret.³⁴ Op dezelfde manier is ook de *Kop van een Lachende Soldaat* in het Maurits-huis geen portret, of zelfs maar een 'tronie', maar een uitdrukkingsoefening. Veel van deze expressiestudies zijn zelfportretten, omdat het eigen gezicht het goedkoopste en gemakkelijkste model is. Dat gold zeker voor een beginnend schilder, die zich geen modellen kon veroorloven. In dat verband is de vraag wie het gezicht van de *Lachende Jongeman* heeft behoord niet zonder betekenis: het zou immers goed dat van de maker kunnen zijn.

In deel I van het Corpus wordt ervan uitgegaan dat de geportretteerde wel eens Jan Lievens zou kunnen zijn.³⁵ De smalle kin met een geitenbaardje, de betrekkelijk dunne mond en de vooruitstekende neuspunt op het *Portret van een Lachende Jongeman* werden vergeleken met de trekken van Lievens in de *Doop van de Kamerling* in Utrecht en met het hoofd van de muzikant op het *Musicerend Gezelschap* in het Rijksmuseum.³⁶ Maar hoe steekhoudend zijn deze vergelijkingen? Rembrandt was niet altijd consistent in de manier waarop hij zijn

eigen gezicht weergaf. Op de tekeningen, etsen en schilderijen zien we zijn gezicht telkens weer een beetje anders; soms is de kin wat smaller dan op andere, soms heeft hij een geitenbaardje, elders weer niet. Hij verschijnt met een vlassig baardje op zijn *Zelfportret met Baret* in Boston en op een *Zelfportret* in Indianapolis.³⁷ Soortgelijke gezichtsbehandling is ook te zien op verschillende etsen.³⁸ En hoe zag Lievens er dan uit?

Antoon van Dyck heeft in 1632-1633 een portret van Lievens gemaakt dat als prent is verschenen: een elegante jongeman met een nogal glad gezicht (afb. 9). Er bestaat geen enkele overeenkomst tussen de gelaatstreken van Lievens en de kop van de *Lachende Jongeman*. Ook op verschillende van Lievens' zelfportretten is op geen enkele manier een overeenkomst te vinden met ons schilderij.³⁹ Hij verschijnt steeds als een dunne, nogal knokige man met lang sluijk haar, die in de verste verten niet lijkt op de nogal grove, vlezige kop met krullend haar van het paneeltje.

We hebben verschillende eigenschappen van ons 'onbekende' schilderij vergeleken met die van een geaccepteerde standaard, het *Zelfportret* in Neurenberg. Die eigenschappen kwamen op veel punten goed overeen. Er zijn dus nogal wat argumenten voor een toeschrijving aan Rembrandt. Maar zijn die voldoende om het paneeltje opnieuw op zijn naam te zetten? Om nog meer zekerheid te krijgen werd het schilderijtje naar Neurenberg gebracht, zodat een één-op-één vergelijking met de standaard mogelijk was (afb. 10). Naast elkaar gelegd, sprongen, behalve overeenkomsten, ook duidelijke verschillen in het oog. Zo is het *Zelfportret* met veel meer precisie geschilderd, gladder en met verfjendere overgangen tussen licht en donker, dan het Rijksmuseum-paneeltje. Bij het *Zelfportret* is slim gebruik gemaakt van het licht dat op het kraagje valt dat vanonder de meta-

len halsberg uitsteekt. Door dit uitgaande lichteffect krijgt de schouderpartij meer ruimtelijkheid. Het licht op dat kraagje en een paar klinknagels helpen de vorm van het hele volume te suggereren. Bij het *Portret van een Lachende Jongeman* is dat veel minder effectief gedaan. Het wit van de kraag blijft hier toch gewoon een veeg witte verf. De schouderpartij is veel platter en het volume van het lichaam werkt veel meer als een silhouet. Kortom, het *Portret van een Lachende Jongeman* is minder subtiel, grover, niet trefzeker, en zelfs wat rommelig. Het mist de subtiële hiërarchie van hoogsels van



IOANNES LIVENS

Aet. van Dyck gmaet.

Mart. vanden Eelen excud. Con privilegio.

het *Zelfportret*: het hoogste licht op het voorhoofd, wat minder op de rechterwang, nog weer wat minder op de neus, en een klein fel tipje wit op de onderlip, waardoor die tegelijkertijd wat ronder wordt. Bij het *Portret van een Lachende Jongeman* hebben de hoogsels op het voorhoofd, de neuspunt, de beide wangen, en onder de onderlip allemaal zo'n beetje dezelfde intensiteit. Zij lijken in een keer met hetzelfde verfmengsel neergezet. Bij het *Zelfportret* is de penseelstreek dun geschilderd, met gladde hoogsels in elkaar vervloeiend aangebracht, waardoor geleidelijke overgangen zijn ontstaan. In het *Portret van een Lachende Jongeman* zijn de kwaststreken zoekender, lossier, bijna fragmentarisch in individuele, dikkere toetsen aangebracht, vergelijkbaar met de stijl van de *Kop van een Lachende Soldaat* in het Mauritshuis of van het *Profielportret van een Oude Man* in Kopenhagen.

Al deze vergelijkingen leren, dat keuze van de standaard(s) en de criteria die je daarbij hanteert, van grote betekenis zijn, al leidt hernieuwde ijking aan nieuwe standaards niet altijd tot een trefzekere oplossing. Bij de vergelijking van het *Portret van een Lachende Jongeman* met het Neurenbergse schilderij hebben voor het Rijksmuseum uiteindelijk de verschillen in kwaliteit het zwaarst gewogen. Als een eigenhandige Rembrandt wordt het voorlopig niet gezien.

Afb. 9

LUCAS VORSTERMAN
naar ANTOON VAN
DYCK, *Portret van
Jan Livens*, circa
1632-1633. Gravure.
Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
RP-P-OB-33.138).



NOTEN

- 1 C. Grimm, *Rembrandt selbst: Eine Neubewertung seiner Porträtkunst*, Stuttgart/Zürich 1991, pp. 20-28.
- 2 J. Wadum, 'Rembrandt under the Skin; The Mauritshuis Portrait of Rembrandt with Gorget in retrospect', *Oud Holland*, 114 (2000), pp. 164-187; cat. tent. C. White en Q. Buvelot (red.), *Rembrandt Zelf*, Londen (National Gallery)/Den Haag (Mauritshuis) 1999-2000, nrs. 14a en 14b, pp. 112-117. Voor de wisseling in opvattingen over deze schilderijen zie: E. Buijsen, 'Rembrandt's Self-Portrait with Gorget: an ongoing debate', *Oud Holland*, 114 (2000), pp. 155-161.
- 3 Buijsen, *op.cit.* (noot 2), pp. 155-161, in het bijzonder pp. 159-160. J. Bruyn e.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, deel 1, Den Haag 1982, nrs. A21, 225-230, p. 225.
- 4 Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-3934, olieverf op paneel, 41,2 x 33,8 cm, gesigneerd RHL; Bruyn e.a., *op.cit.* (noot 3), nrs. C34, 629-633, p. 632.
- 5 J.M. Verhoeff, *De oude Nederlandse maten en gewichten*, Amsterdam 1983, pp. 47, 96.
- 6 Brief d.d. 4 oktober 1995 van Dr. Peter Klein, Ordinariat für Holzbiologie, Universität Hamburg aan het Rijksmuseum Amsterdam, Rijksmuseumarchief, nr. Kl/Pe.
- 7 Cat. tent. D. Hess, 'Original und Werkstattstudie; Das Nürnberger Selbstbildnis und der Studienkopf in Amsterdam', *In Rembrandts Werkstatt*, Neurenberg (Germanisches Nationalmuseum) 2001, pp. 41-48, in het bijzonder pp. 44, 48; White/Buvelot, *op.cit.* (noot 2), nrs. 14a, 14b, p. 250, noot 51.
- 8 Overeenkomsten in het vroege werk van Rembrandt en Lievens en de beschrijving door Huygens doen vermoeden dat zij in Leiden een werkplaats hebben gedeeld. Er zijn echter geen archiefdocumenten die dat ook werkelijk aantonen. S.A.C. Dudok van Heel, 'Rembrandt van Rijn (1606-1669): A Changing Portrait of the Artist', in cat. tent. C. Brown, J. Kelch en P. van Thiel (red.), *Rembrandt: the Master & his Workshop: paintings*, New Haven/Londen 1991, pp. 50-67, in het bijzonder p. 66, noot 15.
- 9 W. Liedtke, 'Reconstructing Rembrandt and his Circle: More on the Workshop Hypothesis', R.E. Fleischer en S.C. Scott (red.) *Rembrandt, Rubens, and the Art of their Time: Recent Perspectives, Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, deel 2, 1997, pp. 36-59. Zie ook: W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, deel 4, p. 2562, nr. 1706.
- 10 Soms worden wel de namen van Jacques Rousseau en Jan Joris van Vliet genoemd. Het is heel onzeker of Rousseau eigenlijk ooit in die werkplaats geweest is. Er is ook geen enkel archiefdocument over. En er is geen enkele overeenkomst tussen het *Portret van een Lachende Jongeman* en Rousseau's werk, zie Sumowski, *op.cit.*, (noot 9).

Afb. 10

REMBRANDT VAN RIJN, *Zelfportret*, circa 1629-1630. Olieverf op paneel, 38 x 30,9 cm. Germanisches Nationalmuseum, Neurenberg (inv.nr. Gm 391).

- pp. 2501-2525. Van Vliet was zeker geen leerling, maar lijkt eerder een onafhankelijke prentenmaker te zijn geweest. Zo worden ook wel de namen van Willem de Poorter en Jacob van Spreeuwen genoemd. Er bestaat echter geen documentaire aanwijzing dat De Poorter in Rembrandts studio heeft gewerkt. Er is geen spoor van overeenkomst tussen het werk van De Poorter en het *Portret van een Lachende Jongeman*, zie Sumowski, *op.cit.*, (noot 9), pp. 2385-2468. Voor de nogal onhandige Van Spreeuwen geldt hetzelfde: geen documenten, geen overeenkomst, zie Sumowski, *op.cit.*, (noot 9), pp. 2548-2588. Soms dient in dit soort discussies Ockhams scheermes met kracht te worden gehanteerd: *Pluralitas non est ponenda sine necessitate*.
- 11 A. Boersma, 'Dou's Painting Technique: An Examination of Two Paintings', in cat. tent. A.K. Wheelock Jr. (red.), *Gerrit Dou 1613-1675*, New Haven/London 2000; J. Wadum, 'Dou doesn't paint, oh no. He juggles with his brush', *Artmatters*, - *Netherlands Technical Studies in Art*, 1 (2002), pp. 62-77.
 - 12 Brown/Kelch/Van Thiel, *op.cit.* (noot 8), nrs. 58, 59, 308-313.
 - 13 Musée Granet in Aix-en-Provence, inv.nr. 860-1-171.
 - 14 White/Buvelot, *op.cit.* (noot 2), nr. 75, pp. 206-207.
 - 15 Wadum, *op.cit.* (noot 2), pp. 164-187.
 - 16 Deze methode werd in 1968 ten behoeve van het schilderijenonderzoek voor het eerst toegepast door E.V. Sayre and N.H. Lechtman: 'Neutron Activation Autoradiography of Oil Paintings', *Studies in Conservation*, 13 (1968), pp. 161-185; M.J. Cotter, P. Meyers, L. van Zelst e.a., 'A Study of the Materials and Techniques used by some XIX Century American Oil Painters by means of Neutron Activation Autoradiography', *Applicazione dei metodi nucleari nel campo delle opere d'arte*, Congresso Internazionale Roma Venezia 24-29 maggio 1973, *Atti dei Convegni Lincei*, 11 (1976), pp. 163-203. Een samenwerking tussen kunsthistorici (M.W. Ainsworth en E. Haverkamp-Begemann) in New York en wetenschappers verbonden aan het Brookhaven National Laboratory (P. Meyers, E.V. Sayre, L. Van Zelst) resulteerde in een prachtig onderzoek van enkele meesterwerken in het Metropolitan Museum of Art: M.W. Ainsworth e.a., *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck, and Vermeer*, New York 1982.
 - 17 In 1985 is de methode ook gebruikt voor de oplossing van het toeschrijvingsprobleem rond de beroemde *Man met de Gouden Helm*: G. Pieh, 'Die Restaurierung der "Mann mit dem Goldhelm"', *Maltechnik/Restauro* 93 (1987), pp. 9-34, in het bijzonder pp. 16, 17, 21; J. Kelch e.a., *Der Mann mit dem Goldhelm: eine Dokumentation der Gemaldegalerie in Zusammenarbeit mit dem Rathgen Forschungslabor SMPK und den Hahn-Meitner-Institut*, Berlin 1986 (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin). Een zeer interessante toepassing ging over het heel vroege gebruik van antimoon-geel op een schilderij van Titiaan: *Meisje met een Fruitschaal*, in de Berlijnse Gemaldegalerie: C. Fischer e.a., 'Neues zur Neutronen-Aktivierungs-Autoradiographie', *Restauro*, 105 (1999), pp. 426-431. Het heeft ook veel inzicht verschaft over de werkwijze van George de la Tour: C. Barry, 'Appendix: La Tour and Autoradiography', in Philip Conisbee (red.), *Georges de La Tour and his World*, National Gallery of Art, Washington 1996, pp. 287-301.
 - 18 J. Dik e.a., 'The Digital Reconstruction of a Smalt Discoloured Painting by Hendrick Ter Brugghen', *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 16 (2002), pp. 130-145, in het bijzonder p. 134.
 - 19 De elementen die wat verder in het periodiek systeem zitten, absorberen de röntgenstraling wat meer dan andere elementen. Hierdoor kunnen die röntgenstralen de film moeilijker bereiken. Achter de plaatsen waar deze verf zit, kan de film dus niet, of veel minder, bereikt worden door de röntgenstralen. De film wordt daar dan ook minder gezwart. Ruwweg: waar zich zwaardere verf bevindt op het schilderij, daar zitten de wittere plekken op de röntgenfilm. De röntgenfoto's zijn op 10 november 1999 gemaakt met een belichting van 40kV, 4 mA, gedurende 15 seconden op Agfa D7 DW Structurix films, Rijksmuseumarchief, nr. 1721. Gammastralen-spectrometrie wees uit dat er wel wat kwik van het vermiljoen aanwezig was, maar dat die hoeveelheden te klein zijn om vreselijk veel invloed op het röntgenbeeld te hebben. De lichte plekken op de röntgenfoto komen dus voornamelijk van het loodwit.
 - 20 Infrarood onderzoek was op 26 oktober 1998 door Edwin Buijssens, Adri Verburg en Jørgen Wadum gedaan met instrumenten van het RKD. Dit is gedaan met conventionele IRR (hogere golf-lengten) en met A. Verburgs (hogere resolutie) CCD camera (Focal Plane Si Array, 512 x 182 pixels, Nikkor 55 mm f 3,5 lens, Schott 1000 3 mm Filte). De infraroodbeelden zijn digitaal opgenomen met een Meteor RCB framegrabber, 768 x 574 pixels. De beelden zijn vervolgens gemonteerd met Adobe Photoshop 5.0.
 - 21 We konden gebruik maken van de Lage Flux Reactor (LFR) van het Argonaut type (30kW) van de Nuclear Research Group (NRG) in Petten. Het schilderij, ter bescherming tegen radioactief stof verpakt in plastic, is op homogene wijze bestraald. De reactorfaciliteit maakt het mogelijk om oppervlakken van 105 x 110 cm te bestralen met een flux van thermische neutronen, die kan variëren tussen $7 \cdot 10^8$ en $1 \cdot 10^9$ neutronen per

- cm⁻²s⁻¹. Voor de eigenlijke bestraling is eerst een testbestraling tegen 2% van de beoogde normale intensiteit uitgevoerd. Er waren voldoende voorwaarden voor een neutronenflux van 2.10¹². Na de bestraling zijn de autoradiografieën op KODAK Biomax MS films van 35 x 43 cm vastgelegd. Omdat op het schilderij met zijn beperkte palet geen grote hoeveelheden koperhoudende pigmenten als verdigris of azuriet, arseenhoudende pigmenten als orpiment en realgar, of cobalthoudende pigmenten als smalt zijn gebruikt, kon het aantal films beperkt blijven. Onze belangstelling ging uit naar het vermiljoen (²⁰³Hg, halfwaardetijd 46.6 dagen, doorsnede 1.45) voor het roze in de vleeskleur, maar vooral naar het gebruik van omber (⁵⁶Mn, halfwaardetijd 2.6 uur, doorsnede 13.4) voor de onderschildering. Toen het schilderij terugkeerde van de LFR naar het Rijksmuseum was de activiteit van radioactieve nucleïden ruim beneden 50kBq, in overeenstemming de eisen van veiligheid (Besluit Stralenscherming Kernenergiewet).
- 22 Bestudering van microscopische verfdwarsdoorsneden is gedaan met een Leitz Orthoplan microscoop. De gebruikte vergrotingen waren 100x; 200x; to 500x. Pigmentanalyse middels microscopie in gepolariseerd licht (PLM) van pigment dispersies in doorvallend licht is gedaan met dezelfde microscoop.
- De scanning elektronen microscoop (SEM) analyses met energie dispersieve analyse van röntgenstralen (EDX) is gedaan met een JEOL JXA-840A electronprobe microanalyzer, over het algemeen bij 10nA., 25kV, met 39mm werkafstand. Het instrument is vooral in laagvacuüm instelling gebruikt. De EDX analyses zijn op verschillende punten in de dwarsdoorsnede gedaan door de geëmitteerde röntgenstraling te meten met een Noran Vantage EDS-systeem met Pioneer Norvar detector. Röntgendiffractie analyse (XRD) is gedaan met 57.3 mm Gandolfi camera's met CuK straling van een Philips PW3710 generator. Het voltage was daarbij op 40kV, met de stroomsterkte op 30mA gesteld. Belichtingstijden varieerden meestal van 1:00 tot 3:00 uur.
- 23 B. Haak, *Rembrandt, zijn leven, zijn werk, zijn tijd*, Amsterdam 1997, p. 112.
- 24 Inv.nr. SK-A-4096; zie Wallerts bijdrage over dit werk elders in dit Bulletin.
- 25 Inv.nr. SK-C-1598.
- 26 Wadum, *op.cit.* (noot 2), afb. 16, 17.
- 27 Wadum, *op.cit.* (noot 2), p. 178, afb. 17.
- 28 Deze analyse heeft mogelijk, zonder differentiatie daartussen, betrekking op beide lagen. Een soortgelijke situatie kan ook het geval zijn bij de *Paulus in de Gevangenis*, Stuttgart, Staatsgalerie, inv.nr. 746 (*Rembrandt Research Project* (RRP) A 11).
- 29 L.B. Rønberg en J. Wadum, 'Two paintings in Copenhagen re-attributed to Rembrandt', *The Burlington Magazine*, CXLVIII (2006), pp. 82-88.
- 30 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv.nr. 11427 (RRP A19); Rijksmuseum, inv.nr. A-4691 (RRP A14); The Indianapolis Museum of Art, The Clowes Fund Collection (RRP A22). Voor de verandering in toeschrijving van de vroegere opvatting in het Corpus, dat is: de afschrijving van het Atami-schilderij en de her-toeschrijving aan Rembrandt van de Indianapolis versie, zie: White/Buvelot, *op.cit.* (noot 2), nr. 8, pp.100-101.
- 31 Zie ook het artikel over de Samson en Delila in ditzelfde nummer van het Bulletin.
- 32 C.L. Heesakkers: *Constantijn Huygens 'Mijn Jeugd'*, Amsterdam 1987, pp. 84-89.
- 33 Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, resp. de inv.nrs. RP-P-1961-97, RP-P-OB-697, RP-P-OB-19, RP-P-1961-979 en RP-P-1961-1181.
- 34 G. Glück: *Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei*, Vienna 1933, p. 278.
- 35 Bruyn, *op.cit.* (noot 4), nr C34, pp. 629-633, in het bijzonder p. 632
- 36 H.L.M. Defoer, 'Rembrandt van Rijn, De Doop van de Kamerling', *Oud Holland*, 91 (1977), pp. 3-26, in het bijzonder p. 18.
- 37 Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv.nr. P 21 N6.
- 38 Het *Zelfportret als Bedelaar* en het *Zelfportret in Zestiende-eeuwse Kledij*, (Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1961-989), en het *Zelfportret met ongekamd haar* (Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1961-976).
- 39 W. Sumowski, *op.cit.* (noot 9), nrs. 1273, 1289 en 1287.