

REMBRANDT, DE STAALMEESTERS. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM.

De Staalmeesters en hun legende

door H. VAN DE WAAL

> Es war die Entwicklung der modernen Kunst, der es die Kunstgeschichte zu verdanken hat, dass ihr schliesslich doch die Augen für die Wahrnehmung von künstlerischen Qualitäten an Kunstwerken der Vergangenheit geöffnet werden.
>
> M. Dvořák, *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 1911, blz. 91.

I. DE LEGENDE

In 1801, toen het aankopen van kunstwerken nog de directe taak was van de minister van financiën, schreef C. S. Roos, de Inspecteur van de in het Huis ten Bosch ondergebrachte Nationale Konstgallerij, naar aanleiding van een mislukte poging om de Staalmeesters voor het rijk te verwerven aan „den Agent van Financiën" (gelijk deze bewindsman toen werd genoemd):

„Geachte Medeburger!

Indien de Rembrand een sujet geweest was als die van Gildemeester [bedoeld wordt de Scheepsbouwmeester welke in 1800 voor *f* 8050.— was verkocht] zouw 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 vreeselyken plaats beslaan .... daarbij zijn het niet anders als vijf Heeren alle in 't zwart, die niets uitvoeren als zitten om gepourtraiteerd te worden ...." [1]).

Op 8 Augustus 1808 kwam het schilderij toch als bruikleen van de stad Amsterdam in het bij decreet van Lodewijk Napoleon gecreëerde „Groot Koninklijk Museum", in diens „Paleis op den Dam". De catalogus van 1809 door C. Apostool noemt als onderwerp van het schilderij („één der beroemdste stukken van deze Meester"): „vijf Bestuurders van het Staal-Hof te Amsterdam" en besluit met de volgende zinsnede, die — achteraf beschouwd — aanleiding zou worden tot veel misverstand:

„.... allen schijnen met aandacht op te zien als of zich iemand voor hun vertoonde".

De stadsarchivaris van Amsterdam, P. Scheltema, betitelde in 1853 in zijn monografie over Rembrandt het stuk als: „Eene bijeenkomst der waardijns van lakenen, ook Staalmeesters geheeten" en breidde voorts de hierboven geciteerde passage uit tot:

„Zij schijnen over zaken, hun bestuur betreffende, met elkander te raadplegen, en slaan allen met aandacht de oogen op, alsof zich iemand onverwachts aan hen vertoonde" [2]) (blz. 28/29).

Vijf jaar later groeit uit deze kern onder de handen van W. Bürger [pseudoniem van Théophile Thoré], de verdienstelijke kunstkenner, wiens naam verbonden zal blijven aan de herontdekking van Vermeer, de volgende boeiende schildering, die niet heeft nagelaten grote indruk te maken:

„Les syndics sont au nombre de cinq. Trois sont assis de l'autre côté d'une table qui occupe une partie du premier plan et coupe ces trois figures à la hauteur du buste. Cette table, couverte d'un gros tapis oriental, rougeâtre, déborde presque hors du tableau. L'homme assis à droite, le corps un peu de travers, tient de sa main gauche un sac posé sur la table, le sac des estampilles sans doute. Devant les deux autres est un livre ouvert; l'un, la main renversée à plat sur les feuillets du livre, explique quelque chose à une assemblée qu'on ne voit pas; le troisième tourne de la main un feuillet. Tous trois regardent en avant, et avec des expressions variées, vers cette réunion de leurs confrères qui sont censés hors du cadre, à la place d'où précisément on contemple le tableau; si bien que ces braves syndics ont l'air de vous parler et de vous provoquer à répondre. Il faut que la discussion soit d'importance et assez animée; car celui qui tient le sac s'impatiente, on le devine à un léger froncement du sourcil, et il semble prêt à se lever pour s'en aller; celui qui parle cependant a l'air très-satisfait de ses arguments, et son voisin exprime sur sa physionomie: — Hein! qu'avez-vous à dire à cela? C'est sans réplique ....

Le cinquième, jeune homme de vingt-cinq à trente ans, peut-être le fils du vieillard, à

---

[1]) E. W. Moes en E. van Biema, *De nationale Konst-Gallery en het Koninklijk Museum*, Amsterdam 1909. blz. 43. Zie voor de verdere lotgevallen het artikel van Dr. Van Schendel, blz. 20 e.v. in deze jaargang.

[2]) Hier en elders in de citaten spatiëring van mij.

qui il ressemble un peu de loin, est naturellement, à cause de son âge, plus impatient que les autres, et il se lève à demi entre le vieux et celui qui parle. Son regard va chercher également une assemblée fantastique. Comme le père, il s'est refusé à la perruque; il se contente de ses cheveux naturels, et il a toujours la pointe de barbe au menton. L'un et l'autre sont d'ailleurs en noir et portent le même grand chapeau traditionnel que la perruque n'a point encore fait sacrifier à leurs trois compères.

Derrière ces cinq figures principales, rangées presque sur le même plan, d'un côté à l'autre du tableau, une sixième figure, debout à quelque distance, regarde aussi en souriant. Cet homme, dont la physionomie est fine et caustique, a la tête nue et de longs cheveux tombant sur les épaules. C'est un des servants de la corporation" [3]).

In Nederland heeft deze visie wel de pakkendste vorm gevonden in de versie welke Schmidt-Degener gaf in de catalogus der Rembrandt-tentoonstelling van 1932:

„Rembrandt dacht zich de Staalmeesters rekenschap gevend van hun ambtelijke verrichtingen; het naar hen luisterende publiek bevindt zich op de plaats, waar nu de toeschouwer staat, die hierdoor ongemerkt in de handeling wordt betrokken. Zij zetelen aan het einde van een zaal op een verhooging, zoodat het bovenvlak van de tafel, bedekt met een warm-rood kleed, aan den blik onttrokken is. Achter hen, blootshoofds, de knecht, links een venster, rechts een eikenhouten schouw. De vijf heeren hebben hun beleid verantwoord en zijn op het punt de samenkomst te beëindigen. Maar een stem uit het publiek schijnt niet voldaan of verlangt vollediger uiteenzetting, en nu vertroebelt een lichte wrevel de welwillendheid der Staalmeesters; op ieders gelaat zien wij de stoornis naar eigen aard verwerkt. De prikkelbare penningmeester klopt met den rug van de hand op het grootboek; zijn buurman, een jongere collega, schuift naar den aangevallene toe, als in een gevoel van saamhoorigheid. Een ander rijst op en kijkt hooghartig de zaal in om te onderzoeken van wien de onderbreking komt; rechts neemt er een zijn handschoenen op om te toonen, dat hij de zitting als geëindigd beschouwt. Alleen de grijsharige links blijft uiterst kalm. Sinds jaren vertrouwd met dergelijke voorvallen, is hij geneigd de zaak van den wijsgeerigen kant op te vatten. En de bediende, die zijn verveling niet durft te toonen, kijkt ironisch voor zich uit" (blz. 48/9).

Hierin vallen de volgende punten op:

1. we moeten ons — volgens deze explicaties — het college denken gezeten achter een tafel
2. welke op een verhoging is geplaatst,
3. vergaderend tezamen met hun gildebroeders aan wie zij verantwoording hebben afgelegd.
4. De toeschouwer moet zijn standpunt met dat der vergadering vereenzelvigen.
5. De heren zijn op het punt weg te gaan, één, de jongste, heeft zich reeds verheven.
6. Er komt een interruptie uit het publiek.
7. De staande man kijkt op, de anderen reageren; elk op zijn manier.

Deze opvattingen zijn door vrijwel alle schrijvers die zich na Bürger-Thoré met de Staalmeesters hebben bezig gehouden, al of niet gewijzigd, herhaald.

Physiognomische studies. Het zou te veel plaatsruimte vergen, hier de diverse

[3]) W. Burger [sic], *Musées de la Hollande. Amsterdam et La Haye,* Parijs 1858, blz. 25 e.vlg.

varianten dezer interpretaties achter elkaar af te drukken. Het opvallendste is, dat zij onderling zeer uiteenlopen betreffende de waargenomen gemoedsaandoeningen en stemmingen. Ik geef een kleine bloemlezing:

Riegl (1902) vindt, dat „der Franzose Thoré aus dramatischem Bedürfnis" een al te scherpe polemische tegenstelling „hinein interpretiert" tussen de regenten en de veronderstelde „Partei" (met deze term duidt Riegl de buiten het schilderij te denken tegenspeler(s) aan, met wie de toeschouwer zich kan vereenzelvigen). Hij ziet

„wohl das Gefühl einer bestimmten Befriedigung und Zustimmung, nicht aber dasjenige einer hämischen Genugtuung und Schadenfreude" [4]).

Neumann (1922) citeert met instemming als de opvatting van Ch. Blanc (1859) dat de blik van de staande man verachting jegens de interpellant uitdrukt [hetgeen deze niet heeft gezegd] [5]). Voor Weisbach (1926) kenmerkt de zitting zich daarentegen door

„Wohlwollen, wenn auch der alte Herr zuäusserst links eine etwas bärbeissige Miene aufzieht". Maar toch „erhält die Schöpfung ihr besonderes Ethos, das Gruppenbildnis eine ethische Fundierung. Der von persönlichem Missgeschick verfolgte und gehetzte Künstler verkündet die Solidärität des Wohlwollens. Die freundliche Milde, die von dem Werke ausstrahlt, geht unmittelbar zu Herzen" [6]).

De Tolnay spreekt (1943) van:

„embarrassment of the beholder ...." en „intimidated by these cold and penetrating glances, the spectator feels morally himself delivered up to these men whose judgment will decide his fate" [7]).

Vermelden we tenslotte nog, dat de door Schmidt-Degener waargenomen stemming evolueerde van *„zachte verbazing"* in 1906 tot *„lichte wrevel"* in 1932 [8]), dan zal het de aandachtige lezer ook uit deze kleine bloemlezing reeds duidelijk worden, dat het peilen van de gemoedsstemmingen van deze geportretteerden behoort tot dat litteraire spel, dat enkele jaren geleden door Gom-

[4]) A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, ed. Wenen 1931, blz. 211.

[5]) C. Neumann, *Rembrandt*[3], München 1922, blz. 500; Ch. Blanc, *L'oeuvre complet de Rembrandt*, Paris 1859, I, blz. 25.

[6]) W. Weisbach, *Rembrandt*, Berlijn 1926, blz. 586.

[7]) C. de Tolnay, „The Syndics of the drapers guild by Rembrandt", *Gazette des beaux-arts* 85 (1943) t. 23, blz. 31. Het is ten enenmale ongemotiveerd, wanneer deze schrijver in de figuren „something deathlike" waarneemt. De tweede man van rechts heeft typische putjes in zijn wangen, de meest linkse is niet ouder of afgeleefder dan zijn collega's (Vgl. evenwel De Tolnay's tendentieuze beschrijving: *„The ghostly appearance of the face of the second from the right is achieved by emphasizing the skull beneath the skin and the man to the left, whose wrinkled face is like a wilted flower, seems to be nearing the end of his life span"* (*t.a.p.* blz. 38).

Voor de reden van deze interpretatie: de door De Tolnay aangenomen symbolische strekking van het schoorsteenstuk, zie bijlage C, 4.

[8]) F. Schmidt-Degener, *Rembrandt*, Amsterdam 1906, blz. 119 en de hierboven reeds geciteerde passage uit de tentoonstellingscatalogus 1932.



AFB. 1. GOUVERNEURSKAMER IN DE LAKENHAL TE LEIDEN.
FOTO IR. J. J. TERWEN.

Het oorspronkelijke schoorsteenstuk door Carel de Moor is op deze montage-foto vervangen door Rembrandts Staalmeesters, ten einde een indruk te geven van de logische samenhang van het onderaanzicht der compositie met de hoge plaatsing van dergelijke stukken.

brich naar aanleiding van de diverse meningen omtrent de gelaatsuitdrukking van Botticelli's Primavera aan de kaak is gesteld [9]).

De vergadering. Trouwens, er is meer; wie maar enigermate op de hoogte is van de organisatievorm van het 17de-eeuwse bedrijfsleven weet, dat een vergadering waar een gildebestuur rekenschap van zijn beleid aflegt, eer behoort bij de vooruitstrevende idealen van de politieke balling Thoré, dan bij de 17de-eeuwse Amsterdamse toestanden. Daarbij komt nog, dat men het college der *Waardijns* of *Staalmeesters* geenszins mag beschouwen als een gildebestuur, en tenslotte, dat men in de lakennering van het 17de-eeuwse Amsterdam niet eens van één algemeen gilde kan spreken! Er bestond wel, naast de gilden der

[9]) E. H. Gombrich, „Botticelli's Mythologies", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945), blz. 8 „Past Interpretations", spec. blz. 11, noot 4.



AFB. 2. GESCHILDERDE COPIE NAAR B. VAN DER HELST, OVERLIEDEN VAN DE SEBASTIAANSDOELEN. 1653.
PARIJS, LOUVRE.

Compositie in onderaanzicht, ondanks het feit dat hier de begane grond wordt getoond. Van een podium is hier al evenmin sprake als bij de Staalmeesters.

div. afzonderlijke ambachten (zoals dat der ververs), een college van *„Gouverneurs van de Lakenen"*, een door Burgemeesteren ingesteld lichaam van vijf leden, dat controlerende en scheidsrechterlijke bevoegdheden had, en alleen aan de stadsregering verantwoording schuldig was. In het midden der 17de eeuw kende men daarnaast nog een college van *Staalmeesters*, eveneens door de vroedschap aangesteld en met de beperktere taak van de controle op het verven. Omtrent de verhouding tussen *Waardijns* (*Staalmeesters*) en *Gouverneurs* weet Wagenaar te berichten, dat het eerste college aanvankelijk het toezicht uitoefende op alle bij de bereiding voorkomende procédé's (kaarden, spinnen, weven, vollen, noppen, scheren, verven); met het oprichten van het tweede college in 1652 werd de taak der *Waardijns* (*Staalmeesters*) beperkt tot het verven.

[10]) Voor enkele inlichtingen betreffende het ingewikkelde terrein der Lakennering ben ik Prof. Mr. N. W. Posthumus ten zeerste verplicht.

Een vergadering, gepresideerd door hetzij Staalmeesters hetzij Gouverneurs is dus waarlijk ondenkbaar [10]).

Liever dan te luisteren naar de thans meer dan 100-jarige novelle willen wij uitgaan van het feit, dat het door Rembrandt uitgebeelde college zich dus in werkelijkheid wel nimmer zal hebben bevonden in de met zoveel talent en verwe geschetste situatie.

Het „podium". Zitten Rembrandts Staalmeesters dan niet op een verhoging? Ook dat niet. Deze wijze van weergeven waarbij de beschouwer van onder tegen de tafel aanziet moet men o.i. verklaren uit de voor de hand liggende opzet, om in deze stukken, die hoog aan de wand werden gehangen (afb. 1), de aanblik van de gesuggereerde ruimte te laten samenvallen met de werkelijke blikrichting van de beschouwer (zoals men ook vaak een stuk dat bij plaatsing licht van rechts zou krijgen, schilderde met een dienovereenkomstige lichtval) [11]).

Van der Helst, „De Prijsrechters". Men kan ten bewijze van deze opvatting diverse andere gevallen aanvoeren. Het overtuigendste is wel het schilderij der Overlieden van de Handboogdoelen door Van der Helst (1653) [12]), welk stuk wij hier afbeelden naar de geschilderde copie in het Louvre (afb. 2), omdat daarop de van het schilderij beneden en rechts afgesneden delen nog niet zijn verdwenen. Hierdoor wordt het duidelijk, dat de drie met pijl en boog uitgeruste jongelingen (rechts op het schilderij) in de buitenlucht, op een schietbaan staan. M.a.w. de grond waarop zij zich bevinden, en waarop ook de Overlieden zitten, is de begane grond. Toch zien we ook hier, juist als bij de Staalmeesters, vanonder tegen de groep op!

Het is van belang dit schilderij van Van der Helst nog wat nader te bezien. Men heeft steeds Van der Helst als de grote tegenpool van Rembrandt beschouwd; wiens Schuttersmaaltijd, waarop alles is weergegeven „zoals het was", de tegenhanger vormt van de met zoveel „vrije fantasie" in elkaar gezette Nachtwacht. Maar wat vertoont ons eigenlijk dit stuk der Sebastiaans-overlieden? Links de overlieden met het eerwaardige gildezilver, juist zoals b.v. ook in de stukken der overlieden van Kloveniersdoelen (Flinck 1642, Van der

---

[11]) Van het oorspronkelijke interieur van de Amsterdamse Staalhof is niets meer bewaard gebleven. Een beknopt overzicht der diverse bestemmingen van het complex bij A. M. van de Waal, „De Staalhof", *Ons Amsterdam* 6 (1954), blz. 41.

In de Leidse Lakenhal bestaan nog de tegenover elkaar gelegen vertrekken der twee controlerende colleges: *Gouverneurs der Lakenen* en *Staalmeesters* (zie afb. 1).

Voor een afbeelding van het interieur van de Amsterdamse Kloveniersdoelen met hoog gehangen schoorsteenstuk, zie de historieprent *Vergadering der Patriotten .... Augustus A° 1748* (M. 3948; afgeb. in G. van Rijn, *Nederlandsche historieprenten,* Amsterdam 1910). Een interieur van de Haarlemse Kloveniersdoelen A° 1787 bij Martin, *De Holl. Schilderkunst in de 17de eeuw* I, blz. 156.

De kwestie van licht van rechts in de corporatiestukken in verband met de plaatsing wordt behandeld bij J. J. de Gelder, *Bartholomeus van der Helst,* Rotterdam 1921, blz. 51.

[12]) Alle besproken werken bevinden zich in het Rijksmuseum, tenzij anders wordt vermeld.

Helst 1655). Rechts de schietbaan gestoffeerd met enkele figuren. Het is reeds eer betoogd, dat de oude naam voor het stuk: de Prijsrechters (Le jugement du prix de l'arc) onjuist is. Belangrijker is voor ons doel, na te gaan door welke foutieve redenering men tot die titel kon komen.

Op grond van de feiten is het duidelijk, dat Van der Helst — zelfs de nuchtere, natuurgetrouwe Van der Helst! — in het hier besproken werk enige elementen tot een compositie samenvoegt die in werkelijkheid nooit één geheel hebben gevormd. De schutters oefenden zich in de 17de eeuw niet in de Doelen, doch op de buiten de stad gelegen schietbanen [13]); en de overlieden zullen hun kostbaar gildezilver toch wel nimmer daarheen meegenomen hebben! [14])

Reeds in de 18de eeuw geraakte het begrip voor de tradities en conventies welke de basis vormden van de 17de eeuwse representatieve kunst op de achtergrond. Zo kon het geschieden, dat de door ons afgebeelde copie naar Van der Helst's stuk in 1771 werd omschreven als „De Verdeeling der pryzen aan de Handboog Schutters". Van de hoofdpersonen wordt in datzelfde jaar gezegd dat zij „over de uitdeeling ... met elkaar *schijnen* te raadplegen", van de drie jongelingen dat zij „met hunne Boogen in de hand staan, *alsof* zy met ongeduld wagten". Voorlopig blijft het in zulke beschrijvingen bij een novellistisch zich verdiepen in veronderstelde motiveringen en overwegingen.

Deze wijze van kunstbespreking was op het eind van de 18de eeuw algemeen gangbaar geworden. Diderot gaf er doorwrochte voorbeelden van; Goethe niet minder. De laatste wil ons bij Leonardo's Avondmaal laten bedenken, dat Judas zijn handen opzij houdt, *omdat* Petrus hem *juist te voren* heeft gestoken en dezelfde schrijver weefde in zijn „Rembrandt der Denker" om diens ets van de Barmhartige Samaritaan (B. 90) de „verklarende" intrige van de schrik die de gewonde man bevangt wanneer hij in de herberg, waar men hem binnendraagt, zijn aanranders van *voorheen* meent te herkennen [15]).

[13]) De Gelder, *t.a.p.*, blz. 103. C. Commelin, *Beschryvinge van Amsterdam* II, Amsterdam 1694, blz. 664 en vóór hem reeds Mr. Gerard Schaep in zijn bekende lijst van 1653 beschrijven het stuk als geschilderd „voor den schoorsteen" (vgl. *Oud-Holland* 11 (1893), blz. 194 5).

[14]) Zelfs moet nog worden opgemerkt, dat deze schutters geen schutters zijn, daar zij de voor schuttersdienst vereiste leeftijd niet hebben bereikt. Het zijn — blijkens hun namen op het leitje — de zoontjes der overlieden die op deze wijze, als stoffering op de achtergrond, op de wijze van de middeleeuwse attributen, de soort van het beoefende wapen aanduiden (handboog tegenover voetboog). Men heeft reeds eer opgemerkt, dat de volgorde der namen op de kleine repliek in het Louvre een andere is dan die van het grote stuk. Joh. Dyserinck weet één en ander aan slordigheid van de restaurateur van het doek in Amsterdam, die blijkbaar de gehele lei heeft overgeschilderd, waarbij ook het jaartal abusievelijk tot 1657 werd gewijzigd (*Oud-Holland* 11 (1893) blz. 199 en 206). Prof. van Regteren Altena wijst mij op de mogelijkheid, dat men de volgorde der namen in de div. replieken met opzet gevariëerd zou hebben, al naar de familie waarvoor het exemplaar bestemd was.

[15]) De genoemde beschrijving — waarop mij mej. C. Bille opmerkzaam maakte — komt voor in de catalogus der veiling van de verzameling Gerret Braamcamp (31 Juli 1771; no. 61); de titel in de daarbij behorende gedrukte lijst der *Pryzen*. Voor Diderot zie: Lester G. Crocker, *Two Diderot Studies. Ethics and esthetics*, Baltimore 1952 en A. Behets, *Diderot, critique d'art. Avec des Extraits commentés et annotés des Salons*, Bruxelles 1944.

Voor Goethe: L. Münz, *Die Kunst Rembrandts und Goethes Sehen*, Leipzig 1934, blz. 84 e.vlg. met op Taf. 23 een reproductie van de slechte, late afdruk die Goethe bezat. Münz betoogt dat Goethe op grond van zijn exemplaar inderdaad kon menen dat de gewonde man een angstige blik naar het raam werpt. Typerend voor Goethe en zovele „explicateurs" na hem is echter de mentaliteit die Münz als volgt omschrijft: „Es ist für (Goethe's) klares Denken unmöglich, dass in einem Bilde Menschen und Dinge dargestellt sind, die nicht auf das engste miteinander verknüpft werden" (*t.a.p.* blz. 86).

Zo werd enerzijds de basis van het kunstwerk vernauwd, omdat men stilzwijgend aannam, dat alles wat men op een schilderij zag, bedoeld was als de reflex van één constellatie die evenzo — en liefst met één oogopslag — in de natuur zou zijn waar te nemen (een opvatting die het naturalistische standpunt reeds voorbereidt, en in de wereld der afbeelding de mentaliteit schept welke tot de fotografie zou leiden).

Anderzijds verruimde men, naar tijd en plaats de wereld van het oorspronkelijk binnen één kader gevatte beeld en gaven de explicaties à la Goethe aanleiding tot serievoorstellingen (o.a. voor de toverlantaren) welke pogingen direct met de uitvinding van de film in verband staan.

Hoe dit ook zij, we zien uit dit ene voorbeeld, dat daartegenover de 17de eeuwse schilderkunst ondanks alle ver doorgevoerde natuurgetrouwheid (zoals b.v. in de stofuitdrukking tot uitdrukking kwam) toch altijd nog iets behouden had van het inzicht dat het domein der kunst zich op een ander plan bevindt dan dat der werkelijkheid.

II. IMAGINAIRE ELEMENTEN

Ontdek ons toch geen Rembrandts meer
Breng Rembrandt zelf tot ons, Heer!

[H. E. Greve] en Albert Hahn,
Het Land van Rembrandt, 1906.

Keren wij tot de Staalmeesters terug. Rembrandt won door het kiezen van een laag oogpunt twee dingen. In de eerste plaats werd de psychologische werking van zijn sujetten verhoogd door deze dominerende positie. Want dit, het arrangement, en niet de physiognomische trekken zijn de oorzaak van de imponerende werking die er onmiskenbaar van de geportretteerden uitgaat en welke vorige onderzoekers met een gehele scala van veronderstelde gemoedstoestanden meenden te moeten expliceren.

In de tweede plaats won hij rust omdat er nu geen aanleiding was, op het tafelvlak voorwerpen uit te stallen en zelfs werd de compositie in-het-platte-vlak er eenvoudiger door, omdat — waarop we nog terugkomen — een ruimtelijk element (*het tafelvlak*) werd gereduceerd.

Nu we zo de herkomst der gebruikelijke psychologisch-novellistische bespiegelingen omtrent de geportretteerden hebben leren kennen, kan het zijn nut hebben, ook de sedert een eeuw in het stuk herkende bewegingsmotieven aan een nader onderzoek te onderwerpen.

Bewegingsmotieven

Sedert Thoré ziet men de man met de handschoenen (rechts) ongeduldig, klaar om op te staan, de tweede man van links als „oprijzend", en sedert 1809



AFB. 3. N. ELIASZ. PICKENOY. SCHUTTERSMAALTIJD. 1632. AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.

het gehele college opkijkend, reagerend op een interruptie.

Deze wijzen van interpreteren staan niet op zichzelf. Sprekend over Elias' Corporaalschap van Jacob Backer (1632; afb. 3) schreef Six in 1886:

„Bij het naderen van den beschouwer zien de aanzittenden, die hem den rug toewenden om, terwijl de vaandrig, zijn hoed in de hand, reeds opgestaan is en de capitein op het punt is op te rijzen als om hem te ontvangen" [16]).

Nu zijn geschilderde mensen die opkijken *omdat* we ze interrumperen eigenlijk even absurd als de waakhond op de tabaksdoos uit het Franse themaverhaal, die zodra er niemand naar hem kijkt terugkruipt in zijn hok.

De vraag of de vaandrig „eerst" zat en werkelijk „reeds" is opgestaan om ons te verwelkomen, kan men beter in het midden laten. De kwestie is eenvoudig niet adaequaat gesteld, omdat veranderingen van houding nu eenmaal niet behoren tot het domein der beeldende kunst.

Men kan, ook zonder het Bosboom—Toussaintachtige element van „de binnentredende bezoeker", tot een redelijke verklaring van deze voorstellingswijze komen.

Nog zonderlinger dan wat Six ons over de vaandrig weet mede te delen, is wat hij in de twee gespatieerde passages bericht betreffende de aanzittenden „die den beschouwer den rug toewendden" [kennelijk wordt de verleden tijd bedoeld] en betreffende een kapitein „op het punt om op te rijzen".

Het bijzondere van deze gehele interpretatie is niet, dat er in het schilderij een zekere anecdotische grondslag en zekere bewegingselementen worden aangewezen; die kende onze 17de eeuwse schilderkunst inderdaad en wij komen daarop later nog terug. Het bijzondere is, dat hier naar aanleiding van een schilderij gesproken wordt van wat er „*tevoren*", gebeurd is en wat er

[16]) J. Six, „Nicolaes Eliasz Pickenoy", *Oud-Holland* 4 (1886), blz. 92.

„straks" gebeuren zal. Wie zo spreekt nadert bedenkelijk dicht tot de flauwe grapjes van standbeelden die bladen zullen omslaan als zij klokken zullen horen slaan.

Maar bovenal, wie zo spreekt miskent ten enenmale het eigen wezen van de beeldende kunst waarin een absoluut tijdsaspect (verleden — heden — toekomst) niet door onderling verschillende vormen herkenbaar kan worden uitgedrukt [17]). Zodoende verlaagt men de picturele uitbeelding, die altijd het karakter van een welbewuste synthese draagt, tot een betrekkelijk willekeurige fase uit een reeks. Dat men hiermede een element van onrust introduceert is — behoudens de fictieve grondslag — ons voornaamste bezwaar tegen dit soort explicaties. Er zijn nu eenmaal schilderijen waarbij elke gedachte aan onrust fnuikend is.

Oorsprong dezer interpretaties. Wat is de verklaring van deze merkwaardige verschuivingen? In de geestelijke structuur van elke periode bestaan bepaalde overheersende tendensen, waaraan niemand zich geheel en al kan onttrekken. De hier weergegeven interpretatie nu, is een uitvloeisel van die typisch-19de eeuwse, reeds in de Romantiek waar te nemen hang om gebeurtenissen in hun verloop te reconstrueren of vast te leggen. Hieruit is het 19de eeuwse historisme al evenzeer voortgekomen als — om slechts deze te noemen — de evolutieleer en, gelijk we reeds vermeldden, de film.

In dit licht bezien, begrijpen we ook die andere merkwaardige trek onzer 19de eeuwse collega's: hun neiging om de ruimte van het schilderij zich naar voren te laten uitstrekken tot in de reële ruimte waar de toeschouwer zich bevindt.

Stellig, schijnbedrieglijke effecten van naar voren stekende elementen waren in de 17de eeuw niet ongebruikelijk, en ook in het oeuvre van Rembrandt zijn er diverse voorbeelden van aan te wijzen. Maar er is een essentieel verschil tussen het zich binnen de lijst naar buiten wenden tot de toeschouwer, of de suppositie, dat er zich buiten het schilderij (en dan nog liefst op de reële plaats waar de beschouwer staat) een imaginair element zou bevinden, dat voor een recht begrip der voorstelling door de toeschouwer verzonnen en in het geheel betrokken zou moeten worden.

Evenals hierboven werd aangegeven ten opzichte van het uitgebeelde tijdsmoment vervagen in deze opvatting ook de ruimtelijke grenzen. De isolerende functie van het kader wordt miskend; de tijd is rijp geworden voor

[17]) Het verschil tussen de zinnen *hij loopt* en *hij liep* is nu eenmaal met visuele middelen niet aan te geven; en *hij zal lopen* is al even onuitbeeldbaar als *hij loopt niet* of *hij wil lopen.* M.a.w. tijdsaspecten en modaliteiten liggen buiten het bereik der beeldende kunsten. Natuurlijk heeft men telkens weer getracht, in deze leemten te voorzien. Voor de tijdsaspecten behelpt men zich doorgaans met afbeeldingen van de opeenvolgende scenes *naast* elkaar, terwijl het aan de toeschouwer wordt overgelaten, de bedoelde volgorde bij het bezien weer te herstellen. In onze Westerse culturen wordt hierbij in de meeste gevallen de leesrichting van links naar rechts aangehouden. Vaak ook wordt één scene als de voornaamste centraal gesteld, waaromheen de overige, op kleiner schaal, een plaats vinden.

de abrupte afsnijdingen der impressionisten, welke ten doel hebben, de beschouwer zoveel mogelijk en op een quasi-toevallige wijze in de ruimte der voorstelling te betrekken. Maar dit alles is 19de eeuwse en geen 17de eeuwse kunstgeschiedenis!

De kern van het probleem: de portret-groep om een tafel. De moeilijkheid, waarmede Elias in zijn schutterstuk te maken kreeg is de volgende, puur practische: hoe beeldt men een rondom een tafel zittend gezelschap zò uit, dat ieders gezicht toch goed te zien is. Een radicale oplossing was die van Leonardo, om allen aan één zijde te plaatsen (vgl. afb. 12).

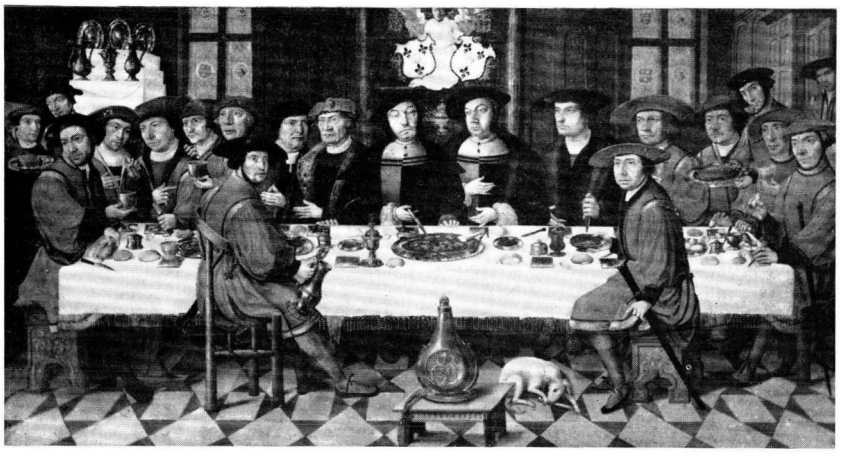
De Zuidnederlandse meester die in 1523 de heren van Lier afbeeldde, banketterend in hun Antwerpse woning, vond dit toch blijkbaar weer te kaal; en al drong hij het gezelschap op de wijze van een portretfotograaf ter weerszijde van de hoofdpersonen wat op elkaar, hij wenste toch blijkbaar het lege tafelfront te vermijden en zette daar twee leden van het gezelschap (Centr. Mus. Utrecht; afb. 4). Nu te zeggen dat deze zich „bij het naderen van de beschouwer hebben omgewend" is in de letterlijkste zin van het woord non-sense.

Dirk Barentz' Pos-eters (1566; afb. 5) en Pieter Izaacsz.' Corporaalschap van Kapitein Gillis Jansz. Valkenier (1599; afb. 6) zijn verdere voorbeelden van deze kwestie, die we hier vermelden om te wijzen op het merkwaardige feit, dat tot dusver niemand het nodig heeft geacht om evenals bij de Staalmeesters voor elk dezer portretgroepen een anecdote te verzinnen van een interrumperende bezoeker die het gezelschap doet opzien. De reden is waarschijnlijk, dat men in deze werken, waar de moeite die het arrangeren de kunstenaar heeft gekost nog zo duidelijk is te bespeuren, er niet op kwam, het afgebeelde als „net-echt" te beschouwen.

Het is een trieste paradox, dat Rembrandts ongeëvenaard gave compositie gehonoreerd werd met een fabel, die een element van stoornis en interruptie introduceert, dat onverenigbaar is met de algemeen — en vaak door dezelfde auteurs — hooggeprezen eigenschappen van klassieke rust en bezonkenheid.

Om elk misverstand uit te sluiten en om te doen inzien hoezeer Rembrandt bepaalde elementen der bestaande tradities bewust achterwege liet, willen wij nog een ogenblik nader ingaan op de voor de 17de eeuwse portretgroep gebruikelijke bewegingsmotieven.

De functie der gebaren. De kunstenaars moesten in dit opzicht tussen Scylla en Charybdis doorzeilen: enerzijds vroeg de reeks portretkoppen, waarom het toch eigenlijk te doen was, om enige verlevendiging; anderzijds kon men niet steunen op een kern van activiteit zoals het historiestuk die kende. Het bleef dus doorgaans bij enkele gebaren, die de diverse figuren enigermate verbinden (b.v. Pieter Pietersz., Staalmeesters, 1599; afb. 7) of die soms,



AFB. 4. ANONIEM ZUIDNEDERLANDS MEESTER. MAALTIJD DER HEREN VAN LIER. 1523. UTRECHT, CENTRAAL MUSEUM.



AFB. 5. D. BARENDSZ. DE POS-ETERS. 1566. AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.

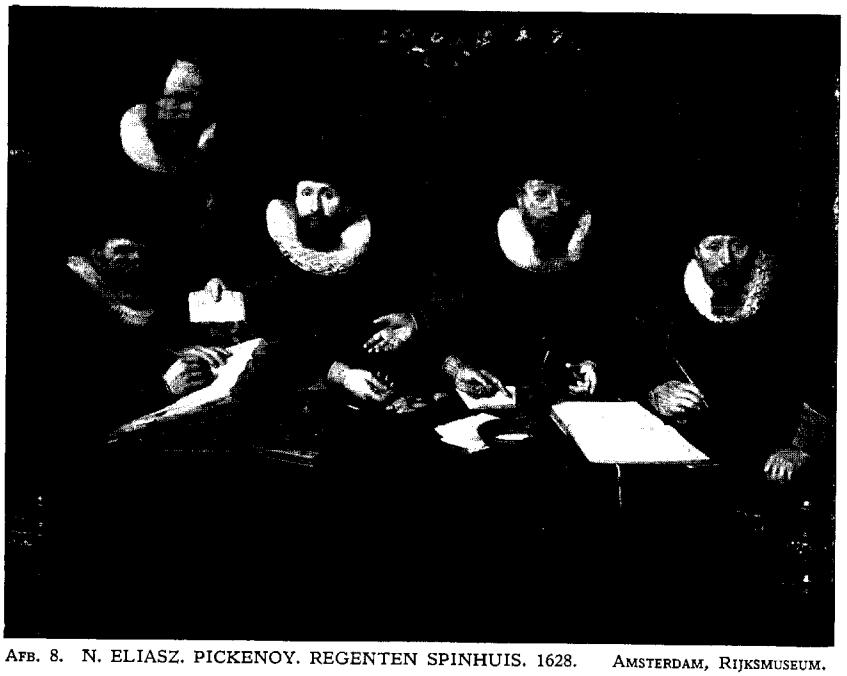


AFB. 6. P. ISAACSZ. CORPORAALSCHAP VAN KAPITEIN GILLIS JANSZ. VALCKENIER. 1599. AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.

Op al deze werken zien zij die vóór de tafel zijn geplaatst om. Hoe zouden zij anders herkenbaar te portretteren zijn geweest?



AFB. 7. PIETER PIETERSZ. STAALMEESTERS. 1599. AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM



AFB. 8. N. ELIASZ. PICKENOY. REGENTEN SPINHUIS. 1628. AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.

De gebaren hebben in de eerste plaats een tectonische functie.



AFB. 9. TH. DE KEYSER. ONTWERP VOOR EEN VERLOREN REGENTENSTUK.
TEKENING, VERZ. PROF. DR. J. Q. VAN REGTEREN ALTENA.

Een zeldzame poging tot introduceren van een bewegingsmoment in het Nederlandse corporatiestuk.

duidelijker in verband gebracht met de requisieten, tot een soort karakterisering worden van elks functie in het college (b.v. Nic. Eliasz, Regenten van het Spinhuis [1628], afb. 8). Kenmerkend is, dat een door Thomas de Keyser ondernomen poging, één der figuren bij het binnenkomen de hoed te doen afnemen, waarschijnlijk nimmer is overgenomen (afb. 9) [18]).

Riegl noemt het een bezwaar van ons oudste gildestuk, de zojuist besproken Staalmeesters van 1599 (afb. 7), dat geen mens ooit „in einem Zeitmomente jene sechs Männer in solchen Aktionen geschaut haben könnte" [19]). Beknopter voorbeeld van de invloed van recente fotografische opvattingen in de kunstgeschiedenis is wel niet denkbaar. De ironie van het lot wil, dat hier de man aan het woord is van de theorie van het „Kunstwollen". Maar zelfs Riegl vraagt zich niet af of de kunstenaar datgene wat hij hem als gemankeerd ideaal verwijtend voorhoudt wel gewild heeft .... of wel kon willen.

Zo bevangen is Riegl in deze naturalistische visie van een toevallige momentopname, dat hij niet inziet, dat dit soort gebaren in de eerste plaats een tectonische functie hebben en dat zij soms — doch dan steeds in tweede

[18]) J. Q. van Regteren Altena, „Retouches aan ons Rembrandtbeeld", *Oud-Holland* 65 (1950), blz. 173.

instantie — een psychologische zin kunnen krijgen door een als het ware daar „onder geschoven" anecdotische motivering.

„Die Partei". Tot welk een grillige vertekening een dergelijk onjuist uitgangspunt voert, blijkt uit Riegls explicatie van het stuk der Regenten van het Oude Mannen- en Vrouwengasthuis door Cornelis van der Voort (1618; afb. 10). In stede van zakelijk op te merken, dat de gebruikelijke gebaren ook hier op vrij onverbloemde wijze als tectonische elementen zijn toegepast, zodat het vlak vrij regelmatig gevuld is met de traditionele twee rijen koppen der beurtelings zittend en staand afgebeelde regenten, wier gebarende handen tot verdere vulling der lacunes dienen, dist Riegl hier een anecdote op waarbij men zich de ogen uitwrijft.

Men moet dan weten, zo schrijft hij, dat de vooruitgang van Van der Voort ten opzichte van het zojuist besproken stuk van 1599 (afb. 7) gelegen is in de „Individualisierung der äusseren Einheit".

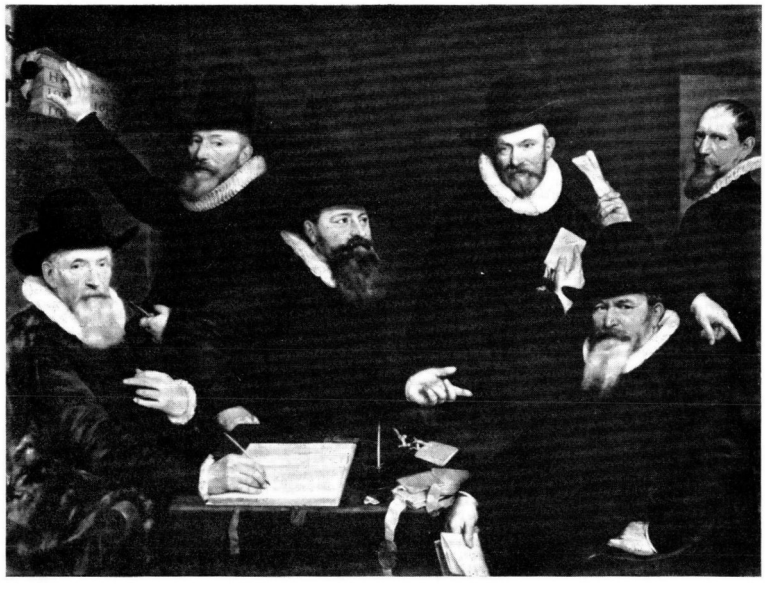
„Dort war jeder Regent unbekümmert um dem anderen in irgendeiner Hantierung begriffen gewesen". Hier „werden wir ... sofort in Versuchung geführt, die Szene in genremässigem Sinne als eine einheitliche zu erklären, wozu wir natürlich unbedingt eine oder mehrere im Bilde unsichtbare Figuren auf der Seite des Beschauers zu ergänzen haben" [19]).

Hier komt dus „die Partei", de reeds bij de Staalmeesters vermelde „vergadering van gildebroeders", weer om de hoek kijken! Men luistere verder:

„Da es sich im Bilde um Regenten des Altmännerhauses handelt, so mag man sich die unsichtbare Partei, mit der sie eben verkehren, als einen der Altersversorgung bedürftigen Greis (oder mehrere solche) denken. Nach dieser Partei haben nun vier von den sechs Personen im Bilde die Augen gerichtet. Die Partei mag etwa gefragt worden sein, wann sie die letzte Unterstützung empfangen hat. Man erwartet als Antwort die Nennung eines bestimmten Jahres; denn schon langt einer der Regenten, der den Schlüssel zum Archivschrank führt, nach den in auffallen sollender Höhe verwahrten Faszikeln, um den richtigen Jahrgang daraus zu entnehmen. Der vor ihm am Tische sitzende Regent legt aber wie erwartend die Linke an die Brust und hält mit der Rechten die Feder bereit, um die nötige Eintragung in das vor ihm liegende Buch zu machen. Ein dritter Regent, der rechts vor dem Tische im äussersten Vordergrunde sitzt, hat eben eine von der Partei vorgewiesene Urkunde geprüft und harrt in mehr passiver Haltung der geforderten Auskunft. Aber auch der barhäuptige Diener, der an der Leitung der Verwaltungsgeschäfte keinen Anteil hat und darum im Hintergrunde gegen eine offene Tür hinpostiert ist, hat die Partei, mit der er im übertragenen Wirkungskreise zu verkehren haben dürfte, scharf ins Auge gefasst. Soweit wäre also die äussere Einheit vollkommen hergestellt und dabei zugleich die genremässige Handlung in einen einzigen Zeitmoment verlegt".

Het lust ons niet, zoveel onzin te weerleggen. Slechts dit: indien voor de verklaring der eenheid van een portretgroep, waarvan alle geportretteerden uit het schilderij kijken, steeds de suppositie van een imaginaire „Partei" nodig zou zijn, wat zou dan wel de verklaring moeten wezen van deze om-

[19]) Riegl, *t.a.p.*, blz. 154.



AFB. 10. C. VAN DER VOORT. REGENTEN OUDE MANNEN- EN VROUWEN GASTHUIS. AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.

Plaatsing der koppen is afwisselend laag en hoog, de gebaren hebben een verbindende functie.

standigheid in Eliasz' Regenten van het Spinhuis? (afb. 8). Moet de beschouwer zich daar nu vereenzelvigen met een bedremmeld voor de Heren staande delinquent?

En wat wordt er per slot door zulk een novellistische trek dan nog „verklaard"? Eigenlijk niets meer dan het feit .... dat alle geportretteerden en face zijn weergegeven! Men ziet met hoeveel reserves men Riegls standaardwerk, dat als pionierswerk stellig zijn verdiensten heeft, ter hand moet nemen.

Slaan we nu op, hoe Riegl de Staalmeesters interpreteert, dan is behalve de ons reeds bekende elementen als „podium" en „Partei" het opvallendste punt, diens verklaring waarom men in dit geval moet concluderen tot een meervoudige „Partei" (m.a.w. een vergadering!):

„Die Beisitzer haben .... sämtlich den Blick nach der Seite des Beschauers .... gerichtet (die auch diesmal nach dem zerstreuten Verlaufe der Blickstrahlen nicht auf einen einzigen beschränkt gedacht werden darf)" [20]).

Riegls begrip „Partei" laat zich dus terugbrengen tot een anachronistische wijze van interpreteren. Omdat men het gevoel voor de in de betreffende kunstsoort heersende conventies en tradities had verloren, begaf men zich in nieuwe, fris verzonnen explicaties die kant noch wal raakten. Een afschrikwekkend voorbeeld voor hen die in onze dagen roepen om een a-historische,

[20]) *T.a.p.*, blz. 210.



AFB. 11. „THE ASSASSIN". C. PHILLIPS ZWARTE KUNSTPRENT NAAR REMBRANDTS APOSTEL BARTHOLOMEUS.

Nadat het begrip voor de betekenis van het mes (als attribuut) was verdwenen, was de weg vrij voor fantastische explicaties.

„spontane" interpretatie van het kunstwerk, op grond ener „existentiële ontmoeting"!

Een met de „legende der Staalmeesters" verwant geval is de omdoping van Rembrandts apostel Bartholomeus, op grond van zijn niet langer begrepen attribuut (een mes), tot „*Le cuisinier de Rembrandt*", of zelfs „*The Assassin*" [21]) (afb. 11).

Ook het gebaar van de voorzitter met de op het boek steunende hand behoeft niet met een luisterende of opponerende vergadering in verband te worden gebracht. Lettend op de speciaal voor Gouverneurs en Staalmeesters gebruikelijke vermaning tot rechtschapenheid en onpartijdigheid (zie Bijlage C, 4), betekent het een rustig, manlijk en tot elke beschouwer gericht: „Ziet, zo zijn wij en dit is ons fundament!"

---

[21]) Naar een zwartekunstprent door Ch. Philipps (geb. 1737), welke prent door Hofstede de Groot ten onrechte gravure is genoemd (*Krit. Verz.* 168). De catalogus der Rembrandt-tentoonstelling 1956 legt er evenwel nog een schepje op, wanneer men daar spreekt van „De *Zelf*moordenaar" (no. 87). Vgl. E. Michel, *Rembrandt*, Parijs 1893, blz. 482.

Een laatste voorbeeld van het invoeren van „interessante" elementen, welke zich buiten het terrein van het visueel waarneembare bevinden: op het portret van een onbekende man in het Metropolitan Museum te New York (... 1642; H. d. G. 757; Bredius 221) las men vroeger het volgende geschilderde opschrift: *Portrait de Jansenius, père d'une nombreuse famille, mort en 1638 âgé de cinquante-trois ans!*

III. DE COMPOSITIE

Zeigen was da ist, umschliesst eigentlich schon alles.
Wölfflin, *Ueber das Erklären von Kunstwerken*, 1921, blz. 22.

De tafel. Het wordt tijd, zich eens on„partei"dig af te vragen wat er op het stuk der Staalmeesters nu eigenlijk te zien is.

Voorzover mij bekend, is Martin de eerste geweest om op te merken, dat de heren gezeten zijn aan een tafel, „aan welks smallen kant de voorzitter zat, terwijl aan de lange zijden telkens twee leden plaats (hebben) genomen" [22]).

Hoe komt het, dat toch vrijwel alle beschouwers de herinnering meedragen, als zat het college - of althans drie der leden - op één rij achter de tafel (zoals b.v. Santvoorts Hoofdlieden der Saainering te zien geeft (afb. 24)?

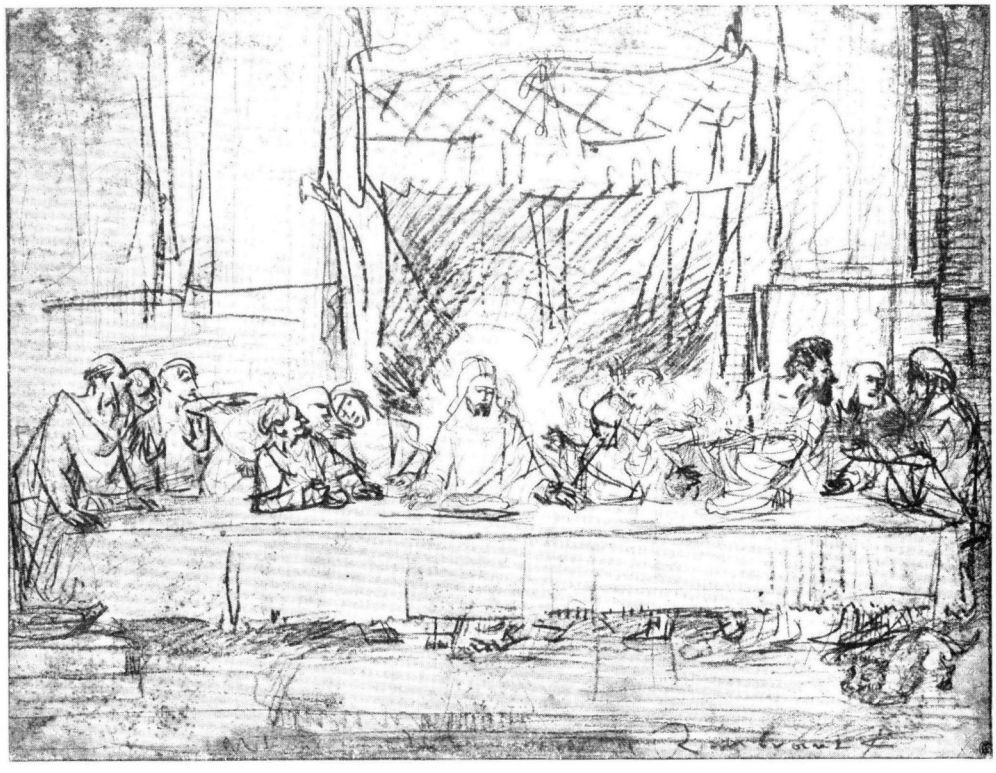
In het doordenken van dit probleem is o.i. de oplossing gelegen van alle in ons betoog reeds aan den dag getreden tegenstrijdigheden. Wederom staan we voor dezelfde praktische kwestie: de moeilijkheden gelegen in het weergeven van een om, of aan een tafel gegroepeerd gezelschap. De twee radicaalste oplossingen zijn: ten eerste die van Leonardo, met de figuren alle achter een tafel welke parallel met het voorvlak is opgesteld (afb. 12); en ten tweede de sporadisch voorkomende wijze, waarbij de tafel loodrecht op het beeldvlak is opgesteld, terwijl de personen ter weerszijden ervan een plaats hebben gekregen. Eén blik op de hier afgebeelde, vroeger aan Marcus Gheeraerdts II toegeschreven portretgroep der deelnemers aan de Somerset House Conference (1604; afb. 13) is voldoende om in te zien, waarom deze wijze van uitbeelden hoogst ongebruikelijk is gebleven. Daar is het zich „opdringende" tafelvlak, dat de beide delen van het gezelschap strikt gescheiden houdt, en voorts de voor een portretgroep wel zeer onaangename consequentie, dat de koppen elkaar bij deze perspectivische weergave oversnijden en naar achteren toe in grootte afnemen [23]).

Het is onze overtuiging, dat Rembrandt in de Staalmeesters, zijn evenwichtigste schilderij, een zeer subtiele combinatie heeft bereikt van de twee bovengenoemde typen. Aan te tonen, dat dergelijke formele problemen en speciaal dat van de assen-structuur zijner composities deze kunstenaar levenslang hebben beziggehouden, zou hier te veel plaats vergen. Wij beperken ons daarom tot één voorbeeld: een tekening naar een prent van Leonardo's avondmaal, door Benesch als eigenhandig beschouwd en ± 1635 gedateerd (Benesch

---

[22]) W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1936, II, blz. 91 (evenzo tweede dr. 1942).

[23]) Het schilderij, waarvan twee versies bestaan (Londen, Nat. Portrait Gallery en Greenwich, National Maritime Museum), wordt uit het oeuvre van Marcus Gheeraerdts II geschrapt in: C. H. Collins Baker & W. G. Constable, *Die Malerei des 16. u. 17. Jhts. in England*, Berlijn 1930, blz. 38; zie ook: E. [K.] Waterhouse, *Painting in Britain 1530 to 1790*, Baltimore 1953, blz. 28.



AFB. 12. REMBRANDT, VRIJE TEKENING NAAR EEN PRENT VOORSTELLENDE LEONARDO'S LAATSTE AVONDMAAL. (BENESCH 443) DRESDEN.

Opmerkelijk is de toevoeging van de in 't verkort geziene baldakijn.

no. 443; afb. 12). Wij kunnen de vraag wanneer de merkwaardige baldakijn door Rembrandt werd toegevoegd hier thans laten rusten. Wie echter de zin verstaat dezer dynamische emendatie, bewerkstelligd door een uit het centrum geplaatst en naar voren wijzend requisiet, zal er des te beter door inzien, op hoe unieke wijze de diverse tegenspelende krachten in de Staalmeesters tot rust zijn aaneengesmeed.

Compositie en ordonnantie. Teneinde ons in deze materie duidelijk uit te drukken, maken wij hier gaarne gebruik van twee door Schmidt-Degener ingevoerde termen: compositie en ordonnantie [24]).

[24]) De term *compositie* heeft betrekking op de verdeling der beeldelementen over het platte vlak. *Ordonnantie* duidt de rangschikking aan in de door het schilderij gesuggereerde driedimensionale ruimte; of om het zo eenvoudig mogelijk te zeggen: de ordonnantie heeft betrekking op de opstelling zoals een regisseur die zou moeten uitvoeren als hij van het schilderij een tableau vivant zou willen maken.

F. Schmidt-Degener, *Rembrandt,* Amsterdam 1950, blz. 138, in het opstel „Compositie-problemen in verband met Rembrandt's schuttersoptocht" eer verschenen in de *Verhandelingen der Akademie,* afd. Lett. N.R. 47 (1942).

Dit is tot dusver de enige studie over Rembrandt waarin stelselmatig gezocht wordt naar de verhouding tussen de 2-dimensionale compositie en het gesuggereerde 3-dimensionale arrangement; voor dergelijke studies op andere gebieden zie beneden, bijlage B, 6 *Het huidige standpunt.*



AFB. 13. MARCUS GHEERAERTS II? SOMERSET HOUSE CONFERENCE. 1604.
GREENWICH, NATIONAL MARITIME MUSEUM.

Onze stelling nu is deze, dat we in de Staalmeesters te maken hebben met een arrangement dat als *ordonnantie* krachtig, schuin naar voren streeft (ongeveer zoals de meester dat met ongebreidelde hartstocht in de Nachtwacht had beproefd). Maar in dit bezonken werk van zijn latere jaren worden deze krachten opgewogen door de *compositie*-in-het-platte-vlak, welke een beeld schept van een door geen der andere Nederlandse portretgroep geëvenaarde rust en ingetogenheid [25]).

De spanning die hierdoor ontstaat is de ware bron van de door velen opgemerkte „dramatiek" van dit werk. Het beleid, het meesterschap, waarmede dit alles is gedaan doordringt het gehele werk en houdt de beschouwer bij voortduring in zijn ban.

Men zie slechts, hoe de beweging naar voren van de tafel zijn contrapunt

[25]) De grondstructuur der beide werken is in hoge mate verwant. Het verschil is, dat in de schutters*stoet* de beweging langs de orthogonaal zich losmaakt uit de groep, parallel met het beeldvlak; terwijl in de portret*groep* het aspect der quasi-orthogonale opstelling om de tafel wordt teruggebracht tot een parallel met het beeldvlak (op het tweede plan). De tafel — fel van kleur, maar gereduceerd in zijn perspectivische verschijning — vormt hier de verbinding met het voorvlak.

Schmidt-Degeners opmerking dat in de Nachtwacht als een kenmerkende eigenschap van Rembrandts kunst naar voren komt: het ontbreken van diepte-werking (*t.a.p.*, blz. 143) moge wellicht te sterk geformuleerd zijn, een opvallende terughoudendheid valt zelfs daar waar te nemen.

vindt in de wijking der lambrizering naar achteren, hoe voorts het standpunt van de beschouwer, schuin terzijde van de tafel, zo is gekozen, dat de koppen (die in de ordonnantie vrij disparaat zijn geplaatst!) in de projectie naast elkaar worden gerijd in een tot isokefalie naderende, ongemeen boeiende lijn die zich voordoet als een parallel met het beeldvlak. Men herinnere zich tenslotte in dit verband de evidente beperkingen welke de kunstenaar zich heeft opgelegd ten aanzien van de requisieten, de perspectief en de stof-uitdrukking, kortom ten aanzien van alles wat tot een te grote materiële of ruimtelijke detaillering zou kunnen leiden, en men zal inzien, dat op dit afdempen van al het opdringende, op dit vermogen, krachtig con sordino te spelen, de adeldom van het werk berust [26]).

Valt het te verwonderen, dat de generaties, die de „valeurs tactiles" tot hoogste graadmeter in de kunst hadden verheven, niet wel raad wisten met hun instinctieve bewondering voor dit werk? Eerst met het begin van onze eeuw werd het inzicht algemener, dat met de ontwikkeling van het Renaissance perspectief (d.w.z. een wiskundige methode om de diepte der ruimtelijke verschijnselen te suggereren) in de kunst het gevaar voor platitudes was toegenomen.

Thans eerst wordt ons oog geopend voor de goed-gecamoufleerde pogingen door de allergrootsten onder de kunstenaars ondernomen (Donatello, Michelangelo, Titiaan, Rembrandt) om, lang voor Cézanne's bewuste breuk, te ontsnappen aan de soms te stringente dwang van dit mathematische systeem. Men zie b.v. — waarop Dr. Van Schendel wijst — hoe in de Staalmeesters de lengte van de knecht perspectivisch beschouwd een „fout" is; diens hoofd zou strikt genomen lager moeten liggen. Rembrandt laat zich echter in dit geval in de eerste plaats leiden door de esthetische eisen van de compositie-in-het-platte-vlak: de harmonie in de lijn der koppen. De perspectivische suggestie der realiteit wordt daaraan ondergeschikt gehouden [27]).

Heeft men zich eenmaal gewend het stuk te zien als gedragen door deze spanningen, dan lossen allerlei punten die moeilijkheden hebben gebaard, zich ongedwongen op.

Men heeft gemeend, dat de voorzitter zich buiten het midden zou bevinden, terwijl dan de bediende het centrum der compositie zou vormen. Wie echter let op de ordonnantie, vindt deze figuur juist in de centrale be-

[26]) „Nergens is een zweem van emfase ....", „... opofferend waar anderen aanzetten", Jan Veth, *t.a.p.*, blz. 114. Vgl. ook het hierachter in bijlage C, 2 opgemerkte naar aanleiding van het gebaar van de voorzitter.

De beperking spreekt ook uit het reeds herhaaldelijk opgemerkte, uitzonderlijke feit, dat van elk der geportretteerden slechts één hand is afgebeeld. (Men vergelijke b.v. Bols, Regenten van het Leprozenhuis, 1668; afb. 26).

Zelfs de gestippelde signatuur duidt o.i. op een soortgelijke reserve.

Het in de vorige afl. verschenen art. van Dr. Van Schendel maakt nog eens goed duidelijk met hoeveel tasten en afwegen dit unieke evenwicht is bereikt!

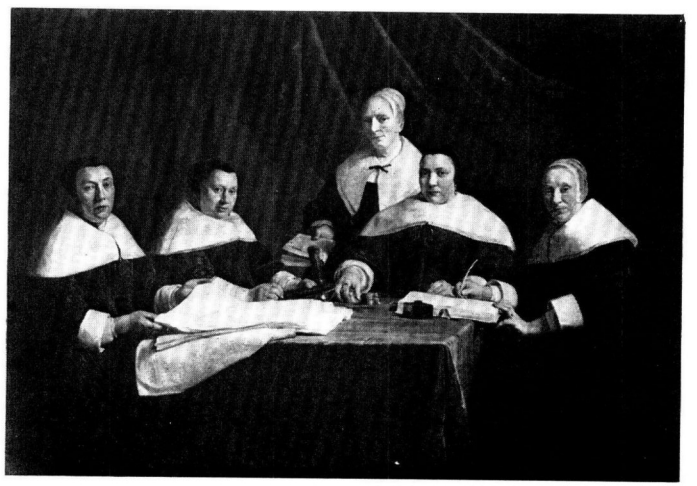
[27]) Vgl. ook Weisbach: „Die Verteilung der Figuren in verschiedenen Entfernungen bezweckt nicht eine stark tiefenräumliche Wirkung — alles ist vielmehr möglichst flächenhaft zusammengeschlossen". *T.a.p.*, blz. 584.



AFB. 14. F. BOL. SCHUTTERSTUK GOUDA. 1652.
GOUDA, MUSEUM.



AFB. 15. B. VAN DER HELST. OVERLIEDEN KLOVENIERSDOELEN. 1656.
AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.



AFB. 16. J. DE BRAY. REGENTESSEN ARME KINDERHUIS. 1664.
HAARLEM, FRANS HALSMUSEUM.



AFB. 17. J. L. AUGUSTINI. REGENTEN VAN HET LEPROZENHUIS. 1773.
AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.

Diverse oplossingen om te voorkomen dat één van twee naast elkaar gezeten figuren door de ander wordt overdekt.

wegingsbaan van het stuk, naar voren gemarkeerd door de tafel, naar achteren door de lambrizering. Welk een betekenis de kunstenaar aan dit structurele element hechtte, kan men afleiden uit het feit, dat hij de gewone stoel waarop de meest linkse Staalmeester zit, en die door de rechte poten welke de tekening te zien geeft op deze plaats in de groep een vertikaal accent zou hebben gelegd, in het schilderij heeft vervangen door het gebogen beloop der lijnen van een vouwstoel waardoor nu bovenal een paralleliteit met de tafel tot uitdrukking wordt gebracht (vgl. Van Schendel afb. 4).

De „opstaande" Staalmeester. Het probleem van de „opstaande" Staalmeester is nu ook eenvoudig op te lossen. Bij de gekozen blikrichting (schuin terzijde van de tafel), welke herhaaldelijk in onze regentenstukken voorkomt, ondervonden de schilders steeds de moeilijkheid, dat de twee figuren op de linker helft gezeten elkaar geheel of gedeeltelijk zouden oversnijden. Ferdinand Bol had er in zijn Goudse schutterstuk van 1652 wat op gevonden (afb. 14). Hij laat de eerste te portretteren figuur zijn plaats behouden en schuift nummer twee naar links. Het is begrijpelijk dat deze methode geen navolging vond; de groep valt er wel zeer door uiteen! Vier jaar later verzon Van der Helst in zijn Overlieden van de Kloveniersdoelen wat anders (afb. 15): nu mag nummer twee wel ongeveer op zijn plaats blijven (zij het met een frontale wending) maar daarom moet dan nummer één met stoel en al zo ver naar links verhuizen, als in Gouda nummer twee. De samenhang met de tafel gaat ook nu verloren. Men bezie voor dit punt nog eens Rembrandts oplossing, met de behoedzaam naar binnen buigende staande Staalmeester! [28]).

Rembrandt tenslotte, loste het moeilijke probleem van de 2 — 1 — 2 zitplaatsen aldus op, dat hij de waardijn wiens zitplaats geheel vooraan links was, een staanplaats achter de tafel aanwees. Op deze wijze gelezen, begint het schilderij met een „lege" plek, waartegen het tafelkleed op boeiende wijze kleurrijk inzet.

Jan de Bray kan in zijn Regentessen van het Arme Kinderhuis (1664) de twee geportretteerden op de linkerhelft haar plaatsen laten behouden, omdat in dit schilderij het oogpunt *rechts* van de tafel ligt. Aan de kritieke rechterzijde treden evenwel in dit speciale geval geen complicaties op, omdat .... het college slechts uit vier leden bestaat! (afb. 16).

Augustini's Regenten van het Leprozenhuis van 1773 (afb. 17) biedt nog het duidelijkste voorbeeld van een soortgelijke oplossing als de door Rembrandt verkozene. Maar hier gaat alles wat gemoedelijker toe en heeft de tweede figuur van links een staanplaats en face gekregen. Van een boeiende, samenhangende lijn, van een phalanx der koppen is nu geen sprak een evenmin

[28]) Trouwens, wie na analyse van het schilderij nog niet overtuigd is, bezie de ontwerpschets, die wel het tegengestelde is van een bewegingsstudie (art. Dr. Van Schendel, afb. 5, blz. 5).



AFB. 18. B. VAN DER HELST. REGENTEN WALENWEESHUIS. 1637.

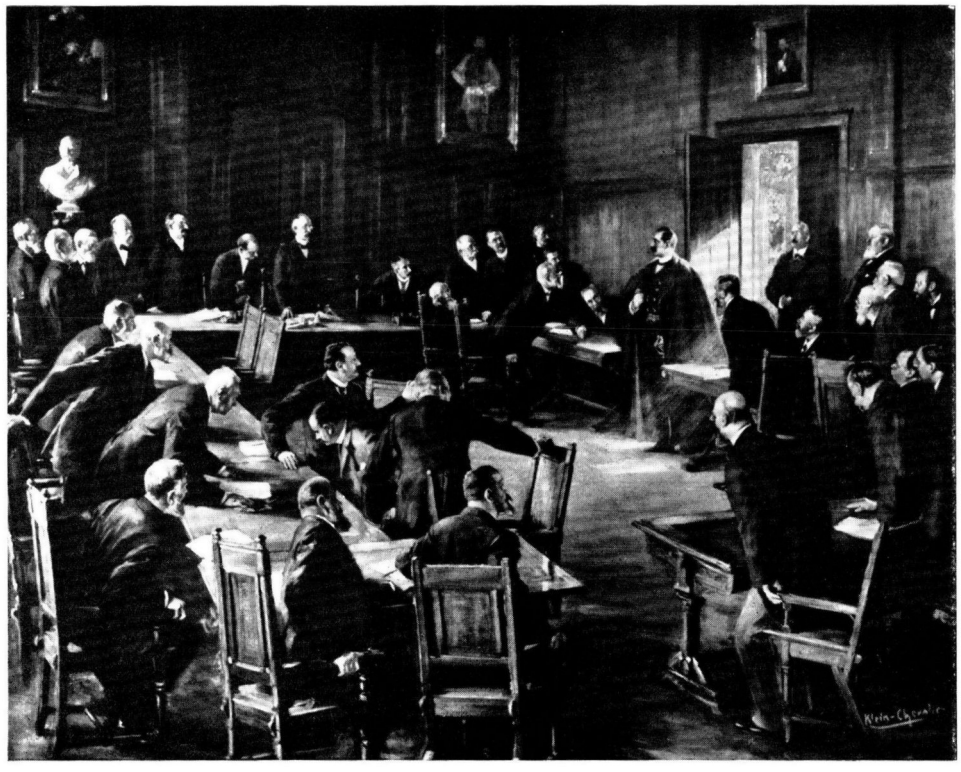
De tweede regent van links is, juist als op de Staalmeesters, staand afgebeeld.

van de door Rembrandt door alles heen toch ook weer volgehouden opstelling *om* de tafel, met één centrale figuur gezeten aan de korte zijde en aan elke kant geflankeerd door twee collega's.

Overziet men die onvergelijkelijk rijke en gaaf aaneensluitende reeks monumenten welke wij in onze portretgroepen bezitten, dan kan men het probleem „waarom de tweede Staalmeester staat en niet zit", zakelijk beantwoorden door te verwijzen naar een aantal werken, waar nu eens om deze, dan weer om die reden een dergelijke afwisseling in de opstelling der figuren is toegepast (zie b.v. B. van der Helst, Regenten van het Walenweeshuis, 1637; Amsterdam, Walenweeshuis, afb. 18).

Rembrandt had — zoals we zagen — voor het kiezen van zijn oplossing zijn zeer bepaalde reden. Het motief van een imaginaire interruptie lag daarbij wel geheel buiten zijn horizon.

Het zou aan een latere tijd voorbehouden blijven om op een dergelijke „druk-op-de-knop"-basis een representatieve portretgroep te willen opbouwen. F. Klein-Chevalier is de naam van deze kunstenaar en het onderwerp van zijn opmerkelijke prestatie is: „*Keizer Wilhelm II bezoekt* onverwachts *een zitting der gemeenteraad van Essen op 28 October 1896*" (afb. 19).



AFB. 19. F. KLEIN-CHEVALIER. KEIZER WILHELM II BEZOEKT ONVERWACHTS EEN ZITTING DER GEMEENTERAAD VAN ESSEN. 1896. ESSEN.

Conclusie. Wij recapituleren: de vraag of de Staalmeesters op een verhoging zitten of niet, zich omdraaien of niet, opstaan, luisteren, antwoorden, rekenschap afleggen of niet, al deze aan de blote realiteit ontleende vragen vloeien voort uit een on-adequate beschouwingswijze, die een evenwicht van hoger orde geweld aandoet.

Onze weerlegging der nu meer dan een eeuw oude explicatie kon in de eerste plaats geschieden op zakelijke gronden, waarbij „gildebestuur", „vergadering", „rekenschap" en „podium" in verband met ons schilderij even zovele onjuiste associaties bleken te zijn, te verklaren uit een tijd toen het dramatiseren der historie de geschied-beoefenaars in het bloed zat.

De traditie van het uitzonderlijk goed gedocumenteerde genre der Nederlandse portretgroep maakte het ons voorts mogelijk, de onhoudbaarheid aan te tonen van het door Riegl gecodificeerde, maar reeds in 19de eeuwse catalogi ingevoerde begrip ener imaginaire „Partei".

Toen eenmaal deze elementen waren geëlimineerd, bleek het mogelijk, te komen tot een sluitende vormanalyse waarin vele onderzoekers ons met

waardevolle aanwijzingen waren voorgegaan [29]).

Daardoor bleek, dat dit wonder van gespannen rust en ver dragende harmonie niet verklaard wordt door het verhaal van een plotseling, van buiten-af intredende verstoring. De positieve waarde van Rembrandts Staalmeesters berust juist op de eenheid van een groep, besloten binnen één kader, en daardoor ontheven aan de realiteit.

Het is de zaak op zijn kop zetten, als men de hogere eenheid die eerst in en door het kunstwerk tot stand komt, en die slechts bij de gratie van het kunstwerk bestaat, wil schragen door te verwijzen naar een quasi-reële anecdote.

Onze nieuwe opvatting omtrent de Staalmeesters, waarvoor menige vertroebelde laag moest worden verwijderd, zal waarschijnlijk wel het lot delen van soortgelijke restauraties; niet ieder zal zich direct aan het nieuwe beeld gewonnen kunnen geven. Men zal blijven roepen om de verdwenen „sfeer".

Denzulken zouden wij willen aanraden: beziet de Staalmeesters in het geheel van het Nederlandse corporatiestuk. Het zal dan blijken, dat tal van elementen die men als bijzondere vondsten van Rembrandt heeft beschouwd en waarvoor men buitenissige verklaringen heeft opgesteld, direct aansluiten bij de bestaande tradities op dit punt. Anderzijds vergelijke men de Staalmeesters met welk ander Nederlands schilderij van dit genre en vrage zich af, bij welke interpretatie de in het oog vallende uitzonderlijke esthetische kwaliteiten het best tot hun recht komen.

Tenslotte blijft een beslissing dan nog aan ieder vrij! Er heeft door ons artikel generlei materiële wijziging in het schilderij plaats gevonden; er behoeven nu eens geen watten gecontroleerd te worden op eventueel verdwenen verf partikeltjes! Toch leek het ons van belang in het Rembrandtjaar dit wonderbaarlijke stuk, dat zelfs op de huidige tentoonstelling alle andere werken overstraalt, te herstellen in zijn stille, krachtige glans.

Een belangrijk punt vraagt evenwel nog onze aandacht. De stelling, dat de hier gewraakte explicaties typisch het stempel vertonen van de tijd van hun ontstaan, betekent voor de betrokkenen „verzachtende omstandigheden". Maar rijst daarmede niet tevens een gerechtvaardigde twijfel? Waarom zouden onze huidige meningen grotere geldigheid bezitten dan die van 1858?

Men behoeft o.i. in deze zaken niet te kiezen tussen hetzij de juichkreet „dass wir es so herrlich weit gebracht", hetzij het andere uiterste: de opvatting dat in de kunstgeschiedenis ten aanzien van het ver van ons verwijderde kunstwerk elke opinie, als behorend tot haar eigen tijd, even veel .... en even weinig waard is.

Er bestaat in dit opzicht wel degelijk de invloed van een gunstige of minder gunstige constellaties. De gehele reeks der esthetische herwaarderingen

---

[29]) Teneinde de leesbaarheid van dit opstel niet te zeer te schaden, is het materiaal betreffende deze diverse onderdelen hierachter in enige bijlagen opgenomen.

welke sedert de laatste halve eeuw hebben plaats gevonden zijn daarvan het bewijs. In zover als wij, dankzij de kunst van onze dagen, weer oog hebben gekregen voor de waarde van de compositie in het platte vlak, zijn wij in gunstiger positie gekomen ten aanzien van bepaalde facetten van Rembrandts kunstenaarschap.

Zo kunnen wij — na al deze interrupties — de Staalmeesters thans beter dan ooit laten rusten; wellicht nog het best onder de ontwapenende eenvoud van de formule van 1801: *„het zijn niet anders als vijf Heeren, alle in 't zwart, die niets uitvoeren als zitten om gepourtraitteerd te worden".*

BIJLAGEN

A. NAAM EN HERKOMST

Dr. Van Schendel heeft bij zijn artikel nog eens de archivalia gepubliceerd, waaruit blijkt dat de naam van het stuk op het eind van de 18de en het begin van de 19de eeuw geenszins meer vaststond, zelfs wordt er over gesproken als: „Regenten van het Zijdewindhuis". (De Zijdehal was met de Saaihal en de Staalhof der Lakenen in één complex gelegen. De „Hoofdmannen" van het Zijdewindhuis waren evenwel zes in getal, terwijl de controle werd uitgeoefend door een Keurmeester, een Proefmeester, een Ontvanger die een Cassier onder zich had en een knecht).

Als verdere colleges te Amsterdam noemt Wagenaar nog de *Tarrameesters* en de *Hoofdmannen van den Lakenhandel.* (Jan Wagenaar, *Amsterdam in zijne opkomst .... en Regeeringe,* Amsterdam 1765, II, blz. 42 en 438 9; zie ook A. J. M. Brouwer Ancher, *De Gilden,* 's-Gravenhage 1895, blz. 134).

In een studie waaraan familietrots niet vreemd is, heeft A. Delcourt van Krimpen betoogd, dat Rembrandts corporatiestuk niet de *Waardijns* voorstelt doch de *Gouverneurs van de Lakenen,* welk college ook in de Staalhof zitting hield. Hij ziet gelijkenis tussen een jeugdportret van deze laatste en de meest linkse man [die hij als de „doyen d'âge et d'expérience" beschouwt].

[A. Delcourt van Krimpen], *La famille Del Court van Krimpen, réfugiés de Verviers, leur rôle dans l'industrie drapière en Hollande au 17e et au 18e siècle et leur place dans la magistrature. Avec une étude sur le tableau de Rembrandt dit „De Staalmeesters",* Arnhem 1916, blz. 96 e.vlg. en spec. blz. 102).

Wat betreft het afleggen van verantwoording door de Overlieden:

„Waren de Overlieden dus door Burgemeesters aangestelde bestuurders, zoo waren zij ook van dat bestuur aan Burgemeesters rekenschap en verantwoording schuldig. Deze legden zij af hetzij voor Burgemeesters zelf of voor iemand door dit college daartoe afgevaardigd, op den dag van de installatie der nieuwe functionarissen". (Brouwer Ancher, t.a.p., blz. 122).

B. DE LEGENDE

> Rembrandt heeft zijn leven lang de idee nagestreefd om een andere wereld, een andere vorm van leven weer te geven dan die waarin zijn dagelijks bestaan verliep .... Het heeft lang geduurd, eer de kunstwetenschap zich van dat feit genoegzaam rekenschap heeft gegeven.
>
> J. Huizinga, *Nederland's Beschaving in de Zeventiende Eeuw.* (*Verzamelde Werken* II, blz. 491).

1. *Ontstaan.* Apostools versie „.... *op te zien als of zich iemand voor hun vertoonde*" wordt ongewijzigd overgenomen in de diverse drukken van zijn catalogus.

P. Scheltema's *Rembrand, Redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrand van Rijn,* Amsterdam 1853, was de uitgewerkte vorm van een rede, op de vooravond van de feestelijke onthulling van Rembrandts standbeeld (1852) in Arti et Amicitiae gehouden. Deze verscheen, door de zorgen van Bürger-Thoré in het Frans vertaald, in de *Revue universelle des arts* (Brussel) 1858, t. VIII, blz. 273, 369, 485 en werd tenslotte in boekvorm uitgegeven: *Rembrand, discours sur sa vie et son génie .... par le docteur Scheltema .... nouvelle edition corrigée et augmentée, publiée et annotée par W. Bürger,* Paris 1866. De bedoelde passage luidt daar:

„.... comme si quelqu'un se montrait à eux inopinément" (blz. 32).

De directe weerslag van de tijdgeest vinden wij wanneer we de catalogus van 1858 vergelijken met die van het daaropvolgende jaar beide door P. L. Dubourcq.

1858; „.... met een opgeslagen boek voor zich, blijkbaar *over* den voor hem staanden aanschouwer sprekend".

1859; „.... met een opgeslagen boek voor zich, en *tot* den voor hem staanden aanschouwer schijnt te spreken".

In Apostools catalogi hadden de Staalmeesters nog „schijnen te spreken" „*over* het opgeslagen *boek*"!

In 1867 was de interpretatie alweer verder toegespitst:

„Die Scene, so wird jeder unbefangene Beschauer sich das Bild zurechtlegen, stellt eine Rathsversammlung vor. Leidenschaftlich kämpfen in der (unsichtbaren) Rathsgemeinde die Meinungen und Ansichten mit einander, wild wogen die Geister, erhitzt sind die Köpfe .... mit oratorischer Geberde richtet er sich an die vor ihm stehend gedachte Gemeinde, in sichtlich erregter Haltung widerlegt er Einwürfe, die den Augenblick zuvor laut wurden .... Doch muss sich ein solcher in der Gemeinde erhoben haben, denn ärgerliche Ungeduld malt sich in den

Zügen des Dritten, Verachtung des Pöbels, der nicht denkt, nicht prüft, von vorgefassten Meinungen sich lenken lässt, drückt das Gesicht des vierten Vorstehers aus, während der fünfte und jüngste sich zum Fortgehen anschickt, da hier doch nicht Vernunft und Autorität zur Geltung gelangen. Schriebe man unter das Gemälde einen historischen Titel, würde ein Katalog dasselbe etwa so erläutern: Freunde des Grosspensionärs de Witt, Vertreter der oligarchischen Generalstaaten suchen den Aufruhr der im Volke mächtigen Partei des Statthalters zu besänftigen, Niemand fände Anstoss daran, Jedermann priese die würdige und lebendige Wahrheit in der Schilderung". (Anton Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte,* Bonn 1867, blz. 223).

2. *Wie de „legende" niet volgden.* Bestrijding heeft de opvatting van Apostool-Scheltema-Thoré voorzover ons bekend, niet gevonden. Bij de grote verbreidheid van deze interpretatie wordt het evenwel van belang te zien, welke auteurs bij de behandeling van het schilderij stilzwijgend aan de „interruptie "voorbijgaan. Wij noteerden als zodanig:

1834 C. J. Nieuwenhuys:

„.... apparently discussing some matters relative to their affairs ....".

1845 Theophile Gautier, die ons land in 1845 bezocht, en de Nachtwacht „terrible" noemt („qui éteint toute la galérie"), zegt van de Staalmeesters:

„toile de premier ordre et d'une fierté de touche superbe, qu'on regarderait une journée entière". (*Caprices et Zigzags,* ed. 1856, blz. 112).

1861 Gebroeders De Goncourt:

„le plus merveilleux morceau de peinture, le plus beau tableau de la terre". (*Journal des Goncourt* I (1887) blz. 382).

1868 en 1877 Vosmaer;
1876 Fromentin,
1882 Riegel met de voor die dagen opvallende uitspraak:

„Die Stahlmeister folgen ganz dem allgemeinen Typus, und Rembrandt wendete ihn auch so an, dass aller innere Zusammenhang eben fehlt, und die Leute einer lose neben dem anderen hinter ihrem Tische zu Parade sitzen, um sich vom Beschauer bewundern zu lassen". (H. Riegel, *Beiträge zur niederl. Kunstgesch.,* Berlijn 1882, blz. 69).

1903 Knackfuss;
1904 Emile Verhaeren:

„Une sorte d'apaissement semble s'être fait en son esprit en la peignant. Tout y est ordre, mesure, tranquilité, force et sagesse. Pour les peintres, jamais on n'a mieux peint, ni mieux composé ....". (Emile Verhaeren, *Rembrandt,* Paris [1904,] blz. 71.

1906 Jan Veth.
1930 Scheffler:

„Eine Steigerung über das Sixbildnis hinaus erscheint unmöglich. Und doch erlebt man sie in gewisser Weise vor dem letzten grossen Korporationsbild Rembrandts, ... Der Betrachter erschrickt, wenn er vor das Bild tritt und die rätselhaften dunklen Blicke der sechs Männer mit

den hohen Hüten und den schwarzen Gewändern durchdringend auf sich gerichtet sieht, wenn das wahre Leben zu ihm spricht, aber mit einem Ingredienz seiner Unheimlichkeit. Ein Zustand ist dargestellt, doch ist er wiederum aufs höchste dramatisiert. Wenn Courbet nur einen Apfel malte, so schien die Frucht zu bersten vor Elementarkraft. So ist es auch, wenn Rembrandt malt, nur in einer noch erhabeneren Weise: immer will sich das Leben dramatisch über sich selbst äussern. Bei den „Staalmeesters" ist die Dramatik freilich ganz ins Innere verlegt, die Spannung ist unterirdisch da, ist aber darum nur um so eindrucksvoller. Die Verteilung der hellen, von weissen Kragen akzentuierten Köpfe und der schwarzen Gestalten im Raum ist zwingend. Der Tisch mit dem roten Tuch und dem Buch macht, dass des Staunens über diese Kraft sinnlich immaterieller Darstellung kein Ende ist. Man mag alles abdecken, so dass nur ein Stück der roten Tischdecke bleibt, dreissig Zentimeter im Geviert, und man wird sagen: wer das gemacht hat, wer so den Pinsel führte, muss ein Meister höchsten Ranges sein. Dem Betrachter ist ein ziemlich tiefer Standpunkt angewiesen, etwa in der Höhe der Kniee der Dargestellten. Die Gruppe ist also auch hier, nicht nur seelisch, sondern konkret räumlich, auf ein Podium gehoben. Und da sitzen und stehen nun die Sechs und starren dich an. Mit ihnen starrt dich das tiefste Geheimnis des Lebens an". (K. Scheffler, *Holland*, Lpz. 1930, blz. 221/2).

1931 Theun de Vries:

„Niets van zijn ongebreidelde verbeelding mag hij in het doek leggen, niet spelen met het magisch donker, niet stralen met het hem gehoorzame licht. Zuiver en scherp geteekend moeten de gestalten den beschouwer aankijken ...." (blz. 255);

1932 Hind.

1956 Henriette L. T. de Beaufort:

„Een wonder van rust en sereniteit" (blz. 54).

3. *Enkele varianten der „legende".*

O. Gabriel, *Der mimische Ausdruck bei Rembrandt*, Inaugural-Dissertation Leipzig 1907, [1908], blz. 45 e.vlg.

„Die Hand fasst ein Blatt des Verwaltungsbuches und ist bereit, in zuvorkommender Weise dem Kollegen beim Nachschlagen zu helfen. Den Oberkörper hält er aber nicht wie dieser energisch gerade, um sich durch eine erzwungene Pose Anerkennung zu verschaffen, sondern neigt ihn zum bestürmten Freunde hin, als wolle er ihn triebartig gegen die unbegründeten Angriffe schützen .... Er tut nicht wuchtig, ernst und aufgeregt, das erlaubt ihm sein joviales Temperament nicht, sondern lächelt nur — und so ganz innerlich — über die konfusen Reden, die aus dem Mund des groben Zünftlers kommen. Ganz unmerklich geht sein Lächeln, denn er möchte nicht den Interpellanten und die Versammlung durch seine feine überlegene Ironie verletzen. Deshalb hält er so zurück und steht gleichzeitig im Begriff, noch eine andere Stelle im Buche aufzuweisen, aus der besonders klar hervorgeht, dass es so und so ist und gar nicht anders sein kann .... Rechts von dieser Gruppe sitzt der Stempelverwahrer. Er hat soeben die Stempel geholt und will sich setzen. Aber er kommt nicht dazu. Nur halb und halb. Seine Körperbewegung gerät ins Stocken, Körper und Hände bleiben in einer Schwebehaltung stehen. Nicht minder die Züge des Gesichts. Die Ursache dieser Bewegungshemmung liegt auf der psychologischen Seite. Im Hereintreten hat er die Worte des Konfusionarius mit angehört, nun aber muss er doch staunen über dessen fragwürdige Behauptung. Die Brauen zieht er hoch, öffnet den Mund, als wolle er was sagen;

aber er hat das Wort nicht. So lächelt er nur den ungeschlachten Zünftler an, und während er das tut, bemerkt er nicht, wie er nur halb auf seinen Stuhl zu sitzen kommt, die ganze linke Körperseite vielmehr, vor allem die Schultern und den linken Arm in staunensvoller Schwebe hält, in jener wundervollen Frage: Ich soll nicht stempeln dürfen? ....".

Men vergelijke met de door ons gespatieerde passages afb. 20 naar een schilderij van de Russische schilder P. A. Fedotow, *„Het ontbijt van de aristocraat"* of *„Op de buik zijde, in de buik leegte"* uit het jaar 1849. Hier, in dit „humoristische" genrestuk van de man die bij zijn karig maal wordt gestoord, en zijn homp brood met een boek tracht te bedekken, hebben wij al die typisch 19de-eeuwse elementen als: momentopname, storing van buitenaf, zwevende houding, verschrikte gelaatstrekken en last not least de „psychologische" verklaring, welke Gabriels terecht vergeten boek in de Staalmeesters meende te moeten aanwijzen.

In 1931 leverde Dülberg een variant, die in de hier bijeengebrachte reeks niet mag ontbreken. Hij verduidelijkt de titel van het stuk tot: *„Die Abnahmeprüfung der Vorsteher der Tuchmacherzunft"* en vervolgt:

„Der Redende gibt der vor dem Tisch stehenden Partei an der Hand der Zunftvorschriften Auskunft, warum die Entscheidung über die zur Prüfung vorgelegten Tuchballen so und nicht anders ausfallen muss .... Der zur Rechten hält die Plombiermarken in Bereitschaft .... Mit klarem Wohlwollen blickt der Linke vom Lehnstuhl auf die Gesuchsteller". (F. Dülberg, *Rembrandt Harmensz. van Rijn und sein Werk,* Berlijn 1931, blz. 42).

Hamanns tekst (1948) geeft een merkwaardig mengsel van o.i. elkaar uitsluitende interpretaties:

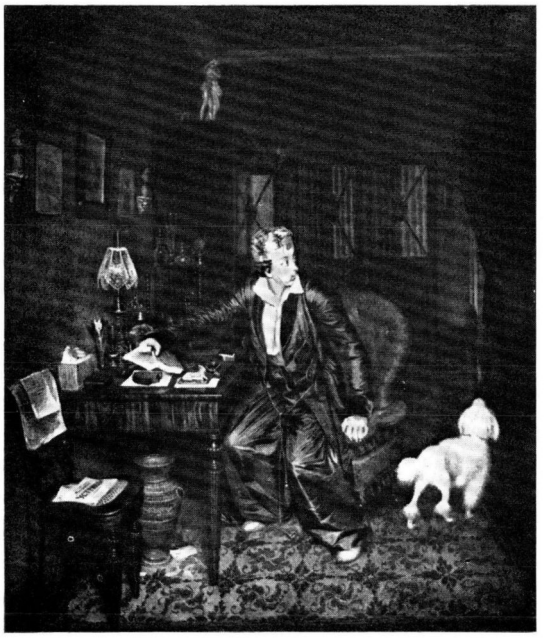
„Wir sehen weder den Gegenstand, der angeblickt wird, noch wird es uns gelingen, den Blick und die Aufmerksamkeit dieser Leute auf uns selbst zu ziehen. Sie sehen immer irgendwie an dem Betrachter des Bildes vorbei. Und so wenig wie der Beschauer eine auffordernde oder ermunternde Miene aus diesen Gesichtern herauszulesen vermag, so wenig findet er ein Eingehen oder ein Interesse an dem äusseren Moment".

Op deze passage volgt dan zonder enige overgang:

„Die Einheit des Motivs ist zustande gekommen durch eine Störung, einen Eingriff von aussen, und der Blick dieser Männer enthält deutlich genug eine Kritik und Abwehr dieses Eindringlings". (R. Hamann, *Rembrandt,* Berlijn 1948, blz. 178).

Zelfs Rosenberg (1948) accepteert de romantische overlevering als een feit:

„In full conformity with tradition Rembrandt has chosen the moment when the Board of the Guild (here it is the Drapers' Guild) gives an account of its management to its members. Seated behind the table on which the records are spread, the regents turn to the spectator in place of the assembly which they actually faced on this occasion.



AFB. 20. P. A. FEDOTOW. HET ONTBIJT VAN DE ARISTOCRAAT. 1849. MOSKOU, TRETJAKOW MUSEUM.

.... Rembrandt never introduced such formal features without integrating them closely with the psychological content. Thus the almost upright attitude of the regent at the left as he rises from his chair suggests that there is some disturbing element within the audience, some troublemaker whom he singles out with his indignant glance. Each of the other regents shows his individual reaction to this incident .... In spite of these subtle variations, the general mood of the regents is one of good will, and they give the impression of well-established security". (J. Rosenberg, *Rembrandt*, Cambridge Mass. 1948, blz. 80, 82).

Zie echter diens uitstekende analyse van de vorm, waarvan we hier beneden in bijlage D, 4 enkele citaten geven.

4. *Physiognomische interpretaties.* Een technische uiteenzetting waardoor onbewust de mogelijkheid der veelvuldige physiognomische interpretaties van dit schilderij wordt verklaard geeft Hamann als hij opmerkt:

„Die Malweise der Köpfe ist nicht die verblasene, im Hell-Dunkel versinkende der 40er Jahre, aber auch nicht die scharfe, Einzelheiten für sich zur Anschauung bringende der 30er Jahre. In allen Gesichtern sind die Einzelheiten nur im ganzen gesehen und die Teile gross und bedeutend herausgehoben, die für die Charakteristik Geltung haben, in einer Malweise, die breit, locker, flockig die Oberfläche so beweglich gibt, dass sie dem in jedem Augenblick sich ändernden seelischen Ausdruck Raum lässt. Dabei ist das Merkwürdige, dass trotz der breiteren Behandlung die Köpfe viel mehr Verschiedenartigkeit der Typen und Charaktere zeigen als in der „Anatomie", wo trotz aller Einzelbeobachtung durch das Niveau einer gleichartigen Bildungsschicht und die gleiche, nach aussen gerichtete Aufmerksamkeit auch die Gesichter sich viel mehr gleichen". (*t.a.p.*, blz. 181/2).

5. *Negentiende-eeuwse invloed.* Het merkwaardigste voorbeeld voor deze kwestie leveren de opvattingen van Schmidt-Degener betreffende resp. De Nachtwacht en de Staalmeesters.

Reeds in 1917 had deze geleerde protest aangetekend tegen de plaatsing van de Nachtwacht op de grond, omdat daardoor ten onrechte wassenbeelden-spel-associaties werden opgeroepen. Hij spreekt van:

„Het tergend panorama-trucje, dat Rembrandt's imaginaire ruimte met den vloer van de zaal in onmiddellijk contact brengt — dierbare erfenis van 19de-eeuwsch kunstbegrip"; *Onze Kunst* 16 (1917) dl. 31, blz. 5).

Toch heeft dezelfde schrijver er geen oog voor gehad, dat dezelfde compositorische kwaliteiten dezelfde spanningen tussen compositie en ordonnantie, die hij later op zo baanbrekende wijze in de Nachtwacht zou herkennen (vgl. hierboven blz. 81 noot 25) in gelouterde vorm het wezen van de Staalmeesters bepalen.

Wanneer hij uitroept dat de opstelling van de Nachtwacht op de grond bijna zo erg is als de afsnijding, geldt dit mutatis mutandis voor de ook door hem op de Staalmeesters toegepaste interpretatie!

6. *Het huidige standpunt.* Het huidige standpunt heeft ons doen inzien, dat juist de grootsten onder de kunstenaars in het verleden zich niet zonder reserve aan de onbeperkte mogelijkheden van het Renaissance perspectiefsysteem hebben overgegeven en dat zij opvattingen van geheel andere herkomst en van een totaal andere strekking in vele gevallen het laatste woord lieten spreken. Zie in W. R. Valentiner, *Studies of Italian Renaissance Sculpture,* Londen 1950, het belangwekkende opstel „Donatello and the medieval front plane relief", waarin ook Rembrandt wordt betrokken.

Michelangelo's fresco's in de Capella Paolina zijn een ander voorbeeld van dit soort kunstwerken, die onverstaanbaar en zelfs vol „fouten" moesten blijven, zolang men ze beschouwde op de basis van de leer van het mathematische Renaissance-perspectief en uitgaand van het evolutionistische geloof in een steeds voortschrijdend „meesterschap" der Europese kunst in het uitbeelden der ruimte.

Ten nauwste verwant is het b.v. door Berenson als algemeen criterium aanvaarde begrip der „valeurs tactiles". Een uiteenzetting van de bezwaren tegen dat begrip als leidend esthetisch principe gaf onlangs Waldemar George, *Réfutation de Bernard Berenson,* Genève 1955, blz. 35 e.vlg.

Zie voorts: John White, „Development in Renaissance perspective", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 12 (1949) 58 e.vlg.



AFB. 21. J. AZ. VAN RAVESTEYN. DE HAAGSE MAGISTRAAT ONTVANGT DE OFFICIEREN DER SCHUTTERIJ OP DE SEBASTIAANSDOELEN. 1618. 'S-GRAVENHAGE, GEMEENTEMUSEUM.

C. TRADITIES IN DE PORTRETGROEP

„De schutters-stukken zijn nu eenmaal, op enkele uitzonderingen na, geen *historiestukken*, geen voorstellingen van *feiten*, al moge nu en dan, misschien zelfs vaak, eenig historisch feit — een intocht of dergelijke — aanleiding gegeven hebben, om bij de schutters het denkbeeld te doen opkomen van zich ter gedachtenis te zamen te laten afbeelden. Het zijn eenvoudig groepen portretten, waaraan de schilder soms, om aan de voorstelling levendigheid bij te zetten, een of andere handeling, naar zijne fantazie, verbond".

D. C. Meijer Jr., „De Amsterdamsche schutters-stukken in en buiten het nieuwe Rijksmuseum", *Oud-Holland* 4 (1886) blz. 201.

1. *Geen historie- of genrestuk.* Elders hebben wij van deze typisch-vaderlandse trek, welke wij toen — in ruimer samenhang — „het vermijden van directheid" hebben genoemd de volgende voorbeelden gegeven. Wanneer in 1638 de intocht van Maria de Medicis aanleiding geeft tot groots vertoon van schutters-ceremonieel, blijft het aan de prentkunst voorbehouden, de actualiteit der feiten vast te leggen. De schilderkunst volstaat met: een traditionele groep, geschaard om een buste der koningin (Joach. von Sandrart, 1640) of — nog abstracter — „den vier vergaderde burgemeesteren wordt de aankomst der vorstin op hun grondgebied aangezegd" (Thomas de Keyser, Mauritshuis). Vgl. H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding*, Den Haag 1952, blz. 35/6.

Buitengewoon instructief is het, in dit verband het Haagse schutterstuk van 1618 door Jan van Ravesteyn „Magistraat en Schutters" (afb. 21) te vergelijken met de door Martin gepubliceerde ontwerptekening, waarin evenals

in de bovengenoemde tekening door Thomas de Keyser (blz. 75, afb. 9) de genre-achtige, meer vertellende trant waarin de kunstenaar eerst getracht heeft zich voor de uitbeelding van deze feestelijke ontmoeting wat meer armslag te verschaffen, wordt teruggedrongen tot de traditionele groepering van portretten.

„Wij zien eruit, hoeveel dichter de teekening staat bij het leven. Weliswaar geeft zij de werkelijkheid niet geheel weer. Immers deze is in de teekening reeds in een dusdanige compositie omgezet, dat geen enkele kop verscholen is en niemand zich afwendt. Ook is in de teekening reeds gelet op tal van andere eischen van ordonnantie der definitieve schilderij, zooals die volgens de oorspronkelijke opdracht worden moest. Toch gaat zij uit van het onmiddellijk observeeren van het gebeuren-zelf, terwijl de schilderij niet meer geeft een groepeering met actie, maar nauwelijks meer dan een portrettenreeks.

Bij de teekening zien wij veel duidelijker, hoe het in de werkelijkheid toeging: de deur gaat open en de schutterofficieren komen binnen .... het gebeuren wordt in tal van afwisselende momenten en in sprekende gebaren verteld.

In de schilderij is van dit alles slechts een flauwe herinnering overgebleven. Alle gebaren, alle bewegingen zijn getemperd en vele zijn weggelaten .... De begroeting kwam in de tweede plaats en voor het uiten van zijn eerste indrukken van roezigheid en levendigheid vond Ravesteyn geen uitweg. Hij offerde ze aan de officieele strekking van het geheel De werken van Hals en Rembrandt toonen ons, hoe deze meesters een portretgroep wisten te maken zonder die levendigheid te laten verdwijnen; Ravesteyn, in dit opzicht de van der Helst van zijn tijd, miste daartoe de gaven". (W. Martin, „Jan van Ravesteyn's «Magistraat en Schutters», 1618, en het ontwerp daarvoor", *Oud-Holland* 41 (1923/24), blz. 195/6).

Zeer juist is dan ook Neumanns opmerking over de Nederlandse portretgroep in het algemeen:

„Durch alle diese offenkundigen Bemühungen, das Schema der Gruppenbildnisse zu beleben, darf man sich nun über eines nicht täuschen lassen. Es handelt sich nicht um Verwandlung der Bildnisgruppe in ein Drama, in eine Erzählung, deren Träger die Porträtierten allmählich würden, sondern das Bildnis bleibt immer Hauptaufgabe, und die gefällige, scheinbar dramatische Anordnung steht nicht in zweiter, sondern in vierter oder fünfter Linie des Interesses". (C. Neumann, *Rembrandt*, München 1922, blz. 275).

En over de Staalmeesters:

„Der späte Rembrandt der Wardeine der Tuchmacher ist in der Anordnung dieses Gemäldes völlig auf das gewohnte Gleis solcher Darstellungen zurückgekehrt. Er mochte selbst das Gefühl haben, dass sich seine Originalität nichts dabei vergebe". (*ibidem*, blz. 273).

Evenzo Weisbach:

„Dabei hat er sich zugleich — ganz anders als bei der Nachtwache — an das was die gegenständliche Aufgabe erforderte und die Auftraggeber von ihm erwarteten, gehalten. Jeden der Dargestellten hat er in porträtmässiger Ansicht vorgeführt, und, indem er auf einen einheitlichen Augenpunkt und eine dedemtsprechende Gesamtimpression verzichtete, jeden Kopf wie ein Einzelporträt behandelt". (W. Weisbach, *Rembrandt*, Berlijn 1926, blz. 586).

2. *Schijnbedrieglijke effecten.* De schaduwwerpende hand van Banning Cocq en die van Sylvius, die buiten de lijst treedt (op de ets B. 280) zijn wel de evidentste voorbeelden. (Een ontwerpschets van de ets waarop dit element nog niet voorkomt, werd gepubliceerd door Dr. A. Welcker in *Oud-Holland* 69 (1954) blz. 229).

De betogende hand van Anslo (1641 Berlijn) vervult dezelfde dubbele rol als die van Banning Cocq: beide betrekken een nevenfiguur in de handeling, maar hun eigenlijke functie is het leggen van contact met de toeschouwer. In het gebaar van de voorzitter der Staalmeesters is de eerste taak vrijwel genivelleerd en wordt het demonstrerende element met de grootste omzichtigheid achter boek en tafelrand afgedempt. Merkwaardig genoeg worden de Staalmeesters niet behandeld in Veths opstel over de functie van het betogende gebaar bij Rembrandt: J. Veth, „De ontwikkeling van een motief bij Rembrandt", *Feestbundel Dr. Abraham Bredius aangeboden,* Amsterdam 1915, blz. 270 e.vlg.

3. *Het toevallige, de momentopname in de kunst.* Zie de zeer belangrijke opmerkingen over deze kwesties in: Walter Strich, *Der irrationale Mensch, Studien zur Systematik der Geschichte,* Berlijn 1928:

„Die Zeit hatte keinen Massstab der Wirklichkeit mehr, sondern kannte nur die Wirklichkeitsnähe der Illusion .... Zur Wirkung aber gelangte [der Impressionismus], nachdem seine Wirklichkeit den Wert illusionistischer Realität empfangen hatte". (blz. 347), en: „Erst durch das Zufällige wurde die Figur in die Sphäre der Realität erhoben". (blz. 350).

Wat deze schrijver verder over de 19de eeuwse opera schrijft, kan evenzo voor de door ons waargenomen situatie gelden:

„Man fand es richtig, dass in der Oper keine Arien und Duette gesungen wurden, weil man es im gewöhnlichen Leben auch nicht tut". (blz. 349).

In 1887 heet het van de Staalmeesters:

„Van schikking en groepering is hier geen sprake; deze burgers zitten hier en handelen en spreken met hun vakgenooten, zooals zij handelen en spraken op het oogenblik dat Rembrandt tot een onvergankelijk oogenblik heeft gemaakt".

M.a.w. de kunst geldt hier niet langer als compositie doch als momentopname. Het citaat is uit: Carl L. Dake en Dr. H. J. A. M. Schaepman, *Onze nationale kunst. Etsen en Schetsen,* Amsterdam (1887), blz. 43.

Over de „moment-opname" in het portret schreef Waetzoldt enige behartigenswaardige opmerkingen:

„Die Momentanisierung ist .... dem Bildnis nur bis zu einem gewissen Grade günstig.

Momentan Gegebenes wird als nur momentan Bekanntes empfunden, flüchtig Gemaltes als flüchtig Geschehenes, das Bildnis eines vorübergehenden Bekannten als bloss vorübergehende Bekanntschaft.

Das Porträt des Herrn van Heythuysen von Franz Hals (Brüssel) empfinden wir nicht als Bildnis, sondern als Genrebild eines flotten Kavaliers ....".

Toch weet ook hij zich niet in het geval der Staalmeesters te ontdoen van de ban der „legende":

„In den Staalmeesters verbindet Rembrandt die Erfahrungen der Anatomie [van Tulp] mit denen der Nachtwache: er gibt einen fruchtbarsten, an Spannung überreichen Moment, aber als Glied einer dauernden Situation: der Rechnungsablage und der daran sich knüpfenden Verhandlungen. Mag der Gang der Handlung auch noch so rasch wechseln, die Diskussion sich so oder so gestalten, der verweilenden Stellung der Porträtierten schadet das nichts: sie bleiben so sitzen auf ihrem Podium, sichtbar für alle, ...". (W. Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, blz. 297/8).

4. *Het schoorsteenstuk.* Het onbevredigende van De Tolnay's interpretatie is, dat het schilderij erdoor wordt getrokken in een toonaard van noodlot en calamiteit die geenszins strookt met de visueel waarneembare sfeer. Hierboven, blz. 64, noot 7 hebben wij reeds aangegeven, dat De Tolnay's macabere interpretatie der koppen tendentieus moet worden genoemd. Zijn uitgangspunt was zijn opvatting omtrent de symbolische betekenis van het schoorsteenstuk. Dat willen wij thans nader bezien. Genoemde schrijver beschouwt het als de verwoesting van een stad door brand hetgeen dan een symbolische aanduiding zou zijn voor „de vergankelijkheid van wereldse grootheid" (*Gazette des beaux-arts* 85 (1943) t. 23, blz. 31). Ter staving van deze opvatting citeert De Tolnay een passage van Ripa, welke spreekt van een vrouwenfiguur:

„die gevleugelt en met groen gekleet is, doch licht, uyt den geelen, wesende cierlijck geborduyrt met peerlen en andere kostelijcke steenen, hebbende op 't hoofd een goude kroone, houdende met groote bevalligheyt, in de rechter hand een ontsteecken en flickrende Vier-pijle, met de spreucke *Egrediens ut fulgur, uytbarstende als een blixem*, mette slincker hand een ruycker van Roosen, omgekeert, waer van een deel bleek en verwelckt ter aerden vallen". (Door ons geciteerd volgens de Nederlandse vertaling door D. Pietersz. Pers, Amsterdam 1644, blz. 557, *„Vluchtigheyt van de grootsheyt en eere des Werrelts"*).

O.i. is er op het stuk echter in het geheel geen brandende stad te zien, maar een wachttoren waarop vuur brandt (zie afb. 22). Wanneer men dus aan het schoorsteenstuk een symbolische betekenis wil toekennen, moet die o.i. liggen in een geheel andere sfeer; men zou b.v. kunnen denken aan een baken of vuurtoren als symbool van voorbeeldige eigenschappen, in het bijzonder van burgerdeugden. „Luceat lux vestra coram hominibus" is het opschrift van een dergelijk embleem bij Jacob Cats waarin aan de vuurbaak deze overdrachtelijke betekenis wordt toegekend (afb. 23). Aldaar wordt verder Gre-



AFB. 22. REMBRANDT. STAALMEESTERS, DETAIL. SCHOORSTEENSTUK MET WACHTTOREN.

gorius' homilie over Ezechiel 1 : 13 aangehaald, waar „qui in occulto bene vivit" wordt vergeleken met de zonder zichtbare gloed brandende kool, terwijl „qui vero ... lumen rectitudinis ex sese multis demonstrat, lampas est: quia sibi ardet, & aliis lucet" (vgl. Migne, *Patrolog.* t. 76, kol. 823). Dat een dergelijke strekking in deze corporatiestukken, speciaal met het oog op de arbitraire functie der Staalmeesters geenszins ongewoon was, bewijzen verder de rijmpjes bij Pieter Pietersz.' Staalmeesters van 1599:

Door gunst of haet / of eygebaet, / geen oordeel geeft, / betreet U eedt / int ghunt ghy weet, / oprechtlic leeft".

en bij Carel de Moors Gouverneurs van de Leidse Lakenhal (1692):

„De Moor, die maalt hier af vijf mannen naar het leeven,
Die zorg voor 's nerings heil ook wetten zijn gegeven,
Om Baas en Knecht, te geven recht, na 't schil bepleit,
Op alles wel gelet, en zonder onderscheit".



AFB. 23. B. J. SWELINCK. DE VUURBAAK. ILLUSTRATIE BIJ JACOB CATS *Emblemata moralia*. 1627.

Vrienden, het sijn nutte saecken
Datter aen het dorre strant
Staet een hoogh, een vierigh baken,
Dat geheele nachten brant;
. . . . . .
Dit is recht het eyghen wesen
Van een vroom, en achtbaer man
Die ten Hemel-waerts geresen
Voor een Baken strecken can.

JACOB CATS PROTEUS, OFTE MINNE-BEELDEN VERANDERT IN SINNE-BEELDEN, ROTTERDAM 1627 (EMBLEMATA MORALIA ET ÆCONOMICA BLZ. 26)

In de eed der Amsterdamse Staalmeesters komt de volgende passage voor:

„dat gij dairin niet en sult soeken noch ansien uwes selffs off uwer vrienden bate off schade dan alleen den gemeenen oirber van der stede, bij uwer bester wetentheit ende verstande".

In dit licht bezien krijgt ook het gebaar van de voorzitter, rustend op het boek, een eenvoudige, duidelijke zin. Het getuigt van eerlijkheid en loyaal handelen, conform de gegeven voorschriften. Hier is geen agressie of controverse en allerminst een gejaagd omslaan der bladeren in het vuur ener discussie, zoals men wel eens heeft gemeend.

D. DE COMPOSITIE

Composition which is the principal part of the invention of a painter, is by far the greatest difficulty he has to encounter. Every man that can paint at all, can execute individual parts; but to keep these parts in due subordination as relative to a whole, requires a comprehensive view of the art, that more strongly implies genius than perhaps any other quality whatever.

Reynolds.

1. *Het „Podium"*. Cat. Rijksmuseum 1880 blz. 273: „Het oogpunt is lager dan het blad van de tafel genomen, zoodat het stuk voor eene vrij hooge plaats bestemd schijnt".

Voorts W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw*[2], Amsterdam 1936, II blz. 90:

„Uit de perspectivische constructie der schilderij, het duidelijkst in het oog vallend bij den tafelhoek, blijkt dat het doek een schoorsteenstuk is. Het moet dus van onderaf en bij zijlicht worden beschouwd .... Niet alleen kijken wij van onder tegen de tafel op, maar ook tegen de boeken en de hand van den voorzitter, terwijl wij ook van de hoedranden en lambrizeering-friezen de onderkanten zien. In het suggereeren van de ruimte zoowel als van het lichamelijke der zich daarin bevindende personen is Rembrandt hier alvast allen anderen schilders van regentenstukken vooruit. Het dunkt ons niet al te gewaagd, wanneer wij hierin de onmiddellijke gevolgen zien van de studiën voor de oplossing van het ruimte-probleem in den voor nog verhevener plaats bestemden Claudius Civilis".

Martin geeft op blz. 156 van het eerste deel van zijn boek een afbeelding van een interieur van de Cloveniersdoelen in Haarlem uit het jaar 1787, waarop ook de hoge plaatsing der schutterstukken opvalt.

Voor een reconstructie van de plaats van de Claudius Civilis zie men de aan dit werk gewijde afl. 1—2 van het *Konsthistorisk Tidskrift* 25 (1956) blz. 85.

Enkele andere voorbeelden van portretgroepen, in onderaanzicht geconstrueerd zijn: Van der Helst, Overlieden Kloveniersdoelen, 1655 (De Gelder 840); idem, Overlieden Kloveniersdoelen, 1656 (afb. 15; De Gelder 841); F. Bol, Regenten Leprozenhuis [1668] (afb. 26); idem, Regentessen; idem, Overlieden wijnkopersgilde, München (afb. 27).

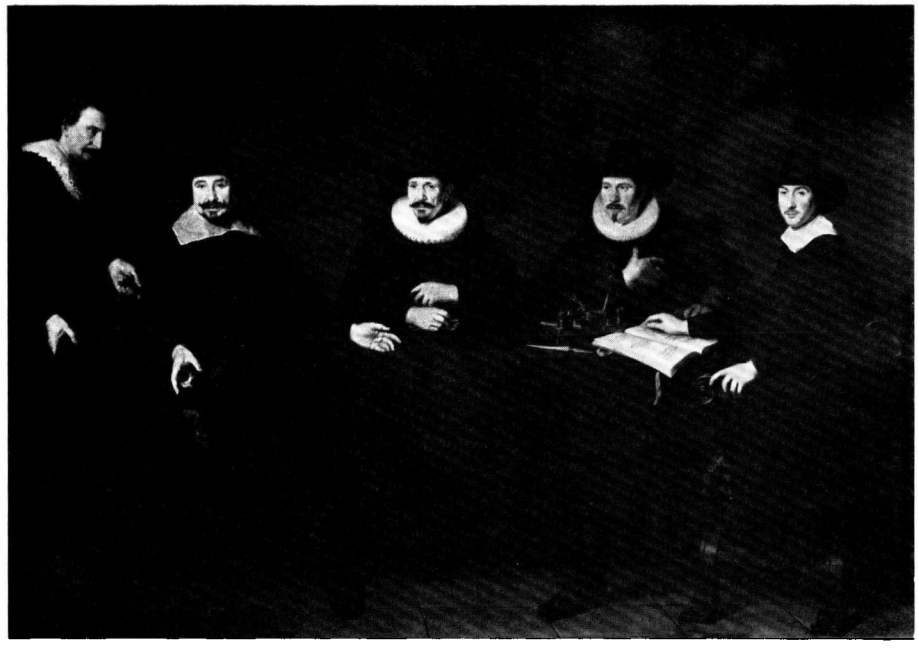
Het is dan ook ten enenmale onjuist wanneer De Tolnay Rembrandts perspectief *al di sotto in su* betiteld als „lacking .... in the whole tradition of group portraits" (*t.a.p.*, blz. 32; drie regels hoger vermeldt deze schrijver zelf het hierboven door ons geanalyseerde werk van Van der Helst van 1653!).

2. *De perspectivische constructie.* Aan een schrijven van de heer P. T. A. Swillens, die zo vriendelijk was, voor mij een onderzoek in te stellen naar de perspectivische constructie van de Staalmeesters ontleen ik het volgende:

„Men dient er rekening mede te houden, dat Rembrandt hier — gelijk in zovele van zijn werken — een „bewegelijk oogpunt" heeft aangenomen, d.w.z. zijn blik is niet op één vast punt gericht gebleven. Eén oogpunt is gelegen in de kin van de tweede (staande) figuur van links. Een tweede oogpunt ligt ongeveer 60 cm lager dan het zojuist genoemde en ongeveer 80 à 100 cm links buiten het tafereel .... Er zijn echter nog meer oog- (of stand)punten, n.l. ieder figuur heeft Rembrandt recht van voren gezien, elk afzonderlijk en dus niet als groep ....

Deze werkwijze is voor Rembrandt niets bijzonders. Het verwaarlozen van de juiste perspectief, is althans in zijn werken en in die van zijn vele tijdgenoten algemeen. Uit de talrijke perspectivische analyses, die ik van werken van Nederlandse meesters heb gemaakt, is mij duidelijk geworden, dat er van een volstrekt juiste perspectivische constructie slechts bij enkelen sprake kan zijn (b.v. Pieter Saenredam en Johannes Vermeer) ....

De perspectivische tekening van de tafel vertoont de typische kenmerken van het zien op (te) korte afstand, waardoor de wijkingen zich (schijnbaar) te sterk voordoen. Die afstand kan niet meer dan ongeveer 1 meter van de tafel zijn geweest, van de figuren ongeveer 1,50 meter".



Afb. 24. D. SANTVOORT. HOOFDLIEDEN VAN DE SAAINERING, 1643.
Amsterdam, Rijksmuseum.



Afb. 25. J. DE BRAY. REGENTEN VAN HET LEPROZENHUIS. 1667.
Haarlem, Frans Halsmuseum.



AFB. 26. F. BOL. REGENTEN LEPROZENHUIS. 1668.
AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.



AFB. 27. F. BOL. OVERLIEDEN WIJNKOPERSGILDE.
MÜNCHEN, OUDE PINAKOTHEEK.

Beide verwant met de Staalmeesters (eveneens onderaanzicht), doch hoeveel omslachtiger in detaillering (tafelkleed, handen) en hoeveel saaier in opzet (rij der koppen).

3. *Functie van de tafel in het verkort.* Hierop, en niet op een erbij te denken anecdote met een agressieve tendens berust de directheid van het het stuk. Men zie wat hierboven, noot 26 werd opgemerkt over het compositieschema, resp. van Staalmeesters en Nachtwacht en vergelijke voor dit effect der sterk in het verkort geziene voorwerpen, reikend tot het eerste plan, de lessenaars op 1) het geëtste zelfportret van 1648 (B. 22; H. 229) en 2) het schilderij van Titus aan de lessenaar (1655; Rotterdam, Boymans). In beide gevallen wordt een soortgelijk direct contact gelegd met de beschouwer als in de Staalmeesters.

Het is in dit verband van belang te zien, hoe b.v. in de Anatomische Les van 1632 een dergelijke beweging nog a.h.w. van ter zijde wordt waargenomen. Dáár vindt de van links naar rechts lopende stroom zijn eindpunt in het boek aan de voeten van het lijk. In de bovengenoemde drie gevallen, met op het eerste plan een voorwerp in 't verkort, wordt de beschouwer inderdaad op een bijzondere wijze bij het voorgestelde betrokken. Evenwel steeds met aanwijsbare, visuele middelen!

In Jan de Bray's twee regentenstukken van het Haarlemse Leprozenhuis (1667, Frans Halsmuseum) hebben we te maken met een geheel centrale compositie: telkens drie leden symmetrisch gegroepeerd om een volgens de orthogonaal geplaatste, onverkort geziene tafel. De diepte-werking is hier derhalve onverminderd (afb. 25); Riegl noemt de figuren „vollkommene optische Erscheinungen" (*t.a.p.*, blz. 274).

4. *Plaats van de voorzitter.* Om het ongeëvenaarde van Rembrandts compositie te beseffen, zie men hoe b.v. in Hals' Schuttersmaaltijd van 1616 onze aandacht heen en weer glijdt tussen enerzijds de man in het midden voor 't raam, met het „slag"vaardig gehanteerde mes, die het natuurlijke, mathematische centrum vormt en anderzijds de tweede officier van links die, gezeten onder de drapering, onmiskenbaar de tafel presideert en derhalve als de kolonel moet worden beschouwd. Dit is trouwens de traditionele plaats (zie evenzo reeds op de schuttersmaaltijd van 1599 door Cornelis Cornelisz. (Vgl. H. P. Baard, *Frans Hals, Schuttersmaaltijd der officieren van de Sint Jorisdoelen,* Leiden 1948, blz. 33). Martin vermeldt in zijn studie over Van Ravesteyns „Magistraat en Schutters" (afb. 21) dat men ook hier wel eens ten onrechte de beide hoofdpersonen (baljuw en kolonel) in het midden heeft gezocht, in plaats van geheel links, aan het hoofd van de tafel (*Oud-Holland* 41 (1923/24) blz. 193, noot 3).

Vergeleken bij de bezonken rust van Rembrandts representatieve oplossing, de concentratie van een aaneengesloten groep, wordt dan de compositie van Hals adaequaat aan het roezige tafelen der schutters; waarbij de dis zich afwisselend aan ons voordoet: nu eens, als parallel met het beeldvlak (met als midden de raampartij en wat zich daarvoor bevindt), dan weer als een zwakke

diagonaal (met de kolonel aan het hoofd van de tafel als geestelijk centrum waarheen ook de stok terugwijst van het vaandel dat het raam kruist).

Wij besluiten met de gevoelige analyse van de Staalmeesters door Rosenberg:

"Closer observation reveals how the artist has given both psychological and formal support to this man's central position. The movements of each of the other figures lead subtly to him and so also do the pictorial accents coming from the front plane. The area of brilliant red in the tablecloth directly below his hand serves as a foil to his dark costume, and the white pages of the book relate his figure to the edge of the table in the foreground .... The strong emphasis upon horizontal accents seems to be a conscious means to create both unity and coördination in this group. Three horizontals run through the picture at almost equal intervals. The lowest is formed by the edge of the table and carried on by the arm of the chair at the left; the middle one is established by the prevailing level of the heads; and the upper one runs along the edge of the wainscoting. Any rigidity in these repeated horizontals is broken by sharp deviations on all three levels .... Rembrandt has exploited the tectonic qualities inherent in the picture plane for the monumental effect of the composition. He has built up a relief-like arrangement which allows a broad display of forms with few disturbing foreshortenings. A smooth transition of planes provides spatial clarity without any conspicuous recessions.

The light is softer than before, and less manifestly naturalistic. It flows not only from an outside source (here an upper window on the left) but seems also to issue independently from within the picture, freely emphasizing the frontal aspect of the group and creating an organization of values which fully serves the artist's expressive purposes. The color, which in the early work was subordinated to the chiaroscuro, has now become a more integral part of the composition". (J. Rosenberg, *Rembrandt*, Cambridge, Mass. 1948, blz. 81 e.vlg.)

The Legend of the Syndics

by H. VAN DE WAAL

Rembrandt's corporation of the "Waardijns" (controllers) of cloth samples, usually called the "Syndics of the Cloth Hall", has in the course of the last one-and-a-half centuries become the object of various explanations, comprising the following elements:

1. According to these explanations, the Board should be imagined as seated behind a table,
2. which is placed on a dais,
3. at a meeting together with the other members of the guild, to whom they have rendered account.
4. The spectator should identify his viewpoint with that of this meeting.
5. The gentlemen are on the point of leaving; one, the youngest, has already risen from his seat.
6. An interruption is made from the side of the audience.
7. The standing man looks up, the others react, each in his own way.

Bürger-Thoré was, in 1858, the first to impart full form to this legend. In the present article, the above points are one by one shown to be incorrect. Attention is drawn to the remarkable fact that the various authors imagined that they could detect the greatest diversity of emotions on the Syndics' faces (varying from "sympathetic consideration", via "a slight resentment" to "cold and penetrating glances").

This Board did not preside over a meeting; the members were responsible only to the

Burgomasters by whom they had been appointed; the Board, moreover, should on no account be regarded as the governing body of a guild; they did not administer the funds; the book is no account book. It is shown that the view *al di sotto in su* has nothing to do with a dais, but frequently occurs in such portrait groups; it proceeded from the painter's wish to bring the perspective construction of these pieces (which were hung high above the mantelpiece) in line with the natural direction of the viewer's eye (Fig. 1). Fig. 2, representing a company of Civic Guards by Van der Helst, is an unmistakable example of this custom, because, here too, we look up at the figures from below, while the floor is depicted, so that there is no question of a dais.

The novelistic explanation of works of art started as early as the second half of the eighteenth century (Diderot, Goethe), whereby the basis of many works was wrongly reduced to the plane of reality. It came to be tacitly assumed that all that was visible in a picture was intended as the reflex of one constellation, the like of which it would be possible to observe in nature, preferably at a glance (the beginning of a photographic conception in the art of painting). On the other hand, the world represented by the picture caught within one framework was widened as regards place and time.

I. (as regards place): The viewer is invited to take into account imaginary fellow-players positioned before the painting, who are to be regarded as supplementing that part of the representation which is depicted (Riegl's "Partei").

II. (as regards time): Instead of confining themselves to the representation, people began to speculate on what *could* have happened *just before* or what *would* happen *immediately after* the moment depicted. The representation is thus degraded to one phase out of a series. Here begins the long road leading to the invention of the film, but at the same time an essentially alien element of unrest enters into the criticism of the art of painting of the seventeenth century, which, despite the "truth to nature" — which was carried to great lengths (for example, in the rendering of texture) — had maintained the view that the domain of art is on a different plane from that of reality. This basic fact is impaired by the explanations referred to above.

With reference to numerous other examples from the chronologically closely connected series of Dutch corporation pieces it is shown that elements which were considered to be interpretable as motifs of movement are to be regarded as solutions of problems of composition. The gestures in such pieces have in the first place a tectonic function. The second figure from the left who "is rising from his chair" will be found in many other pieces, because this figure would normally be hidden behind the first figure from the left (Figs. 17 and 18).

The main feature of the composition of "The Syndics" is the positioning of five figures round a foreshortened table (the chairman behind it, at the short side). Rembrandt solved the difficult problem of the 2 — 1 — 2 seats by allocating standing room behind the table to the syndic who at first was sitting right in front, on the left. Further, he tried to find a well-balanced combination of the two basic types of the representation of a company at a table: 1) the table parallel to the plane of the picture (e.g. Fig. 12); 2) the table arranged orthogonally (e.g. Fig. 13).

The ensuing aesthetic tension is the true source of the "drama" of this work, which has drawn the attention of many authors. Any abrupt interruption is alien to it. Everything points to the fact that the main endeavour was to depict tranquillity — *vide* the obvious restrictions which the artist has imposed upon himself (with respect to requisites, perspective and the rendering of the texture — in other words, with respect to anything that might lead to excessive material or spatial detail work).

In contrast with the boisterous Night Watch (which painting shows the closely allied basic construction of a central motif issuing from the background towards the front), the nobility of the Syndics is based on the power of vigorously playing *con sordino*. Generations who regarded tactile values and elaborate perspective as the highest qualities of the art of painting were bound to lack the basis to appreciate these exquisite compositional qualities. By introducing the element of an interruption from an imaginary meeting they brought to this wonderfully quiet piece an

element of the accidental, which was not to become the characteristic of "genuineness" in art until the period of Impressionism (see Fig. 19: "The Emperor William II unexpectedly attends the municipal council meeting at Essen"; 1896).

The positive value of Rembrandt's "Syndics" is essentially based on the unity of a group, enclosed within one framework and consequently set apart from reality.

Any attempt to support the higher unity, which first comes into being in and through the work of art and which only exists by the grace of the work of art itself, by referring to a quasi-real anecdote, is simply turning things upside down.

The Appendices deal with: A. NAME AND ORIGIN; *conditions in the seventeenth-century Amsterdam cloth trade.* B. THE LEGEND. 1. *Origin.* 2. *Those who did not adhere to the legend.* 3. *Some variants.* 4. *Physiognomic interpretations.* 5. *Nineteenth-century influence.* 6. *The present-day point of view.* C. TRADITIONS IN THE PORTRAIT GROUP. 1. *Portrait groups are not historical or genre pieces.* 2. *Trompe-l'oeil effects.* 3. *The accidental; the "instantaneous exposure" in the art of painting.* 4. *The painting above the fireplace;* rejection of De Tolnay's interpretation as "fugacity of mundane grandeur and glory" and of his macabre interpretation of the piece ("something deathlike in their faces", "ghostly appearance of the second from the right .... achieved by emphasizing the skull beneath the skin"). The painting above the fireplace does not represent "a burning city", but a beacon or a lighthouse, a symbol of exemplary qualities, in particular of civic virtues (Fig. 23).