

AFB. 1. DETAIL VAN HET COSTUUM VAN VAN RUYTENBURCH, GEDEELTELIJK SCHOONGEMAAKT.

De bijzondere plaats, welke de ,,Nachtwacht" niet alleen in Rembrandt's oeuvre maar ook in de belangstelling daarvoor van het Nederlandsche volk — en van de wereld — inneemt, maakt de behandeling, welke het schilderij in het laatste halfjaar heeft ondergaan tot een gebeurtenis van veel meer beteekenis dan een noodige en inderdaad reeds zóóveelste schoonmaak. Thans voor het eerst, naar het ons voorkomt, is het schilderij niet slechts naar wetenschappelijk verantwoorde methode, maar ook onder voortdurend aesthetisch wetenschappelijk toezicht grondig gereinigd en hersteld in een toestand, die voorzoover de lotgevallen en de tijdsinvloeden dit nog toelaten den oorspronkelijke nabij komt. Eene verantwoording tegenover de kunsthistorische wereld leek daarom voor de hand te liggen; de Directie van het Rijksmuseum dacht daarover evenzoo en achtte met ons Oud-Holland daarvoor de aangewezen plaats. Het is ons een genoegen aan de heeren dr. A. van Schendel, conservator en H. H. Mertens, restaurateur bij het Rijksmuseum een aflevering van ons tijdschrift te kunnen afstaan voor hun verslag, dat tevens een belangwekkende geschiedenis geworden is van de lotgevallen van het meest beroemde en meest indrukwekkende onzer Schuttersstukken, waarvan reeds een tijdgenoot verwachtte, dat het ,,al zijn meedestrevers verdueren (zou), zijnde zoo schilderachtich van gedachten, zoo zwierich van sprong en zoo krachtich, dat, nae zommiger gevoelen, al d' andere stucken daer als kaertebladen nevens staen."

Wij zijn dankbaar, dat wij het nu weer zóó kunnen zien.

REDACTIE.

De restauraties van Rembrandt's Nachtwacht

door A. VAN SCHENDEL en H. H. MERTENS.

I.

"A good picture, like a good fiddle, should be brown". Deze categorische uitspraak van Sir George Beaumont (1753—1827), verzamelaar en amateurschilder, een van de eerste groote begunstigers van de National Gallery [1]), karakteriseert den smaak van een tijdperk. De warme toon, de mysterieuze goudglans, pasten in het klimaat van de romantiek, die in gedempt licht en gesluierde schaduw de juiste sfeer vond voor haar overgevoeligheid voor gemoedsstemmingen. De toenemende belangstelling voor de geschiedenis kweekte een poëtische liefde voor de aspecten van het oude en vergane, een diepen eerbied voor al de teekenen van de aanraking door den tand des tijds. Men raakte in geestdrift voor een vervallen bouwwerk, men kreeg begrip voor de schoonheid van de patine op een oud schilderij.

Misschien begon het misverstand over de patine van schilderijen, dat heden nog wel voortduurt, reeds in die dagen. Evenals bij meubelen en beelden, beschouwde men bij schilderijen de patine als de tonige opperste laag, die een essentieel deel van het kunstwerk zou vormen. Dit zou juist

[1]) A. M. HIND, Rembrandt, 1938, p. 101 noot.

zijn, wanneer een schilderij met zijn homogene lagen van verf en oorspronkelijke vernis slechts door den tijd en niet door menschenhanden aangetast tot ons kwam. Verf en vernis ondergaan met den tijd natuurlijke veranderingen, zij worden donker, zij besterven, zij vergelen, soms trekken zij in den ondergrond of slaan zij door, zij barsten over het geheele oppervlak. Al deze wijzigingen tezamen zijn de patine van het schilderij. De schilder kent die verschijnselen en houdt vaak bewust rekening met het verouderingsproces van zijn werk. Er zijn echter ouderdomsverschijnselen, die hij niet wenscht, doch die hij niet kan tegenhouden. Vernis, die de verf frisch moet houden en beschermen tegen den invloed van de atmosfeer, is meestal veel minder houdbaar dan verf, zij droogt in en wordt dof, zij verliest haar beide functies en behoeft spoedig herstelling of vernieuwing [1]). Zoodra een nieuwe vernislaag wordt aangebracht, zelfs zonder verwijdering van de oude, wordt de natuurlijke patine geschonden.

Hoe uitermate zeldzaam zijn de schilderijen met een oorspronkelijke vernis! De meesten hebben meer dan eens een behandeling noodig gehad. De schilders hebben zich vaak veel moeite getroost om een dergelijk later ingrijpen in hun werk te voorkomen, getuige de talrijke pogingen om duurzame, blanke vernissen te vinden [2]), maar wanneer de beschermende laag al den tijd weerstond, moest zij het toch meestal ontgelden bij het vaak ruw verwijderen van stof en van het oppervlakkig vuil.

In de praktijk ziet men, dat het grootste deel der oud-Hollandsche schilderijen menige behandeling van de vernis heeft ondergaan. Het afnemen van de vernis en het opnieuw vernissen behooren tot de meest toegepaste methoden van conservatie. Werd een schilderij dof en ondoorzichtig dan trachtte men het den ouden glans weer te geven door nieuwe lagen vernis aan te brengen. Dit hielp misschien eenige tientallen jaren, maar dan moest de operatie herhaald worden. Zoo kwamen met den tijd verscheidene lagen van verschillende samenstelling en ouderdom over elkaar te liggen, een korst vormend van door vuil vertroebeld, gekristalliseerd hars. Waren de gebruikte vernissen slechts steeds vluchtige harsoplossingen geweest, dan hadden zij minder ingrijpende gevolgen gehad, maar men gebruikte ook vaak lakken, die glashard worden, al of niet gekookte oliën, die langzaam drogend, vuil opnemen en sterk vergelen, was en balsems, die schiften of troebel worden en steeds zacht blijven. Bovendien werd het een gewoonte, toen de smaak voor „brown pictures" ingang begon te vinden, de vernissen met verfstoffen te kleuren om aldus het schilderij onmiddellijk dien mooien ambertoon te geven [3]).

---

[1]) Zie over dit onderwep o.a. MARTIN, Iets over gele en vuile vernislagen. Oude Kunst, 1918/19, p. 3—9; MAX DOERNER, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, 7e dr., 1941, p. 386 en passim.

[2]) Bekend is de briefwisseling van Dürer met Heller, zie DOERNER, c.c., p. 283.

[3]) De heer RUHEMANN, vroeger restaurator aan het Kaiser Friedrich Museum, thans verbonden aan de National Gallery, vertelde ons onlangs hoe hij nog in 1929, bij zijn intrede op het restauratie-atelier van het Berlijnsch museum, daar een groote partij oker aantrof, waarmede men de vernissen placht te kleuren.



Afb. 2. DE NACHTWACHT.

De termen „Galerieton" en „vernis Rembrandt" hebben ook voor ons nog een bekenden klank, de Franschen spraken zelfs van „décoction de prunaux" of van „jus de réglisse, pour donner de l'harmonie"[1]). In de pogingen om het schilderij doorzichtigheid en warmte te geven beperkte men zich overigens niet tot een enkelvoudige behandeling: van Johann Anton Riedel, den vermaarden 18den eeuwschen restaurator van de verzamelingen te Dresden, wordt vermeld dat hij tot zes keer toe het verderfelijke bestrijken met olie op zijn patiënten herhaalde[2]).

De algemeenheid van dergelijke gebruiken bij het vernissen, waarvan de litteratuur talrijke bewijzen kan leveren, leert ons hoe de eerbiedig bewonderde patine veelal niet meer is dan een tamelijk recent toevoegsel, zonder eenig verband met het oorspronkelijke schilderij, bedorven door ondeugdelijke samenstelling of uitdrukkelijk bedoeld om de illusie van oudheid te wekken. Doch hoe ontzaggelijk sterk wijzigt een vuile, willekeurig of onwillekeurig gekleurde vernislaag de optische werking van het schilderij, hoe diep beïnvloeden de toon, de doorzichtigheid, de gladheid van die opperste huid het definitieve aspect van het kunstwerk! De kleuren worden onnatuurlijk verwarmd of gedoofd, de subtiele harmonie tusschen licht en donker wordt verstoord, de karakteristieke oneffenheden van het verfoppervlak smelten samen onder den effen spiegel van de saus, die alle contrasten verzwakt. Door de „goede bedoelingen" van de herstellers raakt het schilderij hoe langer hoe verder verwijderd van de bedoeling van zijn maker.

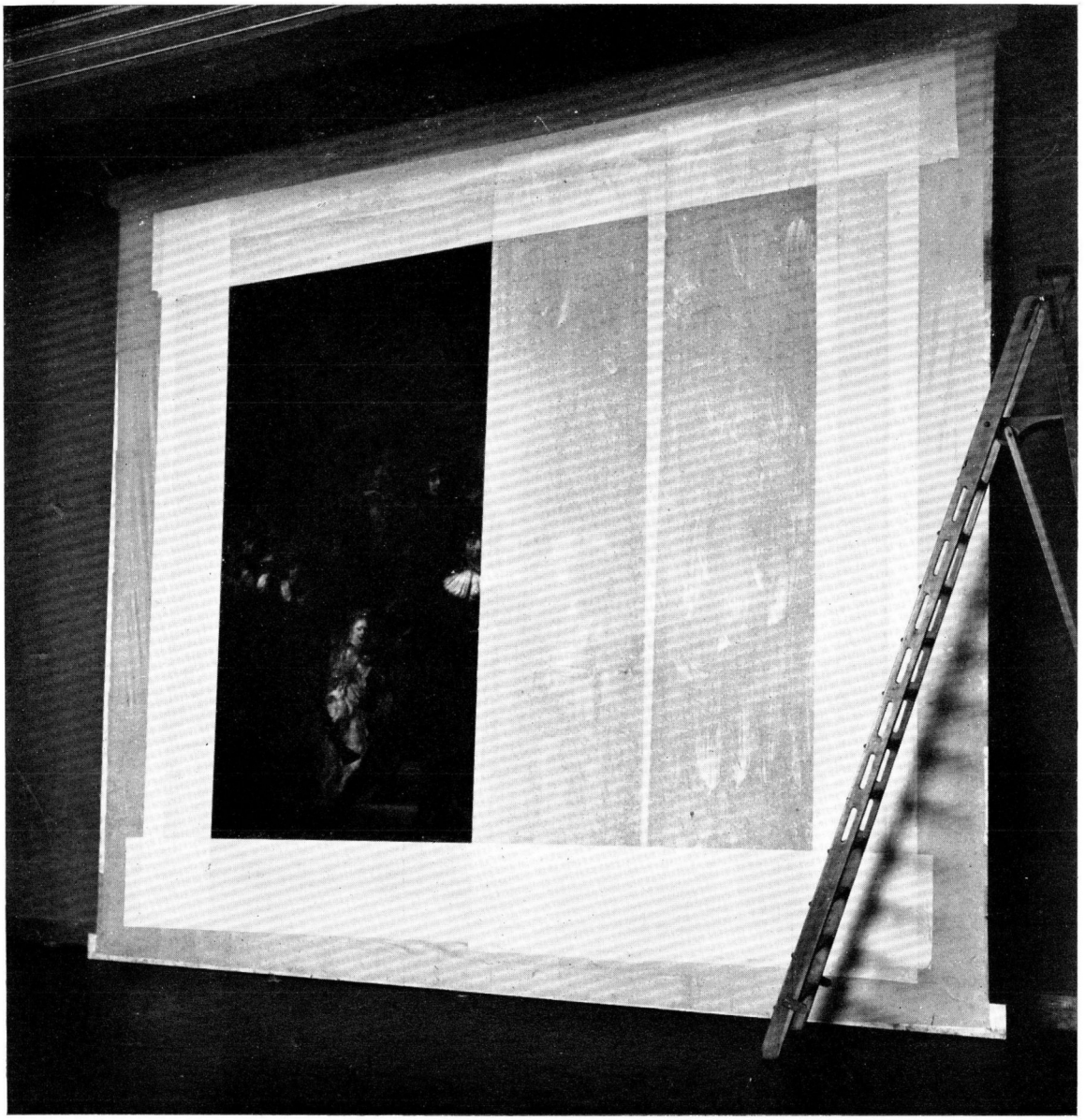
Er bestaat niettemin een oud wantrouwen tegen het schoonmaken van schilderijen, dat eenerzijds berust op de vrees dat de ten onrechte als echt veronderstelde patine zal worden afgenomen, doch anderzijds gerechtvaardigd wordt door de wetenschap, dat tallooze malen de bemoeiïngen van onkundige en gewetenlooze restauratoren de schilderijen onherstelbare schade hebben aangedaan. Het behoeft geen betoog, dat een schilderij, evenals een zieke, alleen veilig is in de handen van een bekwaam, ervaren en onbaatzuchtig vakman, die nooit de eerbied voor het te conserveeren werk verliest en zich een voortdurende controle van zijn methoden getroost. Zijn zoodanige waarborgen van vakmanschap aanwezig, dan kan tegen het afnemen van troebele en vergeelde lagen uit lateren tijd alleen hij bezwaar maken, die zoo gehecht is aan de illusie van den goudglans, dat hij liever het schilderij bewondert door dezen romantischen bril, dan in de eigen verhoudingen van kleur en toon.

Zeer weinig is ons bekend van de restauratiemethoden in vroeger tijden, het schijnt wel een traditie van schilderijen-herstellers, hun bedrijf met een

---

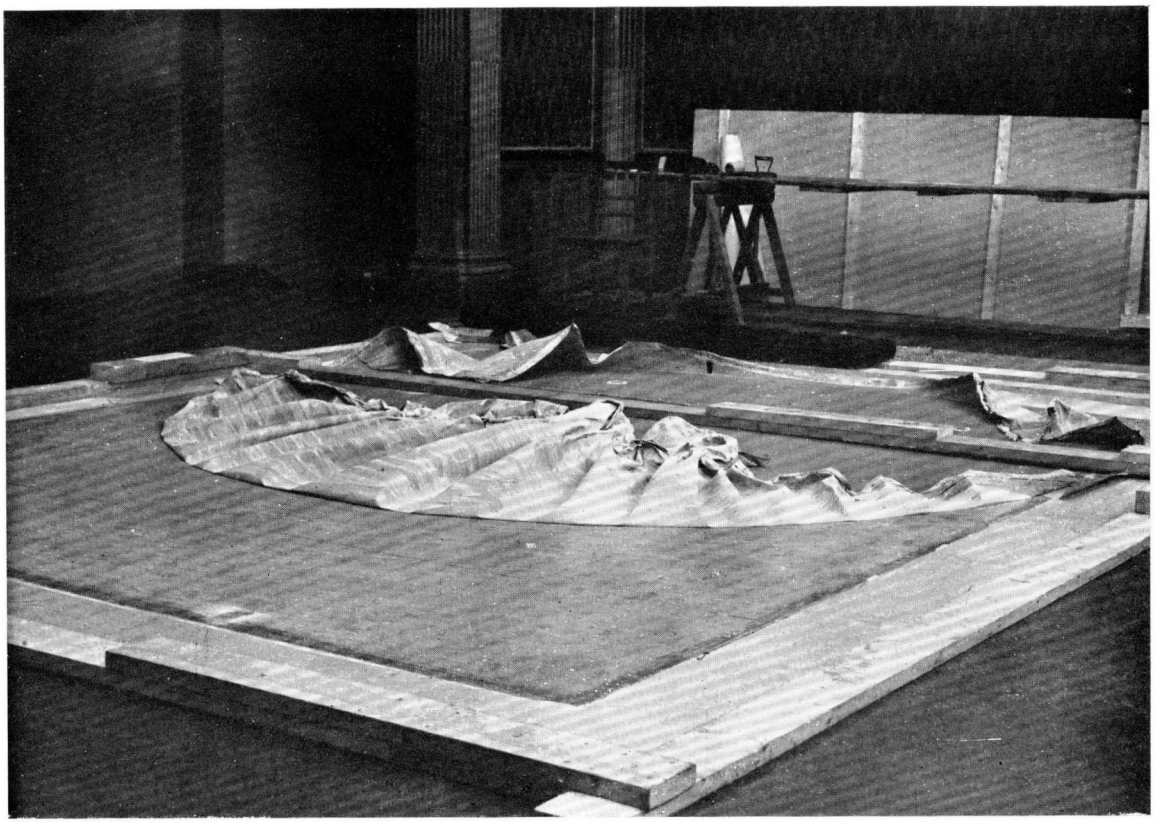
[1]) DURAND-GRÉVILLE, Gazette des Beaux-Arts, 1885, II, p. 413. NEUMANN, Rembrandt, 2e dr. 1905, dl. II, pp. 372—375.

[2]) M. STÜBEL, Gemälderestaurationen im 18. Jahrhundert, Der Cicerone, 1926, p. 133. Ten onzent moesten in 1800, blijkens een opgave van C. S. Roos, 180 schilderijen uit de Nationale Konstgalerij op het Huis ten Bosch, die naar Amsterdam verzonden werden, 3 à 4 maal gevernist worden; zie MOES en VAN BIEMA, De Nationale Konstgalerij en het Koninklijk Museum, 1909, 27.



AFB. 3. DE NACHTWACHT OPGESPANNEN EN HALF BEPLAKT VÓÓR DE VERDOEKING.

waas van geheimzinnigheid te omhullen. Af en toe vergunnen oude bescheiden ons iets te weten te komen, zoo niet over hun werkwijzen en recepten, dan toch over den omvang van hun werkzaamheden. Wanneer wij — om nu dicht bij huis te blijven — een blik werpen in de belangrijke publicaties van Mr. W. F. H. Oldewelt over de stadsrekeningen van Amsterdam in de



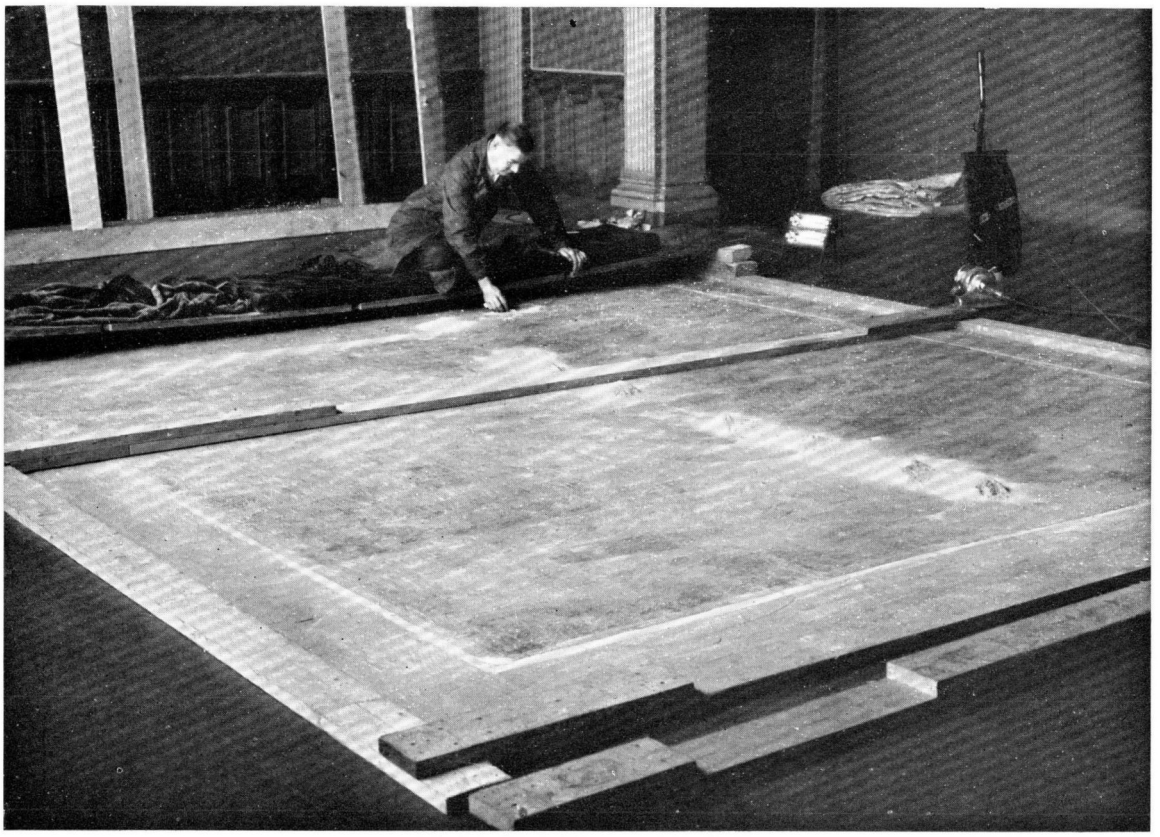
AFB. 4. HET VERWIJDEREN VAN HET VERDOEKLINNEN VAN 1851.

17de en 18de eeuw [1]), dan vinden wij daar in de talrijke uitbetalingen aan herstellers van stadsschilderijen een beknopte omschrijving van hun prestaties. Naast algemeene termen als „schoonmaeken" [2]), „repareeren", „herstellen", „verhelpen", „versien", „vernieuwen", treffen wij duidelijker aanwijzingen aan: doeken worden „opgespannen", „op nieuw linnen geplackt", „verdubbelt", „gelapt", [3]), bij paneelen had men „de naaten versien", „gelijmd", „gaten gestopt", „wurmgaten", „scheuren en schilvers gestopt". Aan de verflaag ziet men de herstellers „dekken", „verstorven en uitgegaene verwen uithalen", „overal reticqueeren" (retoucheeren), „verschilderen", „bijschilderen", „opschilderen", „overschilderen en geheel bijmaken". Tot de meest

[1]) Eenige posten uit de Thesauriers-memorialen van Amsterdam van 1664—1764, Oud Holland, 1934, p. 69, 140, 162, 237, 267. Eenige posten uit de Thesauriers-memorialen van Amsterdam van 1765—1811, Oud Holland, 1935, p. 87, 258.

[2]) Waarschijnlijk veelal gebruikt in de beteekenis van een oppervlakkige afwassching.

[3]) Jan Smit wordt ook betaald voor „het van achteren met gekookte oli beschilderen" van een doek, blijkens resolutieboek van Thesaurieren, 1698, 27 Mei, zie OLDEWELT, Amsterdamsche Archiefvondsten, 1942, p. 9. Vlg. tekst hieronder op blz. 13, noot 2.

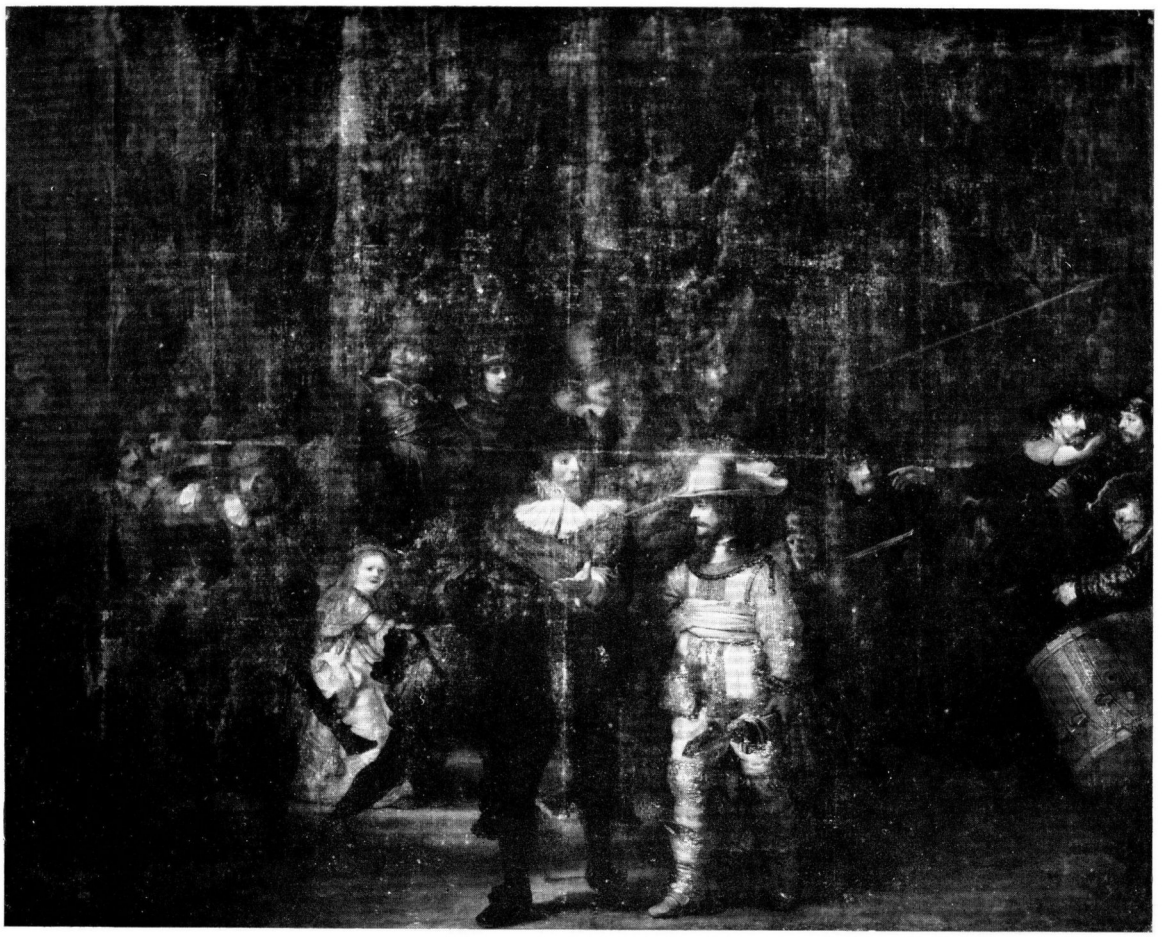


AFB. 5. HET VERWIJDEREN VAN DE VERDOEKSPECIE VAN 1851.

voorkomende behandelingen behooren die van het „uithaelen", „ophalen" van de vernis [1]), en het opnieuw vernissen.

Uit een dergelijke woordenkeus blijkt wel hoe veel omvattend in dien tijd reeds de herstelwerkzaamheden waren en men kan er van overtuigd zijn dat de toestand van verwaarloozing en verval van de schilderijen die behandelingen noodzakelijk maakten [2]). Sinds het laatste kwart van de 17de eeuw begon de Amsterdamsche vroedschap zich het lot van de stadsschilderijen hoe langer hoe meer aan te trekken en zij stond geregeld belangrijke sommen toe voor restauratie en onderhoud. In de memorialen, die Mr. Oldewelt publiceerde, hebben tusschen 1676 en 1810 reeds 87 posten betrekking op uitbetalingen voor schoonmaken en herstellen. Men mag het voorgeslacht dus geen gemis aan piëteit verwijten, maar de opdrachten zullen wel eens

[1]) Met terpentijn bestrijken van de doffe vernislaag.
[2]) Zie de citaten uit de Resolutieboeken van Thesaurieren bij JOHS. DYSERINCK, De Nachtwacht van Rembrandt, De Gids, Nov. 1890, IV, pp. 243—245.

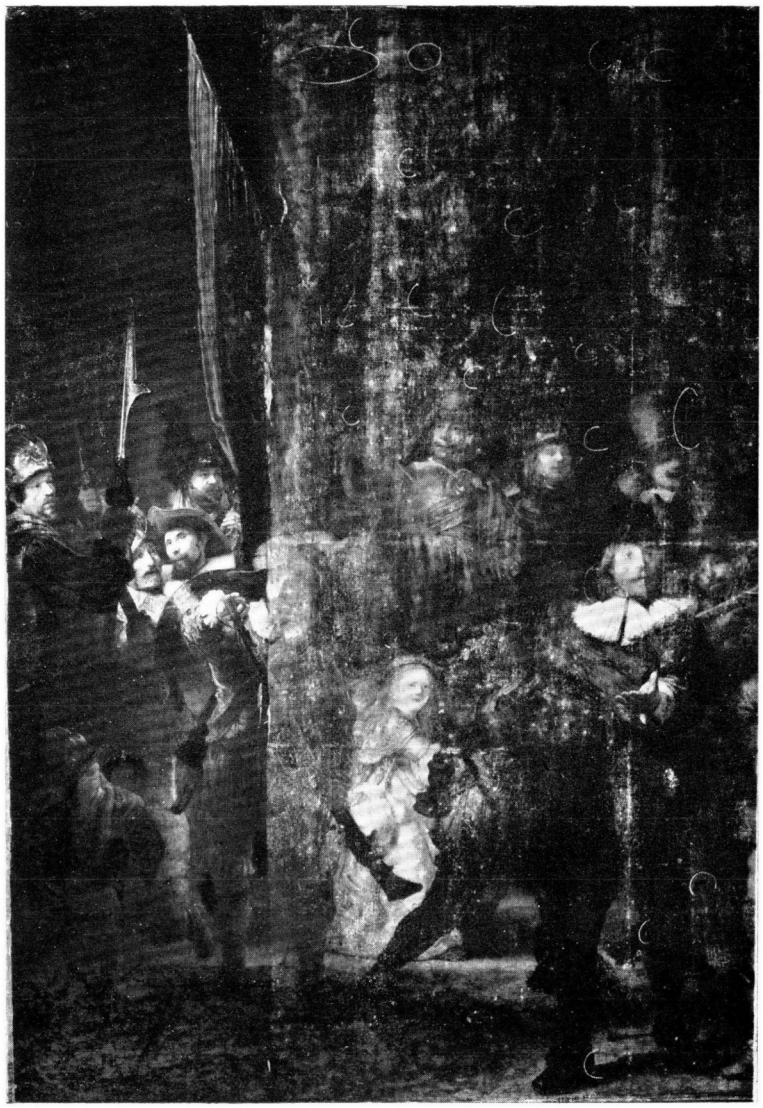


AFB. 6. DE BLINDE VERNIS NA DE VERDOEKING.

aan ondeskundige handen zijn toevertrouwd. Teekenend is de verontwaardiging van den hersteller Jan van Dijk, dien wij in de rekeningen tusschen 1746 en 1766 drie-en-twintig maal vermeld vinden, over de misdrijven van zijn voorgangers. In zijn „Kunst- en Historie-kundige Beschrijving van alle de Schilderijen op het Stadhuis van Amsteldam, enz., te Amsteldam, bij I. de Jongh, MDCCXC" (eerste druk 1758), noemt hij ze „Bastaarde en Aterlinge der Kunst, die de beste stukken bedurven hebben" en „weetnieten" die „met den Satan een verbond geslooten en te samen gespannen hadden, om die konst-Tafereelen (zo geliefde pande der Outheit en konst) uit de waereld te helpen" [1]). Nadat hij hulde brengt aan de „Achtbare Welwijze Vaderen", in het bijzonder aan Mr. Pieter Rendorp, wier wijsheid de schilde-

[1]) Pp. 4 en 5.

rijen „voor het verder dreigende bederf voorzichtiglijk bewaarde", spreekt hij zijn dank uit dat het hun behaagd heeft „mij de herstelling van deze zoo mishandelde overblijfzelen der Schilderkunst aan te vertrouwen"[1]). „Wat is er niet een meenigte van oude Juweelen der Kunst", verzucht hij elders, „door broddelaarshanden, men mag wel zeggen onkundige klaauwen, bedorven, waarvan wij noch kenteekens in de Doelen vinden, die zoodanig verschuurt zijn, dat men de Paneelen zo wel door de daging als door de schaduwe ziet doorschijnen"[2]). Bij twee stukken fresco, in de hoek bij de Thesaurie, weet hij te vertellen van „een van die Weetnieten der Kunst" die „deze beide stukken met water en Brussels sant, zoo hadde afgeboent, waar van noch levendige getuygen in weezen zijn, die het bevestigen, ja zelfs hem gewaarschouwt hebben"[3]).



AFB. 7. HET BEGIN VAN DE SCHOONMAAK: DE EERSTE BAAN IS GEREED.

Deze enkele grepen uit de contemporaine uitlatingen over den toestand der stadsschilderijen en over de restauratiewerkzaamheden van drie generaties herstellers toonen genoeg hoezeer de stukken reeds toentertijd onderhanden zijn genomen, en het moet ons alleen verbazen dat de schilderijen van het

[1]) P. 6.
[2]) P. 39.
[3]) P. 81.

Amsterdamsch stadhuis en van de Doelen niet nog ernstiger beschadigd tot ons gekomen zijn [1]).

II.

Bij geen ander schilderij uit de Hollandsche school is over den ganschen materieelen toestand en in het bijzonder over de vernislaag zooveel geschreven en gesproken als bij Rembrandt's Nachtwacht. Dit schuttersstuk is een klassiek voorbeeld van de aesthetische gevolgen die wijzigingen van de vernislaag kunnen hebben, want door vervuiling en vergeling veranderde het totale aspect zoodanig, dat reeds aan het einde van de 18de eeuw de voorstelling niet meer begrepen werd en men het schilderij doopte met den onjuisten maar suggestieven naam, dien het sindsdien niet meer is kwijtgeraakt [2]).

Als oorzaken van de sterke vervuiling noemt men den neerslag van turfrook — het schuttersstuk hing op de groote zaal van den Kloveniersdoelen in den hoek naast het open vuur — en het veelvuldig vernissen. Wij nemen aan dat vooral dit laatste de grootste schuld draagt. Het oorspronkelijk reeds donkere schilderij, dat door zijn schaduwrijkheid afstak tegen zijn tijdgenooten van de hand van Van der Helst, Elias, Backer, en aan Rembrandt's leerling Samuel van Hoogstraeten in 1678 den bekenden wensch ontlokte: „schoon ik wel gewilt hadde, dat hij er meer lichts in ontsteeken had" [3]), moet de herstellers dra er toe gebracht hebben het oppervlak met vernissen en oliën „uyt te haelen" om de donkere partijen duidelijker te doen spreken. Wij zagen dat deze bewerkingen van kortstondig effect waren en op den duur een tegenovergesteld resultaat hadden. Met de eerste behandeling was de kringloop van herstellingen begonnen: herhaald vernissen, oliën, insmeren, schoonmaken, sinds de negentiende eeuw nog poeieren en regenereeren — en dan de heele serie opnieuw, tot heden toe.

Vóór wij de huidige behandeling bespreken, willen wij trachten een

---

[1]) De memorialen preciseeren helaas slechts zelden welke schilderijen behandeld werden, doch vermelden vaak, hoewel ongeregeld, waar deze zich bevonden. Dit is leerzaam voor de frequentie van de werkzaamheden. Tusschen 1686 en 1806 worden niet name genoemd 18 restauraties op de Krijgsraadkamers, tusschen 1687 en 1765, 16 op den Kloveniersdoelen.

[2]) Waar de naam Nachtwacht voor het eerst werd gebruikt is niet vastgesteld. THORÉ-BURGER (Les Musées de Hollande, 1858, p. 16) vertelt dat men in Frankrijk in de 18de eeuw de namen Garde de Nuit, Patrouille de Nuit gebruikte. In Holland schrijft men in 1800 in ieder geval reeds Nachtwacht, vgl. een beschrijving in den veilingcatalogus Ploos van Amstel, 3 Maart 1800, nr. 19: „De optogt van een burger Nachtwacht, met derzelver officieren, gevolgd van verscheidene gewapende Burgers en andere aanschouwers; meesterlijk en uitvoerig met zwart krijt geteekend door *H. Pothoven* naar het beroemde schilderij van *Rembrandt, berustende op de Krijgsraadkamer, in het Raadhuis te Amsterdam*".

In 1808 had men het over Nagtwagt en Nagtpatroelje (MOES en VAN BIEMA, De Nationale Konstgalerij en het Koninklijk Museum, 1909, pp. 188—190). Voor de vaak geuite meening, dat Reynolds reeds den naam Nightwatch zou hebben gebruikt, hebben wij geen bewijs gevonden.

[3]) Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, 1678, p. 176. SCHMIDT-DEGENER, Onze Kunst, XXXI, 1917, p. 4, legt deze passage uit als duidend op het vele onverklaarbare in het schuttersstuk. Deze interpretatie kan ons niet overtuigen. Later echter meende hij dat zij speciaal betrekking had op de duisternis van den achtergrond (Compositieproblemen in verband met Rembrandt's Schuttersoptocht. Verhandelingen der Ned. Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, 1942, p. 12).

chronologisch overzicht te geven van de lotgevallen van de Nachtwacht, daarbij in het bijzonder aandacht schenkend aan de feiten en vermeldingen, die iets leeren omtrent den toestand en de restauraties van het stuk in den loop der jaren. De gegevens zijn geput uit de omvangrijke litteratuur over het onderwerp en uit nog niet gepubliceerde bronnen. Het Amsterdamsche gemeentearchief, het archief van de Afdeeling Kunstzaken aan het Raadhuis en het archief van de directie van het Rijksmuseum werden geraadpleegd. Daar men in de litteratuur vaak onbevestigde feiten genoemd vindt en jaartallen soms dooreen gehaald worden, is getracht de documenten zooveel mogelijk te controleeren [1]).

1639. Vermoedelijk wordt in dit jaar aan Rembrandt en andere schilders de opdracht gegeven de compagnieën der Kloveniers te schilderen, ter versiering van de nieuwe Groote Zaal in hun Doelen [2]). Aanleiding tot deze opdracht was waarschijnlijk de herdenking van den feestelijken intocht van Maria de' Medici in Amsterdam, waarbij de compagnieën dienst verrichtten [3]).

1642. Jaartal achter de handteekening (Afb. 15). Het tijdstip van de voltooiïng valt waarschijnlijk vóór Juni van dit jaar, daar Rembrandt zijn betaling ontving vóór het overlijden van Saskia op 14 Juni 1642. Omstreeks 1658 doet Louis Crayers, voogd over Titus, ter vaststelling van diens moederlijk erfdeel, verscheidene notarieele verklaringen afleggen die de waarde van Rembrandt's vermogen op het oogenblik van Saskia's dood moeten bewijzen. Hierbij zijn de verklaringen van Jan Pietersz Bronckhorst en Claes van Cruysbergen, die mededeelen dat zij zijn geconterfeit op het stuk van Rembrandt op de groote zaal in den Kloveniersdoelen, waarvoor de schilder heeft ontvangen 1600 gulden, hebbende ieder der zestien voorgestelden betaald „de somme van hondert guldens, d'een wat meer en d'ander wat minder, nae de plaets, die zij daer in hadden" [4]).

1653. Na Februari van dit jaar geeft Mr. Gerard Schaep Pietersz. een beschrijving van de schilderijen die zich op de drie Amsterdamsche doelens bevinden. Zijn „memorie ende lijst van schilderijen op de Cloveniersdoelen" begint met de opsomming van de stukken „op de groote kamer boven" en men ziet daar, no. 4, de eerste van de drie aan den langen wand, naast de schoorsteen, „Frans Banning Cocq

[1]) Belangrijk voor de geschiedenis van de Nachtwacht is dr. JOHS. DYSERINCK's studie De Nachtwacht van Rembrandt, De Gids, 1890, IV, p. 235—276, D. WIJNBEEK's boek „De Nachtwacht. De Historie van een Meesterwerk", 1944, geeft een uitvoerig, maar op verscheidene punten onnauwkeurig relaas.

[2]) Zie o.a. J. SIX, Oud-Holland, 1886, p. 97—98.

[3]) J. SIX, Oud-Holland, 1909, p. 146—148. F. SCHMIDT-DEGENER, Onze Kunst, XXVI, 1914, p. 13—17; XXXI, 1917, p. 2.

[4]) A. BREDIUS en N. DE ROEVER, Rembrandt, Nieuwe bijdragen tot zijn levensgeschiedenis. Oud-Holland, 1885, p. 85—107. HOFSTEDE DE GROOT, Die Urkunden über Rembrandt, 1906, pp. 253, 254.

Capn. ende Willem van Ruytenburgh Luit., geschilderd van Rembrandt a° 1642" [1]).

1655. Vóór dit jaar moet de copie van Lundens op $^1/_{36}$ van de ware grootte (schaal 1:6), thans in de National Gallery, ontstaan zijn (Afb. 8). Men komt tot deze dateering door de veronderstelling dat deze copie tot voorbeeld heeft gediend van de teekening in het familiealbum van Frans Banning Cocq, nu bewaard in het Rijksmuseum (Afb. 9). De teekening moet vóór het overlijden van Banning Cocq, op 1 Januari 1655, vervaardigd zijn [2]). Copie en teekening toonen de Nachtwacht rondom grooter dan wij haar thans kennen; voorts ontbreekt op beide het naamschild. Door vergelijking van een 1649 gedateerde Boerenbruiloft van Lundens met diens Nachtwachtcopie komt G. Glück tot de veronderstelling dat deze copie niet na 1649 ontstaan zou zijn [3]).

1678. Dit jaar doet Samuel van Hoogstraten zijn „Inleyding tot de hooge School der Schilderkonst" het licht zien, waar men op blz. 176 de veel geciteerde passage over de Nachtwacht leest. Dit is de vroegste tot ons gekomen waardeering van het schuttersstuk, uit den mond van één die waarschijnlijk tijdens het ontstaan leerling bij Rembrandt was. Voor onze studie belangrijk is de boven aangehaalde opmerking over de duisternis van het schilderij.

1686. De Florentijn Filippo Baldinucci publiceert zijn „Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame", etc., waar op blz. 78—79 een hoofdstuk aan Rembrandt gewijd wordt, dat begint met een beschrijving van de Nachtwacht, die hij zeer looft. Hij zegt dat dit merkwaardige werk Rembrandt zeer grooten roem bezorgde. Baldinucci heeft de bijzonderheden rechtstreeks vernomen van Bernard Keihl, sinds 1656 in Rome woonachtig, die in de acht voorafgaande jaren, dus van circa 1648 af, leerling bij Rembrandt was [4]).

1687. Van dit jaar af vermelden de Amsterdamsche Thesauriersmemorialen vrij regelmatige uitbetalingen voor schoonmaken, uithalen en repareeren aan schilderijen in den Kloveniersdoelen [5]). Jan Rosa [6]) en Markus

---

[1]) P. SCHELTEMA, Aemstel's Oudheid, VII, 1885, p. 135. HOFSTEDE DE GROOT, Urkunden über Rembrandt, 1906, p. 168.

[2]) Zie over de copie van Lundens, de teekening in het album en de kwestie van de afsnijding van het origineel o.a. DURAND GRÉVILLE, Revue politique et littéraire, 1883, 3 Nov.; Gazette des Beaux Arts, 1885, II, p. 401; 1887, p. 175; 1889, p. 102. Chronique des Arts, 1894, p. 196; 1903, p. 335; 1905, p. 288. Oud-Holland, 1906, p. 41. D. C. MEYER Jr., Oud-Holland, 1886, p. 202—209. DYSERINCK, De Gids, 1890, IV, p. 252—257. JAN VETH, Een Bijdrage over Rembrandt, 1899; Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1902, p. 147 en vv. SCHMIDT-DEGENER, Onze Kunst, XXVI, 1914, p. 37—54. K. H. DE HAAS, Een meetkundige reconstructie van het oorspronkelijke formaat van Rembrandt's Nachtwacht, 1928.

[3]) G. GLÜCK, Niederländische Gemälde aus der Sammlung Alexander Tritsch in Wien, Wien, 1907, p. 18.

[4]) E. MICHEL in Oud-Holland, 1890, p. 161 en vv., en HOFSTEDE DE GROOT, Urkunden, p. 420—424.

[5]) Zie OLDEWELT, Oud-Holland, 1934, p. 141 en v.

[6]) DYSERINCK, De Gids, 1890, p. 243, noot 4, deelt mede dat deze Jan Rosa vermoedelijk van beroep destillateur was.

Korts ontvangen gelden voor werkzaamheden verricht in de jaren 1686, 1687, 1688, 1689, 1693.

1696. In dit jaar begon, blijkens de hieronder afgedrukte documenten, een bijzondere campagne van herstel en onderhoud der schilderijen op den Kloveniersdoelen, waarbij de groep op de groote zaal speciaal genoemd wordt. In het 9e Resolutieboek f° 4 lazen wij:

„1696, 15 May. Heeft JAN SMIT aangenomen de *schilderien* in de Doelen van *Groenedijk* [1]) op de *Groote Zaal*, die zeer uitgeslagen zijn uit te halen, schoon te maken en een jaar lang goed te houden voor een somme van honderdvijftig gulden onder expresse conditie dat voorn. Smit geen geld en sal ontfangen als een jaar nadat zijn werk gedaan sal zijn, als wanneer hetzelfde door de heer thesorieren sal werden opgenomen."

1697. De betaling, een jaar later, vinden wij in de memorialen:

„1697. Mei 9. Aen Jan Smit, schilder, voor het schoonmaken en uithaelen van de schilderijen hangende op de grote sael in de Kolveniersdoelen mitsgaeders van 2 capitaele stukken inde benedenkamer bij accoort als per 9e Res.boek, f° 4 *f* 1.62.—." [2])

1698. Weer een jaar later schijnt er opnieuw reden tot ernstige bezorgdheid. 1698, op 16 Juni, vermeldt het Resolutieboek (f° 36):

„JOANNES SMIT heeft Inspectie genomen van alle de schilderijen inde Cloveniersdoelen, zijnde dertig in getal, en bevonden dat in verscheide van deselve gaten waren en alle nodig diende uitgehaald te worden ende schilderijen op de groote zaal wederom vernist geredequeert, waar aan hij meende dat driehondert guldens soude verdiend zijn, is deselve aangezegt 't bovenstaande te doen en dat de heeren Thesorieren hem alsdan behoorlijk loon souden geven."

Circa twee maanden later gaat een der Thesaurieren zelf zich ter plaatse van den toestand overtuigen (9e res. boek):

„1698, 21 Aug. Ingevolge de ordre van de heeren thesorieren is door de secretaris van Loon inspectie genomen van alle schilderijen van de Doelen in de Doelenstraat en bevonden dat alle deselven (zeer weynig uitgehouden [3]) waren met gaten en afgevallen, hetwelk Joan Smit heeft aangenomen te remedieeren en uit te halen, waarvoor de heeren Thes. hem voor zijn moeite hebben toegestaan een somme van driehondert guldens."

Daags daarop is dan de betaling in de memorialen genoteerd:

„1698, Aug. 22. Aen JAN SMIT, schilder, voor het redequeren en uithaelen van alle de schilderijen hangende in de Kluiveniersdoelen die alle afgevallen waaren en met gaaten als per 9e res. boek onder dato 21 deser *f* 300.—" [4]).

---

[1]) De kastelein op den Kloveniersdoelen, zie BONTEMANTEL's Regeeringe van Amsterdam, uitg. G. W. Kernkamp, I, 1897, p. 182.

[2]) OLDEWELT, o.c., p. 163. Hier moge tevens aangehaald worden een resolutie die gedeeltelijk op het voorgaande betrekking heeft: (9e res.boek, f° 30): „1698, 27 Mei. Heeft JOANNES SMIT aangenomen alle de *schilderijen* so op de krijgsraadkamer als daar voor uit te halen, schoonmaken, 't beschadigde repareren en van achteren met gekookte oli te beschilderen, voor de somme van tweehonderd vijf en twintig gulden onder conditie dat hij Smit dezelven een jaar sal goedhouden, gelijk hij in de Kloveniersdoelen gedaan heeft, ende hebbende heeren Thesoriers aan de voorn. Smit boven de Tweehonderd vijf en twintig guldens nog belooft vijf en twintig guldens tot vermeerdering, indien alles tot haar Ed.Agtb. genoegen sal bevonden zijn".

[3]) Uitgezonderd.

[4]) OLDEWELT, O.H., 1934, p. 163.

1704. Ondanks de werkzaamheden, in de voorafgaande jaren verricht in den Kloveniersdoelen, blijkt Jan Smit daar thans opnieuw aan het herstellen te zijn. De memorialen van dit jaar vermelden op Oct. 17:

„Aen Jan Smit, schilder, over het schoonmaeken, retequeren, 't stoppen van gaaten en 't verder verhelpen van alle de schilderijen op de Kluiveniersdoelen ende op den sael van 't stadhuis volgens rekening ter somma van *f* 412.—, *f* 400.—." [1])

1708. Nu zijn het Christiaen Rademaker, schilder, en Simon Schijnvoet, die hun zorgen besteden aan de schilderijen op den Kloveniersdoelen. De eerste ontvangt 2 Jan. 1709 *f* 84.— „over 't schoonmaeken van 14 schilderijen in de Kolveniersdoelen met het versien, stoppen van gaaten en overal reticqueren à *f* 6.— tstuk". De tweede krijgt op 15 Jan. van dat jaar *f* 400.— voor werkzaamheden verricht sinds 1705, die o.a. omvatten „'t uitha(e)len, schoonmaeken, en stoppen der schilderijen soo op verscheide plaatsen op 't stadhuis als op de Kluiveniersdoelen en 't Heere logement" [2]).

1715. In het 11e Resolutieboek, op 23 Mei van dit jaar, staat de volgende belangrijke aanteekening, door Dyserinck het eerst gepubliceerd:

„Is geordonneert, omme het groote stuk schilderij van Rembrandts hangende op de Saal van de Cloveniersdoelen schoon te maken en als dan het zelve te Plaetsen op de Kreygsraatskamer van het Stadhuys." [3])

De memorialen vermelden geen uitbetaling voor dit werk, maar daar tusschen de jaren 1714 en 1722 alle posten voor herstel aan schilderijen ontbreken, bestaat er geen reden om hieruit af te leiden dat de resolutie niet zou zijn uitgevoerd. Daar tusschen 1708 en 1724 Christiaen Rademaker de voornaamste hersteller van stadsschilderijen schijnt te zijn geweest, kan men vermoeden dat deze behandeling van de Nachtwacht aan hem werd opgedragen. Van nu af moeten wij dus de lotgevallen van het schilderij trachten te volgen op het stadhuis en wel op de Kleine Krijgsraadkamer (zie hieronder bij Van Dijk). De archiefstukken maken zelden onderscheid tusschen de Groote en de Kleine Krijgsraadkamer, zoodat meestal niet duidelijk is welke schilderijen hersteld werden. Vage aanduidingen in de rekeningen van „schilderijen op 't stadhuys" laten ons eveneens in het duister.

1744. Nov. 26 ontvangt Dirck van Diemen voor 't schoonmaken van de schilderijen in de Doelenstraat en op de Krijgsraadkamer *f* 704.— [4]).

1751. Jan van Dijk, sinds 1746 werkzaam aan diverse herstellingen op het stadhuis, blijkt nu bezig te zijn op de Krijgsraadkamer.

---

[1]) Oldewelt, O.H., 1934, p. 165.
[2]) Oldewelt, O.H., 1934, p. 237.
[3]) De Gids, 1890, IV, p. 245.
[4]) Oldewelt, O.H., 1934, p. 268.



AFB. 8. G. LUNDENS. COPIE NAAR DE NACHTWACHT. THE NATIONAL GALLERY, LONDEN.

„Dec. 24. Aen Jan van Dijk op rekening van zijn aangenomene werk van 't schoonmaken der schilderijen op de krijgsraadkamer etc. *f* 200.—"

Gelijkluidende posten komen voor op 27 Jan., 17 Mei en 6 Juli 1752, en Van Dijk ontvangt in het geheel voor de herstellingen in dit lokaal de som van *f* 1315:16 [1]).

1758. Eerste uitgave van Jan van Dijk's boekje „Kunst- en Historiekundige Beschrijving en Aanmerkingen over alle de schilderijen op het stadhuis van Amsterdam. Te Amsterdam. Gedrukt voor den auteur. Bij Pieter IJver, Kunstkoper" [2]).
Op p. 58—61 bespreekt de schrijver uitvoerig de Nachtwacht in de Kleine Krijgsraadkamer en vertelt van zijn bevindingen tijdens de door hem verrichte schoonmaak.

„No. 27. Hier tegen over [3]) hangt het stuk van REMBRANDT VAN RIJN geschildert 1642. Het verbeelt een Schutters gezelschap in het optrekken, men heeft door de veele gekookten Oly en Vernissen, die van tyd tot tyd daar over gehaalt waren, niet meer konnen zien wat voor een Compagnie, veel minder hoe de Hooft-Officieren genoemt waren, want men meende dat het overteert was geworden, maar hetzelve door mij schoon gemaakt wordende, bevond dat de Namen zoo wel van de Hooft-Officiers als van de gemeenen, door Rembrand zelfs zijn opgetekent, als:"

(volgt opsomming van de namen en een opmerking over Banning Cocq. Van Dijk gaat daarna voort):

„Dit Schilderij is verwonderenswaardig, zoo ten opzigt van de groote kragt als bezonderheid van 't Penceel, het is een sterk Zonnelicht, zeer fors in de Verf geschildert, en 't is op 't hoogste te verwonderen dat bij een zoo grote Ruwheid, eene zoo groote nettigheit heeft kunnen plaats vinden, want het Borduurzel op het Camisool of Kolder van den Luitenant is zoo hoog van Verf dat men Notemuscate daar op zoude kunnen Raspen, en het Wapen van Amsterdam door een Leeuw vast gehouden, zoo net en uitvoerig als of het glad geschildert was, het gezigt van den Tamboer is van nabij als gesmeert, en vertoont zich uit de hand ongemeen fraay, 't is te beklagen dat dit stuk zooveel is afgenomen om tussen de twee deuren te kunnen plaatzen, want op de rechter hand hebben noch twee Beelden, en op de linker heeft den Tamboer geheel gestaan, 't welk te zien is aan het egte Model thans in handen van den Heer Boendermaker." [4])

1761. Bij Resolutie dd. 9 December wordt aan Van Dijk opgedragen vijf schilderijen in de Krijgsraadkamer en in de Schepenkamer met linnen te bekleeden, te repareeren en te conserveeren waarvoor hij 1 gulden per voet zal krijgen, tot een totaal van *f* 483.— [5]).

---

[1]) OLDEWELT, O.H., 1934, p. 269.
[2]) De tweede druk verscheen onveranderd in 1760 „bij Theodorus Craijenschot, Boekverkooper, op den Hoek van de Heerengracht en Heisteeg, in den berg Sinaï". De derde, met uitgebreide inleiding, kwam in 1790 uit bij I. de Jongh.
[3]) Tegenover het schuttersstuk van Paulus Moreelse, boven den schoorsteen.
[4]) Hiermee wordt bedoeld de copie van Lundens. DURAND-GRÉVILLE, Gaz. d. B. A., 1885, p. 401. BREDIUS, de Nederl. Spectator, 1886, p. 91. Oud-Holland, 1912, p. 197. D. C. MEYER Jr., Oud-Holland, 1886, p. 202—209; De Nederl. Spectator, 1886, p. 123. DYSERINCK, De Gids, 1890, IV, p. 252—255.
[5]) DYSERINCK, De Gids, 1890, IV, p. 248.

1762. Jaartal op een teekening van H. Pothoven naar de Nachtwacht in den afgesneden toestand. Het blad bevond zich in de verzameling Ploos van Amstel, later in die van R. W. P. de Vries. (Zie veiling R. W. P. de Vries, 15-12-1926, no. 1375, afb. pl. XLVIII) [1]).

1771. Nieuwe behandeling van het stuk, blijkens de volgende aanteekening in de memorialen:

„Juli 4. Bet. aen Jacobus Buys voort repareren en overschilderen vant schilderij van Rembrandt en onkosten *f* 175.—" [2])

1779. Jaartal op een gekleurde teekening van de Nachtwacht door Jacob Cats, vroeger in de verzameling van Prof. C. L. Wurfbain, thans in 's Rijks Prentenkabinet (Afb. 10). Deze teekening geeft, evenals de copie van Lundens en de teekening in het familiealbum, het schilderij in den onafgesneden toestand te zien en is dus waarschijnlijk naar de copie van Lundens of naar een andere copie vervaardigd. De copie van Lundens bevond zich in 1777 reeds in Frankrijk [3]).

1781. Joshua Reynolds reist tusschen 24 Juli en 16 September van dit jaar in Vlaanderen en Nederland en vertelt van zijn bezoek op het stadhuis van Amsterdam:

"The best picture in this house is painted by Vander Helst (bedoeld wordt de Schuttersmaaltijd).... Of this picture I had before heard great commendations; but it as far ecceeded my expectations, as that of Rembrandt fell below it. So far indeed am I of thinking that this last picture deserves its great reputation, that it was with difficulty I could persuade myself that it was painted by Rembrandt; it seemed to me to have more of the yellow manner of Boll. The name of Rembrandt, however, is certainly upon it, with the date 1642. It appears to have been much damaged, but what remains seems to be painted in a poor manner. [4])

1796. Uit een brief dd. 22 April 1796 van de Amsterdamsche burgers D. Versteegh en W. van der Vuurst aan het Comité van Algemeen Welzijn, gepubliceerd door Dyserinck [5]), blijkt dat de stadsschilderijen zich in verregaanden staat van verwaarloozing bevinden en dringend onderhanden genomen moeten worden. Op 1 Nov. 1797 wordt *f* 2000.— voor het restauratiewerk uitbetaald aan de kunstenaars en assistenten, die het hadden uitgevoerd, waaronder waarschijnlijk een zekere Johannes Craco [6]).

1808. Het stadhuis wordt in gebruik genomen als paleis voor Lodewijk

---

[1]) Zie hierboven, blz. 10, noot 2.

[2]) OLDEWELT, Oud-Holland, 1935, p. 88. Ibid., p. 87, 10 Juli 1765, staat nog een betaling aan J. van Dijk „voort repareren en schoonmaken van de schilderijen in de Krijgsraadkamer".

[3]) D. C. MEYER Jr., Oud-Holland, 1886, p. 207—209. DYSERINCK, De Gids, 1890, IV, p. 255—257.

[4]) The Literary Works of Sir Joshua Reynolds, 5th ed. 1819, vol. II, p. 354, 355.

[5]) De Schuttersmaaltijd van Van der Helst, De Gids, 1894, IV, p. 525—526.

[6]) De aanteekeningen in den inventaris van het Rijksmuseum en in een catalogus in het Archief aldaar „verdoekt 1795" hebben wellicht betrekking op een behandeling van de Nachtwacht in de jaren 1796/97.

Napoleon en een aantal stadsschilderijen in het gebouw moet elders worden ondergebracht. In Februari neemt de kunsthandelaar C. S. Roos een groep van de grootste stukken in bewaring op het door hem bewoonde Trippenhuis. Hierbij was ook de „beroemde Nagt Patroelje door Rembrand" [1]). Het transport en zekere herstelwerkzaamheden werden uitgevoerd door J. Spaan en Zn., op wier naam wij in de memorialen dd. 21 April den volgenden post aantreffen: „Voor diverse onkosten van afneemen, repareeren, transporteeren en plaatsen van schilderijen in Febr. en Mrt. 1808 als gewerkt in het gewezene stadhuis *f* 520.— idem in het nieuwe stadhuis *f* 864:3" [2]).

Dit eerste verblijf in het Trippenhuis was echter van korten duur, want in Juli—Aug. van hetzelfde jaar worden namens den koning stappen ondernomen om de beste schilderijen weer op het Paleis te plaatsen en blijkens het reçu van den intendant Smissaert dd. 8 Augustus is de Nachtwacht dan weer teruggebracht op het voormalig stadhuis, thans Koninklijk Museum [3]).

1815. Het Koninklijk Museum wordt definitief verplaatst naar het Trippenhuis, nadat C. Apostool, de directeur, reeds een jaar tevoren, in een rapport van 15 Juni 1814 aan de regeering zijn ernstige bezorgdheid had uitgesproken over den slechten toestand der voornaamste schilderijen [4]).

1843. In een archiefexemplaar van den 14en druk van de „Aanwijzing der schilderijen berustende op 's Rijks museum te Amsterdam" (1843), opgenomen in de Bibliotheek van het Rijksmuseum, zijn aanteekeningen aangebracht over den toestand der schilderijen, volgens Dyserinck [5]) naar opmerkingen van J° de Vries, toenmalig lid van den Raad van Bestuur. Bij de Nachtwacht, no. 254, vindt men de volgende notitie:

> „in A° 1795 heeft dit stuk eene onkundige restauratie ondergaan, en is ter linker zijde een strook afgesneden, in de achtergrond is op sommige plaatsen geschilderd, onlangs is er bij het stellen der banken voor de vergadering van het Institut een timmermanshamer ingevallen, waardoor een gat is veroorzaakt." [6])

1851. De toestand van het schilderij vergt dringend behandeling, de Raad van Bestuur zendt onderstaand rapport van den restaurator N. Hopman op aan het Gemeentebestuur van Amsterdam [7]):

---

[1]) Moes en Van Biema, De Nationale Konstgalerij, enz. 1909, p. 188—190. H. Brugmans, Van Raadhuis tot Paleis, 1913, inleiding en pp. 53, 60, 108.
[2]) Oldewelt, Oud-Holland, 1935, p. 259.
[3]) Moes en Van Biema, o.c., p. 189—190 en 120. Brugmans, Van Raadhuis tot Paleis, pp. 112, 113.
[4]) Dyserinck, De Schuttersmaaltijd van Van der Helst, De Gids, 1894, IV, p. 527.
[5]) De Gids, 1894, IV, p. 520.
[6]) De schrijver vergist zich hier kennelijk in den datum van de afsnijding.
[7]) De briefwisseling over deze zaak bevindt zich in het Archief van het Rijksmuseum.

„de Raad van Bestuur
van 's Rijks Muzëum
te Amsterdam.

WelEd. Heeren,

ingevolge U order de Nagtwagt van Rembrandt onderzocht, is het mij voorgekomen dat het kwaad niet is te herstellen dan door de volgende werkzaamheden.

Het schilderij van het nieuwe doek afnemen, de tusschen de beide doeken zich bevinde[nde] specie (waarschijnlijk Harst en Lijm) afschuuren en zoo veel zulks mogelijk is de Lijm uit het doek trekken om hetzelve van de zwaare Berstigheid te ontlasten, dan geheel pletten, op nieuw doek brengen en zoo zulks noodig is op een nieuw raam spannen, de overtollige vernis die nu het schilderij somber en hard maken er af bloemen [1]) de scheuren bijstoppen en retoucheeren en opnieuw vernissen.

Voor welke werkzaamheden ik moeilijk vooraf eene juiste berekening kan maken daar het met het los maken en afschuren veel kan mede en tegenlopen dan in evenredigheid der Staalmeesters en in aanmerking genomen de buitengewone onkosten daar het schilderij zoo zwaar geempateerd is Bereken ik de kosten op *f* 650.— hetgeen egter door tusschen komende omstandigheden wel eenigszins kunnende verhogen, doch bij eene gunstige afloop in het losmaken en afschuuren ook merkelijk kunnen verminderen, Zullende tevens tragten alles zoo kosteloos te bewerken als het belang van het schilderij zulks medebrengt.

Vertrouwende hiermede aan UEd. uitnoodiging voldaan te hebben," enz.....

Op 4 Juli schreef het Gemeentebestuur aan den Raad van Bestuur dat een som van hoogstens *f* 750.— was toegestaan voor herstellingen, die niet anders dan het verdoeken betroffen, terwijl de Gemeenteraad zich voorbehield over herstellingen van artistieken aard nader te beraadslagen. Eind October was het werk voltooid [2]) en de publieke opinie uit zich meestal in lovende termen, soms in kritiek. Zeer lezenswaard is het geestdriftig artikel, dat Mr. J. van Lennep reeds in November aan de Kunstkronijk zendt [3]) en waarin hij de argumenten der tegenstanders bestrijdt en de groote gedaanteverwisseling van het schilderij beschrijft.

Een bevinding van Hopman, later medegedeeld door diens zoon W. A. Hopman, werd vermeld door Durand-Gréville [4]):

„Nous sommes autorisé par M. W. A. Hopman, restaurateur actuel des tableaux du Musée, à dire qu'en 1852 son père chargé de rentoiler la „Ronde de Nuit" (ce dont il s'acquitta aux applaudissements du monde artistique), commença à nettoyer, à la demande de M. le directeur, J. W. Pieneman, un petit coin de la robe de la jeune fille, et qu'il trouva un ton plus clair et moins jaune. Au moyen d'un peu de vernis jaune, il rendit plus tard le coin en question conforme à l'entourage." M. Hopman ajoute que son père n'avait pas enlevé toute l'épaisseur du vernis et n'avait conséquemment

---

[1]) Poeieren.

[2]) Uit den brief van den Raad van Bestuur aan het Gemeentebestuur dd. 3 Oct. 1851 blijkt dat „herstellingen van artistieken aard" onnoodig waren geweest, waaruit men misschien moet afleiden dat Hopman niet tot retoucheeren overging. (Archief Rijksmuseum).

[3]) Rembrandt's Nachtwacht, De Kunstkronijk, 1851, p. 90.

[4]) Gazette des Beaux-Arts, 1887, I, p. 184.

pas pénétré jusqu'à la couleur primitive, ce qui était en effet sage et prudent. Il attache d'ailleurs à ce petit incident moins d'importance que M. Bredius et nous, parce que dit-il, „c'est une chose toute naturelle que les couleurs soient plus claires et moins jaunes quand on les aura délivrées d'une partie du vernis jaune et roussi." Nous avons tenu à reproduire textuellement les explications que M. Hopman fils a eu l'obligeance de nous communiquer sur notre demande, afin que chaque lecteur puisse en tirer lui-même les conclusions qu'il jugera convenables."

Van behandelingen in de dertig volgende jaren zijn geen vermeldingen gevonden, maar het is wel waarschijnlijk dat het schilderij met tusschenpoozen is uitgehaald en gevernist, zooals in het museum gebruikelijk werd.

1884. De Commissie van Toezicht stelt aan B. en W. voor de Nachtwacht vóór de plaatsing in het nieuwe Rijksmuseum te laten regenereeren door Hopman [1]).

1885. Het Rijksmuseum verhuist van het Trippenhuis naar het nieuwe gebouw aan de Stadhouderskade en bij gelegenheid van de overbrenging wordt de Nachtwacht op 7 Juli in de open lucht gefotografeerd [2]). Voorts wordt het schilderij met terpentijn uitgehaald [3]). In 1883 was Durand-Gréville begonnen in zijn publicaties te wijzen op de vervuiling en de verminking van het schilderij [4]).

1886. . . . is het schilderij met copaïva balsem behandeld (aanteekening in het archief van het Rijksmuseum).

1889. W. A. Hopman regenereert de Nachtwacht volgens de methode van Von Pettenkofer en men is algemeen verrast over de frischheid van het schilderij. Een belangwekkende beschouwing van Hopman over zijn werkwijze is opgenomen in een artikel van Durand-Gréville [5]), die eveneens een beschrijving der kleuren door D. C. Meyer Jr. citeert. De door het poeieren verwijderde hoeveelheid vernis is uiterst gering en Durand-Gréville besluit zijn artikel met de woorden:

„La transformation subie par le tableau peut donc se traduire en quelques mots. Il y a six semaines, la „Ronde de Nuit" était un effet de soleil clair, caché sous une vitre brune, épaisse et très sale; elle est aujourd'hui un effet de soleil clair, caché sous une vitre moins brune, moins épaisse et parfaitement transparente." [6])

---

[1]) Archief Commissie van Toezicht en Advies over de schilderijen der Gemeente, brief no. 4, dd. 20 Juni 1884.

[2]) „De Amsterdammer", 7 Juli 1885, no. 908.

[3]) Aanteekening in een archiefexemplaar van den schilderijen-catalogus van 1880, berustend in het Rijksmuseum.

[4]) Revue politique et littéraire, 1883, 3 Nov. Zijn latere artikelen verschijnen in: Gazette des Beaux-Arts, 1885, II, p. 401 enz., zie hierboven blz. 12, noot 2.

[5]) Gazette des Beaux-Arts, 1889, II, p. 102—104.

[6]) Een aanteekening op het vroegere spieraam luidde: „De ruwe oppervlakte van het vernis zooveel mogelijk gewreven daarna ingesmeerd met balsem copaïva en twee dagen later volgens Pettenkofersche methode blootgesteld aan alcohol in de lucht. Daardoor is de schilderij weder transparant geworden. Amsterdam 1889. Hopman". (Afschrift in Archief Rijksmuseum).

1896. De Commissie draagt W. A. Hopman op de Nachtwacht af te wasschen en met terpentijn en copaïva in te wrijven [1]).

1902. Toen, na de opstelling bij zijlicht in het Stedelijk Museum ter gelegenheid van de Rembrandt-tentoonstelling van 1898, de ontevredenheid over de belichting van de Nachtwacht onder het bovenlicht van de Nachtwachtzaal in het Rijksmuseum nog gestegen was, werd een Rijkscommissie ingesteld ter bestudeering van de juiste belichting van het schilderij. Deze bracht haar rapport uit in 1902 en adviseerde den bouw van een nieuwe zaal met zijlicht op het Zuiden.

1906. De nieuwe „Nachtwacht-uitbouw" wordt op 16 Juli in gebruik genomen. Voordien ondergaat de Nachtwacht weder een regeneratie, uitgevoerd door H. Heydenrijk [2]).
Deze bewerking, die blijkens schrijven van de Commissie van Toezicht aan B. en W., no. 32 dd. 24 Februari 1906 noodzakelijk was geworden, doordat de vernis in de donkere partijen sterk gebarsten en dof geworden was, wordt na afloop aldus door de Commissie beschreven:

„Bij dezen hebben wij de eer UEA te berichten dat wij bijna dagelijks ons op de hoogte gehouden hebben van de werkzaamheden des heeren Heydenrijk aan de Nachtwacht en na afloop kunnen verklaren dat deze met een uiterste zorg zijn verricht en uitmuntend geslaagd. De bewerking heeft bestaan in een algemeen dof wrijven der vernis en een plaatselijk uithalen met spiritus en regenereeren met alcoholdamp, totdat de barsten in de vernis grootendeels verdwenen waren en de doorschijnendheid was teruggekeerd. Daarna is de schilderij nog eens dof gewreven, met copaïva balsem ingesmeerd en kortelijk geheel geregenereerd.

„Daarna is overeenkomstig Uw machtiging de schilderij haaksch gemaakt door naast het doek smalle driehoeken bij te schilderen. De heer Jan Veth heeft dit werk uitgevoerd onder voortdurend toezicht van de Heeren Allebé, Van Riemsdijk en Six, die kunnen verklaren dat nergens iets van de bestaande verw is overschilderd". [3])

1908. De Commissie van Toezicht laat Heydenrijk de Nachtwacht een dun laagje vernis geven [4]).

1911. Op 13 Januari wordt de Nachtwacht moedwillig beschadigd met een schoenmakersmes door den werkeloozen scheepskok A. Sigrist. De krassen gaan niet dieper dan de vernis en kunnen door Hesterman gemakkelijk worden bijgewerkt. [5]).
De Subcommissie voor de Stedelijke Schilderijen schrijft in haar jaarlijksch verslag, uitgebracht in Mei 1911:

---

[1]) Archief Commissie van Toezicht, brief no. 134, dd. 29 Mei 1896.
[2]) Aanteekening op het vroegere spieraam: „Geregenereerd door H. Heydenrijk en de rand van het verdoeklinnen bij gekleurd door Jan Veth. Maart 1906. v. Riemsdijk". Zie ook DURAND-GRÉVILLE, Oud-Holland 1906, p. 80—81.
[3]) Archief Commissie van Toezicht, brief no. 35, dd. 21 April 1906 aan B. en W.
[4]) Archief Commissie van Toezicht, brief no. 48, dd. 31 Maart 1908, aan B. en W.
[5]) Jaarverslag van 's Rijks verzamelingen van Geschiedenis en kunst, 1911, p. 11. Zie voorts uitvoerige beschouwingen over den aanslag in de dagbladpers van Januari 1911.

„Ook het vernis van Rembrandt's Nachtwacht heeft verzorging noodig. Dit is geregeld na eenige jaren het geval, maar zou thans nog niet noodig wezen, aangezien de blauwe aanslag gemakkelijk te verwijderen is, wanneer niet de moedwillig beschadigde plekken, door de heeren Hesterman hersteld, al te doorschijnend afstaken tegen de reeds weer doffer geworden omgeving".

Het werk der regeneratie wordt in December aan Hesterman en Zonen opgedragen, in de hoop, dat dezen zullen bereiken dat de uitwerking der behandeling ditmaal van langen duur zal zijn.
De Commissie bericht aan B. en W.:

„Ingevolge Uw schrijven van 21 Juni jl. hebben wij de eer UEA te berichten dat de heeren J. A. Hesterman en Zonen de vernis van de Nachtwacht, die wederom te wenschen liet, hebben hersteld.

Wij voegen daar aan toe dat dit evenmin door verwijdering der oude als door aanbrengen van nieuwe vernis is geschied, maar dat de bestaande vernis weer zamenvoegend en zoodoende doorschijnend is gemaakt." [1])

1914. Hesterman moet den blauwen aanslag verwijderen [2]).

1916. De genoemde subcommissie merkt in haar vergadering van 16 Mei op:

„De Nachtwacht is langzamerhand weer op zoo vele plekken dof geworden, dat voorziening vereischt wordt. Aangezien de wijze van behandeling van den Heer Hesterman niet aan de gewekte verwachtingen heeft voldaan, hebben wij gemeend ons weder tot den Heer Heydenrijk te moeten wenden, die de ruwe plekken gelijk wil poeieren, de schilderij met verdunde copaïva balsem inwrijven en dan regenereeren."

Naar aanleiding van dit besluit schrijven Prof. C. L. Dake en J. A. Hesterman & Zn. in de Telegraaf [3]) over den toestand van het „zieke schilderij" en constateeren dat het eenige afdoende middel van herstel het afnemen is van de troebele laag bruine vernis, die niet met blijvend succes is te regenereeren. Zij bevestigen dat het schilderij daarmede een veel koeleren toon zou krijgen.

1921. In haar vergadering van 11 Juli deelt de subcommissie mede:

„In de eerste plaats blijkt, zooals te verwachten was, opnieuw noodig de vernis van Rembrandt's Nachtwacht onderhanden te nemen, nu die in den donkeren achtergrond weer dof is geworden. De commissie stelt voor den heeren Bakker en Greebe op te dragen iets van den opperhuid der vernis weg te nemen, het meest waar die het ondoorzichtigst is en eerst daarna te regenereeren."

1932. De subcommissie schrijft in haar jaarverslag, uitgebracht op 10 Mei:

„In het voorjaar van 1932 is de Nachtwacht weer eens onder handen genomen om de blind geworden vernis transparant te maken. Deze regeneratie had plaats door het schilderij zorgvuldig met alcohol te bestrijken, waarna het in zijn geheel onder een

---

[1]) Archief Commissie van Toezicht, brief no. 86, dd. 18 Dec. 1911.

[2]) Jaarverslag subcommissie voor de Stedelijke Schilderijen. SCHMIDT-DEGENER, die in zijn studies meer dan eens klaagt over den toestand van de Nachtwacht, schrijft in 1914 in Onze Kunst, XXVI, p. 38: „De Nachtwacht.... vertoont grof herstelde beschadigingen, is bij plekken gesausd en ziet ons, achter troebel vernis, met glazige oogen aan".

[3]) 2 en 4 Mei en 30 Juni 1916.

groote regenereerbak aan alcoholdamp is blootgesteld geworden. Het schilderij is nu prachtig doorschijnend. In het volle licht, waar de regeneratie plaats had, was goed te zien hoe een dikke laag gele vernis het schilderij bedekt. Het komt de Commissie voor, dat de vernis, welke een groenig gele kleur heeft, voor een groot gedeelte uit copaïva bestaat, en dat dit ook de oorzaak is van het voortdurend blind worden. De Commissie vraagt zich af, of het niet goed zou zijn, bij een volgende vernisherstelling eens een flink gedeelte van de vernislaag weg te nemen. Een met gezonde vernis behandeld schilderij wordt toch niet elke 5 à 6 jaren blind, zooals het met de Nachtwacht het geval is."

1935. Een nieuw spieraam wordt achter het doek aangebracht.

1936. Opnieuw wordt regeneratie gepoogd. Het schilderij wordt binnen 24 uur twee maal 4½ uur aan alcoholdampen 90 ° blootgesteld, doch zonder succes. Er moet volstaan worden met opnieuw vernissen [1]).

1939—1945. Wegens oorlogsgevaar wordt de Nachtwacht in September 1939 geëvacueerd naar het Kasteel Radboud te Medemblik. Op 12 Mei 1940 wordt het schilderij overgebracht naar de bomvrije bergplaats der gemeente Amsterdam bij Castricum, waar het, opgerold op een rol van 60 cm diameter, bewaard wordt. In het voorjaar van 1941 wordt het geplaatst in de Rijksbergplaats bij Heemskerk. Begin 1942 moet het verhuizen naar de Rijksbergplaats in den Pietersberg bij Maastricht [2]). In Juni 1945 wordt het teruggevoerd naar het Rijksmuseum voor de tentoonstelling „Het Weerzien der Meesters". Bij de ontrolling blijkt dat de verf niet geleden heeft, maar dat het doek van Hopman uit 1851 op eenige plekken niet meer vastzit aan het oorspronkelijke doek.

1945—1946. De Commissie van Toezicht en Advies op de schilderijen van Amsterdam [3]) stelt aan B. en W. voor over te gaan tot een verdoeking en later tot een gedeeltelijk afnemen van de vernis. De behandeling wordt opgedragen aan de heeren H. H. Mertens en C. H. Jenner, resp. restaurator en verdoeker aan het Rijksmuseum.

De bovenstaande ziektegeschiedenis, die stellig nog door onderzoek in archieven aan te vullen is, laat toe enkele samenvattende gevolgtrekkingen te maken. Er bestaat zekerheid, dat Rembrandt's schuttersstuk, ruim een halve

---

[1]) MARTIN schrijft in zijn „Hollandsche Schilderkunst in de zeventiende Eeuw", deel II, Rembrandt en zijn Tijd, 1936, p. 80: „Het is te hopen dat de gemeente Amsterdam weldra zal besluiten, het korporaalschap door kundige hand te laten ontdoen van het ondanks voorzichtige restauratie nog steeds àl te hinderlijke vuil. De toon is nog veel te bruingeel en de tallooze verrukkelijke nuanceeringen in de grijzen, bruinen en rooden zijn veel te veel geëgaliseerd door de onnoodige aanwezigheid van gele vernissen en overschilderde plekken, wier verwijdering Rembrandt's meesterwerk slechts ten goede kan komen. Oordeelkundige herstelling zal hier een even groote verrassing brengen als indertijd de schoonmaak van Hals' schuttersstukken te Haarlem".

[2]) H. P. BAARD, „Kunst in Schuilkelders", 1946, passim.

[3]) De samenstelling van deze commissie was in 1945 als volgt: wethouder mr. A. de Roos, voorzitter, Georg Rueter, secretaris, F. Bobeldijk, prof. dr. J. Q. van Regteren Altena, prof. G. V. A. Röling, jhr. D. C. Röell, jhr. W. J. H. B. Sandberg, A. C. Willink, dr. ir. A. M. de Wild, prof. H. J. Wolter.



AFB. 9. GEKLEURDE TEEKENING IN HET ALBUM VAN BANNING COCQ.

eeuw reeds na zijn ontstaan, betrokken is geweest in de uitvoerige restauraties aan de stadsschilderijen en dat, sinds het midden van de 18de eeuw, de frequentie der behandelingen regelmatig versnelt. Na het afsnijden van het doek, dat zeer waarschijnlijk in 1715 heeft plaats gevonden, wijst alleen het „overschilderen" door Jacob Buys in 1771 op een ingrijpen aan het verfoppervlak, hoewel vermoed mag worden dat ook eerder, met name door Jan van Dijk in 1751, herstellingen aan de verf verricht zijn. Overigens bestonden de behandelingen uit het aanbrengen van een tweede doek (1796?, 1851, 1945) en uit afwasschen, uithalen, afnemen, oliën, insmeren, poeieren, regenereeren van de vernis en uit opnieuw vernissen. De eentonig wederkeerende klachten over den toestand van de vernislaag en het aantal en de verscheidenheid der pogingen om het euvel te verhelpen bewijzen hoe ernstig het probleem van de vernis van de Nachtwacht door de eeuwen heen geweest is. Na het aanvankelijk succes van iedere behandeling bleek het effect reeds na een luttel aantal jaren verloren te gaan. Tot het afnemen van de vernislaag is men sinds het begin van de 19de eeuw niet meer overgegaan, het poeieren immers kan men nauwelijks als een dévernissage betitelen, maar de uitlatingen van Van Dijk overtuigen ons er van dat althans in 1751, zoo niet ook eerder, de toen bestaande vernislagen werkelijk zijn verwijderd.

III.

Na het lange, maar voor het juiste begrip van het onderwerp onontbeerlijke historische overzicht, kan de technische beschrijving van de laatste behandeling kort zijn. Toen de Commissie van Toezicht en Advies op de Schilderijen van Amsterdam voor de noodzaak van de verdoeking stond, besefte zij dat zij ook gesteld zou worden voor de beslissing omtrent de

schoonmaak. Zij wist welke verantwoordelijkheid zij op zich laadde met een besluit over dit schilderij, dat door zijn beroemdheid het populaire middelpunt van onze kunstgeschiedenis genoemd mag worden en welks gele glans door het groote publiek als een typisch Rembrandtieke schoonheid bewonderd werd. Zij had niet alleen de zekerheid, dat de Nachtwacht veel koeler zou worden, maar kon verwachten, gezien de bovengeschetste lotgevallen, onder de bedekkende vernislaag een gehavend en zwaar gerestaureerd schilderij aan te treffen. De grootste voorzichtigheid was dus geboden.

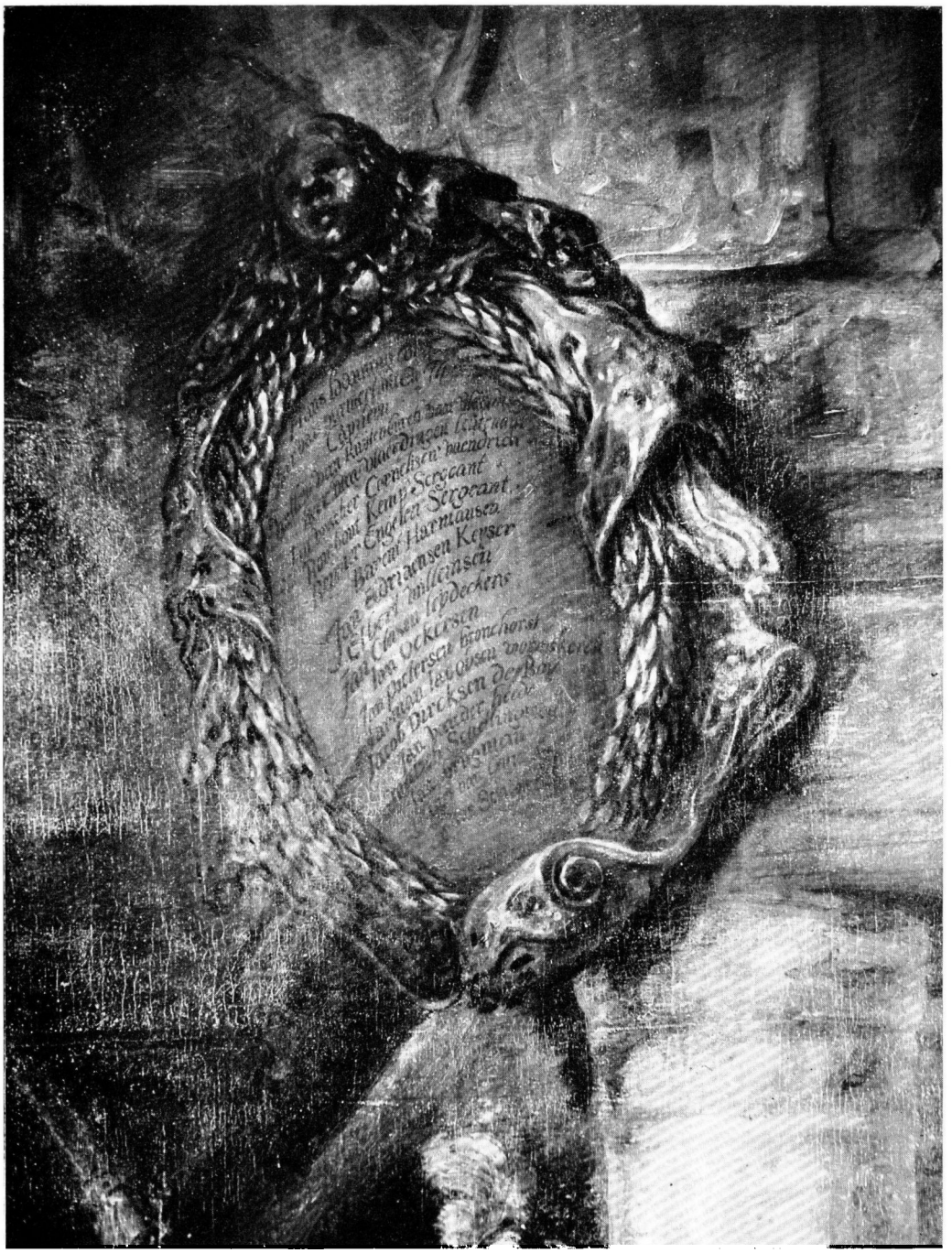


AFB. 10. DE WATERVERF-COPIE NAAR DE NACHTWACHT DOOR J. CATS (1779).
RIJKS-PRENTENKABINET, AMSTERDAM.

De verdoeking werd volgens de gebruikelijke methode uitgevoerd [1]). Nadat het doek, aan de verfkant met vloeipapier beplakt, van zijn spieraam was losgemaakt en door middel van sterke papieren strooken op het verdoekraam was gespannen (Afb. 3) en met de verf naar beneden op een vlakken, ietwat veerenden grond was neergelegd, werd begonnen met het verwijderen van het doek van Hopman. De door dezen in 1851 gebruikte verdoekspecie bevatte een hoog gehalte hars, zoodat het plakmiddel verdroogd en de vezel van het linnen hard en breekbaar geworden was. Hopman's doek, bestaande uit vier verticale aan elkaar genaaide banen, kon door voorzichtig trekken van het oorspronkelijke worden losgemaakt (Afb. 4) [2]). Daarop moest door krabben de nog op het oorspronkelijke doek aanwezige

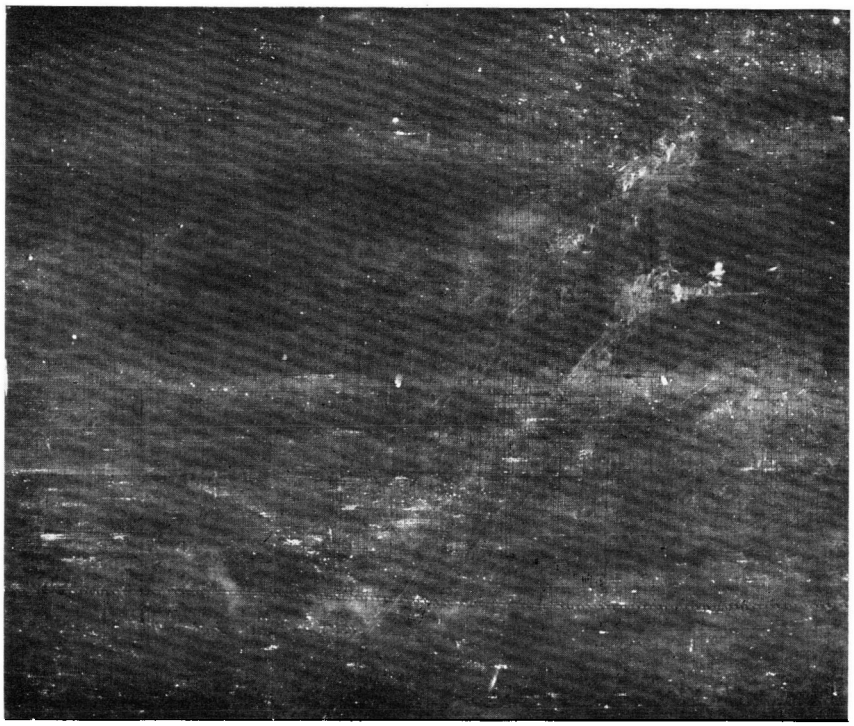
[1]) De term „verdoeking" is hier ingeburgerd, maar technisch onjuist, de bewerking bestaat uit doubleeren, op een nieuw doek plakken.

[2]) Het oorspronkelijke doek bestaat uit drie horizontale banen. Zie hierover ook K. H. DE HAAS, Een meetkundige reconstructie van het oorspronkelijke formaat van Rembrandt's Nachtwacht, 1928, p. 14—16.



AFB. 11. INFRAROOD-OPNAME VAN HET NAAMSCHILD OP DE NACHTWACHT.

specie worden afgenomen (Afb. 5). Door bestrijken met vloeibare specie [1]) werd dit doek vervolgens geheel geïmpregneerd, waarop het gespannen nieuwe doek, één naadlooze lap, op den aldus geprepareerden achterkant werd neergelegd. Ook dit doek werd met specie bestreken en hierop volgde het zeer zorgvuldig uitstrijken, waardoor de smeltende specie in alle lagen van het schilderij doordrong [2]). Na de voltooiïng van deze bewerking kon het schilderij weer op zijn spieraam gespannen worden, thans stevig bevestigd op het sterke linnen, en na de verwijdering van het beschermende vloeipapier kon de tweede faze, de behandeling van den voorkant beginnen.



AFB. 12. RÖNTGEN-OPNAME: HET PROFIEL VAN DE ARCHITRAAF ONDER HET NAAMSCHILD.

De vernis was over het geheele schilderij blind geworden en op enkele plaatsen afgebrokkeld, zoodat men de opmerkelijke dikte van de laag kon constateeren (Afb. 6). Regeneratie kon hier niet baten en evenmin was heil te verwachten van poeieren, daar hiermede wel de bovenste dunne laag mastiekvernis verwijderd kon worden, maar niet de daaronder liggende taaie copaïvalagen. De eenige bruikbare methode was hier dus het chemisch oplossen van een gedeelte der vuile lagen. Alvorens hiertoe te besluiten liet de Commissie voorzichtige proeven nemen om de sterkte der oplossing te bepalen. Een mengsel van alcohol met een kleine hoeveelheid aceton, opgebracht met het penseel, bleek tenslotte geschikt om de taaie laag zoo zacht te maken dat zij door geduldig betten met een in neutraliseerend terpentijn gedrenkte

---

[1]) 5 deelen was, 4 deelen hars, 1 deel Venetiaansche terpentijn, gesmolten en gemengd bij een temperatuur van ca. 75°.

[2]) Het teekent de grootte van het oppervlak van het doek (363 × 438 cm) dat circa twaalf kilogram verdoekspecie werd gebruikt.



AFB. 13. DETAIL VAN DE TWEE MEISJES EN DE HANDSCHOEN.

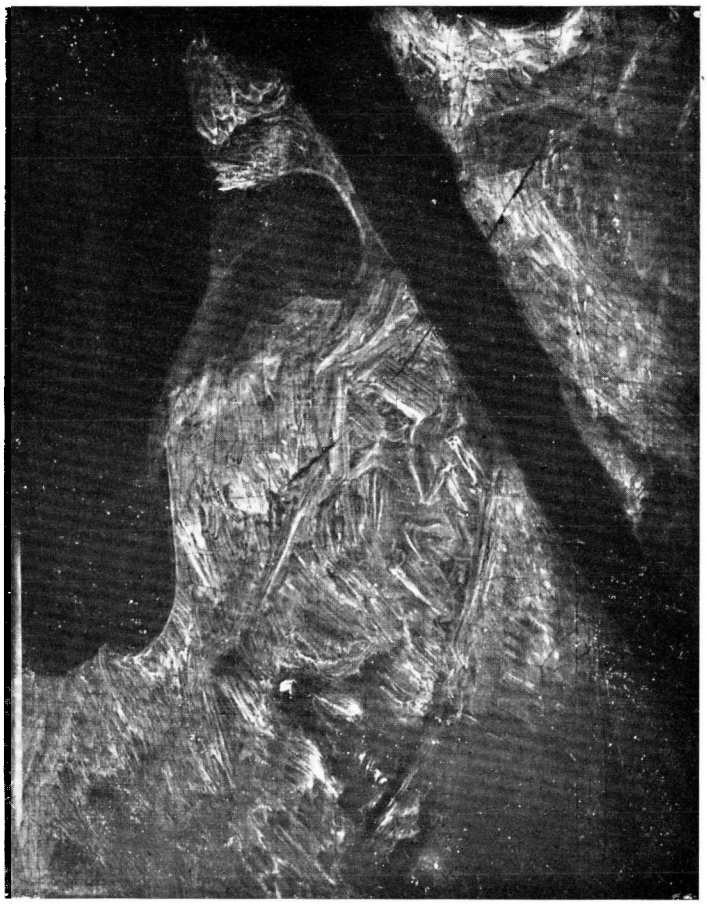
prop watten gedeeltelijk kon worden afgenomen. Om iedere kans op beschadiging van de opperste verflaag te vermijden werd er zorgvuldig op gelet dat het schilderij niet tot op de verf toe schoon werd gewreven. De heldere, intense kleur en de goede toestand van de verf op de proefplekken overtuigden de Commissie van de wenschelijkheid om voort te gaan met het afnemen van de vernis.

In fel zonlicht en met behulp van schijnwerpers werden eerst alle oude beschadigingen, dunne plekken en overschilderingen opgespoord en met krijt op de blinde vernis afgeteekend om den restaurator de ligging der zwakke punten aan te wijzen.

Het schilderij werd in bijna verticalen stand behandeld; het was eenigszins voorover gehangen om te voorkomen dat eventueele spatten van de oplossende vloeistoffen op lagere deelen van het doek terecht zouden komen. Het afnemen van de vernis geschiedde in banen van ongeveer een meter breed, van boven naar beneden en van links naar rechts (Afb. 7). Het bleek dat de vernislaag niet over het geheele schilderij homogeen was, doch dat op sommige plaatsen meer copaïva of lijnolie was gesmeerd dan elders, waarschijnlijk omdat de donkere of dof geworden plekken de vroegere restauratoren het meest tot opheldering hadden genoodigd. In deze gevallen vergde het oplossen meer tijd of moest een sterker mengsel gebruikt worden. Bijzondere zorg vereischten de krachtig geëmpateerde gedeelten, zooals die voorkomen op het costuum van Van Ruytenburch. De diepe holten waren volgeloopen met stroopachtige vernis, terwijl de hoogsels bij vroegere schoonmaken bijna geheel bloot waren komen te liggen (Afb. 1, 18—21). Nadat ieder groefje en putje geduldig met een fijn penseel behandeld

was, kregen deze partijen eindelijk weer hun karakteristieke reliëf en kantigheid, die aan Van Dijk de boven aangehaalde vergelijking met een notemuscaatrasp hadden ontlokt.

De meeste overschilderingen waren stoppen van gaten en scheuren, die ten getale van 63 op het schilderij werden aangetroffen. Doorgaans bleken deze beschadigingen, toen de te groote, nagedonkerde retouches waren verwijderd, niet van ernstigen aard. Op enkele plaatsen (onder den linkervoet van Banning Cocq, in den rechtervoet van Van Ruytenburch, midden in de trommel) zijn gaten van ca. 3 × 4 cm, waarschijnlijk in de 18de eeuw met rechthoekige stukjes doek opgevuld en zeer zorgvuldig bijgeschilderd. Hier en daar vertoont het schilderij merkwaardige lange sneden of krassen in de verf, die het vermoeden doen rijzen, dat in den Doelen de scherpe hellebaarden en pieken der Kloveniers wel eens te rakelings langs het doek zijn gegaan.



Afb. 14. RÖNTGEN-OPNAME: HET REPENTIR VAN DE HANDSCHOEN.

De sporen van vroegere hardhandige schoonmaken zijn te herkennen in dunne plekken op sommige koppen en in het vaag geworden gezichtje van het meisje in het blauw. Het is alsof men getracht heeft die lichte partijen door schuren naar voren te halen. De lichte en gekleurde costuums echter kwamen prachtig gaaf voor den dag, maar, zooals bijna steeds, vertoonen de diep zwart geschilderde stukken hier en daar sleetsche plekken. Nu de Nachtwacht van de bedekkende laag vernis ontdaan is, mag men van den algemeenen toestand van het schilderij zeggen dat hij bevredigend is. Ware het stuk niet door de afsnijding verminkt, er zou geen aanleiding zijn te beweren, dat het meer geleden heeft dan zijn tijdgenooten. Na de beëindiging



AFB. 15. HANDTEEKENING EN JAARTAL OP DE NACHTWACHT.

van de schoonmaak werden geen herstellingen aan de beschadigingen van de verf verricht dan waar zij, naar het inzicht van de Commissie, strikt noodzakelijk waren. Slechts een enkele stop of scheur, die voor het gezicht te storend werkte, werd zoo sober mogelijk gedicht. Tenslotte werd het geheele schilderij bestreken met een dunne laag blanke mastiekvernis, die, zoo noodig, te allen tijde door poeieren verwijderd kan worden.

Door de collegiale medewerking van Dr. P. Coremans, chef van de laboratoria aan de Koninklijke Musea van Kunst en Geschiedenis te Brussel, was het mogelijk, na de voltooiïng van de schoonmaak, de Nachtwacht voor het eerst röntgenologisch te onderzoeken en tevens een aantal opnamen met infra-roode stralen te maken. Den Heer Coremans en zijn medewerker, den Heer Loose, zij hier voor hun hulpvaardigheid onzen dank gebracht. De röntgenopnamen stonden toe een inzicht te krijgen in den bouw van het schilderij en gaven, evenals de infra-rood fotografie, die contrastwerkingen versterkt, een leerzaam beeld van Rembrandt's verfbehandeling en van de veranderingen (repentirs) welke hij tijdens het schilderen



AFB. 16. DE KRAAG VAN BANNING COCQ MET REPENTIR BOVEN DEN SCHOUDER.

aanbracht [1]). De schoonmaak en de nieuwe methoden van onderzoek vergunden ons de details van het schilderij beter te zien dan de voorgaande generaties en in een enkel geval nieuw licht te werpen op de raadselen, die de Nachtwacht nog steeds bergt. Het moet bewondering wekken dat schrijvers als Schmidt-Degener, Six, Meyer, Martin, Dyserinck het schilderij ondanks zijn vuilen toestand zoo scherpzinnig konden analyseeren, dat zij voor tal van problemen de juiste oplossing vonden.

Een overzicht van de bevindingen tijdens de schoonmaak en van de resultaten van het onderzoek moge thans volgen.

---

[1]) Hier moet vermeld worden, dat de gewone fotografische opnamen van de Nachtwacht vóór de schoonmaak bijna steeds een geflatteerd beeld van het schilderij te zien gaven, daar zij, wegens de dikke vernislaag, vervaardigd werden met geelfilter en op panchromatisch materiaal. Het overheerschen van het geel werd op deze wijze tegengehouden. De vergelijking tusschen oude en nieuwe foto's openbaart daarom niet het verschil in kleur en toon, dat het oog nu waarneemt.



Afb. 17. DE KOP VAN VAN RUYTENBURCH HALF SCHOONGEMAAKT.

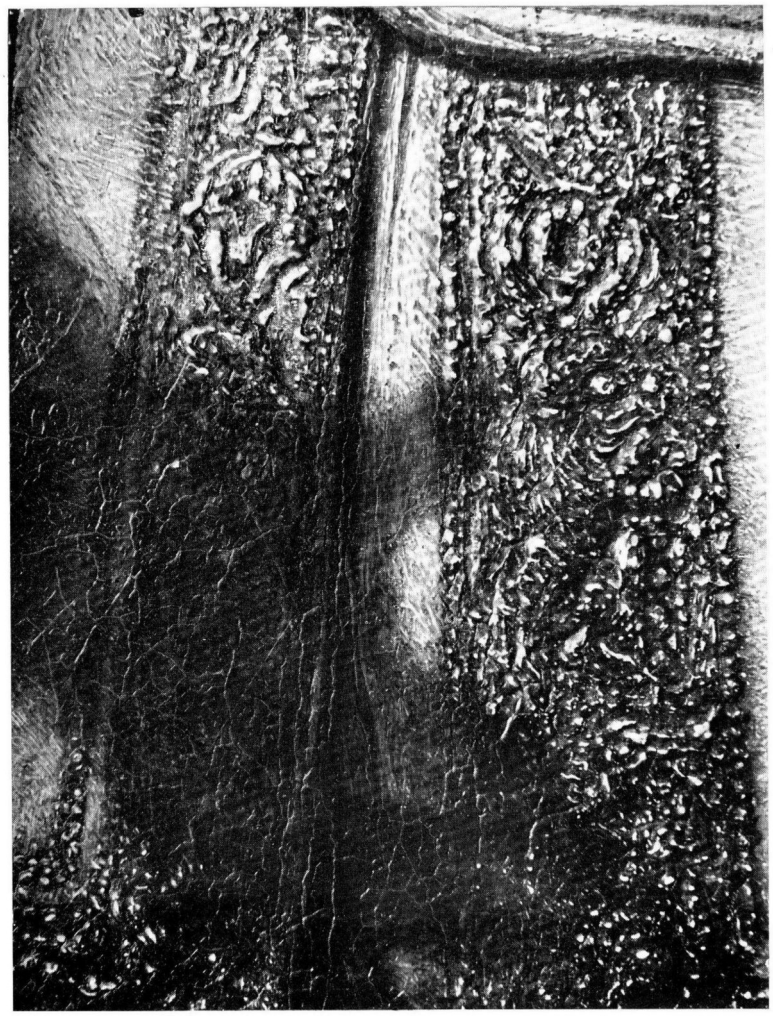
IV.



Afb. 18. HET COSTUUM VAN VAN RUYTENBURCH VÓÓR DE SCHOONMAAK.

De gedaanteverwisseling van de schoongemaakte Nachtwacht is het meest opvallend in de nieuwe waarde van kleur en licht. Waar vroeger een matte nevel alle vormen in een warm schijnsel samenbond, bewegen nu de volumen naast en achter elkaar in plastische duidelijkheid en in sprekende kleur. Dit wil niet zeggen, dat Rembrandt's suggestieve harmonie van schaduwen en lichtglanzen verloren is gegaan, maar wel dat de accenten er krachtiger zijn geworden. De verrassendste winst van de schoonmaak is de kleur, die men thans eerst in haar ware verschijning ziet. Hoe verkeerd hebben wij, door het vuile vernis heen, Rembrandt's palet steeds moeten beoordeelen! Te vaak miskent men de expressieve waarde van de kleur bij de oude schilders. Het is toch niet onverschillig of Van Ruytenburch's camisool als bruin tot ons spreekt of als lichtgeel, of een schild blauwgrijs is of groen, of de teere schakeeringen van een borduursel elkaars werking versterken of dat zij samenvloeien in één egale rossige tint?

Wij zullen niet trachten het nieuwe aspect der kleuren te beschrijven, zij blijven moeilijk te definieeren. Men zie hoe de termen die Thoré-Burger, Fromentin, Neumann bezigden, uiteenloopen. De hierbij gevoegde kleurendruk geeft een denkbeeld van de veranderingen in het totale aspect (Afb. 1). Vooral de lichte tinten werden blanker en koeler, maar ook vele groenen en



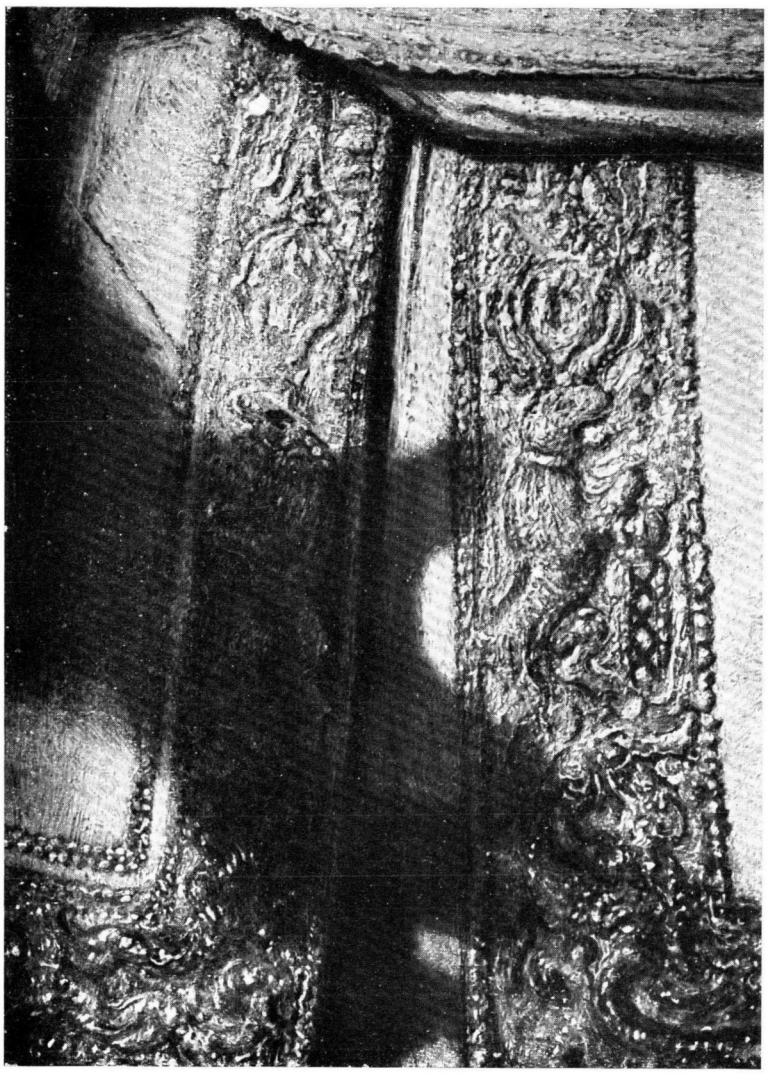
AFB. 19. DE GEBORDUURDE RANDEN VAN HET CAMISOOL VAN VAN RUYTENBURCH VÓÓR DE SCHOONMAAK.

bruinen keerden terug tot blauw, beige en grijs, het wazige zwart herkreeg zijn diepte, het doffe rood zijn flonkering. Met verbazing constateert men hoe breed en gedurfd Rembrandt open of gedempte kleuren tegen elkaar zette (de kwast van Van Ruytenburch's sponton, de kleeding van den schietenden jongen) en met hoeveel fantasie hij de verf soms half vermengd op het doek streek om met één toets een dubbel kleuraccoord te bereiken. Eerst nu de mist van de vernislaag is opgetrokken kan men het meesterschap bewonderen, waardoor hij alle kleur met onfeilbare zekerheid onderwierp aan de toonhoogte van het wisselend licht. Het schittert en tintelt overal in de duistere partijen, de Nachtwacht is vol reflexen en men denkt aan de opmerking van Van Hoogstraten: „Wonderlijk heeft zich onzen Rembrandt in reflexeeringen gequeeten, jae het scheen of deze verkiezing van 't wederom kaetsen van eenig licht zijn rechte element was" [1]).

Door het helderder worden van de lichten zijn de reeds sterke contrasteffecten nog heviger geworden en is de dramatische bewegelijkheid in het schilderij toegenomen. Te meer voelt men nu in de compositie het gemis van de afgesneden strooken aan de linkerzijde en aan den bovenkant. De kwestie van de afsnijding van de Nachtwacht is lang een strijdvraag geweest

[1]) Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, 1678, p. 273.

en men weet hoe fel Veth zich tegen de theorie van de verminking verzette [1]) en hoe overtuigend vooral Schmidt-Degener het feit bewees [2]). In de argumenten vóór of tegen het bewijsstuk in deze zaak, Lundens' copie, speelt het „compartement", het naamschild op de Nachtwacht, dat op de copie ontbreekt, een groote rol. Deze afwijking van de copie toont volgens de tegenstanders de onbetrouwbaarheid van Lundens als kroongetuige en in zijn verdediging noemt Schmidt-Degener de kwestie van het schild „de hardste noot die er te kraken valt". Zijn meening, dat het schild een later toevoegsel zou zijn, staaft hij onder meer door de onwaarschijnlijkheid aan te toonen van de veronderstelling dat een gering kunstenaar als Lundens, bij het opzettelijk weglaten van het schild van Rembrandt, zelf de merkwaardige architectonische oplossing van architraaf en kapiteel zou hebben gevonden. Nu de gelegenheid van nauwkeurig onderzoek ter plaatse geboden werd, hebben wij nagegaan of er voor dit belangrijke vraagstuk nieuwe beslissende gegevens te vinden waren.



AFB. 20 DE GEBORDUURDE RANDEN VAN HET CAMISOOL VAN VAN RUYTENBURCH NA DE SCHOONMAAK: DE LEEUWTJES MET HET WAPEN VAN AMSTERDAM.

[1]) „Een bijdrage over Rembrandt", 1899 en Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1902, p. 147.
[2]) Onze Kunst, XXVI, 1914, p. 37—54. Zie ook MARTIN, Nieuwe Rott. Courant, 11 Aug. 1906, Avondblad I B, en de meetkundige argumentatie bij K. H. DE HAAS, Een meetkundige reconstructie van het oorspronkelijke formaat van Rembrandt's Nachtwacht, 1928.

De hierbij afgebeelde infrarood-opname doet op duidelijke wijze de met het bloote oog reeds flauw zichtbare vormen der onder het schild aanwezige architectuur uitkomen (Afb. 11) [1]). Deze vormen komen geheel overeen met wat op dezelfde plaats bij Lundens wordt waargenomen: men ziet van rechts naar links de horizontale lijnen van de architraaf, dan de welving van den verlichten zijkant van den kapiteelvormigen steen en vervolgens de in perspectief parallel naar beneden loopende banden van de architraaf [2]). Röntgenopnamen van verscheidene deelen van het schild geven zelfs van de lichtste plekken van den rand nauwelijks een beeld te zien, doch toonen wel iets van de onderliggende architectuur. Bijgaande afbeelding is een röntgenopname van de plaats waar zich volgens Lundens de hoeken van de onderste banden der architraaf bevinden, daar dus waar de rand onder aan het schild op de Nachtwacht in een krul overgaat: de parallel loopende lichte lijnen geven de hoeken en profielen van die banden duidelijk aan (Afb. 12). Is dus hiermede gedemonstreerd dat onder de verf van het naamschild de architectuurvormen inderdaad aanwezig zijn zooals Lundens ze copieerde, de schildering van dien merkwaardigen rand, de penseelstreek, wijkt bovendien sterk af van die welke men elders op de Nachtwacht ziet. Wij hebben de overtuiging gekregen dat Schmidt-Degener's stelling juist was en dat het schild een toevoegsel aan de Nachtwacht is, misschien reeds enkele tientallen jaren na het ontstaan van het schilderij door een ander dan Rembrandt aangebracht [3]).

Het onderzoek van het schild wierp ook nieuw licht op den daar geschreven tekst. De namen der voorgestelden, het eerst door Van Dijk ontcijferd, door Dyserinck nauwkeuriger gelezen, werden tot dusver beschouwd als zijnde zeventien in getal. Dit zou vrij goed in overeenstemming zijn met de documenten van 1658 (zie blz. 11), waarin bevestigd wordt dat zestien personen Rembrandt voor hun conterfeitsel betaalden, en op deze gegevens baseerde Schmidt-Degener zijn onderscheid tusschen geportretteerden en figuranten [4]). Onder den ondersten naam Claes van Cruysbergen las men nog de letters „Sch" die als het begin uitgelegd werden van het woord Schrijver, het beroep van Van Cruysbergen. [5]) Thans kon echter op

---

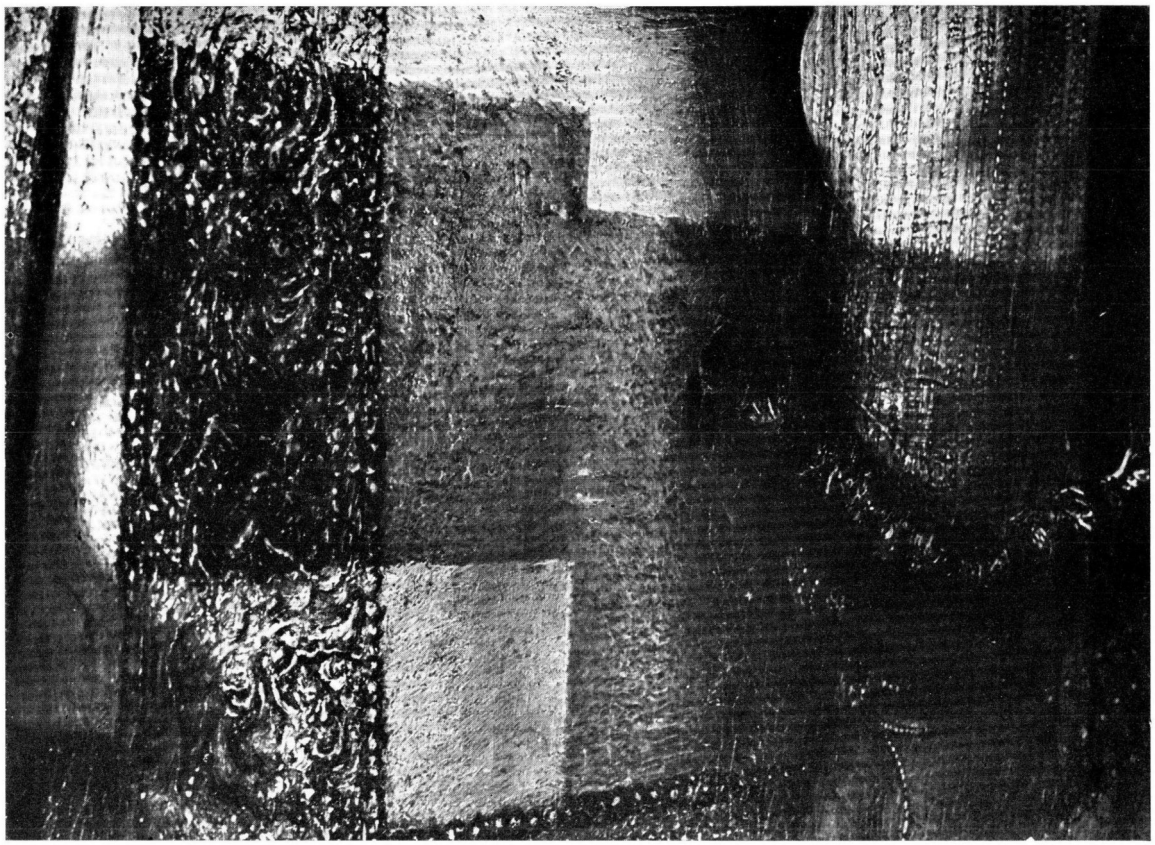
[1]) Met strijklicht kan het bloote oog ook het reliëf van de lange penseelstreken der profielen onder het schild constateeren.

[2]) Cats begaat hier de vergissing ook rechts het profiel van de architraaf te teekenen.

[3]) Wanneer men de vraag stelt wie dan wel het schild vervaardigd heeft en men constateert dat er onder Rembrandt's leerlingen één was die zich specialiseerde in het ontwerpen van dergelijke lijstmotieven, nl. Gerbrand van den Eeckhout, dan komt men in de verleiding zijn naam in verband met het schild te noemen. Afdoende bewijzen ontbreken hier echter. Van Van den Eeckhout zijn twee verzamelingen ontwerpen van „compartementen" bekend: „Verscheyde Aerdige Compartementen en Tafels, Nieuwelijckx geinventeerd door Gerbrand van den Eeckhout, geëtst door Pieter Hendrickx Schut, Anno 1655, N. Visscher excudebat." en „Veelderhande Nieuwe Compartemente getekent door Gerbrandt van den Eeckhout tot Amsterdam, Clement de Jonge excudit". (M. Mosijn sc. 1650).

[4]) Onze Kunst, XXX, 1916, p. 29—56.

[5]) Onze Kunst, XXIX, 1916, p. 66, noot 1.



AFB. 21. STRIJKLICHTOPNAME VAN EEN GEDEELTELIJK SCHOONGEMAAKT DETAIL VAN VAN RUYTENBURCH'S COSTUUM: DE DIKTE VAN DE VERNISLAAG IS ZICHTBAAR.

die plaats onder aan het schild een geheele regel gelezen worden, die een achttienden naam bevatte: *Paulus Schoonhoven.*

Een door Mr. Oldewelt en Mej. Dr. I. H. van Eeghen op het Amsterdamsche Gemeentearchief ingesteld onderzoek wees uit, dat deze schutter is: de makelaar Paulus Harmansz Schoonhoven, in 1642 oud 47 jaar, wonende op de Coningsgraft (Singel), dus in wijk II, de wijk van de schutters van de Nachtwacht [1]). Indien, zooals men mag aannemen, het schild de namen vermeldt van de betalende geportretteerden, dan is hun getal dus stellig

[1]) De heer Oldewelt was zoo vriendelijk ons de volgende archivalia mede te deelen: 12 Aug. 1623 ondertrouwden „Pouwels Harmanszoon Schoonhove, van der Goes, voort 3e gebot sal moeders consent moeten ingebracht worden, geassisteerd met Florianus zijn oom, verclarende het de moeder zynlijckhijt wel te weesen, oud 28 jaeren, woonende opt Rockin, 7 annis, en Hillegont Coenen, out 27 jaeren, geassisteert met Coen Heyndrixcz haer vaeder, woonende op de Princegracht". Geteekend Pauls Schoonhoven, Hillegondt Coennen". Het huwelijk werd voltrokken in de Nieuwe Kerk 10 September 1623. Hij was in 1627 ingeschreven als makelaar in hennep, touwwerk, kabels en kabelgaren (Zie van Dillen, Bedrijfsleven en gildewezen van Amsterdam, II). Vóór 1639 woonde hij op de Bloemgracht achter 't Weeshuis; in dat jaar kocht hij het huis „waar de Keurvorst van Brandenburg uithing" op de Coningsgraft, waar hij ging wonen. Hij overleed 8 Juli 1679.



AFB. 22. DE KRUITBLAZENDE SCHUTTER VÓÓR DE SCHOONMAAK.

achttien, maar daar het opschrift van later datum is kan het ook zijn dat men zich niet getrouw aan den toestand van 1642 gehouden heeft. Ook is de veronderstelling geuit dat kapitein en luitenant niet onder de zestien gerekend moeten worden, die elk ongeveer honderd gulden hadden betaald.

Voorts kon nu ook de tot dusver onduidelijke voornaam van Schellingwou gelezen worden; hij luidt *Walich*, en niet Jan Thonisz, zooals aangenomen werd [1]). De heer Oldewelt vond dat Walich Schellingwou, wijnkooper, wonende op den Nieuwendijk en zoon van Jan Teunisz Schellingwou, op 12 Dec. 1640, 27 jaar oud, geassisteerd door zijn vader, ondertrouwde met Margrieta Backers, oud 22 jaar, van Haarlem, geassisteerd door haar oom Gerrit Benning. Haar moeder was Anne Bennincx en Mr. Oldewelt merkt op dat Walich door zijn huwelijk dus nog verwant moet zijn aan Frans Banning Cocq. Walich was in 1642 dus 28 of 29 jaar oud. Wanneer onze blik de Nachtwacht afzoekt in een speelsche poging om er de trekken van een 28-jarigen wijnkooper te ontdekken, dan keert zij steeds terug naar dien carnavalesken schutter met zijn hoogen grijzen hoed, met zijn bravoursnor en een uitdrukking van ingehouden pret op het bolle en wat bleeke gezicht, die, zijn piek zwaaiend, uit de poort naar voren komt treden.

Er moet nog opgemerkt worden dat in de bovenste vijf regels van het opschrift correcties te zien zijn, letters die onder de thans zichtbare woorden doorschijnen, doch waarvan de beteekenis niet meer duidelijk is.

Om de questie der afsnijding nog nader te bestudeeren zijn de randen

[1]) DYSERINCK, De Gids, 1890, IV, p. 250, noot 2, schreef reeds, dat deze voornamen niet te onderkennen waren. Deze Jan Thonisz, lakenkooper op den Nieuwendijk blijkt de vader van onzen Walich te zijn.

van het doek rondom ook röntgenologisch onderzocht. Zooals verwacht, was het beeld overal dat van een afgebrokkeld doek, doch deze methode liet niet toe te concludeeren hoeveel thans van het oorspronkelijke linnen ontbreekt. Evenmin gaf het onderzoek van den loop der draden ten deze betrouwbare resultaten. De reeds zoo sterke argumenten van Schmidt-Degener worden echter door onze bevestiging van zijn opinie over de toevoeging van het schild verstevigd.

Na Schmidt-Degener's studies zullen wij ons niet in een nieuwe complete ontleding van de Nachtwacht begeven, doch, van links naar rechts gaande, die onderdeelen bespreken, die na de schoonmaak tot bijzondere opmerkingen aanleiding gaven.



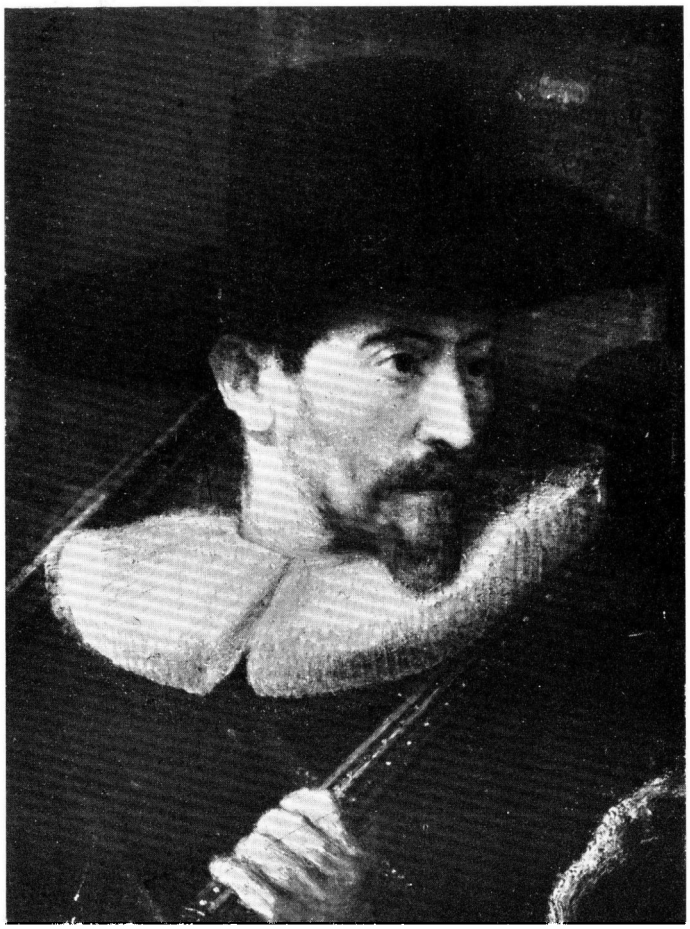
AFB. 23. DE KRUITBLAZENDE SCHUTTER NA DE SCHOONMAAK.

Het vaandel, waarvan men thans de vijfde, bovenste baan duidelijk onderscheidt, blijkt onderaan oorspronkelijk nog een stuk te hebben doorgeloopen, men ziet een repentir van een lange plooi tot bijna boven de hoofden van de meisjes.

De roode musketier, die zoo prachtig in losse toetsen vermiljoen, geel oker, kraplak en wit geschilderd is, heeft, blijkens repentirs in de beenen, oorspronkelijk iets meer naar links en naar achteren gestaan.

Geen figuur op de Nachtwacht heeft haar exegeten meer hoofdbrekens gekost dan de twee in het zonlicht voortschrijdende meisjes. Zelfs de aannemelijkste stelling, die van Schmidt-Degener, die ze als familieleden van den kastelein van den Doelen beschouwt [1]), is nog onvoldoende bewezen. Intusschen zijn enkele van haar attributen duidelijker zichtbaar geworden.

[1]) Onze Kunst, XXX, 1916, p. 44—45.



AFB. 24 ROMBOUT KEMP ALS SERGEANT OP DE NACHTWACHT, 1642.

Het voorwerp aan de ceintuur van het meisje in geel, dat vroeger een zilveren trancheermes werd genoemd, is een (paarlmoeren?) pistool en wat een plat beugeltaschje heette, is waarschijnlijk een kruittaschje. Dat deze precieuze miniatuur-bewapening en de zilveren drinkhoorn, die zij in de handen houdt, haar stempelen tot iemand uit het gevolg, als het ware de „mascotte" van de compagnie, is wel waarschijnlijk. Een kind van de familie van den doelenkastelein kan die rol zeer wel vervuld hebben. Op een aan Hendrick van den Burch toegeschreven „Oefening van de schutters van den St. Jorisdoelen te Leiden" [1]) dat een aantal motieven met de Nachtwacht gemeen heeft, ziet men de waardin met een groote bokaal den officieren naderen en naast haar staat een voor de gelegenheid schitterend uitgedost klein kind, met rapier, sjerp, gevederde baret en trommel (Afb. 31).

Voor de aan de ceintuur gehangen witte kip is tot nog toe geen plausibele verklaring gevonden; dat het dier op een zoo in het oog vallende plaats is afgebeeld om zijn pooten als *claeuwe*, symbool van de Kloveniers, te toonen is niet zeer overtuigend.

Onder de vuile vernis kwam de rok van het voorste meisje als stralend lichtgeel te voorschijn en een als een band loopend sierpatroon in dunne okertoetsen werd zichtbaar. Duidelijker werd ook de gestalte van het meisje in lichtgroen, dat achter haar voortschrijdt. Een raadsel blijft de beteekenis van de veer-vormige lange penseelstreken boven het hoofd van het gele

[1]) In de verz. van Dr. Hugo Engleson te Malmö, die zoo vriendelijk was ons te vergunnen het stuk af te beelden. Dr. R. van Luttervelt wees er ons op dat de poort op den achtergrond het Schutterspoortje te Leiden is.



Afb. 25, RÖNTGEN-OPNAME VAN DEN KOP EN DE KRAAG VAN ROMBOUT KEMP, MET REPENTIRS.

meisje. Het zijn repentirs in lichte verf die nu door den donkeren grond heenschijnen en de röntgenfoto toont dat zij zelfs door het diadeem of kransje heenloopen. Kunnen het de staartveeren zijn van een pauwenpastei, zooals Schmidt-Degener beweert? In ieder geval zijn zij door Rembrandt zooveel mogelijk weggewerkt en uitgewischt en Lundens noch Cats hebben er een spoor van gezien. Er zijn in deze heele partij teekenen van correcties, doch de contouren zijn niet duidelijk genoeg om de oude vormen te doen herkennen.

Een verrassing was het voor den dag komen van de kleur in buis en broek van den schietenden jongen. In gedurfde combinaties zijn er violet en groen, rose en blauw naast elkaar gezet en dooreen gewerkt tot een kleurig weefsel. Op deze plaats valt een interessant repentir waar te nemen in den vorm van Banning Cocq's lossen handschoen, welks donker silhouet van zoo groot belang is als ruimte-scheppend accent, dat den afstand tusschen het voorste plan en het gele meisje suggereert (Afb. 13, 14). Op de röntgenfoto, maar ook met het bloote oog, ziet men langs den rechtschen contour



AFB. 26. ROMBOUT KEMP ALS REGENT OP HET REGENTENSTUK VAN HET NIEUWEZIJDS HUISZITTENHUIS DOOR J. A. BACKER, 1651.

van den handschoen, hoe Rembrandt den duim eerst naar rechts heeft laten uitsteken, dicht onder de hand, toen wat lager nog verder naar rechts tot aan de rotting, terwijl hij den geheelen onderkant van den handschoen oorspronkelijk meer naar rechts had gebracht. Waarschijnlijk sprak toen de grillige vorm van het object te sterk en Rembrandt vereenvoudigde radicaal door den duim binnen de donkere massa te schilderen en den handschoen iets naar link te verplaatsen. De spontaneïiteit van zijn werkwijze is aan dergelijke details goed te toetsen.

Al blijkt zijn gelaat door een oude overschildering ietwat ontsierd, ook Banning Cocq heeft bij de schoonmaak gewonnen. De verf van zijn zwarte costuum is wat dun en heeft in het modelé geleden door vroegere behandelingen, maar dat brillante zwart geeft nu toch haar vollen gloed aan de virtuoos geschilderde roode sjerp. Op den rechter schouder was de kraag oorspronkelijk hooger, de vroegere plooien schijnen nu nog door als lichtreflex in het grijs van het ronde schild achter het hoofd (Afb. 16).

Het is opmerkelijk hoe Rembrandt zich heeft ingespannen om de pracht van de costuums van zijn hoofdpersonen weer te geven en hoe hij zich met geduld heeft toegelegd op het vaardig schilderen van kleine bijzonderheden, zonder toch door overdreven detailleering het effect in het groote geheel uit het oog te verliezen. Het beste voorbeeld van verfijnde en niettemin breede schildering is de figuur van Van Ruytenburch. Nu de bruine laag van zijn costuum is verdwenen, bewondert men het genuanceerde geel en wit van zijn camisool, sjerp en mouwen, de blauwe en bruine schaduwen,

de zilveren en gouden schakeeringen van het borduursel aan camisool en hozen, het grijs aan den handschoen en aan de kanten franje van de sjerp. In het beroemde borduursel van de camisool kon men voorheen eigenlijk slechts het rechtsche leeuwtje met het wapen van Amsterdam onderscheiden, maar duidelijk is nu ook zijn tegenhanger op den linkerrand, in de slagschaduw van Banning Cocq's hand (Afb. 20) [1]).

Daarentegen kan niet worden beweerd dat de penseelstreken in het ornament van den halsberg, die Schmidt-Degener in 1917 als GYSB, de beginletters van den naam Gijsbrecht, meende te kunnen ontcijferen, na de schoonmaak met meer zekerheid als letters te beschouwen zijn [2]).



AFB. 27. INFRA-ROOD OPNAME VAN DEN RECHTERHOEK MET TAMBOER EN HOND.

Eerst nu de hoogsels weer onbelemmerd het licht grijpen en de holten weer hun kleine schaduw-accenten bergen, kan men er zich rekenschap van geven hoe Rembrandt in deze borduursels en ornamenten partij heeft getrokken van het reliëf in de verf om den indruk van de tinteling en schittering van goud en zilver in het sterkst verlichte deel van het schilderij te wekken (Afb. 20).

Vóór de schoonmaak ontbrak er op de Nachtwacht een detail, dat wel bij Lundens aanwezig was en dat in de compositie een belangrijke rol vervult: de slagschaduw van Van Ruytenburch's sponton op den bodem, het complement van die andere slagschaduw, van Banning Cocq's hand op Van Ruytenburch's camisool. Terecht wees Schmidt-Degener op de beteekenis van dit

[1]) Een eeuw geleden schijnt echter ook het rechtsche leeuwtje niet te zien zijn geweest. Zie A. ISING, Rembrandt's leven en werken, Kunstkronijk 1856, p. 23, no. 2: „Dat wapen van Amsterdam, waarvan Van Dijk in de vorige eeuw gewaagde, is thans niet meer op de schilderij zigtbaar, ofschoon deze onlangs opnieuw en uitmuntend door den heer Hopman werd schoongemaakt".

[2]) Onze Kunst, XXXIII, 1918, p. 91—94.



AFB. 28. DE KOP VAN DEN TAMBOER.

element voor de aanduiding van de richting der beweging en van de richting van den lichtval [1]). Nu is deze schaduw onder de vuile vernis te voorschijn gekomen op de plaats waar ook Lundens haar zag, in het midden van een licht cirkelsegment, en deze tevoren indifferente plek heeft nu leven gekregen.

Boven den hoed van Van Ruytenburch steekt het lemmet van een zwaard schuin naar boven de ruimte in. Tevergeefs zoekt men naar den eigenaar van dit wapen, dat van achter den elleboog van den piekenier, die de piek met het roode lintje velt, naar voren schijnt te komen. Veronderstelt men dat het zwaard wordt vastgehouden door den tusschen Banning Cocq en Van Ruytenburch zichtbaren schutter, omdat men op diens borst een gevest ziet, dat hij in de linkerhand houdt, dan valt het op, dat lemmet en gevest niet in rechten lijn verbonden zijn en bovendien in verschillende vlakken liggen. Bij Lundens echter loopt het lemmet vóór den elleboog van den piekenier, en daar ziet men ook boven den hoed van Van Ruytenburch de rook uit het afgevuurde musket, die op de Nachtwacht niet meer aanwezig is. Men kan vermoeden dat deze partij door een vroegere schoonmaak geleden heeft en dat behalve de lichte glacis van de rookwolkjes ook het onderste deel van het lemmet weggepoetst is, waardoor thans den vreemden indruk ontstaat dat het lemmet niet bij het gevest behoort.

De schaduwrijke ruimte tusschen Van Ruytenburch en den trommelaar moet altijd zeer donker zijn geweest, want ook bij Lundens kan men er de beenen der schutters nauwelijks onderscheiden. Toch heeft Lundens op die plaats iets meer teekening en vooral de blaffende hond, die op de Nachtwacht zeer sleetsch bleek te zijn, is bij hem beter te zien. Op de Nachtwacht

[1]) Onze Kunst, XXVI, 1914, p. 41.

heeft de hond twee staarten, doch slechts de staart tusschen de pooten is authentiek, de krulstaart is hoofdzakelijk een overschildering op een dunne plek.

Dat de deftig in het zwart gekleede figuur met den uitgestrekten arm en de hellebaard op den schouder de eerste der twee op het schild genoemde sergeants, Rombout Kemp, moest zijn, was indertijd afgeleid uit een verkeerde identificatie van den tweeden sergeant, Reinier Engelen. Sterck en Schmidt-Degener hadden gemeend Engelen te kunnen zien in den jeugdigen piekenier met den helm recht boven Van Ruytenburch, wiens trekken zij vergeleken met een portret van den pastoor Reinier Ingels in het Museum Amstelkring [1]). Van Dillen echter kon overtuigend aantoonen dat Engelen inderdaad de oudste sergeant was, geheel links op de borstwering gezeten [2]). De identificatie van Kemp, die in 1646 Van Ruytenburch als officier van de compagnie opvolgde, had ook langs een anderen weg kunnen geschieden, want hij komt eveneens voor op een tweede portretstuk in het Rijksmuseum, nr. 399, de Regenten van het Nieuwezijds Huiszittenhuis, door Jacob Adriaensz. Backer, in 1651 geschilderd (Afb. 24, 26) [3]). De lakenkoopman Kemp is er in de acht jaar sinds de Nachtwacht nog wat deftiger op geworden.



AFB. 29. RÖNTGEN-OPNAME VAN DEN KOP VAN DEN TAMBOER, MET REPENTIRS.

Het is mogelijk dat Rembrandt hem oorspronkelijk een andere houding

[1]) J. F. M. STERCK, Oud-Holland, 1907, p. 65. SCHMIDT-DEGENER, Onze Kunst, XXVI, 1914, p. 50, XXX, 1916, p. 38.

[2]) J. G. VAN DILLEN, De sergeants en schutters van Rembrandt's Schuttersoptocht, Jaarboek Amstelodamum, XXXI; 1934, p. 97—109.

[3]) J. COMMELIN, Vervolg der Beschrijving van de Stadt Amsterdam, II, 1693, p. 540—543. J. WAGENAAR, Amsterdam in zijn Opkomst, Aanwas, enz., II, 1765, p. 267. Kemp was regent van 1635 tot 1652.

heeft gegeven. Zijn kraag zit vol repentirs (er zijn bovendien overschilderingen uit lateren tijd) en vooral de röntgenfotografie laat goed zien hoe zijn linkerschouder eerst circa 5 cm hooger heeft gestaan, misschien wel omdat de rechterarm toen naar de borst gebogen was om de hellebaard vast te houden, waarvan men de schacht of het ijzer recht naar boven door den kraag ziet loopen (Afb. 25).

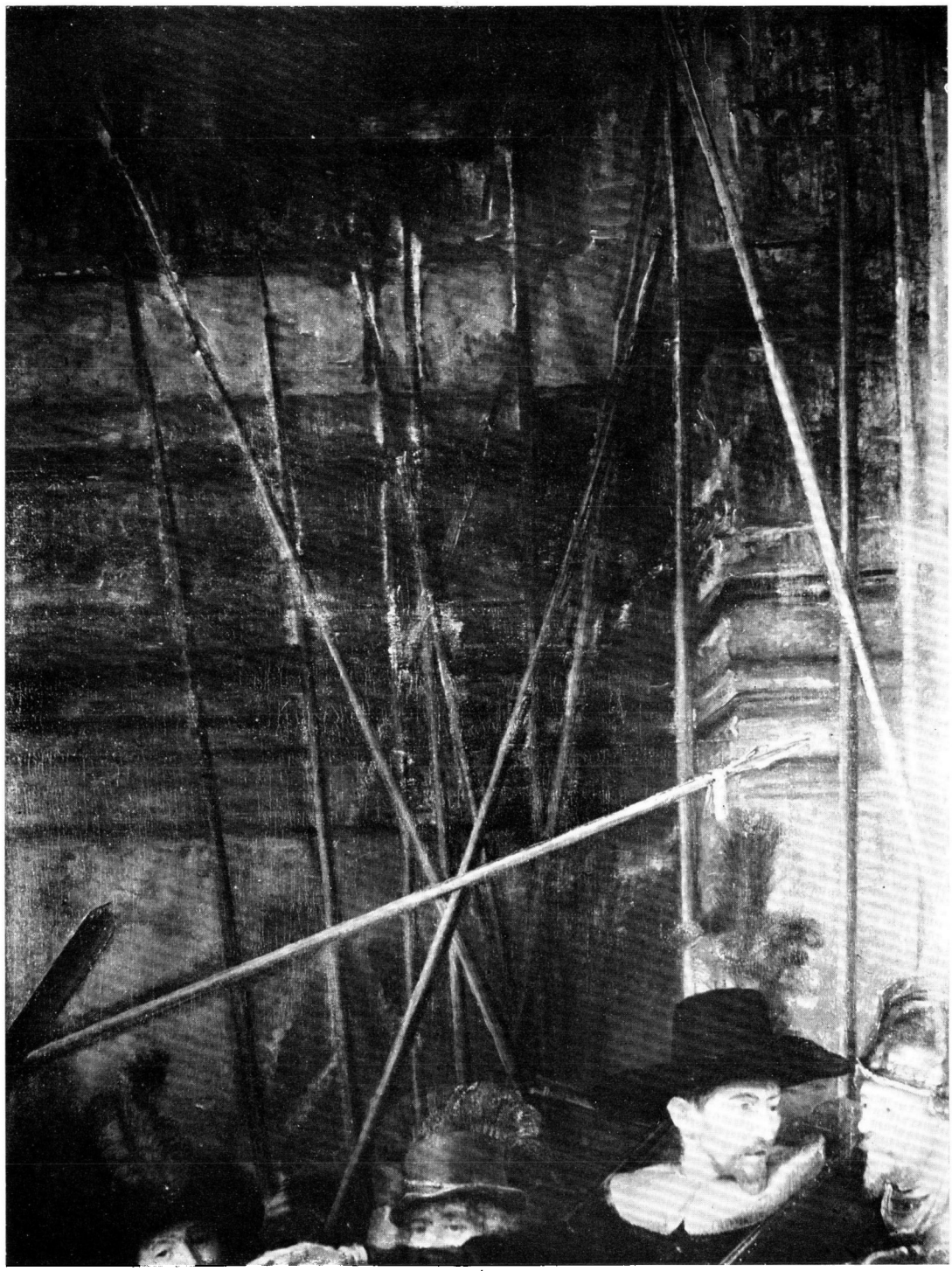
Teekenend voor de veranderingen op deze plaats is ook het repentir van den mond van een musketloop, dat tusschen het rechterbeen van Kemp en den rechts naast hem staanden schutter tevoorschijn is gekomen.

Boven den rechterschouder van den sergeant ontwaart men nu, na de schoonmaak, tusschen de op rekken liggende musketten, den vagen vorm van een vroeger niet opgemerkten helm met pluim op een naar boven zienden kop.

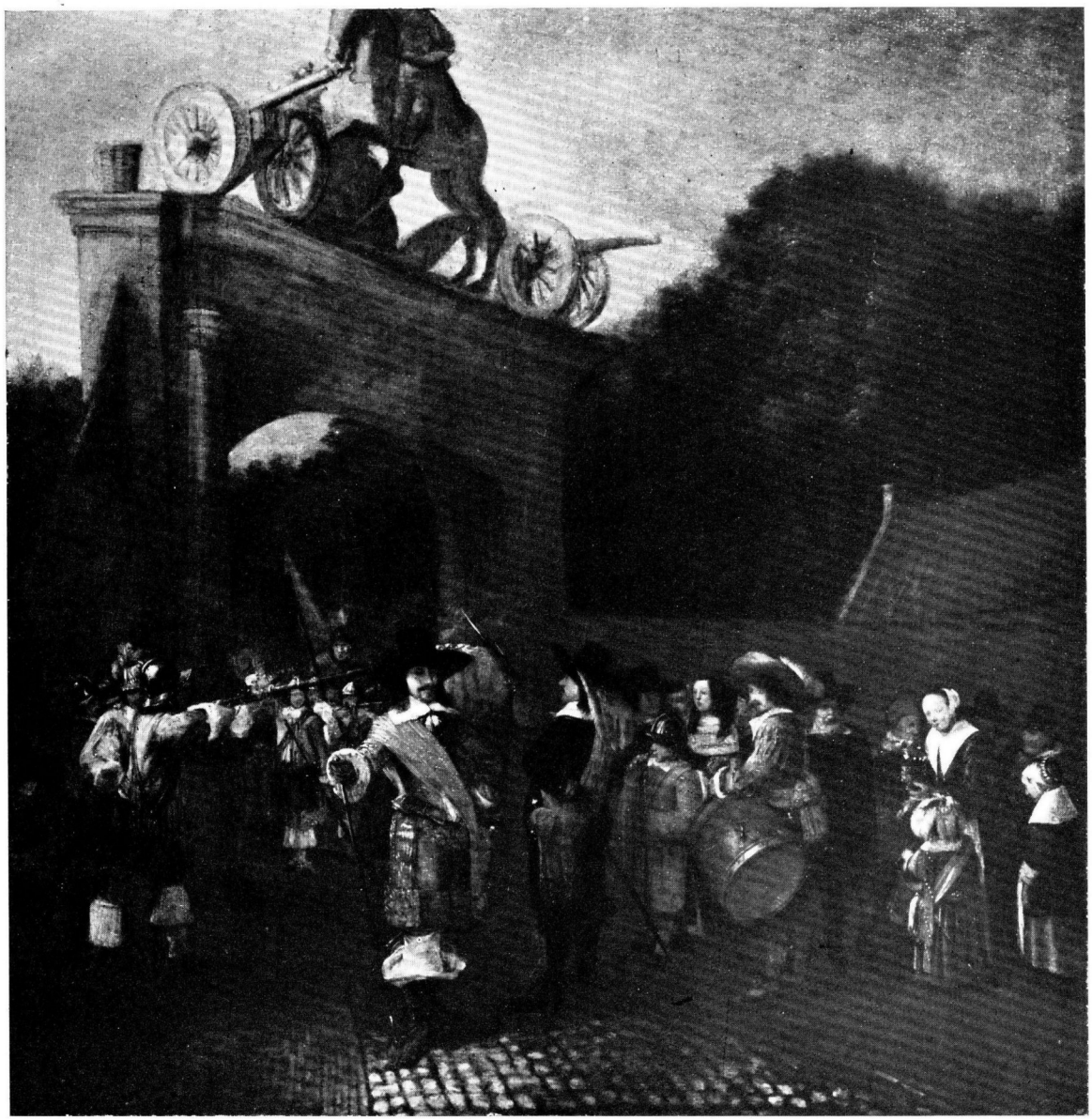
De meening dat Kemp en de schutters om hem heen ondanks hun hooge plaatsing niet op een trede of drempel zouden staan, omdat men daarvan aan hun voeten geen sporen ziet, moet weerlegd worden. Die sporen zijn wel aanwezig, maar zeer onduidelijk. Rembrandt trok de twee parallelle horizontale lijnen van den opstaanden kant van een trede, doch liet ze volkomen in de schaduw. Vooral in de infra-rood fotografie ziet men deze lijnen duidelijk achter den hond doorloopen (Afb. 27).

Het is steeds opgevallen met hoeveel losheid en verve Rembrandt den trommelenden tamboer in den hoek heeft geschilderd, maar de vrijheid in de verfbehandeling en de frischheid der kleurcontrasten komen nu eerst goed tot hun recht. Ook hier heeft de schilder echter eenigen tijd gezocht voor hij den vorm vond die hem voldeed. Een heele serie repentirs, door de röntgenfotografie geopenbaard, toonen dat het lichaam waarschijnlijk eerst meer zijdelings naar achteren zwenkte (Afb. 28, 29). Men zie hoe de rand van zijn baret schuiner liep en hooger door was getrokken en bovenaan versierd was met een penning. Voorts was de linkerschouder veel hooger geplaatst en bedekte de halsdoek een deel van de kin. Thans is het stoppelbaardje doorgroefd door lange parallelle kloven, het zijn de oude geëmpateerde penseelstreken, die door de latere verflaag heen schijnen. De arm liep iets ronder en de oude plaats van den trommelstok is rechts naast de huidige te zien. Tot tweemaal toe is de inclinatie van de trommel veranderd, zooals men kan opmaken uit de repentirs langs de contouren.

Tenslotte moge over den achtergrond nog gezegd worden, dat de grijsbruine architectuur eindelijk weer haar functie van tonig klankbord verricht, waarop de kleuren en lichten zijn afgestemd. Het ingewikkelde spel van elkaar kruisende en snijdende pieken en hun schaduwen op den muur vult heel den rechterhoek met leven en roerigheid (Afb. 30). Dat Rembrandt die beweging daar zocht, bewijst ook het feit dat hij bovenaan een stuk liet staan van een piek, die hij beneden uitwischte of niet doortrok.



AFB. 30. INFRAROOD-OPNAME VAN HET RECHTERDEEL VAN DEN ACHTERGROND.



AFB. 31. TOEGESCHREVEN AAN H. VAN DEN BURCH, OEFENING VAN DE SCHUTTERS VAN DEN ST. JORISDOELEN TE LEIDEN. VERZ. DR. H. ENGLESON, MALMÖ.

Men vergeve den schrijvers de lengte en uitvoerigheid van hun verslag. Niet zonder schroom hebben zij er zich toe gezet hun aanteekeningen, tijdens de schoonmaak verzameld, uit te werken tot een artikel. Wie, na al wat er over de Nachtwacht reeds geschreven is, opnieuw de pen wil voeren over dit onderwerp, dient zijn verantwoordelijkheid wel te beseffen. De omstandigheid echter dat de schoonmaak en het daaraan gepaarde onderzoek een bescheiden aantal nieuwe inzichten van historischen, kunsthistorischen en technischen aard opleverden, die soms punten van vroegere discussies konden bevestigen en andere naar het rijk der legenden verwijzen, leek den schrijvers een rechtvaardiging voor de zoo compleet mogelijke publicatie van hun gegevens. Wegens de bijzondere plaats, die de Nachtwacht in de geschiedschrijving van onze schilderkunst inneemt, mag den belangstellenden niets van het materiaal voor verdere studie van het meesterwerk onthouden worden.

De Nachtwacht is nu van vuil en geel ontdaan en het effect is als bij een orkest waar eindelijk het sordino van de violen wordt afgenomen: de gedempte zoetigheid der melodie maakt plaats voor volheid en kracht van klank, het is zelfs alsof het rhythme versnelt. Nu dwaalt het oog geboeid langs de heldere verscheidenheid van motieven, van het eene accent naar het andere, dichterbij, verderaf, in den ban van die grootsche ontplooiïng van bewegingen en van die brillante tentoonspreiding van lichten en kleuren. Geen waas van romantische, maar valsche, geheimzinnigheid scheidt ons meer van de „zwieriche sprong" van wat Rembrandt's leerling noemde: „het groote beeld zijner verkiezing".

The Restorations of Rembrandt's "Night Watch"

by A. VAN SCHENDEL and H. H. MERTENS.

In connection with the cleaning and restoration of Rembrandt's painting of the Civic Guard of Amsterdam, the so-called "Night Watch", the authors, respectively curator and restorer attached to the Rijks Museum, instituted a research into the previous treatments which the painting had undergone, and give an account of the most recent work of restoration and its results from a scientific point of view.

Inquiring into the reasons for the still prevailing predilection for the "golden tone" upon old paintings, they attribute this to the taste of the romantic period, the idea then being that a good painting should show the brown colour of age. That many have a dread of cleaning is due to an old misunderstanding regarding the patina of a painting. The patina of a painting is all the colour changes and cracks in the paint layers together, not the yellowing of the coats of varnish, which are mostly of later date and which, moreover, were frequently coloured by artificial means. The study of the old methods of preserving and restoring reveals that varnish was always lavishly used and that oil and balsam as well were often used as varnishes. From old documents in the Amsterdam Municipal Archives it is evident how much and comprehensive, was the labour expended by the restorers since the 17th century upon the City's paintings and also how unskilfully the latter were sometimes handled.

Of no other painting of the Dutch School has the material condition on the whole and the varnish in particular, been the subject of so much discussion as the "Night Watch". It is a typical example of the import of such begriming in judging the subject of a painting. Owing to the sombre hue and the turbidity of the varnish, the meaning of the piece was misconstrued, and towards the close of the 18th century it became known as the "Night Watch". Probably the numerous attempts by previous restorers to make the already dark colour more transparent by repeated coats of varnish, have led to its remaining for so long in a state of griminess. Every application had but a temporary success. A chronological review of the various happenings to the "Night Watch" will give some idea of the succession of manipulations which the painting has undergone.

The most important facts are, namely, the campaigns for preserving and renovating the neglected paintings in the Hall of the Arquebusiers, between 1687 and 1698, in which the "Night Watch" will have been included; its removal to the Minor Court-Martial Chamber in the Town Hall in 1715, when it was cleaned and cut down on all four sides; its cleaning, in 1751—52, by Jan van Dijk, who gives a description of the then condition of the painting; a further treatment, in 1771, by Jacob Buijs, who repaired it and repainted it. Reynolds, who described it in 1781, deemed it "to have more of the yellow manner of Boll . . . and much damaged". It may be that something was done in 1796, and again in 1808, when the piece was housed for a few months in the Trippenhuis. In 1815 the Trippenhuis became the Rijks Museum, and the "Night Watch" remained there until 1885. In 1851 it was relined by the restorer, Mr. N. Hopman and the varnish made transparent. The Rijks Museum was established in the present building in 1885. In 1884 and 1889 the "Night Watch" underwent regenerations, and between times it was varnished again and again and rubbed with copaiba balsam. In 1906 the piece got its place in the new room which had been specially constructed for it. Some slashes made on it by an unemployed workman in 1911 left but a few scars on the varnish. The state of the varnish was a continual source of anxiety to the Municipal Committee of Supervision, who had superficial treatments applied in the years 1901, 1914, 1916, 1932 and 1936. After its return from the shelter where it had been hidden during the war, from 1939 till 1945, it was resolved to reline it again and to remove the dirty varnish.

The authors further give a survey of the methods employed in the process of relining and the dissolving of the varnish. A seamless piece of linen was affixed with a composition of wax and resin to the back of Rembrandt's original canvas. After several careful experiments, a solvent for the varnish was found in a mixture of alcohol and acetone in varying proportions, as it appeared that the varnish was not all of the same consistency. Special attention had to be given to the parts painted with high impastos. It was not intended to continue the cleaning everywhere absolutely down to the paint layer and to remove all varnish completely.

Taking the foregoing into account, the actual condition of the painting, after removal of the thick coat of varnish is much better than could be expected. The stopped holes, rents and thin spots are not more numerous than in the majority of the Corporation pieces of the same period.

With a view to studying the condition and structure of the painting better, an X-ray examination was made of it as well as a number of infra-red photographs.

The metamorphosis of the "Night Watch" after its cleaning is most evident in the new value of colour and light. The colours have regained strength, and the striking contrasts in light and shade impart new life to the composition.

The combined methods of examination have brought fresh points to light. For instance, Schmidt-Degener's supposition that the cartouche is a subsequent addition has practically been proved. An eighteenth name on the shield has been revealed, that of Paulus Schoonhoven, a broker who, in 1642, was 47 years of age. The Christian name of Schellingwou, which had not hitherto been deciphered, is now legible; it is Walich, and the Archives supply the information that in 1642 he was a winedealer 27 years of age.

A number of interesting pentimenti have become visible, showing how many small alterations Rembrandt had made during the work. Among these is the altered form of Banning Cocq's dangling glove, the original attitude of Sergeant Rombout Kemp, the backward bend in the body of the drummer. The famous embroidery of Van Ruytenburch's jerkin has acquired a new lustre again and the heraldic lions are once more distinctly visible.

Taking all in all, it would appear that the copy in the National Gallery, in London, the work of G. Lundens, 1/36 of the actual size, may be trusted on many points. Some elements in the copy, which were not visible in the "Night Watch", have now actually come to light.

LIST OF ILLUSTRATIONS.

1. Details of Van Ruytenburch's costume, partly cleaned. The difference in colour between the clean and dirty parts is apparent.
2. The Night Watch; photograph of the whole.
3. The Night Watch stretched on the relining-frame and partly pasted over with tissue paper before relining.
4. The relining-linen of 1851 is being removed inch by inch from the original canvas.
5. The composition used for relining in 1851 (wax with a high percentage of resin) is being removed from the original canvas.
6. The Night Watch after relining. The blind layer of varnish after the removal of the tissue paper.
7. The beginning of the cleaning: the first breadth to the left is ready. The chalk marks to the right indicate the thin places and the old stopped holes.
8. The copy of the Night Watch in its former shape by G. Lundens. London, National Gallery.
9. The coloured drawing after the Night Watch in the family album of Frans Banning Cocq, before 1655. Rijksmuseum, Amsterdam, lent by the De Graeff family.
10. Copy in water colour after the Night Watch by J. Cats (1771) Rijksprentenkabinet, Amsterdam.
11. Infra-red photograph of the name-shield on the Night Watch, in which the underlying painting of the architecture is visible.
12. X-ray photograph of the lower part of the cartouche with the lines of the profile of the architrave.
13. Detail of the two girls and Banning Cocq's glove.
14. X-ray photograph in which the original shape of the glove is visible.
15. Rembrandt's signature and the date on the Night Watch.
16. Banning Cocq's ruff with pentimento above the shoulder.
17. Van Ruytenburch's head, half cleaned.
18. Van Ruytenburch's jerkin before the cleaning.
19. The embroidery of Van Ruytenburch's jerkin before the cleaning, to left and right the small lions with the coat of arms of Amsterdam.

20. The embroidery of Van Ruytenburch's jerkin after the cleaning, to right and left the small lions with the coat of arms of Amsterdam.
21. Photograph taken from aside of a partly cleaned detail of Ruytenburch's costume. The white edges showing the thickness of the layer of varnish.
22. The arquebusier blowing powder, before the cleaning.
23. The arquebusier blowing powder, after the cleaning.
24. Rombout Kemp as a sergeant on the "Night Watch", 1642.
25. X-ray photograph of Rombout Kemp's head and ruff. From the pentimenti in the ruff it is supposed that Kemp first held his halberd before his breast.
26. Rombout Kemp, detail of the Regent piece of the Nieuwezijds Huiszittenhuis by J. A. Backer, 1651, Rijksmuseum, Amsterdam.
27. Infra-red photograph of the lower right part with drummer and dog. Pentimenti in the contours of the drum, the drumstick and the dog's tail.
28. Head of the drummer.
29. X-ray photograph of the drummer's head. Pentimenti in the brim of the cap and in the neckcloth, which originally covered the chin.
30. Infra-red photograph of the upper right part of the background. Pentimenti in the lines of the pikes.
31. Arquebusiers of the Corporation of St. George at Leyden at drill. In the background the Schutterspoortje at Leyden. Painting in the collection of Dr. Hugo Engleson at Malmö, ascribed to Hendrik van den Burch. Several *motifs* in this painting also occur in the "Night Watch" — among others the child in a soldier's dress.