

Peter Schatborn

Tekeningen van Rembrandts leerlingen

De nieuwe catalogus van de tekeningen van Rembrandt in het bezit van het Rijksprentenkabinet, die in 1985 zal verschijnen, bevat niet alleen tekeningen van Rembrandt zelf, maar ook van onbekende leerlingen en navolgers¹. De tekeningen van de bekende leerlingen, die in de uitgave van M. D. Henkel van 1942² wel waren opgenomen, zullen in de catalogus van de Nederlandse tekeningen van de 17de eeuw, die in de komende jaren in een aantal delen zal verschijnen, onder de overige kunstenaars worden gerangschikt³.

Sedert het verschijnen van de catalogus van Henkel heeft het onderzoek naar het getekend oeuvre van Rembrandt en dat van zijn leerlingen niet stilgestaan: in de jaren vijftig verscheen een oeuvrecatalogus van de tekeningen van Rembrandt door Otto Benesch⁴, die in 1973 werd herdrukt. Sinds 1979 verschijnt *Drawings of the Rembrandt School* door Werner Sumowski, een serie waarvan nu acht delen beschikbaar zijn⁵. Deze beide publicaties maken het mogelijk ons een beeld te vormen van het materiaal dat bewaard is gebleven en bieden vervolgens de gelegenheid onze inzichten te toetsen aan die van deze auteurs. Een van de problemen, waar iedere onderzoeker op dit gebied mee wordt geconfronteerd, is dat van de eigenhandigheid. Hoe herkent men de hand van de meester en hoe kan het onderscheid worden vastgesteld tussen zijn tekeningen en de in zijn manier gemaakte tekeningen van

zijn leerlingen en navolgers? Met het materiaal dat in de catalogi van Benesch en Sumowski is opgenomen, is de mogelijkheid om nieuwe toeschrijvingen te doen aanzienlijk groter geworden. Nieuwe toeschrijvingen kunnen zowel een bevestiging van, als kritiek op het werk van de auteurs betekenen, maar ook dit laatste doet niets af aan de grote verdiensten van de samenstellers van de oeuvrecatalogi.

Wat de tekeningen in het Rijksprentenkabinet betreft is er een aantal, dat door Benesch als eigenhandig is opgenomen maar dat in de nieuwe catalogus onder de onbekende leerlingen zal staan⁶. Andere tekeningen zijn door Sumowski aan met name bekende leerlingen toegeschreven en deze zullen in de meeste gevallen in latere delen worden gecatalogiseerd. Er is echter ook een aantal tekeningen dat volgens onze inzichten niet van de hand van Rembrandt is en ofschoon ze niet door Sumowski in een van de eerste acht delen zijn opgenomen kunnen ze toch aan verschillende leerlingen worden toegeschreven. De tekeningen in het Rijksprentenkabinet, die zo een naam hebben gekregen, zijn verrassend talrijk en dit betekent dat, terwijl aan de ene kant het aantal eigenhandige tekeningen kleiner is geworden dan door Benesch nog werd aanvaard, aan de andere kant het aantal tekeningen van bekende leerlingen groter is dan men op grond van Sumowski zou verwachten. Omdat deze tekeningen pas later

zullen worden gecatalogiseerd, volgt hier een samenvattend overzicht, dat hun afwezigheid in de nieuwe catalogus verantwoordt. Het doen van toeschrijvingen stuit niet alleen bij buitenstaanders maar ook bij vakgenoten wel op onbegrip. Voor de eersten lijkt het iets buitengewoons dat 'zomaar' kan worden vastgesteld wie een tekening heeft gemaakt. Vergeten wordt dat er veel ervaring vereist is om enige zekerheid te krijgen en waarschijnlijk ook een soort visuele intuïtie. Onder vakgenoten wordt er wel eens met een zekere scepsis gereageerd op wat dan 'toeschrijverij' (Attributzlerei) wordt genoemd. Het kennerschap, het vermogen om de hand van de kunstenaar in zijn werk te kunnen herkennen, heeft in sommige kringen geen neutrale klank⁷. De oorzaak daarvan is dat er kenners zijn geweest die hun toeschrijvingen als objectieve 'waarheden' hebben verkondigd en dat sommigen deze uitspraken ook als zodanig hebben opgevat. Om het kennerschap daarom als verwerpelijk te beschouwen getuigt van weinig inzicht in het bedrijven van kunsthistorisch onderzoek. Een toeschrijving op grond van kennerschap moet worden beschouwd als een veronderstelling en binnen het kunsthistorisch onderzoek moet deze de status van hypothese worden verleend, niet meer en niet minder. Wanneer toeschrijvingen als waarheden en definitieve uitspraken worden geuit en opgevat, geeft dat blijk van het tentoonspreiden en erkennen van autoriteit, iets wat in een onderzoek met de pretentie van wetenschappelijkheid natuurlijk in het geheel niet thuis hoort. Als een toeschrijving tegen de gangbare opvattingen indruist, staat de onderzoeker een aantal mogelijkheden ter beschikking om deze aanvaardbaar te maken. De veronderstelling waarmee getracht wordt de maker van een tekening te identificeren zal gevolgd moeten worden door een argumentatie, waarin vergelijkingen met erkende werken steeds een belangrijke rol spelen. Wanneer echter alle argumenten voor en tegen een toeschrijving zouden moeten worden aangevoerd en becommentarieerd, dan zou per tekening een zo uitvoerig verhaal moeten worden gehouden, dat daardoor iedere catalogustekst uit zijn voegen zou

barsten. Dit bevordert uiteraard de leesbaarheid niet. In dit artikel zullen alleen de meest opvallende aspecten die aan de toeschrijvingen ten grondslag liggen worden vermeld. In de later te verschijnen catalogus van de Nederlandse tekeningen van de 17de eeuw zullen deze uitvoeriger worden toegelicht.

Ferdinand Bol

Van Ferdinand Bol, die een leerling en vervolgens waarschijnlijk een medewerker van Rembrandt was in de tweede helft van de jaren dertig, werden door Henkel vier tekeningen gecatalogiseerd⁸ en bij een paar andere catalogusnummers werd Bol als mogelijke maker vermeld⁹. In de catalogus van Sumowski is dit aantal uitgebreid tot elf¹⁰, terwijl één tekening als een copie náár Bol is bestempeld¹¹. Aan deze elf kunnen er nu nog twee worden toegevoegd. Na het verschijnen van de catalogus van Henkel in 1942 werd maar één tekening van Bol verworven¹² maar door alle nieuwe toeschrijvingen blijkt nu dat deze leerling in het Rijksprentenkabinet veel beter is vertegenwoordigd dan werd aangenomen. De toeschrijving aan Rembrandt van *Christus verschijnt als tuinman aan Maria Magdalena* (afb. 1)¹³ is zelden betwijfeld, maar de tekening past uitstekend in het oeuvre van Bol. In 1961 verwierf het Prentenkabinet met de schenking De Bruijn-van der Leeuw een tekening van Rembrandt met hetzelfde onderwerp (afb. 2)¹⁴ en een directe vergelijking van de twee bladen laat duidelijk zien welke door de meester en welke door de leerling werd getekend. De compositie van Bol is van Rembrandts tekening afgeleid. Het is opvallend hoe geconcentreerd en betekenisvol de motieven op Rembrandts tekening met elkaar in verband zijn gebracht: tussen de uitgestrekte hand van Christus en de handenwringende Maria plaatste hij op de achtergrond het kruis. Het verband tussen deze motieven is bij Bol afwezig en de figuur van Christus is slapper en, vooral wat de weergave van de handen en voeten betreft, rommeliger en vormlozer. De gebouwen op de achtergrond heeft Bol ontleend aan Rembrandts schilderij van 1638 met hetzelfde

Afb. 1. Ferdinand Bol. Christus verschijnt als tuinman aan Maria Magdalena. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
Afb. 2 (onder). Ferdinand Bol. Thisbe schrikt bij de aanblik van de dode Pyramus. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



onderwerp in de verzameling van de koningin van Engeland¹⁵. Deze zijn zo groot en sterk getekend dat ze een overheersend onderdeel vormen, terwijl Rembrandt deze met fijne lijntjes op een afstand wist te plaatsen. Het verschil in uitdrukking van de gezichten is ook frappant en toont aan hoe ongelofelijk indringend Rembrandt zijn figuren op kleine schaal karakteriseerde. Bol streeft wel hetzelfde na maar bereikt dit bij nader inzien eigenlijk niet. Er zijn natuurlijk overeenkomsten in stijl tussen beide tekeningen maar Bol trekt soms lijnen, die los

Afb. 3. Rembrandt. Christus verschijnt als tuinman aan Maria Magdalena. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



van de vormgeving lijken te staan: een voorbeeld is de slingerende lijn waarmee de rand van de rotspartij is aangeduid, waardoor de voorstelling verdeeld wordt. Bij Rembrandt vormt deze afscheiding niet een zo duidelijke grens. Bols tekening dateert, evenals die van Rembrandt, waarschijnlijk van na het schilderij, in de jaren veertig.

De tweede tekening die aan Bol kan worden toegeschreven stelt Thisbe voor, die schrikt bij de aanblik van de dode Pyramus (afb. 3)¹⁶. Deze had zich het leven benomen in de veronderstelling dat Thisbe door een leeuw was verslonden. Op het volgende moment zal ook Thisbe de hand aan zichzelf slaan. Het zwaard waarin Pyramus zich heeft gestort steekt uit zijn rug. Op de achtergrond is een fontein. De tekening dankt haar uitzonderlijk aanzien aan de wassing in verschillende kleuren bruin en grijs, waarmee de lucht, de bomen en de architectuur, voornamelijk door een latere hand, is uitgewerkt. De pentekening heeft de voor Bol karakteristieke schetsmatigheid, die bepaald niet steeds overtuigend de vormen weet duidelijk te maken. De wat schokkerige lijnen hebben op verschillende punten sterke, bijna vlekkerige accenten. Een zekere onbeheerstheid in het bijwerk, bij voorbeeld in de weergave van de boom, is ook op de andere tekening die aan Bol werd toegeschreven op te merken.

Details zoals de krachtige, regelmatige arceringen, de kraalooogjes, de handen van Thisbe en de brokkelige lijnen waarmee de bodem is aangegeven zijn typisch voor de stijl van Bol. Eenmaal eerder is deze *Pyramus en Thisbe* aan Bol toegeschreven en wel door Van Dyke¹⁷. Omdat zijn opvattingen over het algemeen niet met veel instemming zijn ontvangen, is deze toeschrijving tot nu toe niet grondig genoeg op haar juistheid onderzocht.

Gerbrand van den Eeckhout

Gerbrand van den Eeckhout was ook een leerling van Rembrandt aan het eind van de jaren dertig. Het Rijksprentenkabinet bezit een representatieve groep tekeningen uit zijn veelzijdige oeuvre. Daar kunnen nu nog een paar zeer Rembrandtieke tekeningen aan worden toegevoegd.

Een van de interessantste is *Christus geboeid tussen twee soldaten en een hogepriester* (afb. 4), die eerder zowel aan Bol¹⁸ als aan Philips Koning¹⁹ werd toegeschreven. Benesch en anderen beschouwden haar als een copie naar een tekening van Rembrandt in Dresden, *Christus aan het volk getoond*²⁰. Dit is echter niet waarschijnlijk, omdat er niet alleen veel verschillen in de details zijn maar ook omdat de met rood krijt getekende voorstelling in Dresden van een andere hoek uit is gezien. Deze tekening wordt door Benesch 1637 gedateerd en is waarschijnlijk het voorbeeld geweest voor onze tekening. Het lichtbruin geprepareerde papier, de ijzerhoudende inkt en de witte dekverf (op het hoofd van Christus) zijn materialen die door Rembrandt werden gebruikt in de tweede helft van de jaren dertig. De stijl is eveneens ontleend aan tekeningen van Rembrandt uit die tijd, maar juist hier treden kleine verschillen op die de meester en de leerling onderscheiden. De wassing heeft niet die transpartheid die dergelijke partijen bij Rembrandt altijd bezitten; de arceringen op en rondom de figuur van Christus zijn vlakker en regelmatiger dan bij Rembrandt het geval is, het meest duidelijk onder de linker arm van Christus; de uitdrukkingen verraden nauwlettende studie van tekeningen van Rembrandt maar het resultaat is iets

Afb. 4 (boven). Gerbrand van den Eeckhout. *Christus geboeid tussen twee soldaten en een hogepriester*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Afb. 5 (rechts). Gerbrand van den Eeckhout. *Historische voorstelling*, Moorestown, Verzameling E. R. Johnson.



Afb. 6 (linksonder). Gerbrand van den Eeckhout, copie. *Marius Curius Dentatus weigert de geschenken van de Samnieten*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Afb. 7 (rechtsonder). Gerbrand van den Eeckhout, copie. *De familie van Loth verlaat Sodom*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



Afb. 8. *Gerbrand van den Eeckhout. Mercurius en Argus. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.*
 Afb. 9 (rechtsboven). *Gerbrand van den Eeckhout. Christus en de overspelige vrouw. Kopenhagen, Kobberstiksamling.*

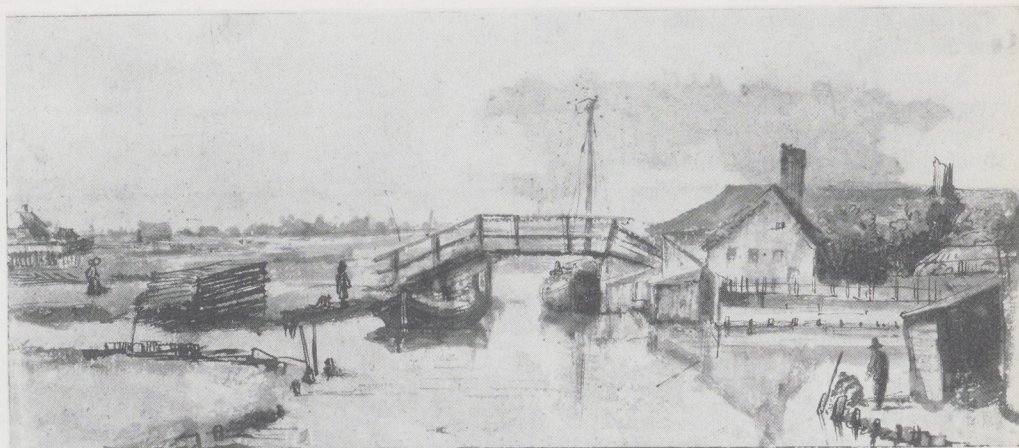


minder effectief en soms ook iets te overdreven Rembrandtiek. De houding van de handen van Christus werd aan de ets van J. G. van Vliet ontleend, die naar Rembrandts grisaille in de National Gallery in Londen werd gemaakt²¹. De schetsmatige lijntjes waarmee de figuur van Christus, die licht tussen de andere figuren is uitgespaard, is weergegeven, hebben in vergelijking met dergelijke partijen bij Rembrandt een minder plastische werking. Een tekening als deze ontstond onder sterke invloed van Rembrandt, waarschijnlijk omstreeks 1640.

Door Sumowski zijn twee tekeningen met historische voorstellingen aan Van den Eeckhout toegeschreven, die door Benesch als van Rembrandt werden beschouwd, en hij dateert deze ook 1640 (afb. 5)²². Deze tekeningen bieden vergelijkingsmateriaal voor de toeschrijving van *Christus geboeid tussen twee soldaten en een hogepriester*. Kenmerkend zijn de zwierige lijnen en de regelmatige arceringen, tamelijk overdadig toegepast in verschillende richtingen. Twee tekeningen, *Marius Curius Dentatus weigert de geschenken van de Samnieten* (afb. 6)²³ en *De familie van Loth verlaat Sodom* (afb. 7)²⁴ hebben deze kenmerken ook maar zijn copieën naar Van den Eeckhout. Alleen het origineel van de tekening met *Marius*

Curius Dentatus is bewaard²⁵. Een opvallende overeenkomst tussen *De familie van Loth en Christus geboeid* is de wit tussen wassing en arceringen uitgespaarde figuur. Behalve door de overeenkomsten in stijl worden drie van de genoemde tekeningen met elkaar verbonden doordat op elk een gelijksoortige oude man met baard voorkomt, die kennelijk een geliefd type van Van den Eeckhout was²⁶. Door deze toeschrijvingen kunnen wij ons een duidelijker beeld vormen van zijn vroegste ontwikkeling, waarin hij heel direct de invloed van Rembrandt onderging. Een tekening met *Mercurius en Argus* (afb. 8)²⁷ die Henkel bij de anoniemen had opgenomen, vertegenwoordigt zijn tekenstijl van minstens twintig jaar later, wanneer hij nog steeds gebruik maakt van Rembrandts tekentant uit de jaren dertig. Een vergelijkbaar voorbeeld is *Christus en de overspelige vrouw* (afb. 9)²⁸ te Kopenhagen: beide lijken met vaart geschetst, waarbij op schijnbaar willekeurige plaatsen de lijnen plotseling verbreden en vlekkerige accenten worden; er zijn wijde, zwierige en regelmatige fijne arceringen, waaroverheen op verschillende plaatsen wassing is aangebracht; ook de gezichtstypen op beide tekeningen zijn vergelijkbaar. Uit 1666 en 1672 dateren twee schilderijen van Van den Eeckhout met hetzelfde onderwerp²⁹ en daarop zijn

Afb. 11 (rechtsonder). Abraham van Dijck. Portret van een jonge vrouw. Bremen, Kunsthalle.



Afb. 10 (boven). Abraham van Dijck. Landschap bij het Zaagmolenpoortje buiten Amsterdam. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

de figuren en dieren overeenkomstig in het midden van het beeldvlak geplaatst.

Abraham van Dijck

Door Henkel werden 21 tekeningen onder Van den Eeckhouts naam gecatalogiseerd. Enkele hebben intussen andere toeschrijvingen gekregen³⁰. Een *Landschap bij het Zaagmolenpoortje buiten Amsterdam* (afb. 10)³¹ werd terecht niet door Sumowski opgenomen, want er kan overtuigend een toeschrijving worden gedaan aan een vrij onbekende leerling, Abraham van Dijck. Deze was omstreeks 1650 bij Rembrandt in de leer. Sumowski heeft 31 tekeningen van deze kunstenaar afgebeeld en hierbij is één landschap en geen enkele gedateerde tekening. Ons landschap heeft een opschrift, dat op de keerzijde was geplakt: *october 2 Ao 1671/vrijdagh buyten 't Zagers poortje/'t Amsterdam*. In een andere kleur inkt staat er door een latere hand geschreven *G. van den Eeckhout* maar deze toeschrijving is niet juist. Het handschrift van de oorspronkelijke tekst komt precies zo voor op een tekening in Bremen en daar staat bovendien een monogram *AVD* (aaneen). Deze tekening van *Een jonge vrouw* (afb. 11)³² vertoont sterke stilistische overeenkomsten met ons landschap. Zij werd op 4 november van de



jaren zeventig gemaakt, want hoewel de laatste cijfers van het jaartal zijn afgescheurd, is een gedeelte van de stok van de zeven nog te zien. Beide tekeningen dateren uit ongeveer dezelfde tijd. Van Dijck werd namelijk op 26 februari 1672 in Amsterdam begraven. Ons *Landschap buiten Amsterdam* is de enige tekening van Van Dijck in het Rijksprentenkabinet en betekent tevens een aardige toevoeging aan het oeuvre, omdat het blad is gedateerd en gelocaliseerd.



Willem Drost

De leerling van wie het Prentenkabinet een verrassend groot aantal tekeningen blijkt te bezitten, is Willem Drost. Zijn vroegste bekende werk is een ets met een *Zelfportret*³³ van 1652 en Drost zal in de jaren daarvoor een leerling van Rembrandt zijn geweest. In de tweede helft van de jaren vijftig is hij naar Italië gegaan en in 1663 was hij in ieder geval weer terug. Sumowski nam één oorspronkelijke tekening van Drost in het bezit van het Prentenkabinet op en twee van onze tekeningen zijn vermeld als copieën. Terwijl de oorspronkelijke tekening, *Elia en de engel*³⁴, en een copie naar *De Verzoeking van Christus*³⁵ in stijl helemaal aansluiten bij de meeste door Sumowski opgenomen tekeningen van deze kunstenaar, en alle in het begin of in ieder geval in de eerste helft van de jaren vijftig worden gedateerd, staat de andere tekening, *De gelijkenis van de onbarmhartige dienstknecht* (afb. 12)³⁶, door Drost gebruikt voor zijn schilderij in de Wallace Collection, Londen, enigszins apart. Dit komt niet alleen omdat zij als copie wordt beschouwd, maar vooral doordat de vormgeving minder strak is.

Het meest opvallende stijlelement van Drost's tekeningen wordt gevormd door de vele, regelmatige arceringen in verschillende richtingen, die met de pen zijn toegevoegd. Deze pentekening is in *De gelijkenis van de onbarmhartige dienstknecht* veel losser, schetsmatiger en krachtiger dan op de tekening met bij voorbeeld *Elia en de engel*. Al zal de manier van tekenen van het origineel van eerstgenoemde tekening ook wel strakker zijn geweest, een verschil in schetsmatigheid met de meeste andere tekeningen blijft bestaan. Een dergelijk verschil komt ook voor bij tekeningen van Rembrandt uit de tweede helft van de jaren veertig en het begin van de jaren vijftig, wanneer zijn stijl strakker en minder breed en zwierig wordt. Wanneer Drost aan het eind van de jaren veertig een leerling is geweest, zal hij van die bredere stijl zijn uitgegaan, die onder meer door *De gelijkenis van de onbarmhartige dienstknecht* wordt weerspiegeld, en de ontwikkeling naar een strakkere stijl hebben meegemaakt die uit de meeste andere tekeningen blijkt. De Amsterdamse tekening die het meest direct bij *De onbarmhartige dienstknecht* aansluit,

Afb. 12 (links). Willem Drost. *De gelijkenis van de onbarmhartige dienstknecht*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Afb. 13 (boven). Willem Drost. *Jozef en zijn broers*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



Afb. 14 (midden). Willem Drost. *David belet Abisai om Saul te doden*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Afb. 15 (onder). Willem Drost. *David speelt harp voor Saul*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

stelt *Jozef en zijn broers* (afb. 13)³⁷ voor. De figuren op beide tekeningen zijn als het ware verwisselbaar, zo gelijkend is de manier waarop zij zijn getekend. Toch heeft *Jozef en zijn broers* een krachtiger lijnvoering, maar dat kan verklaard worden uit het feit dat de andere tekening een copie is. De gelijksoortige schetsmatigheid, de her en der geplaatste arceringen, ook op de achtergrond, en ook dezelfde gezichtstypen maken het wel heel aannemelijk dat beide tekeningen van dezelfde hand zijn. Hierbij aansluitend bezit het Prentenkabinet nog vijf tekeningen in deze vroege stijl van Drost. Drie van deze, *David belet Abisai om Saul te doden* (afb. 14)³⁸, *De engel toont Tobias de vis*³⁹ en *Zittende vrouw wordt gekapt*⁴⁰ werden door Benesch als Rembrandts gecatalogiseerd. De extreme schetsmatigheid met sterke accenten en wankelende vormen maken duidelijk dat Rembrandt deze voorstellingen in ieder geval niet tekende. De stijlelementen, die vergelijkbaar zijn met de eerder genoemde vroege tekeningen wijzen op Drost. Een tekening die in 1963 als Rembrandt-school werd verworven, *David speelt harp voor Saul* (afb. 15)⁴¹, laat de vroege Drost op zijn best zien. De arceringen zijn hier niet zo overdadig en de vormen zijn vaster dan op andere vroege tekeningen. Toch zijn ook hier de stijlkenmerken en de wijze waarop verschillende motieven zijn weergegeven dezelfde. *Cimon en Pera*⁴² daarentegen maakt een veel zwakkere indruk: de tekening heeft waarschijnlijk geleden en de mogelijkheid bestaat dat deze een copie naar Drost is. De overige tekeningen die op Drost's naam kunnen worden gesteld sluiten in hun strakkere en meer summere tekentrant bij de meeste van de door Sumowski opgenomen tekeningen aan. Die laten bijna allemaal bijbelse voorstellingen en figuren zien. Op één tekening na, *De heilige Hiëronymus lezend* (afb. 16)⁴³ zijn onze overige Drost-tekeningen genrescènes en figuren, zoals het blad met een *Zittende oude man en een man bij een globe* (afb. 17)⁴⁴ en *Staande man met tas van opzij* (afb. 19)⁴⁵. Naast de weer overdadige arceringen valt hier een meer beheerste lijnvoering op te merken dan op de groep vroegere bladen. *Een vrouw in*

Afb. 16 (linksboven). Willem Drost. De heilige Hiëronymus lezend. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
Afb. 17 (rechts). Willem Drost. Zittende oude man en een man bij een globe. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



Afb. 18 (midden links). Willem Drost. Een vrouw in een deur en schetsen van haar hoofd. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



Afb. 19 (midden rechts). Willem Drost. Staande man met tas van opzij. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



een deur en schetsen van haar hoofd (afb. 18)⁴⁶ laat rechts een kopje zien, dat niet door arceringen is beschaduw. De fijne lijntjes waarmee dit aantrekkelijke schetsje is getekend, zien we ook bij de *Oude vrouw met hoofddoek* (afb. 20)⁴⁷. Hier zijn ook nauwelijks arceringen die de herkenning van Drost in andere gevallen makkelijk maken. De middelen en de manier waarop de trekken van de twee gezichten van de jonge en oude vrouw zijn aangeduid, komen wel bijzonder

Afb. 20 (linksonder). Willem Drost. Oude vrouw met hoofddoek en kop van een man van opzij. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



overeen. Het schetsje links bovenaan op het blad met de oude vrouw met hoofddoek heeft Drost ontleend aan de figuur van Nathan op Rembrandts *Nathan vermaant David*⁴⁸. De

Afb. 21 (boven). Willem Drost. Figuren tussen bomen. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Afb. 22 (onder). Willem Drost. Staande man. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

figuren op de *Figuren tussen bomen* (afb. 21)⁴⁹ zijn met een fijn pennetje getekend en weer heel opvallend zijn de regelmatige arceringen. Het gezicht van de man in het midden is met dezelfde middelen weergegeven als de hiervoor genoemde schetsen. Van de boom op de voorgrond links herkennen we de onregelmatige schetsmatigheid, waarin enkele sterke accenten en onderaan de typische korte halfronde haaltjes, die vergelijkbaar voorkomen op de boom achter *Jozef en zijn broers* (afb. 13). Nu de kenmerken van Drost's tekenrant bekend zijn, is het verleidelijk deze ook in tot dusver aan andere leerlingen toegeschreven tekeningen te herkennen. In aanmerking komt een groep kleine figuurtjes op naam van Nicolaes Maes, een leerling die gelijktijdig met Drost bij Rembrandt in de leer was; het Prentenkabinet bezit vier van deze blaadjes⁵⁰. Maar Maes' tekenrant is 'ronder' en minder strak dan die van Drost. Een van de schetsjes, een *Staande man* (afb. 22)⁵¹ staat met zijn sterke haaltjes en fijne arcerinkjes en ook met de naast elkaar getrokken lijnen die brede, donkere banen zijn geworden, dicht bij tekeningen zoals *De heilige Hiëronymus* (afb. 16). Niet alle bij Sumowski als Maes opgenomen figuurtjes zullen van de hand van Drost zijn maar het hier afgebeelde blaadje maakt toch wel een vrij grote kans. Het verrassende aantal van 16 tekeningen dat aan het oeuvre van Drost kan worden toegevoegd, betekent niet alleen een uitbreiding in aantal, maar ook in verscheidenheid: er is tevens een beter beeld ontstaan van de vroegste tekenactiviteiten omstreeks 1650 en er zijn nieuwe onderwerpen bijgekomen. In de later te verschijnen catalogi van de Nederlandse tekeningen van de 17de eeuw in het Rijksprentenkabinet zullen de hier slechts in het kort vermelde bladen uitvoeriger worden besproken.

Constantijn Daniel van Renesse

Een van de leerlingen die omstreeks 1650 gelijk met Drost en Maes bij Rembrandt in de leer is geweest, is Constantijn Daniel van Renesse. In de verzameling van het Rijksprentenkabinet zijn een paar naaktstudies van deze sympathieke, maar niet grote kunstenaar⁵². Daarnaast zijn er twee copieën,



Het vertrek van Benjamin naar Egypte (afb. 23)⁵³ en *De mannen van Sodom bij het huis van Loth* (afb. 24)⁵⁴. Het interessante van de originele tekeningen, die bewaard zijn gebleven in Haarlem⁵⁵ en New York⁵⁶, is dat ze door Rembrandt zijn gecorrigeerd. De kopiist heeft deze correcties mee gecopieerd, zodat ze minder als zodanig in het oog springen. Toch zijn de verschillen tussen de aarzelend getekende gedeelten en de brede, krachtige lijnen nog duidelijk in de copieën

op te merken. De techniek van onze twee tekeningen is heel uitvoerig en in tegenstelling tot copieën die alleen de compositie van een voorstelling vastleggen – dergelijke zijn ook naar door Rembrandt gecorrigeerde tekeningen van Renesse bewaard⁵⁷ – hebben de Amsterdamse copieën het karakter van volwaardige tekeningen. Het lijkt dan ook niet uitgesloten dat het Renesse zelf is geweest die zijn eigen, gecorrigeerde tekeningen heeft gecopieerd met het doel de correcties van Rembrandt in een geheel eigenhandige tekening te integreren. Een oorspronkelijke tekening van Renesse met correcties van Rembrandt ontbreekt in de verzameling van het Prentenkabinet; wel is er een blad, *Mozes en Rahuels dochters bij de put*⁵⁸, waarop ook sterke accenten aan een fijner getekende voorstelling zijn toegevoegd, in de trant van de correcties van Rembrandt maar op zo'n manier dat hierin niet de hand van de meester kan worden herkend: de donkere, versterkende lijnen zijn hier een door Renesse zelf gehanteerd stijlkenmerk geworden. De copieën, die Renesse wellicht zelf maakte naar zijn door Rembrandt gecorrigeerde tekeningen, vormden een stap in de richting van deze ontwikkeling.

Afb. 23 (linksboven). Constantijn Daniel van Renesse. *Het vertrek van Benjamin naar Egypte*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Afb. 24 (linksonder). Constantijn Daniel van Renesse. *De mannen van Sodom bij het huis van Loth*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Afb. 25 (onder). Anthonie van Borssom. *Drie schetsen van een leeuw en een man met een mijter op*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



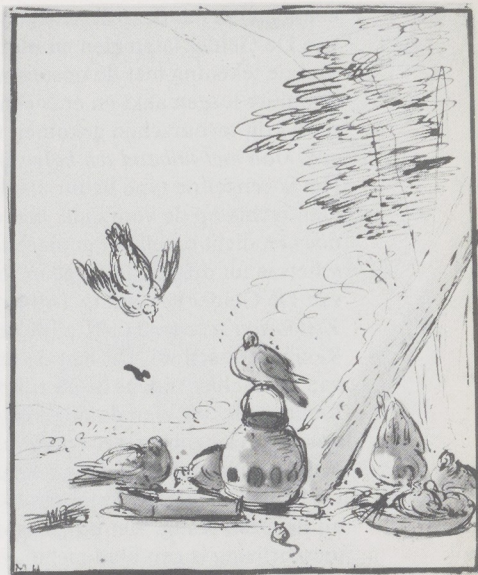
Anthonie van Borssom

Een tekening met drie vluchtig geschetste leeuwen (afb. 25)⁵⁹ en een klein schetsje van een man met een mijter op kreeg het Prentenkabinet in 1958 ten geschenke. Leeuwen werden door Rembrandt en zijn leerlingen in verschillende perioden weergegeven maar wegens de wel zeer losse en bepaald niet steeds even treffende manier van tekenen bestond het vermoeden dat ons blad door een latere navolger werd gemaakt. Nu is er een kunstenaar, bekend om zijn aantrekkelijke gekleurde landschappen, die zich ook wel eens, met minder succes, waagde aan het tekenen van mensen en dieren. Onder zijn tekeningen zijn er die uiterst summier zijn geschetst; van deze soort zijn er ook bladen met dieren, waar onze leeuwen mee zijn te vergelijken (afb. 26)⁶⁰. Deze kunstenaar, Anthonie van Borssom, is in het kabinet goed vertegenwoordigd met landschappen en het blad met leeuwen vormt daarop een goede aanvulling.

Aert de Gelder

Tenslotte komen we bij een van de kunstenaars die een leerling was van Rembrandt in diens latere leven. Van Aert de Gelder wordt een leertijd na 1660 aangenomen, nadat hij eerst

Afb. 26. Anthonie van Borssom. *Vogels bij een voederplaats*. Berlijn, Kupferstichkabinett.



bij Samuel van Hoogstraten in beider geboortestad Dordrecht had gewerkt. Het interessante geval doet zich voor dat De Gelder eerst, via Samuel van Hoogstraten, de invloed van de tekenstijl van Rembrandt uit de jaren veertig onderging, toen deze bij Rembrandt in de leer was, en daarna die van Rembrandt zelf uit het begin van de jaren zestig. De twee tekeningen die Henkel al als Aert de Gelder opnam, *Staande en zittende oosterlingen* (afb. 27)⁶¹ en *Het wegzenden van Hagar*⁶² zijn ook door Sumowski als zodanig geaccepteerd. Hij dateert de tekeningen echter laat in de 17de eeuw (ca. 1680-90) maar men kan zich afvragen of deze niet de brede, zwerige tekenstrant van Rembrandt uit de jaren veertig weerspiegelen, die De Gelder via Van Hoogstraten had leren kennen. Hierin is de voor Van Hoogstraten karakteristieke verwerking van Rembrandts stijl op te merken, bij voorbeeld een zekere hoekigheid van de vormen en de soms sterke, donkere contouren. Wanneer we de twee tekeningen van Van Hoogstraten in het Rijksprentenkabinet, *Jupiter en Mercurius bij Philemon en Baucis* (afb. 29)⁶³ en *Christus te Emmaüs*⁶⁴, die Sumowski laat in de jaren vijftig dateert, vergelijken met de twee tekeningen van Aert de Gelder, lijkt het

aannemelijk dat deze de vroege tekenrant van De Gelder laten zien en niet de late. Van de tekening met de oosterlingen is de doublure losgemaakt en er is een schetsje in rood krijt tevoorschijn gekomen voorstellende een *Man met tulband ten halve lijve* (afb. 31). Het is eenzelfde type figuur als de staande man rechts op de voorzijde, met een rechte neus en dicht bij elkaar geplaatste ogen. Deze schets is tot dusver de enige in rood krijt die van De Gelder bekend is. In 1973 werd een *Zelfportret tekenend* (afb. 28)⁶⁵ verworven als Rembrandt-school. Dit laat de tekenstijl zien van De Gelder tijdens of na zijn verblijf bij Rembrandt. We zien de nog jonge kunstenaar opkijken van zijn papier terwijl hij zichzelf in de spiegel beziet. Met deze tekenrant richt De Gelder zich naar Rembrandts tekeningen uit de jaren zestig. Het uitgangspunt voor de toeschrijving is een blad met *Een groep oosterlingen* (afb. 30)⁶⁶, die De Gelder gebruikte voor het schilderij in het Mauritshuis, *Het voorportaal van een tempel*, gedateerd 1679⁶⁷. De tekening is, vanwege de verschillen in de costuums, niet als een directe voorstudie op te vatten. Waarschijnlijk ontstond zij in de jaren zestig onder directe invloed van Rembrandt. De overeenkomst in stijl tussen deze tekening en ons *Zelfportret* is evident. Tenslotte zijn er twee vrouwelijke naakten die steeds als van Rembrandt zijn beschouwd⁶⁸. De veronderstelling is gerechtvaardigd, dat deze ook door Aert de Gelder werden getekend. Omdat deze toeschrijving onder zeker voorbehoud gedaan wordt, zullen deze tekeningen in de nieuwe catalogus onder de anoniemen worden gecatalogiseerd. Enkele toeschrijvingen aan andere kunstenaars, bij voorbeeld Carel Fabritius, zullen ook om die reden nog bij de onbekende leerlingen worden gerangschikt.

Afb. 27. Aert de Gelder. Staande en zittende oosterlingen. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
Afb. 28 (onder). Aert de Gelder. Zelfportret tekenend. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



Noten

¹ Peter Schatborn, *Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers, Catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam* IV, Den Haag 1985.

² M. D. Henkel, *Tekeningen van Rembrandt en zijn school, Catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam* I, Den Haag 1942.

³ In de eerstvolgende delen die verschijnen

Afb. 29 (boven). Samuel van Hoogstraten. Jupiter en Mercurius bij Philemon en Baucis. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Afb. 30 (onder). Aert de Gelder. Een groep oosterlingen. Londen, Verzameling A. R. Brod.



zullen de tekeningen van de kunstenaarsfamilie Ter Borch en die van kunstenaars omstreeks 1600 worden gecatalogiseerd.

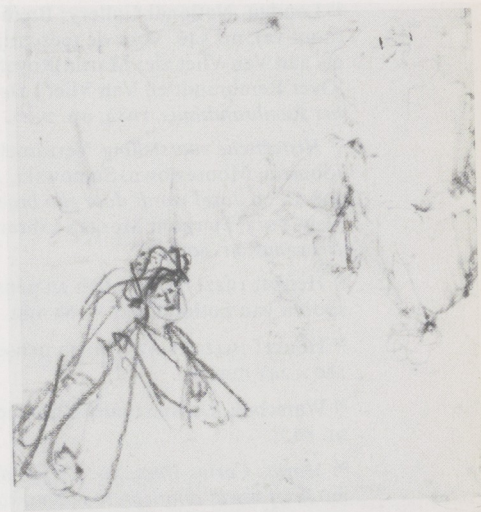
⁴ Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt; A critical and chronological catalogue* 1/vi, London 1954-1975; de heruitgave van 1973 werd verzorgd door Eva Benesch.

⁵ Werner Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School* I-VIII, New York 1979-1984.

⁶ Zie de index in de nieuwe catalogus (noot 1).

⁷ Zie bij voorbeeld Gary Schwartz, 'Rembrandt bij de tandarts', *Hollands Maandblad*, 1973/312,

Afb. 31. Aert de Gelder. Man met tulband ten halve lijve, verso van afb. 27.



pp. 3-9. Hij meent de kenner 'op zijn knieën' te moeten krijgen.

⁸ Henkel 1942, nrs. 1-4.

⁹ Bij voorbeeld bij zijn nrs. 95 en 96.

¹⁰ Sumowski, *Drawings*, nrs. 93, 159-x, 179-x, 193-x, 204-x, 219-x en 230-x.

¹¹ Sumowski, *Drawings*, naar nr. 189-x.

¹² *Minerva*, naar een schilderij van Rembrandt; A. Bredius, *Rembrandt: Schilderijen*, Utrecht 1935, nr. 469; Sumowski, *Drawings*, nr. 126-x.

¹³ Henkel 1942, nr. 45, Benesch, nr. 537. Pen in bruin, 152 x 190 mm.

¹⁴ Benesch, nr. 538. Pen in bruin, penseel in wit, 154 x 146 mm.

¹⁵ Londen, Buckingham Palace. Verzameling H.M. Koningin Elizabeth II; Bredius 559.

¹⁶ Henkel 1942, nr. 95. Pen in bruin, penseel in verschillende kleuren bruin en grijs, penseel in wit, 170 x 232 mm.

¹⁷ John C. van Dyke, *The Rembrandt Drawings and Etchings*, New York/London 1927, p. 47.

¹⁸ Henkel 1942, nr. 96. Pen en penseel in bruin, penseel in wit op lichtbruin geprepareerd papier, 203 x 190 mm.

¹⁹ W. von Seidlitz, 'Die Sammlung der Rembrandtzeichnungen von Dr. C. Hofstede de Groot im Haag,' *Zeitschrift für Bildende Kunst* 52, N.F. 28 (1917), pp. 251-252.

²⁰ Dresden, Kupferstichkabinett, Benesch, nr. 135.

- ²¹ Londen, National Gallery; Bredius, *op.cit.* (noot 12), nr. 546. Voor de toeschrijving van de ets aan Van Vliet zie: Martin Royalton-Kisch, 'Over Rembrandt en Van Vliet', *De Kroniek van het Rembrandthuis*, 1984, pp. 2-23.
- ²² *Historische voorstelling*, Verzameling E. R. Johnson, Moorestown, Sumowski, *Drawings*, nr. 808-xx en *Jozef wordt door zijn broers verkocht*, New York, Pierpont Morgan Library, Sumowski, *Drawings*, nr. 807-xx.
- ²³ Henkel 1942, nr. 115. Pen en penseel in bruin, sporen van potlood, 147 × 162 mm.
- ²⁴ Henkel 1942, nr. 92. Pen en penseel in bruin, 180 × 247 mm.
- ²⁵ Warschau, Universiteitsbibliotheek; Benesch, nr. 86.
- ²⁶ *Marius Curius Dentatus, De familie van Loth en Jozef wordt door zijn broers verkocht* (noot 22).
- ²⁷ Henkel 1942, nr. 119. Pen en penseel in bruin, penseel in wit, 125 × 124 mm. Deze auteur dacht ook aan Van den Eeckhout maar vond de uitvoering van de tekening te zwak voor hem.
- ²⁸ Kopenhagen, Kobberstiksamling; Sumowski, *Drawings*, nr. 642.
- ²⁹ Vroeger Berlijn, Kaiser-Friedrich-Museum en Parijs, Galerie Heim. W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler II*, Landau/Pfalz 1983, nrs. 459, 483, pl. 822 en 846.
- ³⁰ Henkel 1942, nr. 1, *De engel verschijnt aan Manoah en zijn vrouw* en Henkel 1942, nr. 3, *Het vrolijke paar* zullen bij de anonieme tekeningen in de nieuwe catalogus *Tekeningen van Rembrandt* (noot 1) worden opgenomen; Henkel 1942, nr. 7, *Drie Oosterlingen* staat in verband met prenten van Gillis van Scheyndel, Hollstein, nrs. 9 en 20; Henkel 1942, nr. 14, *De tekenaar voor een boerenhuis*, werd door Sumowski aan Abraham Furnerius toegeschreven, Sumowski, *Drawings*, nr. 1045-xx; Twee landschappen schreef Henkel reeds aan J. Esselens toe, nr. 20 en 21; Henkel 1942, nr. 17, *Boombrijck landschap met ophaalbrug*, werd door Sumowski aan Anthonie van Borsom toegeschreven, Sumowski, *Drawings*, nr. 357-x.
- ³¹ Henkel 1942, nr. 18. Pen en penseel in bruin, 125 × 290 mm.
- ³² Bremen, Kunsthalle; Sumowski, *Drawings*, nr. 572.
- ³³ Hollstein, nr. 1.
- ³⁴ Henkel 1942, nr. 1; Benesch nr. A 65; Sumowski, *Drawings*, nr. 555-x.
- ³⁵ Henkel 1942, nr. 104 (misschien Drost); Benesch, bij nr. A 88; Sumowski, *Drawings*, bij nr. 556-x.
- ³⁶ Henkel 1942, nr. 2, als Barend Fabritius; Sumowski, *Drawings*, nr. 567-xx. Pen in bruin en grijs, 162 × 218 mm. Het schilderij in de Wallace Collection, Londen, is door Bredius aan Drost toegeschreven, *Oud Holland* 46 (1929), p. 41. Sumowski beschouwt het als een co-productie van verschillende leerlingen en Bruyn meent dat Drost alleen verantwoordelijk is voor het schilderij (J. Bruyn, bespreking van W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler I*, Landau/Pfalz 1983, *Oud Holland* 98 (1984), p. 155).
- ³⁷ Henkel 1942, nr. 109; Benesch, nr. C 99, als copie naar Rembrandt; Sumowski, *Drawings*, p. 1876, nr. 1. Pen in bruin, 160 × 166 mm.
- ³⁸ Benesch, nr. 650a, als Rembrandt.
- ³⁹ Henkel 1942, nr. 56; Benesch, nr. 573, als Rembrandt.
- ⁴⁰ Henkel 1942, nr. 34; Benesch, nr. 1164, als Rembrandt.
- ⁴¹ Inv.nr. 1963: 271; Sumowski, *Drawings*, p. 1877, nr. 9. Pen en penseel in bruin, 159 × 212 mm.
- ⁴² Henkel 1942, nr. 120, als onbekende leerling.
- ⁴³ Benesch, nr. A 23a, als Rembrandt? Pen in donkerbruin en enig wit, 147 × 167 mm.
- ⁴⁴ Henkel 1942, nr. 29, Benesch, nr. 896, als Rembrandt. Pen in bruin, 145 × 175 mm.
- ⁴⁵ Henkel 1942, nr. 16, Benesch, nr. 389, als Rembrandt. Pen in bruin, 105 × 84 mm.
- ⁴⁶ Henkel 1942, nr. 89; Benesch, nr. A 67, als Rembrandt? Sumowski, *Drawings*, bij nr. 855-x, nr. 10. Pen in bruin, op lichtbruin geprepareerd papier, 109 × 168 mm.
- ⁴⁷ Henkel 1942, nr. 90, als onbekende leerling; Benesch, nr. 1097, als Rembrandt. Pen in bruin, 110 × 109 mm.
- ⁴⁸ Berlijn, Kupferstichkabinet, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz; Benesch, nr. 947. Een tweede tekening met hetzelfde onderwerp in New York, Metropolitan Museum (Benesch, nr. 948) is als van Rembrandt beschouwd maar vertoont veel stijlkenmerken van de tekeningen van Drost.
- ⁴⁹ Benesch, nr. 1158, als Rembrandt.
- ⁵⁰ Henkel 1942, nrs. 5-8; Sumowski, *Drawings*, nrs. 1974-x, 1977-x, 1983-x, 1988-x.
- ⁵¹ Henkel 1942, nr. 7; Sumowski, *Drawings*, nr.

1977-x. Pen in bruin, 123 × 78 mm.

⁵² Henkel 1942, nrs. 1-4.

⁵³ Henkel 1942, nr. 1, als Barend Fabritius. Pen en penseel in bruin, penseel in grijs en wit, zwart en rood krijt. 201 × 312 mm.

⁵⁴ Inv.nr. 1961: 86. Pen en penseel in bruin, potlood, penseel in grijs en enig wit, 187 × 251 mm. Felice Stamfle, *Rubens and Rembrandt in their Century*, New York 1976, bij nr. 80.

⁵⁵ Haarlem, Teylers Museum; Benesch, nr. 856.

⁵⁶ Zie noot 54.

⁵⁷ Een reeks van dergelijke copieën is bewaard in Brunswijk, Herzog Anton Ulrich-Museum; cat. tent. *Bij Rembrandt in de leer*, Amsterdam (Rembrandthuis) 1984-1985, p. 7.

⁵⁸ Henkel 1942, nr. 6.

⁵⁹ Pen in bruin, 242 × 335 mm. Geschenk van H. C. Valkema Blouw, Bodegraven. Inv.nr. 1958: 116.

⁶⁰ Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz; Sumowski, *Drawings*, nr. 364-x.

⁶¹ Henkel 1942, nr. 3; Sumowski, *Drawings*, nr. 1069-x. Pen in bruin, enig rood krijt, 178 × 166 mm.

⁶² Henkel 1942, nr. 2; Sumowski, *Drawings*, nr. 1070-x.

⁶³ Henkel 1942, nr. 3; Sumowski, *Drawings*, nr. 1224-x.

⁶⁴ Henkel 1942, nr. 2; Sumowski, *Drawings*, nr. 1228-x.

⁶⁵ Pen in bruin, 118 × 103 mm. Cat. tent. Amsterdam 1984-1985, *op.cit.* (noot 57), nr. 4.

⁶⁶ Londen, Verzameling A. R. Brod. Sumowski, *Drawings*, nr. 1052. Pen in bruin, 150 × 195 mm.

⁶⁷ Den Haag, Mauritshuis; *Illustrated General Catalogue*, Den Haag 1977, p. 95.

⁶⁸ Henkel 1942, nrs. 39 en 40, Benesch, nrs. 1118 en 1117.