De schimmen van de Staalmeesters

Een röntgenologisch onderzoek

door

A. VAN SCHENDEL

Uit vele bewonderende beschrijvingen, die aan Rembrandt's indrukwekkende portretgroep, de Staalmeesters, gewijd zijn, spreekt de verbazing, dat de kunstenaar nog kort na de psychische en materiële slagen van het einde der vijftiger jaren, midden in het Claudius Civilis-drama en onder de druk van ernstige financiële zorgen, een werk schiep, dat zo volmaakte beheersing en harmonie ademt. Met een verscheidenheid van schilderkunstige middelen schijnt naar de expressiefste eenvoud gestreefd: krachtige horizontalen die de diepte duidelijk begrenzen, beperking van het palet tot één groot kleuraccent gloeiend temidden van zwart, wit en doffe bruinen, een minimum van attributen en gebaren, één enkele machtige blik door zes paar ogen op een nabije toeschouwer gericht. Fromentin, scherp waarnemer, schreef er van: „On dirait presque de ce tableau qu'il est des plus contenus et des plus modérés, tant il y a d'exactitude dans ses équilibres, si l'on ne sentait à travers toute cette maturité pleine de sang-froid beaucoup de nerfs, d'impatience et de flamme. C'est superbe."

De spanningen, die achter de glorieuze zekerheid van Rembrandt's schepping verborgen zijn, waren aan Fromentin's schilders-intuïtie niet ontgaan. Hoezeer „nerfs, impatience" en „flamme" stuwende krachten waren in het wordingsproces, dat veroorloven nieuwe methoden van onderzoek ons heden duidelijker dan vroeger waar te nemen.

In vergelijking tot Rembrandt's andere meesterwerken heeft deze portretgroep de pennen der onderzoekers slechts weinig in beweging gebracht. Zeker, geen monografie over Rembrandt, geen studie over zijn rijpe stijl laat het stuk onbesproken, maar de meeste beschouwingen gaan uit van de stijlkritiek en raken slechts terloops de geschiedenis van de opdracht, het ontstaan van de compositie, de verhouding tot de andere werken uit dezelfde periode [1]). Nog steeds bestaat onzekerheid over de identiteit van de voorgestelden en zelfs over de aard van hun ambt, al hebben Six en Delcourt van Krimpen ernstig gepoogd in deze vraagstukken licht te brengen [2]).

Bij weinig kunstenaars is het nagaan van de ontwikkelingsgang hunner scheppingen zo boeiend als bij Rembrandt, bij wie men als het ware de fantasie en de uitvoerende hand in levende beweging ziet. De poging om bij de

[1]) Zie vooral de diepgaande compositie-analyse bij *A. Riegl*, Das Holländische Gruppenporträt. 2de uitg. 1931, blz. 209—221. Verder de psychologische beschouwing van *Charles de Tolnay*, The Syndics of the Drapers' Guild by Rembrandt (an Interpretation). Gaz. des Beaux-Arts, 6th ser. XXIII, 1943, p. 31—38.

[2]) Zie Bijlage II.



AFB. 1. REMBRANDT. DE STAALMEESTERS. RIJKSMUSEUM. AMSTERDAM.

kunstenaar over de schouder te kijken heeft iets van een indiscretie. Waren die notities, die opzetten, wel voor onze ogen bedoeld? Zeker niet, maar zelfs een kunstenaar zal niet ontkennen dat, vooral na eeuwen, de kennis van voorstudies, het schouwspel van de worsteling met de materie, bijdraagt tot het bewonderend begrijpen van het eindelijk bereikte resultaat.

Wie tot dusver trachtte een inzicht te krijgen in de groei van de Staalmeesters kon drie gewassen pentekeningen ter hand nemen. In de eerste plaats is er het blad in het Prentenkabinet te Berlijn (H.d.G. 101, Val. 744) voorstellende de drie figuren van de linker helft van de portretgroep (afb. 3). Waarschijnlijk is dit een fragment van een complete compositie-studie [3]); aan de rechterrand is nog een stuk hoed van een vierde figuur te zien. Een voorstudie voor de meest links gezeten man (H.d.G. 1180, Val. 745), bevindt zich in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam (afb. 4). In het Museum Boymans te Rotterdam wordt bewaard een voorstudie voor de tweede figuur van links, de staande man (Val. 746; afb. 5).

Een gewassen pen- en penseeltekening bij Bern. Houthakker te Amsterdam

[3]) *O. Benesch*, A Catalogue of Rembrandt's Selected Drawings, 1947, Nr. 281.





Afb. 2. RÖNTGENFOTO VAN DE STAALMEESTERS. TOTAALBEELD.

wordt door Prof. dr. J. Q. van Regteren Altena eveneens in verband met de Staalmeesters gebracht. Het vertoont in spiegelbeeld een op de groep van het schilderij gelijkende compositie. De contouren schijnen in later tijd grof en zwaar overgetrokken, waardoor de toestand van de tekening zodanig is, dat het vormen van een oordeel sterk gehinderd wordt.

Toen in 1949 enkele röntgenopnamen van de Staalmeesters werden gemaakt, bleken er onder het zichtbare oppervlak zoveel merkwaardige onderschilderingen aanwezig te zijn, dat het van belang scheen het gehele doek op te nemen om een indruk te krijgen van Rembrandt's werkwijze. Daarbij kwam aan den dag hoezeer de meester tijdens het schilderen van de groep bleef zoeken naar de meest bevredigende schikking der figuren en naar de meest doeltreffende houdingen en gebaren. Deze veranderingen onder het werken, in het Frans zo expressief „repentirs" genoemd, zijn ten dele zeer duidelijk, ten dele echter zeer moeilijk te lezen. Bij de interpretatie van röntgenfoto's is steeds bijzondere voorzichtigheid geboden. Niet altijd biedt een waargenomen vlek voldoende houvast voor een verklaring, noch blijkt steeds onomstotelijk het verband van verftoetsen, die in onderscheiden lagen over elkaar liggen [4]). Het röntgenbeeld van de Staalmeesters geeft een faze van de voorbereiding te zien, liggend tussen de tekeningen en de definitieve vorm, maar het bevat elementen, die nog op ondubbelzinnige uitlegging wachten.

Wanneer wij onze topografische exploratie van de diepe lagen en de vergelijking met het zichtbare oppervlak aan de linkerkant beginnen, dan ontmoeten wij eerst de man in de vouwstoel (afb. 1, 2). Men zou zeggen, dat deze figuur Rembrandt vrijwel bij de eerste opzet gelukt is. Veranderingen zijn in de röntgenfoto bijna niet te zien. De kop is fors en zonder aarzeling geschilderd, de haren over het rechteroor zijn met de steel van het penseel in de taaie verf gekrast met dezelfde zekerheid, doch minder speels, als vierendertig jaar vroeger in het zelfportretje, destijds in Gotha, thans te München. Enig zoeken is er in de op de armleuning rustende hand, waar oorspronkelijk de mantel nog een stuk manchet schijnt vrij te laten. Beziet men de tekening in Amsterdam, dan blijken ook hier de afwijkingen tussen studie en uitvoering gering. De Berlijnse tekening geeft op deze plek meer een verdeling van volumes dan details.

Heel anders is het gesteld met de Staalmeester, die zich uit zijn stoel verheft. In eerste aanleg heeft hij meer naar links en meer rechtop gestaan: ongeveer 25 cm links van de nu zichtbare gestalte toont de röntgenfoto hetzelfde hoofd en dezelfde kraag in iets schetsmatiger uitvoering (afb. 6, 7). De kop

[4]) Men vergete niet, dat een röntgenopname slechts een beperkt deel van de onderschildering te zien geeft, nl. in hoofdzaak dat deel, dat in metaalhoudende verven is uitgevoerd, als loodwit, massicot (loodgeel), in mindere mate vermiljoen, die door hun hoog atoomgewicht minder doordringbaar zijn voor de röntgenstralen dan bijvoorbeeld de aardverven en de organische verfstoffen als zwarten en lakken. Waar een zwaar-metaalhoudende verf gebruikt is, hetzij zuiver of vermengd met een andere kleurstof, tekent zijn schaduw zich op de röntgenfilm als een lichtvlek af.



AFB. 3. COMPOSITIESTUDIE VOOR DE STAALMEESTERS, LINKERHELFT. KUPFERSTICHKABINETT, BERLIJN.

schijnt wat meer naar beneden gewend. De eerste stand van deze Staalmeester komt meer overeen met de plaats en houding, die hij in de Berlijnse tekening heeft, dan met de houding op de prachtige tekening in Boymans, waar hij echter ook rechtop staat. Met het naar rechts verschuiven van deze figuur en door hem voorover te laten buigen was het juiste evenwicht echter nog niet gevonden. Forse penseelstreken in het modelé van de neus en een dubbele rand aan de hoed tonen hoe ook nog in de zichtbare figuur gezocht is naar de wending van de kop. Onduidelijk zijn de onderschilderingen ter hoogte van zijn middel, misschien sporen van een hand. De hand met het boek is op de röntgenfoto nauwelijks te zien.

Met de figuur van de derde Staalmeester, gewoonlijk „de voorzitter" genoemd, de man die frontaal achter de tafel gezeten het sprekend handgebaar maakt, heeft Rembrandt moeite gehad. Op de Berlijnse tekening ziet men hoe



AFB. 4. VOORSTUDIE VOOR DE STAALMEESTER LINKS.
RIJKSPRENTENKABINET, AMSTERDAM.



AFB. 5. VOORSTUDIE VOOR DE STAANDE STAALMEESTER.
MUSEUM BOYMANS, ROTTERDAM.

hij daar nog het hoofd naar links wendde en in de richting van zijn gezeten collega kijkt. Verder is het daar opmerkelijk hoe zeer Rembrandt met uitwissen en sterk gebruik van dekwit in deze figuur aan het veranderen is geweest om een oplossing te vinden voor het gebaar en de plaats van de hand. Het is zelfs, in deze partij vol retouches, of de rechterhand in een demonstratief gebaar naar beneden was gekeerd, een schaduw werpend op de knie van de staande man. Maar ook de open hand, die met de rug op het boek ligt, is te zien.

Op het doek is deze Staalmeester eerst na verscheidene verbeteringen tot de klaarheid gekomen, waarin wij hem thans kennen. Het is verrassend de sporen van de strijd met de ruimte zo duidelijk in de onderschildering waar te nemen. Op de röntgenfoto ziet men het hoofd en de hand driemaal, naast elkaar (afb. 9, 10). Er is geschoven, van links ± 20 cm. naar rechts (of andersom) en tenslotte is een plaatsing midden tusschen de twee eerste posities gekozen [5]). Voor de veronderstelling dat de meest linkse plaatsing de vroegste was, zou kunnen pleiten de aannemelijkheid dat mèt de staande Staalmeester ook de voorzitter naar rechts zou zijn opgeschoven. Ook de hierna te beschrijven ver-

[5]) Misschien is de vluchtige aanzet van een kraag nog meer naar links wel als een vroegste plaatsing te beschouwen.



Afb. 6. DETAIL, KOP VAN DE STAANDE STAALMEESTER.

plaatsingen van de knecht zouden in deze richting kunnen wijzen. Zware repentirs onder het opengeslagen boek duiden aan, dat de foliant aan de compositie-verandering heeft deelgenomen.

Zo ergens in röntgenfoto's naar de Staalmeesters, dan mag men hier, in de onstuimige streken met de brede borstel, in deze koppen en handen, het ongeduld en het vuur herkennen, waar Fromentin van gewaagt.

De kop van de knecht, die rechts achter de voorzitter staat, is licht opgezet en vertoont geen duidelijke repentirs. Toch is het juist deze figuur, thematisch de minst belangrijke van de groep, die Rembrandt de meeste hoofdbrekens heeft gekost en die, zoals aanstonds blijken zal, in de compositie de eigenlijke sluitsteen zou worden.

De dan volgende Staalmeester met de expressieve magere kop en de hand aan het boek, vertoont in de röntgenfoto geen verschuivingen of andere opmerkelijke veranderingen, slechts de bovenrand van de hoed is wat gewijzigd. In de onderschildering zijn de vlakken van het gelaat zeer summier opgezet. Heel het subliem gevoelige modelé is aan het oppervlak uitgevoerd in dunne frottis en voorzichtige glacis.

Ter hoogte van zijn linkerelleboog vertoont de röntgenfoto een grote onderschildering, waarvan de vorm niet gemakkelijk te ontcijferen is. De combinatie van enkele fors geëmpateerde toetsen met wat dunner neergestreken



AFB. 7. RÖNTGENFOTO VAN DE EERSTE EN DE TWEEDE KOP VAN DE STAANDE STAALMEESTER.

korte toetsen suggereert de vorm van een hand met manchet. Men zou kunnen denken dat deze toebehoorde aan de meest rechtse Staalmeester, die dan oorspronkelijk, in een vriendschappelijk gebaar, zijn hand op de arm van zijn buurman gelegd zou hebben.

De ruimte tussen deze laatste twee Staalmeesters, in het zichtbare schilderij een zo welberekende effectvolle caesuur, brengt onder het oppervlak een menigte verrassingen en raadselen (afb. 11, 12). Dicht op elkaar, deels over elkaar, ontwaart men er twee of drie hoofden zonder hoed maar met kragen, alle driekwart naar het middelpunt van de compositie gekeerd. Eén vertoont zich op dezelfde hoogte als het hoofd van de knecht, een ander bevindt zich wat lager, misschien een derde en zelfs een vierde nog meer naar rechts. De twee meest linkse koppen zijn vrij ver uitgewerkt en de vormen zijn goed te onderscheiden hoewel het modelé wat vaag is geworden door het overelkaar liggen van de lagen. Uit de vorm van het voorhoofd, waarover geen schaduw van een hoedrand valt als bij de andere Staalmeesters, valt af te leiden dat deze figuur ongedekt was of alleen een kalotje droeg [6]). De veronderstelling ligt voor de hand dat wij hier twee „vroege staten" van de knecht vóór ons hebben.

[6]) In vrijwel alle beschrijvingen van het schilderij wordt van de knecht gezegd, dat hij blootshoofds is. Hij draagt echter een kalotje.



AFB. 8. DETAIL, KOPPEN VAN DE „VOORZITTER", DE KNECHT EN DE VIERDE STAALMEESTER.

De derde kop, met de sterk aangezette neusrug, schijnt naar dezelfde richting gewend als de twee hiervoor beschreven. Hij is echter zo schetsmatig, dat niet met zekerheid kan worden beweerd, dat ook hij een vroege opzet van de knecht betekent.

De nu volgende zone, rondom de Staalmeester met de handschoenen, is wel de meest problematische van het gehele schilderij. Links van het nu zichtbare, met zoveel beheersing en intensiteit geschilderde hoofd, en dwars door dit hoofd en door de kraag en schouder heen ontwaart men in de onderschildering een haast onontwarbare kluwen toetsen en vegen, fijne en brede, voorzichtige en driftige (afb. 12, 13). Ondanks hardnekkige pogingen tot interpretatie hebben zij tot nog toe geen geheel plausibele verklaring opgeleverd. In de vreemd gevormde, uitvoerig gemodeleerde lichte partij ter hoogte van het voorhoofd van de Staalmeester liggen misschien de grondvormen van twee hoofden, beide driekwart naar rechts gewend, waarvan de kragen schetsmatig door de daaronder liggende toetsen zijn aangegeven. De zware, in dik loodwit neergestreken vegen door het gezicht en de kraag doen denken aan aanzetten



AFB. 9. RÖNTGENFOTO, DE DRIE KOPPEN VAN DE „VOORZITTER".



AFB. 10. RÖNTGENFOTO, DE DRIE HANDEN VAN DE „VOORZITTER".

voor een van terzijde geziene kraag. Maar het onderling verband is moeilijk te lezen en slechts aarzelend mag men deze belangrijke repentirs beschouwen als de eerste aanduidingen van de rechtse Staalmeester. Recht vóór hem, ter hoogte van de tafel, ziet men nog enige onderschilderingen die uitgelegd zouden kunnen worden als nog een plaatsing van zijn rechterhand, wellicht met een pennehouder.

Dat de ruimte tussen de schouder van deze Staalmeester en de rechterrand van het schilderij oorspronkelijk heel anders was opgevat tonen de gewichtige repentirs die ook in dit gedeelte te zien zijn (afb. 14). Duidelijk zijn bovenaan de aanzetten van een kraag, er moet dus gedacht zijn aan een staande figuur. Onmiddellijk daaronder, iets naar rechts, verschijnt nogmaals een hoofd zonder hoed, dat doet denken aan de kop van de knecht, zoals in de zojuist besproken onderschilderde versies. Ook de bijbehorende kraag schijnt aangegeven. Op de infra-rood foto van deze partij komt dit hoofd duidelijk uit en zelfs met het blote oog kan men hem op het schilderij zwak zien doorschemeren [7]) (afb. 15). Even links van deze kop suggereren vluchtige toetsen

[7]) Dit doorschemeren is waarschijnlijk de oorzaak dat op de gravure van H. W. Couwenberg en J. W. Kaiser, op de litho van A. C. Nunnink en op de ets van C. Koepping op deze plek — zeer onlogisch! — een tweede caryatide-hoofd is aangegeven.



Afb. 11. RÖNTGENFOTO, KOP TUSSEN DE VIERDE EN DE VIJFDE STAALMEESTER.

nog eens de aanwezigheid van een kraag. Men mag uit dit alles wel afleiden, dat Rembrandt in de uiterst rechtse hoek aanvankelijk een figuur, vermoedelijk de knecht, had geplaatst.

De belangrijkste repentirs van het schilderij, die door de röntgenfoto worden geopenbaard, zijn hiermede besproken. Het zou te ver voeren de complete inventaris van alle verschillen tussen het zichtbare en het verborgen beeld op te maken. Er zijn er nog vele en raadselachtige, zoals boven de rechter elleboog van de voorzitter en ter hoogte van diens borst, en de vreemde parallelle streken die als plooien in de rechterhoek van de rand naar de tafel lopen. Andere, vage plekken, talrijk op het ganse röntgenbeeld, zijn misschien sporen van met het mes uitgestreken plamuur. Daar wij ze niet nader kunnen verklaren geven ze ons geen steun bij ons onderzoek naar de genese van de compositie.

Het röntgenbeeld toont ons de Staalmeesters en hun schimmen en die schimmen vertellen dat de groepering geenszins zo spelenderwijs en vanzelfsprekend is tot stand gekomen als het wel eens wil schijnen. Tot op het laatst heeft Rembrandt, staande voor zijn grote doek, gezocht naar de zuiverste harmonie en niet dan na de grootste geestelijke inspanning en na de scherpste zelfkritiek moet hij gezegevierd hebben over alle onzekerheid en twijfel.

Men mag aannemen, dat van den beginne, tenminste toen met schilderen begonnen werd, de aard van de achtergrond, de richting van de lichtval en de plaats van de tafel bepaald waren. De perspectief van de tafel bewijst dat het stuk voor een hoge opstelling, vermoedelijk boven een lambris of een schouw, bestemd was. De eisen van deze perspectief van beneden naar boven hadden reeds onmiddellijk consequenties vol problemen voor de schikking der figuren om de tafel. Zolang men in Amsterdam groepen om tafels had geschilderd, had men gepoogd los te komen van de hinderlijke isokefalie, de fries-achtige plaatsing der koppen op gelijke hoogte, die het zittend en frontaal poseren in een kleine ruimte met zich brengt. Reeds door Aert Pieters, later door Van der Voort, de Keyser, Van der Helst, door Rembrandt's leerlingen Backer, Bol en Flinck, waren middelen verzonnen om de eentonigheid te breken. Afwisseling van staan en zitten, sprekende gebaren, vóór de tafel plaatsen van één figuur waren mogelijkheden om aan de poserende groep natuurlijker aanschijn te geven.

De getekende voorstudies tonen aan, dat Rembrandt reeds van het begin af het element van de staande figuur in de linkerhelft van de compositie had opgenomen. Hoe het verloop in de tweede helft was vermogen wij slechts te gissen. Een reconstructie van de gang van zaken op basis van de röntgenfoto's dient steeds met enig voorbehoud aanvaard. Het aspect van de onderschildering biedt evenwel argumenten om de ontwikkeling van Rembrandt's gedachte als volgt te schetsen.

De staande Staalmeester heeft eerst meer naar links en overeind gestaan.



Afb. 12. RÖNTGENFOTO, KOP EN REPENTIRS LINKS VAN DE VIJFDE STAALMEESTER.

Vermoedelijk bevond zich toen ook de voorzitter meer naar links. Na een eerste schetsmatige opzet, te veel naar links, werd hij dan volledig met zijn wijzend handgebaar geschilderd: de meest linkse van de drie koppen en handen. Het is mogelijk, dat in een volgend stadium Rembrandt hem, de hoofdfiguur, te ver uit het centrum vond geplaatst en hem toen geheel naar rechts verschoof. Tot dit stadium zou dan ook de evenredige verschuiving naar rechts van de staande Staalmeester kunnen behoren.

Vermoedelijk was de ruimte tussen de voorzitter en zijn linkerbuurman, waar nu de knecht staat, oorspronkelijk leeg. De lichte omtrek van een kop, op deze plek in de Berlijnse tekening te zien, schijnt tot de architectuur van de achtergrond te horen en zou te verklaren kunnen zijn als een caryatide-kop of console van de schoorsteen, zoals er ook nu een op het schilderij zichtbaar is.

De twee rechts gezeten Staalmeesters zijn niet of nauwelijks verplaatst. Hoogstens kan de uiterst rechtse wat meer naar voren zijn gekomen en was zijn hoofd enkele centimeters hoger in het vlak. Toen de beurt aan de knecht was, die wegens zijn ondergeschikte functie in alle geval in de achtergrond diende geplaatst, heeft Rembrandt hem vermoedelijk eerst geheel aan de rechterrand, achter de schouder van de laatste Staalmeester neergezet. Al was hij staande voorgesteld, door de bijzondere perspectief kwam zijn kop toch op één lijn met die van vier van de vijf Staalmeesters. Hierover ontevreden kan Rembrandt toen nog eens geprobeerd hebben hem op diezelfde plek wat hoger te plaatsen. Misschien waren een enkele aanduiding en beknopte toetsen voor de kraag reeds voldoende om hem hiervan te doen afzien, de gehele rechterhoek te verlaten en een poging te wagen om de knecht meer in het midden te brengen, nu aan de andere kant van de Staalmeester met de handschoen. Is hij het niet, wiens schim wij tweemaal zien opdoemen, eerst laag, dan wat hoger, achter de rug van de Staalmeester die het boek vasthoudt? Dat de lage plaatsing storend was omdat deze het rythme van de Staalmeesterkoppen onderbrak, wij kunnen het ons voorstellen. Dat de hoge plaatsing evenmin voldeed is ook begrijpelijk, daar er nu een ongewenste symmetrie ontstond ten opzichte van de staande Staalmeester in de linker helft.

Misschien is de volgorde anders geweest, het valt moeilijk te zeggen. Maar van belang is, dat Rembrandt tenslotte, na zoveel zoeken en proberen, al het bereikte prijs geeft en de geschilderde koppen opoffert terwille van ruimte en rust rondom de Staalmeester met de handschoen, die nu de compositie rechts zo krachtig afsluit. Er blijven expressieve leegten over, en men denkt aan dat andere offer van gestalten ten gunste van een leegte vol betekenis, in de vijfde staat van de ets Ecce Homo van 1655.

Door de figuur van de knecht eindelijk voluit in het midden van de compositie te plaatsen, breekt Rembrandt kordaat met de gebruiken van het onderwerp en met de wetten van de perspectief. Bij hoge uitzondering ziet men in de groepsportretten de dienaar zo prominent in het midden, meestal staat hij



AFB. 13. RÖNTGENFOTO, KOP VAN DE VIJFDE STAALMEESTER, MET ZWARE REPENTIRS.



Afb. 14. RÖNTGENFOTO, KOP EN KRAAG RECHTS VAN DE VIJFDE STAALMEESTER.



AFB. 15. INFRAROOD-FOTO VAN DE RECHTERHELFT. GEHEEL RECHTS DE WEGGESCHILDERDE KOP.

in een hoek of nadert van terzijde [8]). Hoe geniaal Rembrandt tegen de perspectief zondigt, dat merkt men pas wanneer men zich de lengte van de knecht, ten voeten uit, probeert voor te stellen.

Martin [9]) en Tolnay [10]) hebben er terecht op gewezen hoe in de Staalmeesters het mathematische en het geestelijke middelpunt niet samenvallen,

[8]) Uitzondering is Van der Helst's groep der overlieden van de St. Jorisdoelen uit 1656, Rijksmuseum.
[9]) De Hollandsche Schilderkunst in de 17de eeuw, dl. II, Rembrandt en zijn tijd, 1936, blz. 91.
[10]) Gazette des Beaux-Arts, XXIII, 1943, p. 33.

een subtiele verlegging van accenten, die blijkt met veel moeite gevonden te zijn. Want nog waren vermoedelijk de verschuivingen niet ten einde. Tussen de voorzitter en zijn buurman was weinig plaats voor de definitieve figuur van de knecht. Men moet zich afvragen of niet om deze reden de voorzitter nu weer iets naar links verschoven werd, op de plaats waar men hem thans ontwaart.

Zo blijkt dus de schikking van de figuren op de Staalmeesters een langere en moeizamere voorgeschiedenis te hebben dan tot dusver uit het volmaakt gerythmeerde eindresultaat kon worden afgeleid. Waar hij oorspronkelijk uitging van een vlak met twee hoger geplaatste figuren (links) gevolgd door een lager liggende reeks van vier, kwam de schilder tenslotte tot twee registers van elk een drietal. Het effect was niet alleen minder gekunsteld, er ontstond een asymmetrische afwisseling met een oneindig sterkere suggestie van ruimtelijkheid, in de richting van alle drie dimensies. Om hiervan de volle betekenis te beseffen vergelijke men slechts de compositie van de Staalmeesters met die van de andere 17de eeuwse regentengroepen om een tafel. Bijna alle staan „daer nevens als kaerteblaren". Hoogstraten's treffende vergelijking van de Nachtwacht met de andere doelenstukken zou bijna letterlijk kunnen worden toegepast op de Staalmeesters tegenover de andere regentenstukken. Hier, in zijn late groepsportret, heeft Rembrandt de gaafste „eenwezichheyt" bereikt. Maar éven werd aan ons oog onthuld hoe spannend de strijd was, op het creatieve moment, tussen zijn vuur en zijn zelfbeheersing.

BIJLAGE I

Technische aantekeningen bij het onderzoek

Om het gehele oppervlak te kunnen bestrijken werden in het Rijksmuseum ongeveer 80 röntgenopnamen 30 × 40 gemaakt op Gevaert Osray films bij gemiddeld 35 kV, 4 mA, focusafstand 80 cm en belichtingstijd gemiddeld 45″. Door enkele ongelijkheden van het gevoelige materiaal en verschillen in de ontwikkelingsmethoden geeft de montage op ware grootte van de papieren afdrukken van de films een ongelijkmatig beeld. Het hierbij afgebeelde totaal röntgenbeeld van de Staalmeesters is daarom gereproduceerd naar opnamen, die gemaakt zijn op lange stroken CEA-VERKEN film onder leiding van dr. Carl Nordenfalk, eerste intendant van het National Museum te Stockholm volgens een methode, die beschreven is in het Konsthistorisk Tidskrift XXV, 1—2, 1956, p. 30—38. De focus-afstand was hierbij ongeveer 350 cm en de belichtingstijd 7′30″ terwijl spanning en stroom resp. 35 kV en 4 mA bleven. Gaarne zeg ik de heer Nordenfalk dank voor zijn medewerking en voor zijn vergunning de opname hier te reproduceren. De chefrestaurator van het Rijksmuseum, de heer H. H. Mertens, vervaardigde alle andere opnamen en had een groot aandeel in het bestuderen van de resultaten. De fotografen van het Rijksmuseum, de heren J. van Zwol en J. Knopper verleenden op vele wijzen bijstand en maakten ook de infrarood-opnamen en detailfoto's van het schilderij. De assistent bij de schilderijenafdeling, de heer B. Haak, bood waardevolle hulp bij het opnemen van de grote röntgen-films.

De toestand van het schilderij is zeer goed te noemen. Behalve afgebrokkelde verf langs de vroeger om het raam geslagen, maar nu uitgeslagen benedenrand, zijn geen belangrijke be-

schadigingen te constateren. Overal op het doek zijn veel wazige plekken waar te nemen, die vermoedelijk voor een deel behoren tot de ongelijkmatig uitgestreken plamuurlaag.

Het doek van de Staalmeesters bestaat uit twee horizontale banen, de naad loopt iets boven het midden, 101 cm uit de benedenrand, en doorsnijdt de koppen van de rechts zittende figuren en van de voorzitter. Duidelijk is op de röntgenfoto's te zien, dat het weefsel, waarop het stuk geschilderd is, een visgraatpatroon vertoont. Dit is overigens ook vast te stellen op de gedeeltelijk onbeschilderde stukken van het doek, die om het spieraam geslagen zijn.

Het visgraatlinnen, dat zeer veel voorkomt bij de Venetiaanse schilders sinds de 16de eeuw, is in de Nederlandse school een uiterst zeldzaam verschijnsel. Een zestal Nederlandse restauratoren, door ons hierover ondervraagd, had het nog nimmer in een Nederlands schilderij aangetroffen. Wij konden niettemin na veel zoeken en met hulp van collega's in binnen- en buitenland dit type weefsel identificeren op een twaalftal Nederlandse schilderijen. Behalve de Staalmeesters zijn dit de drie grote doeken van Jordaens en Lievens in de Galerij van het Stadhuis (Paleis) van Amsterdam, Rembrandt's Claudius Civilis, voor dezelfde Galerij geschilderd, zijn Familiegroep in Brunswijk en zijn Man met het vergrootglas en Vrouw met de anjer te New York. Verder te Brussel het aan Nicolaes Maes en ook wel aan Vermeer toegeschreven Mansportret, het Jongensportret van J. van Noordt (mededeling van de heer J. Verbeek) en in het Rijksmuseum de schuttersmaaltijd van kapitein van Beuningen door Jan Tengnagel (1613) en Dujardin's Regenten van het Spinhuis (1669). Ongetwijfeld zal het mogelijk zijn nog andere voorbeelden van het visgraatlinnen te vinden, maar de zeldzaamheid toont wel, dat dit materiaal slechts bij uitzondering door de Noord-Nederlandse schilders gebezigd werd. Het is sterker dan het effen geweven linnen, maar het heeft een ruwer en absorberender oppervlak[11]).

De opmerkelijke coïncidentie, dat dit weinig voorkomende weefsel als drager diende voor de schilderijen, die in 1660—61 door Rembrandt, Lievens en Jordaens voor de Galerij werden gemaakt en dat het daarna (voor zover wij konden nagaan nooit daarvóór) door Rembrandt ook gebruikt werd voor de Staalmeesters en drie andere schilderijen, heeft schrijver dezes doen veronderstellen, dat tussen deze werken van Rembrandt een materieel verband lag en dat misschien de Staalmeesters, zo niet ook de anderen, geschilderd waren op de ontbrekende stukken van de Claudius Civilis. Rembrandt's benarde omstandigheden in deze jaren, waarin hij aan Lodewijk van Ludick 1/4 van de opbrengst uit het verschilderen van de Claudius Civilis afstaat en de helft van al zijn verdiensten na 1 Januari 1663 (Urk.253), maakten aannemelijk, dat de meester voor zijn nieuwe portret-opdracht gebruik kon hebben gemaakt van grote stukken linnen, waarvan de relatief verse verf gemakkelijk kon worden afgeschraapt. Ondanks de grote gelijkenis van het weefselpatroon in de verschillende stukken bleek toch uit een nauwkeurige structuuranalyse, met grote bereidwilligheid verricht door mej. dr. J. E. Leene, lectrice in de vezeltechniek aan de Technische Hogeschool te Delft, dat de stelling niet houdbaar is. Het linnen van de Staalmeesters is een 4-schafts spitskeper met een rapport van 24 kettingdraden en 4 inslagdraden, terwijl het linnen van de Claudius Civilis evenals dat van Jordaens' Overval, dus vermoedelijk van alle vier schilderijen van de Galerij, een 4-schafts spitskeper is met een rapport van 16 kettingdraden en 4 inslagdraden. Terwijl voor de Staalmeesters en de Jordaens de telling op kleine monsters van het oorspronkelijke linnen gedaan kon worden, moest dit voor de Claudius Civilis uitluitend op het röntgenbeeld van de ondergrond geschieden, daar in dit schilderij het oorspronkelijke linnen bij een verdoeking in 1782 verwijderd werd. Voor uitvoeriger behandeling van het onderwerp zie Konsthistorisk Tidskrift, XXV: 1—2, 1956, p. 38—42.

---

[11]) Over het in de 17de eeuw door schilders gebruikte linnen bestaat vrijwel geen litteratuur en de gegevens over kwaliteit en benaming ontbreken geheel. Misschien mag aan een spitskeper gedacht worden, wanneer men leest van verdoekingen in 1705 door Jan Smit uitgevoerd aan twee grote schilderijen op de Galerij van het Stadhuis, waarvoor 95½ el „rou Vlaems linnen" werd aangeschaft. Zie Oldewelt, Oud-Holland, 1934, blz. 165.

BIJLAGE II

De geschiedenis van de Staalmeesters

Zeer weinig is ons bekend over de geschiedenis van het thans zo beroemde portretstuk. Het archiefonderzoek heeft schaarse gegevens opgeleverd. Zeker is dat het uit het Staalhof afkomstig is, maar welk van de vier colleges, die daar zetelden, de Gouverneurs van Laeckendraperye, de Waerdeyns van de Laeckenen (staalmeesters) de Overlieden van de Laeckendraperye of de Overlieden van de Laeckenverwers, door Rembrandt zijn geschilderd is door geen document bewezen. Wagenaar in „Amsterdam in zijne opkomst", dl. II, 1765, blz. 42, zegt „De Staalhof heeft beneden ..... een kamer daar de vijf Waardijns der Lakenen, ook Staalmeesters genaamd, beurtswijze ..... verschijnen. In dit vertrek hangen zes schilderijen van Waardijns der zestiende en zeventiende eeuw. De oudste is met het jaartal 1559 gemerkt. In ieder deezer stukken zijn vijf Waardijns, zittende, en de knegt, staande, verbeeld." Six (Oud-Holland, XIV, 1896, p. 65, 67) zag in Wagenaar's uitlating een bewijs dat Rembrandt's groep het college van de Waardijns voorstelt en meende dat het op 15 April 1661 gekozen vijftal Willem van Doyenburg, Volckert Jansz., Jacob van Loon, Aernout van der Mijn en Joachim de Neve was afgebeeld. Mr. A. Delcourt van Krimpen (La famille del Court van Krimpen, réfugiés de Verviers, leur rôle dans l'industrie drapière en Hollande au 17me et au 18me siècle et leur place dans la magistrature, avec une étude sur le tableau de Rembrandt dit „De Staalmeesters", 1916, p. 91—106) was echter van mening, dat eerder de Gouverneurs der Lakenen waren geschilderd, te weten die voor het jaar 1661/1662 Jan Bitter, Corn. Egbertsz Corver, Willem van Renevelt, Servaes del Court en Jan Jansz Arentsburg. Zijn argumenten voor deze stelling — het ontbreken van de attributen der Staalmeesters en oppervlakkige gelijkenis der links zittende figuur met een 17de eeuws jeugdportret van des schrijvers voorvader Servaes Del Court — waren weinig overtuigend. Bij gebrek aan bewijzen kan men toch wel zeggen, dat de theorie voor de Waardijns de grootste waarschijnlijkheid biedt. Daarmede is echter nog geenszins duidelijk welke officianten van dit college wij voor ons hebben, die van 1662, die van 1661 of misschien zelfs die van 1660. Geeft het jaartal bij Rembrandt's signatuur ook het jaar aan, waarin de afgebeelden zitting hadden ?

Hier raken wij nog een ander probleem, dat van het jaartal. Het is bekend, dat de Staalmeesters twee signaturen met jaartallen dragen. De meest zichtbare boven de schouw, met het jaar 1661, wordt reeds lang voor vals gehouden, terwijl de andere, in stippels verwerkt in het tafelkleed, het jaartal 1662 dragend, ongetwijfeld echt is (J. Six, Oud-Holland, XI, 1893, p. 100—101). Inderdaad ziet de handtekening boven de schouw er naar uit of ze uit later tijd stamt en de krullen in de R en in de f wekken de indruk, dat een signatuur uit een ets tot voorbeeld heeft gediend. Maar, hoewel misschien apocrief, is deze signatuur toch zeer oud, zoals bij het onderzoek bleek. Sinds zij voor vals verklaard werd, werd niet gereleveerd, dat zij toch reeds aan het einde van de 18de eeuw aanwezig was, daar Reynolds in 1781 en J. de Frey in zijn ets van 1799 uitdrukkelijk het jaartal 1661 noemen.

Het schijnt dat de onzekerheid over de benaming van het portretstuk eerst aan het begin van de 19de eeuw ontstaat. De vroegste vermelding van het schilderij die ons bekend is, is J. Dyserinck's archiefvondst (De Gids, 1894, IV, p. 525, noot 2, vriendelijk gecompleteerd door mej. dr. I. H. van Eeghen, adjunct-archivaris te Amsterdam). Op 29 December 1797 zond het Amsterdamse raadslid W. van der Vuurst aan de Municipale Raad een voorstel om de schilderijen uit de publieke stadsgebouwen over te brengen naar het museum, d.w.z. de kunstkamer op het stadhuis. In zijn brief staat: „Ook heeft ondergetekende op een stuk schilderij dat nu sig bevind op het museum, dit volgende briefje er op gevonden: „Dit pourtraitstuk door Rembrandt van Rhijn is op order van Ed. Grootagtbaaren Heeren Burgemeesteren uyt het Staalhof gebragt op het Stadhuys en aldaar geplaatst op de konstkamer den 27 November 1778." (Archief, Amsterdam, bijlagen Comm. van Alg. Welzijn, Nr. 1489).

Het jaartal is door Dyserinck verkeerd gelezen. Naar mej. van Eeghen mededeelde staat

er 1771. Dit jaartal is ook meer in overeenstemming met de tekst onder de hierna te noemen zwartekunst-prent van Houston. Intussen lijkt het mij niet onmogelijk, dat de vermelding in de Amsterdamse Thesauriers Memorialen van een betaling op 4 Juli 1771 „aan Jacobus Buys voort repareren en overschilderen vant schilderij van Rembrandt en onkosten *f* 175,—" betrekking heeft op de Staalmeesters en niet op de Nachtwacht, zoals ik wel gemeend heb (Oud-Holland, 1947, blz. 17. Oldewelt, Oud-Holland, 1935, blz. 88).

Hierna dient vermeld de zwartekunstprent van Richard Houston, die in de 4de staat, gedateerd 1775, het opschrift draagt: „Richd. Houston fecit. From an Original Picture by REMBRANDT In the Academy at the Stadt House in Amsterdam. Opgedragen aan den Wel-Edelen Groot Achbaar Heer Mr Willem Huijghens, Heer van Honkoop, Burgemeester, enz. enz. enz. Hoofd Directeur en aan de Heeren Jacobus Buys, Cornelis Ploos van Amstel Jbs. Czz, Jacob Otten Husly, Peter Louw, Anthonij Ziesenis, Rynier Vinkeles, oudste Directeuren en Jongste Directeuren van de Stads Academie der Teekenkunst in Amsterdam. Gevolgd naar het origineele schilderij van REMBRANDT, wel eer geplaatst geweest zijnde in het Staalhof en nú berustende op de Kunstkamer van het Stadhuis der Stad Amsterdam. Publish'd as the Act directs 20th Jany 1775. London: Printed for R. Sayer J. Bennett, No 53 in Fleet Street." De tweede staat, vóór het uitvoerige onderschrift, is gedateerd 28 Augustus 1774 [12]).

Naar welk voorbeeld Houston zijn plaat graveerde is onbekend. Een reis van hem naar Nederland is niet vermeld en al zijn andere prenten naar werken van Rembrandt, voor zover voorzien van plaatsaanduidingen, zijn gemaakt naar stukken in Engelse verzamelingen.

Op de Kunstkamer heeft Joshua Reynolds bij zijn bezoek aan Amsterdam in 1781 de Staalmeesters gezien, die hem veel beter bevielen dan de Nachtwacht. In zijn Journey to Flanders and Holland (uitg. Cadell & Davies, London, 1819, dl. II, p. 355—56) schrijft hij: „The academy of painting is a part of this immense building (het Stadhuis): in it are two admirable pictures, composed entirely of portraits: one by Rembrandt, and the other by Bartholomew van der Helst. That of Rembrandt contains six men dressed in black, one of them, who has a book before him appears to have been reading a lecture; the top of the table not seen. The heads are finely painted, but not superior to those of his neighbour. The subject of Van der Helst is the society of archers bestowing a premium: they appear to be investing some person with an order. The date on this is 1657; on the Rembrandt 1661."

Dat de Staalmeesters niet voorkomen in de derde druk, van 1790, van Jan van Dijk's Beschrijving van alle schilderijen op het Stadhuis van Amsteldam, waar op de Kunstkamer wel worden genoemd het Zelfportret van L. Bakhuysen, het portret van Michiel Hinloopen en diens prentenverzameling, bewijst wel dat die druk niet was bijgewerkt naar de bestaande toestand.

Aan het eind van de eeuw verschijnt de ets in spiegelbeeld van J. de Frey met een onderschrift dat voor het eerst duidelijk een naam aan het schilderij geeft: „Rembrandt van Rhijn pinxs. 1661. J. de Frey fecit aqua forti 1799. STAALMEESTERS DER LAKENEN Ao 1661 na het schilderij van Rembrandt geplaatst op 't Stadhuys van Amsterdam. SYNDICS DE LA HALLE AUX DRAPS L'AN 1661 d'après le tableau de Rembrandt placé a l'Hotel de Ville d'Amsterdam. J. de Frey excudit Amstelcdami".

Van zeer kort daarna, 18 Januari 1801 dateert de merkwaardige brief van de Amsterdamse makelaar en kunstkoper C. S. Roos, toen „Inspecteur van de Zaal en Kunst-Galerij op het Huis in 't Bosch" aan de Agent van Financiën Gogel (Moes en van Biema, De Nationale Konstgalerij en het Koninklijk Museum, blz. 43):

„Geachte Medeburger!"

Indien de Rembrand een sujet geweest was als die van Gildemeester zou ik er meer spijt van hebben; op den duur zou hij U niet bevallen hebben, vooreerst is hij 10 voet breed en 8 voet hoog, en zou dus een vreeselijken plaats beslaan en ons mogelijk na de kerk gejaagd hebben;

---

[12]) John Charrington, A Catalogue of the Mezzotints after, or said to be after Rembrandt, 1923, p. 69, 70.

daarbij zijn het niet anders als vijf Heeren alle in 't zwart, die niets uitvoeren als zitten om gepourtraiteerd te worden; als negotie, omdat Rembrandt altoos duur moet zijn, zouw den ruil zeer goed geweest zijn, maar bij dat geld nog wat bijgelegd zal ons mogelijk schielijk genoeg een Rembrand bezorgen, die beeter geschikt is naar de plaats, die wij hebben. Ik heb reeds drie verkopingen daar in elk een Rembrand is, ik heb ze nog niet gezien, maar bij Fouquet, die den 13 April bij mij zal zijn, is er al een".

Deze beschrijving kan moeilijk op een ander schilderij dan op de Staalmeesters betrekking hebben. Blijkbaar was er sprake geweest van een ruil of verkoop, waarbij het schilderij op gunstige voorwaarden in de Nationale Konstgalerij had kunnen komen. De Rembrandt van Gildemeester, door Roos boven de Staalmeesters verkozen, was het portret van de Scheepsbouwer en zijn vrouw, thans in de Engelse koninklijke verzameling. Het was op 15 Juni 1800 geveild voor *f* 8050,—.

Wanneer zeven jaar later Lodewijk Napoleon het Amsterdamse stadhuis tot paleis inricht, geeft het gemeentebestuur enkele grote schilderijen, die daar hingen, aan Roos in bewaring. Op diens reçu van 20 Maart 1808 komt voor „Van de Groote Krijgsraadkamer — Een door Rembrand, zijnde 5 Heeren aan een Tafel zittende, hoog 6 voet 7 duim, breed 9 voet 4 duim". Kort daarna schijnt het schilderij op de Burgemeesterskamer van het stadhuis op het Prinsenhof geplaatst te zijn, maar reeds enkele maanden later wordt het, samen met zes andere stadsschilderijen, op wens van de Koning naar het museum op het Paleis over gebracht. Op de nota van 6 Augustus 1808 van de Intendant Smissaert aan burgemeester Van de Poll staat vermeld „Een ordonnantie van 4 (sic) Portraitten door Rembrand" (Moes en Van Biema, op. cit. p. 188—190). Zie Arch. Amsterdam, Burgemeestersarchief „Stukken betreffende de verplaatsing der Stadsschilderijen".

In andere stukken die op deze verhuizingen betrekking hebben (o.m. Arch. Thes. Ordin. 89 fol. 49, geciteerd door Brugmans, Van Raadhuis tot Paleis, p. 60, 65, 66) wordt over de voorgestelden gesproken als „regenten van het Zijdewindhuis".

Doch de eerste catalogus van het Koninklijk Museum (1809) van de hand van de eerste directeur, Cornelis Apostool, geeft een exacter omschrijving: „Rembrand van Rhijn. Nr. 251. Een der beroemdste stukken van dezen Meester, verbeeldende vijf Bestuurders van het Staal-Hof te Amsterdam", enz.

Nadat de Staalmeesters op 15 Augustus 1808 met de Nachtwacht en vijf andere schilderijen van Amsterdam in bruikleen werden overgedragen aan het Koninklijk Museum deelden zij verder de weinig talrijke lotgevallen van deze verzameling. Vermeld zij alleen, dat uit het archief van het Rijksmuseum blijkt, dat het schilderij in de 19de eeuw tal van keren werd gecopieerd en gegraveerd. N. Hopman restaureerde het in 1851; in een archiefexemplaar van de 14de druk van de catalogus van het Rijksmuseum van 1843 vindt men de aantekening: „1851, geplet door N. Hopman".

Blijkens een verslag van de in 1929 verrichte restauratie (Jaarverslag van 's Rijksverzamelingen van Geschiedenis en kunst, 1929, p. 10) werd het stuk toen ontdaan van verdoeklinnen dat er aan het einde van de 18de eeuw met een verf-specie achter was aangebracht. Het werd opnieuw verdoekt en zwaar vergeelde vernislagen werden afgenomen. In 1955 moest de op plekken blind geworden vernis worden hersteld.

The Phantoms of Rembrandt's "Governors of the Cloth Guild"

An X-Ray Examination

by A. van Schendel

A recent X-ray examination of the "Governors of the Cloth Guild" has brought to light that, while painting, Rembrandt has long been groping for the definite form of the composition. In the process of development the image of the underpainting, revealed by the X-radiograph, forms an important stage, intermediate between the preparatory drawings in the Print Rooms in Berlin, Amsterdam and Rotterdam and the ultimate result. Not all the pentimenti could be accounted for. Most of them, however, clearly show that the positions of the standing syndic, of the "chairman" and of the syndic most to the right have been shifted a few times. The position of the servant in particular seems to have called for prolonged experimenting, and this thematically subordinate figure is to be regarded as the keystone of the composition. After — presumably two — attempts to place him on the extreme right, Rembrandt tried two or three times to insert him between the two syndics seated on the right. The fact that his head thus came to be on a level with those of the syndics probably produced a disturbing effect, for which reason Rembrandt, boldly disregarding the laws of perspective, finally put him in the centre, high above the chairman. This occasioned a shifting to the left of the chairman. The sound equilibrium of this perfectly rhythmed group-portrait thus proves to have been reached after a persistent grappling with the subject matter, which remained tense to the end.

Appendix I

In this part, some technical details are stated concerning the method of taking the X-radiographs. The canvas on which the picture is painted is discussed. It was found to be a so-called herringbone weave, which was very rarely used in the Netherlands. An extensive inquiry showed that four more pictures by Rembrandt, all made after 1661, were painted on this material. They include the fragment of the Claudius Civilis. The pictures by Jordaens and Lievens, which, like the Claudius Civilis, were painted for the lunettes in the Gallery of the Amsterdam Town Hall, proved to have the same material as support. The surmise that Rembrandt used a strip cut off from the Claudius Civilis for his Governors of the Cloth Guild was not confirmed by an examination by textile-fibre specialists.

Appendix II

Little is known about the history of the painting; there is even uncertainty as to the identity of the sitters and the nature of their office. They are very probably the "Waardijns van de Lakenen" (Cloth Samplers), whose duty consisted in testing the quality of the cloth. A recent examination of records has established that in 1771 the painting was transferred from the Staalhof to the Art room of the Town Hall. As early as 1774 Richard Houston made his mezzotint after the Governors. According to a statement by Reynolds in 1781 and De Frey's etching of 1799, the date 1661, which is now taken to be apocryphal, was already present. In 1800 there seems to have been question of a transaction under which the painting would go to the Nationale Konstgalerij, The Hague. In 1808 the canvas was loaned by the municipality of Amsterdam to the Royal Museum in the Amsterdam Town Hall. With the collections of this museum — later the Rijksmuseum — it was moved to the Trippenhuis in 1815 and to the present Rijksmuseum in 1885. Relinings and various treatments of the varnish took place at the end of the eighteenth century, in 1851, in 1929 and in 1955.



REMBRANDT. DE EENDRACHT VAN HET LAND.

ROTTERDAM, MUSEUM BOYMANS.