





## De zichtbare Rembrandt

• WOUTER KLOEK •

De wereld die de schilder in zijn werk creëert, wordt door de toeschouwer gezien, of niet. Of, misschien wel doorgaans, slechts ten dele gezien. De Engelsen kennen daarvoor de bekende uitdrukking: *Beauty is in the eye of the beholder*. Anders geformuleerd, de intenties van de kunstenaar vragen om een grote mate van ontvankelijkheid bij degene die naar het kunstwerk kijkt. Je zou mogen hopen dat de kunstenaar iets over zijn intenties heeft opgeschreven, maar er zijn helaas – of misschien wel, gelukkig – maar weinig kunstenaars die over hun bedoelingen geschreven hebben. En ook dan is het nog maar de vraag of de lezer begrijpt wat er staat en, wederom, of hij ontvankelijk is voor de intenties van die schrijvende kunstenaar. Als jongmens kreeg ik van een familielid een mooi boekje waarin een schitterend gedicht stond van Joseph Albers en dat begon zo: *Art is not to be looked at, art is looking at us*.<sup>1</sup> Ik begreep er niets van, maar ik vond het prachtig gezegd. Inmiddels begrijp ik dat Albers precies datgene bedoelde, waarover ik in de eerste zinnen rept.

Afb. 1  
REMBRANDT VAN RIJN, *Zelfportret op jeugdige leeftijd*, ca. 1628. Olieverf op paneel, 22,6 x 18,7 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-A-4691).

Het Rijksmuseum is sedert 1977 in het bezit van één van de vroegste zelfportretten van Rembrandt (afb. 1), bij liefhebbers – en dat zijn er vele – bekend als ‘de krullenbol’. Het is om twee redenen een opmerkelijk schilderij. In de eerste plaats omdat de jonge kunstenaar, op zoek naar eeuwige roem, zijn eigen gezicht voornamelijk in de schaduw afbeeldde en slechts de punt van zijn neus en zijn wang en oor in het licht stelde. Opmerkelijk in de tweede plaats, omdat Rembrandt het haar heeft geschilderd over een kleurige ondergrond, vervolgens de bruine haardos eroverheen heeft aangebracht en ten slotte met een scherp voorwerp – laten we maar zeggen: de achterkant van zijn penseel – tal van krullen heeft ingekrast, waarbij de ondergrond voor een deel weer zichtbaar is geworden, met een buitengewoon levendige kleurwerking als resultaat. Het werkje werd ooit door de Nederlandse kunsthandelaar Daan Cevat gekocht op een veiling bij Sotheby’s in Londen.<sup>2</sup> Niemand zag er wat in, maar hij wel en hij zocht, zoals dat gaat, medestanders voor zijn opvatting. Dat Cevat bij



Rembrandt uitkwam is niet zo verwonderlijk; het werkje werd door menigeen met gemak herkend als een versie van een beroemd schilderijtje in Kassel (afb. 2) dat als zelfportret van de jonge Rembrandt al sedert het midden van de 18de eeuw grote faam genoot. In eerste instantie werd de vondst van Cevat door de meesten afgedaan als 'een oude kopie' naar het origineel in Kassel. Cevat echter was ervan overtuigd dat hij het origineel in handen had, en niet Kassel. Ik vermoed dat hij in eerste instantie naar Bob Haak is gegaan, die niet veel later behoorde tot de initiatiefnemers van het Rembrandt Research Project, en dat hij hem heeft weten te overtuigen van zijn standpunt. In 1960 kwam Cevats schilderij als bruikleen naar het Rijksmuseum – Haak was daar toen nog conservator – om het in 1971 weer te verlaten. Al spoedig werd gezocht naar een mogelijkheid om de twee schilderijen naast elkaar te laten

Afb. 2  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *Zelfportret op  
jeugdige leeftijd*, ca.  
1628. Olieverf op  
paneel, 23,4 x 17,2 cm.  
Staatliche Gemälde-  
galerie, Kassel.



zien en zo werden de twee in 1964 gezamenlijk getoond op de tentoonstelling 'De schilder in zijn wereld' in het Prinsenhof in Delft.<sup>3</sup> Als jonge student kunstgeschiedenis ging ik er naartoe, een moment dat me levendig is bijgebleven. Ik herinner me met schaamte, ook nog steeds levendig, mijn buitengewoon naïeve conclusie: lood om oud ijzer. Reconstruerend stonden, denk ik, twee zaken mijn begrip voor de kwestie in de weg. In de eerste plaats was ik onvoldoende op de hoogte van de wijze waarop het schilderij was gemaakt: het krassen van de haren in de natte ondergrond was gemakkelijk te zien, maar de beoogde kleurenrijkdom die door het blootleggen van de ondergrond werd bereikt, was niet tot me doorgedrongen. Dat is in het schilderij dat toen in het bezit van Cevat was, zo geslaagd als alleen een kunstenaar dat kan doen die weet waar hij mee bezig is, en op dat punt is in het schilderij in Kassel slechts een schim. Zelf heb ik dat pas veel later leren zien, toen het schilderij dat in 1977 door het Rijksmuseum van Cevat werd gekocht en voor mij alle dagen op zaal toegankelijk was.

In de tweede plaats speelde de geringe waardering voor het vroege werk van Rembrandt destijds een blokkerende rol. De jonge Rembrandt schilderde nog een beetje knullig, daarna werd hij als portrettist van de Amsterdamse nieuwe rijken een modeschilder, en pas als gerijpt kunstenaar werd hij het genie dat hem recht gaf op zijn unieke plaats in de wereldgeschiedenis. Het Rembrandt Research Project, de Rembrandt tentoonstelling van 1991, en niet te vergeten het Rijksmuseum zelf, dat door de aankoop van drie vroege schilderijen van Rembrandt tussen 1976 en 1979 een openbare plaats voor dat werk van de meester creëerde, hebben in belangrijke mate bijgedragen aan de herwaardering van het werk uit de jeugdijaren van de schilder.

In mijn onbezonnen oordeel was ik –



laten we het maar bij de naam noemen – ziende blind. Door het destijds gestelde probleem van de gelijkenis tussen de beide schilderijen, was er bij mij nog geen plaats voor een positieve waardering van de wijze waarop het origineel was gemaakt of voor bijvoorbeeld een appreciatie van de originaliteit van de bestudering van het licht die Rembrandt hier aan de dag legt. Een troost is misschien dat ik niet de enige was. Soms mag je jezelf zelfs de vraag stellen of mensen in het verleden wel een gefundeerd oordeel konden uitspreken. Zo heb ik bijvoorbeeld Rembrandts *Zelfportret als de apostel Paulus* (afb. 3) steeds in hoge mate gewaardeerd. Met de restauratie van 1992 kwam de grote rijkdom van de hoofdbedekking aan het licht (afb. 4).<sup>4</sup> Het is een schitterende schakering van wit, geel en grijs in een grote plasticiteit. Onder de gele vernis was dat gedeelte van het stuk niet meer dan een amorfe, gele, accentloze passage.



Afb. 3

REMBRANDT VAN RIJN, *Zelfportret als apostel Paulus*, 1661. Olieverf op doek, 91 x 77 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-A-4050).

Afb. 4

Detail van afb. 3 na de restauratie van 1992.





Afb. 5  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *Het Joodse  
Bruidje*, circa 1665.  
Olieverf op doek, 121,5  
x 166,5 cm. Rijksmu-  
seum, Amsterdam  
(inv.nr. SK-C-216).

Bovendien bleek dat op de achtergrond een tralievenster zichtbaar was. Dat laatste was voor de interpretatie van belang, want Paulus schreef zijn brieven aan de vroege christengemeenten vanuit de gevangenis en Rembrandt had Paulus derhalve in die rol uitgebeeld. Daarbij werd ontdekt dat Rembrandt de apostel met een kraslijn in de natte verf had ingekaderd. Het feit dat hij de maat van het schilderij pas had bepaald toen het werk net gereed was, maakte de veronderstelling – die wel eens was geopperd – dat het werk zou behoren tot een reeks van apostelen (waarbij het formaat voor de reeks tevoren zou vaststaan) minder waarschijnlijk. Onlangs is deze *Paulus* met nog vier schilderijen bijeengebracht als kandidaten voor een apostelreeks en moet het niet uitgesloten worden geacht dat Rembrandt inderdaad een apostelreeks in gedachten had.<sup>5</sup> Er zijn, met andere woorden, twee mogelijkheden: of Rembrandt bepaalde het formaat naar aanleiding van zijn *Paulus*, óf hij volgde met de kraslijn de afgesproken maatvoering maar bepaalde de exacte uitsnede toen hij oog in oog stond met het voltooide doek, zoals dat op het spanraam voor hem stond. Inmiddels heeft Ernst van de Wetering, de huidige voorman van het Rembrandt

Research Project, aangegeven dat voor hem uitgerekend de overgang tussen hoofddekseel en voorhoofd de kwaliteiten van het *Zelfportret als apostel Paulus* bepalen.<sup>6</sup> Het is het lichte gedeelte van het schilderij waar het oog van de toeschouwer naartoe trekt en waar de rijkdom van kleur en tekstuur van de verfhuid het grootst is. Het is ironisch maar waar: juist die kwaliteiten waren vóór de restauratie ternauwernood leesbaar.

Hoe mensen vroeger schilderijen hebben gewaardeerd is doorgaans niet zo gemakkelijk uit te maken. Bekend is dat Vincent van Gogh uren voor Rembrandts *Joodse bruidje* (afb. 5) kon zitten. Wat heeft hij gezien? Waaraan heeft hij gedacht? Ook wat dat schilderij aangaat, leverde de restauratie van 1993 buitengewoon interessante informatie op. Wat de leesbaarheid betreft, herinner ik me het ogenblik dat ik, niet lang voor de restauratie, met een buitenlandse collega voor het schilderij stond en dat we de vraag stelden wat Rembrandt toch in vredesnaam bedoeld kon hebben met die merkwaardige structuur rechts in het schilderij. Het leek wel een vaas met bloemen, maar het leek nog het meest op een 18de-eeuwse wandfontein. We kwamen er niet uit. Bij de restauratie bleek dat Rembrandt hier met een grote mate van schetsmatigheid, maar toch onmiskenbaar, een pot met een plant erin had geschilderd. Die pot komt goed overeen met een passage uit de tekening *Isaac en Rebecca worden door Abimelech bespied* (afb. 6), een blad dat in het verleden met *Het Joodse bruidje* in verband was gebracht.<sup>7</sup> De functie van de plantepot in de tekening was het aanduiden van de ruimtelijkheid van de binnenplaats waar het minnekozen van Isaac en Rebecca in het geniep plaats vond. Vanuit een raampje in de rechter bovenhoek van de tekening wordt het paar bespied door koning Abimelech, aan wie zij zich uit zelfbescherming hadden voorgedaan als broer en zus.<sup>8</sup>



Bij de restauratie bleek ook dat het schilderij tijdens het proces van schilderen kleiner was gemaakt. Met name aan de rechter- en bovenkant moeten door Rembrandt zelf een flinke strook doek zijn weggenomen: aan de bovenzijde zou dat uitgerekend het deel zijn met het raampje met de glurende koning. Rembrandt zette, met andere woorden, het schilderij op als *Isaac en Rebecca worden door Abimelech bespied*, waarna hij de wat ongelukkige compositie met een raam in de rechter bovenhoek opgaf en zich concentreerde op het minnende paar. Bij de restauratie bleek ook dat Rembrandt de man aanvankelijk van een muts had voorzien, overeenkomstig met het hoofdeksel van Isaac in de tekening. Daar moet hij later de grote hoed overheen hebben geschilderd. Of hij dat zelf heeft gedaan of een latere 'bewerker' van het schilderij is niet helemaal zeker. Rest de vraag of Rembrandt bij de voltooiing het stuk nog steeds beschouwde als *Isaac en Rebecca* (maar dan niet meer door Abimelech bespied), of dat hij bestaande personen in die rol heeft afgebeeld en zo een stuk heeft gemaakt dat we tegenwoordig een *portrait historié* noemen, of dat hij misschien aan een ander bijbels paar heeft gedacht. Hoewel we dat niet weten, staat wel vast dat het paar plaats heeft

Afb. 6

REMBRANDT VAN RIJN, *Izaak en Rebekka*, circa 1655. Pentekening op papier, 14,5 x 18,5 cm. Kramarsky Collectie, New York. (Benesch 998)



genomen voor een muur, naast een pot met een plant erin. En, ten slotte, het zijn allemaal noties waarvan Vincent van Gogh geen weet kon hebben.

De vraag wat de toeschouwer van het verleden heeft gezien, wordt in het bijzonder acuut als we naar vermoedelijk de vroegste foto kijken van *De Staalmeesters* (afb. 7, 8), gemaakt door de bekende in kunstfoto's gespecialiseerde firma Braun te Dornach.<sup>9</sup> Ook dat schilderij werd door Van Gogh, die in oktober van 1885 over zijn bezoek aan het Rijksmuseum schreef, zeer bewonderd. Hij noemt het, na *Het Joodse bruidje*, 'de mooiste Rembrandt'. Waar Rembrandt in *De Staalmeesters* trouw is aan de natuur en zich houdt aan 't letterlijke', daar is hij in *Het Joodse bruidje* 'poëet'. In zijn befaamde publicatie over de röntgenopnames van dit schilderij schreef directeur Arthur van Schendel in 1956 over de *Schimmen van de staalmeesters*. Welnu, zo te zien kon de bezoeker van omstreeks 1880 niet veel meer dan schimmen zien, omdat het geschilderd oppervlak volledig was bedekt door een totaal gecrepeerde vernis (een vergelde vernis die door kristalvorming vrijwel ondoorzichtig was geworden). Aangenomen moet worden dat Braun een tweede foto heeft gemaakt, een blad dat vermoedelijk later deel uitmaakte van een album met foto's uit 1887. Voor die tweede foto zal een andere belichting zijn gekozen en wellicht is het schilderij tevoren gevernist of 'uitgehaald' met terpentijn, een handige manier om de inzichtelijkheid, weliswaar tijdelijk, te verbeteren. Pas in 1929 onderging het schilderij een restauratie waarbij de niet meer transparante vernislaag werd verwijderd.<sup>10</sup> Ook hier leverde de restauratie van 1993 belangrijke nieuwe inzichten op. Het raadsel van de dubbele signering en datering – in het geknoopte tafelkleed is een signatuur te zien en het jaartal 1662 en op de achtergrond met sierlijke letters Rembrandts naam en het jaartal 1661 – werd opgelost: het



Afb. 7  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *De staalmeesters*,  
op een foto van voor  
1880 door de firma  
Braun (Dornbach).

wandvlak boven de lambrisering is geheel overschilderd en naam en jaartal aldaar moeten derhalve stammen uit de tijd van een ingreep die in de 18de eeuw zal zijn uitgevoerd.<sup>11</sup> De herinnering aan het schilderij van voor de restauratie is vervaagd en van het schilderij met zijn gecrepeerde vernis, zoals Van Gogh het moet hebben gezien, rest ons slechts een foto.



Afb. 8  
REMBRANDT VAN  
RIJN, *De staalmeesters*,  
1661. Olieverf op  
doek, 191,5 x 279 cm.  
Rijksmuseum,  
Amsterdam (inv.nr.  
SK-C-6).





## NOTEN

- 1 Cat. tent. Edward B. Henning, *Paths of Abstract Art*, The Cleveland Museum of Art 1960, p. 45. Het gedicht kent een bijzondere vormgeving, waarin ik het hier graag integraal weergeef.

## SEEING ART

Art is not to be looked at  
 art is looking at us  
 What is art to others  
 is not necessarily art to me  
 nor for the same reason  
 and vice versa

What was art to me  
 or was not some time ago  
 might have lost that value  
 or gained it in the meantime  
 and maybe again

Thus art is not an object  
 but experience

To be able to perceive it  
 we need to be receptive

Therefore art is there  
 where art seizes us

- 2 Veiling Sotheby, Londen, 27 mei 1959, nr. 135. Een onderwijzer uit Glasgow, Mr. Arthur Winter, had het schilderijtje ingebracht. Volgens een artikelje uit 1959, *It was in the attic*, probeerde de familie het eens te verkopen *but nobody liked it. For years it hung in a loft, referred to as a Rembrandt by the Winter family.* Mrs. Mary Winter had het stukje geërfd van haar grootvader, een chirurg uit Glasgow. Cevat kocht het voor 1700 pond. De verkoper, geconfronteerd met de ontdekking van deze Rembrandt, *The picture could quite easily have been a dud. It's no good my being upset about it. We would never have known it was a genuine picture if it had not got into the hands of an expert.* Cevat had het stuk via een stroman gekocht en onmiddellijk laten schoonmaken. Daarna werd het krantenartikel gepubliceerd. Voor de ontdekker was het 'the thrill-of-a-lifetime'. Aan het krantenknipsel ontbreken nadere gegevens.
- 3 Cat. tent. *De schilder in zijn wereld. Van Jan van Eyck tot Van Gogh en Ensor*, Delft (Stedelijk Museum 'Het Prinsenhof')/Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1964-1965, nrs. 92-93, afb. 21, 22.
- 4 *Rembrandt in nieuw licht. Presentatie van zeven gerestaureerde schilderijen van Rembrandt*, Amsterdam (1993).
- 5 Cat. tent. A.K. Wheelock e.a., *Rembrandt's Late Religious Portraits*, Washington (National Gallery

- of Art)/Los Angeles (J. Paul Getty Museum) 2005, p. 110. Vier andere schilderijen zijn door de kunstenaar zwartomkaderd.
- 6 Special van NRC Handelsblad januari 2006, interview door Hans den Hartog Jager, pp. 26-35, in het bijzonder p. 28.
- 7 De tekening illustreert Genesis 26:8. Voor een alternatieve lezing van *Het Joodse Bruidje*, zie het artikel van Bert Natter elders in dit Bulletin.
- 8 De overweging voor dit bedrog was dat Abimelech ongetwijfeld zijn zinnen op Rebecca zou zetten, dat de noodzakelijke onderhandelingen met de broer van zijn beoogde bruid tijdswinst zou opleveren en dat Abimelech, als hij zou weten dat de beoogde bruid al getrouwd was, domweg de echtgenoot uit de weg zou ruimen.
- 9 De foto is helaas niet gedateerd. In de schilderijencatalogus van 1880 wordt een foto van *De Staalmeesters* door de firma Braun genoemd. Aangenomen moet worden dat de hier genoemde foto van oudere datum is. Van Thiel stelt dat Braun al vóór 1877 moet zijn begonnen met het opnemen van schilderijen van het Rijksmuseum, zie P.J.J. van Thiel, 'Het Rijksmuseum in het Tripenhuis, 1814-1885 (IV): Kopiisten en fotografen', *Bulletin van het Rijksmuseum* 30 (1982), p. 79.
- 10 De restauratiegeschiedenis vermeldt een herstelling in 1851 door N. Hopman. Het schilderij was toen 'geheel in orde en vernicht zijnde'. De restauratie van 1929 eindigde met een nare affaire in 1933. 'Zijn de Staalmeesters bedorven?', had men zich in een krant afgevraagd. Restaurator Bakker verklaarde toen dat directeur Schmidt Degener hem gedwongen had het laatste restje vernis te verwijderen en zou vervolgens, wellicht in overspannen toestand, ontslag genomen hebben.
- 11 Die fraaie 'handtekening' is wellicht gekopieerd naar een van Rembrandts etsen. De R van Rembrandt is weliswaar sierlijk, maar mist het doortrekken van de lijn van de stok naar de ronding van die letter, zoals de kunstenaar dat altijd deed. De vorm van de 'f' van *fecit* heeft het voor Rembrandt karakteristieke zigzagje, maar deze is niet in een vloeiende beweging uitgevoerd. Naar welk voorbeeld de kopiist heeft gekeken is niet eenvoudig uit te maken.