J. I. KUZNETZOW

# Nieuws over Rembrandts Danae*

AAN Rembrandts *Danae*, één van zijn belangrijkste schilderijen, zijn talrijke onderzoekingen, artikelen en publikaties gewijd. De reden echter voor die bijzondere aandacht moet men niet zoeken in de uitzonderlijk belangrijke plaats van dit stuk in Rembrandts oeuvre, maar veeleer in de raadselachtigheid van het onderwerp. De vraag van de voorstelling heeft alle overige problemen die zich bij de bestudering van elk schilderij voordoen, terzijde geschoven. Zo heeft ook de kwestie van de datering van het doek niet de nodige aandacht gekregen en daardoor is evenmin voldoende overwogen de plaatsbepaling van de *Danae* in Rembrandts ontwikkeling. Men beperkte zich tot het lezen van het half uitgewiste jaartal, waarvan slechts het tweede en vierde cijfer goed bewaard gebleven zijn. De officiële catalogi van de Hermitage van 1863 en 1884, resp. de eerste en tweede uitgave, stelden voor om 1646 als datum aan te houden. W. Bode, die zich op de hoogte stelde van de artistieke bijzonderheden van het werk, ontcijferde de datum als 1636[1]. Van toen af aan hield men het er op dat de *Danae* in dat jaar was ontstaan.

Uitgaand van de stilistische kenmerken van het schilderij, kan men inderdaad met de bekende argumenten beweren dat het het dichtst staat bij Rembrandts barokwerken der midden-dertiger jaren, als voorbeeld waarvan dienen kan *Abrahams offer* (1635) in de Hermitage. De aandacht voor de uitbeelding van het naakt op natuurlijke grootte, het gecompliceerde spel van de zich herhalende curven in de compositie, de zwaarwichtige weelderigheid van de draperieën en de combinatie van de uitvoerige, naturalistische behandeling van enkele details met de decoratieve oplossing van het geheel, maken beide schilderijen aan elkaar verwant.

Maar naast overeenkomsten bestaan er ook wezenlijke verschillen tussen deze werken. Het uiterlijke pathos van de compositie van de *Danae* is al ondergeschikt aan de oplossing van een zuiver psychologisch probleem: de uitbeelding van een groot en helder menselijk gevoel. Daarom dienen het rijke bed en de weelderige draperieën slechts als een kostbare omlijsting voor een diep menselijk beeld van een jonge vrouw.

Rembrandts kunst van de dertiger jaren kende dit nog niet. Het kende evenmin een dergelijk warm, goudachtig coloriet, waarmee de middenpartij van het schilderij is aangegeven, nl. de figuur van Danae, de oude dienstbode, de verlichte delen van het bed en de lichtende achtergrond. Maar buiten deze centrale partij treft ons weer de gelijkenis met het koude, groen-grijze coloriet van *Abrahams offer*. Sterker nog, ook door de schilderwijze staan deze perifere delen dichter bij *Abrahams offer* dan bij de middenpartij van de *Danae* zelf; dus ook door handschrift en verfgebruik wordt het schilderij verdeeld in twee uitgesproken verschillende zones. Alle delen waarin het warme coloriet overheerst, zijn

* Nederlandse bewerking door de auteur van zijn artikel in het Bulletin van het Hermitage-museum, deel XXVII, 1966, pp. 26-31.

1. W. Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Braunschweig, 1883, S. 449.

geschilderd op een brede, gedurfde en generaliserende wijze; de delen echter met het koude coloriet onderscheiden zich door een enigszins benepen detaillering en door een verkruimelde, zelfs wat schriele schilderwijze.

Deze waarnemingen worden ten volle bevestigd door de gegevens van de röntgen-fotografie. Inderdaad komen de omwerkingen alleen voor in de zone van de warme kleur. De belangrijkste wijzigingen zijn:

1. De positie van Danae's rechterhand is veranderd. In de aanvankelijke stand kwam het gebaar van deze hand belangrijk meer overeen met dat van Carracci's *Danae*, die—zoals W. Drost en E. Panofsky terecht veronderstelden, evenals figuren van andere voorgangers—Rembrandt tot uitgangspunt voor dit schilderij hebben gediend[2]. Door röntgenonderzoek ontdekte men ook een lichte, witte draperie, die—evenals bij Carracci—de heupen gedeeltelijk bedekt. Op die wijze lichtte zij met haar rechterhand de draperie half op en hield tegelijkertijd eventueel het bedgordijn opzij (afb. 2).
2. Het hoofd van Danae is overschilderd; gelaatstrekken en kapsel zijn veranderd. Ook was oorspronkelijk de blik der ogen hoger gericht en Danae was getooid met een dubbel parelsnoer en oorbellen (afb. 3).
3. De rechterknie was aanmerkelijk meer gebogen.
4. Ook op het tafeltje bij het hoofdeinde van het bed was een hoopje sieraden uitgebeeld (afb. 4).
5. Röntgenonderzoek van het linker bovendeel van het schilderij toonde de aanvankelijke positie en houding van de oude dienstmaagd (afb. 5). Zij stond veel meer naar links en was scherp in profiel uitgebeeld.

De veranderingen betreffen niet alleen de compositie, maar ook het coloriet. In de definitieve vorm wordt het centrale deel van het schilderij geaccentueerd door een warme, goudachtige kleur.

Microscopisch onderzoek toont eveneens aan dat dit coloriet verbonden is met de bovenste laag van de middenpartij. Het meest aanschouwelijk kan men dit concluderen aan de hand van een rode, vermiljoenachtige kleur verf, waarmee de bijouterieën op het tafeltje overschilderd en ook de verticale strepen aangebracht zijn, die de plooivlakken van het tafelkleedje aangeven. Met diezelfde kleur verf, gemengd met oker en wit, is het lichaam van Danae overschilderd, dat in de oorspronkelijke versie door zijn lichte kleur geleek op de bleke weergave van Izak in *Abrahams offer*.

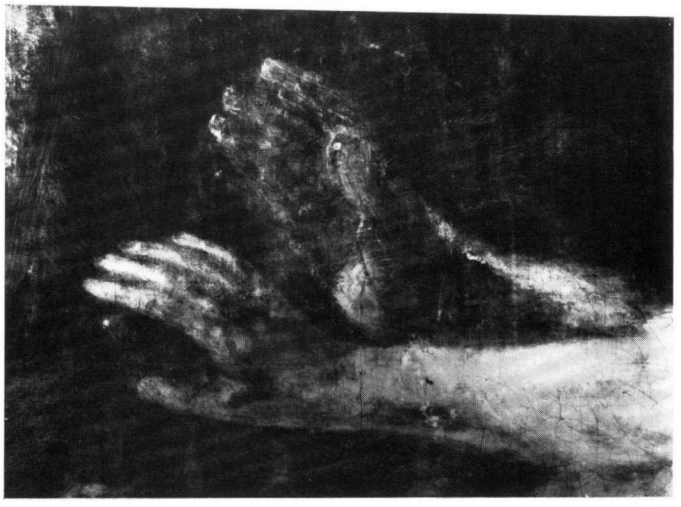
Tenslotte, de wijzigingen in compositie en coloriet van de middenpartij gaan gepaard met een geheel andere factuur. Ook hier bevestigt de röntgenfotografie de waarnemingen met het oog. Een röntgenopname van de delen aan de omtrek van het schilderij, b.v. van de geboeide Cupido, de bedpoot, of de muiltjes, toont de nauwgezette modellering van de vorm, karakteristiek voor het midden der dertiger jaren. De röntgenfoto's van de werken uit die tijd benaderen gewone foto's het meest. De zorgvuldige schilderwijze, met witte verf, neemt men ook waar op de röntgenfoto's van Danae's linkerhand (be-

2. W. Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern*, Potsdam, 1926, S. 159; E. Panofsky, 'Der gefesselte Eros (Zur Genealogy von Rembrandts Danae)', *Oud Holland* 1933, blz. 193-217.

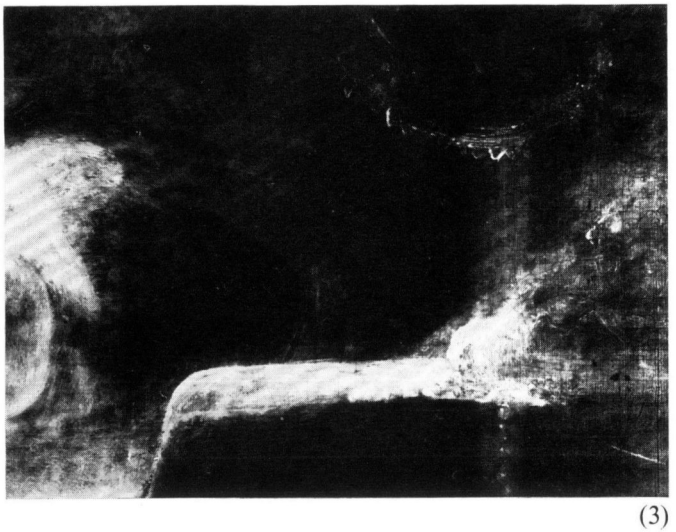


(1)

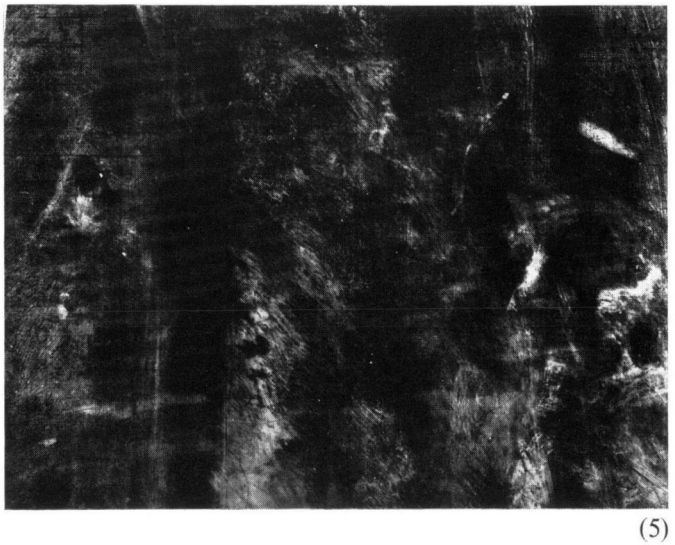
(1). Rembrandt, Danae. Gesigneerd en gedateerd 1636. Doek, 185 x 204.5 cm. *Leningrad, Hermitage.*



(2)



(3)



(5)

(2), (3), (4) en (5). Röntgenfoto's van details van Rembrandts Danae.



(4)



(6)

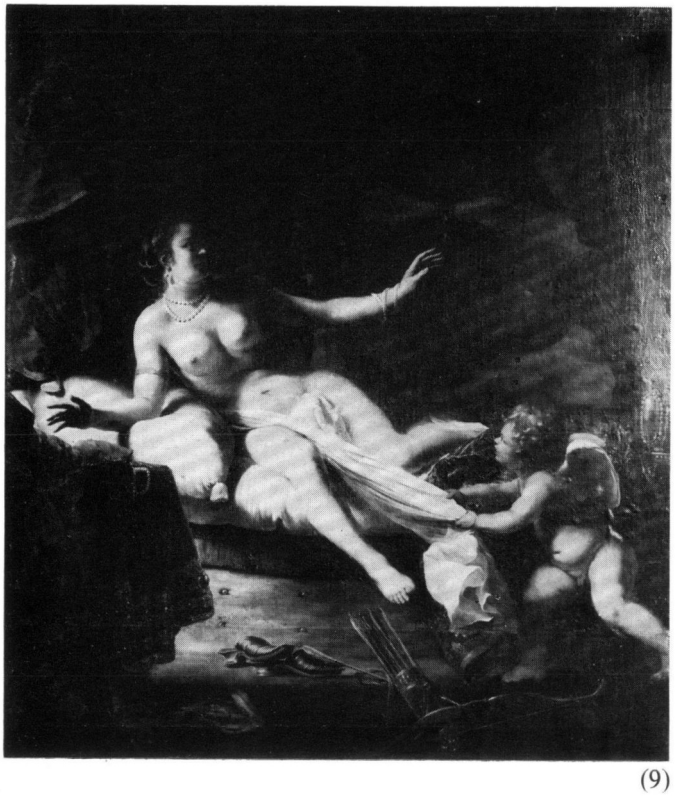


(7)

(6). Rembrandt, Studie van Hendrickje Stoffels. Paneel, 21 x 17.5 cm. *Verz. S. J. van den Bergh, Wassenaar.*—(7). Rembrandt, Studie van Hendrickje Stoffels. Paneel, 22 x 19 cm. *Verz. Mrs. Jane Taft Ingalls, Cleveland, Ohio.*



(8)



(9)

(8). F. Bol, Koning Candaules toont Gyges zijn vrouw. Gesigneerd. Doek, 81 x 100 cm. *Brunswijk, Herzog Anton Ulrich Museum.*—(9). F. Bol, Danae. Gesigneerd en gedateerd 166(3). Doek, 206 x 183 cm. *Meiningen, Slot.*

halve de uiterste vingertopjes werd deze hand overschilderd in fijne stipjes) en op de rechterhand van de eerste versie.

Een vergelijking van de oorspronkelijke en de uiteindelijke versie van de rechterhand is in dit opzicht bijzonder instructief: de eerste is karakteristiek voor het midden der dertiger jaren, de definitieve (waarin met witte verf slechts de sterke lichtplekken zijn aangegeven) voor een latere tijd. Deze schilderwijze komt nl. het eerst voor in de werken der veertiger jaren.

Zo tonen zowel de compositie als het coloriet van het schilderij belangrijke wijzigingen, die gepaard gaan met een afwijkende schildertrant. Daarom rijst een gerechtvaardigde vraag: zijn deze wijzigingen het gevolg van geleidelijke, op elkaar volgende verbeteringen binnen één proces van de schepping van het schilderij, of hebben wij hier te doen met twee verschillende etappes van werken aan dit stuk, gescheiden door een min of meer belangrijk tijdsverloop?

Uitgaand van de aard der veranderingen, die o.i. eerder de stijl van het werk betreffen, moeten wij de tweede veronderstelling als meer steekhoudend aanvaarden. Er moet naar onze mening inderdaad een nogal aanzienlijke tijd voorbij zijn gegaan eer Rembrandt kon afzien van een uiterlijke theatrale handeling, in de stijl van de barok uitgewerkt, en gekomen was tot een diepgaande ontdekking van de innerlijke wereld van de mens, waarbij de schilderkunstige middelen die van zijn rijpe, ontwikkelde schildertrant zeer dicht benaderen.

In 1636 kon Rembrandt liefderijk geschilderde details, zoals het parelsnoer om de hals van Danae, de oorbellen in haar oren en de bijouterieën op het tafeltje nog niet te niet doen. Dergelijke details behoorden wezenlijk tot de kern van zijn stijl van die jaren en vormden een niet weg te denken kenmerk van zijn wereldbeschouwing. Verder vindt men in Rembrandts werken uit het midden en zelfs nog uit de tweede helft van de dertiger jaren niet het warme goudachtige coloriet waardoor de overgeschilderde delen van het schilderij opvallen. Ook is Rembrandts meesterschap in de gewijzigde delen onvergelijkbaar gegroeid. Om zich hiervan te overtuigen hoeft men slechts de oorspronkelijke rechterhand te vergelijken met de definitieve. Uiterst verschillend en ondenkbaar als tegelijk beoefend zijn ook de beide schilderwijzen die in de *Danae* voorkomen.

Door dit alles moet men wel tot de gevolgtrekking komen dat de genoemde veranderingen, die het resultaat zijn van een serieuze en kritische herziening van het oorspronkelijke werk, door de kunstenaar zijn aangebracht niet in 1636, de traditionele datum van het schilderij, maar later. Een microscopisch onderzoek leidt ook tot deze conclusie. De bijouterieën werden op het tafeltje aangebracht op een tamelijk dikke laag van waarschijnlijk dekvernis; bovenop deze vernis nu werden ook de rode lintjes op de armband aan de linkerhand geschilderd. Hier moet men opmerken dat de Hollanders een schilderij met dekvernis bedekten pas nadat het klaar was en goed opgedroogd.

Het is ons bekend dat de *Danae* zich tot laat in het jaar 1656 in Rembrandts huis bevond. In deze 20 jaar veranderde zijn stijl herhaaldelijk. Zo had hij voldoende tijd en aanleiding om zich ten tweede male bezig te gaan houden met dit schilderij. Maar de meest waarschijnlijke periode hiervoor was o.i. het midden der veertiger jaren. Inderdaad ging Rembrandt nà 1642, het jaar van Saskia's dood en van het 'schandaal' over de *Nachtwacht*, meermalen over tot herziening van wat hij in de jaren dertig ge-

schilderd had. In dit opzicht was het verband van de dertiger jaren met die van veertig nauwer dan met de jaren vijftig. Zich baserend op de werken van de dertiger jaren, zoals *Bathseba's toilet* en *Suzanna en de ouderlingen*, schiep Rembrandt in de volgende decade nieuwe, wezenlijke varianten van deze composities, resp. in 1643 en '47. Met de *Danae*, die zich nog steeds in zijn bezit bevond, ging hij zoals we zagen veel eenvoudiger te werk: hij overschilderde het origineel.

Model voor de Danae in 1636, althans voor het hoofd, was waarschijnlijk de eerste vrouw van de kunstenaar; een röntgenfoto van het hoofd geeft een meer op Saskia gelijkende afbeelding. In de definitieve Danae kan men o.i. afzonderlijke elementen waarnemen van een gelijkenis met Rembrandts tweede vrouw, Hendrickje, die juist in het midden der veertiger jaren in zijn huis verschijnt. In nauw verband met de veranderingen aangebracht in het hoofd van Danae staan vermoedelijk twee studies van Hendrickje van rond 1645 (Verz. S. J. van den Bergh, Wassenaar en Verz. Mrs. Jane Taft Ingalls, Cleveland, afb. 6 en 7). Een vergelijking van het schilderij met deze studies toont aan dat de nieuwe Danae door haar kapsel juist met Hendrickje in verband staat.

Dat het schilderij lange tijd in de oorspronkelijke toestand heeft bestaan, blijkt ook uit enkele indirecte gegevens. Tussen 1637 en '40 maakte Ferdinand Bol, leerling van Rembracht, het stuk *Koning Candaules toont Gyges zijn vrouw* (afb. 8). De houding van de koningin op dit schilderij is bijna geheel ontleend aan die van Rembrandts Danae, doch—en dit bevestigt onze theorie—de positie van de benen komt nauw overeen met die bij Rembrandts oorspronkelijke Danae, toen zij haar rechter knie meer gebogen hield. In 1660 zag Bol opnieuw het schilderij van zijn leermeester. Het resultaat van dit contact was een nieuw werk van de ex-leerling: het schilderij *Danae* (afb. 9), dat vroeger ten onrechte *Semele* genoemd werd; de datering staat niet geheel vast, 166(3). In dit schilderij gebruikt Bol de figuur van Rembrandts Danae al in haar bewerkte vorm: hij herhaalt precies het nieuwe gebaar van haar rechter hand.

Rembrandts factuur en stijl, zo verschillend in de dertiger en veertiger jaren; de resultaten van röntgenfotografie en microscopisch verfonderzoek en tenslotte de door Bols ontleningen verschafte indirecte gegevens brengen ons tot de slotsom dat Rembrandt, na in 1636 de *Danae* geschilderd te hebben, ongeveer tien jaar later het stuk weer aanpakte en de huidige vorm gaf.

Geen ander schilderij is ons bekend, waarmee Rembrandt jaren later zich opnieuw bezig hield en vergaand bewerkte. De *Danae* is een tot nu toe uniek geval van een dergelijke kritiek van de kunstenaar op zijn eigen werk. Zoals wij zagen was dit door uitzonderlijke omstandigheden mogelijk. Wellicht echter zal verder onderzoek vanuit de gezichtshoek van de hier gereconstrueerde ontstaansgeschiedenis van Rembrandts schilderij ook andere, evenzo belangrijke gevallen aan het licht brengen.

De röntgenologisch verkregen gegevens laten o.i. ook toe omtrent het onderwerp enige conclusies te trekken. Rembrandts oorspronkelijke weergave van de hoofdfiguur, met de reeds vermelde nauwere overeenkomst met Carracci's *Danae* en met de omhoog gerichte blik, bevestigt de identificatie van de voorstelling als Danae.

Aldus worden de twee voornaamste bezwaren van de opponenten van Panofsky opgeheven en wordt de juistheid van de traditionele benaming van het onderwerp opnieuw bevestigd.

J. I. KUZNETZOW

# News on Rembrandt's Danae

*Much has been written about this picture, however, almost exclusively about its subject matter, while its date and its position within Rembrandt's* oeuvre *were hardly studied. In the Hermitage's catalogue of 1884, the date is still given as 1646 but, following Bode's decipherment, it was generally held to read 1636. And indeed, the picture has many elements characteristic of Rembrandt's style of the mid-thirties. This, however, applies mainly to the border areas whereas the centre passage shows a markedly different style, handling and colour. These stylistic differences accompany the divergent conceptions evinced in the respective areas. X-ray photography of the picture and microscopic examination of the paint coat confirm the above indicated divergence.*

*The considerable alterations did not evolve gradually in an extended process of creation but are due to a deliberate reworking of an earlier painting at a much later date, probably in the mid-forties. At that time, Rembrandt repeatedly took up compositions from the previous decade, to arrive at significant variations, so e.g. in his* Bathseba *and* Susanna and the Elders, *resp. in 1643 and '47. In his* Danae *which remained in his house until 1656, he followed a more drastic procedure, simply painting over the earlier picture.*

*External evidence to confirm this reconstruction is found in works by a pupil. F. Bol's* Candaules showing his wife to Gyges *reflects the impression of Rembrandt's initial Danae figure, while Bol's* Danae, *dated 166(3), formerly erroneously titled* Semele, *derives from Rembrandt's definitive figure of Danae.*

*The initial version of Rembrandt's* Danae *was evidently more closely related to Carracci's; that connection and the fact that originally, Rembrandt had Danae gaze more pronouncedly upward, combine to confirm the identification of Rembrandt's subject as Danae.*