



reflexen in de hoge ruimte. Niet vaak was Rembrandt in zijn schilderijen zo vredig, zo gevangen door het spel van licht over de stille dingen. Wanneer hij later, in onze Verloochening van Petrus, opnieuw naar het motief van de aan het oog onttrokken lichtbron grijpt, dan wordt het een machtig effect met een dramatische inhoud. Maar hier is het nog een stemming van innigheid om een kind, een plekje beslotenheid bij het vallen van de nacht. Het is wonderlijk hoe Rembrandt zelfs aan de intimiteit grootsheid kan geven.

In het schilderij van Cuyp triomfeert het volle licht van een zomerse namiddag. Al verhult op het ogenblik nog een gele Engelse vernislaag de helderheid, toch straalt er de hemel over een open Gelders landschap. Cuyp is de grote schilder van het zonlicht en van het atmosferische vergezicht, en al onze schrijvers, Bredius, Jan Veth, Martin, wijden aan zijn kunst bladzijden van geestdriftige bewondering. Maar van deze zeer persoonlijke kunstenaar was in ons land geen belangrijk werk te zien. In de 18de eeuw was de grote uitverkoop al begonnen. Engeland had Cuyp ontdekt en een Zwitserse horlogemaker kocht hier als tussenhandelaar zijn werken op bij het dozijn, in ruil voor horloges en scharen. En zo vertrok het meeste en het beste van Cuyp naar Engeland. Zo komt het dat Jan Veth moest schrijven dat Cuyp bij ons bijna een vreemdeling was geworden, en dat Friedländer moest constateren dat hij in zijn vaderland bijzonder zwak vertegenwoordigd was, met een verwijt aan de Nederlandse musea dat zij het verzuim niet hadden goedge maakt. En Schmidt Degener zei, dertig jaar geleden: 'Beperkte geldmiddelen . . . zijn een gevaar: ze dwingen onwillekeurig tot aankopen onder het niveau. Gevolg is, dat wat Burger noemde 'la plèbe de l'école' in overvloed aanwezig is, terwijl vele ware grands seigneurs – ik noem slechts Cuyp als voorbeeld – in het Rijksmuseum onvoldoende te genieten zijn'.

Beperkte geldmiddelen, een oorzaak van aankopen onder het niveau – hoe actueel klinkt ook nog heden dit geluid! Bij alle vreugde over het bereikte mogen wij dat gevaar van de te kleine beurs niet uit het oog verliezen. Uitzonderlijke aankopen als deze betekenen nog steeds zware aderlatingen en schulden. Aan de Verloochening van Petrus, die het Rijksmuseum in 1933 verwierf, wordt nu nog altijd afbetaald. Onder de omstandigheden was het een wijs besluit, maar de druk van een dergelijke financiële inspanning duurt te lang en is te zwaar.

Maar vandaag verheugen wij ons oprecht om de geest van liberaliteit die het verrijken van het nationaal kunstbezit mogelijk maakte en wij hopen op de bestendinging van dit gunstige getij. Want ik kan U verzekeren dat er nog kansen genoeg zijn. En alle Nederlandse museumdirecteuren staan klaar om ze, met Uw steun, te grijpen!

P. J. J. VAN THIEL

Rembrandts

Heilige Familie bij avond

Rembrandts *Heilige Familie bij avond* (afb. 1) is altijd in particulier bezit geweest, in de zeventiende eeuw in Holland, in de achttiende in Frankrijk (in die tijd is het schilderij een paar maal in prent gebracht¹) en in de laatste honderdvijftig jaar in Engeland. Het publiek heeft het schilderij in al die tijd niet vaak te zien gekregen. Rond de jongste eeuwwisseling is het driemaal tentoongesteld en daarna nog eens in 1929 en in 1949, telkens in Londen. In 1956 werd het voor het eerst buiten Engeland getoond op de grote Rembrandttentoonstelling, die toen in Amsterdam en Rotterdam is gehouden.

Nu het schilderij voorgoed in het Rijksmuseum hangt is er alle gelegenheid het tafereel nader te bekijken. In grote trekken is de voorstelling duidelijk genoeg, maar er zijn details die men op de reproductie nauwelijks ziet en die zich ook maar langzaam prijsgeven, wanneer men voor het schilderij zelf staat. Zo ziet men op den duur pas, dat de houten vloer uit een grote vlonder bestaat, die links bij de stookplaats ophoudt. De grote trap, die via een bordes naar een deur in een soort portiek leidt, is wel goed zichtbaar. Het is niet vreemd dat Rembrandt de ene leuning heeft weggelaten, want alleen zo kon hij het effect uitbuiten van de trapsgewijs oplopende lijn en van

het licht dat over de treden strijkt. Maar op zichzelf doet zo'n stenen bouwsel wat vreemd aan in een interieur; men zou het eerder buitenshuis verwachten. Merkwaardigerwijs lijkt het alsof de achterwand, waar men precies middenop kijkt, van boven gewelfd is, zodat een hoge ruimte wordt gesuggereerd. In werkelijkheid echter heeft het vertrek een vlak plafond, dat rust op zware zolderbalken, die door korbelen worden geschoord. De wand zelf bestaat voor driekwart uit gepleisterd muurwerk en wordt naar boven toe voortgezet door een houten beschoot. In het rechter muurvak is de vensterpartij met de gesloten buitenluiken geconstrueerd. Door middel van een touw en een katrol kan het bovenluik ervan opgetrokken worden.

Een schouw, een trap en een wand vormen de elementen, waarmee Rembrandt een kamer en vooral de beslotenheid van een kamer suggereert. Ter aankleding dienen enkele eenvoudige meubelen, in harmonie met de degelijke eenvoud van het geheel. Links een stoel, aan de voet van de trap een spinnewiel² en rechts een tafel en een kast. Wat simpele voorwerpen bewijzen dat er in deze kamer geleefd wordt. Boeken op de kast, erin een metalen schotel en een zgn. Jan Steen-kan; op de tafel enige objecten, waarvan een stel oude

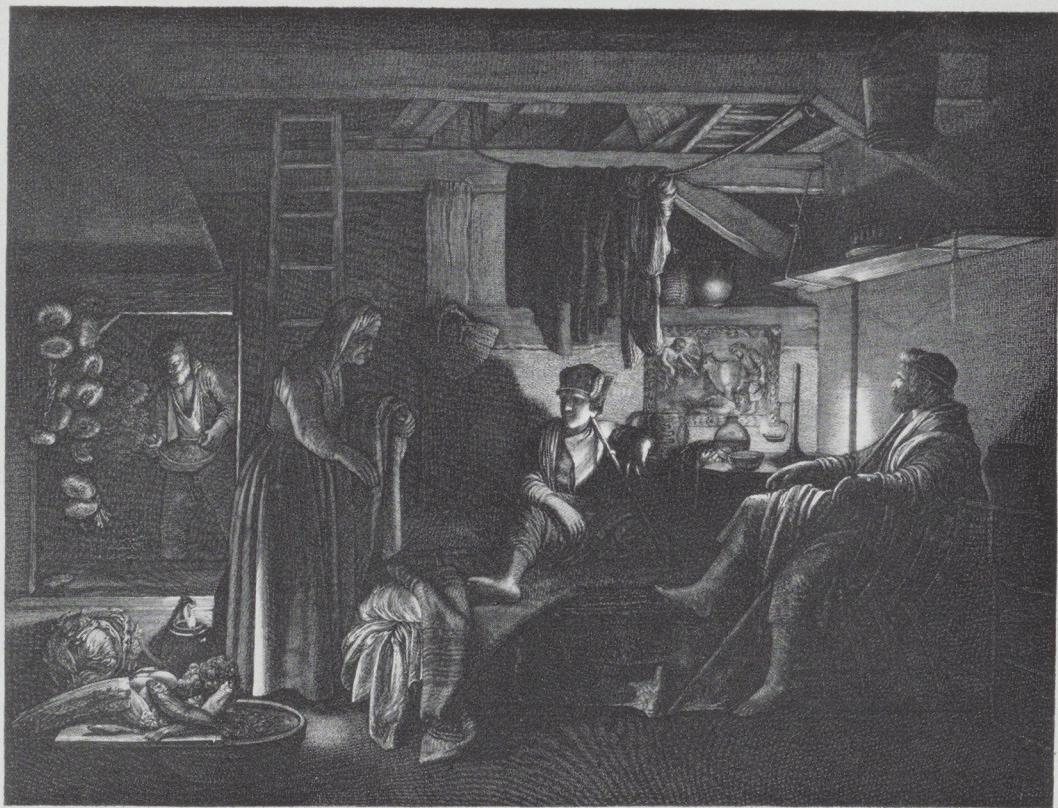
schoenen, een veldfles met leren draagriem, een vijzel en een luiermant duidelijk te herkennen zijn. Aan de wand hangt een oprolbare kaart met ernaast een rieten mand. Op de kap van de schouw is een koperen wandkandelaar met een gepolijste reflector gemonteerd.

In deze alledaagse omgeving zitten Anna en Maria bij het Kind. Anna laat haar handen die het wiegekoord nog vasthouden in haar schoot rusten en dommelt wat, Maria leest, het Kind slaapt vredig in de wieg, die dwars voor Anna's voeten staat. Jozef zit terzijde weggedoken in het duister onder de trap, waar hij iets uit een vat tapt. Zijn gerommel verstoort de rust niet; integendeel, het gerucht verklinkt in de stilte, die mensen en dingen omgeeft. Het schijnsel van de kaars, verscholen achter Maria's schouder, doorstraalt de ruimte tot in de verste hoeken. Het strijkt langs de wanden en over de trap, fonkelt in het koper, speelt helder over het slapende Kind, markeert de strakke, bijna norse gestalte van de oude Anna en zet Maria's silhouet scherp af tegen de achterwand en tegen het open boek, dat het hoogste licht vangt. Waar het licht wegsterft heersen duisternis, schemer en schaduw. Nooit heeft Rembrandt met schaduwen zo'n fascinerend effect bereikt als hier met de grote slagshaduw, die aan de figuur van Anna een geweldige dimensie toevoegt en die tegelijkertijd en zeker niet zonder opzet het silhouet van Maria op groter schaal herhaalt, zodat de gestalten van beide vrouwen voor het oog samenvloeien in de donkere vorm, die als een beschermende demon hoog oprijst boven het Kind.

Een sprekend voorbeeld van Rembrandts clair-obscur is dit schilderij niet. Immers, men spreekt van clair-obscur wanneer een middelsterke *natuurlijke* lichtbron, die meestal buiten het kader van het schilderij valt, ruimtelijke objecten om speelt en zo hun vorm als tastbaar voor ogen stelt door ze af te zetten tegen een schemerdonker fond. Een verheving van het zachte *sfumato* der zestiende eeuwse Italianen, die alle gradaties kent tot en met de intensiteit van licht en donker in Rembrandts *Nachtwacht*. In zijn *Heilige Familie*

bij avond volgt hij een ander belichtingsprincipe, waarbij een *kunstmatige* lichtbron – al of niet verhuld – in het tafereel is opgenomen. Vóór Rembrandts tijd hadden kunstenaars als Piero della Francesca, Rafael, Tintoretto en zoveel anderen de effecten, die op die manier te bereiken zijn, bijna alle al beproefd. De eigennigige Elsheimer wist er wonderen mee te doen. De Caravaggisten op hun beurt dreven er een spel mee, waarbij ze vaak de meest brutale contrasten niet uit de weg gingen terwille van een eclatant effect. Een unieke figuur binnen deze groep was de aan de periferie van de kunstcentra levende lotharinger Georges de la Tour, wiens religieuze tafereelen vervuld zijn van een sacraal licht dat uitstraalt van kaarsen en fakkels.

Het wonderlijke, sprookjesachtige realisme van Adam Elsheimer (1578–1610) en de strenge, sacrale stijl van Georges de la Tour (1593–1652) hebben Rembrandt merkbaar geïnspireerd. Elsheimers *Bezoek van Jupiter en Mercurius aan Philemon en Baucis* kende hij van de gravure die Hendrick Goudt er in 1612 naar heeft gemaakt (afb. 2). Vergelijkt men die prent met Rembrandts schilderij, dan wordt men niet alleen getroffen door een onmiskenbare verwantschap in sfeer en door de gelijksoortige, uiterst zorgvuldige en doordachte behandeling van licht en schaduwen (bij Elsheimer verspreiden twee olielampjes het licht), maar men ziet ook hoe Rembrandt het arrangement van zijn voorbeeld in grote trekken volgt en er zelfs een enkel motief rechtstreeks uit overneemt. Geheel links een compositie waarin verticalen overheersen – op de prent afgesloten door de staande Baucis en de ladder achter haar –, het overige deel van het tafereel naar rechts toe in de breedte uitgebouwd, waarbij de figuren nabij de achterwand zijn geplaatst, zodat een vrij breed stuk vloer hen scheidt van de toeschouwer. Plaatsing, houding en belichting van Mercurius corresponderen met die van Anna. Philemon neemt nauwelijks deel aan de scene, gelijk Jozef. Er zijn meer ontleningen aan te wijzen, sommige zo sterk getransformeerd dat men ze met moeite herkent. Het motief van de mand heeft Rembrandt letterlijk overgenomen, al hing hij hem



*Jupiter atque Hecmes fetic mortalis (Herguo) Hospitum in vauit palum, cum quipere mon si
 Qustrales P. eppam, sub amana crepusula poetis Bauculis, us gauerat Dni, et sua dona repencant.
 H. Goudt Palat Comes, et Luc. (Mil Eques, Nob. duo D. B. Goudt
 J. Goudt, Pictura et om. ingneum actum amatori D. D. v. i. z.*

Afb. 2. Hendrick Goudt naar Adam Elsheimer. Het bezoek van Jupiter en Mercurius aan Philemon en Baucis. Gravure, 1612. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

eerst aan de stijl naast het venster. In tweede instantie heeft hij dat veranderd door de mand daar te overschilderen (het repentier is duidelijk zichtbaar) en hem aan te brengen tegen de linker stijl, op die manier zijn voorbeeld weer dichterbij naderend³.

Ontleende Rembrandt de totale opzet van zijn tafereel in alle vrijheid aan het voorbeeld van

Elsheimer, tot de centrale groep van Anna, Maria en het Kind werd hij geïnspireerd door een prent naar een verloren compositie van Georges de la Tour, die gewoonlijk *Les veilleuses* wordt betiteld (afb. 4), maar die ongetwijfeld Anna, Maria en het Kind voorstelt⁴. Rembrandt heeft formeel gezien ook dit voorbeeld vrij geïnterpreteerd, maar van de absolute waarden van



Afb. 3. Detail van afb. 1.

La Tours conceptie – innigheid, intimiteit, moederliefde, tedere behoedzaamheid, vredige rust – heeft hij de zuiverheid puur vertolkt in zijn eigen idioom.

Behalve de *Heilige Familie bij avond* zijn er nog vier schilderijen, een paar etsen en enige tekeningen van Rembrandt bekend, die alle hetzelfde thema uitbeelden. Het onderwerp heeft hem voortdurend geboeid. Een onderlinge vergelijking van die schilderijen alleen al – de *Heilige Familie* te München van 1631 (afb. 6), de *Heilige Familie in de timmermanswerkplaats* in het Louvre van 1640 (afb. 7), de *Heilige Familie met de engelen* te Leningrad van 1645 (afb. 8) en de *Heilige*

Familie met het gordijn te Kassel van 1646 (afb. 9) – zou stof te over leveren voor een beschouwing. Hier willen wij er slechts op wijzen, dat Rembrandt, een bepaalde traditie volgend, Jozef steeds als timmerman heeft voorgesteld, behalve op de *Heilige Familie bij avond*. Nu is dat niet de enige uitzondering op wat een vaste regel lijkt, want op een vroege ets (Bartsch 62) naar een voorbeeld van Annibale Carracci (Bartsch 11) leest Jozef in een boek, op een latere tekening in de Albertina te Wenen (Benesch, nr. 888) zit hij met de armen over elkaar achter een tafel en op de beroemde ets (Bartsch 63), die Rembrandt in 1654 vervaardigde in navolging van Mantegna's *Madonnagravure* (Bartsch 8), gluurt hij door het

venster naar binnen. Jozef heeft geen vaste rol en Rembrandt geeft hem zelfs grif een bijrolletje als zijn regie dat vergt. Anna, die op de *Heilige Familie bij avond* zo'n centrale plaats inneemt, komt ook voor op het schilderij in het Louvre, maar zij ontbreekt op de andere voorstellingen. Dat zijn afbeeldingen van de heilige familie in de meest strikte zin. Het thema kent echter vanouds verschillende varianten, die verklaarbaar lijken uit de nauwe verwantschap ervan met twee andere iconografische onderwerpen: de Heilige Maagschap en de Anna-te-Drieën.

Een beroemd voorbeeld van een Heilige Maagschap, waarin Anna volgens legendarische bron-

nen als stammoeder van een zeer uitgebreide heilige familie wordt voorgesteld, is het schilderij van Geertgen tot St. Jans in het Rijksmuseum (afb. 10)⁵. In een kerkinterieur zitten daar links Anna en Maria met het Kind, tezamen een Anna-te-Drieën vormend. Achter de beide vrouwen staan hun echtgenoten, Joachim en Jozef. Op een schilderij te Dresden, dat omstreeks 1500 door een anonieme noord-nederlandse meester is gemaakt, is de groep uit het grotere verband geïsoleerd en gesitueerd in een binnenkamer (afb. 11). Joachim is daar nog aanwezig, het lamplicht is er nog niet ontstoken, maar overigens zijn daar reeds alle elementen gegeven, die Rembrandt anderhalve

Afb. 4. Anonieme graveur naar Georges de la Tour. Anna-te-Drieën. Gravure.



eeuw later zou gebruiken. Zowel Geertgen als de anonieme meester van het schilderij in Dresden hebben de oudere hiëratische vorm van het Anna-te-Drieën schema, waarbij het Kind recht en stijf op de schoot van Maria zit en zij op haar beurt op de schoot van haar moeder, al verlaten. Toch is er iets bewaard gebleven van de plechtige sfeer rond dit thema, dat de onbevleete ontvangenis van Maria symboliseert. Bij Georges de la Tours Anna-te-Drieën – want dat is het werkelijke onderwerp van zijn compositie – is die serieuze, geheiligde stemming nog toegenomen. Bij Rembrandt vormt het de essentie van zijn schilderij. Hij zal dan ook dit oude en overbekende thema niet uit louter formele overwegingen ten grondslag aan zijn *Heilige Familie bij avond* gelegd hebben. De zinrijke betekenis ervan, die hem niet onbekend geweest kan zijn, moet bij die keuze een grote, zoniet doorslaggevende rol gespeeld hebben. Hoe Rembrandt die katholieke waarheid, die overigens pas in 1854 tot dogma werd verheven, heeft gewaardeerd, valt echter moeilijk te peilen, zolang zijn religieuze overtuiging nog zoveel geheimen voor ons heeft⁶.

De datering van het schilderij is een moeilijke kwestie, waarover wij ons, in de enkele maanden dat het schilderij nu in Amsterdam is, nog geen definitief oordeel gevormd hebben. Bijna alle auteurs volgen de traditionele datering 'omstreeks 1644'. In hun standaardwerk over Rembrandt merken Bode en Hofstede de Groot op⁷, dat de lichtbehandeling voor de tijd rond 1644 ongevoen natuurgetrouw is. Zij prefereren een datum kort na 1640. Volgens Jacob Rosenberg kan het schilderij 'wohl noch vom Ende der dreisziger Jahre' stammen⁸. De rotsvaste vormgeving, de zorgvuldige verfbehandeling en de aandacht voor het detail zijn kenmerken, die voor ons de datering van Rosenberg zeer aanvaardbaar maken⁹.

Toen het schilderij werd aangekocht was de geschiedenis ervan vrij goed bekend, maar verder terug dan het jaar 1722 reikten de gegevens niet. Een engelsman, Jonathan Richardson Jr., zag het

toen in Parijs en maakte daar een aantekening over¹⁰. Bij de restauratie van het schilderij ontdekte de hoofd-restaurator van het Rijksmuseum, de heer H. H. Mertens, achterop het gladde paneel van mahoniehout een met pen en inkt geschreven inscriptie, die niet zonder moeite maar met succes ontcijferd werd. Er bleek te staan: Margriet Six. Er zijn drie Margaretha's Six, die in beginsel voor indentificatie in aanmerking komen¹¹: de dochter van Jan Six en Margaretha Tulp¹², die in 1666 werd geboren en in 1718 ongehuwd stief, de dochter van Mr. Pieter Six en Emerantia Deyman (dochter van Jan Deyman, de chirurg), die in 1698 werd geboren maar die hoogstwaarschijnlijk niet ouder is geworden dan een jaar of twee, en de dochter van Jans broer Pieter, die getrouwd was met zijn nicht Johanna Six. Deze Margriet Six leefde van 1653 tot 1704. Van de drie kandidaten lijkt de dochter van Jan Six, die immers met Rembrandt bevriend is geweest, de beste. Zij zou het schilderij verworven kunnen hebben uit de nalatenschap van haar vader. Nu was het de gewoonte, dat het gedeelte aan schilderijen van zo'n erfenis geveild werd, zodat de erfgenamen en andere gegadigden eruit konden kopen wat zij wensten. De opbrengst van de veiling werd dan verdeeld onder de erfgenamen, waarbij eventueel door hen gedane aankopen verrekend werden. Uit het geannoteerde exemplaar in het Six-archief van de catalogus van de veiling van Jan Six blijkt nu niet alleen, dat Rembrandts *Heilige Familie bij avond* daar niet onder de hamer is gekomen (d.w.z. niet het eigendom van Jan Six is geweest), maar ook dat Margaretha Six daar niets koopt. Zij was blijkbaar niet in schilderijen geïnteresseerd. Het is dan ook niet waarschijnlijk, dat zij de gezochte Margriet is. De tweede candidate valt af wegens haar vroege dood. De derde, de dochter van Pieter Six (1612–1680) en Johanna Six (1628–1689) blijft als enige over. Zij had twee broers, Mr. Pieter Six (reeds genoemd) die een jaar eerder stierf dan zijn zuster, en de vrijgezel Willem Six die haar vele jaren overleefde. Deze beide broers – neven van Jan Six – hadden elk een prachtige verzameling schilderijen, die na hun



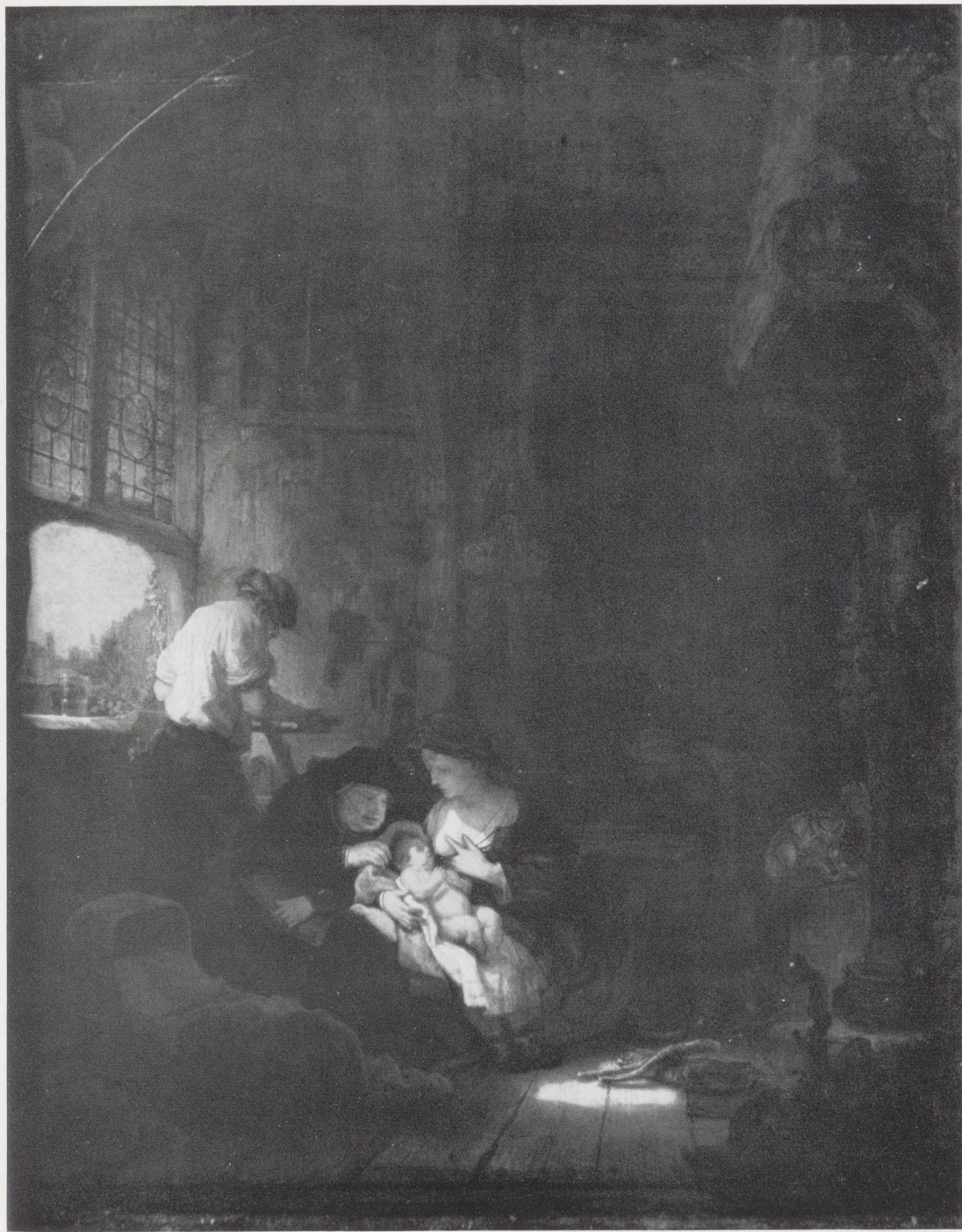
Afb. 5. Detail van afb. 1.

dood is geveild¹³. Hun zuster Margaretha trouwde in 1673 met Willem Schrijver, die nog in datzelfde jaar stierf. Het is niet waarschijnlijk, dat zij van deze rijke jongeling heeft geërfd omdat haar vermogen bij haar overlijden dan zeker groter zou zijn geweest. In 1681 hertrouwt zij met Joan de Vries (1633-1708), die haar vier jaar overleeft. In haar testament uit 1696, dat op 11 januari 1704 werd geopend door notaris Jan Schrick (Amsterdam, Gemeentearchief, N.A. 5651), verklaarde Margaretha, wier tweede huwelijk evenals haar eerste kinderloos bleef, dat alle goederen welke zij bij haar huwelijk bezat ofwel tijdens haar huwelijk had geërfd van haar moeder, aan haar broer Willem zouden komen. De overige goede-

ren kwamen aan haar man. Nu is het minder waarschijnlijk, dat Margriet Six het schilderij tijdens haar huwelijk heeft gekocht. Zij zal het wel verkregen hebben uit de erfenis van haar vader (1680) of haar moeder (1689). In beide gevallen moet het schilderij bij Willem Six terecht zijn gekomen, die pas in 1733 stierf. Ook in de veiling van zijn collectie treft men de *Heilige Familie* niet aan, maar het paneel bevond zich dan ook in 1722 al in Parijs, zodat men moet aannemen dat Willem het te eniger tijd heeft verkocht.

Jonathan Richardson Jr. trof het schilderij te Parijs aan in het 'Cabinet du lit jaune' van het Palais Royal, de residentie van hertog Philippe II d'Orléans (1674-1723), genaamd Le Régent, de



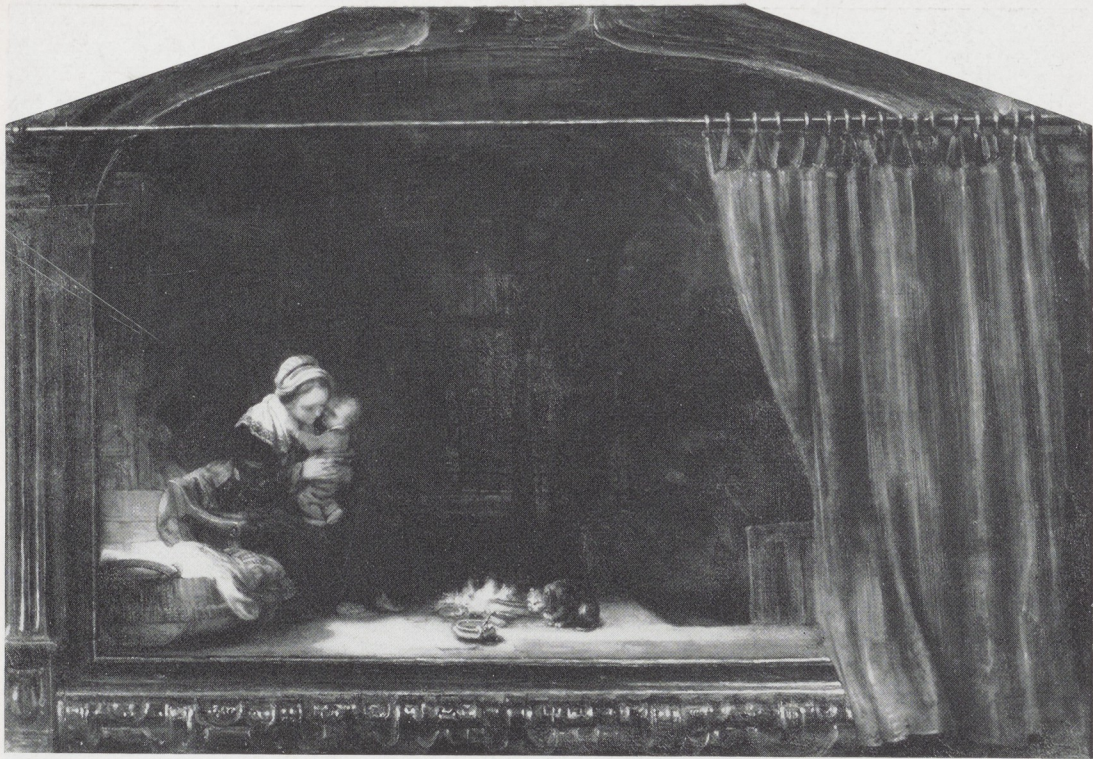


Afb. 7. Rembrandt. De Heilige Familie in de timmermanswerkplaats, 1640. Paneel, 41 × 34 cm. Louvre, Parijs.

Afb. 6. Rembrandt. De Heilige Familie, 1631. Doek, 195 × 132 cm. Alte Pinakothek, München.



Afb. 8. Rembrandt. De Heilige Familie met de engelen, 1645. Doek, 117 × 91 cm. Ermitage, Leningrad.



Afb. 9. Rembrandt. De Heilige Familie met het gordijn, 1646. Paneel, 45 × 67 cm. Gemäldegalerie, Kassel.

neef van Lodewijk XIV. Hij is één der grootste verzamelaars geweest die Frankrijk ooit heeft gekend. De meeste van zijn schilderijen verwierf hij in Italië, maar in Holland kocht Guillaume Dubois, de latere kardinaal, voor hem in. Dat gebeurde in 1716 toen Dubois hier vertoefde om de Triple Alliantie (1717) te bewerkstelligen. Het lijkt ons waarschijnlijk, dat hij het schilderij toen van Willem Six heeft gekocht. Volgens Stryien-ski¹⁴ komt het stuk niet voor in de inventaris van de Orléans-verzameling van 1724. Men vindt het voor het eerst vermeld in Dubois de Saint-Gelais' eerste officiële catalogus van de verzameling (1727) en vervolgens ook in de inventarissen, die na de dood van de zoon en de kleinzoon van Le Régent, resp. in 1752 en 1785 werden opge-maakt. Zijn achterkleinzoon Louis Philippe Joseph d'Orléans (1747-1793), genaamd Phi-

lippe Egalité, maakte in de revolutiedagen ter-wille van zijn politieke aspiraties korte metten met zijn kostbare erfenis. In 1791 verkocht hij de duitse, vlaamse en hollandse schilderijen aan Thomas Moore Slade, die handelde in opdracht van Lord Kinnaird, Mr. Morland en Mr. Ham-mersley. Slade's boeiende relaas van deze affaire is te vinden in Buchanan's *Memoirs of Painting*¹⁵ Onder verantwoording van Mr. Wilson werden de schilderijen van april tot juni 1793 (het jaar waarin Philippe Egalité zijn lot op de guillotine niet kon ontlopen) ter verkoop tentoongesteld in het oude gebouw van de Royal Academy. De trotse titel van de catalogus luidt: *The Orleans Gallery now exhibiting at the Great Room late the Royal Academy, No. 125 Pall Mall*. Er bestond geweldige belangstelling voor dit evenement. Nadat de drie opdrachtgevers hun keuze hadden



Afb. 10. Geertgen tot St. Jans. De Heilige Maagschap. Omstreeks 1485. Paneel, 137,5 × 105 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 11. Noordnederlands meester. Binnenhuis met Anna-te-Drieën, Joachim en Jozef. Omstreeks 1500. Paneel, 65 × 48 cm. Gemäldegalerie, Dresden.

bepaald, kregen andere gegadigden gelegenheid tot kopen. Richard Payne Knight M.P. (1750-1824) verwierf de Rembrandt voor duizend guineas. De verleiding om uit te wijden over deze begaafde engelsman is groot, maar we moeten volstaan met enkele gegevens over hem. Knight is nog altijd bekend om zijn belangwekkendste boek *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, dat in 1805 in Londen verscheen. Als oudheidkundige genoot hij bij zijn tijdgenoten een zeer hoog aanzien. Het trof Lord Elgin dan ook bijzonder onaangenaam toen Knight tijdens een dinner-party opmerkte, dat de Lord 'lost his labour' door de sculpturen van het Parthenon naar Londen te brengen. Knight was er van overtuigd, dat het romeinse kopieën waren. Alleen al die vergissing zou hem onsterfelijk gemaakt hebben. Maar overigens bewijzen zijn geschriften en zijn fraaie verzamelingen, die hij aan het British Museum naliet (o.a. maar liefst 273

tekeningen van Claude Lorrain), zijn kennis en zijn kennerschap. Naar eigen ontwerp liet hij zijn landhuis Downton Castle bouwen, dat vlak bij Ludlow ligt. Daar heeft Rembrandts *Heilige Familie bij avond* ruim anderhalve eeuw aan de wand gehangen. Via een dochter van Richard's broer Thomas Andrew Knight (1759-1838) kwam het schilderij met Downton Castle in bezit van de familie Boughton (later Boughton-Knight), en andermaal door vererving in de vrouwelijke lijn in bezit van de familie Peareth Kincaid Lennox.

Pas in de loop van de negentiende eeuw heeft men het bijbelse onderwerp van Rembrandts schilderij weer als zodanig herkend. Voordien gaf men het titels als: *la Veillée hollandaise*, *A Dutch Interior of le Berceau*, respectievelijk *The Cradle*¹⁶. Nu het schilderij in Amsterdam is teruggekeerd, kreeg het een goede hollands titel, die wel spoedig zal zijn ingeburgerd: *de Heilige Familie bij avond*.

Afb. 12. Detail van afb. 1.



Noten

¹ Behalve de zwartekunstprent door McArdell, die men achter dit artikel vindt gereproduceerd, kennen wij de volgende prenten: gravure door C. G. Guttenberg in l'Abbé de Fontenay, *La Galerie du Palais Royal*, gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent, sous la direction de J. Couché, 3 dln., Paris 1786-1808, dl. III (1808), 4e tableau de Rembrandt (de prent werd omstreeks 1785 gemaakt); ets door D.-V. Denon, voor het eerst tentoongesteld op de Salon van 1787 (*M. Roux, Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVIIIe siècle* [Bibliothèque National], dl. VI, 1949, p. 564, nr. 230); ets door Sauveur Legros, 1791 (Rijksprentenkabinet, Amsterdam).

² Men zou dit wiel voor een wagenwiel kunnen houden. Maar aan het brede loopvlak, waarover het snoer loopt dat de klos en de spil doet draaien, herkent men het spinnewiel. Op het schilderij zelf onderscheidt men niet alleen het snoer, maar ook de uiteinden van de vork, waarin het wiel hangt.

³ De schaduw van Mercurius is noch op Goudts prent, noch op het schilderij zelf van Elsheimer (*Gemäldegalerie, Dresden*) zó pregnant uitgebeeld als die van Anna. Toch lijkt Rembrandt ook dat motief aan Elsheimer ontleend te hebben, want op een voorstudie voor het Bezoek aan Philemon en Baucis werpt de figuur van Mercurius wel degelijk zo'n schaduw op de wand. Het is heel goed mogelijk, dat Rembrandt deze tekening in zijn bezit heeft gehad. Thans berust dit blad, waarop Prof. Dr. J. G. van Gelder ons attent maakte, in het British Museum (veiling Spencer-Churchill, Londen, 1 XI 1920, nr. 151 met afb.).

⁴ F.-G. Pariset, *Georges de la Tour*, Paris 1948, beeldt de gravure af op plaat 18 met de gangbare titel *Les veilleuses*. Maar in zijn bespreking van de prent duidt hij op p. 179 de figuren aan als Anna, Maria en Jezus. Het verwante schilderij in het museum te Rennes noemt hij nu eens *Le nouveau-né*, dan weer *La nativité*. Voor beide werken lijkt ons de enige juiste titel: *Anna-te-Drieën*. Tot onze verrassing bleek Pariset het verband tussen de gravure van La Tour en Rembrandts schilderij al te hebben opgemerkt. In een lange voetnoot schrijft de auteur op p. 368 terloops: 'Vers 1644 Rembrandt s'inspire des Veilleuses dans sa Sainte Famille de Downton Castle'.

⁵ Het schilderij werd uitvoerig besproken door James E. Snyder in het Bulletin van het Rijksmuseum V, 1957, p. 92 e.v.

⁶ Het *Anna-te-Drieën* thema is in de zeventiende eeuw zelden geschilderd. Een voorbeeld is het 1630 gedateerde schilderij van Dirck van Hoogstraten in het Museum Amstelkring (bruikleen van het Rijksmuseum). Van Hoogstraten was allerminst katholiek; men leze er Houbraken I, p. 159 e.v. op na.

⁷ W. Bode en C. Hofstede de Groot, *Rembrandt, beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde*, 8 dln., Paris 1897-1906, dl. IV (1900), p. 15.

⁸ J. Rosenberg, 'Die Rembrandt-Ausstellung in Holland', *Kunstchronik* IX, 1956, p. 347.

⁹ De datering van *La Tours Veilleuses* vormt een probleem op zichzelf, zodat daaruit geen betrouwbare datum post quem voor Rembrandts schilderij valt af te leiden.

¹⁰ Jonathan Richardson Jr., *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings, and Paintings in Italy*, etc. With remarks, London 1722, p. 21. Geciteerd door Seymour Slive, *Rembrandt and his critics, 1630-1730*, Den Haag 1953, p. 149. Door mij geciteerd op p. 160

¹¹ De volgende gegevens werden ons verstrekt door Jhr. Six van Hillegom, die voor ons een vergaand onderzoek instelde in het Six-archief, waarvoor wij hem hier onze grote erkentelijkheid betuigen.

¹² Als echtgenote van Jan Six kan men Margaretha Tulp ook Margaretha Six noemen. Tegenwoordig is dat gebruikelijk, maar in de zeventiende eeuw wordt een vrouw zelden bij de naam van haar man genoemd.

¹³ M. G. de Boer, 'Vergeten leden van een bekend geslacht', *Amstelodamum*, Jb. 42, 1948, p. 10 e.v.

¹⁴ C. Stryenski, *La Galerie du Régent Philippe*, duc d'Orléans, Paris 1913, p. 182, nr. 398.

¹⁵ W. Buchanan, *Memoirs of Painting, with a chronological history of The Importation of Pictures by Great Masters into England since The French Revolution*, 2 vols, London 1824, vol. I, p. 196.

¹⁶ Richard Hamann, *Rembrandt*, Potsdam 1948, p. 288, volhardt in de oude zienswijze, dat Rembrandt eenvoudig een interieur met grootmoeder, moeder en kind zou hebben uitgebeeld. Wel erkent hij, dat Rembrandt nooit een zuiver genre-tafereel heeft geschilderd. Ergo, luidt de conclusie van zijn drogredenering, stamt het schilderij niet van Rembrandt, maar van één van diens begaafde leerlingen, zoals Maes. Alleen al het feit, dat bij de recente reiniging van het schilderij duidelijke sporen van Rembrandts signatuur zijn gevonden, weerlegt dit oordeel.

Otto Benesch, *Rembrandt, Werk und Forschung*, Wien 1935, p. 36, heeft het werkelijke onderwerp aangevoeld, maar miskend. De auteur schrijft: 'Das Thema 'Anna Selbdritt' wird zum Bibellesen zweier Frauen, die in abendlicher Stube ein Kleines bewachen.'

Jonathan Richardson Jr. (1694-1771), die Rembrandts *Heilige Familie bij avond* in 1722 in de Orléans-verzameling te Parijs heeft gezien, beschreef het in zijn *Account* als volgt:

'A Woman reading to her Mother, while the Old Woman nods in, rocking the Cradle, where her Grandchild sleeps: The same Size as the finish'd Drawing my Father has, and exactly the same, as far as a Drawing and Picture can be. All the good properties of a Picture (of this subject) are here in a very high Degree, and some as high as one can conceive 't is possible to raise them. They are plain People, and in a Cottage; and Nature, and Humour must be instead of Grace, and Greatness; the Expression is exquisite; the Colouring warm, and transparent; a vast number of Parts put together with the utmost Harmony; and for the Clair-Obscure it may stand in Competition with the *Notte* of Correggio, or any other picture'. De tekening die zijn vader Jonathan Richardson Sr. (1665-1745) bezat, kwam na diens dood aan zijn schoonzoon, de portretschilder Thomas Hudson (1701-1779) en later bevond deze kopie, die men vroeger voor een originele tekening van Rembrandt hield, zich in de verzameling van Sir Francis Seymour Haden (1818-1910). In 1938 had kunsthandelaar Mellaert het blad (afb. 13). De tekening wijkt op sommige punten af van het schilderij, maar komt nauwkeurig overeen met de zwartekunstprent van James McArdell (afb. 14), die er dan ook naar gemaakt is.



Afb. 13. Onbekende kunstenaar naar Rembrandt. De Heilige Familie bij avond. Tekening, 294 × 460 mm. Vóór 1722. Verblijfplaats onbekend.

Afb. 14. James McArdell naar de tekening, die een onbekende kunstenaar naar Rembrandts schilderij heeft gemaakt (afb. 13). Zwartekunstprent, 310 × 466 mm. Omstreeks 1755. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



(Done from a Copied Drawing of Rembrandt all the same size in the Collection of Mr. Hudson.)
The Original picture by Rembrandt in the Collection of the Duke of Orleans.

J. M. McArdell del.