



Twee helden van het vaderland

• ARIE WALLERT •

Lodewijk Napoleon, de eerste koning van Holland (1806-1810), wilde na zijn troonsbestijging zo snel mogelijk eenheid brengen in zijn nieuwe rijk en een einde maken aan verdeeldheid en tegenstellingen, aan *l'esprit de parti, de vengeance et de domination*. Hiertoe trachtte hij de nationale deugden van grote voorbeeldige vaderlanders als Menno van Coehoorn, Michiel de Ruyter, Cornelis Tromp, Erasmus, Hugo de Groot, Constantijn Huygens en Herman Boerhaave te laten herleven. Om dit doel te bereiken zette de koning onder meer kunst als middel in. Hij vroeg aan directeur-generaal van kunsten en wetenschappen Meerman om een opgave van alle mogelijke schilderijen met *sujets nationaux* en drong erop aan dat een aantal recent gekochte portretten van beroemde vaderlandse mannen en enkele dito stukken uit zijn Haagse collectie spoedig in het zojuist gestichte Koninklijk Museum zouden worden geplaatst. De historische verzameling van het museum werd aldus in 1808 opgetuigd met een zevental grote en belangrijke schilderijen, waaronder *De schuttersmaaltijd ter viering van de Vrede van Munster* en *De vier overliden van de Handboogdoelen* van Bartholomeus van der Helst, en Rembrandts *Nachtwacht* en *Staalmeesters*.¹

Afb. 1
Onbekend, *Portret van een man, misschien Rembrandts vader, Harmen Gerritsz van Rijn*, circa 1630. Olieverf op doek, 62,5 x 47,5 cm, gesigneerd Rembrandt f 1641. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-A-358).

In datzelfde jaar kon nog een ander schilderij met een belangrijke figuur aan de historische collectie worden toegevoegd. Op 5 augustus arriveerde een kist uit Breda met daarin het portret van admiraal Lumey. Graaf Willem van der Marck, heer van Lummen, was ongetwijfeld de beroemdste legeraanvoerder onder de watergeuzen. Hij was eigenzinnig en berucht om zijn wreedheden jegens alles wat katholiek was. Bij de onthoofding van Egmond en Hoorne zwoor hij zijn haar, baard en nagels te laten groeien tot hij wraak had genomen, wat hem de bijnaam Overste Langnagel bezorgde. Zijn reputatie vestigde hij vooral tijdens de veldtocht van 1568 bij Heiligerlee en bij de inname van Den Briel op 1 april 1572. Op 20 juni van datzelfde jaar werd hij luitenant (in de betekenis van stadhouder of plaatsvervanger) van Willem van Oranje en admiraal van de vloot, waardoor de feitelijke leiding over de opstand tegen Spanje in zijn handen lag. Het portret van zo'n legendarische volksheld zal bij het Koninklijk Museum met grote tevredenheid zijn ontvangen. Bovendien betrof het een dubbel mooie aanwinst: niet alleen had men hier een schilderij van een van Hollands beroemdste krijgsheren, de directeur-generaal werd bij deze gelegenheid ook te verstaan gegeven dat *UHoogEdGeb* zich

kan feliciteren met een wezentlijken Rembrand te hebben geacquireerd.² Een grote nationale held van de opstand tegen de Spaanse tirannie, geportretteerd door de grote nationale held van de schilderkunst. In het licht van het kunstbeleid van Lodewijk Napoleon was een mooiere combinatie niet denkbaar.

Er was echter geen enkel steekhoudend bewijs dat de geportretteerde ook werkelijk Lumey voorstelde. De figuur op het schilderij vertoont geen overtuigende gelijkenis met de prenten waarop hij is afgebeeld. Het is dan ook waarschijnlijk dat deze identificatie door de vroegere eigenaar, kapitein-adjutant Rottier, naar voren is geschoven om, met het concept van de koning en diens directeur-generaal in gedachten, het stuk beter verkoopbaar te maken; hij ontving voor het schilderij de niet geringe som van 300 gulden.³

De twijfel over de identiteit van de geportretteerde kwam al enkele decennia later tot uitdrukking in catalogi over de Rijksmuseumcollectie. In 1881 van het schilderij onder nummer 314 heel neutraal omschreven als *Een studiekop. Een krijgsman van voren gezien, eene zwart fluweel muts met rode veer op het hoofd. In het grijs gekleed met een ijzeren ringkraag waarover een roode mantel.*⁴ Een kleine 30 jaar later werd geopperd dat het om een portret van Rembrandts vader zou kunnen gaan: *In November 1808 verkocht de Kapitein-Adjutant Rottiers voor f 300,- het door Rembrandt geschilderde portret van Lumey, het zogenaamde portret van Rembrandt's vader.*⁵ Die interpretatie is vervolgens in alle latere beschrijvingen van het stuk aangehouden, tot de laatst verschenen bestandscatalogus van de schilderijencollectie toe.⁶

Is in de catalogus uit 1881 Lumey als geportretteerde al losgelaten, in 1885 wordt ook de maker van het doek afgeschreven. Nadrukkelijk is opgenomen: *Deze schilderij is niet van Rembrandt.*⁷ Tegen die tijd was bekend

geworden dat het portret wel heel sterk leek op een doek van veel betere kwaliteit dat zich toen in een Engelse verzameling bevond. Dat duidde erop dat het schilderij in het Rijksmuseum wel een kopie moest zijn. In een Franse publicatie over Rembrandt uit 1893 wordt dat zelfs al expliciet gesteld: *Le portrait du père de Rembrandt que possède le Rijksmuseum exécuté probablement en 1629, porte avec une fausse signature la date 1641, grossièrement ajouté. En réalité, ce portrait d'Amsterdam est la copie d'un original découvert par M. Bode chez M. Chamberlain a Brighton.*⁸ Over de valsheid van de signatuur straks meer.

Het origineel, een *Old man in military costume*, nu in het J. Paul Getty Museum in Los Angeles, blijkt op dezelfde manier gesigneerd te zijn als het Rijksmuseum-portret.⁹ Dat zou erop kunnen wijzen dat het Getty-schilderij door Rembrandt is gemaakt en de kopie door een assistent in diens werkplaats, wat beslist niet uitzonderlijk was. In de productie van Rembrandts atelier komen vaker twee verwante versies van eenzelfde afbeelding voor. Vrijwel altijd is er dan sprake van een eigenhandig werk van de meester en een meer of minder vrije variant daarop. Ook maakten de vele assistenten, in het kader van hun opleiding, letterlijke kopieën naar het werk van Rembrandt, met het doel *dat de konstoeffenaren (wilden zy hunne werken gangbaar doen zyn) genootzaakt waren zig aan die wyze van schilderen te gewinnen; al hadden zy zelf eene veel prysselyker behandeling.*¹⁰ De leerlingen, die meestal de basisvaardigheden van het ambacht al elders hadden geleerd, maakten zich dus in de werkplaats van Rembrandt diens specifieke werkwijze eigen. Deze aanpassing aan de stijl van de meester was soms zo volkomen dat toen al (en nu nog) verwarring kon ontstaan over de eigenlijke maker. Daardoor kon het werk vaak zonder problemen onder de naam van de meester worden ver-

kocht. Dat deze praktijk eerder regel dan uitzondering was, blijkt ook uit de Utrechtse gildebepaling van 1651, die het verbod *enige personen van binnen of buiten de stad als discipelen of assistenten te hebben of te werk te stellen die niet in hun stijl werken of die met hun eigen naam signeren*.¹¹ Het was dus soms zelfs voorgeschreven dat assistenten in grotere ateliers in de trant van hun meester moesten werken en dat ze onder zijn naam hun werk dienden te signeren. Alles was er kortom op gericht de werken van de assistenten op welhaast bedrieglijke wijze op die van de meester te laten lijken; vooral in de tweede helft van de 17de eeuw deed deze praktijk opgeld. Wie nu probeert verschillende handen in Rembrandts atelierproductie te onderscheiden zal het dus doorgaans erg moeilijk krijgen: probeerden de leerlingen al diens werkwijze zo goed mogelijk na te volgen, de meester zal ook meermaals in hun werk hebben ingegrepen om het op het juiste niveau te brengen. De signatuur 'Rembrandt' moet dan ook vaker worden gezien als een keurmerk dan als een persoonlijke handtekening.

In de 17de eeuw werd het origineel wel met 'principael' aangeduid en voor de daarnaar gemaakte kopieën wordt door sommige kunsthistorici de term 'satellieten' gebruikt. Zouden *Old man in military costume* en het schilderij in het Rijksmuseum nu ook als zo'n principael-satellietenpaar aangemerkt kunnen worden? Wat opvalt, is een verschil in medium. Het origineel is op paneel geschilderd en aan de achterkant verstevigd met een stuk doek.¹² Uit een röntgenfoto blijkt dat er sporen van een vroeger portret onder het huidige zichtbaar zijn en dat het paneel dus al eens eerder is gebruikt, wat wel vaker voorkwam in het atelier van Rembrandt. Het schilderij in het Rijksmuseum is op doek, waar een paneel achter is geplakt. Verder is er een aantal overeenkomsten. De maten van het origineel in het Getty Museum

zijn 65 x 51 cm; de kopie in het Rijksmuseum is aan alle kanten iets (1,5 cm) ingekort en meet nu 62 x 48 cm. Beide zijn zoals gezegd hetzelfde gesigineerd: *Rembrandt. / f. . . .*, met op de kopie de datering nog leesbaar, *Rembrandt. / f1641*. Deze datering is echter in tegenpraak met de stilistische ontwikkeling van Rembrandt; de manier waarop de twee portretten zijn geschilderd, doet een veel vroeger ontstaan vermoeden. Dat signatuur en datering al lange tijd als vals worden beschouwd, blijkt uit de Rijksmuseumcatalogus van 1887: *N.B. Dr. W. Bode houdt deze schilderij voor een vroeg werk van den schilder*.¹³ Tegenwoordig is het vrij algemeen aanvaard dat de stijlkenmerken wijzen op een vervaardiging in Rembrandts Leidse periode, zo omstreeks 1630. In diezelfde richting wijst de signatuur van het origineel, die eveneens vals is. Eronder zijn heel vaag in een iets lichtere verf resten van een oorspronkelijke handtekening te vinden, die nog het meest lijkt op het RHL-monogram dat Rembrandt tot 1631 in Leiden hanteerde. Dat maakt een principael-satellietensituatie voor deze schilderijen nogal onwaarschijnlijk. Leerlingen volgden namelijk bij uitstek succesvolle meesters met een grote reputatie na en die status verwierf Rembrandt pas in Amsterdam; in Leiden stond hij aan het begin van zijn carrière en moest hij nog een eigen stijl ontwikkelen. Het is bovendien zelfs aannemelijk dat het Rijksmuseum-portret niet eens uit het atelier van Rembrandt stamt. Het draagt dezelfde valse signatuur die op het origineel voorkomt en die daarop waarschijnlijk is aangebracht toen het Leidse RHL-monogram, na het verlaten van het atelier, verpoetst was geraakt. De kans is dus groot dat Rembrandt de Rijksmuseum-versie nooit heeft gezien.

Al is het schilderij niet door Rembrandt gemaakt en komt het vermoedelijk zelfs niet uit zijn atelier, het blijft een belangrijk kunsthistorisch document. Het portret werd immers

niet zozeer aangekocht om esthetische kwaliteiten of omdat het om een Rembrandt zou gaan, maar in de eerste plaats om historisch-documentaire redenen. Aldus is het een waardevolle representant van het verzamelbeleid zoals dat in de 19de eeuw werd gevoerd.

NOTEN

- 1 Alle bevinden zich in de collectie van het Rijksmuseum, resp. de inv.nrs. SK-C-2, C-3, C-5 en C-6.
- 2 Brieven van 5 en 11 augustus 1808 van Dedel aan Johan Meerman, Museum Meermanno Westreenianum, S.91, geciteerd in: F. Griizenhout, *Een Koninklijk Museum. Lodewijk Napoleon en het Rijksmuseum 1806-1810*, Zwolle 1999, p. 46.
- 3 Nationaal Archief, Den Haag, ss 218, 6 oktober 1809, nr. 2. De verkoop vond plaats op 10 november 1808.
- 4 *Beschrijving der Schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam, uitgegeven op last van den minister van Binnenlandse Zaken*, Den Haag 1881, p. 71, nr. 314.
- 5 E.W. Moes en E. van Biema, *De Nationale Konst-Gallery en het Koninklijk Museum*, Amsterdam (Frederik Muller & Co.) 1909, p. 129; ook p. 163; *copie, studiekop, waarschijnlijk Rembrandt's vader*.
- 6 P.J.J. van Thiel e.a., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam/Maarssen 1976, p. 473, inv.nr. SK-SA-358.
- 7 *Catalogus van het Rijks-Museum van Schilderijen door Abr. Bredius*, Amsterdam 1885, nr. 314, p. 46.
- 8 E. Michel, *Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps*, Parijs 1893, p. 43.
- 9 Inv.nr. 78.PB.246.
- 10 A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlandsche konstschilders en schilderessen*, Den Haag 1753, deel 2, p. 153, deel 3, p. 206.
- 11 J. Bruyn, 'Rembrandts werkplaats: functie & productie', in cat. tent. *Rembrandt. De Meester en zijn Werkplaats*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Zwolle 1991, pp. 68-89, spec. p. 70.
- 12 Het doek heeft een patroon voor de schering van 11 tot 12 draden per cm, voor de inslag van 10 tot 11 draden per cm. Dit is opvallend omdat een dergelijk aantal draden pas na het midden van de 17de eeuw lijkt voor te komen. M.E. Houtzager, M. Meier-Siem, H. Stark, en H.J. de Smet, *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht 1967, p. 62. Als dat werkelijk zo is, suggereert dit op zijn minst dat het doek veel later op het paneel is geplakt.
- 13 Bredius, *op.cit.* (noot 7), p. 148.

