

Martin Bijl, Manja Zeldenrust, Wouter Kloek

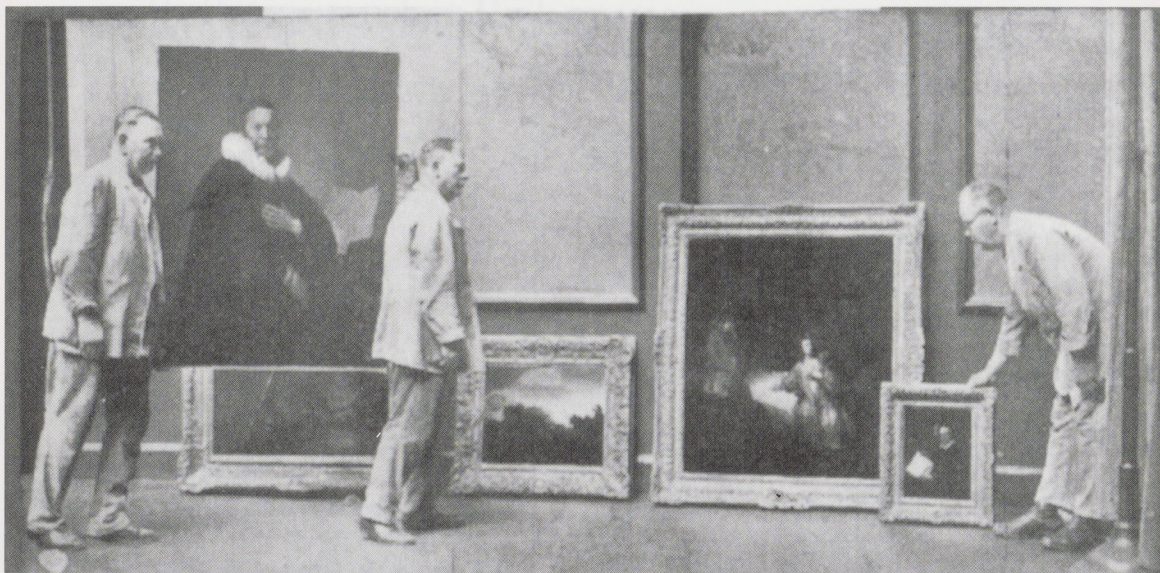
Rembrandts *Portret van Johannes Wtenbogaert**, verwerving en restauratie

Toen het *Portret van Johannes Wtenbogaert* in september van 1992 het Rijksmuseum werd binnengeloodst, ging dat met heel wat minder ophief gepaard dan toen datzelfde schilderij in 1935 voor de Rembrandtten-toonstelling werd binnengehaald (afb. 1). In 1935 prijkte de foto van het schilderij, nog oningelijst en met toewijding gedragen, glorieus in de krant, ter gelegenheid van de tentoonstelling, waarin het een belangrijke plaats zou innemen.¹ In 1992 werd het doek het Rijksmuseum als het ware binnenge-smokkeld. Niet lang daarvoor, op 8 juli, was het *Portret van Johannes Wtenbogaert* bij Sotheby's in Londen geveild en de betrokkenen bij het Rijksmuseum hadden niet durven hopen dat deze belangrijke vroege Rembrandt binnen het bereik van het museum zou komen. De op de veiling gerealiseerde prijs viel echter aanmerkelijk lager uit dan de meeste kenners hadden verwacht en het schilderij was toegeslagen aan de verzamelaar Alfred Bader en de kunsthandelaar Otto Naumann. Daags na de veiling kwam Naumann naar Amsterdam om te informeren of er bij het Rijksmuseum serieuze belangstelling voor verwerving van het schilderij bestond. Die belangstelling was er zeker. Het portret was immers een imposante vroege Rembrandt en de voorgestelde was niemand minder dan Johannes Wtenbogaert, een bijzonder belangrijk man uit de Haagse kringen rondom prins Maurits, een beroemd predikant en bovendien de stichter van de Remon-

strantse Broederschap. Deze twee elementen, een fraai en fors portret uit Rembrandts vroege jaren als succesvol portretschilder en het historisch belang van de geportretteerde, maakten het schilderij tot een 'typisch Rijks-museumschilderij'.

Enkele weken voor de veiling in Londen was het stuk in Amsterdam bij Sotheby's aan het Rokin getoond en toen was bij verschillende betrokkenen binnen en buiten het Rijksmuseum de belangstelling gewekt. Pogingen om vóór de veiling gelden te verwerven waren echter niet succesvol. Met veel moeite werden enkele miljoenen guldens bijeengebracht, bij lange na niet genoeg om enigszins kansrijk de concurrentieslag op de veiling te kunnen aangaan. Op de kijkdag was bovendien gebleken dat de ietwat ongunstige faam van het schilderij zeker niet terecht was. Het commentaar op de toestand van het stuk in het *Corpus of Rembrandt Paintings* was namelijk nogal negatief en ook anderen hadden zich weinig lovend over het stuk uitgelaten.² De kop van *Wtenbogaert* was zonder meer subliem en de imposante gestalte van de predikant zou in alle gevallen een wezenlijk onderdeel van het schilderij blijven. Als belangrijk portret uit Rembrandts vroege jaren zou de Wtenbogaert een bijzondere functie in de collectie van het Rijksmuseum kunnen vervullen, terwijl tevens de identiteit van de geportretteerde een belangrijke meerwaarde betekende. Het aanbod van Naumann was derhalve

Afb. 1. Het binnendragen der kunstwerken op de Rembrandt-tentoonstelling van 1935 ter gelegenheid van het vijftigjarig jubileum van het Rijksmuseumgebouw. Foto Algemeen Handelsblad, 11 juli 1935.



zeker aantrekkelijk. Het schilderij zou een zekere periode 'op zicht' komen. In die tijd zou het goed bestudeerd kunnen worden en, wat belangrijker was, er zou een poging gewaagd kunnen worden de benodigde gelden bijeen te brengen. Naumann was bijzonder enthousiast over het idee, maar Bader was er minder over te spreken. Hij speelde zowel met de gedachte de Rembrandt als topstuk voor zijn verzameling in Milwaukee te behouden, als om het stuk na een restauratie te verhandelen. Toch konden, na pittige onderhandelingen, de afspraken worden gemaakt: het schilderij zou naar het Rijksmuseum komen en het museum zou tot december de gelegenheid krijgen gelden te werven. Een en ander diende in strikte geheimhouding te gebeuren, wat enigszins conflicteerde met de campagne voor geldwerving. Die geheimhouding was noodzakelijk omdat de kansen op een gunstige verkoop van het schilderij, in het geval van een mislukking van de onderhandelingen met het Rijksmuseum, er voor de eigenaren minder gunstig voor zouden staan. Al snel zou dan gezegd worden dat het Rijksmuseum de prijs te hoog had gevonden. Die prijs werd bepaald door de veilingprijs, de opcenten en andere kosten en bovendien door een rentepercentage dat overeenkwam met het percen-

tage dat Baders kapitaal onder normale omstandigheden zou opbrengen. Die laatste norm was uiteraard weinig controleerbaar. Het was echter voor het Rijksmuseum een duidelijke situatie. Het schilderij werd, wanneer tijdig werd betaald, voor 18 miljoen te koop aangeboden. Het was een kwestie van kiezen of delen en het zal duidelijk zijn dat het Rijksmuseum die kans niet voorbij heeft laten gaan. Met heel veel moeite, met de hulp van velen, met onzekerheden tot op de laatste dag van de gestelde termijn, werd tenslotte overeengekomen dat het Rijksmuseum het schilderij zou gaan kopen. Toen was de tijd van de geheimhouding snel voorbij. Er werd een campagne ontwikkeld om het nog ontbrekende bedrag bijeen te sprokkelen en daartoe werd Rembrandts *Wtenbogaert* in de Eregalerij als aankoopvoorstel getoond. Talrijk waren nu de kleinere en grotere bijdragen en hoewel er aan het einde van de campagne nog een miljoen gulden gevonden moest worden, werd toch gesteld dat een groot succes was geboekt. Toen, ongeveer een jaar later, een anonieme gift een einde maakte aan het nog openstaande tekort, was de vreugde in het Rijksmuseum uitbundig. De *Wtenbogaert* was nu echt binnen.³ In de tussentijd was het schilderij grondig onderzocht, van oude vernislagen en over-

schilderingen ontdaan, weer op goede orde gebracht en van een nieuwe ebben lijst voorzien. Op de tentoonstelling *Rembrandt in nieuw licht*, waar de resultaten van de restauraties aan onder meer het *Joodse bruidje* en de *Staalmeesters* werden getoond, was ook de gerestaureerde *Wtenbogaert* present en zo kreeg het schilderij toch nog een glorieuze entree in het Rijksmuseum. Door de werkzaamheden in verband met de later in dat jaar gehouden tentoonstelling *Dageraad der Gouden Eeuw*, verbleef het schilderij lange tijd in de Eregalerij, in een presentatie van meesterwerken uit de zeventiende eeuw, om in april 1994 eindelijk zijn bestemming te bereiken in zaal 215, de zaal gewijd aan de Amsterdamse schilders van omstreeks 1630-'40. De tijd is gekomen om de balans op te maken van de kwaliteiten van deze nieuwe aanwinst.

Bij de aankoop in december 1992⁴, was de zekerheid aanwezig dat het een bijzonder belangrijk werk betrof uit de jaren dat de jonge kunstenaar in Amsterdam een gevierd portretschilder was en dat het schilderij, dat de ontmoeting representeert tussen een van de grootste geestelijke leidlieden uit de zeventiende eeuw en de meest befaamde kunstschilder uit die tijd, thuishoorde in het Rijksmuseum. De staat van conservering leek bij een zorgvuldige bestudering van dien aard dat daaraan geen doorslaggevend argumenten tegen de aankoop konden worden ontleend. Toch kon de toestand van het schilderij, met de sterk verkleurde vernislaag en met andere mogelijkheden van verborgen gebreken, de restauratoren nog voor verrassingen plaatsen.

Het schilderij had, zoals gezegd, een bruin voorkomen door sterk vergeelde vernislagen. Daarbij waren er andere onvolkomenheden die reden waren voor kritiek en die bij een restauratie een gevoel van opluchting of van teleurstelling zouden kunnen opleveren. Zo had het schilderij een stevig uitgevoerde bedoecking ondergaan. Het was de vraag hoezeer de pastositeit van de verflaag daardoor had geleden. De handen, onmiskenbaar niet het werk van Rembrandt zelf, zouden door een leerling uitgevoerd kunnen zijn. Of was

er toch sprake van een latere overschildering? De scherpe overgang tussen handen en mantel – het was alsof de handen waren uitgeknipt – kon het gevolg zijn van weinig subtiel retoucheerwerk; het kon ook zijn dat de veronderstelde leerling niet goed in staat was geweest een mooie overgang te maken. Het zwart van de mantel was bijzonder moeilijk te beoordelen. Bij goed licht was wel duidelijk dat er sprake was van zwart laken en van bont, maar bij gewoon licht waren de verschillen tussen bruin en zwart nauwelijks te onderscheiden. Was het zwart alleen maar door de doffe vernis slecht te zien of was het bij een eerdere restauratie verpoetst en vervolgens geheel ingeschilderd?

Bij de inspectie vóór de aankoop was al gebleken dat de lijst aan boven- en onderzijde randen van ongeveer vier centimeter afdekte en dat daardoor bovendien beschadigingen waren ontstaan. Dat weer wierp de vraag op hoe ernstig deze en dergelijke kleine beschadigingen waren en hoe groot het schilderij oorspronkelijk zou zijn geweest. De grote kwaliteit van de oude mannenkop was gelukkig boven alle twijfel verheven. De zorgvuldige bestudering van de overige gedeelten leken positief. Toch bleef er een zekere angst voor bijvoorbeeld een verpoetst zwart, waarover zonder proefondervindelijk onderzoek geen uitsluitsel kon worden verkregen.

Een eerste verwijdering van de vernis maakte duidelijk dat de oude vernislaag niet uitzonderlijk dik genoemd kon worden. Het bruine uiterlijk werd behalve door de verkleuring van het vernis veroorzaakt door een flinke rookaanslag die als het ware tussen de vernislagen lag ingebed. Hoewel het schilderij door deze eerste reiniging met een zwak oplosmiddel al veel aan helderheid had gewonnen, bleek het toch noodzakelijk nog een tweede reiniging uit te voeren. Een sterk oliehoudende vernislaag van een onrustig, vlekkelig voorkomen liet zich minder gemakkelijk verwijderen. Deze tweede verwijdering van de vernis, waarna slechts een dunne film van oude vernis op het doek achterbleef, maakte de volle omvang van de kwaliteiten van Rembrandts *Wtenbogaert* duidelijk.⁵ De eerste schoonmaak leverde een foto op,

*Afb. 2. Portret van Johannes Wienbogaert na de eerste
verwijdering van de vernis. Olieverf op doek,
130 x 103 cm.*



waarin het kleurverschil op spectaculaire wijze duidelijk gemaakt kon worden (afb. 2). De tweede reiniging maakte op spectaculaire wijze veel meer duidelijk over Rembrandts kleurgebruik, met name in de lichte kleuren. De achtergrond bleek links en middenachter eerder van een koel grijs dan van een Rembrandtiek bruin, zoals de foto's vóór de schoonmaak suggereerden. Naar rechts toe is de muur in rijke nuances uitgevoerd, van een koel grijs tot een warm bruin, dun en schetsmatig opgebracht. Rembrandt heeft weinig moeite gedaan het verschil tussen deze open wijze van schilderen en de stevige verflaag, die hij om de kop heeft aangebracht, te maskeren. Ook de schakeringen van zwart en bruin in de kleding van de predikant kwamen prachtig tot uitdrukking. De schitterende, baardige kop bleek, zoals al was vermoed, nauwelijks te hebben geleden. De kalot heeft bij de verwijdering van de vernissen aanmerkelijk aan ruimtelijkheid gewonnen.

De grootste verrassing was echter het prachtige onderscheid tussen het zwart van de mantel en dat van zijn buis en het levendig gepenseelde, warme bruin van het bont, waarmee de mantel is afgezet. De pluizige haartjes van het bont geven een prachtig silhouet tegen de achtergrond, terwijl de bonttrand tevens een krachtige ovaal aanduidt, die de witte kraag als het ware ondersteunt. Hoewel er enkele plaatsen zijn aan te wijzen waar de structuur van het linnen bij de bedoeiking in de verflaag is geperst, is er zowel in het gezicht en in de kraag, waar de verf stevig is opgebracht, als elders nog wel degelijk sprake van een waarneembaar *impasto*. Op een voor Rembrandt karakteristieke wijze is de kraag eerst in de achtergrond uitgespaard en is de levendigheid van de uitvoering nog eens versterkt door wat fikse zigzag-toetsen aan de linker zijde, zonder enige rekening te houden met de uitsparing en door overeenkomstige toetsen met zwarte verf, buitengewoon tekenachtig, aan de schaduwzijde van de kraag. Een ander kledingdetail, dat door de te krappe inlijsting en door een zware overschildering onzichtbaar was gebleven, is het terugwijken van de mantel, aan de rechter zijde, vlak boven de

onderrand. De klokvormige massiviteit, waardoor het overigens zo levendige portret in het onderste gedeelte werd gekenmerkt, was veroorzaakt door een foutieve retouche bij een beschadiging in dit gedeelte. Nu is de figuur weer vrijer in de ruimte komen te staan. Ook de in de houding aanwezige draaibeweging, die tot dan toe voornamelijk bij de kop kon worden opgemerkt, werd erdoor versterkt.

De handen van de predikant zijn ongetwijfeld in Rembrandts eigen tijd geschilderd, maar niet door de meester zelf. We moeten, om stilistische redenen, wel aannemen dat Rembrandt dit gedeelte aan een leerling heeft overgelaten. Zij missen ten enen male de boeiende lichtbehandeling die Rembrandt steeds in zijn werk heeft gelegd en de oude handen die bij Rembrandt vaak zo'n prachtige rimpelige plasticiteit hebben gekregen, zijn hier voorzien van een zware dooradering die geen volume geeft. Ook de manchetten wijken af van Rembrandts werkwijze, terwijl vermoedelijk ook de handschoenen als leerlingenwerk moeten worden aangemerkt. De zwarte contouren langs de handen verdwenen grotendeels. Langs de onderzijde van twee vingers bleef deze staan; daar is onmiskenbaar een poging gedaan de handen door schaduw van de mantel los te maken. Met het verdwijnen van de latere retouches werd het 'uitgeknipte effect' teniet gedaan. Van de twee handen werd de onderste, de rechter hand, algemeen als zeer zwak ervaren. Het wat klauwachtig uiterlijk van deze hand echter was versterkt omdat, bij een eerdere restauratie, een repentir bij de pink was blootgelegd. De pink was daardoor te lang geworden en de hand in feite te groot. Deze anomalie is bij de restauratie ongedaan gemaakt.

De grote vrijheden die Rembrandt zich permitteerde en die bijvoorbeeld spreken uit het laten voltooien van handen door een niet bijzonder begaafde assistent (afb. 2), blijkt ook uit de afwerking van het boek of uit de achtergrond rondom de kalot. De los en open geschilderde achtergrond, die verloop laat zien van bruin naar een koel grijs, heeft Rembrandt rondom de kop met een stevig grijs dichtgeschilderd, zonder daarbij al te

Afb. 3. Detail van de kop, na restauratie.



zeer met het kleurverloop rekening te houden en zonder zich te bekommeren om het contrast tussen de sterk dekkende verf van dit gedeelte en de transparante, snel en open uitgevoerde omgeving.⁶ Bij het boek – overigens beslist geen gedrukte bijbel, zoals het werk eerder wel is genoemd maar een manuscript – heeft de kunstenaar vrijwel geen moeite gedaan de van de uitsparing afwijkende vorm te maskeren. Zonder zich veel van zijn aanvankelijke plannen aan te trekken heeft hij de marges van de bladzijden witgeschilderd, alsmede de onbeschreven gedeelten, om het schrift heen dat hij kennelijk al op een wat donkerder ondergrond had uitgevoerd. Rembrandt heeft niet zelden de architectuur een rol laten spelen, zonder veel aandacht te geven aan de definiëring daarvan. Ook hier is rechts in de achtergrond een verspringing in de ruimte te zien zonder dat ook maar enig-

zins duidelijk is of de muur hier naar voren of naar achteren wijkt of dat er in de muur een balk is opgenomen of een ander verticaal element. Evenmin is duidelijk hoe het tafeltje in de ruimte staat, waarop het boek en de buitenhoed zijn geplaatst.

Al met al blijkt dat Rembrandt een aantal wijzigingen heeft aangebracht, vermoedelijk nadat hij de kop al had voltooid en zocht naar de juiste houding voor de figuur en naar de plaatsing van lessenaar en boek. Aangenomen moet worden dat, toen hij de houding had gevonden, de kop had geschilderd en het geheel, vlot en schetsmatig had voltooid, de uitvoering van de handen nog eens een probleem heeft gegeven; hij heeft het aan een assistent overgelaten en het schilderij, zonder er nog naar om te zien, voor voltooid verklaard.

De restauratie van het schilderij heeft niet alleen een beter inzicht gegeven in de conserveringskwaliteit, het heeft ook duidelijkheid verschaft over Rembrandts werkwijze en op dat punt uiteraard nieuwe vragen opgeworpen. Aangenomen moet worden dat de kunstenaar de grote lijnen van de compositie in olieverf schetsmatig heeft opgezet. De plaats van kop, lichaam, handen en vermoedelijk ook het boek was daarmee vastgelegd en de achtergrond was zo summier ingevuld. Daarna heeft hij, toen Wtenbogaert voor hem zat, de kop geschilderd, deze afgezet tegen een opaque vlak en dit gedeelte geheel uitgewerkt en tevens de kraag grotendeels uitgevoerd. Eenmaal aan het werk heeft hij het bont geschilderd en vermoedelijk aanzienlijke delen van buis en mantel. In een later stadium heeft hij correcties aangebracht bij het overkragende bont links, bij de mantel links onder en heeft hij bovendien de kraag verlevendigd door, buiten de uitsparing, enkele snelle zigzag-lijnen te plaatsen, links met wit en rechts met zwart (afb. 3). De handen, de manchetten, de handschoenen en misschien ook een gedeelte van het zwart had hij al door een assistent laten afwerken, waarbij de wezenlijke vraag blijft of hij dat onmiddellijk heeft laten doen, bijvoorbeeld omdat voor dit portret niet de volle prijs werd betaald, of dat later heeft laten uitvoeren, bijvoorbeeld omdat hij geen tijd of geen

lust meer had om dit zelf te doen.

Aan de bekende kwaliteiten van het schilderij, de veelgeroemde kop (afb. 3) en de zo goed gekozen houding van de geportretteerde, is nu een mooi inzicht toegevoegd in Rembrandts werkwijze, een met grote flair uitgevoerde verfbehandeling, op de rand van het brutale af. Dat Rembrandt in zijn late jaren een buitengewoon vrije opvatting heeft gehuldigd ten aanzien van de finesse van zijn werk, was bekend. Dat hij ook al in zijn vroege jaren en in een belangrijke opdracht als dit portret zich grote vrijheden veroorloofde, is voor de vaste bezoekers van het Rijksmuseum, die, wat het vroege werk van Rembrandt betreft, de kunstenaar slechts op kleine schaal aan het werk konden zien, een grote verrassing. Zo is inderdaad een leemte in de collectie van het Rijksmuseum op het gebied van het vroege werk van Rembrandt op bijzonder waardige wijze ingevuld.

Noten

* Voor de spelling van de naam van de geportretteerde, *Johannes Wtenbogaert* in plaats van Uyttenbogaert, zie de eerste noot bij het artikel van S.A.C. Dudok van Heel.

¹ Kranteknipstel, archief Rijksmuseum. Eerder afgebeeld in *Honderd jaar Rijksmuseum 1885-1985*, Weesp 1985, p. 108, afb. 332.

² Het ging daarbij vooral om de harde double-ring. J. Bruyn e.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. II, 1986, nr. A 80, p. 397.

³ Rembrandts *Portret van Johannes Wtenbogaert* werd verworven met steun van de Vereniging Rembrandt, het Prins Bernhard Fonds, de Stichting VSB Fonds, de Rijksmuseum-Stichting, een belangrijke extra bijdrage van de Nederlandse Overheid en tal van bijdragen van particulieren.

⁴ Zie *Bulletin van het Rijksmuseum* 40 (1992), pp. 343-352.

⁵ In een publicatie over de gerestaureerde Rembrandts zal uitvoerig verslag worden gedaan van het restauratieproject *De late Rembrandts*, in welk kader uiteindelijk ook het *Portret van Johannes Wtenbogaert* is gerestaureerd.

⁶ Een dergelijke werkwijze kon ook bij de eigenhandige inschilderingen in Rembrandts *Stilleven met pauwen* (inv. nr. A3981) worden geconstateerd. Daar is de naar binnen wijkende muur van het venster open geschilderd, terwijl het gedeelte waar Rembrandt een grote, diagonale pauweveer wegschilderde met stevige verf is toegedekt.