



Een onopgelost probleem: *Samson en Delila*

• ARIE WALLERT •

Constantijn Huygens (1596-1687) bezocht, waarschijnlijk in oktober of november van het jaar 1628 het atelier in Leiden dat Lievens en Rembrandt deelden.¹ In de autobiografie die hij tot aan het voorjaar van 1631 schreef, ging Huygens in op de ontwikkeling van beide kunstenaars. Hij vermeldde dat, ondanks hun beider nederige afkomst, Lievens en Rembrandt de enigen zijn *die het kunnen opnemen tegen de absolute genieën onder de (eerder genoemde) grootheden (...) en dat zij die genieën spoedig zullen overtroeven*. En hij benadrukte dat zij dat succes volledig aan henzelf te danken hadden: *Maar het zij gezegd met respect voor ieders eigen capaciteiten en zonder iemand te kort te doen: deze twee danken niets aan hun leermeesters maar alles aan hun aanleg. Als zij nooit een opleiding genoten hadden, maar aan hun lot waren overgelaten en op een toevallig moment door de drang tot schilderen gegrepen zouden zijn, dan zouden zij naar mijn overtuiging dezelfde hoogte bereikt hebben als nu. Het is onjuist te denken dat zij het door de leiding van anderen zo ver gebracht hebben.*² Dit 17de-eeuwse commentaar van Huygens sluit wonderwel aan bij de verering van Rembrandt in de 19de eeuw. Bij Huygens was de waardering voor beide schilders nog in evenwicht, in de 19de eeuw was Lievens daarentegen

Afb. 1
REMBRANDT VAN
RIJN OF JAN LIEVENS,
Samson en Delila,
circa 1626 of 1628-
1630. Grisaille, olie-
verf op paneel,
27,5 x 23,5 cm. Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. SK-A-4096).

vrijwel vergeten. Rembrandt genoot toen echter een enorme, steeds groeiende reputatie als welhaast goddelijk genie. Huygens' opmerkingen passen naadloos in dat 19de-eeuwse Rembrandt-beeld. Een genie heeft geen leraar nodig, hij steunt volkomen op zijn aangeboren talenten. Zijn kunst is het resultaat van 'nature', niet van 'nurture'! Fouten maakt hij uiteraard niet. Missers in zijn werk zijn het gevolg van ingrepen door mindere geesten. En dan verschijnt Lievens weer op het toneel.

Karakteristiek is Müller-Hofstede's commentaar op de *Samson en Delila* uit het Rijksmuseum (afb. 1) in zijn recensie van de grote Rembrandt-tenoonstelling in Stockholm in 1956: *De onbehouwenheid en plompheid bij Samson en Delila hoeft Rembrandt niet in de schoenen geschoven te worden. Rembrandt was immers met Lievens bevriend en diens naam zal hierbij minstens in overweging genomen moeten worden.*³ Kortom, wat er goed is, is de verdienste van Rembrandt, de fouten zijn de schuld van Lievens. Hij suggereert dat het schilderijtje misschien wel een gezamenlijk product is. Een andere Rembrandt-autoriteit in die dagen dacht daar overigens heel anders over. W.R. Valentiner zag juist dat, na de restauratie in de jaren '50, het schilderij in briljant licht-donker als



Afb. 2
REMBRANDT VAN
RIJN, *Samson en
Delila*, 1628. Staatsge-
mälde-Sammlungen,
Berlijn.

een hele vroege Rembrandt tevoorschijn kwam: *It is amazing how Rembrandt achieved a remarkable light effect and great luminosity by using only gray's and brown's in his colours and composition. At the same time the story is told with dramatic intensity and a naïveté which speaks for the youth of the artist.*⁴

Op het schilderijtje, een grisaille, is een bekende passage uit het bijbelboek Richteren uitgebeeld. De Israëlieten waren voortdurend in conflict met de Filistijnen. Het zag er voor hen een tijdlang ongunstig uit, tot er een man van uitzonderlijke kracht opstond die in staat was om iedere tegenstander te verslaan, Samson. De kansen keerden, maar de Filistijnen besloten daarop hun ultieme wapen in te zetten, Delila, een vrouw op wie Samson verliefd was geworden. Zij moest proberen achter het geheim van Samsons kracht te komen. Verschillende pogingen mislukten, totdat Samson aan Delila

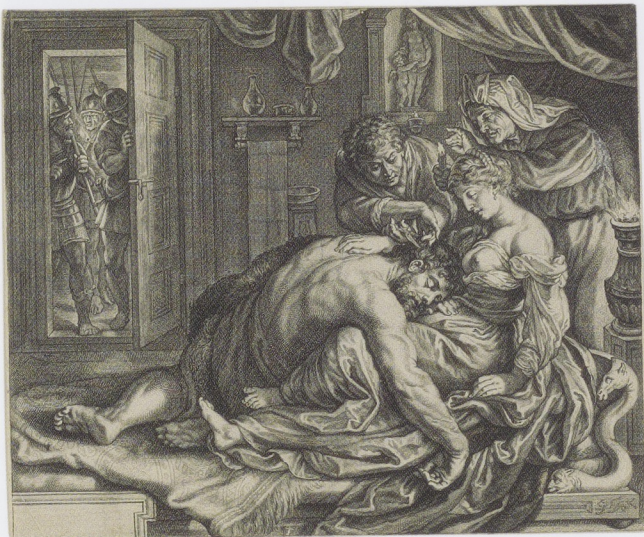
bekende: *Geen scheermes is ooit op mijn hoofd gekomen, want van den moederschoot af ben ik een Nazireeër Gods. Indien ik geschoren werd, zou mijn kracht van mij wijken, en zou ik machteloos wezen en gelijk aan ieder ander mens.* Vanaf dat moment was het allemaal niet zo moeilijk meer. *Daarop liet zij hem op haar knieën inslapen, riep iemand en liet de zeven vlechten van zijn hoofd afscheren. Zo begon zij hem in bedwang te krijgen want zijn macht week van hem. En zij riep: De Filistijnen over u, Samson! Toen ontwaakte hij uit zijn slaap en dacht: evenals de vorige keren zal ik vrijkomen en mij losrukken; maar hij wist niet dat de Here van hem geweken was. De Filistijnen grepen hem (...).*⁵ De grisaille toont het moment juist voordat Samsons haren worden afgeknipt.

Het schilderijtje, dat pas na de Tweede Wereldoorlog is ontdekt, werd voor het eerst op de tentoonstelling van 1956 getoond. Zeven jaar later werd het als een vroeg werk van Rembrandt door het Rijksmuseum verworven op de veiling van de verzameling Mrs. Derek Fitzgerald. Valentiners oordeel ten spijt, bleven de tekortkomingen die Müller-Hofstede signaleerde het werk achtervolgen. Zelfs bij de vermelding van de aankoop in het jaarverslag van het museum werden zwakheden vermeld die niet uitsluitend voortkomen uit de schetsmatigheid van de grisaille. Hoewel het schilderijtje als Rembrandt was aangekocht, werd toegegeven dat sommige kenners het beschouwden als een werk van Lievens.⁶ Dit kwam vooral omdat het nogal ongunstig afsteekt tegen een ander werk met hetzelfde onderwerp in de Staatsgemälde-Sammlungen in Berlijn (afb. 2). Het Berlijnse stuk, dat algemeen en zonder enige discussie aanvaard wordt als een authentieke Rembrandt, is gesignd en gedateerd RHL 1628. Veel kunsthistorici meenden dat de grisaille in het Rijksmuseum gemaakt is met het Berlijnse schilderij als voorbeeld en dus na 1628

zou zijn ontstaan. Bij vergelijking valt de grisaille vrijwel altijd ongunstig uit. Bij de Berlijnse Rembrandt verschijnt alles in een duidelijke gelaagdheid van voor naar achter. Ondanks de brede, vloeiende schilderwijze is alles fonkelend in kleur en licht. In de grisaille is de compositie in een eenvoudige opbouw van drie figuren helemaal op de voorgrond geplaatst en, haast als een reliëf, in deegchtig gezwollen vormen opgezet.⁷ Beide schilderijen zijn een meer of mindere vrije variatie op een prent van Jacob Matham uit omstreeks 1613, naar een compositie van Rubens (afb. 3).⁸ De variatie zit vooral in het moment dat gekozen is. Waar in alle andere verbeeldingen van het thema het knippen van Samsons haar wordt getoond, gaat het bij de twee schilderijen vooral om de spanning van het moment dat aan de eigenlijke handeling voorafgaat. Niet de uitvoering van het verraad, maar de onzekerheid of het zou lukken en de angst voor de mogelijke gevolgen staan centraal.

Afb. 3

JACOB MATHAM, naar
Peter Paul Rubens,
Samson en Delila,
ca. 1613. Gravure.
Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
RP-P-OB-27,198)



In 1960 werd de *Samson en Delila* grisaille voor het eerst met Lievens in verband gebracht en verondersteld dat deze Rembrandts compositie van 1628 nagevolgd moest hebben. Dientengevolge werd een datering van ongeveer 1629-1630 voorgesteld. Hiermee verviel de toeschrijving aan Rembrandt en ook de suggestie dat de grisaille mogelijk door hem omstreeks 1626 als voorstudie van het Berlijnse schilderij zou zijn geschilderd.

Helaas kon door dendrochronologische analyse van het paneel niet een van beide dateringen worden uitgesloten. De vroegst mogelijke kapdatum voor de boom waaruit het paneeltje werd gezaagd kon op 1622 worden vastgesteld. Dit betekent dat, rekening houdend met een minimale verwerkingstijd van het hout van twee jaar, het paneel al kort na 1624 kan zijn beschilderd.⁹ Dat sluit de oude gedachte dat het schilderijtje omstreeks 1626 is ontstaan als voorstudie door Rembrandt niet uit. Is de grisaille echter geschilderd als navolging van het Berlijnse schilderij – en dus na 1628 ontstaan – dan treedt Lievens als mogelijke maker naar voren; de grisaille past namelijk stilistisch absoluut niet in Rembrandts oeuvre van 1629 en later. Maar past het wel bij Lievens?

Lievens is vaker met dit thema bezig geweest. Het Rijksmuseum bezit bijvoorbeeld een groot schilderij met *Samson en Delila* van zijn hand (afb. 4).¹⁰ Ook hier is niet de handeling van het knippen afgebeeld, maar gaat het vooral over de spanning tussen de twee samenzweerders, Delila en de Filistijn die Samsons haar moet afknippen. Verder heeft dat schilderij overigens weinig gemeen met de grisaille. De compositie ervan gaat dan ook terug op werken uit omstreeks 1619-1620 van Honthorst en Guercino.¹¹ Voordat deze voorbeelden bekend waren, werd wel aangenomen dat de grisaille als een soort voorstudie voor Lievens' grote schilderij kon hebben gediend.

Kortom, we hebben drie schilderijen in deze vergelijking: een kleine *Samson en Delila* van Rembrandt uit 1628, een grote *Samson en Delila* van Lievens en een kleine grisaille die aan beide verwant lijkt te zijn.

Het is goed om in dit verband opnieuw te kijken wat Huygens te melden heeft over de kwaliteiten van beide kunstenaars. Het beeld dat hij oproept is dat van twee min of meer gelijkwaardig opererende kunstenaars. Lievens - en niet Rembrandt - verschijnt zelfs als de leidende figuur in de samenwerking, met de kanttekening dat Rembrandt zijn collega in bepaalde talenten overtrof. Dit komt niet overeen met de ouderwetse opvatting onder kunsthistorici dat Lievens beschouwd moet worden als een leerling van Rembrandt. Modern onderzoek van Ekkart heeft echter aangetoond dat Huygens in zijn beschrijving van Rembrandt en Lievens blijk geeft van scherp waarnemingsvermogen.¹² *Zo voor de vuist weg durf ik wel te stellen dat Rembrandt in trefzekerheid en levendigheid van emoties de meerdere is van Lievens. Omgekeerd wint deze het door een grootsheid in vinding en in gewaagdheid van onderwerpen en vormen. Al wat zijn jonge geest nastreeft moet groots en verheven zijn. Liever nog dan zich aan de ware grootte van het afgebeelde te houden, geeft hij zijn afbeelding een groter formaat. Rembrandt daarentegen concentreert zich graag vol overgave op een klein schilderij en bereikt in het kleine een resultaat, dat men in de grootste stukken van anderen tevergeefs zou zoeken, aldus Huygens. Even verderop wordt het verschil nog eens benadrukt: In het schilderen van het menselijk gelaat heeft hij [Lievens] een wonderbaarlijke hoogte bereikt en In wat wij gewoonlijk historiestukken noemen zal de kunstenaar [Lievens], hoe wonderbaarlijk begaafd hij ook mag zijn, de levendigheid en vindingrijkheid van Rembrandt namelijk niet gauw evenaren.* Het verschil dat Huygens aangeeft zit voornamelijk in

een verschil van formaat en onderwerp. Rembrandt werkt vooral aan historiestukken op klein formaat, terwijl Lievens zich meer thuis voelt bij de meer monumentale uitbeelding van de menselijke figuur. Zowel Rembrandts werk in Berlijn als Lievens grote schilderij in Amsterdam illustreren dit onderscheid goed.

Gemeten naar deze maatstaf zou de grisaille beter passen bij Rembrandts artistieke ontwikkeling dan bij Lievens in deze jaren. Sterker nog, er is geen enkel ander schilderij van Lievens bekend dat qua stijl overeenstemt of zelfs maar enigszins lijkt op de grisaille.¹³ Uit alle besprekingen blijkt dat het schilderijtje kwalitatief niet op kan tegen de Rembrandt in Berlijn, reden om het aan Lievens toe te schrijven. Tegelijkertijd is er niemand die solide argumenten voor diens kandidatuur naar voren brengt. Bauch, die het schilderijtje op naam van Lievens zette, zag de schilder hier *auch in seinem künstlerischen Rang* Rembrandt het dichtst benaderd had. Het was dan wel geen echte Rembrandt, maar het kwam er wel heel dicht bij. Ook Schwartz toonde zich getroffen door de *originaliteit, durf en spontaniteit* van de grisaille.¹⁴

Bestond er al geruime tijd twijfel over de toeschrijving aan Rembrandt, de toeschrijving van de grisaille aan Lievens wordt nu ook niet meer algemeen aanvaard. In 1985 plaatste de Duitse kunsthistoricus Christaan Lenz vraagtekens bij die toeschrijving en opperde dat het wellicht toch om een vroeg werk van Rembrandt kan gaan.¹⁵ In zijn argumentatie lijkt hij terug te grijpen op Huygens' beschrijving over de dramatische kwaliteiten van Rembrandts werk. Zo'n met spanning beladen enscenering als bij de *Samson en Delila*-grisaille, of een overeenkomstige groepering van figuren in de ruimte, ziet hij niet in het werk van Lievens, maar wel bij Rembrandt omstreeks 1626. Vooral de zware, pasteuze schilderwijze, de contraste-



Afb. 4.
JAN LIEVENS, *Samson
en Delila*, Olieverf
op doek, 131 x 111 cm,
gesigneerd IL. Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. SK-A-1627).

rende stillevens op de voorgrond en overeenkomstige vereenvoudigingen van de anatomie zijn ook te vinden op het *Musicerend Gezelschap* en de *Tobit en Anna met het Bokje*, beide in het Rijksmuseum.¹⁶ Lenz werd in deze opvatting gevolgd door Gutbrod, die in haar dissertatie en in een later opstel eveneens het auteurschap van Rembrandt voor de grisaille hartstochtelijk verdedigde.¹⁷

Volgens Bauch waren de figuren op de grisaille als een reliëf in deegachtig gezwollen vormen bijeengesmeerd. Dat was voor hem mede een reden om het paneeltje als een authentieke Rembrandt af te schrijven. Toch lijken Bauchs observaties in sommige gevallen inderdaad wel een goede omschrijving van kwaliteiten die ook op authentieke schilderijen van Rembrandt voorkomen stammend uit het begin van zijn loopbaan, omstreeks 1626. Verschillende vormen op het *Musicerend Gezelschap* of *Tobit en Anna met het Bokje* zijn niet vrij van Bauchs *teigig-wulstigheid*. Deze vroege Rembrandts zijn overladen composities in harde kleuren en nog niet vrij van allerlei onvolkomenheden. In de *Tobit en Anna*, Rembrandts eerste geslaagde schilderij, valt op dat de figuren nogal samengepakt zitten in de voorgrond van een veel te kleine ruimte en zien we een *onbehouwenheid en plompheid* die Müller-Hofstede in de grisaille signaleerde.¹⁸

In vrijwel alle besprekingen van de grisaille wordt er nogal lacherig gedaan over het dramatische aspect, in bijzonder de gelaatsuitdrukking van de Filistijn en het gebaar van Delila. Müller-Hofstede heeft het in dit verband over *der in unfreiwilliger Komik täppisch heranschleichender Philister*. In een andere bespreking is wel gezegd dat *the expressions and gestures of the two conspirators are so overstated that they verge on the burlesque*.¹⁹ De dramatiek van Rembrandts *Samson en Delila* in Berlijn werd daarentegen aangeprezen als een *masterpiece of ter-*

ror and suspense.²⁰ De handelingen en de hele encenering op de grisaille zien er inderdaad nogal overdreven uit. Nu was Rembrandt ook niet vies van enig 'over-acting', zoals in de *Boetende Judas brengt de zilverlingen terug*, het schilderij dat Huygens zo bewonderde en dat hij als een demonstratie zag van Rembrandts vaardigheid in het weergeven van emoties. Huygens had het schilderij in Rembrandts atelier gezien en hij stak in zijn autobiografie zijn enthousiasme niet onder stoelen of banken: (...) *die ene Judas die raast, jammert, vergiffenis afsmeekt, waarop in zijn ogen geen vleugje hoop af te lezen is, dat verwrongen gezicht, die uitgetrokken haren, dat verscheurde kleed, die krampachtig verdraaide armen, die handen tot bloedens ineengeklemd, blindelings op zijn knieën ter aarde gestort, het lichaam verkrampt in een bitter lijden*. Soortgelijke, krachtig aangezette karakters zijn ook te zien in de grisaille. De nadrukkelijkheid waarmee de Filistijn op de *Samson en Delila* met opengesperde ogen komt aangeslopen, mag ons nu weliswaar een beetje lachwekkend toeschijnen, in de 17de eeuw werd zo iets veel serieuzer genomen. Waarschijnlijk werd dit aspect juist bij uitstek opgevat als de *treffzekerheid en levendigheid van emoties* die Huygens beschreef. Voor ons mag dit er overdreven uitzien, bij de 17de-eeuwer raakte het misschien juist de gevoelige snaar.

Naar het oordeel van de meeste kunsthistorici heeft het schilderijtje teveel zwakheden om een vergelijking met de *Samson en Delila* van 1628 in Berlijn te kunnen doorstaan. Maar gemeten naar de criteria van tijdgenoot Huygens zou de grisaille uiteindelijk toch wel een werk van Rembrandt kunnen zijn. Maar dan een uit de beginjaren van zijn schildersloopbaan.

NOTEN

- 1 Voor de datering van dat bezoek zie R.E.O. Ekkart, 'Rembrandt, Lievens en Constantijn Huygens', *Rembrandt en Lievens in Leiden*, Zwolle 1991, pp. 48-59, in het bijzonder p. 56.
- 2 Constantijn Huygens, *Mijn jeugd*, vertaling en toelichting C.L. Heesakkers, Amsterdam 1987, p. 85. Over de verdraaiing van feiten omtrent de gesuggereerde nederige afkomst of status van beide schilders en hun leermeesters, zie Ekkart *op.cit.* (noot 1), pp. 50, 51.
- 3 Olieverf op paneel, 27,5 x 23,5 cm, inv.nr. SK-A-4096; zie C. Müller-Hofstede, 'Die Rembrandt-Ausstellung in Stockholm', *Kunstchronik*, 9 (1956), pp. 89-96.
- 4 Certificaat van Dr. W.R. Valentiner, gedateerd Londen, 15 juni 1955.
- 5 Richteren 16:19-21. Deze strijdwijze is niet helemaal onbekend in de streek, zie J. Durlacher, *Emoticon*, Amsterdam 2005.
- 6 *Verslagen der Rijksverzamelingen van Geschiedenis en Kunst*, deel LXXXV (1963), 's-Gravenhage 1965, p. 18.
- 7 K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit, Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*, Berlijn 1960, p. 214.
- 8 Dat schilderij, in 1610 gemaakt voor Antwerpens burgemeester Nicolaes Rockox, is nu in de National Gallery Londen (inv.nr. NG 6461). Rubens' compositie moet nogal populair zijn geweest. Zij vormde ook de basis voor een *Samson en Delila* van Hendrik Bloemaert uit 1630, nu in de Gemaldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wenen. Zie V. Manuth, 'Die Augen des Sünders: Überlegungen zu Rembrandts Blendung Simsons von 1636 in Frankfurt', *Artibus et Historiae*, 11 (1990), pp. 169-198, in het bijzonder p. 177.
- 9 Brief van Prof. Dr. P. Klein (Ordinariat für Zoobiologie, Universität Hamburg), kenmerk K1/Pe, d.d. 19 oktober 1995. Deze gegevens verschillen niet heel veel van die voor het Berlijnse paneel. Daarvoor wordt een kapdatum van 1623 ± 5 jaar gegeven. J. Bruyn e.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, deel 1, Den Haag 1982, p. 249, A24.
- 10 Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. SK-A-1627, olieverf op doek, 131 x 111 cm, gesigneerd IL.
- 11 Eenzelfde opbouw is terug te vinden in een *Samson en Delila* van Honthorst (Cleveland Museum of Art) en de gestalte van Lievens' Samson is ontleend aan die van een *Samson en Delila* van Guercino.
- 12 Ekkart, *op.cit.* (noot 1), p.52
- 13 De auteurs van het Rembrandt-corpus proberen nog wel een verband te leggen met een ets die wel aan Lievens toegeschreven wordt, maar erg overtuigend is dat niet. Deze, met het RHL- monogram gesigneerde ets, *De Onthoofding van Johannes de Doper*, was vroeger aan Rembrandt toegeschreven, en wordt nu wel beschouwd als een bewerking van een Rembrandt-ets door Van Vliet. Ook wordt een tekening in het prentenkabinet van de Staatsgemälde-Sammlungen in Dresden als referentie aangehaald. J. Bruyn e.a., *op.cit.* (noot 9), pp. 442-443, C1.
- 14 G. Schwartz, *Rembrandt, zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 82.
- 15 C. Lenz, 'Rembrandts Auseinandersetzung mit Rubens „Die Blendung Simsons“', *Intuition und Darstellung, Erich Hubala zum 24.3.1985*, München 1985, pp. 137-153.
- 16 Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. SK-A-4674 en inv.nr. SK-C-1448.
- 17 H. Gutbrod, *Lievens und Rembrandt: Studien zur Verhältnis ihrer Kunst*, Frankfurt/Berlijn 1996. H. Gutbrod, '„Simson und Delila“, Rembrandts Grisaille im Rijksmuseum Amsterdam', *Festschrift für Christian Lenz*, Frankfurt 1998, pp. 29-44.
- 18 Schwartz 1984, *op.cit.* (noot 14), pp. 41-45.
- 19 M. Kahr, 'Rembrandt and Delilah', *The Art Bulletin* LV (1973), pp. 240-259, in het bijzonder p. 241.
- 20 H. Gerson, *Rembrandt Paintings*, New York 1968, p. 176.