

Bockbesprekingen/Bookreviews

Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim etc. (Georg Olms) 1984 (Studien zur Kunstgeschichte 25) ISBN 3-487-07506-7

Raupps Buch erscheint in einem Moment, in dem die Selbstdarstellung von Künstlern verstärkt Beachtung findet, sei es in Kunstwerken selbst, in Ausstellungen oder wissenschaftlichen Publikationen.¹

Das Interesse am äusseren Erscheinungsbild wie auch an den Lebensumständen von bildenden Künstlern kennen wir seit der Renaissance, aus der uns – nach der Antike – die ersten deutlicheren Umrissse von Künstlerpersönlichkeiten überliefert sind. Ein neues Selbst- und Standesgefühl, verbunden mit historischem und nationalem beziehungsweise städtischem Bewusstsein manifestiert sich deutlich in Vasaris *Künstlerviten* (ed. pr. 1550), die achtzehn Jahre später in der zweiten Auflage auch mit Malerporträts illustriert werden. Vasari findet sein Vorbild in Porträtsammlungen und deren gedruckter Version, den *Bildnistheatri*, die auch – geografisch oder berufsspezifisch geordnet – diesseits der Alpen verfasst werden. Van Mander gebraucht sie als Quelle aber nimmt die Illustrationen noch nicht auf, erst seit der zweiten Jahrhunderthälfte werden sie beinahe selbstverständlicher Bestandteil der Künstlerbiographien. So wie diese graphischen Abbildungen in der Regel gemalten oder anderen originalen Kunstwerken folgen, so wirken sie auch wieder typenbestimmend in die Bildproduktion zurück.

Spätestens seit Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* werden derartige Porträts als Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers gelesen, wird die 'Mahlerkunst die Mutter und Tochter der Physiognomie'. So wie Kunstwerke – etwa die reduzierte Wiedergabe von Rembrandts *Ecce homo* (B 77) – zur Beschreibung charakteristischer – und das heisst hier wie bei den meisten Niederländern gemeiner – Gesichtszüge gebraucht werden können, so verraten die Züge des Malers wie die seines Porträts seine Begabung. Aus Van Dycks Selbstporträt (von Vorsterman für die *Iconographie* gestochen; Mauquoy-Hendrickx 79; Raupp Abb. 114) liest der Schweizer Menschenkenner in der 'unscharfen wohlgewölbten Stirn' den 'reichen Denker oder Schnellscher', in den 'treffend schmachttenden' Augen die 'fruchtbare Empfanglichkeit', in der Nase 'feine Schnell- und Schöpfungskraft' und im Mund 'Muth, Stolz und Adel'. 'Der äussere Umriss von der Stirn an, wo sie nicht mehr vom Haare bedeckt wird, bis an den Hals ist ebenfalls voll Feinheit und Geist – so wie die Stellung und alles.' Das Porträt wird eine lebende Visus-Allegorie: 'Ich möchte dies Auge, das so tief, so verschoben ist – das *Künstlerauge* nennen, weil ich's an so vielen, vielen Künstlern wahrgenommen – und ich möchte Knaben von zwölf bis vierzehn Jahren, die so ein Auge ausgezeichnet zu Kunstprofessionen widmen.' So zu einem verlässlichen Kriterium bei der Berufswahl geworden, wird das

Künstlerauge näher charakterisiert: 'kommen doch die meisten darinn überein, dass das obere Augenlid mehr oder weniger unter den Augenknochen eingeschoben ist, dass die Augenbrauen stark behaart sind'.²

Es ist auffällig, wie ähnlich Ripas Beschreibung der *Pictura-Allegorie* lautet, die sicherlich Einfluss auf die Malerporträts des 17. Jahrhunderts gehabt hat: 'Een schoone Vrouwe, met swarte, grove en verspreyde hoofdhayren in verscheyden strengels gebonden, met ronde winckbrouwen, die de fontastyke gedachten uytbeelden, zy zal haer mond decken met een band...'. Der wilde Haarschopf ist Zeichen des Gedankenreichtums (man denke hierbei etwa an Rembrandts frühe Selbstporträts) und der daraus entspringenden Schwermütigkeit, die Haare 'wachsen auf dem Kopf wie die Gedanken darin'. Die geschwungenen Brauen weisen auf Verwunderung 'en in der wachtheyt, soo geeft sich de Schilder tot sulcke nauwe en scherpzinnige doorsnuffingen van de alderminste dingen in sich self, en dat door de hulpe van de konst, dat hy daer lichtlyck verbaestheydt en swaer-moedigheydt van krijght'.³

Derartige Beobachtungen sinken in die Volksweisheit ab, wo sie sich mit Regeln der Gallschen Schädellehre vermischen, etwa wenn noch nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts als eines der nötigen Erfordernisse für Mal- und Bildhaukunst ein 'Ortsinn' gefordert wird, erkennbar in den Augenhöhlen, 'äusserlich sichtbar an der Nasenwurzel... und am Innenrand der Augenbraue. Dazu kommt der 'Farbsinn': eine Erhebung oberhalb der Augenbrauen '...gibt den Augenbrauen einen eigenartigen Schwung...'. Malerbriefe etwa und die Physiognomie von Malerbildnissen zeigen, wie solche Auffassungen auch von den Betroffenen geteilt werden.⁴

In unserem Jahrhundert feiern derartige Volksweisheiten, jetzt neu gespeist vom modischen Interesse an der Psychologie fröhliche Urständ. Die moderne Menschenkunde dient der Verwissenschaftlichung romantischer Künstlervorstellungen und Genieideen.

'Die Kraft seiner Instinkte findet nicht die wohlanständige Beschränkung auf ein bürgerliches Familienbild' heisst es dann bei Fritz Ried zu Rembrandts Selbstporträt mit Saskia (Dresden), '...der Mund und besonders das Auge künden schmerzhaftes Wissen und tragisches Ahnen... die kavaliärs-mässige Eleganz ist hier wie eine Maskerade'. (Schon 1905 hatte Naumann diese 'Maskerade' als Bordellszene erkannt.) Ried schliesst sich mit seiner Buchgesellschaftsausgabe einem vier Jahre eher erschienen Werk von Ernst Bernhard an, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, das gleichzeitig mit dem Erscheinen von Rieds Buch in einer Rezension von Kurt Bauch vernichtend kritisiert wurde. Unter den vielen Fragen, die er Bernhard entgegen hält, steht die nach dem 'Inhalt' der Selbstporträts an erster Stelle, ihrer sozialen Funktion, die aus Haltung, Kleidung und Attributen erschlossen werden kann.⁵

Bauch stellt der zeitlosen Erkennbarkeit des Genies, die sich dem naiven Betrachter in derartigen Porträts zu eröffnen scheint, eine von historischen Formen und Funktionen bestimmte Typologie entgegen. Ohne das ausdrücklich zu erwähnen, nimmt er damit Fragestellungen auf, die Jakob Burckhardt in einem späten Aufsatz formuliert hatte. Auf diesen 'vorbildlichen Pfadfinder' bezieht sich dann auch Aby Warburg in seinem grundlegenden 'Beitrag zur Bildniskunst des florentinischen Bürgertums'. Doch dauert es noch lange, bis der hier vorgezeichnete Weg einer historisch-ikonologischen Interpretation von Künstlerbildnissen intensiver gefolgt wurde. Jan Emmens hat für die niederländische Kunst nachdrücklich Stereotypen im – literarischen wie bildnerischen – Bild des Künstlers nachgewiesen und Porträt wie Atelierdarstellungen vor dem Hintergrund der Kunsttheorie gedeutet.⁶

So verstanden verliert das Künstlerporträt seinen romantischen Glanz aber auch seine lediglich individuelle Bedeutung. Es wird Träger allgemeiner Ideen und damit aus dem Zusammenhang gewöhnlicher Contrafekten in die Nähe des Historienbildes erhoben.⁷

Das eingangs erwähnte Interesse an Künstler(selbst)bildnissen der letzten Jahre mag als Symptom narzistischer Selbstdiagnose, als Konsequenz einer stets mehr auf Schaffensprozess und Künstlerpersönlichkeit bezogenen Kunst oder einfach als Zeichen eines modernen Lebensgefühls verstanden werden – wissenschaftlich wird es von einer verstärkten Wendung der kunstgeschichtlichen Forschung zu den historisch, sozialen und theoretischen Voraussetzungen künstlerischen Schaffens begleitet. Raupp hat hierzu in Aufsätzen – vor allem in der Braunschweiger Ausstellung *Das Bild des Künstlers* – beigetragen, sodass seine Bonner Dissertation von 1979, die erst mit fünfjähriger Verspätung zum Druck kam, mit grossem Interesse erwartet wurde. Der beeindruckende Umfang des jetzt vorliegenden Buchs (502 Seiten mit 226 Abbildungen), der zu dieser Verzögerung geführt hat, ist auch der Grund dafür, dass in dieser Rezension nur einige Gedanken aufgegriffen und besprochen werden können.⁸

Zurecht beginnt Raupp mit einer Darstellung 'zu Forschungsstand und Methode', in der er sich von älteren Untersuchungen absetzt, deren Interesse dokumentarisch oder psychologisch bestimmt war. Er löst die Porträts aus der Entwicklungsgeschichte der Künstlerpersönlichkeit wie aus dem ewigen Pantheon der Genies, stellt sie in ihren zeitlichen und geographischen Zusammenhang und sucht sie in ihren motivgeschichtlichen und theoretischen Voraussetzungen zu erklären. Seine Grundthese dabei ist, dass das Bild des Künstlers das Künstlerbildnis bestimmt. Mit der Beschränkung auf die Niederlande des 16. und 17. Jahrhunderts hat er dabei eine Periode gewählt, in der eine grosse Zahl Künstlerporträts entstanden – zugleich mit einem erwachenden Selbstbewusstsein der bildenden Künstler, dessen theoretische Voraussetzung wie seine ikonographischen Folgen in den letzten beiden Jahrzehnten intensiv untersucht wurden. Erst in den letzten Jahren ist daneben auch nachdrücklich darauf hingewiesen worden, dass alle theoretischen Beschwörungen von Adel und besonderer Art der Malerei (und der anderen bildenden Künste) in der Praxis

wenig genützt haben: Goeree wiederholt 1670 praktisch dieselben Klagen über die Missachtung der Maler als Handwerker, die wir von Van Mander aus dem Beginn des Jahrhunderts kennen. Damit ist das bisherige, hauptsächlich aus der theoretischen Kunstliteratur entlehnte Vertrauen der Forschung in eine erfolgreiche Emanzipation der bildenden Kunst im 17. Jahrhundert erschüttert, ohne dass wir noch über genug historisch-soziologische Detailuntersuchungen verfügten, um zu einem umfassenderen Bild der Entwicklung kommen zu können.⁹

Das Corpus des ersten Teils von Raupps Untersuchungen bilden zentral die Künstlerporträts der zwei bedeutsamsten Bildnissammlungen der untersuchten Periode. Das ist die zuerst 1572 verlegte, vom Lütticher Humanisten Domenicus Lampsonius und seinem Antwerpener Verleger Hieronymus Cock zusammengestellte Sammlung der *Pictorum aliquot celebrium Germanicae inferioris effigies*. Ihre Bedeutung beweist sich, wenn Van Mander die Beischriften in seinem *Schilderboek* übernimmt und das gesamte Material in das dreimal so umfangreiche Pantheon eingeht, das der Haager Hendrik Hondius 1610 herausgibt. Die zweite von Raupp untersuchte Sammlung, die *Iconographia* des seiner Heimat Antwerpen entwichenen europäischen Hofkünstlers Antonis van Dyck entstand ca. 1640, erhielt den zitierten Titel allerdings erst in einer Ausgabe von 1759.

Bei Lampsonius schliessen sich die 23 Kupferstichporträts zu einem Memorialzyklus zusammen – eine Funktion, die im Abschluss der Serie mit dem Vanitasporträt des jüngst verstorbenen Verlegers Cocks unterstrichen wird. Gemeinsam ist den Bildnissen das auch für Humanistenporträts gebräuchliche Halbformat vor – in der Regel – unbestimmtem Hintergrund. Regelmässig wird durch physiognomische (Stirn-Augen-Partie) oder rhetorische Gebärden eine Erhöhung des Ausdruckswerts angestrebt, in den jüngeren Porträts findet sich gelegentlich der Verweis auf den Beruf des Dargestellten durch die Beigabe von Malerattributen, was als deren Anerkennung als *insignia virtutis* der Pictura als *ars nobilis* interpretiert wird.

In der späteren Bearbeitung der Serie tritt diese Einheitlichkeit des Bildtypus zurück, der Bildausschnitt wird grösser, Hintergrunddarstellungen und andere zunehmende Verweisungen auf die Tätigkeit der Dargestellten lassen eine stärkere berufsspezifische Ausprägung der Bildnisserie erkennen, widerspiegeln aber wohl auch die allgemeine Entwicklung der Porträtkunst. Raupp charakterisiert diese Veränderungen als den Gegensatz von 'synthetischer' und 'analytischer' Darstellung, wobei der letzte Begriff in der öfter stark angesetzten Begriffssprache des Autors ein additives Kompositionsprinzip bezeichnet, in dem die bedeutungsträchtigen Elemente die Deutlichkeit der eigentlichen Bildnissdarstellung überwuchern können. Einen solchen Concettismus (dieser Begriff wird zurecht auf p. 31 angeführt) dann unter Bezug auf die Gesellschaftsideale Coornherts erklären zu wollen, scheint mir eine schwergewichtige Überinterpretation, wie sie die Erklärungen des Buchs auch an anderen Stellen charakterisiert. So etwa, wenn die hier gewonnenen Erkenntnisse zur Erklärung von Jacques de Gheyns *Selbstporträt am Totenbett* (British Museum, London, 1601) gebraucht werden: von der formalen und wohl auch

inhaltlichen Unstimmigkeit der Szene und dem mit mir nicht erkennbarem – schmerzlichen Gesichtsausdruck auf ein Totenbett weisenden Maler auf Horatius *Ars poetica* 102 'si vis me flere dolendum est primum ipse tibi' zu schliessen, scheint mit überzogen. ('Wenn du bewegen mich willst, traure zuvor erst dann selbst' – Raupp gibt hier wie an anderen Stellen keine Übersetzungen auch schwieriger fremdsprachiger Zitate.) Es handelt sich hier meiner Meinung nach viel eher um ein (Familien?) Bild in einer Künstlerporträts so häufig eigenen charakteristischen Doppelheit: einerseits weist es auf die Flüchtigkeit des Lebens, andererseits auf die Bewahrung der Erinnerung in der Kunst. Die Grenze zwischen christlicher Bescheidenheit und humanistisch geprägtem Selbstbewusstsein ist hier wie in einer Reihe anderer derartiger Bildnisse nicht anzugeben, Berufs- und allgemeiner Gesellschaftsethos fallen möglicherweise auseinander (vgl. hierzu unten).¹⁰

Künstlerisch bedeutsamer als die Lampsonius-Hondius-Serien ist Van Dycks als *Iconographia* berühmt gewordene Sammlung von zunächst 80 Porträtstichen, die – nicht berufstypisch zusammengefasst – eine für solche *theatri* auffallend grosse Zahl, nämlich 52 Künstler und Liebhaber darstellen. Die *Iconographia*, deren umständliche Entstehungsgeschichte Raupp nachzeichnet, knüpft wie die ältere Serie an italienische Vorbilder an, unterscheidet sich aber durch eine wenig strikte nationale Abgrenzung sowie das Fehlen von biographischen oder preisenden Texten und legt damit alle Nachdruck auf die bildnerische Darstellung und deren Mittel. Wie auch die auffällige Auswahl der Dargestellten dient das dem Hauptziel der *Iconographia*, nämlich der Nobilitierung des Künstlers, der hier die Gesellschaft vornehmer *virtuosi* sucht. Damit werden die persönlichen Ambitionen Van Dycks und Erinnerungen an das künstlerische Klima am Musenhof Charles I ausgedrückt, wie es etwa Henry Peacham in seinem Zuchtbuch für *virtuosi* oder 'leefhebbers (as the Dutch call them)' formuliert. Seine Beschreibung des *Compleat Gentleman* ist Sir William Howard gewidmet, dem Sohn des berühmten Lord Arundel, in dessen Dienst Franciscus Junius seine *De pictura veterum* verfasst.¹¹

Hinzuzufügen wäre hier der Hinweis auf Jan van Scorel, der schon 1519 seinen Obervellacher Alter mit der stolzen Signatur 'Ioannes Scorelius Hollandius picturie artis amator...' – Johann van Scorel aus Holland, Liebhaber der Malkunst – zeichnet (die allerdings möglicherweise restauriert ist). Nach seiner Rückkehr aus Italien verweigert er den Utrechter Zunftbrüdern hochmütig den Eintritt in die Gilde – das ist allerdings auch bloss die der Sattelmacher, unter die auch die Maler fielen – und die Zahlung eines Mitgliedsbeitrags und droht sogar, er wolle seine Produktion so steigern, dass sie brotlos würden. Dieses frühe Selbstbewusstsein findet seine Rechtfertigung übrigens in Scorels Immunität als Kanonikus und nicht – wie erst gegen Ende des Jahrhunderts bei Frans Floris und den Antwerpener Malern – im Beruf auf den Adel der Malkunst.¹²

Bestimmend für die Porträts van Dycks ist das höfische Ideal der *sprezzatura*. In Untersicht in einem kurzen Bildausschnitt gegeben tritt der Dargestellte direkt und heftig auf, seine Physiognomie ist angespannt, sein kraftvolles Gebaren wird noch durch die oft monumental gesteigerte Ge-

wandbehandlung erhöht. Die den Künstlern sparsam beigegebenen Attribute sind dieselben, wie sie die vornehmen Dilettanten hantieren: das Studium etwa einer Antike hat ungleich mehr Prestige als die Arbeit im Atelier.¹³

Der Einfluss italienischer Vorbilder wie auch der grossen Bewegungen in Rembrandts Historien ist in diesem Porträtstyp deutlich. Daneben und davor erklärt Raupp seine 'bewegelijkheid' aus der Kunsttheorie von Junius, der – parallel mit gleichartigen Forderungen des dramatischen 'per-movere' – eine vergegenwärtigende Darstellung gefordert hat. Der Künstler muss nicht nur argumentierend überzeugen sondern auch emotionell bewegen – was seinen Niederschlag in der Forderung der 'bewegelijkheid' der Abbildung findet.¹⁴

Eine solche theoretisierende Erklärung ist – nicht nur durch die biographischen Beweise – naheliegend. Doch scheint mir der Nachdruck, den der Verfasser auf die Kunsttheorie gegenüber künstlerischer Praxis und Tradition legt, einseitig. Van Dyck kannte Junius erwiesenermassen, was er aber von dem (wie Rubens das in seinem Empfehlungsbrief fein andeutet) doch für praktizierende Künstler recht trockenen und wenig brauchbaren Buch versteht und verwertet, bleibt eine offene Frage. Die offenbar äusserst geringen Verkaufserfolge der niederländischen Junius-Übersetzung warnen uns, den Einfluss des gelehrten Philologen auf die Praxis zu hoch zu taxieren. Hier wie an anderen Stellen des Buches sind die oft interessanten und erhellenden Einzelinterpretationen unter einem zu schweren theoretischen Überbau eher erstickt, etwa durch Hinweise auf italienische Quellen, die in einer Gelehrtenbibliothek wie der Constantijn Huygens verfügbar, dem Gros der Maler jedoch unbekannt waren. Der früheren Überpsychologisierung der Künstlerporträts wird hier ein zu starke Beanspruchung der Kunsttheorie entgegengestellt.¹⁵

Nachdem Raupp die Gestaltungsprinzipien der Vitenserien und verwandter Darstellungen dargestellt hat, probiert er im zweiten Teil seines Buches die ganze Fülle der niederländischen Künstlerbildnisse des 17. Jahrhunderts in einer Typologie nach inhaltlichen und das heisst auch hier kunsttheoretischen Gesichtspunkten zu gliedern. Hauptcharakteristika sind ihm hierbei die Darstellung des *ingenium* und der Tugend, das heisst typische Anforderungen für den Künstler, der seine Zugehörigkeit zu den freien Künsten erweisen will und der dazu neben einer spezifischen Gabe die besondere Befolgung allgemein moralischer Forderungen demonstriert.

Im Streit um die Aufnahme in den Kreis der freien Künste spielt der Nachweis einer *ars*, also eines wissenschaftlichen Regelsystems (gegenüber dem handwerklichen *usus* der Praxis) eine ebenso bedeutsame Rolle wie der Besitz des *ingenium*, das der Künstler nach Junius übrigens mit dem Dilettanten teilt. Diese natürliche Anlage, deren Rolle und Gewicht stets wechselnd gegenüber der *ars* bestimmt werden muss, ist für Raupp das Kennzeichen einer ersten Gruppe von Porträts, für deren Bestimmung er wiederum Junius als bedeutsamen Zeugen ins Feld führt.

Die poetischen Selbstporträts Rembrandts (die Radierung Hind 158 – von 1639 und das ein Jahr später entstandene Londoner Gemälde) geben Gelegenheit die *aemulatio* mit

den Vorbildern von Raphaels *Castiglione* und Titians sogenanntem *Ariosto* zu besprechen (beide damals in der Amsterdamer Sammlung Lopez). Dabei können wir wohl selbst einen doppelten Wettstreit annehmen: der Maler Rembrandt misst sich mit den italienischen Grossmeistern, das Modell Rembrandt will mit dem – auch in Amsterdam massgebenden – Hofmann und dem Poeten verglichen werden. Zurecht weist Raupp darauf hin, dass diese gelehrte und traditionelle Vergleichung von *pictor* und *poeta* in den späten Selbstbildnissen der stolzen Verherrlichung des Malerberufs, auch mit seinen handwerklichen Aspekten Platz macht. Wenn bei diesem Hinweis auf Rembrandts freien Umgang mit den Regeln der Kunst dann eine Formulierung fällt wie 'hätte Rembrandt die Schriften des Lomazzo gelesen...' (p. 180), dann wird noch einmal grell die Kopflastigkeit der Argumentation beleuchtet.¹⁶

Das nächste der analysierten Motive, die 'geniale' Kopfwendung, hatte Raupp schon im Text des Braunschweiger Katalogs analysiert, und zwar kürzer als im vorliegenden Buch. Auch diese Bewegung – von Giorgiones Selbstporträt als David bis zur Verwordung des Motivs in der blossen Pose ist scharfsichtig belegt und scharfsinnig erläutert als die – wörtlich ins Bild gebrachte – Entgegensetzung von Geist und Körper. Zugleich ist dies Umwenden die Hinwendung des inspirierten Künstlers zur Quelle seiner Inspiration, die durchaus irdischer Natur sein kann (sodass er also nicht wie Evangelisten und in der Regel die ihnen nachfolgenden Autoren zu einer himmlischen Instanz *aufblicken* muss). Der selbstverständliche 'Sitz im Leben' einer solchen Bewegung wird ausdrücklich als 'zu oberflächlich' abgewiesen (p. 181), obwohl der Blick in den Spiegel für den sich selbst Modell sitzenden Maler doch notwendig ist und seine Identifikation zur Benennung von Selbstporträts in der Assistenz ein legitimes Hilfsmittel bildet. Auch die in ihrer Einfachheit so ansprechende Erklärung, dass der Maler sich hier rhetorisch 'sprechend' dem Publikum zuwendet, wird als bekannt übergangen.¹⁷

An einigen Stellen geht Raupp auf die Kleidung als wichtiges Indiz für Nobilitierungs- und andere Absichten ein, was schon am Beispiel von Vermeers *Allegorie der Malerei* deutlich demonstriert wurde. Wenn er aber Hirtenkostüme als Verweisung auf einen poetischen Geist deutet, der sich auch in der vorbildlichen Leistung der Kommödianten erkennen lässt, kann ich ihm nicht folgen, noch weniger wenn physiologische Spekulationen ihn bis zur Identifikation der 'Kuhäugigkeit' (p. 222 und 225) führen. Wir wissen – auch darauf ist in der Literatur hingewiesen – nur wenig über die nicht kodifizierte Physiognomik des 17. Jahrhunderts. Und was das Hirtenkostüm betrifft, scheint mir das vor allem mit dem zweifelhaften Beleg des Kommödianten überzogen. Auch hier würde ich einer einfacheren Erklärung den Vorzug geben: etwa als Verweis auf das niedere Genre von Bucolik und Pastorale und seine – auch ausserhalb der Kunsttheorie geschätzten – Vergnüglichkeiten.¹⁸

Ähnliche Vorbehalte ergeben sich bei der Einpassung der Bilder von rauchenden und musizierenden Malern in eine *mensiero*-Ikonographie und damit ihre philosophisch-kunsttheoretische Unterbauung, die mir in ihrer Beweisführung bröckelig detailistisch und in ihrem Resultat einäugig theo-

retisch vorkommt. Auf vielen oft emblematischen Umwegen – etwa Cats Emblem des rauchenden Verliebten – wird der Schluss gezogen, dass der Tabakgenuss *in malo* gedeutet werden muss und zwar als exemplarisch flüchtiger Genuss und Arbeitsunterbrechung, die beide wenig mit dem in der Literatur so propagierten Arbeitsethos des freien Malers zu vereinbaren sind. Die Frage nach dem sozialen Hintergrund des Rauchens, das vor allem ein Vergnügen von Untergruppen ist, eröffnet vielleicht eine Einsicht in die wirkliche gesellschaftliche Umgebung des Malers. Ein Protobohemienbildnis wie das (an anderer Stelle von Raupp gedeutete) Amsterdamer Bildnis J.D. de Heems (Abb. 193) könnte damit eine vorläufige Erklärung finden, da es sich kunsttheoretischer Interpretation wohl verschliesst.

Brouwers Selbstdarstellungen als Raucher scheinen mir – neben der hier dargestellten Verbindung mit Fünf-Sinnesfolgen – so auch als 'soziale Manifeste' und physiognomische Studien lesbar, deren Beliebtheit aus der vielfachen Nachfolge dieses Typs auch im Norden deutlich ist. Solche 'nabootsing' eines 'bootsenmaker' stehen im krassen Gegensatz zur würdigen Repräsentation à la Van Dyck. Die Imitation auch der Selbstporträts eines Malers, der von Rubens geschätzt und mit Rubens und Van Dyck verglichen wird, könnte ein Versuch sein, an das Renommee dieses Repräsentanten des niedrigen Genres anzuschliessen. Interessant wäre es auch, der Frage nachzugehen, ob sich in derartigen Manifestationen eines Antiideals auch unterschiedliche soziale Entwicklungen in den beiden Niederlanden äussern.¹⁹

Die mit dem Thema des Rauchens anklingende Vanitas-Thematik hat Aspekte, die in ihrer Gegensätzlichkeit prinzipielle Fragen der künstlerischen Selbstdarstellung aufwerfen. Wichtig ist dabei (wie oben auch schon angegeben), dass Verweise auf die Vergänglichkeit in Abbildungen von Malern sich zunächst einmal nicht von Vergänglichkeitsmotiven in anderen Porträts zu unterscheiden brauchen: der Maler teilt mit allen Zeitgenossen die christliche (oder aus der antiken Philosophie begründete) Einsicht in den Wert von Zeit und Ewigkeit. Erst wenn Stand und Tätigkeit des Malers selbst Thema der Darstellung sind (und jede Abgrenzung ist fragwürdig, weil alles was wir sehen, ja auf einem Werk eines Malers steht), erst wenn der Maler als Maler vor uns tritt, entstehen spezifische Probleme. Grob eingeteilt kann er sich zweifach zu seinem Beruf verhalten. Einmal bildet die Darstellung der Vanitas einen Gegensatz zu den Werken der Kunst, die in sich das Dargestellte grade verewigen (Memorialfunktion). Zum anderen kann der Maler angeben, dass er sich der Vergänglichkeit der Kunstwerke und damit seines eigenen Schaffens bewusst ist, die Kunstwerke werden Bestandteil der Vanitas, der Maler erweist sich – sei es auf einer höheren Stufe und spezifisch als *pictor sapiens* – als guter Christ.²⁰

Der Typ einer allgemeinen Vanitas, in der ein Maler figuriert wird etwa – neben dem vermeintlichen Selbstporträt Lucas van Leidsens (Abb. 157 folg.) – durch Hieronymus Wierix schon erwähntes Porträt von Hieronymus Cock vertreten, das als Schlusstück der *Effigies* die ganze Serie unter den Aspekt der Vergänglichkeit stellt. Den zweiten hier genannten Typ erkennt Raupp (p. 338) in Herman van

Vollenhovens *Selbstporträt, ein alter Ehepaar porträtierend* (1612, Rijksmuseum, Abb. 213). Das Ehepaar – Vollenhovens Eltern? – dessen Porträt auf der Staffelei praktisch vollendet ist, posiert noch im Atelier. Die Frau hat ihre Hand bekennend auf das Herz gelegt, der Mann hält einen Totenkopf, ihnen zur Seite eine Sanduhr. Während das – wohl nicht zufällig auch schon alte – Paar sein Bewusstsein der Sterblichkeit und zugleich seinen Glauben zur Schau stellt, demonstriert der Maler von diesem Ateliereinblick mit Malutensilien undweisend erhobener Hand, dass das Porträt im Bilde diese Vergänglichkeit gerade überleben kann.²¹

Ein ähnliches Manifest künstlerischer Macht vermute ich in dem inzwischen Johannes van Swinderen zugeschrieben *Selbstporträt* im Rijksmuseum (1617; als P.F. de Grebber; Abb. 162). Der orientalisch aufgeputzte Maler (die Identifikation als Selbstporträt ist nicht zu beweisen) hält in der Linken Palette und Pinsel wie eine Waffe über einem Totenkopf (mit Knochen und Sanduhr), der wieder auf der Zeichnung eines Männerakts ruht (dessen Hand die des Malers spiegelbildlich wiederholt und dessen Hals sich mehr oder weniger in den darüberliegenden Totenkopffortsetzt). Ein solches deutlich hierarchisch – symbolisch komponiertes, beinah zum Emblem verkürztes ‘Stilleben’ erfordert zwingend eine Lesung, die vorläufig etwa lautete: der Tod überwindet das (in der Aktzeichnung dargestellte) Leben, wird aber selbst wieder durch die Malerei bezwungen – wobei man sich fragen kann ob die Darstellung des Lebens gerade in einer Zeichnung (wodurch dieser Aspekt künstlerischer Tätigkeit als vergänglich erscheint) noch eine Rolle im Rangstreit von Malerei und Zeichnung spielen könnte.²²

Raupps durchgehende Deutung des ‘Selbstverständnis der holländischen Maler als moralische Instanz gegenüber ihrem Publikum’ mit dem konsequenten Beruf auf die Kunsttheorie und ikonographische Quellen wird in diesem Umfang mehr als in seinen früheren Publikationen zum Thema fragwürdig. Auch wenn man davon ausgeht, dass die niederländische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts narrativ und bedeutungsträchtig ist – und sicher bei diesem Thema kann wohl niemand das leugnen – kann man angesichts einer Anzahl der vorgelegten Interpretationen seine Zweifel nicht unterdrücken, der allerdings mit Bewunderung verbunden ist. Zu häufig hat man das Gefühl, dass – um beim Bild des Lesens zu bleiben – in der Interpretation wohl Worte entziffert werden, die Sätze, zu denen sie gefügt werden, aber von vornherein feststehen.

Die grundsätzliche Richtigkeit von Ausgangspunkt und These bleibt natürlich unumstritten, sicher haben die Maler sich nicht nur in ihren literarischen sondern auch in ihren bildlichen Darstellungen gegen den Vorwurf zu grosser ‘Wildheit’ verteidigen müssen. Aber ausser ihren berufsspezifischen Lebens- und Kunstäusserungen – und einer grossen Gruppe wird es sicher auch noch ganz einfach an

Standesgefühl gefehlt haben – ausser diesem aus der Kunsttheorie teilweise nachzuzeichnenden Selbstbewusstsein leben sie in der Gemeinschaft ihrer Städte und Dörfer, üben oft noch weitere Berufe aus, sind Mitglieder einer Kirche (wobei man sich den Einfluss der strengen, wenig bildfreundlichen Calvinisten gerade in diesem Milieu wohl als recht gering vorstellen muss). Die soziale Variationsbreite der Maler ist im niederländischen 17. Jahrhundert wohl nicht geringer als in der sosehr als Vorbild betrachteten italienischen Renaissance. Und sicher in der Oberschicht ist ein selbstgemaltes Porträt dann das einer Standesperson (etwa Terborchs Bildnis als Regent im Mauritshuis, Den Haag) und nicht das Selbstbildnis des Malers.²³

Grade eine religiöse, schon aus dem Spätmittelalter stammende Tradition erlaubt wohl auch eine theologische Erklärung für Selbstporträts im biblischen Kontext, wie etwa als verllorener Sohn oder als Gehilfe bei der Kreuzigung Christi. Im letzteren Fall identifiziert der Abgebildete sich mit den Sündern und denjenigen, die Christus nicht nur in der biblischen Vergangenheit, sondern durch ihre Sünden jeden Tag aufs Neue quälen. Ein solches Sündenbewusstsein spricht etwa der – einer allerdings sehr strengen calvinistischen Gruppe zugehörige – Jacob Revius aus. Nach der bekannten Anfangszeile ‘t en zijn de Joden niet, Heer Jesu, die u cruysten’ lässt er 12 evokativ bildliche Zeilen mit Passionsmomenten folgen, bevor er schliesst ‘Want dit is al geschied, eilaas! door mijne zonden’ (‘Es sind die Juden nicht, Herr Jesus, die dich kreuzigten... Denn dies ist alles, ach, gescheh’n durch meine Sünden’).²⁴

Ein anderes Motiv das des ‘weisenden’ Künstlers hat wohl auch eine einheimisch spätmittelalterliche Quelle – neben der bei Alberti genannten Funktion. Der in Graphik und Malerei des 16. Jahrhunderts so viel vorkommende weisende, spottende oder Kommentar liefernde Narr lebte – wie andere ‘nichtrealistische’ Figuren im 17. Jahrhundert in einer solchen realistischen Verkleidung fort.

Ich hoffe, dass alle genannten Zweifel und – notwendig groblineigen – Gegenvorschläge nicht die Bewunderung vor einem Buch verdecken, das weit den Rahmen einer Dissertation übersteigt, dessen Verfasser viel gelesen, gesehen und nachgedacht hat. Dass der Umfang der Dissertation ihrer Publikation so lange im Wege stand, sodass Teilergebnisse zuvor veröffentlicht wurden, rächt sich jetzt, wenn die negativen Seiten der manchmal doch allzu gründlichen Studie auffallen. Die Kenntnis der theoretischen Quellen wird den Malern zum Teil aufgezwungen, die *iconological fallacy*, die im Aussuchen der Details die Deutung des Ganzen verbiegt, alles das sind Anzeichen dafür dass das Pendel der Deutung, von der psychologisch-anekdoteschen jetzt – begreiflich genug – allzu sehr zur theoretisch-ikonologischen Seite durchgeschlagen ist. ‘Haast al te bedenkelijk’ hiess das im 17. Jahrhundert. Doch wird das Buch für lange Zeit eine Fundgrube bleiben, die man allerdings gern noch durch einen Index (nicht nur von Künstlernamen) erschlossen gesehen hätte.

Jochen Becker

ANMERKUNGEN

¹ In unvollständiger Auswahl nenne ich: *Eremit? Forscher? Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern*, Hamburg (Kat. Kunstverein) 1979; Joan Kirmair, ed., *The artist by himself: self portraits and drawings from youth to old age*, New York 1980; *Künstlerbildnisse vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Köln (Kat. Wallraf-Richartz-Museum) 1982; Mansfield Kirby Talley, *Portrait painting in England: studies in the technical literature printed before 1700*, London (privately printed by Paul Mellon Centre) 1981 (mit einer Anzahl auch für die Ikonologie interessanter Hinweise); Michael Levey, *The painter depicted: painters as subjects in painting*, London 1981; Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Dijon (Kat. Musée des Beaux Arts) 1983; E. de Jongh, 'Over ambachtsman en kunstenaar: de status van de schilder in de 16de en 17de eeuw', *Renaissance studies Utrecht* 2 (1983) 29-58; Pierre Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève 1984 (Le métier de l'artiste 3) (die Dissertation des Verfassers, *L'autoportrait dans la peinture occidentale*, Paris VIII, 1979, war mir nicht zugänglich); *L'autoportrait à l'âge de la photographie: peintres et photographes en dialogue avec leur propre image* (auch mit deutschem Titel *Das Selbstportrait...*) Bern (Kat. Lausanne und Karlsruhe) 1985; Gottfried Böhm, *Bildnis und Individuum: über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, 231-50 'Der Andere als Porträttyp: zum Selbstbildnis'; *Het aanzien van de kunstenaar: kunstenaarsportretten uit de 16de-20ste eeuw*, Leiden (Kat. Lakenhal) 1985 (eine auf der Grenze des Plagiats stehende Kompilation aus der älteren Literatur – die nirgends genannt wird).

² Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*..., 4 Bde., Leipzig etc. 1775-78, die Zitate in der Reihenfolge: I, 54; I, 85; II, 232; I, 256.

³ Cesare Ripa, *Iconologia*..., ed. D.P. Pers, Amsterdam 1644, 452.

⁴ *Kijkjes door venster, deur en dak in het binnenste van den mensch*..., 3e ed., [ca. 1865], 75 und 73. Bestätigt werden derartige physiognomische (Vor)Urteile etwa in der Kunstliteratur der Zeit: 'Zijn gelaat... teekende geest en vastberadenheid; zijn scherp blauw oog getuigde van zijn talent en werkelijk was Dulac een schilder, die, bij meer gezette studie, naam had kunnen maken.' J. Ph. Koelman, *In Rome* I, Arnhem 1869, 276; 'De kop heeft ongunstige vormen, en alles behalve de fisionomie eens kunstenaars, of liever, draagt geen het minste spoor der sprekende trekken van het kunstgenie', *Beoordeeld overzicht der... Amsterdamsche tentoonstelling*, Amsterdam 1828, 41; '...het is een schilder, en zeker een groot kunstenaar; want de

haren en die baard zijn een uithangbord, dat te kennen geeft, dat die heer een romantischen poëtisch mensch is', A. Roeder, 'Een morgen op de tentoonstelling te 's Hage', *De beeldende kunsten* 2 (1841), 308. (Die genannten Zitate freundlich mitgeteilt von A.M.E.L. Hoogenboom.)

⁵ Fritz Ried, *Das Selbstbildnis*, Berlin 1931, 65; Ernst Benkard, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginne des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1927; dessen Rezension durch Kurt Bauch in *Kritische Berichte* 1930/31, 10-25; Carl Neumann, *Rembrandt*, 2. Aufl., Berlin etc. 1905, 132 'Es ist bekannt, dass Rembrandt bei seinen Selbstbildnissen vielfach andere Zwecke als den der Ähnlichkeit verfolgte' schreibt schon Wilhelm R. Valentiner, *Rembrandt und seine Umgebung*, Strassburg 1905, 3. Der aristotelische Gedanke (*Poetik* 1448 b), dass der Charakter der Dichter die Art ihrer Werke bestimme, findet sich durchgehend in der italienischen Renaissance, mit Sigmund Freud ('Eine Kindheits-erinnerung des Leonardo da Vinci', zuerst 1910) und Ernst Kretschmer (*Körperbau und Charakter*, zahlreiche Auflagen seit 1921) wird dann der Begriff des Selbstbildnerischen auf das ganze Schaffen verbreitert, etwa bei G.F. Hartlaub, 'Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte', *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 9 (1955), 97-124, der einer Anzahl Zitate aus der Renaissance anführt. Michelangelos Bemerkung 'dat alle Schilders haer eygen zelfs beeltenis best konden maken' zitiert Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilder-konst*, Rotterdam 1678, 168; vgl. zu diesem Gedanken bei Michelangelo: Robert J. Clements, *Michelangelo's theory of art*, London 1963, 137.

⁶ Jakob Burckhardt, 'Das Porträt in der italienischen Renaissance', in *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, 2. Aufl. Berlin etc. [1911], 166-337; Aby Warburg, *Bildnis-kunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig [1902]. Zur Möglichkeit der Aufwertung des nicht allein individuell bedeutsamen Porträts etwa Hoogstraeten, *op. cit.* (s. Anm. 5) 87: 'de konterfeyters, die al redelijke gelijkenissen maeken, en oogden, neuzen, en monden al fraticjes naevolgen, wil ik zelfs niet buiten, of boven den eersten d.i. niedrigsten graet stellen, ten zyze haere tronyen niet de gemelde hoedanigheyt van de verstandelijke ziele omstorten'; Ignaz Jettles, *Aesthetisches Lexikon* II, Wien 1839, 197: 'Nur dann kann das Portrait sich zur ästhetischen Production erheben, wenn es in höherem Sinne aufgefasst zugleich ein Charakterbild wird, wenn die Wirklichkeit des Individuellen dem Idealen sich nähert'.

⁸ Hans Joachim Raupp, 'Musik im Atelier: Darstellungen musizierender Künstler in

der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts', *Oud Holland* 92 (1978), 106-29; *id.*, 'Selbstbildnisse und Künstlerporträts – ihre Funktion und Bedeutung', *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs*, Braunschweig (Kat. Anton Ulrich-Museum) 1980, 7-35.

⁹ Vgl. hierzu (mit dem Hinweis auf Goeree) vor allem die Einleitung von Hessel Miedema, *De archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem 1497-1798*, 2 Bde. Alphen aan den Rijn 1980; John Michael Montias, *Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton 1982. Vgl. jetzt auch zur Methode: Martin Warnke, *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.

¹⁰ Die Gedankenbrücke zwischen De Gheyn und Horatius wird – unausgesprochen – wahrscheinlich durch Alberti geschlagen, der in seiner *Della Pittura* (2.42) empfiehlt, einen Vermittler zwischen dargestellter Szene und Betrachter zu malen, der 'den Zuschauern erzählt was geschieht und sie entweder mit der Hand zum Betrachten einlädt oder... sie durch Gebärden (gestibus) auffordert, mit ihnen [d.i. den Abgebildeten] zu lachen oder zu weinen', Leon Battista Alberti, *On painting and sculpture*, ed. Cecil Grayson, London 1972, 80; vgl. für die Niederländer auch Van Mander, *Schilder-boeck*, Haarlem 1604, 'Grondt' 5-38; als mögliche klassische Quelle auch Cicero, *De oratore* 2.45-198.

¹¹ Henry Peachman, *The compleat gentleman*, 3rd ed., London 1661, 105. Erasmus dürfte seine Aufnahme in die Serie (vgl. Raupp p.87) wohl kaum seiner künstlerischen Tätigkeit zw. seiner Bedeutung als Verfasser ikonographischer Quellenschriften verdanken, sondern viel eher seiner europäischen Bedeutung als Gelehrtem, die auch dem international eingestellten Van Dyck noch schmeicheln konnte; vgl. Erwin Panofsky, 'Erasmus and the visual arts', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), 200-27.

¹² Vgl. D.P. Snoep, 'Jan van Scorels aktiviteiten', *Jan van Scorel in Utrecht*..., Utrecht (Kat. Centraal Museum, Utrecht u. Musée de la Chartreuse, Douai) 1977, 29-42. Zu dem frühen Doppelporäträt, das traditionell Jacob Cornelisz. zugeschrieben wurde (Raupp p.37 und Abb.19) vgl. jetzt *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580*, 's-Gravenhage (Kat. Rijksmuseum Amsterdam) 1986, 197, Nr.74 (als Dirck Jacobsz.).

¹³ Der Begriff *sprezzatura* in Castigliones *Cortegiano* (zuerst 1528 erschienen, in England schon vor der Übersetzung von 1561

bekannt), das kunstvolle Verschleiern aller Kunst, sodass das Endergebnis Auftreten oder Kunstprodukt – ganz selbstverständlich erscheint, ist tiefergründiger als die mit Della Casas *Galateo* (ed. prima 1558, englische Übersetzung 1576) in die Hofzucht eingegangenen Begriffe *leggiadria* und *avvenatezza*. Vgl. auch Anm. 16.

¹⁴ Zur Bedeutung des Begriffs (mit viel älterer Literatur): Lydia de Pauw-de Veen, 'Over de betekenis van het woord 'beweeglijkheid' in de zeventiende eeuw', *Oud Holland* 74 (1959), 202–12.

¹⁵ Für den geringen Einfluss Junius spricht die Tatsache, dass die drei 'Auflagen' der niederländischen Übersetzung seines Buches in Wirklichkeit allein Titeldrucke sind; s. J. A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Amsterdam 1979 (Verzameld werk 2), 66.

¹⁶ Zu Castigliones Einfluss vgl. E. de Jonghs Rezension von Bob Haak, *Hollandse schilders in de gouden eeuw*, *Simiolus* 15 (1985), 65–68. Seine Vermutungen werden dokumentarisch erhärtet durch George J. Möller, 'Het Album Pandora von Jan Six (1618–1700)', *Jaarboek Amstelodamum* 16 (1984), 69–101, vor allem p. 70: Six besaß drei Exemplare des *Cortegiano*, die niederländische Übersetzung von Lambert van den Bos (1662) ist ihm gewidmet. Vgl. auch Urba Freedman, 'Rembrandt's portrait of Jan Six', *Artibus et historiae* 12 (VI) 1985, 29–105, bes. 97.

¹⁷ Hierzu dient selbst (auf p. 194) ein gelehrter Scheinbeweis. Da nicht gelegnet werden kann, dass der Maler aus dem Bilde guckt, wird dieser Blick zum Schauen veredelt, das nun der erste Schritt im Aufstieg des Furor sein kann. Andererseits wird die Praxis, nämlich der direkt an italienische Vorbilder anschließende Van Dyck-Typ – sozusagen durch die Hintertür – doch zugelassen (p. 208). Zum Übergang zwischen christlichem Historien- und Künstlerbild vgl. auch den Bericht von einem theomorphen Porträt niederländischer Künstler und Kunstfreunde durch Cornelis Ketel: Karel van Mander *Het Schilder-boek*. Haarlem 1604, 276r und 278r im Leben Hendrik de Keyzers). Dem Selbstbildnis in der Assistenz wird übrigens schon in der Antike eine bewusste Memorialfunktion zugeschrieben. Cicero (*Tusc.* 1,34) berichtet

vom Nachleben des Dichters Ennius sowohl in seinem Bildnis wie in seinen Werken, um dann fort zu fahren: 'Auch die Handwerker wünschen, das nach dem Tode ihr Name nicht an Glanz verliert. Wozu, wenn nicht zu diesem Zweck, hat Phidias ein ihm ähnliches Bildnis auf dem Schild der Athena Parthenos eingefügt, da es ihm nicht erlaubt war, seinen Namen einzuschreiben?'

¹⁸ Die Warnung vor physiognomischen Kurzschlüssen bei E. de Jongh u. P. Vincken, 'De boosaardigheid van Hals' regenten en regentessen', *Oud Holland* 78 (1963), 1–26.

¹⁹ Vgl. Cornelis de Bic, *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*, Antwerpen 1661, 91–95; Arn. Houbraken, *De groote schouburgh der nederlantsche kunstschilders en schilderessen* 1, ed. P. T. A. Swillens, Maastricht 1943, 251–65; vgl. jetzt (mit einer Übersetzung dieser Biographie) Konrad Renger, *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600–1660*, München (Kat. Alte Pinakothek) 1986.

²⁰ Zum Interesse, dass man offenbar im Atelier Rembrandts für physiognomische Studien hatte, vgl. (die unter dem Namen) Joudervilles (zusammengefassten) Porträts. Vgl. hierzu die Vanitasdarstellung im Wissenschaftsstilleben; s. Jochen Becker, 'Das Buch im Stilleben – das Stilleben im Buch', *Stilleben in Europa*, Münster (Kat. Westfälisches Landesmuseum und Kunsthalle Baden Baden) 1979, 448–78, bes. 458. Zum Grenzgebiet zwischen Porträt und Stilleben vgl. für das niederländische 17. Jahrhundert u. a. Hendrik Hondius *Vanitas-Stich* (1626), L. van der Vinne *Vanitasstilleben* (Haarlem), David Bailly, *Selbstbildnis mit Vanitas* (Leiden), Adriaen Valck, *Vanitasstilleben* (Hamburg) oder S. van Hoogstraetens *Steckbrett* (Karlsruhe).

²¹ Zur Möglichkeit, dass hier zugleich ein Familienbild gegeben wird vgl. die Beispiele bei Raupp (vor allem Abb. 24 und 214), dazu besonders – in der holländischen Tradition – Joachim Luhn, *Der Maler und seine Familie* (Braunschweig, Anton Ulrich-Museum). Wenn ich mit meiner Vermutung recht habe, eröffnet sich eine weitere Spekulation. Man kann dann nämlich an den Topos denken, der das Vermögen der Kunst rühmt, die Natur dadurch zu überreffen, dass der Sohn seinem Vater durch

seine Kunst das (Nach-)Leben schenkt, und damit der Vater seines Vaters wird. Vgl. etwa Caspar van Baerle, *Poemata* II, Amsterdam 1655, 525 (Petrus van Veen durch seinen Sohn Cornelis); Constantijn Huygens, *De gedichten* VI, ed. J. A. Worp, Groningen 1896, 228; J. v. d. Vondel, *De werken* VII, ed. J. F. M. Sterck e. a., Amsterdam 1935, 607 (beide auf ein von Christiaan Huygens gezeichnetes Porträt seines Vaters Constantijn). Als bildnerische Umsetzung eines solchen Topos kann möglicherweise das merkwürdige Porträt von Honthorst *Margareta Maria de Roodere und ihre Eltern* (Utrecht, Centraal Museum) interpretiert werden; vgl. zu diesem Bild E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw: huwelijk en gezin in de Nederlandsche kunst van de zeventiende eeuw*, Zwolle (Kat. Frans Hals Museum, Haarlem) 1986, 81.

²² Vgl. Leonard J. Slatkes, 'A "self-portrait" reidentified, an oeuvre reconstructed: Johannes van Swinderen (1594–1636)', *Essays in Northern European art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, Doornspijk 1983, 245–48. Vergleichbar bezeugt ein frühes Selbstporträt des später so gern als Hofmaler posierenden Adriaen van der Werff offenbar das Vertrauen in die Dauer des Ruhms über den Tod hinaus: im Vanitas Stilleben, auf das der abgebildete Maler weist, ruht der – niemals verwelkende – Lorbeerkrantz auf einem Totenkopf, der wiederum auf Attributen von Wissenschaft und Kunst liegt. Damit werden Formulierungen der Stilleben etwa Jan Davidsz. de Heems (Pommersfelden) sehr getreu in Selbstdarstellungen montiert. Die Abb. bei Yury Kuznetsov u. Irene Linnik, *Dutch painting in Soviet museums*, Amsterdam etc. 1982, Nr. 275. Vgl. In dem in Anm. 20 genannten *Stilleben* Katalog, p. 455.

²³ Vgl. Peter Burke, *Tradition and innovation in Renaissance Italy: the sociological approach*, s. l. 1976, 83 'The status of the arts'.

²⁴ Jacobus Revius, *Over-ijsselsche sangen en dichten* 1, ed. W. A. P. Smit, Amsterdam 1930, 222. Zu Selbstporträts Rembrandts in Historienstücken, die aktuelle Zeitereignisse kommentieren s. Gary Schwartz, *Rembrandt: zijn leven, zijn schilderijen*, Maarsen 1984, 36–37.

EEN NIEUWE VERTEKENING VAN HET REMBRANDT-BEELD

G. Schwartz, *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984.

In de vorige jaargang van dit tijdschrift werd Schwartz' monografie over Rembrandt reeds op voortreffelijke wijze besproken door de historicus E.O.G. Haitsma Mulier.¹ Deze bekeek dit boek, dat zich in de eerste plaats richt op de historische omstandigheden en het milieu waarin Rembrandt werkte, vanuit historisch-biografisch oogpunt. Aan het einde van zijn bespreking wierp hij echter een vraag op waarin een klemmend kunsthistorisch probleem wordt aangeroerd: 'Als opdrachtgevers van Rembrandt (zoals Schwartz herhaaldelijk stelt) de thema's in schilderijen konden bepalen en de interpretatie daarvan sterk afhankelijk is van de politieke of religieuze gezindheid van die personen, lijkt het er dan niet op dat de artistiek-intellectuele persoonlijkheid van Rembrandt zich als het ware oplost in de veelheid van opdrachtgevers en hun maatschappen?'. Aangezien Schwartz ook interpretaties van Rembrandts schilderijen geeft – en daarbij het probleem waarop hierboven werd gewezen nauwelijks lijkt te onderkennen – is het mijns inziens van belang juist vanuit dit oogpunt het boek op deze plaats nog eens aan een kritische beschouwing te onderwerpen. In het onderstaande zullen dan ook vooral Schwartz' benadering van het *werk* van Rembrandt en zijn visie op Rembrandt als *schilder* centraal staan.

Een inspirerend uitgangspunt voor Schwartz was, zoals hij in zijn voorwoord zegt, een uitspraak van J.G. van Gelder: 'Natuurlijk is het uiteindelijk de bedoeling om [...] een reconstructie en een synthese tot stand te brengen van de ideeën achter de schepping van een kunstwerk. Maar zonder het fundament van historische feiten, zonder het stramen van zijn milieu, blijft alles zweven en komt er geen integratie tot stand tussen het kunstwerk en de kunstenaar in het dagelijks leven van Rembrandts tijd' (p.8 en 358). Schwartz wil dan ook een reconstructie geven van het milieu, de omgeving waarin en waarvoor Rembrandt zijn werk maakte, omdat zonder een juist begrip van milieu, opdrachtgevers en omstandigheden, de kans klein is dat wij zijn schilderijen begrijpen. Weinig kunsthistorici zullen heden ten dage betwisten dat dit uitgangspunt en dit streven van eminent belang zijn; men zal volmondig beamen dat aan een dergelijk onderzoek een zeer grote behoefte bestaat. Na lezing van dit boek zal men helaas tot de conclusie moeten komen dat de schrijver weinig heeft bijgedragen tot een beter begrip van het werk van Rembrandt. Van Gelders wens tot integratie van het kunstwerk en de kunstenaar in het dagelijks leven is geenszins tot stand gekomen, omdat Schwartz zich niet bekommerd heeft om het uiteindelijke doel dat Van Gelder in de eerste zin van de geciteerde uitspraak formuleerde. In de schepping van een kunstwerk – het proces waarin een schilder bezig is met het maken van een schilderij, waarbij een oncindig complex

aan factoren een rol speelt in de totstandkoming van dat schilderij – lijkt Schwartz niet geïnteresseerd. Nu zou men hem dat niet kwalijk hoeven te nemen als hij zich had beperkt tot het schetsen van het milieu waarin Rembrandt werkte, hetgeen een waardevolle studie had kunnen opleveren (de aardigste hoofdstukken zijn juist die, waarin hij niet over de schilderijen spreekt; bijvoorbeeld hfdst. 5, 19, 20). Schwartz doet echter vele uitspraken over het werk van Rembrandt, uitspraken die zelden op een degelijke bestudering van dat werk berusten, maar slechts voortkomen uit een oppervlakkige relatering van het werk aan het beeld dat Schwartz zich van Rembrandt en zijn milieu gevormd heeft. Daardoor is een boek ontstaan dat mijns inziens een aantal betreurenswaardige facetten heeft.

In het onderstaande zal ik een aantal hoofdstukken van Schwartz' betoog kritisch volgen om de manier waarop de auteur de schilderijen benadert duidelijk te maken. Daarbij zal eerst worden ingegaan op de wijze waarop hij over vorm-aspecten van Rembrandts werk spreekt; daarna zullen zijn interpretaties van onderwerpen aan de orde komen (deze zaken staan bij Schwartz geheel los van elkaar, zodat ze ook gescheiden kunnen worden besproken). Misschien lijkt het overdreven om uitvoerig in te gaan op deze aspecten, wanneer het gaat om een boek waarin 'de persoonlijke stijl van de schilder minder zwaar telt', zoals de schrijver zegt. Ik acht dit echter van belang omdat mijns inziens elke poging Rembrandts kunst in zijn maatschappelijke context te interpreteren, wat Schwartz zegt na te streven, gedoemd is te falen als men de specifieke vorm van Rembrandts werk niet in beschouwing neemt. Bovendien blijkt juist uit Schwartz' benadering van vorm en inhoud zijn in vele opzichten bedenkelijk reductieve en onhistorische visie – hoe 'historisch' de auteur ook heeft willen zijn.

In de eerste hoofdstukken worden het milieu waarin Rembrandt opgroeide, zijn Leidse leertijd, het milieu rondom Lastman, en Rembrandts eerste zelfstandige jaren in Leiden behandeld. Hierna volgen de hoofdstukken waarop ik in het bijzonder zal ingaan (hfdst. 8 t/m 19): deze betreffen het vroege werk van Rembrandt uit zijn 'Haagse' periode (een constructie van Schwartz). Ik kies ter bespreking juist dit gedeelte, omdat het in Schwartz' relaas cruciaal blijkt te zijn en vele aspecten van zijn benadering, die zich in de eerste hoofdstukken reeds begonnen af te tekenen en die ook later steeds blijven terugkeren, zich daar ontplooiën.

Reeds in de voorafgaande hoofdstukken valt op, dat de auteur (afgezien van meer of minder uitvoerige uiteenzettingen over een onderwerp) niets méér over de schilderijen zelf zegt dan het aanwijzen van een enkele ontlening, zonder dat hij daarbij op enigerlei wijze aangeeft wat Rembrandt

met zulke ontleningen deed, hoe hij ze verwerkte en wat het resultaat was. Wat betreft de relatie tot het werk van Lastman wordt bijvoorbeeld volstaan met een enkele aanduiding van een compositie die Rembrandt van hem overnam; wat Rembrandts werk onderscheidt wordt in het geheel niet aangegeven, integendeel. In de volgende hoofdstukken wordt duidelijk dat in deze benadering geen verandering komt. Hoofdstuk 8, getiteld 'De schilderijen in licht en donker: Rembrandt en Utrecht', begint bij het schilderij *Anna en Simeon in de tempel* uit ca. 1627. Na te hebben gezegd dat de figuur van Anna teruggaat op een prent van Marcantonio Raimondi naar Rafaël, wat dit werk volgens Schwartz tot Rembrandts meest 'Romeinse' schilderij maakt (?), blijkt Schwartz van mening dat Rembrandt zich in deze periode vooral op een 'Utrechtse' stijl ging richten. Gesteld wordt dat Rembrandt nu een poging deed zijn werken op Utrechtse leest te schoeien door 'annexatie van Utrechtse stijlkenmerken' (p. 52), met name '...door zich het meest opvallende uiterlijke kenmerk van die school eigen te maken: het chiaroscuro, het schilderen in sterke licht-donker contrasten' (p. 49). Dit zou Rembrandt gedaan hebben omdat Utrechtse schilders veel contacten met hofkringen hadden en Rembrandt zich, volgens Schwartz, nu om die reden aan het hof wilde presenteren als een 'Utrechtse schilder' (de andere werken die in dit hoofdstuk ter sprake komen zijn *De rijke dwaas*, 1627, *Christus in Emmaus*, ca. 1628, en *David speelt harp voor Saul*, ca. 1629). Uiteraard is het onmiskenbaar dat Rembrandt in deze periode intensief experimenteerde met lichteffecten die hij vooral via het werk van Honthorst had leren kennen. Hier wordt echter gesteld dat Rembrandt om opportunistische redenen een oppervlakkig uiterlijk kenmerk overnam, namelijk de sterke lichtdonker contrasten, en daartoe ook zijn palet schoonveegde 'van alle regenboogkleuren' en ze verving door bruinen.

Allereerst zij opgemerkt dat de laatstgenoemde coloristische ontwikkeling natuurlijk niets met de Utrechtse caravaggisten te maken heeft, zoals wordt gesuggereerd. Voorts moet worden gezegd dat, afgezien van het feit dat Rembrandt de bedoelde lichteffecten van het begin af aan op een geheel eigen wijze transformeerde en de genoemde composities in feite nauwelijks of geen overeenkomsten vertonen met die van de Utrechtse caravaggisten, er ook al geen grond is voor de veronderstelling dat de stijl van die schilders zo in de smaak viel bij het hof. Het is Schwartz kennelijk ontgaan dat Honthorst, de enige van de Utrechtse caravaggisten met veel contacten aan het hof, in deze periode geenszins – en zeker niet voor het hof – het soort caravaggistische schilderijen maakte dat hij hier bedoelt (zie de werken van Honthorst die in de stadhoudelijke inventaris van 1632 worden genoemd).² Er zijn in deze periode immers weinig historiestukken te vinden die zo weinig gemeen hebben met wat Honthorst in die jaren had overgehouden van zijn caravaggistische stijl, als die van Rembrandt: Honthorst werkte met grote, beeldvullende figuren op forse formaten in brede, helder gedefinieerde kleurvlakken. Dat de andere Utrechtse schilders, wier namen in dit hoofdstuk nog worden genoemd omdat zij in hofkringen in de smaak vielen – Roelant Savery en Cornelis van Poelenburch –, al helemaal niets met Utrechts caravaggisme (noch met Rembrandts werk) te

maken hebben, wordt de argeloze lezer onthouden. Op basis van de gedachte 'Utrechts = relaties met het hof', wordt dus, zonder dat de schilderijen waarom het gaat goed worden bekeken, een volledig uit de lucht gegrepen redenering gebouwd. Deze redenering is opgezet omdat, naar Schwartz met grote stelligheid aanneemt, de *Anna en Simeon* het vroegste werk zou zijn dat in de stadhoudelijke inventaris voorkomt en om ons voor te bereiden op Rembrandts 'hoofse' ambities, die in de volgende hoofdstukken worden uitgewerkt. Degene die hem bekend heeft gemaakt met wat er in Utrecht gebeurde, moet, volgens Schwartz, de uit Utrecht naar Leiden gekomen Johannes Wtenbogaert zijn geweest; het feit dat, in Rembrandts directe nabijheid, Jan Lievens al eerder veel 'caravaggistisch' werk maakte dan Rembrandt ooit zou doen, wordt hier voor het gemak buiten beschouwing gelaten.³

Na een intermezzo over de Leidse werkplaats en de vroegere tronies en zelfportretten, waaraan ik nu voorbij ga, wordt de draad weer opgenomen vanaf hoofdstuk 11: 'De schilderijen voor Den Haag'. Als vaststaand gegeven valt weer te lezen dat Rembrandt een 'Utrechtse stijl' ontwikkelde, '...waarvan hij wist dat die bij het hof in de smaak viel' (p. 67). In de volgende hoofdstukken wordt naast Huygens, de 'hofschilder' (?), Jacques de Gheyn III de figuur waar alles om draait.⁴ In hoofdstuk 13 wordt de tekst van Huygens over Rembrandt en Lievens volledig in vertaling afgedrukt en becommentarieerd, op zichzelf een goede gedachte. Naar aanleiding van deze tekst wordt echter gesteld, dat Huygens een dilettant was en daardoor minder vergroeid met de kunsttheoretische bronnen en de gedragslijn van het schildersleven, hetgeen zijn oordeel vaak op een dwaalspoor leidde. Schwartz poneert de vreemde redering dat dit blijkt uit het feit dat Huygens geïrriteerd raakt omdat Lievens zijn aansporing zich op het portretschilderen toe te leggen in de wind slaat, en uit het feit dat hij beiden aanriep naar Italië te gaan; het eerste omdat Huygens zich niet zou realiseren dat het portretschilderen lager aangeschreven stond dan het schilderen van historiën, het tweede omdat Van Mander, volgens Schwartz, de reis naar Italië juist afraadt (p. 77). Beide veronderstellingen zijn echter onjuist.⁵

Vervolgens meent Schwartz dat Huygens ook in een van zijn positieve oordelen '...de plank mis (slaat) uit gebrek aan kennis' omdat 'de pose van Judas die hij zo bewondert... niet meer (is) dan een academisch model. Abraham Bloemaert gebruikt hem al en neemt het gebaar van de gebalde(?) vuisten zelfs op in een voorbeeldenboek dat hij heeft nagelaten' (p. 77).⁶ Het zou hier dus weer een klakkeloze nabootsing betreffen van Rembrandt die Huygens niet in de gaten had! Huygens zag juist verbijsterend goed dat deze Judas van Rembrandt geheel andere kook was dan het 'academische model' van Bloemaert. Ook al zou Huygens op de hoogte zijn geweest van het feit dat de prent naar Bloemaert voor Rembrandt een inspiratiebron vormde, hetgeen mij niet onmogelijk lijkt, dan zou hij zeker niet anders geoordeeld hebben, integendeel. De directe expressiviteit van deze Judas-figuur is ongekend op dat moment; zo iets heeft Huygens nog nooit gezien en het geeft hem aanleiding tot de bekende prachtige emulatie in woorden ('...Judas, die raast, jammert, vergiffenis afsmeekt, zonder

hoop, of althans op zijn gelaat valt geen vleugje hoop af te lezen; het verwrongen gezicht, de uitgetrokken haren, het verscheurde kleed, de verdraaide armen, de handen krampachtig ineengeklemd zodat het bloed niet door kan stromen, blindelings op zijn knieën ter aarde gestort in een hevige emotie, de meelijwekkende afschuwelijkheid van het volledig verkrampte lichaam, dat plaats ik tegenover alle smaakvolle kunst die het verleden heeft voortgebracht, ...'). Er zit een wereld van verschil tussen de gestileerde, 'smaakvolle' oude man van Bloemaert (afb. 28), en Rembrandts figuur met gezwollen nekpezen en aderen, plukken haar, niets ziende ogen, de voorovergebogen verkrampte houding met de scherpe hoeken die de armen ten opzichte van het lichaam en de handen ten opzichte van de armen maken, waarmee de kracht en de heftigheid van het handenwringen wordt weergegeven; Huygens heeft dat feilloos gezien en fraai onder woorden gebracht. Juist al die aspecten waarop hij de aandacht vestigt komen in de prent van Bloemaert niet voor. Huygens' opmerking dat Rembrandt Lievens overtreft in het vermogen tot de kern van zijn onderwerpen door te dringen (judicium) en het gemoed te bewegen (affectuum vivacitas), en dat Rembrandt, geheel opgaand in het uitwerken van het onderwerp vanuit zijn eigen visie (suae se industriae involvens) er de voorkeur aan geeft zijn werk te concentreren in een kleiner schilderij en door gecompliceerdheid een effect teweg weet te brengen dat men tevergeefs zocht in de enorme schilderijen van de ander (en later nog, dat Lievens in historiestukken niet gemakkelijk de inventie vol levensechtheid – *vivida inventio* – van Rembrandt zal evenaren), dát zijn de fascinerende dingen die Huygens ziet.⁷ Zij bevestigen precies wat ook wij kunnen waarnemen vanaf Rembrandts eerste bekende werk, wanneer wij zijn schilderijen nauwkeurig vergelijken met de picturale bronnen waaruit hij putte. Schwartz gaat hieraan geheel voorbij omdat hij dat kennelijk niet ziet of niet wil zien. Het enige wat hij nog uit Huygens tekst haalt – en wat 'wordt bewezen door röntgenfoto's' – is '...hoe omslachtig Rembrandt werkte en hoe snel en zeker Lievens' (p. 77). Nu valt uit Huygens woorden niets omtrent 'omslachtigheid' tegenover 'snelheid' af te lezen (Huygens geeft aan hoe intens Rembrandt met zijn onderwerpen bezig is en hoe zij beiden met een ongelooflijk onvermoeibare ijver en toewijding werken).⁸ De contouren van Schwartz' beeld van Rembrandt, waaraan alle gegevens worden aangepast, beginnen zich langzamerhand duidelijk af te tekenen. Tot onze verbazing zal steeds vaker blijken dat alle uitingen van lof en bewijzen van goede waarneming die in dit boek te vinden zijn, uit contemporaine bronnen komen; ze worden weliswaar geciteerd maar door Schwartz vrijwel geheel genegeerd.

Schwartz sluit dit hoofdstuk af met de opmerking dat men zou wensen dat '... Huygens wat minder categorisch en wat meer open geweest was in het vormen van zijn oordeel'. Het komt mij voor dat Schwartz categorischer en minder open is in zijn oordeel dan Huygens.

In het volgende hoofdstuk, over Rembrandt en Lievens, wordt de suggestie gewekt dat Huygens enthousiaster was over Lievens; voor Schwartz geldt dat zeker. Lievens wordt geweldig omhoog gestoken en Rembrandt doet slechts na

wat Lievens eerder en beter deed.⁹ Men moet wel erg slecht kijken om zoiets te kunnen zeggen – waarmee ik overigens niet wil ontkennen dat Lievens in zijn ontwikkeling aanvankelijk op Rembrandt voor lag; maar dat is iets geheel anders dan wat Schwartz beschrijft. Bijzonder opmerkelijk is zijn vergelijking van de beide schilderijtjes van *Simson en Delila*. Het blijkt voor Schwartz een zegen dat het Rembrandt Research Project de datering op het werk van Rembrandt afwijst en het iets later plaatst dan 1628. Doordat Lievens' schilderij dan eerder moet zijn vervaardigd, troffen de schrijver nu '...ineens de originaliteit, durf en spontaniteit van Lievens' (bij afb. 68).¹⁰ Nu is mij nooit duidelijk wat met een dergelijk soort terminologie wordt beschreven, maar wel is duidelijk dat bij vergelijking met de prent van Matham naar Rubens, deze compositie een wat mislukte variatie op de compositie van Rubens is. Alleen al de transformatie van Rubens' zwaar afhange arm en hand van de slapende Simson tot een anatomisch hoogst eigenaardig armpje en onhandige hand waarvan de positie en functie onduidelijk zijn, en de ongemakkelijke manier waarop Simsons gezicht op de knie van Delila rust, laten dit zien. 'Origineel' is wellicht de spiegelbeeldige verandering van Rubens' linker soldaat in de deuropening tot de komische, op zijn tenen lopende figuur bij Lievens. Op de daarbij vergeleken briljante wijze waarop Rembrandt hetzelfde gegeven – wellicht iets later – in beeld bracht, zal ik op deze plaats niet verder ingaan, dat is al vaak genoeg gebeurd.¹¹ Het feit dat dit al vaker is gebeurd zou echter geen reden mogen zijn voor de schrijver van een boek over Rembrandt om dat geheel te negeren; de omkering in de volgorde van ontstaan van deze werken verandert daar niets aan. Juist doordat Rembrandt de compositie van Lievens als uitgangspunt heeft genomen, kan men immers de ongelooflijke trefzekerheid in de ruimtelijke opbouw, de belichting, de houdingen, gebaren en gezichtsuitdrukkingen door vergelijking zo goed laten zien, en kan men aanwijzen hoe Rembrandt dit alles in dienst stelde van wat hij hier nastreefde: *judicium*, *affectuum vivacitas*, *vivida inventio*, *suae se industriae involvens*; het kan niet beter worden uitgedrukt waarin Lievens door Rembrandt overtroffen werd.

In de bespreking van de *Opwekking van Lazarus* valt dezelfde benadering te zien. Bij vergelijking van de twee schilderijen, waarbij dit keer de Rembrandt de eerste is, waaraan '...een in staand formaat omgezette liggende compositie van Pieter Lastman ten grondslag (ligt)' (dit is alles wat daarover gezegd wordt), horen wij vervolgens: 'Net als bij de Simson zijn ook hier Lievens' vormen geslotener en is zijn compositie meer afgerond' (p. 86). Wat hiermee bedoeld mag zijn, is mij een raadsel.

De eigenaardige interpretaties van onderwerpen die men steeds tegenkomt, laat ik voorlopig nog even rusten om eerst te wijzen op een passage in dit gedeelte van het boek die zeer karakteristiek is voor de zich steeds duidelijker aftekenende visie op Rembrandts werk. In het begin van hoofdstuk 17 'De Passie', wordt het verbazende feit vermeld dat '...Rembrandt van de stadhouder de opdracht kreeg om aangepaste versies te maken van de middenpanelen van Rubens' twee beroemde altaarstukken' (p. 106).¹² Dit is typerend voor de wijze waarop Schwartz voortdurend zijn benade-

ring van het werk (en ook zijn interpretaties en zijn hypothesen omtrent de opdrachtgevers) presenteert; het gemak waarmee steeds allerlei hypothetische relaties geruisloos tot zekerheden worden is werkelijk verbluffend.¹³ De argeloze lezer zal zulke misleidende informatie accepteren als vaststaande gegevens. De schrijver blijkt deze schilderijen inderdaad slechts te zien als klakkeloze nabootsingen van Rubens om bij het hof in de smaak te vallen. De ets die Rembrandt maakte naar zijn *Kruisafneming* is '...zo Rubens-achtig dat het niet ondenkbaar is dat Rubens hem zelf misschien eerder een gepirateerde kopie van zijn eigen door Vorsterman gegraveerde Kruisafname zou noemen. Maar ook al had hij daartoe het volste recht, er was niets aan te doen' (bij afb. 102). De schrijver is zo verstandig niet de gravure van Vorsterman af te beelden en de schilderijen van Rubens en Rembrandt rug aan rug te reproduceren zodat vergelijking moeilijk wordt gemaakt. Waarschijnlijk zou Rubens nauwelijks zijn eigen compositie erin herkend hebben en zeer verrast zijn geweest over deze 'vertaling', die Rembrandts werk zo'n totaal ander aanzien en geheel ander karakter geeft, en die met een ijzeren consequentie in elk element van het schilderij (en de prent) is doorgevoerd; slechts in de globale compositie valt nog iets van Rubens' opzet terug te vinden.¹⁴ In feite is de afstand van Rembrandts werk tot dat van Rubens minstens zo groot als die van Rubens' schilderij tot diens inspiratiebronnen (o.a. de *Kruisafneming* van Daniele da Volterra). Schwartz toont een volledig onbegrip voor Rembrandts intense preoccupatie met de picturale traditie en voor de 17de-eeuwse opvattingen over emulatie, maar daarover later meer. Dat de *Kruisoprichting* al helemaal bitter weinig met Rubens' altaarstuk heeft te maken (waarvan Rembrandt de compositie niet uit eigen aanschouwing zal hebben gekend), zij hier nog terzijde opgemerkt.¹⁵ Over de andere schilderijen wordt slechts gezegd dat de *Hemelvaart* is '...afgeleid van Titiaan en Rubens' (bij afb. 105) en dat voor de *Opstanding* elementen van Lastman als voorbeeld werden gebruikt (bij afb. 108); dat Rembrandt hier bijvoorbeeld een geheel nieuwe conceptie van de *Opstanding* realiseert, blijft buiten beschouwing.¹⁶ In enkele passages spreekt Schwartz weliswaar over Rembrandts eindeloos wikken en wegen, het steeds weer aanbrengen van veranderingen (zie bijv. de tekst bij afbn. 107, 108, 109) en over het feit dat het moeit kostte een schilderij voltooid uit zijn handen te krijgen, maar daaraan verbindt de schrijver noch hier, noch elders in het boek conclusies omtrent Rembrandts benadering van zijn vak.

In het volgende hoofdstuk, over Rembrandts mythologieën, het laatste dat ik hier bespreek, wordt bijna niets over de visuele aspecten van deze schilderijen gezegd behalve dat de *Andromeda* gebaseerd is op een miniatuur – hierop kom ik nog terug – en dat de *Proserpina* gedeeltelijk is gebaseerd op een prent naar Rubens (dat deze *Roof van Proserpina* uiteindelijk in niets meer op Rubens lijkt, wordt niet vermeld). Tenslotte wordt dit hoofdstuk afgesloten met de opmerking dat Rembrandt in deze jaren 'op het toppunt was van zijn Vlaamsheid, in de jaren van zijn meest onverbloemde 'emulaties' van Rubens, om dit beleefde woord nog maar eens te gebruiken' (p. 131); de suggestie die hiervan uitgaat

is duidelijk. Dat Schwartz dit 'beleefde woord' nog niet eerder gebruikte zou men moeten betreuren, ware het niet dat de betekenis van dit begrip hem niet bekend lijkt te zijn. Het beeld van Rembrandt dat de lezer wordt voorgezet, als een schilder die nu eens dit, dan weer dat nadoet – en dus eigenlijk niet zo bijzonder is – wordt ook verder consequent doorgevoerd. Nooit wordt gerept over de wijze waarop Rembrandt zijn picturale bronnen verwerkte.¹⁷ Dat men juist door vergelijking daarmee met de vinger aan kan wijzen wat het werk van Rembrandt bijzonder maakt, daarvoor moet men kijken – en dat lijkt de schrijver niet te hebben gedaan. De zin van het onderzoek naar het gebruik van picturale en iconografische conventies en tradities lijkt mij in de eerste plaats om vanuit dat kader des te nauwkeuriger te kunnen bepalen wat bijzonder en specifiek is aan de keuzes die een schilder maakte en aan de uitwerking die hij daaraan gaf, hetgeen vervolgens de vraag naar de achterliggende motivaties kan preciseren.

Voor ik inga op de interpretaties die Schwartz in deze hoofdstukken van Rembrandts onderwerpen geeft, zou ik naar aanleiding van het voorgaande nog willen wijzen op een merkwaardige onhistorische houding die mede de oorzaak lijkt te zijn van Schwartz' visie op Rembrandts schilderijen, zoals die hierboven werd aangeduid. De auteur blijkt namelijk steeds moderne begrippen zoals 'originaliteit' en 'spontaniteit' als zijn belangrijkste criteria te hanteren wanneer hij iets over de visuele kwaliteiten van een schilderij zegt. Zagen wij reeds dat hij bij Lievens' *Simson en Delila* getroffen was door de 'originaliteit, durf en spontaniteit', een van de zeldzame keren dat hij iets positiefs over een werk van Rembrandt zegt, bij de *Badende vrouw* in de National Gallery, lezen wij dat het in zijn ogen '...een van de meest frisse en originele schilderijen van Rembrandt (is)' (bij afb. 328). Elders wordt gezegd dat bepaalde schilderijen 'weinig spontaan aandoen' (p. 218; het betreft hier onder andere de *Visitatie* in Detroit), en dat het te ver gaat het *Offer van Abraham* in Leningrad 'origineel' te noemen (p. 172).¹⁸ Opvallend is dat de enige kwalificaties die Schwartz over een schilderij kan geven in deze trant zijn. Interessant is tevens dat Schwartz bij de bovengenoemde *Badende vrouw*, na het reeds geciteerde, opmerkt dat zulke uitspraken in het verleden dikwijls genadeloos zijn afgestraft doordat 'het voorwerp van enthousiasme van de schrijver dan een vervalsing, een kopie, een werk van een leerling of een bewerking van de meester van een idee van een ander' bleek te zijn. Op het feit dat problemen van eigenhandigheid Schwartz op een nogal merkwaardige wijze dwarszitten, kom ik later terug. Voorlopig zij erop gewezen, dat vooral uit de laatste woorden nog eens des te duidelijker naar voren komt dat hedendaagse opvattingen over originaliteit zijn voornaamste criteria zijn; uit het moderne kunsthistorisch onderzoek, waarin veel van Rembrandts picturale bronnen werden achterhaald (bronnen waar Schwartz, zoals wij zagen, nogal eens op wijst), lijkt de auteur alleen te hebben opgemaakt dat Rembrandt niet 'origineel' was en slechts bewerkingen van ideeën van anderen leverde.¹⁹

Op de interpretaties van onderwerpen die Schwartz geeft in de hoofdstukken die ik hier met enige uitvoerigheid be-

sprek, zal nu worden ingegaan. De dikwijls zeer opmerkelijke wijze waarop verbanden tussen eventuele opdrachtgevers en schilderijen worden gelegd en de constructies die worden gemaakt om te bepalen wie Rembrandts 'beschermers' en opdrachtgevers waren, laat ik hier terzijde.²⁰ Had men in de eerste hoofdstukken, waar bijvoorbeeld de *Steniging van Stefanus* en het *Leidse historiestuk* ter sprake komen, reeds het gevoel gekregen dat op vreemde wijze met iconografische interpretatie wordt omgesprongen,²¹ in de hier besproken hoofdstukken blijkt steeds duidelijker dat de auteur er niet over lijkt te hebben nagedacht op welke wijze betekenis via beelden zou kunnen worden overgedragen – iets waar een ieder die zich met de interpretatie van schilderijen bezig houdt zich het hoofd over breekt, maar waarmee Schwartz kennelijk geen enkel probleem heeft. Met groeiende verbazing leest men dat een voorstelling van *Christus aan het kruis* bestemd kan zijn om de toeschouwer te herinneren aan een afwezige vorst²² en dat een (alleen in een eigentijdse kopie bekende) oude lezende geleerde in een studeervertrek (met slechts een uitbeelding van de gekruisigde Christus boven zijn hoofd) – door Schwartz, op basis van een onderschrift op een later vervaardigde prent naar deze compositie, Anastasius genoemd – een herkenbare theologische boodschap heeft en een geschilderde verdediging is van het orthodoxe calvinisme tegen de afvalligheid van mennonieten en socinianen.²³ Hoe zoiets bij het bekijken van een dergelijk schilderij in zijn werk moet gaan, zal de lezer zelf uit moeten maken. Bij de *Kruisoprichting* staat de ruiter (die mijns inziens duidelijk zichtbaar de operatie leidt, een bevelend gebaar met een zwaard makend)²⁴ volgens Schwartz wellicht in verband met een passage uit John Donne's 'Good Friday'. Daarin reist een ruiter op de dag van de kruisiging in westelijke richting, tegenovergesteld aan die waarin Christus keek toen hij aan het kruis hing. Dit levert tevens de hypothese op dat deze kruisoprichting, '...ondanks zijn afstamming van Rubens, toch een onkreukbare protestantse versie van het thema is, geïnspireerd op de onkreukbare John Donne' (p. 118). Nu kan men nog denken, dat zulke vreemde veronderstellingen (waarbij op volkomen misplaatste wijze teksten in verband worden gebracht met beelden, zonder dat naar die beelden gekeken wordt) incidentele uitglijders zijn, maar helaas gaat het zo door. Als goede voorbeelden daarvan zullen enkele interpretaties van mythologische voorstellingen in hoofdstuk 18 nader worden bekeken.

Van het eerste schilderij dat in dit hoofdstuk besproken wordt, de *Andromeda*, is de schrijver overtuigd dat het gebaseerd is op een miniatuur (afb. 112) uit de Leidse 'Aratea', een karolingisch manuscript gebaseerd op een Latijnse vertaling van Aratus' verhandeling over astronomie. Daarvan werd door Hugo de Groot een nieuwe uitgave verzorgd, door Jacques de Gheyn II van prenten voorzien, gekopieerd naar de 16de-eeuwse miniaturen.²⁵ In het betreffende miniatuur staat Andromeda voor het sterrenbeeld (haar lichaam is dan ook bedekt met sterren in de vorm van het hemelteken en zij staat tussen vele andere illustraties van figuren die een sterrenbeeld aanduiden). Volgens Schwartz zien wij haar '...in een gedaante die niet erg verschilt van Rembrandts schilderij' (bij afb. 111).²⁶ Dit miniatuur blijkt ver-

volgens meteen aanleiding om Rembrandts schilderij als een uitbeelding van het sterrenbeeld Andromeda te beschouwen. Nu valt er, wat mij betreft, geen enkele significante overeenkomst te zien, behalve dat het miniatuur Andromeda voorstelt en dat Perseus en het monster afwezig zijn (vanzelfsprekend voor een dergelijke illustratie waar het alleen om Andromeda en niet om het verhaal gaat). De houding en positie van Rembrandts *Andromeda* zijn echter zonder problemen te herleiden op diverse zeer voor de hand liggende prenten (in de laat 16de- en vroeg 17de-eeuwse prentkunst was het een buitengewoon populair onderwerp), die niets met sterrenbeelden van doen hebben.²⁷ Wat in een zelfstandig schilderij de zin mag zijn van een uitbeelding van het sterrenbeeld Andromeda (waaraan, anders dan aan de tekens van de dierenriem, geen enkele bijzondere betekenis werd gehecht),²⁸ en hoe zoiets voor een toeschouwer uit dit schilderij valt op te maken, ontgaat mij. Het meest opvallende aan dit schilderijtje is nu juist, dat Rembrandt, vergeleken met zijn voorbeelden, het verhalende element heeft versterkt en de spanning heeft verhoogd door een verheviging van Andromeda's reageren op de voor de toeschouwer onzichtbare strijd tussen Perseus en het monster. Voor Schwartz is het tevens duidelijk dat de opdracht van dit schilderij iets met hofkringen te maken moet hebben en dat Rembrandt hiermee zijn best deed '...om te voldoen aan de verwachtingen van Huygens en Jacques de Gheyn III' (p. 119), vanwege het feit dat de 'Aratea' een onder humanisten beroemd geschrift was en Jacques de Gheyn II de miniaturen daaruit in prent had gebracht.²⁹ (Later blijkt dit een 'bewijs uit de tweede hand' dat het voor het hof gemaakt is).

Naar aanleiding van de *Minerva* in Berlijn wordt geschreven dat het portrait historië in Engeland bekender was dan in Holland (?) (dit om aannemelijker te maken dat de Minerva de echtgenote van de Earl of Derby voorstelt) en dat ook de Engelse gemalin van de Winterkoning zich met haar kinderen op verwante wijze (?) door Honthorst als herders en herderinnetjes had laten portretteren. Vervolgens wordt van de *Roof van Proserpina* – terecht – vermeld dat het gedicht *De raptu Proserpinae* van Claudianus de literaire bron vormt. Aangezien Barlaeus in een brief aan Huygens schrijft dat Claudianus zijn grote voorbeeld is, veronderstelt Schwartz dat Barlaeus Rembrandt geholpen kan hebben. Tenslotte wordt, naar aanleiding van het feit dat men aanneemt dat Claudianus' gedicht naar een mislukte oogst verwijst, geïmpliceerd dat iets dergelijks met Rembrandts schilderij ook het geval kan zijn. 'Wat dat betreft waren de Hollanders even letterlijk aangelegd als de Romeinen' (p. 123). Hoe die letterlijke Hollanders zoiets als een verwijzing naar een mislukte oogst hebben kunnen aflezen uit dit schilderij, dat, uitgaande van zowel de picturale traditie van dit onderwerp in illustraties, als van Soutsmans prent naar Rubens, een adembenemende 'vertaling' geeft van een aantal zeer beeldende regels over het moment van de roof in Claudianus' gedicht, wordt aan de fantasie van de lezer overgelaten. Hierna wordt vermeld, dat Van Manders *Willeghingh op den Metamorphosis* in Holland de belangrijkste bron voor mythologieën was en dat Van Mander niet bij het klassieke verhaal alleen ophoudt, maar ze ook volstopt met moralise-

rende betekenissen. Al eerder had de auteur medegedeeld dat de *Wtlegghingh* een ingekorte versie, een samenvatting, van de *Metamorfosen* is, en een bron van vele mythologische onderwerpen (p. 46). Men vraagt zich bijna af, of Schwartz de *Wtlegghingh* wel goed heeft bekeken; daarin worden immers geen verhalen uit de *Metamorfosen* weergegeven of samengevat, maar slechts uitleggingen van die verhalen gegeven en aanvullingen op punten waar Ovidius erg summier is. Vertalingen en samenvattingen kon men daarentegen vinden in talloze geïllustreerde uitgaven uit die tijd, een soort prentenboekjes die een zeer toegankelijke en veelgebruikte bron vormden.³⁰ Dit alles wordt verteld als inleiding op de *Ontvoering van Europa*. Volgens de schrijver 'associeert'³¹ Van Mander de stier met een schip van die naam die de 'oosterse prinses' naar Kreta bracht en (bij afb. 116) '...de schoonheid van het oosten meeneemt naar het Westelijk halfrond'. Dit zou van toepassing zijn op de koopman Jacques Specx, de eerste eigenaar van het schilderij die van 1628 tot 1632 gouverneur generaal in Batavia was en 'Aziatische schatten' naar Europa bracht. Nu is het een aantrekkelijk idee dat in een specifiek geval een dergelijke gedachte door de eigenaar in zo'n schilderij kon worden geprojecteerd. Terzijde zij echter opgemerkt dat Van Mander nergens over een 'oosterse' prinses of 'oosterse schoonheid' spreekt, zoals wordt gezegd, maar slechts over de dochter van Agenor, 'Coningh van Phenicien'.³² Rembrandt moet volgens Schwartz in ieder geval aan Van Manders uitlegging (over de stier als schip) hebben gedacht bij het schilderen, want de masten en het havengezicht op de achtergrond '...geven een duidelijker vingerwijzing dan we van Rembrandt gewend zijn' (p. 124). Dit laatste is echter in de eerste plaats een vingerwijzing dat Rembrandt goed bekend was met de traditionele uitbeelding van deze scene in prenten.³³ Over de *Diana met Actaeon en Callisto* wordt alleen gezegd dat het schilderij niet in de stadhoudelijke collectie voorkomt. 'Toch mochten we de opdrachtgever niet te ver van het hof zoeken' (bij afb. 115). Deze uitspraak lijkt te berusten op de in een noot genoemde veronderstelling dat een uitleg waarin Actaeon met een hoveling wordt vergeleken, een uitleg die Schwartz aantrof bij de door Huygens bewonderde Bacon, wellicht op dit schilderij van toepassing zou kunnen zijn.³⁴

De interpretatie die de schrijver vervolgens aan de *Roof van Ganymedes* geeft is zeer gemakkelijk, terwijl tenslotte zijn visie op de betekenis van de *Danaë* alles slaat. Eerst de *Ganymedes*. Volgens de schrijver komen Margarita Russels neoplatonische interpretatie en haar verwijzing naar de astrologische interpretatie (Ganymedes als het dierenriem-teken Waterman) goed overeen met '...de astronomische interpretatie van de *Andromeda* en zelfs met de verwijzing naar christelijke mysteriën, verborgen in de *Twee disputerende oude mannen*'.(!)³⁵ Dit zou de Ganymedes in de omgeving van Jacques de Gheyn III plaatsen (een redenering die overigens typerend is voor de wijze waarop Schwartz schilderijen en opdrachtgevers aan elkaar verbindt). Maar over de interpretatie heeft hij nog meer te zeggen: De verwante *Ganymedes* van Karel van Mander III die wij als schoonsteenstuk zien in een schilderij van Pieter de Hooch dat een bordeel voorstelt, moet worden gezien als '...een als grap verpakte

absolutie voor knapenliefde' (p. 128). Wat zo'n bordeel – als dit interieur van De Hooch met vier heren en twee dames al een bordeel betreft – te maken heeft met knapenliefde is mij niet duidelijk, terwijl de mollige baby, die wij zowel bij Rembrandt als in het schilderij van Van Mander III zien, mij nu niet direct naar knapenliefde lijkt te verwijzen. Een van de meest opvallende kenmerken van deze Ganymedes-uitbeeldingen is juist dat, net als in de boekillustraties en enkele emblemen, de mogelijke erotische implicaties door deze wijze van weergeven geheel uitgebannen werden.³⁶ Maar ja, het is al lang duidelijk dat het er kennelijk niets toe doet wat er op een schilderij te zien is. Hierna volgt een uiteenzetting over een opmerking van Buchelius betreffende een gedicht van De la Casa dat op sodomie betrekking heeft en in het bezit was van de Utrechter Cornelis van Werckhoven, dezelfde die ook een 'conterfeytsel van een out man' van Rembrandt bezat. Jacques de Gheyn III verhuisde in het jaar dat de *Ganymedes* was geschilderd naar Utrecht. Implicaties duidelijk. Dan schrikt de auteur kennelijk van zichzelf, want hij blijkt niet te willen beweren te weten voor wie het is geschilderd, maar slechts te willen zeggen dat als het voor een christelijke humanist werd geschilderd '...betekende het één ding, voor een bordeelhouders iets heel anders. En wie weet beide dingen tegelijk, wanneer het was gemaakt voor een geleerde aanhanger van gematigde sodomie' (p. 129). In het bijschrift bij de afbeelding van het werk van De Hooch (afb. 122) vermeldt Schwartz tenslotte dat een schilderij met deze voorstelling (waarvan tevens gesteld wordt dat dit het werk van Van Mander III betreft) in het bezit was van een 'onbetrouwbaar sujet', Samuel Pits van der Straaten, bij wie zijn buurman, de schilder Isaac Isaacs, die wij kennen als souteneur, het gezien had. Implicaties duidelijk. Het betreft hier overigens een schilderij dat door deze Van der Straaten aan Frederik Hendrik en vervolgens Huygens te koop werd aangeboden.

Na deze opeenstapeling van wonderlijke veronderstellingen volgt de *Danaë* die volgens Schwartz Aegina voorstelt, een liefde van Jupiter die haar in de vorm van vuur bezocht en haar meenam naar Delos. Voor het verhaal verwijst hij naar 'bronnen die Rembrandt kon kennen' en uit een noot blijkt dit de *Wtlegghingh* te zijn. In de *Wtlegghingh* wordt echter niet vermeld dat Jupiter in de gedaante van vuur bij Aegina verscheen, terwijl in het verhaal in de *Metamorfosen* waar Van Mander in de betreffende passage op ingaat, slechts de gevolgen van de vrijage van Jupiter en Aegina worden verteld; daarbij wordt het vuur evenmin genoemd. Alleen in een ander boek van de *Metamorfosen* wordt in een opsomming van verschillende gedaantes van Jupiter, ook het vuur vermeld (andere bronnen met dit verhaal die Rembrandt kon kennen zijn er, voorzover ik weet, niet).³⁷ Het verhaal van Aegina is volgens de schrijver zo van toepassing op het schilderij, omdat de gloed achter het gordijn op vuur lijkt³⁸ en hij is vooral overtuigd van de juistheid van deze identificatie vanwege de fraai bewerkte koperen poot van het bed. Junius vertelt namelijk dat de bewoners van het eiland Delos (die, zoals in de *Metamorfosen* wordt verteld, eerst door toedoen van de jaloerse Juno door pest waren uitgeroeid, waarna Jupiter de mieren van dit eiland weer in mensen veranderde), als mieren dolven naar brons en koper dat zij

'tot munten smeedden, tot beelden en tot *bedstijlen*' (cursive-ring van Schwartz). Volgens Schwartz vermeldt Junius dit in zijn in 1637 uitgegeven *De pictura veterum*, dat in 1636 al in omloop moet zijn geweest. Helaas moet worden gezegd dat het gedeelte waarin dit vermeld wordt, de *Catalogus [...] architectorum, mechanicorum, sed precipue pictorum [...] niet bij de uitgave van 1637 voorkomt, maar pas veel later is toegevoegd*.³⁹ Maar ook als dat niet het geval was geweest, had men zich dus moeten voorstellen dat een uiterst obscure passage over koperen bedstijlen in de Latijnse versie van Junius' boek iemand getroffen heeft in het jaar dat het in omloop kwam, en dat die persoon deze kennis om een of andere reden onmiddellijk doorgaf aan Rembrandt om dit te verwerken in een schilderij van het nog nooit eerder uitgebeelde verhaal van Jupiters liefde voor Aegina (een verhaal dus, waarin het verloop van de liefdesscene met Jupiter die hier zou zijn uitgebeeld, in feite in geen enkele voor Rembrandt toegankelijke bron wordt beschreven). Zouden de buitengewoon rijkbewerkte koper- of goudkleurige tronen in de *Judas* (afb. 65) en de *Christus met de overspelige vrouw* (afb. 248), de uitbundig geornamenteerde gouden of koperen wagens in de *Europa* en de *Proserpina* (afb. 114 en 116), of het overdadig bewerkte bed van de *Vrouw van Potifar* (afb. 309) ook door de bewoners van Delos zijn vervaardigd?⁴⁰ Om maar niet te spreken over het feit dat rijkbewerkt goud zeer van toepassing is in een voorstelling van Danaë.

Schwartz is echter nog niet klaar, want hij meent dat één aspect van de theorie wel bewezen is, namelijk dat Rembrandt in deze tijd '... bezig (was) met magische koperen pestverdrijvers' (het gebeeldhouwde koperen bed blijkt nu dus een magische pestverdrijver?). Op een portret-ets van Joannes Wtenbogaert hangt namelijk op de achtergrond een schilderij van '... Mozes die het volk van Israël bevrijdt van de pest door de beroemde koperen slang' (p. 130). (Weliswaar bevrijdt Mozes het volk van een slangenplaag, maar dit even terzijde).⁴¹ In Holland heerste nog altijd de pest, de laatste in 1635-'36, wordt daaraan toegevoegd. Vervolgens zou Schwartz willen voorstellen dat dit het schilderij is dat Rembrandt aan Huygens cadeau wilde geven; het is bijzonder toepasselijk want het bezit '... dezelfde (de schrijver doelt op de ets van Wtenbogaert met de koperen slang) fascinerende toespelingen op bovennatuurlijke interventie in een pestepidemie en op genezende koperen beelden. Toespelingen op kunst en geld, beide van hetzelfde materiaal gemaakt' (p. 131).⁴² Deze laatste suggestie komt voort uit de verbinding die bestaat tussen Huygens, de belastingontvanger Wtenbogaert en Rembrandt (Wtenbogaert hielp Rembrandt bij zijn problemen met het geld voor de passie-reeks waarover hij in 1639 met Huygens correspondeerde, zie p. 112). Wij moeten ons dus, als dit schilderij Aegina weergeeft, voorstellen dat het koperen bed (een specialiteit van de bewoners van Aegina's eiland die dit eiland weer bevolkten na Juno's pest, die het *gevolg* was van de in het schilderij getoonde komst van Jupiter bij Aegina), de toeschouwer wijst op magische pestgenezing, net zoals de koperen slang – kennelijk een soort pest-ikoon – dat doet in het portret van Wtenbogaert. Bovendien verwijzen zij beide naar kunst en geld, die van hetzelfde materiaal zijn gemaakt

(koperen beelden? Waren Huygens en Wtenbogaert geïnteresseerd in kopergeld?). Ik weet niet of iemand deze bizarre redenering kan volgen, ik in ieder geval niet. Als de schrijver overigens graag een verwijzing naar geld (en zelfs kunst) had willen vinden, had hij eenvoudiger een redenering rond het Danaë-thema kunnen bouwen.⁴³

Langzamerhand zal het de lezer duidelijk zijn dat het niet nodig is naar schilderijen te kijken. Men zou kunnen volstaan met de titel van een schilderij om daar prachtige interpretaties omheen te construeren, karikaturen van de hedendaagse iconologie. Dit is wat er gebeurt als men niet kijkt en meent dat interpretaties 'als vanzelfsprekend' voortkomen uit een reconstructie van opdrachtgeverskringen, zoals al in het voorwoord werd aangekondigd. Ook verder zal men steeds eigenaardige nieuwe interpretaties aantreffen die weinig te maken hebben met wat er in het desbetreffende schilderij te zien valt.⁴⁴ Het lijkt of de schrijver een invulling heeft willen geven van hetgeen de in de jaren zeventig in studentenkringen populaire Hadjinicolaou verkondigde.⁴⁵ Schilderijen worden als illustraties van de vermeende wensen van opdrachtgevers of kopers benaderd. Afgezien van het feit dat men bij 17de-eeuwse Noordnederlandse historiestukken zelden iets concreets weet over de opdrachtgevers/kopers en hun wensen (en dat geldt evenzeer bij die van Rembrandt), en er in dit boek meestal slechts op zeer associatieve wijze verbanden daaromtrent worden gelegd,⁴⁶ is het mijns inziens nog het meest betreurenswaardig dat er een beeld van Rembrandts werk wordt gegeven waarin de schilderijen weer geheel worden losgesneden van de beeldtradities waarin en waarmee een kunstenaar werkte en Rembrandt losgemaakt wordt van het vak waar hij zich als schilder zo intens mee bezighield. Door Schwartz' werkwijze wordt ons weer des te duidelijker dat het allereerst noodzakelijk is, als fundament voor elke historische interpretatie, grondig te bestuderen hoe een thema en de uitvoering daarvan in een schilderij zich verhouden tot andere uitbeeldingen met dezelfde of verwante thematiek, om op basis daarvan zo nauwkeurig mogelijk te kunnen bepalen wat een schilder in het betreffende schilderij heeft gedaan. Als men het proces van beeldvorming en beeldoverdracht negeert, blijft elke poging om na te gaan hoe men een schilderij bekeek en welke betekenissen men eraan kan hebben gehecht een slag in de lucht. Dat het daartoe tevens van het grootste belang is zo veel mogelijk te weten over de sociaal-religieuze achtergronden van de personen voor wie bepaalde schilderijen bestemd waren is evident, maar het een kan niet zonder het ander. Het zou niet nog eens gezegd hoeven worden, dat dit alles in verhevigde mate geldt voor Rembrandt, van wie uit vele bronnen blijkt dat hij buitengewoon intens bezig was met de problemen die hem door elk onderwerp opnieuw gesteld werden – hetgeen ook elke keer bevestigd wordt wanneer men zich in een van zijn werken verdiept, het vergelijkt met zijn picturale bronnen, bekijkt hoe hij deze verwerkte en beschouwt hoe dezelfde of verwante thematiek in dezelfde en voorgaande perioden door anderen werd weergegeven.⁴⁷ Geen Hollandse kunstenaar was immers zo vertrouwd, en zo bewust bezig, met de picturale traditie die vóór hem lag; dat valt eenvoudig te tonen aan de hand van bijna elk werk van Rembrandt dat men

analyseert.⁴⁸ Wat de specifieke wijze waarop Rembrandt in zijn schilderijen bepaalde onderwerpen en de daarmee samenhangende picturale problemen uitwerkte, te zeggen heeft over de betekenis van die schilderijen, dat moeten wij ons, binnen steeds preciezer gestelde historische kaders, telkens opnieuw afvragen.

Voor Schwartz blijkt het echter van geen enkel belang wat de *schilder* Rembrandt bezighield; Rembrandt was immers slechts een onaangenaam, ongeïnteresseerd leeghoofd, zo wordt de lezer voorgehouden, die toevallig goede schilderijen maakte, en dit deed voor opdrachtgevers en verzamelaars die evenmin geïnteresseerd waren in de picturale kwaliteit van een schilderij. In het voorwoord schrijft Schwartz dat hij, toen hij aan het werk begon, verwachtte '...een klasse verzamelaars te vinden die Rembrandts werk kocht uit bewondering voor zijn werk en sympathie voor zijn stijl'. Hij vond echter '...kopers die totaal andere gemeenschappelijke trekken vertoonden' en die '...onderling verbonden (waren) door politiek, zaken, vriendschap, huwelijk, bloedverwantschap'. Hun band met Rembrandt '...was beslist niet ontstaan uit appreciatie van zijn manier van schilderen, want (sic!) de levens van de meesten draaiden allerm minst om kunstwerken. Het was hen te doen om geld en macht en de kunstenaars waren werktuigen bij het veroveren en vasthouden van die posities die hun invloed en fortuin bestendigden' (p.9). Nu lijkt het mij evident, dat men op basis van 17de-eeuwse documenten over het eerste – de bewondering etc. – uiterst zelden iets zal vinden (en bij Rembrandt doet zich dan nog het bijzondere feit voor dat dat een enkele maal – men denke met name aan het uitzonderlijke commentaar van Huygens! – wel het geval is), anderzijds is het even vanzelfsprekend dat men opdrachtgevers en kopers zal vinden die verbonden waren door vriendschap, huwelijk, familieverwantschap, zaken en politiek, en wier levens niet om kunstwerken draaiden. De schrijver houdt niet op zich te verbazen over het feit, dat de kring van opdrachtgevers en kopers betrekkelijk klein is en dat zij steeds op een of andere wijze aan elkaar zijn te verbinden. Dit lijkt mij niet iets om verbaasd over te zijn in een tijd dat de laag van de bevolking waarvoor zulke schilderijen bestemd waren betrekkelijk klein was en waarin tentoonstellingen en publiciteitsmedia nog niet bestonden – men werd toch in de eerste plaats geconfronteerd met schilderijen van een bepaalde kunstenaar door ze te zien bij anderen: familie, vrienden, zakenrelaties (over Schwartz' merkwaardige, overspannen ideeën die hiermee samenhangen, omtrent beschermheerschap en protectie, en over de functie van de kunstenaar en het kunstwerk in dit geheel, zal ik hier niet verder uitweiden).⁴⁹ Dit alles zegt natuurlijk niets over het ontbreken van appreciatie die immers bepaald wordt door talloze factoren, religieuze, sociale en intellectuele, zowel als door sentimenten die met de woonplaats of plaats van herkomst, de familie, of met de kring waar men toe behoort, te maken hebben. Dat overigens de appreciatie voor Rembrandt een bijzondere was, blijkt wel degelijk uit vele feiten en documenten die de schrijver zelf aanhaalt.⁵⁰ De logische conclusies trekt hij daaruit echter niet, deze lijken niet in de gedachtengang van de auteur te passen.

Wat die gedachtengang betreft komen in het Nawoord een

aantal zeer opmerkelijke apen uit de mouw, die bevestigen dat de benadering grotendeels stoelt op een wel zeer onhistorische en hedendaags-bevooroordeelde houding (of liever: een houding die mij typerend lijkt voor de jaren zestig en zeventig) tegenover het werk en het karakter van Rembrandt. Hadden wij al begrepen dat artistieke en commerciële ambities, de wens geld te verdienen, het verkopen van werk naar het buitenland,⁵¹ allemaal zeer betreurenswaardige zaken zijn die Rembrandt ernstig moeten worden aangerekend, dat hij een buitengewoon slecht karakter had wordt ons voortdurend nadrukkelijk voorgehouden. Behalve dat hij, zoals reeds gezegd, zeer gebrand was op geld, heeft hij zich bijvoorbeeld schandelijk tegenover iemand uit een lagere stand gedragen (Geertge Dirckx).⁵² Welke documenten ons wijzer zouden hebben kunnen maken over een 'menselijke' kant van Rembrandt, waarvan de schrijver zegt dat hij die niet zou hebben willen verdoezelen als die er waren, lijkt mij overigens een goede vraag. Het komische is dat de schrijver trots zegt dat hij '...de kunsthistorische voetangel aardig vermeden heeft om een karakterontleding te geven van mijn schilder aan de hand van zijn werk' (p.348), maar dat hij druk in de weer is het omgekeerde te doen vanuit de 'karakterontleding' die hij heeft opgebouwd, zoals ik hierboven hoop te hebben duidelijk gemaakt. Het mooist zien wij dat verwoord bij het portret van Jeremias de Decker, waar hij opmerkt dat '...we in dit relaas van een al te koud leven eindelijk iets van echte warmte (bespeuren)' (bij afb.400; een uitspraak die overigens uitsluitend gebaseerd is op de kennis dat Rembrandt en De Decker bevriend waren), bij het Kenwood-zelfportret waar '...we de kunstenaar zien zoals we graag zouden willen dat hij geweest was' (bij afb.419), terwijl bij de *Verloren Zoon* uit Leningrad wordt geschreven dat '...over het onderwerp en de emotionele inhoud geen twijfel (kan) bestaan – een van de weinige keren dat dit gezegd kan worden' (bij afb.379). Dit laatste wordt dus gezegd van een schilder over wie men het altijd eens is geweest, vanaf de eersten die iets over Rembrandts werk schreven tot op heden – zij het op uiteenlopende wijze – dat hij een schilder was die zich bij uitstek toelegde op, en in staat was tot, het weergeven van emoties – vanaf de *Bileam* uit 1626 tot en met de *Verloren Zoon* uit zijn laatste levensjaren. Maar Schwartz weet beter; van iemand met zo'n onaangenaam karakter kan dat immers niet het geval zijn.⁵³

Rembrandts onaangename karakter zou overigens ook blijken uit het feit dat hij geen goede relaties met zijn leerlingen onderhield: '...deze stelden geen prijs op voortgezet contact met hun leermeester' (p.362). Hoewel bronnen omtrent Dullaert en De Gelder anders tonen en er over de overige leerlingen geen gegevens zijn die het tegendeel bewijzen,⁵⁴ lijkt de voornaamste aanleiding tot deze opmerking te zijn dat de schrijver een verhaal van Van Hoogstraten 'ontroerend en onthutsend' vindt, waarin deze vertelt dat hij soms door het onderwijs van zijn meester verdrietig was en zonder eten of drinken, zich met tranen lavend, doorging met werken tot hij de 'aengewezen misslach' te boven was gekomen (p.232). Schwartz heeft kennelijk reuze medelijden met de kleine Samuel, maar deze zou daar hoogst verbaasd over zijn geweest, aangezien hij het als een positief voor-

beeld geeft van het leerproces en bijpassende volharding.⁵⁵ Dat Schwartz graag had gewild dat Rembrandt anders was geweest, blijkt ten overvloede wanneer hij zegt dat hij het op prijs zou hebben gesteld als Rembrandt een wat aangename en betrouwbare karakter had gehad, want dan zou hij zijn eigen kansen minder hebben gesaboteerd en had hij wellicht samengewerkt met Van Campen aan de paleizen van de stadhouder of aan de decoraties van het stadhuis van Amsterdam. Dan '...zouden wij nu misschien gezegend zijn met de grootste zeventiende-eeuwse monumenten van Noord-Europa' (p. 363). Wij wisten al dat Schwartz in het geheel niet tevreden is met het soort schilderijen dat wij wel van Rembrandt bezitten en dat hij meent dat het karakter van het werk zelf niets te maken heeft met het feit dat hij niet de schilder werd die deze opdrachten kreeg; een bewuste vormgeving, smaak en appreciatie speelden immers geen rol (het feit dat in zijn eigen boek citaten van Houbraken zijn opgenomen waarin wordt vermeld dat De Baen en Flink zeer bewust hun stijl hebben veranderd, brengt hem niet op andere gedachten, en evenmin dat bijvoorbeeld Huygens' lijstje van schilders die hij voor de Oranjezaal voorstelde een duidelijke stilistische consistentie vertoont).⁵⁶

In dit Nawoord komt echter tevens naar voren dat Schwartz ook nog Rembrandts stijl graag anders had gezien. Gesteld wordt allereerst dat ons Rembrandt-beeld ons blind heeft gemaakt voor de kwaliteiten van velen van zijn tijdgenoten, zoals Pels, Van Hoogstraten en Lairese. Nu was ons mijns inziens inmiddels al bekend dat wat zij schrijven '...werkelijk niet het resultaat (is) van een misverstand of het onvermogen ware grootheid te herkennen' (p. 363). Daarna leest men echter met groeiende verwondering: 'Hun irritatie met Rembrandt is die van een leraar voor een begaafde, maar weerspannige leerling' (ik dacht dat hun houding die was van leerlingen tot een in hun ogen intussen ouderwetse, maar desondanks zeer bewonderde leermeester?). Vervolgens wordt hun kritiek samengevat: Rembrandt is gezegend door de natuur maar weigert enige zelfdiscipline, zijn figuren en composities missen samenhang, vorm en inhoud missen helderheid en waardigheid etc., 'toch zouden deze gebreken makkelijk te verhelpen zijn geweest met een beetje toewijding en goede wil'. Tenslotte krijgt men de indruk dat hun kritiek, die vanuit een zeer specifiek historisch standpunt werd geformuleerd, door Schwartz als een algemeen geldende kritiek wordt gezien, die hij bovendien geheel schijnt te delen. Hij is het met zekens dat '...het minste wat een historieschilder doen kan, is zijn kijker zekerheid geven omtrent het onderwerp van zijn taferelen' (p. 366). Schwartz blijkt niet alleen niet gesteld te zijn op Rembrandts 'vaagheid', zoals hij dat steeds noemt, dus door het feit dat Rembrandt '...misschien uit nonchalance (!) de kijker vaak in het ongewisse (laat) omtrent de betekenis van zijn onderwerp' (p. 363), maar hij raakt ook geïrriteerd (het woord 'geïrriteerd' is niet van mij maar van de schrijver zelf) door het 'schijnwerpeffect' van de *Nacht-wacht*. Rembrandt accentueert daarmee '...de autocratische kant van het leven in de republiek ten koste van het democratische' (!) (p. 364). Bij deze laatste opmerking blijkt weer hoe een moderne nivelleringsgedachte tot in alle opi-

nies van Schwartz doordringt. Schwartz voelt zich dan ook niet genooddaakt, zo vervolgt hij, Rembrandt te verdedigen tegen Hoogstraten's kritiek dat Rembrandt '...meer werks maakt van het groote beeldt zyner verkiezing, als van de byzondere afbeeldsels, die hem waren aanbesteed' (p. 364). Nee, dat lijkt mij ook niet nodig; dat Hoogstraten wederom aangeeft wat Rembrandt bezighield, daarin is de schrijver niet geïnteresseerd, want hij had immers liever gezien dat Rembrandt een andere schilder was. In het voorbijgaan wordt dan nog vermeld dat Van Hoogstraten vond dat Rembrandt met 'een onoozel verstand' behept was (p. 363), waarbij deze woorden dus even geheel uit de context worden gerukt.⁵⁷ Onder het mom van historische kritiek (waarmee juist Rembrandts positie en streven verduidelijkt hadden kunnen worden), wordt via de eigen smaak en vooroordelen het onbegrip voor de 'historische' Rembrandt slechts vergroot. Uit dit alles – en men herinnere zich ook mijn uiteenzetting over Schwartz' hantering van het begrip 'originaliteit' – komt mijns inziens wel zeer duidelijk naar voren hoe weinig historisch verantwoord Schwartz' visie is.

Tenslotte zou ik er nog op willen wijzen dat de problemen die Schwartz heeft met het niet eigenhandig zijn van werken die voorheen aan Rembrandt werden toegeschreven, te maken lijken te hebben met deze visie. Uit Schwartz' tekst bij de *Badende vrouw* in de National Gallery (in dit artikel eerder geciteerd, zie boven p. 290), viel dat reeds op te maken. Het feit dat steeds meer schilderijen niet eigenhandig blijken te zijn, lijkt voor Schwartz een reden om Rembrandt vooral niet te hoog aan te slaan. In het voorwoord kwam tot uiting dat zijn bewondering voor Rembrandt hierdoor ernstig werd aangetast en dat hij zich, toen aan de *Poolse ruiter* werd getwijfeld, voelde als '...een gelovige die merkt dat hij een god met lemen voeten heeft aanbeden' (p. 9). Nu komt het mij voor dat de kritische evaluatie, zoals die door het Rembrandt Research Project wordt uitgevoerd, het beeld omtrent de kwaliteiten van Rembrandts werk juist ten goede komt, terwijl daaruit tevens de zeer grote 'impact' blijkt die Rembrandts stijl en vindingen op anderen hebben gehad. Maar de schrijver ziet dat kennelijk als reden om maar van Rembrandts grootheid af te zien (zie ook p. 364). Zou hij iemand zijn die, teleurgesteld in zijn god – en van zijn geloof gebracht – nu zijn voormalige object van aanbidding op dwangmatige wijze moet beschimpen? Zijn woorden in de inleiding lijken sterk in die richting te wijzen.

Kortom, dit boek heeft een verrassende nieuwe vertekening van het beeld van Rembrandts werk opgeleverd, door een auteur die mijns inziens het oude, romantische Rembrandt-beeld eigenlijk niet van zich af heeft kunnen schudden (en daar ook voortdurend aan refereert alsof dat nog steeds het gangbare beeld onder kunsthistorici is), en die nu Rembrandt verwijt dat hij niet aan dat beeld voldoet! Het feit dat iedere generatie zoveel te zeggen en te schrijven heeft gehad over Rembrandt en immer de behoefte heeft gevoeld zich intensief met zijn kunst bezig te houden, zegt Schwartz kennelijk niet iets over de bijzondere kwaliteiten van dat werk. Het proberen te bepalen wat die kwaliteiten zijn, daartoe voelt men terecht steeds weer een grote behoefte. De laatste decennia is ons Rembrandt-beeld, door vele uitste-

kende onderzoekingen steeds meer bevrijd van talloze mythen en aanslibbels. Mede als reactie op de genie- en heldenverering werd vooral de nadruk gelegd op datgene wat Rembrandt bindt met gedachten, praktijken, picturale conventies en iconografische tradities van zijn tijd. Van daaruit kunnen de specifieke kwaliteiten van Rembrandts werk steeds zuiverder worden getraceerd en geïnterpreteerd. In dit boek worden die kwaliteiten echter, in een overreactie, volledig buiten beschouwing gelaten; de schilder, zijn vak en zijn werk zijn daarbij geheel uit het zicht

verdwenen. Als Schwartz zich had beperkt tot een gedegen onderzoek naar het milieu waarin Rembrandt werkzaam was, had hij zeker in belangrijke mate kunnen bijdragen aan de zo noodzakelijke precisering van de historische kaders waarbinnen wij Rembrandt moeten benaderen. Nu kan men slechts met enige moeite de waardevolle observaties, waarover Haitsma Mulier reeds heeft geschreven, eruit lichten.

Eric J. Sluijter

NOTEN

¹ *Oud Holland* 100 (1986), pp.63-66. Andere besprekingen: P. Sutton in: *The Burlington Magazine* 128 (1986), pp.680-682; E. Meijer in: *De Volkskrant*, 5 okt. 1984 en B. Broos in: *NRC/Handelsblad*, 12 Okt. 1984. Na voltooiing van deze bespreking (december 1986) verscheen de nieuwe monografie van C. Tümpel, *Rembrandt*, Amsterdam 1986, eveneens bedoeld voor een breed publiek; zoals te verwachten laat deze een totaal andere benadering van het werk van Rembrandt zien. Het is een bewerking en aanzienlijke uitbreiding van het kleine, maar als inleiding op Rembrandt reeds zeer waardevolle boekje, dat in 1977 bij Rowohlt Verlag in het Duits verscheen.

² S.W.A. Drossaers en Th.H. Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes*, Den Haag 1974, deel 1, pp. 179-237; inventaris van het stadhoudelijk kwartier en het huis in het Noordeinde (Oude Hof), 1632, nrs. 44, 50, 51, 66, 101, 102, 186, 223, 319, 611. Alleen nummer 101, een *Aanbidding*, betreft waarschijnlijk een 'caravaggistisch' stuk met een nachtbelichting (Wallraf-Richartz Museum²); de overige zijn voornamelijk mythologische en pastorale voorstellingen, die weinig met dat soort werk te maken hebben. Van Van Baburen bevindt zich niet één stuk in de stadhoudelijke inventarissen, en er komt slechts één schilderij 'manier van Ter Brugge' (met soldaten) in de inventaris van 1707/1719 (Honslaarsdijk) voor. Van enige belangstelling bij het hof voor Utrechtse 'caravaggistische' werken kan dus zeker niet gesproken worden! Uiteraard was er wel belangstelling voor de Utrechtse Moreelse, Savery en Poelenburch, maar hun werken hebben natuurlijk niets met dat van Rembrandt uit deze periode te maken. Overigens worden in Huygens' autobiografie Honthorst, Terbrugghen en Van Baburen slechts genoemd in een rijtje namen van historieschilders die hij opsomt, waaronder ook die van Pieter Isaacs., Lastman en Pynas.

³ Men denke bijvoorbeeld aan de *Pilatus zijn handen wassend*, ca. 1625, *Christus aan de geselpeel*, ca. 1626, *Jongen vuur aanblazend* en de *Jongen een kaars aanstekend*, ca. 1625, werken waarin de invloed van Honthorst en

Terbrugghen zeer duidelijk aanwijsbaar is, ook in de lichtbehandeling. Opmerkelijk is, dat Schwartz veel later (afb.67) de *Jongen die vuur aanblaast* (Warschau, Nationaal Museum) afbeeldt. Dit wordt dan een 'schrandere compositie' genoemd en als toonbeeld aangehaald van Lievens' 'spontaniteit, zelfverzekerdheid en originaliteit' en als voorbeeld dat Lievens alles wat Rembrandt in de jaren '26-28 deed reeds eerder met 'meer verve en meesterschap had gedaan'. Terwijl bij Rembrandt alleen over ontlenen wordt gesproken, zegt de schrijver daar in het geval van Lievens niets over en gebruikt hij geheel andere termen bij deze navolging van composities en belichtingstechnieken van Terbrugghen en Honthorst, die overigens wat onhandig is uitgevallen (men bekijkt bijvoorbeeld de vreemde verhoudingen in het profiel, de mislukte overgang naar de wang en kaak, de eigenaardige anatomie van de hals en schouder), en die zich alleen wat betreft verfbehandeling en coloriet duidelijk onderscheidt van de genoemde Utrechtse.

⁴ Jacques de Gheyn III wordt het hele boek door voortdurend 'hofschilder' genoemd. Waarop deze benoeming berust is mij geheel onduidelijk. In geen van de stadhoudelijke inventarissen is bijvoorbeeld een schilderij van hem te vinden.

⁵ Dat Huygens zich natuurlijk bewust was van dit verschil in waardering blijkt bijvoorbeeld uit de wijze waarop hij in zijn autobiografie de portretschilders inleidt (zie A.H. Kan, *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, Rotterdam 1971, p. 75). Huygens zag gewoon zeer scherp – en hij geeft ook duidelijk aan waarom – dat Lievens minder begaafd was op het gebied van de historieschilderkunst dan zijn collega (zie Kan, *op. cit.* p. 81) en dat zijn grootste capaciteiten op dat van de portretschilderkunst lagen. Uit alles blijkt dat hij Rembrandt als historieschilder de hoogste lof toezwaait en in hem het grootste talent zag; Rembrandt is degene van wie hij zelfs durft te zeggen dat hij de antieken moet hebben overtroffen. Het feit dat Lievens' ambities zodanig waren dat hij zijn raad in de wind sloeg, verklaart juist iets van Huygens irritaties ten opzichte van hem.

Wat betreft de Italië-reis: het moet voor de lezer van dit boek al verwarrend zijn dat

Schwartz net enige hoofdstukken eerder had vermeld dat Van Mander met instemming een vers citeert '... dat wie wil schilder wesen, Moet Room besoecken gaen ...' (p. 47; dit betreft Karel van Manders vertaling van het Latijnse vers onder Jan van Scorels portretgravure). Uiteraard is de Italië-reis voor Van Mander van het grootste belang; hij acht het echter nodig enkele moraliserende waarschuwingen omtrent de gevaren van de reis toe te voegen (Schwartz verwijst, zoals vaker, niet naar de plaats waar Van Mander het door hem aangehaalde schrijft. Het gaat hier om de *Grondt*, cap. 1, 66/67 (ed. 1604, fol. 6v; men leze echter de gehele passage, vers 66 t/m 84). Dat het 'bovendien... niet op de weg (lag) van Leidse schilders in de vroege zeventiende eeuw om Rome te bezoeken', zoals Schwartz schrijft, is misschien gedeeltelijk waar, maar daar moet dan wel bij worden opgemerkt dat Rembrandts beide leermeesters, zowel de Leidenaar Jacob Isaacs. van Swanenburg als Lastman, wel die reis gemaakt hebben, zodat het in het geheel niet opmerkelijk zou zijn geweest als Rembrandt ook was gegaan.

⁶ Reeds op p. 45 (waar deze prent staat gereproduceerd vanwege de goede suggestie dat Rembrandt zich waarschijnlijk hierop inspireerde voor de houding van de oude Tobias (in de *Tobias en Anna* van 1626), schreef Schwartz al: 'Rembrandt maakte zich dit repertoire-gebaar eigen en het zou hem beroemd maken. Wij zullen zien dat een aangepaste versie (!) ervan op een schilderij van 1628-1629, Judas brengt de zilverlingen terug, zijn reputatie aan het hof zou vestigen'. Rembrandt maakte zichzelf dus via listige aanpassingen van andermans inventies beroemd. Zie ook hieronder, noot 9.

⁷ Schwartz' vertaling is steeds rijkelijk vrij. Hij vertaalt de geciteerde passages respectievelijk als: '...doordringt tot de kern en de gevoelige snaar raakt', '...kruipt zelf helemaal in zijn onderwerp en schildert het dan het liefst heel gecomprimeerd op een kleiner paneel en weet effecten te bereiken die men tevergeefs zoekt op de reusachtige werken van de ander' en '...levenschte visie'. Over het algemeen is er niet zoveel bezwaar tegen deze vrijheden, behalve als hij vertaalt dat Lievens Rembrandt overtreft '...door een

zekere vermetele originaliteit en de durf die spreekt zowel uit de inhoud als de vormgeving'. Het woord 'originaliteit', zoals later nog zal blijken een belangrijk begrip voor Schwartz, dat hij in de moderne zin opvat – mag hier natuurlijk absoluut niet worden gebruikt voor 'inventionis superbia' dat vertaald kan worden als 'trotse zelfverzekerdheid in inventie (het uitwerken van een onderwerp)'. Ook het woord 'inhoud' in de tweede helft van de zin ('audacium argumentorum formarumque superbia') is niet geheel correct. Volgens Tuynman betreft het een trotse gedurfdheid in de onderdelen waaruit het schilderij bestaat (en juist niet het onderwerp of de inhoud als geheel) en in de manier waarop zij geschilderd zijn. Zie voor de vertaling van Tuynman, waarop Schwartz en ik beiden onze vertaling baseerden: *A corpus of Rembrandt paintings* 1, pp. 193/194.

⁸ Behalve dat er al helemaal niets in de richting van 'omslachtigheid' wordt gezegd, is ook de 'snelheid' van Lievens een interpretatie van Schwartz, zij het misschien een iets meer gerechtvaardigde. Huygens heeft het over Lievens' 'duif' (zie boven), zijn ongeduldige temperament, over de noodzaak het talent te beteugelen (slaat op de onderwerpkruis) en over het feit dat de oogst van zijn werken voor zijn jaren reeds enorm groot is. Het laatste hoeft ook niet speciaal op snelheid te wijzen, maar eerder op het feit dat Lievens door zeer ijverig werken (waar Huygens het wel over heeft) en doordat hij al van zeer jongs af aan bezig was, reeds veel geproduceerd heeft. Ook op p. 81 vermeldt Schwartz weer, dat Lievens zich volgens Huygens '...vol vuur op het schilderen werpt en... al klaar (is) voor hij goed en wel begonnen is'.

⁹ Zie behalve het in de volgende alinea aangehaalde, ook hierboven noot 3, het tweede gedeelte. Later, p. 201, noemt Schwartz Rembrandts tronies en schilderijen van kluisenaars nog eens: '...versies die zijn aangepast aan, of voortborduren op types die oorspronkelijk door Lievens bedacht zijn en die Rembrandt de wereld in stuurde als eigen verzinsels'. Rembrandt dus weer als de achterbakse naäper. Op het feit, dat Lievens ze natuurlijk evenmin geheel zelf bedacht heeft, maar een reeds bestaande picturale traditie 'aanpaste' en daarop 'voortborduurde', hoeft nauwelijks te worden gewezen.

¹⁰ P. Schatborn zette kortgeleden in zijn bespreking van *A Corpus* d.l.t., uiteen dat Rembrandts *Simson en Delila* wel degelijk in 1628 ontstaan zou kunnen zijn. *Oud Holland* 100 (1986), pp. 59/60.

Overigens kan men zich m.i. afvragen of het wel een van deze twee schilderijtjes was die zich in de stadhoudelijke verzameling bevond, aangezien in de inventaris wordt gesproken over 'een schilderij... daer Sampson het hayr wert affgesneden', hetgeen wij

in deze stukjes niet letterlijk zien uitgebeeld, maar wel in de prent naar Rubens en in diverse andere, daarop geïnspireerde werken (zie ook de Couwenbergh, afb. 70); wellicht betreft het een andere versie door Lievens, die niet meer bekend is.

¹¹ Zie voor een fraaie beschrijving ook recentelijk Tümpel, *op. cit.* (noot 1), p. 42-44.

¹² Over de opdracht van de eerste twee schilderijen is immers in het geheel niets bekend; wij weten slechts dat Frederik Hendrik ze in 1636 in zijn bezit had, en opdracht had gegeven voor een aantal andere stukken ter aanvulling. Misschien is de *Kruisafneming*, die waarschijnlijk reeds in 1632 grotendeels werd geschilderd, aanvankelijk als zelfstandig werk geconcipeerd en in 1633 in prent gebracht (waarbij het dus gezinszins uit te sluiten valt dat Rembrandt, geïnspireerd door Vorstermans prent en door een prent naar Altdorfer (zie voor Altdorfer hieronder noot 15, Broos, *op. cit.*), onafhankelijk van een opdracht op de gedachte is gekomen Rubens te 'emuleren'), waarna, naar aanleiding van dit werk, de opdrachten van Frederik Hendrik zijn gevolgd. Zie ook *A corpus*, II, p. 283.

¹³ Soms zien wij dat zelfs al in één zin gebeuren, bijvoorbeeld wanneer Schwartz vertelt dat de tweede vrouw van de vader van Van den Eeckhout, Cornelia Dedel, '...meen ik de nicht (was) van Jacob Isaacs van Swanenburgh, zodat de verhouding tussen Rembrandt en Van den Eeckhout verankerd lag in stevige oude contacten' (p. 231). Zie voor enkele voorbeelden waar hypothesen tot zekerheden worden (of verwijzingen daarnaar) ook hieronder, de noten 16 (2de gedeelte), 20, 22, 35 (en de daarbij behorende teksten), 44, 49.

¹⁴ Overigens heeft Rembrandt ook nog in andere picturale bronnen inspiratie gevonden voor verschillende elementen in de *Kruisafneming*; zie voor een resumé van de in de loop der tijd aangewezen bronnen *A Corpus*, II, pp. 281-284.

¹⁵ Behalve dat Rembrandts compositie weinig gemeen heeft met die van Rubens, bestond er immers in deze tijd ook nog geen prent naar Rubens' compositie. B.P.J. Broos wees op de ontleningen aan een houtsnede van Altdorfer, 'Rembrandt borrows from Altdorfer', *Simiolus* 4 (1970), pp. 100-108, i.h.b. p. 100, een gemeenschappelijke bron voor Rembrandt en Rubens. Wel vraag ik mij af of iemand Rembrandt het stuk van Rubens mondeling heeft beschreven, gezien de ruiter en het klaarmaken van de andere kruisen die bij Rubens op het rechter luik voorkomen (in *A Corpus* en bij Broos wordt over deze elementen niet gesproken).

¹⁶ Op p. 116 wordt gesuggereerd dat de slechte staat waarin de *Opstanding* en met

name de *Graflegging* verkeren, en de kennelijk noodzakelijke, ingrijpende restauratie van P.H. Brinckmann in 1755 (die op de achterzijde van de *Opstanding* 'P.H. Brinckmann resuscitavit te' zette), te wijten is aan het feit dat Rembrandt ze zo snel klaarstoomde op p. 118 geworden tot 'botte en onverschillige haast' (!). Niet vermeld wordt dat toen alle schilderijen zijn gerepareerd omdat er een calamiteit moet hebben plaatsgevonden waardoor ze alle beschadigd moeten zijn – en deze twee wellicht het zwaarst werden getroffen –, terwijl de *Besnijdenis* waarschijnlijk toen verloren is gegaan.

Zie over de hoogst opmerkelijke wijze waarop Schwartz in dit hoofdstuk de brieven van Huygens fingeert: Haitsma Mulier, *op. cit.* (noot 1). Schwartz blijkt zelf in de woorden die hij Huygens in de mond legt te gaan geloven en deze weer als vaststaande feiten te hanteren, zie bijvoorbeeld de volstrekt hypothetische veronderstelling – voor Schwartz een zekerheid – dat Huygens en Frederik Hendrik niet tevreden waren over de *Hemelvaart* en de *Graflegging*. (zie ook later bij afb. 262); hoe hij dit zo zeker kan weten, blijft onduidelijk. Op deze plaats wordt door Schwartz niet vermeld dat Rembrandt voor de twee bestellingen van Frederik Hendrik enkele jaren later, de *Besnijdenis* en de *Aanbidding*, het exorbitante bedrag van maar liefst 1200 gulden per stuk kreeg! Op p. 238 blijkt echter dat Frederik Hendrik deze stukken volgens Schwartz slechts bestelde om Antonie Coopal, de broer van Rembrandts zwager, een plezier te doen; 'eenmaal in zijn leven profiteerde Rembrandt van zuiver, onversneden nepotisme' (weliswaar vernemen wij elders dat de verhouding met zijn schoonfamilie in deze tijd slecht was, maar dat is kennelijk geen bezwaar). Ook uit deze latere opdrachten blijkt natuurlijk, dat Huygens en Frederik Hendrik heel goed wisten wat zij van Rembrandt wilden: dat waren geen decoratieve opdrachten voor Honselaarsdijk of het Huis ten Bosch, zoals Schwartz graag had gewild en wat volgens hem slechts te wijten valt aan een verslechterde verhouding (zie hierover later in deze bespreking). Zij wilden van Rembrandt stukken waarin 'die meeste ende die nactuereelste beweegelijkheid' kon worden betracht. Schwartz acht het overigens '...treurig te moeten opmerken dat (deze woorden) beschouwd worden als Rembrandts meest diepzinnige uitspraak over zijn werk' (p. 117). Wie beschouwde ze als 'diepzinnig'? Rembrandt gaf hiermee precies aan wat hem bezighield en wat Huygens zo in zijn werk bewonderde!

¹⁷ Zie behalve het hierboven reeds geciteerde bijvoorbeeld ook p. 143 (Rembrandts portretopvatting week '...nauwelijks af van de internationaal gangbare mode, die bepaald was door Titiaan en werd voortgezet door Van Dyck') (!); p. 172 ('motieven die bijengesprokkeld (!) zijn'.

het *Offer van Abraham*; bij afb. 180 ('...én van de drie versies van (!) Lastmans compositie die Rembrandt schilderde', de *Suzanna* uit het Mauritshuis); bij afb. 185 ('de compositie en een aantal elementen eruit zijn bijeengegaard (!) uit...', de *Gevangenneming van Samson*); bij afb. 214 ('regelrecht afkomstig uit...'); bij afb. 224 ('verdacht (!) dichtbij...'); bij afb. 230 ('letterlijk overgenomen'); bij afb. 231 ('nabootsing van'); bij afb. 265 ('afgeleid van') enz., enz. (zie bijvoorbeeld verder bij afbn. 172, 173, 178, 233, 234, 245, 263, 265, 268, 276, 279, 323, 326). De zo buitengewoon nuttige *Index to the formal sources of Rembrandt's art* van B.P.J. Broos heeft in dit geval duidelijk geen goede dienst gedaan!

¹⁸ 'Om Rembrandts *Offer van Abraham* origineel te noemen gaat trouwens wel een beetje ver. Het stuk bevat motieven die bijeengeprokkeld zijn uit een aantal andere voor de hand liggende composities; een Rubens waarnaar in 1614 in Holland een prent was gepubliceerd en een grisaille van Lastman uit ongeveer datzelfde jaar'. Men vergelijk de bedoelde Rubens en Lastman – niet bij Schwartz afgebeeld – om te zien wat Rembrandt ermee gedaan heeft!

¹⁹ Zie ook de twee voorgaande noten. Naar aanleiding van de geciteerde woorden over de *Badende vrouw* zou ik tenslotte nog willen opmerken dat het volkomen terecht is dat, als men slechts in dergelijke bewoordingen over schilderijen kan spreken, zulke uitspraken worden afgestraft. En Schwartz blijkt, in de schaarse gevallen dat hij iets over de vormgeving van een schilderij zegt, slechts in zulke termen te spreken. Dan blijft het, behalve bij 'fris', 'spontaan' en 'origineel', bij bewoordingen als 'gemak en zwier' (afbn. 128), 'overladen, agressieve composities' (p. 41), 'schrandere compositie' (p. 81; Lievens), 'futloos', 'dynamisch' (beide bij afbn. 62), 'geslotener en meer afgeronde compositie' (p. 80; Lievens), 'voorstelijk werk' (afb. 368), 'van een heel wat onzekerder karakter' (p. 348; zelfportretten uit de jaren vijftig); hiernee zijn zo ongeveer alle uitspraken waarin iets gezegd wordt over het uiterlijk van een schilderij – afgezien van de genoemde verwijzingen naar ontleningen – opgesomd. Het is droevig dat iemand die zoveel kritiek heeft op het werk van andere kunsthistorici, kennelijk van mening is dat schilderijen alleen in zulke termen, waarmee niets wordt aangegeven, kunnen worden beschreven.

²⁰ Slechts zij over de zeer nauwe relaties die volgens Schwartz tussen Rembrandt en Scrivierius moeten hebben bestaan, opgemerkt, dat het dan toch wel vreemd is dat van de vele portretten (door zeven verschillende kunstenaars) die van Scrivierius zijn gemaakt er niet één door Rembrandt is, terwijl hij evenmin in diens *Album Amicorum* voorkomt (daarin staan wel tekeningen van J. van de Velde, J. van Bouchorst, P.J.

Saenredam, J. Torrentius en P. Couwenhorn, alle uit de periode 1628-1635). Ook is niet bekend dat Geurt Dircksz. van Beuningen een schilderij van Rembrandt bezat (en er zijn ook geen gedocumenteerde contacten bekend), terwijl deze, als wij Schwartz mogen geloven, met bijna alle opdrachten in de vroege periode in Amsterdam iets te maken moet hebben gehad. In de uitweidingen over alle relaties zal de lezer dikwijls het spoor bijster raken (zie bijv. p. 23-27, waarin Schwartz kans ziet zo'n 30 namen in een paar kolommen de revue te laten passeren). Soms krijgen zulke relaties iets komisch; zo wordt bijvoorbeeld van Oopjen Coppit vermeld (bij afb. 156), dat zij uit kringen komt waar Rembrandt ook geen onbekende zal zijn geweest, omdat haar tante de schoonzuster was van Geurt Dircksz. van Beuningen via diens eerste vrouw. Het moet wel raar lopen als men in het gegoede Amsterdamse milieu van die tijd zulke connecties niet kan vinden!

Zie als een voorbeeld voor de curieuze wijze waarop nogal eens relaties met een opdrachtgever worden gelegd de tekst bij afb. 10. Zie ook mijn verwijzingen in noot 13 hierboven. Soms zijn redeneringen aan te treffen waarvan de betekenis mij geheel ontgaat; zie bijv. bij afb. 70, tweede kolom, over het 'interessante toeval' dat Couwenbergh ook met een burgemeestersdochter getrouwd was.

²¹ De interpretatie van deze twee schilderijen laat ik op dit moment rusten. Later hoop ik nog eens op deze intrigerende stukken terug te komen.

²² Zie p. 87/88. Deze gedachte is gebaseerd op het feit, dat een *Christus aan het kruis* van Gortzius Geldorp in de rechtszaal van Keulen boven de gewoonlijk lege plaats van de keizer hing. Uiteraard wees niet de Gekruisigde Christus, maar de onbezette zetel op de afwezige vorst (en diende het schilderij, zoals J.F. Matenensius schrijft (1619), om de rechtsprekers als richtwijzer bij het rechtspreken voor ogen te staan; zie cat. Wallraf-Richartz-Museum, Keulen 1967, p. 43). Schwartz neemt aan dat Rembrandts werk voor Frederik Hendrik werd gemaakt (later, bij afb. 114 weer tot een zekerheid geworden), hoewel er eigenlijk niet veel reden is om dat te veronderstellen (zie *A Corpus*, 1, p. 344); vervolgens suggereert hij dat het voor het prinsdom Oranje bestemd zou kunnen zijn om de onderdanen aan hun afwezige vorst te herinneren (!) (dat het betrekkelijk kleine formaat het schilderij al ongeschikt maakt voor een openbare ruimte wordt daarbij bovendien over het hoofd gezien). Tevens meent hij, dat Rembrandts schilderij meer op dat van Geldorp dan op de prent van Pontius naar Rubens lijkt; afgezien van de vraag hoe Rembrandt (en Lievens) een schilderij dat in Keulen hing kenden, zie ik niets in Rembrandts schilderij wat niet op Rubens maar wel op Geldorp zou moeten zijn geïnspireerd.

²³ Zie p. 102/104. Hoe zo'n schilderij, een beeld van een christelijke geleerde, waarvan op geen enkele manier valt uit te maken wie precies is voorgesteld – hetgeen dan ook niet de bedoeling zal zijn –, een dergelijke specifieke boodschap kan uitdragen, is mij een raadsel. In de bladzijden hiervóór wordt ook van de *Petrus*, de *Jeremias*, en de *Paulus* verondersteld dat zij een bijzondere 'boodschap' bevatten. Typerend is de naieve manier waarop Schwartz uit een brief van Huygens afleidt dat een schilderij van *Petrus* door Lievens (een zeer toepasselijk geschenk aan katholieke bisschoppen, waar het kennelijk voor werd gebruikt), moest dienen als 'reprimande en aansporing', en een 'verpakte boodschap' aan de bisschoppen bevat (die bisschoppen moesten dan wel zeer beledigd zijn geweest als zij de spitsvondige geestigheden die Huygens naar aanleiding van dit schilderij debiteerde, als 'boodschap' zouden hebben verstaan) (p. 98).

²⁴ Zie voor mijn suggestie dat de ruiter wellicht geïnspireerd werd door een mondelinge beschrijving van Rubens' altaarstuk, hierboven noot 15.

²⁵ Zoals vaker het geval is, lijkt het of Schwartz zoiets zelf bedacht heeft, omdat hij niet naar een bron verwijst. Dit miniatuur en de prent die De Gheyn ernaar maakte, werden al eerder aangehaald in *Rembrandt in the Mauritshuis*, Den Haag 1978, p. 69, als de enige bekende uitbeelding waarop Perseus en het monster ontbreken.

²⁶ In het onderschrift bij afb. 112 (het miniatuur) blijkt deze Andromeda volgens Schwartz ook een houding te hebben die nauw verwant is aan die van de *Gekruisigde Christus* uit 1631, en moet het miniatuur Rembrandt dus door het hoofd hebben gespeeld toen hij dat schilderij vervaardigde! De absurditeit van een dergelijke opmerking is verbijssterend.

²⁷ Zie voor deze prenten E.J. Sluijter, *De 'Heydensche Fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670*, Leiden 1986 (diss.), p. 90 en 48/49.

Rembrandt zal, bij deze eerste keer dat hij is gekomen tot wat Tümpel 'Herauslösung' noemde (de verhalende actie wordt hier geheel weerspiegeld in de Andromeda-figuur die heftiger reageert op het, voor ons onzichtbare, gebeuren dan in Rembrandts voorbeelden, o.a. prenten van en naar Goltzius, gebruikelijk was), zeker niet geïnspireerd zijn door dit Andromeda-prentje, dat niets met de verhalende handeling te maken heeft.

²⁸ Er is mij ook geen gangbaar Metamorfose-commentaar bekend waarin iets over Andromeda als sterrenbeeld wordt gezegd, terwijl er evenmin in de onderschriften

onder de talrijke Andromeda-prenten uit de late 16de en vroege 17de eeuw ooit aan het sterrenbeeld wordt gerefereerd.

²⁹ Overigens verscheen deze *Syntagma Aratorum*..., met de prenten van De Gheyn reeds in 1600 (niet door Schwartz vermeld), toen Huygens en De Gheyn III nog kleuters waren (in *Rembrandt in the Mauritshuis* – zie boven noot 25 – wordt bij de afbeelding de foutieve datum 1609 vermeld).

³⁰ Zie hierover *op. cit.* (noot 27), appendix I en II.

³¹ Uiteraard 'associeert' Van Mander hier niet, maar geeft hij een zeer traditionele 'historische' uitleg die men, vanaf Fulgentius, in elk Metamorfofen-commentaar kan vinden.

³² K. van Mander, *Wtlegghingh*, fol. 21r, in: *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1603/1604.

³³ In de meeste 16de- en vroege 17de-eeuwse illustraties en prenten met de *Roof van Europa* (en dat zijn er heel wat), is klein op de achtergrond een stad met schepen te zien; dit is ook het geval in Rembrandts meest directe voorbeelden, de prent naar Goltzius uit diens Metamorfofen-reeks (nog eens gekopieerd in De Passe's Metamorfofen-uitgave uit 1602/1607) en de illustratie van Pieter van der Borch in de Antwerpse Metamorfofen-uitgave van 1591 (ook Rembrandts *Andromeda* heeft zeker te maken met de Andromeda-illustratie in het laatstgenoemde boekje, zie *op. cit.* (noot 27), p. 90).

³⁴ Zie de kopregel bij p. 124/125 en de bijbehorende noot. Enig verband tussen een dergelijke uitleg en het op het schilderij uitgebeelde valt niet te leggen. Zie voor een interpretatie van deze onderwerpen en van dit schilderij: *op. cit.* (noot 27), p. 168-197. Hier zij nog even op de fouten in noot 124b over een prent van Jacob Lois gewezen: het opschrift luidt 'De Historij van Diana en Acteon' en niet '...van Diana en Antiona' en bovendien is Actaeon wel degelijk op deze prent te vinden.

³⁵ Zie over de neo-platonische en de astrologische interpretatie en verder bronverwijzingen: *op. cit.* (noot 27), p. 97 (vooral de noten 97n5 en 97n6). Hierboven zagen wij reeds wat de 'astronomische' interpretatie van *Andromeda* en de verbinding met De Gheyn III waard was. De verwijzing naar 'christelijke mysteriën' in de *Twee disputerende mannen* (het schilderij uit 1628 dat zeker in het bezit was van De Gheyn III was), blijkt na terugzoeken te slaan op het feit dat Schwartz, uitgaande van de veronderstelling dat het schilderij 'Petrus en Paulus voorstelt (hetgeen alleszins waarschijnlijk is), de onderschriften bij de prenten van resp. Petrus en Paulus door De Gheyn III citeert, waarin onder de ene staat 'Schwartz' vertaling uit het Latijn): 'Be-

keerling Paulus, ijveraer, van oudsher leeraar, verklaart mystieke wijsheid uit een duister boek' en bij de ander 'Sluitend en ontsluitend de geheimen van het boek, zit Petrus, de primaat der kerk en drager van de sleutel'. Afgezien van het feit dat het mij ontgaat waarom dit aangeeft dat er in het schilderijtje van Rembrandt een verborgen verwijzing naar christelijke mysteriën te zien valt, begrijp ik ook niet wat het bovengeciteerde en een neo-platoonse uitleg van het Ganymedes-verhaal met elkaar verbindt!

³⁶ Zie hierover *op. cit.* (noot 27), p. 96/97.

³⁷ Waarschijnlijk gaat Van Mander niet op dit gegeven in (*Wtlegghingh*, fol. 68r), omdat, zoals gezegd, het niet in boek VII van de *Metamorfofen* staat. Wellicht heeft Van Mander de vermelding in boek VI, 113, of niet belangrijk gevonden, of – hetgeen waarschijnlijker is – over het hoofd gezien, aangezien het een onbekend verhaal betreft (op de liefdesepisode zelf wordt nooit ingegaan). De informatie hierover in de 'bronnen die Rembrandt kon kennen' (p. 129) is dus wel minimaal.

³⁸ Er is al vaker op gewezen dat Rembrandt niet de eerste was die de gedaante van Jupiter bij Danaë niet als een stroom van muntstukken uitbeeldde (zie de prent van F. Menton naar Frans Floris, zeker één van Rembrandts bronnen – waar een lichtstraal is weergegeven, en de prent van J. Wierix, waar een soort vurige gloed te zien valt, met slechts enkele kleine muntjes, die Rembrandt lijkt te hebben geïnspireerd). Zie voor verwijzingen, *op. cit.* (noot 27), p. 97n7, n8, n9.

³⁹ Waarschijnlijk heeft Schwartz de uitgave van 1694 geraadpleegd; als hij het titelblad goed had gelezen, had hij echter ook daar kunnen zien dat de *Catalogus*... later is toegevoegd: op die plaats wordt vermeldt: '...catalogus... adhuc ineditus...'.⁴⁰

⁴⁰ Bij Van den Eeckhout, die de voorliefde voor rijke koper- en goudkleurige attributen overnam, zien wij hetzelfde bed in zijn *Mundus en Paulina* en een nog uitbundiger bewerkt gouden bed in zijn *David belooft Bathseba Salomo als opvolger te benoemen*, beide uit de jaren veertig (zie: W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt Schüler*, dl. II, Landau/Pfalz 1983, nrs. 396 en 403). Bol gebruikte hetzelfde bed in *Isaac die zijn zegen aan Esau weigert*, zie E. van de Wetering, 'Het formaat van Rembrandts Danaë', in: *Met eigen ogen*. Opstellen voor H. L. C. Jaffé, Amsterdam 1984.

⁴¹ Uiteraard gaat het om een plaag van giftige slangen. Dat de *Koperen slang* in deze tijd als een soort pest-ikoon werd gezien, zoals Schwartz meent, is mij niet bekend. Zie voor een uitvoerige uiteenzetting over de iconografie van de *Koperen slang*: *Real-*

lexikon der Deutsche Kunstgeschichte, dl. IV, p. 818-838 (U. Diehl en R. Matthäes). Schwartz heeft kennelijk de slangen in het Metamorfofen-verhaal, die inderdaad pest veroorzaakten, en die uit Exodus over één kam geschoren.

⁴² Ook bij afb. 222, de prent van de belastingontvanger Wtenbogaert, wordt door Schwartz nog eens gesteld dat de koperen slang '...verwijst naar de goede dingen die gedaan kunnen worden met het aardse slijk' en 'Er is ook een persoonlijke boodschap in deze erts aan de man die Rembrandt hielp om zijn geld van de stadhouder te krijgen: kunst en geld zijn gemaakt van dezelfde grondstof'. (!) Opgemerkt zij dat de *Koperen Slang*, als symbool van verlossing en genade, of als algemeen symbool van het Oude Testament, soms als wapen of als drukkersmerk werd gebruikt (zie *op. cit.* (noot 41); een dergelijke functie lijkt ook hier mogelijk. De koperen slang als pest-ikoon keert bij Schwartz nog eens terug in de tekst onder afb. 183, *Koning Uzzi met meelzaamheid geslagen*: 'Dat Rembrandt de koperen slang op de achtergrond plaatst, om aan te geven dat het tafereel zich in de tempel afspeelt, kan niet zonder betekenis geweest zijn in het pestjaar 1635'. Overigens lijkt het mij zeer onwaarschijnlijk dat de in dit schilderij om een *zuil* gekronkelde slang de *Koperen Slang* voorstelt; dat zou een ongebruikelijke manier van weergeven zijn. Tümpel interpreteerde recentelijk de voorgestelde als de aartsvader Dan die een slang als symbool heeft (*op. cit.* (noot 1), p. 398/99).

⁴³ Hiermee wil ik overigens geenszins suggereren dat de gebruikelijke uitlegging van het Danaë-verhaal als de macht van geld en goud waarmee alles bereikt kan worden en waardoor alles wordt gecorrumpeerd (zie bijvoorbeeld de *Wtlegghingh*, fol. 39r/v en Vacnius' embleem in de *Emblemata Horatiana*) van toepassing is op Rembrandts schilderij (zoals bijvoorbeeld wel het geval is in Goltzius' schilderij in Los Angeles, County Museum). Wat betreft Danaë, geld en kunst: Vondel brengt op zeer spitsvondige wijze de kostbaarheid van een kunstwerk in verband met het Danaë-verhaal in een gedicht op een 'Venus door F. de Koning' (ed. J. F. M. Sterck e.a., *De werken van Vondel*, Amsterdam 1927-37, dl. 10, p. 630).

⁴⁴ Zie verder bijvoorbeeld p. 177/178 (*Simson bedreigt zijn schoonvader*; heeft te maken met de strijd om Kleef – zeer typerende passage voor de associatieve manier waarop allerlei gegevens aan elkaar geknoopt worden); p. 215 (*Saskia 'in de rol van veile vrouw'*, afb. 233); p. 269-271 (*de Zegening van Ephraim en Menasse* als portret historicus van Willem Schrijver, Wendela de Graeff en Scriverius); p. 273/274 (*de Haman uit Leningrad*, als Haman die permissie krijgt de joden uit te roeien); p. 273/275 (*de Poolse ruiter* als Tamarlan die Bajezid achter-

volgt); p.317 (de *Homerus* in het Maurits-huis als *Homerus* in het raadhuis van *Cumac*); p.-328 (het zogenaamde *Joodse bruidje* als scene uit het blijspel *Aspasia* van *Cats*). Hoewel het zeer verleidelijk is, zou het te ver voeren om hier op de vreemde gedachtengangen die aan deze interpretaties ten grondslag liggen in te gaan. In het licht van het bovenstaande – men herinnere zich bijvoorbeeld de interpretaties van *Ganymedes* en *Danaë* – is het opmerkelijk dat *Schwartz* in een noot (bij p.277) stelt: 'Bij Rembrandt mogen we al heel tevreden zijn als we één betekenis uit een schilderij kunnen halen'. Overigens doet de formulering 'een betekenis uit een schilderij halen' mij de rillingen over de rug lopen. Is hier een kunsthistoricus aan het woord? Het tekent waarschijnlijk *Schwartz'* reductieve opvatting over wat iconologie inhoudt. Eenmaal trof ik een interessant en acceptabel nieuw idee aan omtrent de plaats en de functie van een schilderij: dit betreft de *Saul* en *David* in het Mauritshuis, waarvan *Schwartz* veronderstelt dat de twee helften bedoeld waren als bespanning van orgelluiken (p.321).

⁴³ Zie N. Hadjinicolaou, *Kunstgeschiedenis en ideologie*, Nijmegen 1977 (eerste Franse editie Parijs 1973), p.162-175.

⁴⁶ Bij een analyse van datgene wat bekend is over kopers/opdrachtgevers, kan men zelfs tot conclusies komen die geheel tegenovergesteld zijn aan de door *Schwartz* gehanteerde vooronderstelling dat Rembrandt zijn historiestukken voornamelijk in opdracht schilderde; zie het recente artikel van J. Bruyn, 'Patrons and early owners', *A Corpus* 11, p.91-98.

⁴⁷ Onder de bedoelde bronnen kunnen wij tevens de tekeningen verstaan door *Schwartz* buiten beschouwing gelaten en natuurlijk ook de röntgenfoto's van werken van Rembrandt, die wat dit betreft onze kennis aanzienlijk hebben vergroot.

⁴⁸ Zie met name de publicaties van Tümpel en Broos. Zelf heb ik dit ervaren toen ik de compositie van *Diana* met *Actaeon* en *Callisto*, beschouwd binnen de picturale tradities van deze onderwerpen, uitvoerig analyseerde, op. cit. (noot 27), p.90-94.

⁴⁹ Dat *Schwartz* 'Kunstenaars als werktuigen bij het veroveren en vasthouden van de [...] positie die hun invloed en fortuin bevestigen' ziet (p.9), leidt dikwijls tot vreemde veronderstellingen. Een enkel voorbeeld: p.182 (Friedrich Wilhelm van Brandenburg geeft opdrachten aan *Flinck* en Rembrandt om zijn vaders doopsgezinde geldschiet, *David Rutgers*, de zwager van de neef van *Flinck*, een plezier te

doen); p.231 (de samenwerking tussen *Bol* en Rembrandt in 1639 als resultaat van een toenaderingspoging van de families *Trip* en *De Graeff*); p.238 (zie hierboven noot 19, over *Frederik Hendrik* en *Coopal*); p.287 (de uitgave van de gedichtenbundel *De Hollantsche Parnas* – waarin een flink aantal gedichten op portretten van Rembrandt – als openbaar gebaar van dichtende 'Rembrandt-supporters' om de regenten te bewegen Rembrandt de opdrachten voor het stadhuis te geven, op p.320 geworden tot '...Jan Vos en Hinlopen-factie (hoopten) dat de hele opdracht naar Rembrandt zou gaan'); p.287 (Rembrandt uit de gratie omdat hij 'een protégé' van *Willem Schrijver* was). Natuurlijk waren connecties van zeer groot belang voor een schilder (overigens ziet *Schwartz* die, althans als het om Rembrandt gaat) als 'kruiwagenpaden' (p.280); men koos uiteraard een bepaalde schilder die men goed kende van zien en/of van horen zeggen, of die om bepaalde redenen door familie, vrienden etc. werd aanbevolen. *Schwartz* echter hecht, nog afgezien van de opmerkelijke wijze waarop hij mensen tot beschermers of tegenstanders bombardeert, een merkwaardig groot belang aan de rol van een schilder en zijn werk voor een opdrachtgever.

⁵⁰ Hierbij denk ik ook aan de vaak zeer hoge prijzen die voor schilderijen van Rembrandt werden neergeteld (zie bijvoorbeeld p.217, 220, 223, 227, 228 (bij afb.248), p.238, p.243), aan het hoge leergeld dat men bereid was Rembrandt te betalen (zie p.58) en aan de vele kopieën en nabootsing die dikwijls onmiddellijk naar Rembrandts werk werden gemaakt (p.195).

⁵¹ Wel heel vreemd kijkt men op, wanneer *Schwartz*, nadat hij op p.315 heeft verteld dat in de tweede helft van de jaren vijftig via *Isaac Just* en *Hendrick Uylenburgh* waarschijnlijk een aantal werken naar het buitenland werden verkocht, in een noot zegt: 'Dat de organisatie die zich ten doel stelt kunstschaten voor Nederland te behouden de naam Vereniging Rembrandt heeft gekozen, is in dit licht gezien nogal ironisch'.(?)

⁵² Het vellen van een oordeel over het karakter van 17de-eeuwse personen, voornamelijk op basis van gerechtelijke documenten (in een tijd dat het procederen om alles en nog wat wel een nationale sport leek), is een zeer hachelijke zaak; om daar op zo'n boude wijze hedendaagse maatstaven omtrent intermenselijke relaties op te projecteren lijkt mij – ondanks het feit dat Rembrandt in de zaak 'Geertgen' in onze ogen allesbehalve een fraai figuur slaat – in ieder geval buitengewoon riskant. Maar kenne-

lijk is de behoefte tot 'karakterontleding' van grote kunstenaars onuitroeibaar.

⁵³ In dit negatieve beeld van Rembrandts persoonlijkheid (waarvan het mij overigens tamelijk irrelevant lijkt of dit juist is of niet), worden alle gegevens gepast. Zo wordt de door *Houbraken* opgetekende uitlating dat 'een stuk (is) voldaan als de meester zijn voornemen daarin bereikt heeft' bijvoorbeeld gezien als een 'taktiek van welbewuste legendevorming' (een 'taktiek' van Rembrandt dan wel te verstaan). (p.365).

⁵⁴ Zie de noot bij p.231 over *Dullaert*; De Gelders zelfportret met Rembrandts honderd gulden prent in de handen lijkt mij in dit opzicht eveneens veelzeggend.

⁵⁵ S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Rotterdam 1678, p.11-12.

⁵⁶ Dat *Schwartz* overigens twee tegenstrijdige visies hanteert is veelzeggend. Hij gaat er bijvoorbeeld enerzijds van uit dat het feit dat Rembrandt van bepaalde groepen (het hof, de allerhoogste regentenkringen), geen opdrachten (meer) kreeg, niets met stijl te maken heeft maar slechts met zijn problematische karakter of met politieke machinaties, terwijl hij er anderzijds vanuit gaat dat Rembrandts stijl en onderwerpkreuzen door de opdrachtgevers werden bepaald – hetgeen dus wil zeggen dat opdrachtgever en waardering voor een bepaalde stijl wel veel met elkaar te maken hebben. De overeenkomst tussen beide visies is dat Rembrandt, als schilder die heel bewust bezig is met zijn vak en als kunstenaar met een eigen streven en eigen creativiteit, geheel 'opgelost' is.

⁵⁷ De context betreft *Hoogstraten's* relaas over decorum (op. cit. (noot 55), p.183; ook door *Schwartz* aangehaald op p.175), waar *Hoogstraten*, na eerst de uitbeelding van de gemoedsaandoeningen in Rembrandts *Prediking van Johannes* te hebben geprezen, vertelt over een 'byvoegzel' dat hij in een dergelijke historie 'onvoeglijk' acht, betreffende een hond die op 'onstichtelijke wijze' een teef besprong. Daarna zegt hij: 'Zoodanige uitbeeldingen maeken het onnoozel verstant des meesters bekent en zijn te bespottlijker, als ze in geringer opmerkingen dwaelen'. Daarna volgt een volgend voorbeeld van een andere schilder, waarvan liefhebbers niet eens opmerkten dat het uitgebeelde onvoeglijk was. Het betreft dus een algemene waarschuwing dat een dergelijke afwijking van de welvoeglijkheid crop wijst dat schilders die zo iets doen onbekend zijn met de juiste regels dienaangaande.