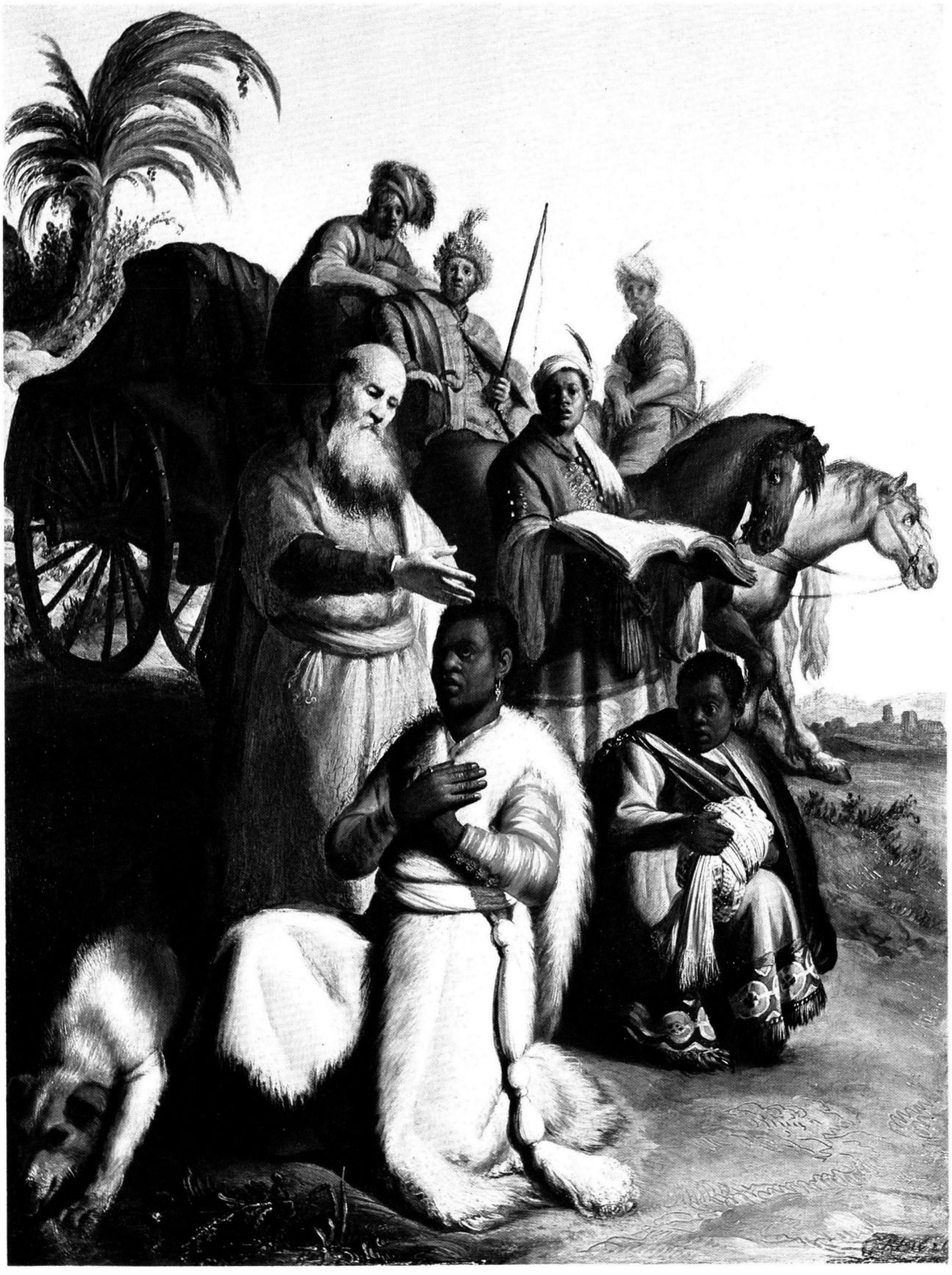


H. L. M. DEFOER

Rembrandt van Rijn, De Doop van de Kamerling

Een tot dan toe onbekend jeugdwerk van Rembrandt, voorstellend de Doop van de Kamerling, werd in februari 1976 aangekocht door het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht (afb. 1)[1]. Het schilderij meet 64 × 47,5 cm en is geschilderd op een eikenpaneel samengesteld uit twee verticale planken. Het verkeerde bij de ontdekking in redelijk goede staat, zoals de meeste jeugdwerken van Rembrandt[2]. In de maanden juli en augustus van 1976 werd het gerestaureerd, waarbij o.m. de hinderlijke naad tussen de beide planken werd weggewerkt.

Het verhaal van de Doop van de Kamerling wordt gedaan in de Handelingen der Apostelen (8 : 26-40). Verteld wordt hoe een engel de geloofsverkondiger Philippus opdracht gaf zich te begeven naar de weg, die loopt van Jeruzalem naar Gaza. Langs deze weg keerde de 'moorse kamerling', de opperschatmeester van de koningin der Ethiopiërs en derhalve een eunuch, terug van een pelgrimstocht naar Jeruzalem. In zijn reiswagen las hij het boek van de profeet Jesaia. Op bevel van de geest ging Philippus naar de wagen toe. Toen hij de kamerling vroeg of hij de betekenis van de tekst begreep, verzocht deze Philippus hem die te verklaren. Aan de hand van dit oud-testamentische geschrift verkondigde Philippus vervolgens Christus. Toen zij bij een water gekomen waren gaf de kamerling de wens te kennen gedoopt te worden.

1
Rembrandt van Rijn, De Doop van de Kamerling, 1626
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent

[1] Begin 1974 is het schilderij door mij ontdekt in de woonkamer van een dame in het oosten des lands. Mijn eerste indruk was dat het schilderij een jeugdwerk van Rembrandt moest zijn. Dit vermoeden werd na terugkeer naar Utrecht versterkt tijdens de bestudering van de literatuur over de jonge Rembrandt en zijn tijdgenoten en door vergelijking met ander jeugdwerk van hem. Nadat de eigenares was ingelicht over de vermoedelijke identiteit van de maker werd in onderling overleg besloten om het stuk naar het Aartsbisschoppelijk Museum over te brengen. Hierdoor werd de mogelijkheid geschapen, dat diverse Nederlandse Rembrandt-specialisten, waaronder de leden van het Rembrandt Research Project het paneel onderzochten. Unaniem werd door hen de toeschrijving aan Rembrandt onderschreven. Vervolgens heeft het museum de mogelijkheden onderzocht om het schilderij aan te kopen. Dank zij de ruime financiële steun van de Vereniging Rembrandt en het Prins Bernhard Fonds is het daarin geslaagd. Het werk is thans eigendom van de Stichting Aartsbisschoppelijk Museum. Tot voor kort was dit een zelfstandig museum. Per 1 juli 1976 is het als zodanig opgeheven. De verzameling is te zamen met andere kerkelijke collecties in permanent bruikleen overgedragen aan de Staat der Nederlanden ten behoeve van het Rijksmuseum Het Catharijneconvent, dat door de Staat in het leven is geroepen. Dit museum, dat de geschiedenis van de christelijke cultuur in Nederland en haar invloed op de samenleving in beeld zal gaan brengen, zal gehuisvest worden in het voormalige kloostercomplex der Johannieters tussen de Nieuwe Gracht en de Lange Nieuwstraat te Utrecht, het Catharijneconvent geheten. Deze gebouwen worden thans gerestaureerd en voor museaal gebruik in gereedheid gebracht. Zolang deze echter nog niet gereed zijn, blijft de verzameling van het Aartsbisschoppelijk Museum in het Centraal Museumgebouw aan de Agnietenstraat te Utrecht.

Over de herkomst van de Doop van de Kamerling wist de eigenares slechts te vertellen, dat het schilderij omstreeks 1900 gekocht moest zijn door haar toentertijd in Utrecht woonachtige grootvader. Door vererving was het in haar bezit overgegaan.

[2] De planken hadden hun verband verloren en waren ten opzichte van elkaar verschoven. Langs de naad waren kleine niet al te oude retouches zichtbaar. Enige retouches rondom het hoofd van Philippus en op de rug van zijn hand moesten te oordelen naar hun reacties onder de fluoricentielamp van oudere datum zijn. Waarschijnlijk waren zij aangebracht als onderdeel van een restauratie, die lang geleden had plaatsgevonden en waarbij het schilderij en met name het linker paneel te hard was schoongemaakt. Vooral het achterhoofd, de nek en de schouderpartij van Philippus hadden toen schade opgelopen. Ook de hand van de knielende negerbediende en de ruiter op de achtergrond bleken enigszins sleets. Het vernis was vooral in de holten van de pasteus geschilderde partijen bruinig vervuild, wat met name de beoordeling van de signatuur bemoeilijkte. In de stam van de palmboom en in de elleboog van de knielende neger waren kleine oude stoppen zichtbaar, die hun inschildering verloren hadden.



2
Rembrandt van Rijn, Bileam en de Ezelin, 1626, *Parijs, Musée Cognacq-Jay*

Philippus vroeg hem daarop of hij van ganser harte geloofde. Toen deze dit bevestigde, stapten beiden uit en daalden zij af in het water. Vervolgens doopte Philippus de kamerling.
Rembrandt heeft het moment afgebeeld waarop Philippus de kamerling de doop toedient. In afwijking van de bijbeltekst, maar in aansluiting bij de in de tweede helft van de 16e eeuw gegroeide iconografische traditie, zijn de beide hoofdpersonen niet afgedaald in het water. De kamerling knielt geheel gekleed voor de enigszins links van het midden staande Philippus. Achter hen ziet men de met twee paarden bespannen reiswagen waarin een lid van het gevolg van de kamerling en de koetsier zitten. Achter de twee trekpaarden ziet men een ruiter, van wiens paard alleen de staart en een der achterbenen zichtbaar zijn. Vóór het tweespan staat een moorse

dienaar met een opengeslagen foliant, het boek Jesaia, in zijn handen. Rechts vóór hem knielt een nieuwsgierig toekijkende negerbediende, die de kostbare tulband van de kamerling vasthoudt. Linksonder lest een hond zijn dorst, wat de aanwezigheid van water benadrukt. De couleur locale wordt verhoogd door een palm linksboven.

De Doop van de kamerling en het vroege werk van Rembrandt

De toeschrijving van de Doop van de Kamerling aan Rembrandt berust op verschillende gronden. Allereerst heeft Rembrandt rechtsonder vóór het jaartal 1626 zijn initialen aangebracht[3]. Ook kan men rechtsonder zien hoe Rembrandt met de achterzijde van zijn penseel in de nog natte verf heeft gekrast. Deze werkwijze is ook op andere panelen van hem waar te nemen, o.m. op het schilderij met de geschiedenis van Cerialis te Leiden[4] en op de zelfportretten te Kassel en te München[5]. De Doop van de Kamerling te Utrecht vertoont stilistisch vooral grote verwantschap met een viertal andere panelen uit 1626, die thans unaniem als eigenhandige werken van Rembrandt worden beschouwd. Dit zijn: Bileam en de Ezelin, Musée Cognacq-Jay te Parijs (afb. 2)[6], Christus verdrijft de Wisselaars uit de Tempel, Puschkin Museum te Moskou (afb. 3)[7], Consul Cerialis en de Germaanse Legioenen, Lakenhal te Leiden (afb. 4)[8] en het Musicerend Gezelschap, onlangs verworven door het Rijksmuseum te Amsterdam (afb. 5)[9].

Het Utrechtse stuk heeft nagenoeg dezelfde afmetingen als de Bileam te Parijs en het Musicerend Gezelschap te Amsterdam. Alle drie zijn uit twee samengevoegde paneeldelen opgebouwd. In het Utrechtse stuk is het opmerkelijk dat de verfstructuur van de kop van Philippus sterkt afwijkt van die van de overige koppen. Ook al bemoeilijkt een zekere sleetsheid een juiste beoordeling, toch is het duidelijk dat het

---

[3] Nadat Rembrandt de signatuur had aangebracht heeft hij de hoek rechts onder willen verlevendigen door met de achterzijde van zijn penseel in de nog natte verf te krassen. Deze krassen zijn ook door de signatuur gegaan. In deze krassen is later vuil gekomen, dat zich met vernislagen heeft vermengd. Met het blote oog werd het daarom moeilijk om verf en vuilresten uit elkaar te houden en de signatuur, die enigszins sleets geworden was, op juiste wijze te beoordelen. Aanvankelijk werd door mij de signatuur als de aaneengeschreven kapitalen RH gelezen. Toen het paneel te zamen met de Heer E. van de Wetering opnieuw werd bekeken en de signatuur met die op andere vroege werken werd vergeleken, leek naar analogie van de signatuur op de Steniging van Stephanus uit 1625 te Lyon een interpretatie als R.f. juister. Later werd door Prof. J. Bruyn en de Heer Van Thiel de signatuur met een loupe bekeken en als de aaneengeschreven kapitalen RHL geduid. Deze laatste interpretatie bleek nadat het paneel in augustus was schoongemaakt de juiste te zijn. Nadat het schilderij gereinigd was bleek de grond rondom de signatuur donkerder te zijn dan zijn omgeving. Ook kwam er links van de letter R een vage cirkelvormige contour te voorschijn. Waarschijnlijk heeft Rembrandt de signatuur oorspronkelijk aangebracht op een voorwerp, vermoedelijk een boomstammetje, dat hij rechtsonder had geschilderd, maar dat door latere restauraties grotendeels verpoetst is.

[4] Zie A. Bredius Rembrandt, *The complete edition of the paintings,* revised bij H. Gerson. Londen 1969, nr. 460.

[5] Bredius, Gerson o.c. resp. de nummers 1 en 2. Van het zelfportret te Kassel bestaat een herhaling in de verzameling Cevat, welke door K. Bauch (*Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1962, p. 321) als eigenhandig wordt beschouwd. Gerson, Rosenberg en Slive (J. Rosenberg, S. Slive and E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture,* Harmondsworth 1966) blijven echter in het exemplaar te Kassel het origineel zien. Zie ook: H. Gerson, *Rembrandt, Schilderijen,* Amsterdam 1968, nr. 30.

[6] Paneel, 65 × 47 cm, gesigneerd: Rf, 1626. Bredius, Gerson o.c. nr. 487.

[7] Paneel, 43 × 33 cm, gesigneerd: Rf. 1626. Bredius, Gerson o.c. nr. 532.

[8] Bruikleen van de Dienst Verspreide Rijkscollecties. Paneel, 89,8 × 121 cm, gesigneerd: Rf 1626. Bredius, Gerson o.c. nr. 460. De betekenis van de voorstelling is niet geheel duidelijk. De veronderstelling van K. Bauch, dat hier een scène uit Tacitus *Historiae* (IV, 72) is weergegeven en wel Cerialis, die de legioenen, die de kant van de opstandelingen hadden gekozen, vergiffenis schenkt, is het meest plausibel. Dit thema was al eerder geschilderd door Otto van Veen en door Antonio Tempesta in prent gebracht. Over de andere duidingen zie: Bredius, Gerson o.c. en Gerson o.c. 1968, p. 488.

[9] Paneel, 63 × 48 cm, gesigneerd: RHL. 1626. Bredius, Gerson o.c. 632.



3

3
Rembrandt van Rijn, Christus verdrijft de Wisselaars uit de Tempel, 1626, *Moskou, Puschkin Museum*

4
Rembrandt van Rijn, Consul Cerialis en de Germaanse legioenen, 1626, *Leiden, Museum De Lakenhal*

5
Rembrandt van Rijn, Musicerend Gezelschap, 1626, *Amsterdam, Rijksmuseum*

gelaat van Philippus minder glad en niet zo gedetailleerd is geschilderd als dat van de kamerling en de andere twee negers. Het is ruiger van verfbehandeling en vertoont hierin overeenkomst met de kop van de Bileam op het Parijse schilderij. Bij het schilderen van de mantel van de kamerling heeft Rembrandt een dikke pasteuze verfbehandeling toegepast. De tabbaard van Bileam is op gelijke wijze behandeld. De weergave van het bont van de mantel van de kamerling komt in schilderwijze overeen met het bont van de tabbaard van de wisselaar in het centrum van het paneel te Moskou en met de bontkraag van de baardige figuur rechts van Cerialis op het Leidse stuk[10]. De klerk die daar vóór de figuur met de lange baard zit, draagt een

[10] Op de schildertechniek van de jonge Rembrandt wordt nader ingegaan door E. van de Wetering in zijn artikel elders in deze aflevering van Oud Holland.



4



5

mantel die dezelfde lichtbruine kleur heeft als het overkleed van Philippus. De gebouwen rechts op de achtergrond van het Leidse paneel zijn in dezelfde turquoise tinten geschilderd als het landschap rechts op de Doop van de Kamerling. Wij vinden deze kleuren eveneens in het landschap op het schilderijtje dat aan de wand hangt bij het Musicerend Gezelschap te Amsterdam. Het opvallende rood van de schoenen van de zingende vrouw aldaar is hetzelfde rood als van de mouwen van de kamerling. Het lila-paars van de mantel van Philippus is identiek met dat van de mantel van Christus in de Verdrijving van de Wisselaars uit de Tempel. De tulband van de wisselaar rechtsboven komt in kleur en stofuitdrukking dicht bij de tulband, die door de bediende van de kamerling wordt vastgehouden. De tulband van Bileam geeft de indruk van hetzelfde materiaal gemaakt te zijn; zo ook de kniewindsels van de officier links van Cerialis op het stuk te Leiden. Het tapijt dat daar over de traptreden ligt, vertoont een rijk bewerkte zoom met motieven, die in vorm dicht bij die op de zoom van het kleed van de knielende negerbediende komen. Dergelijke versierde zomen treft men met kleine variaties in kleur en vorm der motieven ook elders aan in het werk van Rembrandt, zoals bij Bileam te Parijs, bij de zingende vrouw op het Musicerend Gezelschap, bij de Tobias op het schilderij Tobias en Anna met het Bokje en bij de treurende Jeremias op het gelijknamige schilderij, dat zich even als de vorige twee in het Rijksmuseum te Amsterdam bevindt[11]. Op het Musicerend Gezelschap gebruikt de zingende vrouw als muziekboek een grote slappe foliant, die identiek is met het boek, dat door de staande neger op het Utrechtse stuk wordt vastgehouden[12]. De andere negerdienaar heeft grote kraalogen, die in vorm en in de wijze, waarop het glimlicht is weergegeven, verwant zijn met de ogen van de wisselaar in het centrum van het paneel te Moskou. Voor de jongeling met de scheve muts op de reiswagen van de kamerling gebruikte Rembrandt hetzelfde model als voor de harpspeler op het Musicerend Gezelschap. De koetsier van de kamerling vinden we terug als de ruiter met tulband op de achtergrond van de Bileam te Parijs. Uit de hierboven opgesomde overeenkomsten tussen deze vier panelen uit 1626 en de Doop van de Kamerling blijkt dat dit laatste schilderij stevig verankerd ligt in Rembrandts werk uit dat jaar[13]. Daarnaast zijn er raakvlakken met stukken uit 1625 en 1627. De geprononceerde vorm van de hoef en het enkelgewricht van het grijswitte karrepaard vinden we eveneens bij het rechter achterbeen van het paard op de Steniging van Stephanus uit 1625[14]. Het bruine karrepaard heeft precies hetzelfde hoofd als het paard van de vaandrig op het uit 1627 daterende paneeltje met David brengt Saul het Hoofd van Goliath[15]. De palm linksboven heeft Rembrandt later

6
Pieter Lastman, De Doop van de Kamerling, 1620, *München, Alte Pinakothek*

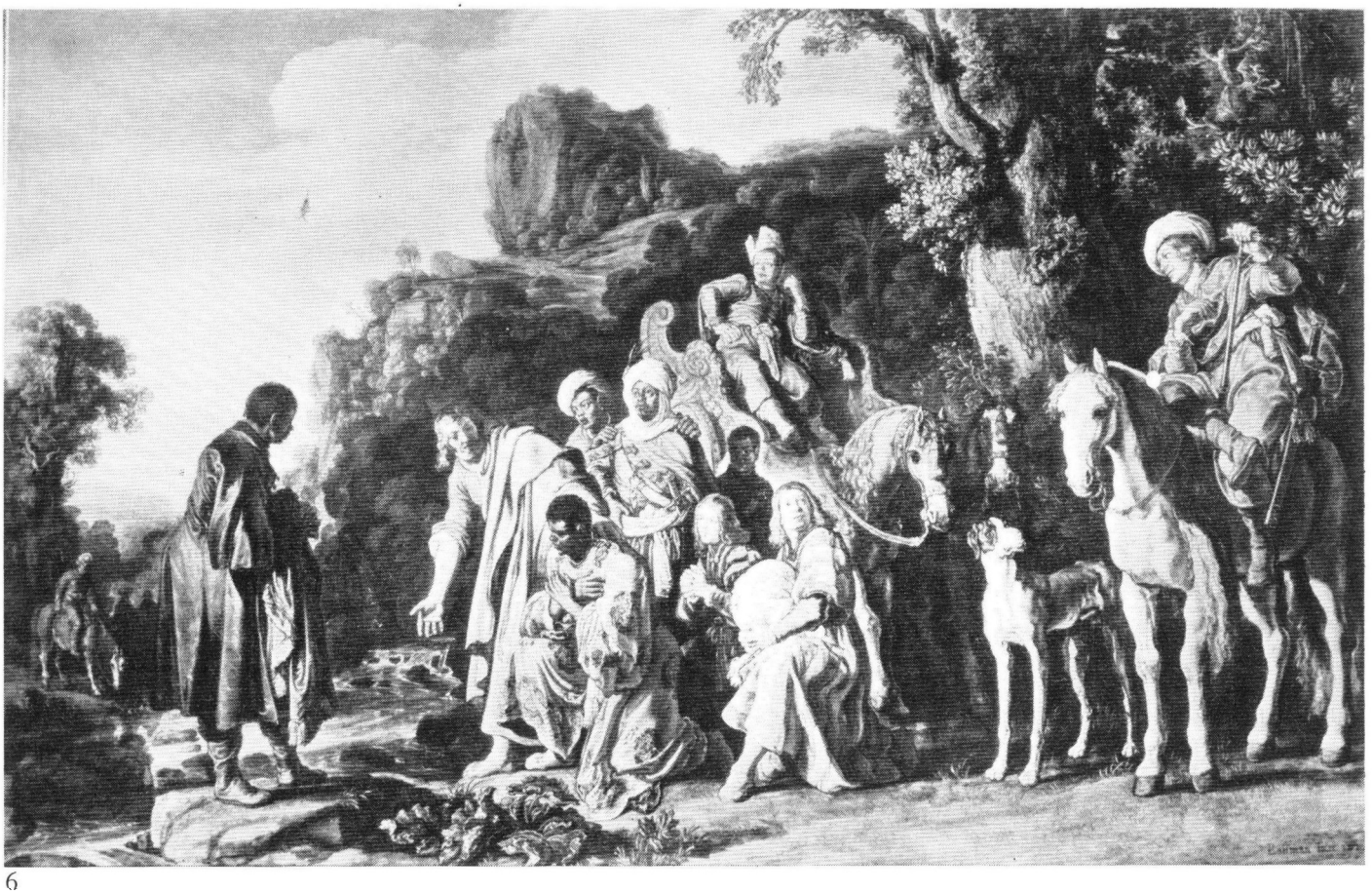
[11] Resp. Bredius, Gerson o.c. nrs. 486 en 604. De rijk versierde zoom moet Rembrandt hebben overgenomen van Pieter Lastman. Zie bijvoorbeeld diens David en Uria, Dienst Verspreide Rijkscollecties, Freise, *Pieter Lastman,* Leipzig 1911, nr. 32. Odysseus en Nausikaa, München, Alte Pinakothek, Freise, o.c. 99. De Doop van de Kamerling, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Freise, o.c. 85.

[12] Ook dit is een aan Pieter Lastmans schilderij te Karlsruhe ontleend motief. Op de invloed van Pieter Lastman op zijn leerling Rembrandt zal hier onder nog nader worden ingegaan.

[13] De volgorde waarin deze werken in dat jaar ontstonden is niet met grote zekerheid te bepalen. Doordat de Doop van de Kamerling zo dicht aansluit bij het werk van Lastman, zoals we onder nog zullen zien, is wel geopperd dat dit schilderij het vroegste nog bestaande werk uit 1626 is. De volgende twee zouden dan de Cerialis en de Bileam zijn. Deze veronderstellingen werden o.m. gedaan door E. van de Wetering (mondelinge mededeling) en B. Broos (*Vrij Nederland,* 15 mei 1976, p. 25). Ik twijfel er echter aan of de volgorde waarin de uit 1626 bewaarde werken ontstaan zijn, zo nauwkeurig is vast te stellen. Wel meen ik te mogen stellen dat de bovenvermelde panelen alle drie in de eerste helft van 1626 geschilderd zijn.

[14] Lyon, Musée des Beaux-Arts, paneel, 89,5 × 123,6 cm, gesigneerd: Rf, 1625 Bredius, Gerson o.c. Nr. 531A. De geprononceerde hoefgewrichten schijnt Rembrandt ontleend te hebben aan de paarden van Antonio Tempesta, wiens grafisch werk een grote bekendheid genoot. Vergelijk diens paardenserie A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur,* Wenen 1803–21, nrs. 863–886.

[15] Basel, Öffentliche Kunstsammlung, paneel, 27,5 × 39,5 cm, gesigneerd: R.H. 162(7). Bredius, Gerson o.c. 488.



6

opnieuw gebruikt en wel als stoffering op zijn ets met de Verkondiging aan de Herders uit 1634[16].

Lastman en Rembrandts Doop van de Kamerling

De toeschrijving van de Utrechtse Doop van de Kamerling aan Rembrandt berust niet louter op stilistische overeenkomsten met ander werk van hem. Ook in technisch opzicht en in de wijze waarop het scheppingsproces zich voltrokken heeft, is het een overtuigende Rembrandt[17]. Bovendien past het schilderij organisch in Rembrandts vroegste ontwikkeling.
Op 20 mei 1620 werd Rembrandt ingeschreven als student aan de Leidse Universiteit. Omdat hij volgens zijn vroegste biograaf J. Orlers meer belangstelling zou hebben gehad voor tekenen en schilderen lieten zijn ouders hem met de studie ophouden en deden zij hem in de leer bij de schilder Jacob Isaacz van Swanenburgh, waar hij 'gebleven is ontrent de drie jaeren'[18]. Daarna zond zijn vader hem naar Pieter Lastman te Amsterdam, toendertijd een beroemd historieschilder. Daar leerde hij ongeveer zes maanden. Van Pieter Lastman zijn vier schilderijen bekend, die de doop van de kamerling tot onderwerp hebben. Het oudste is 1608 gedateerd en bevindt zich in de Gemäldegalerie te Berlijn-Dahlem[19]. Een 1620 gedateerde versie wordt in de

[16] Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes, qui forment l'oeuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs,* Wenen, 1797, nr. 44. F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts,* Amsterdam, 1949, nr. 44.

[17] Zie het artikel van E. van de Wetering elders in deze aflevering van het Tijdschrift *Oud Holland.*

[18] J. Orlers, *Beschrijvinge der Stadt Leyden,* Leiden 1641, p. 375.

[19] Paneel, 63 × 99 cm. Freise o.c. 84, A. Tümpel, *Oud Holland* 1974, p. 42.



7

Alte Pinakothek te München bewaard (afb. 6) [20], een derde, ongedateerd, maar waarschijnlijk tussen 1615 en 1620 te plaatsen, in de Fondation Custodia te Parijs (afb. 7) [21] en tenslotte een 1623 gedateerde versie in de Staatliche Kunsthalle te Karlsruhe (afb. 8) [22]. De drie laatste composities moet Rembrandt in Amsterdam hebben gezien. Hij heeft van alle drie elementen overgenomen voor zijn eigen versie van dit thema. Het schilderij te Karlsruhe heeft Rembrandt waarschijnlijk nog op het atelier van Pieter Lastman aangetroffen, wellicht heeft hij hem het zelfs nog zien schilderen [23]. Aan Lastmans schilderij uit de Fondation Custodia ontleende Rembrandt de plaatsing van de drie centrale figuren ten opzichte van elkaar; Philippus, de kamerling en de staande negerbediende met het grote boek. Van de versie te München nam hij de houding van de kamerling over en het plaatsen van een hoog oplopende bemande wagen achter de groep. Het meest is Rembrandt nog beïnvloed door het stuk te Karlsruhe. Opvallend zijn daar de grote wagenwielen. Rembrandt nam deze over.

7
Pieter Lastman, De Doop van de Kamerling, ca. 1615–20, *Parijs, Fondation Custodia*

8
Pieter Lastman, De Doop van de Kamerling, 1623, *Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle*

[20] Paneel, 70 × 110 cm, Freise o.c. 86, Cat. Alte Pinakothek, München 1930, p. 81, nr. L. 8.

[21] Paneel, 63 × 99 cm. W. Sumowski, *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* III, 1975, p. 163.

[22] Paneel, 85 × 115 cm. Freise o.c. 85. *Katalog Alte Meister, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*, 1966, p. 168. B. Broos 'Rembrandt en zijn eeuwige leermeester Lastman', *Kroniek van het Rembrandthuis* 1972, p. 91 e.v.

[23] B. Broos, o.c. p. 79 noot 2, gelooft dat Rembrandts leertijd bij Lastman langer dan een half jaar geduurd heeft en zich nog tot in 1626 heeft uitgestrekt. In het artikel in Vrij Nederland (15 mei 1976) herhaalt hij dit en stelt hij bovendien dat Rembrandts Doop van de Kamerling, Bileam en Cerialis een zo grote verwantschap met Lastmans werken vertonen, dat Rembrandt tijdens het maken van deze drie schilderijen Lastmans voorbeelden voor ogen moet hebben gehad. Hij zou ze derhalve nog op Lastmans atelier geschilderd moeten hebben. Behalve dat deze veronderstelling in strijd is met het verhaal van Orlers, dat tot nu toe nog geen aanleiding tot twijfel heeft ge-

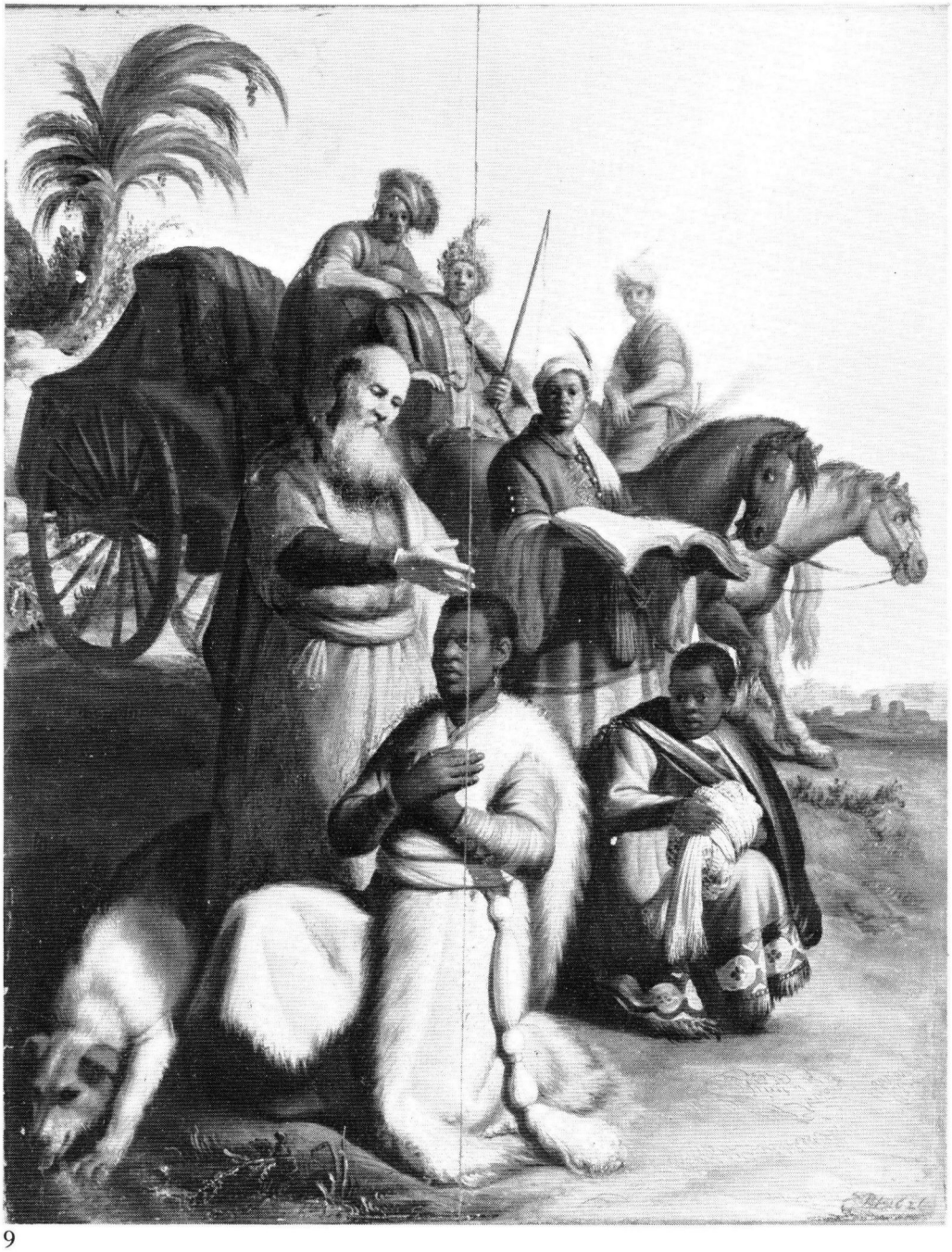


8

Hij schilderde ze zelfs in eerste opzet groter, dan hij ze uiteindelijk heeft uitgevoerd. Ook had hij aanvankelijk boven de wagen een parasol met daarboven de takken

geven, is hij ook om andere redenen ongeloofwaardig. Bij het schilderen van zijn Bileam en de Doop van de Kamerling is het voor Rembrandt echt niet nodig geweest, dat hij Lastmans gelijknamige werken letterlijk voor zich had. Waarschijnlijker is het dat Rembrandt in Amsterdam schetsen naar de werken van Lastman gemaakt heeft en deze na afloop van zijn leertijd mee naar Leiden heeft genomen. Bovendien heeft hij Lastmans voorbeelden alles behalve slaafs verwerkt zoals we onder nog zullen zien.

Prof. Dr. J. Bruyn meent (mondelinge mededeling) dat het niet aan te nemen is, dat door leerlingen gesigneerd werk Lastmans atelier zou hebben verlaten. Bovendien moet Rembrandt, zoals we nog zullen zien, reeds tijdens het schilderen van de Doop van de Kamerling nauwe betrekkingen hebben onderhouden met zijn collega en stadsgenoot Jan Lievens. Het tegendeel van Broos' opvattingen lijkt mij meer voor de hand te liggen, namelijk dat Rembrandts Amsterdamse leertijd reeds betrekkelijk vroeg heeft plaatsgevonden. Prof. Dr. J. Bruyn wees erop (mondelinge mededeling), dat het juist Lastmans werken uit 1622–23 zijn, die de grootste invloed op Rembrandt hebben gehad. Wanneer men nu aanneemt, dat het verblijf van Rembrandt aan de universiteit van korte duur geweest is, of de facto helemaal niet heeft plaatsgehad, maar dat de ouders de jongen alleen maar hebben laten inschrijven omdat studenten veel voorrechten genoten (zie: B. Haak, *Rembrandt, zijn leven, zijn werk, zijn tijd,* Amsterdam 1968, p. 18, 19 en cat.tent. Leidse Universiteit 400, Amsterdam 1975, p. 46) en wanneer men de 'ontrent drie jaeren' van Orlers eerder als *minder* dan als *meer* dan drie jaar interpreteert, dan kan de jonge Rembrandt nog in de nazomer van 1623 bij Lastman gekomen zijn en reeds in 1624 naar Leiden zijn teruggekeerd. Het is dan ook heel goed mogelijk geweest, dat Rembrandt als leerling op Lastmans atelier vertoefde, toen deze de Doop van de Kamerling schilderde, die zich thans te Karlsruhe bevindt.



9

9
Rembrandt van Rijn,
De Doop van de Kamerling
na het aaneenlijmen van de
planken en na verwijdering van
oude retouches en vernislagen,
augustus 1976

10
Pieter Lastman, Bileam en de
Ezelin, 1622,
verzameling Capt. E. C. Palmer
te Revel

van een loofboom aangebracht, maar bij de uitwerking werd de parasol weggeschilderd en de loofboom vervangen door een palm (afb. 9)[24]. Het opvallend grote slappe foliant ontleende hij eveneens aan Lastmans stuk te Karlsruhe. De houding van de kamerling aldaar nam Rembrandt over voor zijn knielende negerbediende, slechts de sjerp heeft hij de dienaar onthouden en in het kostuum van zijn eigen kamerling

[24] De aanwezigheid van de parasol werd duidelijk tijdens het onderzoek dat Mejuffrouw C. M. Groen en de Heren J. A. Mosk en E. van de Wetering verricht hebben. De oorspronkelijke opzet van de wagenwielen, was reeds op de röntgenfoto waar te nemen. Deze is geëxposeerd geweest op de kleine tentoonstelling, die in de lente van 1976 in het Aartsbisschoppelijk Museum was ingericht n.a.v. het openlijk bekend maken van de vondst en de aankoop van Rembrandts Doop van de Kamerling. De tak van de loofboom werd waarneembaar tijdens de restauratie van het paneel door de Heer J. Diepraam.



10

verwerkt. Het koloriet van het schilderij te Karlsruhe is veel helderder en kleurrijker dan dat van de andere versies van Lastman. Het is typerend voor diens palet uit de periode, dat Rembrandt bij hem in de leer was. Het is dan ook niet verwonderlijk, dat dit heldere kleurengamma zo'n invloed heeft uitgeoefend op Rembrandts beginperiode.

Hoewel Rembrandt voor zijn Doop van de Kamerling veel elementen aan Lastman heeft ontleend, heeft hij ze op een dusdanige wijze geschikt en verwerkt, dat er een totaal nieuw soort compositie is ontstaan. Om het verheven historische karakter van de voorstellingen te versterken heeft Lastman vaak allerlei gedetailleerd bijwerk aan de eigenlijke handeling toegevoegd en zijn stukken met antieke ruïnes en archeologische vondsten gestoffeerd. Hoe fraai dit alles ook mag zijn, het leidt ontegenzeggelijk de aandacht af van het hoofdgebeuren. Lastman moet dat trouwens ook zelf bemerkt hebben, want de Doop van de Kamerling uit Karlsruhe is soberder dan de andere twee versies. Toch blijft ook daar de uitvoerig weergegeven wagen een blikvanger, die naast de doophandeling te veel aandacht opeist. Rembrandt weet dit euvel te overwinnen. Hij balt alle figuren samen tot een gesloten groep met in het midden van de compositie als dramatisch centrum de eigenlijke doophandeling. Hij werkt de grote in de breedte opgezette versies van Lastman om tot een compositie in hoog formaat, die wel bescheidener van afmetingen, maar als dramatische weergave veel effectiever is. Iets vergelijkbaars deed hij ook bij de Bileam te Parijs. Deze gaat terug op een compositie van Lastman uit 1622, die zich thans in de verzameling *Capt. E. C. Palmer te Clapton Revel* bevindt (afb. 10). De houding van de ezelin heeft Rembrandt letterlijk overgenomen. De breedte-compositie heeft hij



11

11
Nicolaas Lauwers, De Aanbidding der Koningen, 1620-21, naar Rubens

12
Lucas Vorsterman, De Aanbidding der Koningen, 1621, naar Rubens (rechter helft)

echter omgewerkt tot het voor hem in die tijd typerende hoog formaat[25]. Zowel Rembrandts Doop van de Kamerling als zijn Bileam vormen een duidelijke illustratie van hetgeen Constantijn Huygens omstreeks 1630 in zijn dagboek noteerde: 'Rembrandt houdt van geconcentreerde vormgeving op een klein paneel en bereikt hiermee een effect, dat men op de uitvoerig geschilderde werken van anderen tevergeefs zal zoeken[26].

De compositie van Rembrandts Doop van de Kamerling

In hun sterk verhalende, met bijwerk overladen schilderijen vertonen Lastman en de andere pre-rembrandtisten doorgaans een nevenschikkende wijze van componeren. De groepen en figuren vormen vaak min of meer zelfstandige eenheden binnen het schilderij. Rembrandts composities zijn meer onderschikkend, zowel de houding van zijn figuren als de manier, waarop zij in de ruimte zijn gegroepeerd, hebben tot doel de aandacht op het eigenlijke dramatische gebeuren te richten. Dit onderschikkend componeren is een typisch barok stijlmiddel. Rembrandt heeft het reeds vroeg toegepast, zoals blijkt uit de Doop van de Kamerling. Dit vermogen om door het op elkaar afstemmen van de elementen, waaruit een compositie is opgebouwd, een schilderij een hechtere opbouw en de voorstelling een grotere dramatische zeggingskracht te geven, heeft Rembrandt heel zijn leven bezeten. Hij heeft het op zeer sensationele wijze gebruikt in zijn Nachtwacht[27], waar hij de figuren zo heeft geschikt en de

[25] Zie: K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlin 1960, p. 101–102, F. W. Robinson, A note on the visual tradition of Balaam and his ass, Oud Holland 1969, p. 238–244, Broos o.c. p. 76 e.v.

[26] A. H. Kan, *De jeugd van Constantijn Huygens*, Rotterdam/Antwerpen, 1947, p. 79.

[27] Amsterdam, Rijksmuseum, Bredius, Gerson, o.c. nr. 410.



12

lichtwerking zo heeft verdeeld, dat het commandogebaar van Frans Banning Cocq het overtuigende dramatische middelpunt van het hele schilderij is geworden. Hierdoor steekt de Nachtwacht ver uit boven de andere schuttersstukken uit die tijd, waarop de figuren meer in nevenschikkend dan onderschikkend verband zijn weergegeven.
Op gelijke wijze is Rembrandts Doop van de Kamerling een sprong vooruit ten opzichte van de uitbeelding van dit thema door zijn tijdgenoten. Van hen zal hij het onderschikkend componeren niet hebben geleerd.
Inspirerend schijnen daarentegen de barokke altaarstukken van Rubens op de jonge Rembrandt gewerkt te hebben. In het eerste kwart van de 17e eeuw heeft Rubens meerdere malen de Aanbidding der Koningen geschilderd. Vaak zijn dit stukken in hoog-formaat, waarop de figuren zo zijn geschikt dat alle aandacht valt op het kind met zijn moeder, het dramatische centrum van de voorstelling. Rubens bereikt dit effect door zijn figuren min of meer te stapelen, waarbij hij ze groepeert volgens een curve, die ruimtelijk gezien hoog op het achterplan begint, naar opzij naar het middenplan verloopt en vervolgens ombuigt naar de voorgrond. De figuren op het achterplan staan meestal op een verhoging, die op de voorgrond zijn doorgaans knielend weergegeven.
Of Rembrandt deze altaarstukken gezien heeft, is zeer de vraag, omdat niets bekend is over een reis naar de Zuidelijke Nederlanden. Hij kan ze echter wel gekend hebben door de prenten, die in 1620 en 1621 van enige van deze schilderijen gemaakt zijn. De Aanbidding der Koningen te Mechelen werd in 1620 door Lucas Vorsterman gegraveerd en die te Brussel door Nicolaas Lauwers (afb. 11)[28]. De invloed van dit

[28] Voor de prent van Vorsterman zie: Voorhelm-Schneevoogt, *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Haarlem 1873, nr. 84. M. Rooses, *l'Oeuvre de P. P. Rubens*, Antwerpen 1886, nr. 162.

soort dynamische composities op Rembrandts Doop van de Kamerling lijkt mij onmiskenbaar. Bezien we de opbouw van dit schilderij nader, dan zien we hoe de kamerling en zijn gevolg aan de voet van een heuvel in een halve cirkel rondom de geloofsverkondiger staan opgesteld. Ruimtelijk gezien zijn zij gegroepeerd volgens een curve, die linksboven op het achterplan begint, maar rechts naar het middenplan afdaalt en vervolgens naar linksonder naar het voorplan ombuigt. In het midden van deze kromme, die nog benadrukt wordt door de palmboom linksboven, staat als verticaal accent de dopende Philippus. De figuren op de achtergrond zitten hoog op de wagen, de kamerling knielt op de voorgrond[29]. Naast deze composities in de hoogte schijnt ook een door Rubens in horizontaal-formaat geschilderde Aanbidding der Koningen Rembrandts Doop van de Kamerling beïnvloed te hebben. Het is de versie die zich thans te Lyon bevindt en in 1621 door Lucas Vorsterman werd gegraveerd (afb. 12)[30]. Vorsterman maakte de prent zo groot, dat deze niet op één enkel foliovel paste. Linker- en rechterhelft graveerde hij op twee afzonderlijke koperplaten van staand formaat, die hij ieder op een apart vel afdrukte. Deze vellen konden dan later tot één prent van dubbel folio-formaat worden samengevoegd. Op de prent van de rechterhelft zijn de figuren weer gerangschikt volgens de curve. De morenkoning, die zeer ostentatief staat opgesteld terwijl rechtsachter hem de hoofden van twee paarden zichtbaar zijn, zou Rembrandt wel eens geïnspireerd kunnen hebben om op zijn Doop van de Kamerling de staande negerbediende zo'n prominente plaats te geven. Dat Rembrandt deze compositie gekend heeft is welhaast zeker. De Heer Van de Wetering maakte mij erop attent dat de kaftan van de morenkoning op identieke wijze met twee knoopjes vlak onder de boord gesloten wordt als de kaftan van de cellist op het Musicerend Gezelschap. Diens voorkomen lijkt trouwens in zijn totaliteit terug te gaan op de negerkoning van het stuk te Lyon[31].

Ter verhoging van het dramatisch effect gebruikt Rembrandt in zijn Doop van de

---

H. Hijmans, *Lucas Vorsterman*, Brussel 1893, nr. 8. F. v. d. Wijngaert, *Inventaris der Rubeniaanse prentkunst*, Antwerpen 1940, nr. 713. Voor de prent van Lauwers zie: Voorhelm-Schneevoogt o.c. nr. 68, Rooses o.c. nr. 158, Wijngaert o.c. nr. 370. De prent van Lauwers is niet gedateerd, maar gezien de opdracht aan de regerende aartshertog Albertus van Oostenrijk, die in 1621 overleden is, moet de prent in of vóór dat jaar gemaakt zijn. Zie Rooses o.c. nr. 158.

[29] De curve-vorm van de compositie was aanvankelijk minder nadrukkelijk. Rembrandt had de horizon links veel lager gepland en zonder palmboom. Gecombineerd met de grotere wagenwielen, de parasol en de loofboom moet de eerste opzet van het schilderij veel meer Lastman-achtig geweest zijn. In de loop van het scheppingsproces schijnt de indruk, die Rubens' composities op hem gemaakt hebben, de herinneringen aan Lastman verdrongen te hebben. Zie boven pag. 12 en noot 24.

[30] Voorhelm-Scheevoogt o.c. nr. 80, Rooses o.c. nr. 173, Hijmans o.c. nr. 9, Wijngaert o.c. nr. 714.

[31] Het enige verschil tussen de sluiting van de kaftan op het Musicerend Gezelschap en op de gravure van Vorsterman is, dat zij elkaars spiegelbeeld zijn. Rembrandts kaftan sluit dus op gelijke wijze als die van de morenkoning op het originele schilderij van Rubens en op de prent, die Claes Jansz. Visscher de Jonge (1586–1652) op zijn beurt maakte naar de prent van Vorsterman. De prent van Visscher is niet gedateerd. Er zijn nu drie mogelijkheden. Rembrandt heeft, omdat hij wist dat een prent het origineel vaak in spiegelbeeld weergeeft, bij het overnemen van de kaftan van Vorstermans prent de oorspronkelijke sluitingswijze hersteld; Rembrandt heeft het uit ca. 1617–18 daterende schilderij van Rubens in origineel gezien of Rembrandt heeft de prent van Visscher gebruikt, die in dat geval toen al gereed moet zijn geweest. De eerste veronderstelling lijkt mij het meest waarschijnlijk, maar het is ook niet uitgesloten dat hij zowel de prent van Vorsterman als die van Visscher gekend heeft. Niet alleen op de Doop van de Kamerling maar ook elders vindt men bij Rembrandt de invloed van deze Rubenscompositie. De middelste koning met zijn lange door een page gedragen sleep gebruikte Rembrandt als model voor de figuur van Saul op zijn in 1627 geschilderde David brengt Saul het hoofd van Goliath. Zie: J. van Rijckevorsel, *Rembrandt en de traditie*, Rotterdam 1932, p. 70. Rembrandt was trouwens niet de enige Noord-Nederlander, die van deze compositie gebruik maakte. Ook Hendrick ter Brugghen liet zich bij zijn Aanbidding der Koningen te Amsterdam door Rubens doek te Lyon inspireren. Zie: P. J. J. van Thiel, 'De Aanbidding der Koningen en ander vroeg werk van Hendrick ter Brugghen', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 19e jaargang, nr. 3, 1971, p. 114.

13
Jan Lievens, Jacob zalft de Steen, waarop hij geslapen heeft, ca. 1626



13

Kamerling een kunstgreep, die hij in veel van zijn vroege werken heeft toegepast. Hij neemt een laag oogpunt, waardoor de beschouwer opkijkt naar de groep figuren, die daardoor imponerender wordt. H. Guratzsch, die dit fenomeen uitvoerig heeft behandeld in een artikel in Oud Holland, meent dat Rembrandt het overgenomen heeft van Pieter Lastman[32]. Mijns inziens zal ook Rubens hebben bijgedragen tot het gebruik van het onderaanzicht in Rembrandts vroege werk. Rembrandt verhoogt het effect van het onderaanzicht door de hoofdfiguren zeer ver naar voren op het voorplan te plaatsen. Tenslotte voegt Rembrandt aan dit alles nog een truc van eigen inventie toe. Hij geeft het voorplan niet weer alsof het gezien wordt vanuit een laag oogpunt, maar vanuit een hoog, zodat de voorstelling vanuit twee verschillende gezichtspunten geschilderd wordt. Dit spel met de perspectief heeft hij echter zo geraffineerd toegepast, dat vóór Guratzsch niemand het had opgemerkt[33].

Lievens en Rembrandt

De verhouding Lievens-Rembrandt is nog steeds niet geheel duidelijk. Dat de beide schilders aan het eind van de twintiger jaren nauwe contacten onderhielden, blijkt uit het dagboek van Constantijn Huygens, maar of dit reeds in 1626 het geval was is tot nog toe niet overtuigend bewezen. De grootste moeilijkheid wordt gevormd door het nagenoeg geheel ontbreken van gedateerde werken van Lievens. Bovendien bevinden zich bij zijn jeugdwerk veel stukken, waarvan de toeschrijving allesbehalve

[32] H. Guratzsch, 'Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk', *Oud Holland*, 89, 4, 1975, p. 243 e.v.

[33] H. Guratzsch, o.c. p. 245. Rembrandt weet de overgang tussen de beide oogpunten meestal knap te verhuieren. Bij het Musicerend Gezelschap gaat het echter een beetje mis. De beschouwer ziet het blad van de tafel rechts in bovenaanzicht; de toiletdoos die op de tafel staat echter in onderaanzicht, zodat hij er niet in kan kijken.

vaststaat[34]. Wel zijn er indicaties dat de beide jeugdige Leidse schilders elkaar in 1626 reeds goed kenden. Schneider wees op de verwantschap tussen het uit 1626 daterende schilderij van Rembrandt, Tobias en Anna met het Bokje in het Rijksmuseum te Amsterdam en de ons slechts door een ets van Jan Joris van Vliet bekende Isaak en en Esau van Lievens[35]. Daarnaast valt de grote overeenkomst in vormgeving op tussen Jacob op Lievens ets Jacob Zalft de Steen waarop hij geslapen heeft[36] en de knielende kamerling op Rembrandts schilderij te Utrecht (afb. 13). Het schijnt mij toe dat deze overeenkomsten in het werk van beide schilders op gelijktijdige onderlinge beïnvloeding wijzen. Hiervoor heb ik er op gewezen dat de jongen met de scheve baret achter de koetsier op de wagen van de kamerling te Utrecht, naar hetzelfde model is geschilderd als de harpspelende figuur op het Musicerend Gezelschap te Amsterdam. Deze jongen wordt vaak beschouwd als een zelfportret van de jonge Rembrandt[37], mijns inziens ten onrechte, wanneer men hem vergelijkt met de andere zelfportretten uit die jaren[38]. Daarop ziet men steeds een stevige ronde kop, die goed in het vlees zit. De neus is fors en heeft een nogal breed uiteinde. Dit gezichtstype is op alle, ook de latere, zelfportretten van Rembrandt aan te treffen. De harpspelende jongeling heeft een geheel afwijkend voorkomen. De lange kaaklijn loopt uit in een ietwat uitspringende puntige kin. De neus is lang met een geprononceerd uiteinde, dat veel minder breed is dan bij Rembrandt. Het gezicht vertoont verticale trekken langs neus en mond en is als smal en lang te karakteriseren. In tegenstelling tot het grove Hollandse polderjongens-uiterlijk van de jonge Rembrandt, maakt de harpspeler een tere indruk. Gelijksoortige gelaatstrekken vinden we daarentegen wel op een tweetal portretten van Lievens, die algemeen als zelfportretten beschouwd worden: het jeugdige portret te Kopenhagen (afb. 14) en het iets later ontstane te Londen[39]. De lange neus met het geprononceerde uiteinde, de zich tegen de kaak aftekenende kin, de kleine mond in het smalle gelaat, het is allemaal aanwezig zowel bij de bovengenoemde zelfportretten als bij de harpspeler. Op de Doop van de Kamerling heeft Rembrandt zijn vriend meer als achtergrondfiguur geschilderd en de gelaatstrekken minder uitvoerig gedetailleerd. Het voorkomen van Lievens' portret op deze beide schilderijen, wijst er op dat de beide schilders elkaar in 1626 reeds goed gekend hebben[40].

---

[34] Vooral K. Bauch heeft zich met het probleem Lievens-Rembrandt beziggehouden. K. Bauch, *Die Kunst des jungen Rembrandt,* Heidelberg 1933. K. Bauch, 'Rembrandt und Lievens', *Walraff-Richartz-Jahrbuch,* XI, 1939, p. 239 e.v. Bauch o.c. 1960, K. Bauch, 'Rembrandt und Lievens', *Pantheon,* 25, 1967. Ook Ekkart gaat op het probleem van de verhouding Rembrandt-Lievens in in zijn heruitgave van Schneiders boek over Lievens, H. Schneider, R. Ekkart, *Jan Lievens,* Amsterdam, 1973, p. 308.

[35] Schneider, Ekkart o.c. nr. 8 Bauch o.c. 1960, p. 213.

[36] D. Rovinski, *l'Oeuvre gravé des élèves de Rembrandt et des maîtres qui ont gravé dans son gout,* St. Petersburg, 1894, nr. 9 Hollstein, o.c. nr. 4.

[37] Bloch o.c. p. 49, Benesch, Art Quarterly, 1940, p. 13. Bauch o.c. 1960, p. 138.

[38] Zie: De Steniging van Stephanus te Lyon (rechts boven het hoofd van de heilige), Bredius, Gerson o.c. nr. 531 A. De Cerialis te Leiden (rechts van Cerialis), Bredius, Gerson o.c. 460. De Zelfportretten te Kassel en te München, Bredius, Gerson o.c. nrs. 1 en 2. Voor de vroege geëtste zelfportretten zie: Bartsch, o.c. 1797, nrs. 1, 4, 5, 9, 10, 12, 13, 15, 27, 316, 320, 338. Voor de getekende vroege zelfportretten zie: Benesch, *The Drawings of Rembrandt,* London, 1954–57, nrs. 53 en 54.

[39] H. Schneider, R. Ekkart, o.c. nrs. 246 en 248. Het Lievensportret dat Lucas Vorsterman graveerde naar een verloren studie van Van Dijck laat ook dezelfde soort kin, mond en neus zien. De oogopslag en de vorm der wenkbrauwen komt heel dicht bij die van de harpspeler. Het gelaat is iets boller, wat wellicht komt doordat de graveur de realiteit wat geïdealiseerd heeft. Het portret verscheen in de zogenaamde Iconografie, een serie grafische portretten door en naar Van Dijck, die in 1636 of later te Antwerpen werd uitgegeven door Mart. van Enden. Zie: M. Mauquoy-Hendrickx, *L'Iconographie d'Antoine van Dijck, Catalogue raisonné,* Brussel, 1956, nr. 85. Het zelfportret te Londen wordt door Neil MacLaren aan het eind van Lievens' Antwerpse periode (1635–44) of vlak daarna gedateerd.
Zie: Neil MacLaren, *National Gallery Catalogues, The Dutch School,* Londen 1960, p. 223, 224, nr. 2864.

[40] Het smalle gelaat van de harpspeler zou kunnen wijzen op een mogelijk zwak gestel van Lievens. Huygens spreekt er in zijn dagboek zijn verwondering over uit, 'dat een zo tere stam zo rijkelijk vruchten heeft gedragen', Kan. o.c. p. 80.

14
Jan Lievens, Zelfportret, Kopenhagen, *Statens Museum for Kunst*



14

Rembrandts latere versies van de Doop van de Kamerling

Rembrandt heeft zich ook later met het thema van de Doop van de Kamerling bezig gehouden. Enige tijd na 1626 maakte hij een versie die ons is overgeleverd in geschilderde copiën[41] en in een ets, die Jan Joris van Vliet in 1631 ervan maakte (afb. 15)[42]. In deze wel zeer originele compositie valt eerst de aandacht op de groep op de achtergrond met de zich zeer nadrukkelijk manifesterende ruiter, die nog geaccentueerd wordt door de cirkelvorm van de parasol. Ondanks deze blikvanger is de doop zelf, die

[41] O.a. een die zich vroeger in het Landesmuseum te Oldenburg bevond. Zie: W. Fraenger, *Der Junge Rembrandt,* Band I. Johan Georg van Vliet und Rembrandt, Heidelberg 1920, af. 12. Veiling Frederik Muller, Amsterdam, 1924, nr. 154.

[42] Bartsch o.c. 1797, nr. 12.



15

15
J. G. van Vliet, De Doop van de Kamerling, naar Rembrandt
1631

16
Rembrandt van Rijn,
De Doop van de Kamerling,
1641



16

zich als een bescheiden handeling ietwat geïsoleerd op de voorgrond afspeelt, toch het dramatisch centrum gebleven, vooral dankzij de blikrichting van het nieuwsgierig toekijkende gevolg van de kamerling. Rembrandt staat in deze versie veel vrijer tegenover zijn vroegere leermeester dan in het Utrechtse stuk; citaten uit Lastman-composities zijn nu niet meer te ontdekken. Ook het door Rubens beïnvloede compositieschema heeft hij verlaten ten gunste van een minder strakke en meer gedurfde wijze van componeren.
In 1641 maakte Rembrandt een ets met de Doop van de Kamerling (afb. 16). Hierin schijnt hij teruggegrepen te hebben op de composities die wij van Lastman kennen[43]. De plaatsing van de wagen komt overeen met die op Lastmans versie te Parijs, alleen is het tweespan een driespan geworden. De parasol uit Karlsruhe is eveneens aanwezig. De houding van Philippus en die van de kamerling doen aan Rembrandts eigen paneel te Utrecht denken, zo ook de onverzorgde karrepaarden. De neger met de kleren van de kamerling is reeds te vinden op bovengenoemde ets van Van Vliet naar de verloren gegane Rembrandtcompositie en op een tekening van Rembrandt uit ca. 1640 in het Louvre, die door sommigen als een voorstudie voor de ets uit 1641 wordt beschouwd[44]. Ook deze tekening heeft een Lastmanachtige horizontale-compositie. De houding van Philippus en die van de kamerling schijnen terug te gaan op Lastmans geschilderde versie te Parijs, terwijl de ruiter rechts reminiscenties oproept aan diens paneel te München. Uit schetsen die Rembrandt in de dertier jaren maakte naar schilderijen van zijn leermeester, blijkt dat hij toen opnieuw belangstelling kreeg voor het werk van Lastman en wel vooral diens composities uit het tweede decennium van de eeuw. De ets uit 1641 en de daarmee verwante tekening ondersteunen deze opvatting[45]. Tenslotte zij hier nog gewezen op Rembrandts schilderij uit 1636 te Hannover. De doop van de Kamerling is hier opgenomen in een wijds landschap[46]. Alle elementen zijn er toch op terug te vinden; de ruiters, de grote reiswagen met parasol, de negerjongen met de kleren en tenslotte Philippus en de kamerling zelf. De laatste knielt, evenals op de ets van Van Vliet, enigszins met de rug naar ons toe. De houding van Philippus doet denken aan Lastmans paneel te Karlsruhe.

Het Thema van de Doop van de Kamerling en de reformatie in Nederland

De voorstelling van de Doop van de Kamerling vindt men in de Nederlandse kunst voor het eerst in de 16e eeuw. De vroegste afbeelding is een gravure van de meester A. C. uit 1524[47]. Omstreeks 1550 maakte Hansje van Elburg een triptiek voor het altaar van het Visverkopersgilde in de O.L. Vrouwekerk te Antwerpen. Op het linker zijluik is de Doop van de Kamerling afgebeeld[48]. Ook zijn er enige kleine zelfstandige schilderijen met dit onderwerp bekend, waarvan de meeste uit het eind van de 16e eeuw dateren[49]. Het thema maakt bovendien deel uit van een reeks prenten van Philip Galle naar Maerten van Heemskerck, die de Handelingen der Apostelen tot onderwerp

---

[43] Bartsch o.c. 1797, nr. 98, L. Münz, *A Critical Catalogue of Rembrandt's Etchings,* Londen, 1952, nr. 211. Hollstein, o.c. nr. 98.

[44] Benesch o.c. 1954–57, nr. 488. Münz o.c. nr. 211. C. Tümpel, *Rembrandt legt die Bibel aus,* Zeichnungen und Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlijn, 1970, nr. 122. Münz en Tümpel twijfelen aan de eigenhandigheid van de tekening. Zie ook Broos o.c. p. 93 e.v.

[45] Zie W. Stechow, 'Some observations on Rembrandt and Lastman', *Oud Holland,* 1969, p. 148 e.v. Benesch o.c. nrs. 446–449, Broos o.c. p. 95.

[46] Bredius, Gerson o.c. nr. 439.

[47] Hollstein, o.c. nr. 77.

[48] Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv.nr. 2121. Zie: J. Bruyn, *Bulletin Boymans van Beuningen,* 1966, dl. XVII, nr. 1, p. 2 e.v.

[49] Zie: Pigler, *Barockthemen,* Budapest, 1974, p. 389 e.v. In het museum te Charkow bevindt zich een schilderij met dit thema van Jan van Scorel (niet bij Pigler). De Fondation Custodia te Parijs bezit een schilderij van Jan Mostaert met de Doop van Christus in de Jordaan. Het is gevat in een door Crispijn van der Broecke geschilderde lijst. Deze toont boven de doortocht door de Rode Zee, links, Christus geneest de Lamme, rechts, Christus geneest de Blinde en onder, de Doop van



17

heeft (afb. 17)[50]. Vanaf het begin van de 17e eeuw mocht de voorstelling zich in Noord-Nederland ineens in een uitzonderlijk grote belangstelling verheugen. Talrijke malen werd hij toen in beeld gebracht, vooral bij de zogenaamde praerembrandtisten was hij zeer populair. In Piglers *Barockthemen* kan men nagaan welke van de minder algemene thema's uit het Nieuwe Testament – de meer gewone onderwerpen als de aanbidding der herders, de aanbidding der koningen, de kruisdood, de opstanding e.d. worden door Pigler niet behandeld – in de 17e eeuw het meest geschilderd werden. Dit blijkt in ons land op de allereerste plaats de doop van de kamerling te zijn, als goede tweede volgt dan Christus in Emmaus. Volgens mij houdt dit verband met de vestiging van de reformatie in Noord-Nederland. De Rooms-Katholieke kerk kent van oudsher zeven sacramenten, genademiddelen bij uitstek. De reformatie had er echter vijf afgeschaft en alleen doop en avondmaal behouden. Daar werden ze nu niet meer zozeer als een zelfstandig werkend genademiddel beschouwd, maar veeleer als een waarteken en zegel van het verbond dat God met zijn volk had gesloten. Vóór de komst van Christus werd dat godsvolk gevormd door het uitverkoren Israël. Voor de individuele Israëliet kreeg dit verbond door de besnijdenis ook persoonlijke geldigheid. Christus had het oude verbond vernieuwd. Voortaan behoorden zij die het geloof in het evangelie van Christus beleden, tot het nieuwe godsvolk. Voor hen was niet meer de besnijdenis maar de doop de persoonlijke bevestiging van Gods gelofte[51]. In het commentaar, dat Calvijn schreef op de Handelingen der Apostelen stelt hij i.v.m. het verhaal van de doop van de kamerling, dat het geloof op de eerste plaats moet komen en dat daarna pas de doop kan volgen. Het geloof in de Schrift was allereerst nood-

de Kamerling (inv.nr. 6690, niet bij Pigler).

[50] Hollstein, o.c. nr. 206-240.

[51] Voor de gedachten over de doop in het reformatorische Nederland in het begin van de 17e eeuw zie: H. J. Olthuis, *De Doopspraktijk der Gereformeerde Kerken in Nederland,* 1568-1816, Utrecht, 1908, passim. A. Th. van Deursen, *Bavianen en Slijkgeuzen,* Assen, 1974, passim.

17
Philip Galle, De Doop van de Kamerling, naar Maerten van Heemskerck

18
Simon Frisius, Het Algemeyn Christen Geloove, 1606



18

zakelijk en niet het sacrament van de doop[52]. Dit was geheel afwijkend van de Rooms-Katholieke leer volgens welke het ontvangen van dit sacrament de voorwaarde vormde voor toekomstig zieleheil.
In de Nederlandse reformatorische kerk mochten dan ook overeenkomstig de leer, eerst geloof, dan doop, volwassenen niet gedoopt worden 'ten sy dezelve al vooren het Evangelium gehoort ende gelooft hebben'[53]. Doop en verkondiging achtte men onlosmakelijk met elkaar verbonden. Immers Christus had zijn apostelen de opdracht meegegeven: 'Gaat dan henen, onderwijst alle volken, doopt hen in den naam van den Vader, van den Zoon en van den Heiligen Geest' (Matth. 28 : 19). In de reformatorische doopppraktijk kwamen deze ideeën tot uiting. Op de synodes te Wezel, 1568, Dordrecht, 1578, Middelburg, 1581 en 's-Gravenhage, 1586 gold het principe: geen doop zonder prediking des woords. De doop moest worden toegediend temidden van de gemeente in combinatie met lezing en uitleg van de bijbel. Het gebeurde voortaan

[52] Die Apostelgeschichte durch den heiligen Evangelisten Lucam beschrieben darinn kürzlich wie das heilige Evangelium von unserem Heyland Jesu Christo durch die Apostel anfänglich zu Jeruzalem geprediget und nachmals durch die ganze Welt erkläret durch Ioannem Calvinum, aber jetzt dem gemeinen Mann so der lateinischen Sprach unerfahren durch einen Gottliebenden und gelehrten zu gutem verteutscht. Gedrückt in Fürstlicher Pfalz zu Newstadt an der Hardt. Durch Matthaeum Harnisch anno MDXV fol. 101 e.v.

[53] Formulier uit Middelburg, 1611, afgedrukt bij Olthuis o.c. p. 260. Bij de kinderdoop, die in de praktijk natuurlijk veel vaker plaats vond dan de doop van volwassenen, kon van bewust geloof vóór de doop geen sprake zijn. Toch mocht volgens de calvinistische theologie de kinderdoop niet afgewezen worden. Kinderen van christelijke ouders, behoorden reeds bij de geboorte tot het gelovende godsvolk, wat door de toediening van de doop temidden van de gemeente bevestigd werd. In het oude verbond gebeurde dit door de besnijdenis, die reeds op de achtste dag plaats vond. Zie: Olthuis o.c. p. 59.

ook niet meer achter in de kerk of in een aparte kapel, zoals bij de katholieken, maar binnen de dooptuin in directe nabijheid van de kansel. Daar werd, nadat de Schrift gelezen en verklaard was, de doop toegediend. Bovengenoemde opvattingen over de doop kon de reformatorische christen terugvinden in het verhaal van de doop van de kamerling [54]. Immers, doordat Philippus aan de kamerling de schrift verklaarde, kwam deze tot het geloof, waarna hij gedisponeerd was om de doop te ontvangen als bezegeling van het feit, dat hij nu tot het godsvolk behoorde. De grote betekenis die de reformatie reeds vroeg aan het verhaal van de doop van de kamerling hechtte, blijkt voorts uit een uit 1606 daterende prent van Simon Frisius getiteld: 'Het Algemeyn Christen Geloove' (afb. 18) [55]. In het midden ziet men onder een triomfboog een stèle met de reformatorische versie van de twaalf artikelen van het geloof. Boven op de stèle ligt de liefde, geloof en hoop staan aan weerszijden. Aan de basis van de boog en bij de aanzet van de ronding zitten de vier evangelisten. In het landschap, dat aan beide zijden van de stèle zichtbaar is, ziet men links de doop van de kamerling en rechts de bekering van Paulus. Hiermee corresponderen in de sokkelzone links de doop van Christus in de Jordaan en het laatste avondmaal en rechts de prediking van Christus vanuit het vissersscheepje. Het sacrament wordt hier gesteld naast de bekering door het aanhoren van het woord van Christus. Het laatste wordt vooral verbeeld door de bekering van Paulus, het eerste door de doop van de kamerling. Deze twee voorstellingen zijn beide groter weergegeven dan de taferelen uit het leven van Christus in de sokkelzone. Zij vormen daarvan als het ware de voortzetting in de historische werkelijkheid van de kerk, dat wil zeggen van het godsvolk van het nieuwe verbond.
Uit dit alles mag men niet concluderen dat Rembrandts Doop van de Kamerling en de vele andere 17e eeuwse schilderijen met dit onderwerp een kerkelijke bestemming hebben gehad. Integendeel, in calvinistische kerken waren nagenoeg geen figuratieve voorstellingen te vinden. Wel kunnen dergelijke stukken in een consistoriekamer gehangen hebben. Aannemelijker is, dat zij schilderd zijn om als exemplum in huis te hangen bij reformatorische christenen. De voorstelling van de doop van de kamerling zal de bewoners gewezen hebben op hun eigen doop, door welke het verbond dat God met zijn volk had gesloten, ook voor hen persoonlijk betekenis had gekregen.

[54] Het feit dat op de schilderijen van de doop van de kamerling, de doop door middel van besprenkeling – en niet door onderdompeling, zoals beter overeen zou komen met de bijbeltekst – wordt toegediend, zal de reformatorische beschouwer uit het begin van de 17e eeuw niet gestoten hebben. Calvijn stelt namelijk in zijn bovengenoemd commentaar op de Handelingen der Apostelen, dat het verschil tussen de onderdompeling en besprenkeling slechts een uiterlijk onderscheid is, waaraan men zich niet al teveel gelegen moet laten liggen.

[55] Hollstein, o.c. nr. 3.

H. L. M. DEFOER

Rembrandt van Rijn, *The Baptism of the Eunuch*

In February 1976 the Aartsbisschoppelijk Museum at Utrecht bought a previously unknown youthful work by Rembrandt, The Baptism of the Eunuch *(Fig. 1, Note 1; 64 × 47,5 cm). It was in reasonably good condition (Note 2) and was restored in July and August 1976, the disturbing join between the two vertical panels on which it is painted being eliminated. It shows the actual moment of the baptism in the story in Acts (8 : 26–40), departing from the Bible version, but agreeing with the tradition evolved in the second half of the 16th century inasmuch as the main protagonists are not shown in the water.*
Rembrandt's initials appear with the date 1626 at the bottom on the right (Note 3) and at the same point can be seen the technique of scratching in the wet paint with the back of the brush, which also occurs in the Leiden history piece (Note 4) and self portraits in Cassel and Munich (Note 5). The painting further shows great similarity to four other panels of 1626, which are unanimously accepted as the work of Rembrandt (Figs. 2-5, Notes 6-9). It is of virtually the same dimensions as the Balaam *and* Musical Party, *both painted on panels of*