

Rembrandt in 2006: *splendeur et misère* van een herdenkingsjaar

E. O. G. HAITSMAN MULIER

In 2006 was het 400 jaar geleden dat Rembrandt geboren werd. Natuurlijk lagen al lang van te voren plannen klaar om dat te vieren. Speciale tentoonstellingen, bijzondere bijeenkomsten en gelegenheden uitgaven lieten dan ook niet op zich wachten. En de steeds verder gaande commercialisering van het feest met enorme plakaten en reclames, culminerend in een heuse 'Nachtwacht' bestaande uit vele bronzen beelden op het Amsterdamse Rembrandtplein, was duidelijk zichtbaar. Waarom zouden nu in een historisch tijdschrift aan deze herdenking de nodige bladzijden moeten worden gewijd? Rembrandt was immers een kunstenaar, die een omvangrijk oeuvre heeft nagelaten, dat altijd bewonderd is en door kunsthistorici op velerlei wijze is geanalyseerd. Welke bijdrage zouden historici dan nog kunnen leveren? Zij kunnen in elk geval de interpretaties van Rembrandts werk voor wat de historische kant ervan betreft nader bekijken. Bovendien nagaan in hoeverre hun collega's kunsthistorici de historische aspecten van het leven van de zeventiende-eeuwse schilder bij de duiding betrekken.

Het interpreteren van Rembrandts bestaan zou zo als een onderdeel van cultuur- en ideeëngeschiedenis kunnen worden gezien, waarin ook een historiografische component aanwezig is. Waarom is bijvoorbeeld het latere leven van Rembrandt in mineur beschreven als dat van de verarmde en miskende kunstenaar, die maar weinig opdrachten kreeg, omdat men zijn stijl niet meer kon waarderen? Had dat soms iets te maken met de behoefte aan een dergelijke visie op een groot kunstenaar in een romantische negentiende eeuw? De musical die in 2006 over Rembrandts leven werd opgevoerd bracht nog dit beeld. 'Hij weigerde – rebel die hij was – te buigen voor de machtige Heren van de Gracht, hetgeen tot zijn financiële ondergang leidde. Maar Rembrandt verkoos vrijheid boven dwang', zo luidde de wervende tekst van deze productie.¹

Ook mag de vraag gesteld worden of Rembrandt altijd wel een gevierd kunstenaar is geweest. Door de opkomst van het classicisme in de beeldende kunst van de latere zeventiende eeuw werd zijn werk gaandeweg minder aanvaardbaar gevonden en pas in de negentiende eeuw stond hij weer volop in de aandacht. Dat was mede een gevolg van de professionalisering van de kunstgeschiedenis, die het connaisseurschap, het herkennen van het werk van schilders met ondermeer een grote dosis intuïtie, als belangrijkste bekwaamheid van de beoefenaar van het vak vereiste. Overal werden daarop eind negentiende en in de eerste decennia van de twintigste eeuw Rembrandts ontdekt en zijn oeuvre nam toe met honderden schilderijen van zijn hand.²

¹ *NRC-Handelsblad*, 1 juni 2006.

In deze ontwikkeling hebben Nederlandse kunsthistorici een vooraanstaande plaats ingenomen. Na de Tweede Wereldoorlog meende een nieuwe generatie dat hieraan een einde moest komen. Daartoe richtten zij het Rembrandt Research Project op, dat aan de hand van vele criteria, waaronder historische, precies wilde bepalen, welke kunstwerken tot Rembrandts oeuvre behoorden en wat niet. Kunsthistorische en historische elementen zijn in beschouwingen over de schilder en zijn werk dus niet altijd duidelijk te scheiden en in het volgende zal telkens de kwestie terug komen hoeveel of hoe weinig historische elementen bij de beschouwingen over Rembrandt in 2006 zijn betrokken. Maar er komen niet alleen kunsthistorici aan het woord, ook historici hebben hun partijtje meegeblazen bij de vele publicaties die ter gelegenheid van het Rembrandtjaar zijn verschenen. Het waren er zoveel dat niet alle besproken kunnen worden. Er is een keuze gemaakt waarin het – misschien subjectieve – oordeel van de schrijver doorslaggevend is geweest. In het eerste deel van dit artikel zal het voornamelijk om kunsthistorisch gerichte publicaties gaan, in het tweede gedeelte eveneens, maar dan betreft het boeken die een meer historische inslag hebben. Het derde stuk bevat de vernieuwende bijdragen van dit jubileumjaar.

I

Getuigenissen van Rembrandts leven bestaan niet alleen uit zijn schilderijen, etsen en tekeningen. Er zijn ook teksten, al dan niet van zijn hand, en overblijfselen uit het verleden van zijn bestaan. Twee historici, Herman Beliën en Paul Knevel, hebben hier een aardig boek aan gewijd. Eigenlijk is het een wandelgids langs plekken, waar in Leiden, Amsterdam, Den Haag en Leeuwarden sporen van Rembrandts leven zijn te vinden. Maar de tekst houdt zich vooral bezig met de ontwikkeling van de roem van de schilder. Die ontwikkeling was heel divers. Zo wisten de Haagse kunsthistorici en connaisseurs Hofstede de Groot en Bredius in respectievelijk het Mauritshuis en zijn eigen privémuseum een prachtige collectie schilderijen op te bouwen. Beiden bestudeerden contemporaine documenten: de eerste gaf in 1906 de eerste verzameling Rembrandtdocumenten uit. De tweede publiceerde in 1935 een fotoboek met alle 630 Rembrandts die toen als zodanig werden erkend. Maar in 1927 werd Rembrandts geboortehuis probleemloos gesloopt. Ook het oprichten van een standbeeld in 1852 op de Amsterdamse Botermarkt ging niet zonder slag of stoot. Het kostte zeer veel moeite geld bijeen te krijgen en terwijl door de jonge concurrent België een bronzen Rubens werd opgericht moest Nederland het met een ijzeren Rembrandt stellen. De auteurs volgen de festiviteiten, die Rembrandt als groot vaderlander vierden en vooral de monarchie en het huis van Oranje vereerden. In 1898 en 1906 werd hij een nationaal symbool met de eerste grote tentoonstellingen en de restauratie van het Rembrandthuis. Eredocoraten aan de universiteit erkenden de verdiensten van Rembrandtdeskundigen. Beliën en Knevel besteden ook veel aandacht aan de lotgevallen van de *Nachtwacht*: eerst bejubeld, daarna versneden en langzamerhand weer gevierd. In de discussies over de plaatsing in het

² C. B. Scallen, *Rembrandt, Reputation, and the Practice of Connoisseurship* (Amsterdam, 2004).

Trippenhuis en het Rijksmuseum is het mogelijk de veranderende kunstidealen en de weerslag daarvan in de appreciatie van de *Nachtwacht* en zijn kunstenaar te volgen. Tot slot wordt er nog aandacht geschonken aan Rembrandts vrouwen. Naar Saskia van Uylenburgh werden begin twintigste eeuw zes Saskiadwarsstraten in Leeuwarden vernoemd. Zij was dan ook de dochter van een Leeuwarder burgemeester. Evenals Hendrickje Stoffels kreeg zij een standbeeld. Maar Geertje Dirckx zien wij nergens, want al in de negentiende eeuw was het de onderzoekers duidelijk geworden dat de geniale Rembrandt niet altijd even aangenaam was opgetreden en de episode dat hij zijn ex-minnares in het Goudse tuchthuis had laten opbergen werd lange tijd als te gênant verdoezeld. In dit boek wordt op heldere wijze Rembrandts *Nachleben* voor een groter publiek besproken. Jammer is alleen dat de soms mooie citaten niet in noten verantwoord worden.³

Het Rembrandtjaar 2006 zag een groot aantal tentoonstellingen met de daarbij horende boeken. Bij een eerste blik daarin valt op hoezeer de reproductietechniek in de laatste decennia is verbeterd, maar er is nog iets aan het veranderen. Naast de essays waarin het onderwerp van de tentoonstelling van verschillende kanten wordt bekeken was het altijd de gewoonte een catalogus van de tentoongestelde schilderijen met alle technische details op te nemen. Steeds vaker wordt dit gedeelte kennelijk niet meer als zo belangrijk gezien en dus klein afgedrukt of zelfs helemaal niet meer opgenomen. Waarschijnlijk is dat een concessie aan de smaak van het publiek, dat graag prachtig geïllustreerde boeken koopt maar verder vooral vermaakt wil worden zonder op technische details te hoeven letten. Van de vier hier in eerste instantie te bekijken boeken bevat *Rembrandt-Caravaggio* een essayistische bespreking van de schilderijen, *Rembrandts moeder, mythe en werkelijkheid* is voor de helft catalogus in de echte zin des woords, *Rembrandts landschappen* doet de catalogus in twintig bladzijden af en Ernst van de Weterings *Rembrandt. Zoektocht van een genie* heeft helemaal geen catalogusdeel.

De vergelijking tussen Caravaggio (1571-1610) en Rembrandt (1606-1669)⁴ was een gewaagde en ongewisse onderneming. Want Rembrandt heeft nooit een schilderij van de Italiaan gezien, ook niet in reproductie en als er al invloed is geweest dan zou die door Caravaggio's navolgers in Utrecht moeten zijn uitgeoefend. Hier moeten wij ons beperken tot het boek dat telkens een schilderij van de één met dat van de ander vergelijkt. Het hoge woord moet er maar uit: deze opzet is de aanleiding geweest voor veel extatisch kunst-historisch geschrijf. Volgens de inleiders zou deze vergelijking de gelegenheid hebben geboden Rembrandt uit het nationale kader te lichten. Beiden zouden dramatische schilderkunstige middelen hebben gebruikt om de mens onder de loep te nemen: 'zij gaven extra kracht en mysterie aan de grote thema's van de mensheid: liefde, religie, seks en geweld.' (6) De twee museumdirecteuren die dit schreven krijgen gezelschap van Duncan Bull, die zijn negatieve opvattingen

³ H. Beliën, P. Knevel, *Langs Rembrandts roem. De reputatie van een meester* (Amsterdam, 2006).

⁴ D. Bull, e. a., *Rembrandt-Caravaggio* (Zwolle, 2006).

gen over sommige zeer realistische schilderijen van Caravaggio als *Omnia vincit amor* en *De luitspeler* niet onder stoelen en banken steekt. Hier is sprake van ‘versluisde erotiek’ met een ‘sinister seksuele ondertoon’ en ‘vunzige alledaagse details’ (14), ‘iemand die met vrijwel onverbloemde erotische bedoelingen de beschouwer zijn fysieke charmes aanbiedt.’ (111)

Caravaggio, Omnia vincit Amor (Liefde overwint alles), 1602 (Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin)



Daarentegen bespeuren wij volgens hem bij Rembrandts portret van Johannes Wtenbogaert ‘zijn indringende sympathie (en hij moet) hem in vele opzichten hebben doen denken aan bijbelse helden als Paulus, die hij zo subtiel had gekarakteriseerd.’ (19) Gelukkig maakt een artikel van Volker Manuth veel goed. Zorgvuldig gaat deze na hoe Rembrandt bijvoorbeeld via zijn leermeester iets kan hebben opgevangen van de schilderwijze van Caravaggio. Bovendien publiceert hij een appendix, waarin werken van, kopiën naar, en aan Caravaggio toegeschreven schilderijen aanwezig in de Republiek tussen 1617 en 1733, worden opgesomd. Diens *Rozenkransmadonna* moet zelfs rond 1617 enige tijd in Amsterdam hebben gehangen, maar is natuurlijk niet door Rembrandt gezien. (183) Nu kunnen we als slotsom slechts vaststellen dat de aanwezigheid van zoveel Caravaggio’s in Nederland een groots moment was.

Rembrandt, Portret van Johannes Wtenbogaert, 1633 (Amsterdam, Rijksmuseum)



Vóór dit door het Rijksmuseum wegens verbouwing in het Van Goghmuseum georganiseerde evenement was al in Rembrandts geboortestad Leiden in de Lakenhal een tentoonstelling geopend, die vanuit historisch oogpunt interessanter was. Zij was gewijd aan Rembrandts moeder, dat wil zeggen aan een vergelijking van de vele afbeeldingen van een oude vrouw in Rembrandts oeuvre.⁵ De belangrijke vraag die hier werd gesteld draait om het historische probleem of zij inderdaad Rembrandts moeder was of dat de schilder slechts door een model aangaf hoe de ouderdom eruit zag. Daarnaast waren er nog vele afbeeldingen geïdentificeerd als zijn 'vader', en 'broer' en 'zuster'. Naast essays hierover (waaronder een van de hand van Volker Manuth en Marieke de Winkel dat nagaat hoe andere schilders hun familie hadden geschilderd) bevat het boek een echte catalogus. Elk aan een 'familielid' gewijd gedeelte wordt met zorgvuldige documentatie ingeleid door archivaris P. J. M. de Baar over wat we nu echt van hen weten. Het probleem van de identiteit was in de negentiende en begin twintigste eeuw ontstaan door de behoefte van kunsthistorici in de schilderijen familieportretten te willen zien. Zij vereenzelvigden de productie van Rembrandt met een afspiegeling van de mentale staat van de kunstenaar, die alleen naar de realiteit zou schilderen. Rembrandt gebruikte inderdaad vaak dezelfde modellen, maar er is eigenlijk geen bewijs dat het

⁵ Chr. Vogelaar, G. Korevaar, *Rembrandts moeder, mythe en werkelijkheid* (Leiden, Zwolle, 2006).

familieleden waren. Bovendien lijkt de enige afbeelding waaronder een contemporain opschrift vermeldt, dat de oude man Rembrandts vader was, niet op de andere portretten van zijn oude mannen. Maar de mythe ontstond doordat een tijdgenoot modellen als familieleden van de kunstenaar aanwees. Zijn het niet veeleer tronies, experimenterende afbeeldingen van anonieme koppen? In een goed essay gaat Gerben Korevaar de opkomst en de ontwikkeling van de mythe na. Hij stelt vast dat er tussen het leven en de kunst van Rembrandt niet noodzakelijkerwijs direct verband kan worden gelegd en noemt het onaannemelijk dat archiefbronnen Rembrandt als schilder van zijn familie kunnen aanwijzen. Toch verbergt zijn artikel en daarmee het boek nog een onverwachte verrassing na deze conclusie waarin hij overigens niet alleen staat. Want kijkt men in de noten van Korevaars artikel dan blijkt hij weer terug te komen op zijn duidelijk geformuleerde opvattingen in de tekst: 'Toch is de mythe dat Rembrandt zijn moeder als model heeft gebruikt wellicht wat al te drastisch ontmanteld.' Het is zo'n oude veronderstelling, dat we er 'misschien ... bij een kleine kern (van afbeeldingen) toch van mogen uitgaan dat hij zijn moeder tot model heeft genomen.' Het is erg moeilijk van een gekoesterde voorstelling van zaken, die door het ontbreken van documentatie onhoudbaar wordt, afscheid te nemen.⁶

In het najaar was er een tweede Rembrandttentoonstelling in de Lakenhal. Deze was aan Rembrandts landschapschilderijen gewijd. Nu was hij slechts een bepaalde periode daarmee bezig en is deze activiteit moeilijk in zijn oeuvre in te passen. Er zijn nog acht schilderijen en dertig etsen op dit gebied van zijn hand bekend. Vroeger meende men romantisch dat Rembrandt tijdens de ziekte van zijn vrouw Saskia afleiding zocht in het schilderen van dergelijke onderwerpen. Ook hier gaat het weer om de kwestie wat Rembrandt met zijn soms ongebruikelijke taferelen beoogde. In 1987 heeft de kunsthistoricus J. Bruyn betoogd dat in de landschappen als het ware de pelgrimstocht der mensheid door de afbeelding met de overweldigende natuur en figuurtjes werd weergegeven.⁷ Daarover is in kunsthistorische kring een hevige discussie ontstaan. Zeventien jaar later plaatste B. Bakker deze landschappen eveneens niet meer in de realistische traditie maar in het kader van een oudere visie, die in de natuur de triomf van Gods schepping ziet. Ook Cynthia Schneider (ooit nog Amerikaans ambassadeur in Nederland) gaat op deze weg verder. Zij schreef de eerste monografie over dit onderwerp en herneemt het onderwerp in deze catalogus.⁸ Jammer genoeg zien we de kunsthistorica te ver doorschieten bij het poneren van een pantheïsme (iets vreselijks in protestants en katholiek religieus denken), dat tot uiting kwam in elk onderdeel van de natuur als een verschijningsvorm van de hand van de Schepper. Zo zouden ook drie bomen op de gelijknamige ets misschien kruisen kunnen beduiden. De molen zou de afhankelijkheid van de molenaar van Gods winden aanduiden, terwijl

⁶ *Ibidem*, 52, n. 114.

⁷ J. Bruyn, 'Towards a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Paintings', in: P. C. Sutton, e. a., *Masters of 17th-Century Landscape Painting* (Boston, 1987) 84-103.

⁸ Chr. Vogelaar, G. J. M. Weber, *Rembrandts landschappen* (Zwolle, 2006).

dit typische Hollandse motief vlak voor 1648 volgens haar vaderlandslievende associaties had kunnen oproepen. (25)

Ook Gregor Weber gaat wel erg ver met zijn speculaties als hij in *Stormachtig landschap* de hemel 'vol donkerbruine structuren, vlekken, wervelingen en strepen' kenschetst als 'eenzelfde dikheid van materie ... als de bruine partij van de aarde eronder. (51) Dan verbindt hij die met Descartes' toen zo omstreden leer van de deeltjes die krachten overbrachten in wervelingen. Vervolgens stelt Weber wel vast dat Rembrandt van deze discussie waarschijnlijk geen weet had, maar 'uit de manier waarop hij zijn landschappen vorm gaf, kunnen we afleiden dat het idee van een ruimte vol wisselwerkingen overeen kwam met zijn wereldbeeld.' (52) Hierbij moeten we toch wel een zeer groot vraagteken zetten! Dan is het artikel van B. Bakker die Rembrandts esthetica vergelijkt met de bestaande Nederlandse traditie veel meer 'to the point' – zijn conclusie luidt dat diens werk op het gebied van het landschap in de termen van de Nederlandse ateliertraditie past en niet meer in de internationale kunsttheorie. Hij zoekt het 'universele landschap' en de onderliggende ordening, maar stoffeert het geheel met natuurlijke zaken om een harmonie te bereiken, die bijvoorbeeld in de tekeningen van de omgeving van Amsterdam is te vinden. Door van de taal van de toenmalige kunstenaars uit te gaan ontstaat volgens Bakker een ander beeld dan wanneer men van kunsthistorische premissen uitgaat: 'In de loop van ruim tien jaar heeft Rembrandt zich met grote vasthoudendheid en consequentie stap voor stap ontwikkeld tot een meester op alle terreinen van het landschap.' (168)

In het Rembrandthuis was (georganiseerd in samenwerking met de Gemäldegalerie in Berlijn) toen al een tentoonstelling achter de rug, die de zoekende Rembrandt centraal stelde. De initiator, Ernst van de Wetering, wilde met het idee van *Rembrandt. Zoektocht van een genie*⁹ vooral onderstrepen hoe de schilder door een nieuw gevoel van vrijheid en onafhankelijkheid als leider van zijn generatie kon optreden, maar zich niet schikte naar de wensen van zijn opdrachtgevers, met de bekende gevolgen. In het boek dat de tentoonstelling begeleidt, is zoals gezegd geen catalogus van de geëxposeerde kunstwerken opgenomen. Wel bevat het een reeks essays. Zo behandelt Chr. Tümpel vooral de religieus geïnspireerde schilderijen en etsen en geeft aan hoe Rembrandt eigen oplossingen voor bepaalde problemen zocht en buiten de traditie vond. Merkwaardig in dit stuk is de herhaalde correlatie die gelegd wordt tussen Rembrandt en Luther. (125, 126, 132) De laatste was zeker in Duitsland maatgevend maar niet in de Republiek. Ook Volker Manuth houdt zich bezig met de voorstellingen uit de bijbel en beklemtoont dat Rembrandts persoonlijke geloofsovertuiging niets te maken hoefde te hebben met zijn schilderkunst. Hij gold in de negentiende eeuw dan wel als een protestants kunstenaar, maar de beeldtraditie was voor hem zeer belangrijk. In tekeningen en etsen maakte hij wel degelijk gebruik van katholieke, contrareformatorische motieven, terwijl sommige heiligen ook in de protestantse exempeltraditie werden opgenomen. Dit is een kunsthistorische benadering binnen een historische context.

⁹ E. van de Wetering, *Rembrandt. Zoektocht van een genie* (Zwolle, 2006).

Het leeuwendeel van het boek bestaat echter uit teksten van Van de Wetering, die op het ogenblik de Rembrandtkenner bij uitstek is. Al lezend valt de emotionele en persoonlijke toon van zijn betoog op. Dat begint al direct bij het eerste biografische hoofdstuk, waarin hij vertelt dat hij zich in het vliegtuig vaak heeft afgevraagd wie daar beneden wel van Rembrandt gehoord moest hebben. ‘En steeds weer kreeg ik het geruste gevoel dat in die huisjes altijd wel iemand moest zijn die wist dat Rembrandt had bestaan en dat hij een schilder was geweest.’ (23) De bevrijding die Rembrandt doormaakte heeft indirect ook menig niet-kunstenaar geraakt zonder dat hij zich daarvan bewust was. ‘Wie Rembrandts werk ziet herkent daarin het beste van zichzelf’ (25) is zijn slotsom. Van de Wetering breekt natuurlijk definitief met het oude tragische beeld van de verarmde kunstenaar, maar voor een historicus is zijn opvatting dat na Vasari en Van Mander Rembrandt (in de eerste helft van de zeventiende eeuw) in termen van vooruitgang dacht niet zo vruchtbaar, gezien het feit dat de gedachte aan continue ontwikkeling pas later voet aan de grond kreeg. Het is vreemd dat de auteur vervolgens juist met Charles Perrault (1693) in de hand vaststelt dat toen de mening de overhand kreeg, dat geen vooruitgang in de kunsten te boeken is. (99) Is hier de chronologie niet een beetje in de war geraakt en gaat het niet meer om het werkelijke denken dan om een tekst? Dat geldt ook voor zijn poging Rembrandts ‘denken’ over stijl na de *Nachtwacht* door variatie van de textuur in het verfoppervlak te verklaren met een beroep op een stuk van de Engelse schilder Joshua Reynolds uit 1785. (119) Van de Wetering sluit het boek af met een persoonlijke ontboezeming in de ik-stijl over het feit dat hij vaak gedwongen is uitspraken over kwaliteit te doen. Zij zijn eerder intuïtief, maar gevoed door de rijkdom aan onbewust opgenomen en verwerkte ervaringen. (248) Als we dit lezen moeten we wel bedenken dat hier de leider van het Rembrandt Research Project aan het woord is. Nadat de eerste generatie kunsthistorici jaren bezig was geweest na te gaan wat nu de echte Rembrandts waren, werd in 1993 bij hun vertrek onder leiding van Van de Wetering een koerswijziging ingezet. Het bleek onmogelijk vol te houden alleen het volstrekt eigenhandige werk, zoals de bedoeling was geweest, aan te wijzen. Rembrandt werkte met leerlingen, met collega-schilders enzovoorts. Het is opvallend dat niet Van de Wetering, maar Jan Kelch (vroeger directeur van het museum in Berlijn) hier uitgebreid over deze veranderingen en problemen in het nu veertig jaar lopende project schrijft.

Het Rembrandtjaar verschafte musea en uitgeverijen de gelegenheid mee te liften met de publieke belangstelling. Zo verscheen een Nederlandse vertaling van de catalogus van een jaar te voren in Washington gehouden tentoonstelling over Rembrandts religieuze portretten.¹⁰ Rembrandt schilderde eind jaren vijftig, begin jaren zestig een serie halffiguren van Jezus, Maria, de apostelen, kluizenaars en de evangelisten. Hier moet alleen een tegenstelling in de begeleidende teksten worden gesignaleerd. De vraag is weer: waarom schilderde Rembrandt deze voorstellingen? Arthur Wheelock jr. ziet een verband

¹⁰ A. K. Wheelock jr., e. a., *Rembrandts late religieuze portretten* (Zwolle, Washington, 2005).

met het innerlijk van Rembrandt, ‘Wat voor religieuze overtuigingen liggen ten grondslag aan Rembrandts krachtige humanistische weergave van deze religieuze figuren?’ en hij verbindt de veranderingen in zijn leven met het besluit deze vooral op het spirituele gerichte figuren te schilderen. (15) Deze beklemtoning van innerlijke overtuiging als aansporing tot schilderen en dit buiten beschouwing laten van de eisen van de kunstmarkt worden niet gedeeld door Volker Manuth die de historische traditie van afbeeldingen van deze figuren een rol geeft. Immers zelfs Calvijn zag het belang van apostelen. Er was door toedoen van de reformatie verandering in waarde en functie van deze beeltenissen, maar de afbeeldingsconventies en de schildertraditie bleven ongewijzigd. (52) Peter Sutton legt vooral de nadruk op het *portrait historié* karakter van veel schilderijen uit Rembrandts atelier. Zich schilderen als een bekende historische of mythologische figuur was een persoonlijke keuze. Ook het Mauritshuis bracht een boekje uit met de daar aanwezige schilderijen.¹¹ En het Bijbels Museum in Amsterdam publiceerde een catalogus van alle etsen (in bezit van het Rembrandthuis) met onderwerpen uit de bijbel.¹² Chr. Tümpel verbaast zich in zijn inleiding over het feit dat Rembrandt zo gefascineerd was door de kerkvader Hiëronymus. Al gaf Manuth, zoals we zagen, hier vrijwel gelijktijdig een aannemelijke verklaring voor, volgens Tümpel blijft de uitleg ongewis. Het Rijksmuseum liet Marijn Schapelhouman de zestig tekeningen in zijn bezit uitgebreid bespreken.¹³ En Alison McNeil Kettering behandelt Rembrandts groepsportretten als de *Staalmeesters* en de *Nachtwacht*. Zij signaleert dat er slechts vier van leden van maatschappelijke instanties bestaan en legt er de nadruk op dat de afgebeelde burgers een duidelijke verwijzing in hun uitbeelding wensten te zien van hun normen en waarden en niet zozeer een weergave van een werkelijk bestaande situatie.¹⁴ Deze door kunsthistorici geschreven publicaties werden op historische excursen, contrasten in opinies en soms inconsequenties bekeken. In het volgende gedeelte zal het meer over

¹¹ E. Runia, A. van Suchtelen, *Rembrandt* (Zwolle, 2006).

¹² Chr. Tümpel, *Rembrandt en de bijbel. Alle etsen* (Zwolle, 2006).

¹³ M. Schapelhouman, *Rembrandt en de kunst van het tekenen* (Zwolle, 2006).

¹⁴ A. McNeil Kettering, *Rembrandts groepsportretten* (Zwolle, 2006). Hier moet nog kort op twee publicaties worden gewezen. G. Hoekveld-Meijer, *De god van Rembrandt. Rembrandt als commentator van de godsdienst van zijn tijd* (Zoetermeer, 2005) wil als geograaf en theoloog in de traditie van het zeventiende-eeuwse Nederland treden, waar deze twee disciplines volgens haar samen komen. Zij legt als zovele Rembrandtkenners van de laatste eeuw er de nadruk op, dat de schilder met zijn bijbelse taferelen iets over zijn geloofsopvatting wilde meedelen en daarin theoloog is. Maar zij gaat verder door met een leesraster, een coördinatenstelsel als op een landkaart, er naar te streven Rembrandts verborgen commentaar op kerk en staat te onthullen. Hierbij komen ook Descartes en Spinoza op het toneel. Het geheel maakt een gedreven en speculatieve indruk. Het *Rembrandtboek* (Zwolle, 2006) van B. Broos brengt klein, vierkant en handzaam, een chronologisch overzicht van zijn kunst in afbeelding en commentaar. Interessant is dat de auteur meent in korte bijschriften nog nieuw licht te kunnen werpen op de belangrijke rol van Saskia van Uylenburgh en haar familie tijdens de huwelijksjaren van Rembrandt (9), omdat hij toch niet zoveel aan zijn eigen familie hechtte als vaak is beweerd.

boeken gaan, die een historische benadering hebben, al wordt vanzelfsprekend het oeuvre van de kunstenaar niet verwaarloosd.

II

Gedurende het Rembrandtjaar verscheen één boek dat een beeld van leven en werk van Rembrandt in al zijn facetten wilde geven. De auteur, de Amerikaanse, al jaren in Nederland wonende kunsthistoricus Gary Schwartz, had in 1984 een op documenten gebaseerde biografie laten verschijnen, waarin hij de 'netwerken' van de schilder beschreef en zijn optreden schetste. In het nieuwe boek, veelbetekenend *De grote Rembrandt* genoemd, trekt hij alle registers open. Het is een origineel en goed gedocumenteerd werk geworden, dat tal van verfrissende opmerkingen bevat en ook zeer persoonlijk overkomt.¹⁵ De lezer staat dan ook dikwijls voor verrassingen door enerzijds Schwartz' nuchtere observaties en anderzijds zijn hooggestemde waarderingen te moeten verwerken. Prachtig geïllustreerd wordt de lezer in een negental thematische hoofdstukken door Rembrandts leven, zijn familie, zijn vakuitoefening, de kunstwereld, zijn reacties op de buitenwereld, de mens en zijn verhouding tot God geleid. Dat gebeurt met behulp van grafieken die de auteur kan samenstellen aan de hand van bevindingen van andere onderzoekers over bijvoorbeeld de frequentie van landschappen (229) en hoe vaak Rembrandt ontleningen toepaste. (38) Ook zijn er tabellen die onder meer een overzicht geven van de relaties tussen begunstigers en begunstigten in Amsterdam na 1650 (waarin de onaanzienlijke positie van Rembrandt opvalt) (193) en van door hem gebruikte stichtelijke voorbeelden uit het Oude Testament. (361) En dit alles wordt voor een niet-specialistisch publiek begrijpelijk gebracht met enkele voorbeelden hoe de Rembrandtkenners met toewijzingen in de weer zijn geweest. (16-17 en 239) De al vaker ter sprake gekomen mythe van Rembrandts leven wordt herhaaldelijk gecorrigeerd en Schwartz schrikt er niet voor terug zichzelf te verbeteren wanneer oudere mededelingen onhoudbaar zijn gebleken. (145) Maar waar gehakt wordt vallen spaanders en het is dus jammer dat hier en daar een jaartal onjuist is doorgekomen zoals waar de Pacificatie van Gent in 1578 plaatsvindt (21) en Rembrandts geboortehuis in de jaren dertig is afgebroken (130) en de Gouden Eeuw gedemilitariseerd heet te zijn. (195) Een zeker modieus element ontbreekt evenmin wanneer Rembrandt de overtuiging toegeschreven krijgt morele bezwaren tegen het doden van dieren te hebben. (271) Ook de genderbenadering is aan te treffen: de Nederlandse schilderschool is ondanks haar reputatie van speciale belangstelling voor vrouwen en kinderen te tonen meer man-gericht dan de Europese kunst in het algemeen en Rembrandt is nog meer man-gericht. (61) Maar een kniesoor die dit zwaar opvat.

Schwartz schetst de ontwikkeling van Rembrandts kunstenaarschap in de context van de maatschappij van de Republiek en speciaal van Amsterdam. De schilder had een moeilijk karakter, wilde soms zijn kansen niet zien en reageerde nogal eens onaangepast. Wat zijn leven met vrouw(en) en kinderen betreft was Rembrandt 'geen schepper van huiselijkheid.' (59) Zo liet hij zijn

¹⁵ G. Schwartz, *De grote Rembrandt* (Zwolle, 2006).

zoon Titus in het zakelijke lelijk afgaan. Zijn relatie met de Amsterdamse regenten liep stuk toen hij een lid van de familie De Graeff een proces aandeed en het won. Daarna kreeg hij nog wel opdrachten maar niet meer van de machtige families. Wel kochten buitenlandse vorsten zijn werk. Jammer genoeg, verzucht Schwartz, is er over de opdrachten, die Rembrandt verwierf veel te weinig documentatie. De auteur heeft zijn eigen opvatting over Rembrandts activiteiten: hij had aanvankelijk een druk atelier met vele leerlingen, wier werk hij soms met zijn handtekening vereerde. Daardoor 'sijpelt de beroemdste naam uit de Nederlandse kunst door vele kieren naar een zee van anonimiteit.' (129) Rembrandt bezat ook veel meer boeken dan de inventaris uit 1658 aangaf. 'Hoed af voor Rembrandt de voorname liefhebber en verzamelaar van kunst en curiositeiten' (141), die aspecten van de levensstijl van de 'gentiluomo virtuoso' cultiveerde. Er is al opgemerkt dat Schwartz naast nuchtere opmerkingen zich ook emotioneel laat horen. Toen Hendrickje Stoffels stierf was dat een 'vreselijk verlies' en 'Rembrandts leven kan nooit meer hetzelfde zijn geweest.' (57) 'Zijn zelfportretten van de kunstenaar die hij was, tonen hem als exponent van dezelfde menselijkheid, die hij ook zag in de personen die hij portretteerde en de modellen uit zijn atelier.' (227) Dat belet Schwartz niet om bijvoorbeeld de talrijke interpretaties van een schilderij als de *Ganymedes* aan de kaak te stellen 'genoeg om ieder geloof in de kunstgeschiedenis als wetenschappelijke discipline te verliezen.' (340) Of om fouten in Rembrandts Hebreeuws waar te nemen en vast te stellen dat hij toch eigenlijk geen vriend van joden was zoals dikwijls is gezegd. Volgens hem zijn Rembrandts joden 'de stereotype farizeeën uit de klassieke christelijke iconografie.' (352) En dan komt een voor de auteur typische wending. Na vastgesteld te hebben dat Rembrandt geen apostel, evangelist of heilige het uiterlijk van contemporaine joden gaf, meent hij dat deze halffiguren werden geschilderd omdat ze 'in de hele christelijke wereld herkenbaar en verhandelbaar waren.' (353) Hij verkocht ze zelfs naar het buitenland achter de rug van zijn schuldeisers om. Maar ze zijn soms wel van grote kwaliteit en getuigen van zijn echt confessionele christelijkheid. Vooral zijn *Zelfportret als de apostel Paulus* 'staat symbool voor een kunstenaar die net als Paulus boven zijn eigen persoonlijkheid uitgestegen is en alle dingen voor alle mensen is geworden ... En de persoon die uit al zijn werk spreekt, is hijzelf. Hij neemt de gestalte aan van een heilige, die de christelijke boodschap aan de wereld overbrengt in taal en geschrift.' Wie dit leest moet toch even herkauwen om te begrijpen wat hier de boodschap is in dit mooie boek.

Roelof van Straten wil in *Rembrandts Leidse jaren 1606-1632*¹⁶ de eerste zesentwintig jaar van diens leven tot zijn definitieve vertrek naar Amsterdam nagaan. Wie had verwacht een biografisch overzicht te vinden met desbetreffende documentatie komt bedrogen uit. Het is een 'biografie' van de jonge

¹⁶ R. van Straten, *Rembrandts Leidse tijd 1606-1632* (Leiden, 2005) met medewerking van Ingrid W. L. Moerman. Merkwaardig zijn Van Stratens opmerkingen over Rembrandts zelfportretten met snor op 128: 'In de tweede helft van 1629 krijgt Rembrandt een snorretje. Dat lijkt laat, op 23-jarige leeftijd, maar was door de geheel andere voedingsgewoonten in die tijd niet ongewoon.'

Rembrandt en zijn compaan Jan Lievens geworden, waarin hun kunstwerken, het al dan niet samenwerken en hun omgeving chronologisch en nogal opsommend achter elkaar zijn gezet. Dat brokkelige werkt op de niet ingevoerde lezer erg verwarrend en de historicus krijgt de indruk, dat er kunsthistorici zijn die zo het historisch handwerk zien. Van Straten noemt het ‘zeer waarschijnlijk’ (83) dat Rembrandt zijn moeder en zijn vader afbeeldde. Hij verbaast zich verder over het feit, dat de moeilijke naam van een leerling zo vaak verschillend werd geschreven, terwijl toch bekend is dat in die tijd de spelling niet vast lag (169), en bestrijdt conclusies over authenticiteit van het Rembrandt Research Project. Terwijl hij de waarschijnlijkheid oppert dat Rembrandts moeder katholiek was, komt hij toch tot de slotsom dat godsdienst nauwelijks een rol speelde in Rembrandts Leidse tijd en het zoeken naar politieke meningen in diens werk ‘niet opportuun’ lijkt. (235) Deze conclusie neemt niet weg dat hij een verwoede poging doet het raadselachtige *Leids historiestuk* een identiteit te geven door er keizer Ferdinand en Wallenstein op afgebeeld te zien en het daarom de titel te geven *De grootmoedigheid van Ferdinand II*. (47) Eén van de in het boek opgenomen acht excursen (waarvan vier oudere specialistische artikelen van Van Stratens hand zijn) gaat diep in op deze suggestie. Ingrid Moerman tekende voor twee uitdrukkelijk historische bijdragen over Leiden als stad in Holland en over het dagelijks leven in Rembrandts tijd.

Bij dezelfde uitgeverij verschenen twee bij elkaar horende banden, de ene met essays, de andere met documenten.¹⁷ *Rembrandt 2006. Essays*, geredigeerd door Michiel Roscam Abbing bevat negentien grotendeels nogal specialistische detailstudies door bekende Rembrandtdeskundigen uit diverse landen. Daar is ook de neolatinist Pierre Tuynman bij, die schrijft over het vroegste oordeel door Schrevelius en Buchelius met betrekking tot Rembrandt in 1628, en de kunsthistoricus Benjamin Binstock, die de grond onder de herdenking weg wil slaan met zijn beargumenteerde keuze voor 1607 als Rembrandts geboortjaar, waarschijnlijk op 15 juli. Hij gaat daarbij uit van het geëtste zelfportret van Rembrandt als ‘heer’ met een eigenhandig gewijzigd opschrift van zijn leeftijd, en van de bestaande documenten. Roscam Abbing heeft ook de andere band bezorgd: *Rembrandt 2006. New Rembrandt Documents*. Hier zijn we bij het basiswerk van de historicus, de bronnenpublicatie. In 1906 had C. Hofstede de Groot als eerste alle 431 toenmalig bekende Rembrandt documenten in *Die Urkunden über Rembrandt (1575-1721)* gepubliceerd. Direct daarna verscheen een supplement van dezelfde kunsthistoricus en een collega om met gefabriceerde documenten de Rembrandt opwindning van die tijd aan de kaak te stellen. Het duurde tot 1979 voor een volgende publicatie onder de titel *The Rembrandt Documents* uitkwam.¹⁸ Hij was samengesteld door Walter L. Strauss en Marjon van der Meulen met hulp van de archivarissen S. A. C. Dudok van Heel (Amsterdam) en P. J. M. de Baar (Leiden). De 493 stukken

¹⁷ M. Roscam Abbing, ed., *Rembrandt 2006. Essays* (Leiden, 2006) en *Idem, Rembrandt 2006. New Rembrandt Documents* (Leiden, 2006).

¹⁸ W. L. Strauss, M. van der Meulen, *The Rembrandt Documents* (New York, 1979).

(soms in hun geheel soms, gedeeltelijk gereproduceerd) werden in de originele taal met (soms geheel, soms gedeeltelijk) Engelse vertaling gepubliceerd, maar de afbeeldingen waren slecht en het boek bevatte veel onnauwkeurigheden. Het betrof alleen de periode 1606-1669, naast enkele antecedenten uit 1484-1605 en belangrijke addenda. Gelukkig was er wel een concordans met de *Urkunden* opgenomen. Nu publiceert Roscam Abbing 88 'nieuwe' Rembrandtdocumenten. Hij bouwt voort op het vorige verzamelwerk door telkens de plaats waar het door hem opgenomen stuk in de *Rembrandt Documents* had moeten staan te vermelden. Maar het gaat lang niet altijd om een heel document, soms betreft het maar enkele woorden. En vaak dan alleen maar de vermelding van de aanwezigheid van een 'conterfaictsel' van zijn hand. Maar dat maakt ze niet minder waardevol. Overigens moeten we wel bedenken dat sommige van deze documenten al elders gepubliceerd waren zoals de Amsterdamse archiefvondsten van Dudok van Heel, bijvoorbeeld waar het gaat om Rembrandts ruzie met zijn buurman Daniël Pinto over het opvijzelen van hun gemeenschappelijke muur in 1653. (50-51) Roscam Abbing neemt verder drie appendices op met stukken uit het Hof van Friesland, uit het Hof van Holland en aangaande het portret van Johannes Wtenbogaert. Zal ooit nog meer gevonden worden?

Met Roscam Abbing zijn we beland bij een kunsthistoricus die archiefonderzoek doet en daar ook voor een groter publiek over wil vertellen. In 1999 promoveerde hij op Rembrandtdocumenten en voor het Rembrandtjaar heeft hij al zijn kennis omgezet in een 'plaatjesboek' over leven en werk van de schilder.¹⁹ Het woord klinkt wat denigrerend, maar zo is het niet bedoeld, want de auteur houdt de teugels strak in handen. Het is dus een heel ander boek geworden dan dat van Gary Schwartz. In korte hoofdstukjes van elk twee tegenover elkaar liggende, geïllustreerde bladzijden met veel tijdbalken en beeldverhaaltjes gaat hij door onderwerpen als 'mythen', 'leerlingen', 'zelfportretten', 'dienstmaagden' met concies en zorgvuldig commentaar. Maar het boek ontleent vooral zijn charme aan de in envelopjes gestoken facsimiles van documenten uit Rembrandts leven. Wie zou niet het koopcontract van Rembrandts huis uit 1639 en de verkoopakte uit 1658 in handen willen hebben met een hertaling achterin het boek als ondersteuning? Roscam Abbing probeert zo 'droog' mogelijk te oordelen. Het onderwerp van de ruim honderd zelfportretten is al ter sprake gekomen: hier wordt nog eens beklemtoond, dat Rembrandt zelf als model goedkoop was én dat er een markt voor ontstond, toen hij een zekere reputatie had gekregen. Er was geen sprake van een zoektocht naar eigen identiteit, zoals zo vaak is beweerd. (24) Rembrandt maakte zo'n 290 tot 300 etsen, die hem ook in het buitenland bekendheid gaven. Hij bracht er telkens veranderingen in aan en die wijzigingen deden verkopen. Dus stelt de auteur naast een glasheldere uiteenzetting over de etsprocedure, dat Rembrandt ondanks zijn faam zelden portretetsen in opdracht maakte omdat de opdrachtgever dan de plaat kreeg en de schilder er niet meer aan kon verdienen. (42-43)

¹⁹ M. Roscam Abbing, *Rembrandt, leven en werk van de grootste schilder aller tijden* (Utrecht-Antwerpen, 2006).

Ook de historicus Jaap van der Veen en de kunsthistoricus Friso Lammertse hebben met behulp van archiefstukken een episode uit Rembrandts leven nadere contouren gegeven. In *Uylenburgh en zoon. Kunst en commercie van Rembrandt tot De Laïresse 1625-1675*²⁰ nemen zij elk met afzonderlijke hoofdstukken de generaties Uylenburgh van het begin rond 1600 in Polen, via Amsterdam tot het einde in Londen (1679) onder de loep. Rembrandt schilderde voor Hendrick Uylenburgh tussen 1631 en 1635. Hij voerde opdrachten in diens huis uit en leende hem geld. Maar dat is nog niet alles, want hij woonde zelfs bij Uylenburgh en trouwde – zoals bekend – met zijn nicht Saskia. Van de circa honderd portretten die hij schilderde zijn er waarschijnlijk ongeveer vijftig op initiatief van Uylenburgh in die jaren tot stand gekomen. Ruim vijfendertig pagina's (125-160) zijn aan deze samenwerking gewijd in een boek van zo'n 300 bladzijden (dat een tentoonstelling zonder catalogus in het Rembrandthuis begeleidde). Zonder aan de prestatie van de auteurs te kort willen doen, die het hele uitzonderlijke conglomeraat van naast elkaar functionerende productie en handel op verdienstelijke wijze ontrafelden, moet gezegd worden dat het resultaat taai leesbaar is. Natuurlijk zijn er in elk onderzoek bronnenlacunes, maar om dan, wanneer er een document aanwezig is, dat vrijwel regel voor regel te bespreken met soms uitgebreide tekstanalyses, maakt de lezer moedeloos. De presentatie is moeizaam en aan het eind van het boek blijft een onbevredigd gevoel deze *fact-finding* studie niet te kunnen plaatsen in een groter geheel van de kunsthandel van die tijd. Het is overigens wonderlijk – en dit tussen haakjes – dat ondanks de nasporingen ter precisering van bekende gegevens en al het nieuwe materiaal toch nog zoveel discrepanties in sommige basisfeiten van de Rembrandtstudie te kunnen aantreffen. Een klein voorbeeld moge voldoende zijn: de geruchtmakende ontdekking van zijn schilderij *De doop van de kamerling* uit 1626. 'Dit jeugdwerk ... heeft tot 1974 als een geliefd bijbelstuk boven het buffet gehangen van een oude dame als erfstuk van haar grootvader' stelt een auteur, een tweede: 'het in 1975 ontdekte paneel' en een derde meent, dat het 'pas in 1976 werd ontdekt boven de schoorsteenmantel van een oudere dame in Nijmegen.' Wie heeft gelijk?²¹

²⁰ F. Lammertse, J. van der Veen, *Uylenburgh en zoon. Kunst en commercie van Rembrandt tot Laïresse* (Zwolle, 2006).

²¹ Broos, *Rembrandt*, 24; S. A. C. Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam* (Nijmegen, 2006) 187; Van Straten, *Rembrandts Leidse tijd*, 51. In Rembrandts productie is het aantal schilderijen het meest controversieel: Bredius stelde het in 1935 op 630, in de herziene uitgave van 1969 worden het 420. Schwartz, *De grote Rembrandt*, vermeldt op 13: 400, waarvan 150 betwijfeld als van zijn hand. Het aantal etsen: Schwartz, 13 doet een schatting van 285, Van de Wetering, *Rembrandt*, 31 ongeveer 300, Roscam Abbing, *Rembrandt, leven en werk*, 44: 290 à 300. Het aantal tekeningen wordt door Schwartz, 14 op 1575 geschat, waarvan de helft als eigenhandig wordt betwijfeld. De hoeveelheid leerlingen wordt door Schwartz, 13 naar opsomming van Broos op 55 geschat, Roscam Abbing, 18 spreekt over 50, evenals Van de Wetering, 34. M. Franken in Van de Wetering, *Rembrandt*, 153 meent, dat de namen van 25 leerlingen in zeventiende en achttiende-eeuwse bronnen worden genoemd.

III

Door de laatste boeken kwamen we al enigszins op onontgonnen terrein en tot slot zijn er in dit Rembrandtjaar drie publicaties aan te wijzen, die het beeld van Rembrandt en zijn kunst werkelijk vernieuwen en completeren. De eerste is de dissertatie van de historicus S. A. C. Dudok van Heel, de tweede het kleine boekje, annex catalogus, dat bij een tentoonstelling in het Amsterdamse Joods Historisch Museum verscheen en als derde de bewerking voor publicatie van haar dissertatie door Marieke de Winkel.

Het boek van Dudok van Heel *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*²² is de grondige omwerking van een aantal eerder gepubliceerde artikelen. Zoals de titel al duidelijk maakt behandelt het boek in de eerste plaats de invloed die godsdienstige opvattingen in de voorstellingen op de schilderijen van vooral Amsterdamse kunstenaars hebben gehad. Naast schilders als Lastman (Rembrandts leermeester), de gebroeders Jan en Jacob Pynas en Claes Moyaert gaat het om de jonge Rembrandt, die hier dan ook al onze aandacht zal vragen. In de turbulente jaren van godsdiensttwisten in de Republiek verkeerde hij in Leiden en later vooral in Amsterdam. Daar blijkt hij, naar de (archiefo)onderzoekingen van de auteur uitwijzen, in een gezelschap van onder meer katholieken en remonstranten te hebben verkeerd. Rembrandt was geen calvinist in de dogmatische zin van het woord. Dudok van Heel heeft in de loop van de jaren een grote kennis van de Rembrandtdocumenten verworven. En dat betreft niet alleen de inhoud van de stukken, met andere woorden wat in het document staat en wat de betekenis ervan is, maar ook waarom op een bepaald moment welk soort document is opgemaakt, waarom van vaststaande formuleringen is afgeweken, en hoe Rembrandt soms met zijn handelen niet de correcte paden heeft bewandeld. Ook genealogisch onderzoek biedt hulp bij het nagaan van Rembrandts contacten en opdrachten. Rembrandt was een remonstrantsgezinde schilder, die door de contraremonstrantse wind in Leiden uiteindelijk vertrok naar het verdraagzame Amsterdam. In zijn jonge Leidse jaren maakte hij minstens twee schilderijen waaruit zijn commentaar op de situatie bleek. *De steniging van Stephanus* van de negentienjarige protestantse schilder was naar voorbeeld van de katholieke Lastman ontstaan, maar hield verhulde kritiek in op de behandeling van degenen die er afwijkende denkbeelden over de leer op nahielden (de remonstranten) en dus gestenigd werden. Ook het *Leids historiestuk* zou Palamedes voor Agamemnon voorstellen, een geschilderde versie van Vondels geruchtmakende en verboden toneelstuk *Palamedes*, dat de terechtstelling van Oldenbarnevelt kritiseerde. Met een vloed van archief- en beeldmateriaal weet Dudok van Heel deze vruchtbare these op te bouwen waarbij hij de remonstrantsgezinde Scriverius als mogelijke opdrachtgever voor de twee historiestukken aanwijst. Later zou Rembrandt nog meer opdrachten van remonstranten ontvangen.

Naast deze kwestie laat de schrijver ook zijn licht schijnen over Rembrandts leven en komt tot stevige en harde oordelen. Rembrandt miste bijvoorbeeld Uylenburghs organisatietalent en na het vertrek uit diens

²² Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt*.

werkplaats zakte zijn productie in. Was hij soms met ruzie vertrokken? Had Uylenburgh misschien getracht hem door het huwelijk met Saskia, de jongste van acht kinderen, te arrangeren aan zich te binden? Voor haar was Rembrandt een unieke huwelijkskans. De aanschaf van het grote huis in de Jodenbreestraat bleek echter een miskoop. Ten eerste was dat niet meer de plaats in Amsterdam waar vooraanstaande burgers gingen wonen en – bovendien – het verzakte. De schilder had een gebrek aan sociale vaardigheden en de indruk is dat hij soms ‘autistisch’ bezig was. (211) Saskia’s familie hield vanwege het erfdeel na haar overlijden zijn zoon Titus in de gaten. Maar zijn vriendin Geertje Dirckx, had Saskia’s juwelen naar de lommerd gebracht, waar Rembrandt bijzonder boos over was. Hij liet haar daarom opsluiten. Door deze omstandigheid kon hij namelijk Titus zijn moeders erfdeel niet meer geven en dus niet hertrouwen met zijn nieuwe minnares Hendrickje Stoffels, al werd hun dochter Cornelia al als beider kind gedoopt en ingeschreven. Zoals bekend slaagde hij er verder in met belangrijke regenten ruzie te krijgen. Het toppunt was de poging van Rembrandt zijn huis op naam van Titus te zetten om het aan zijn eigen faillissement te onttrekken. Vrijwel gelijktijdig probeerde ook Spinoza iets dergelijks te doen met betrekking tot zijn moederlijk erfdeel. Dit soort manoeuvres werd echter opgevat als een poging tot fraude en het gevolg van het schandaal was een verbod op deze handelingen. Hier zijn slechts een paar aspecten van Rembrandts leven bekeken om een indruk te geven van de resultaten die Dudok van Heel in zijn soms wat compact geformuleerde boek presenteert.

De programmatische titel van het door Mirjam Alexander-Knotter, Jasper Hillegers en Edward van Voolen samengestelde *De ‘Joodse’ Rembrandt. De mythe ontrafeld* geeft degene die het boekje in de hand neemt al een indruk van de inhoud.²³ Er wordt zorgvuldig in nagegaan in hoeverre Rembrandt inderdaad schilder en vriend van Joden was en veel Joodse contacten had, zoals vanaf de negentiende eeuw met steeds grotere stelligheid is beweerd. Gary Schwartz gaf in zijn boek al een opmaat tot de ontkenning van deze kijk op Rembrandt, maar nu wordt bekeken hoe de mythe is ontstaan, waarna hij gefileerd wordt. Ten eerste zijn er uiterst weinig archiefstukken over betrekkingen met Joden. En als zij bestaan gaan zij over ruzies waarin Rembrandt onaangenaam tegen Joden optrad. Het enige met naam gedocumenteerde portret van een Jood is dat van de arts Ephraim Bueno. Menasse ben Israel zou een vriend van Rembrandt zijn geweest. Maar ondanks de door allen later herhaalde bewering van een achttiende-eeuwse kunstexpert, die een portret vanwege de baard als Menasse identificeerde, is daar geen bewijs voor en de afbeelding klopt niet met het benoemde en bekende portret. De vraag of Rembrandt naar de synagoge ging om er te tekenen moet ook ontkennend beantwoord worden. De ets *Joden in de synagoge* wordt pas in 1731 zo betiteld en het tafereel kan net zo goed ergens buiten zijn. Maar Rembrandt kreeg toch advies van Joden als er een Hebreeuwse tekst moest worden weergegeven? Dat hoefde niet. Ook niet-Joden kenden Hebreeuws en konden

²³ M. Alexander-Knotter, J. Hillegers, E. van Voolen, *De ‘Joodse’ Rembrandt. De mythe ontrafeld* (Zwolle, 2006).

hem bijstaan. Op het schilderij *Feestmaal van koning Belsassar* zou Menasse ben Israel hem met het Hebreeuwse opschrift hebben geholpen. De lettertekens zijn vloeiend wat volgens Alexander wijst op een handgeschreven bron, maar Rembrandt veranderde onbewust de laatste letter, zodat de inscriptie niets meer betekent. En dat kan de rabbijn die Menasse was nooit goedgekeurd hebben. In het algemeen waren Hebreeuwse letters een mogelijkheid om voorstellingen oud te maken en van historische details te voorzien, maar een diepergaande duiding hoeft er niet aan verbonden te worden. Schwartz had al een contemporain anti-Joods gedicht bij Rembrandts *Honderd gulden prent* uit 1649 aangehaald, waarin de Joden de schuld van Christus' dood krijgen. Zou Rembrandt er anders over gedacht hebben? Ook de beroemde prent van *Faust*, die erop zou wijzen dat de schilder de Joodse mystiek kende, vertoont in het centrale gedeelte de letters INRI, een christelijke boodschap. De rustige en deskundige toon waarop deze onderwerpen, en nog veel meer, worden besproken maken dit alles tot een waardevolle bijdrage aan de 'Rembrandtkunde'.

Rembrandt, Het feestmaal van koning Belsassar, ca. 1635 (Londen, National Gallery)



Het boek van de kunsthistorica Marieke de Winkel over de kostuums op Rembrandts schilderijen *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandts Paintings* is de eerste grote studie op dit gebied en tevens baanbrekend.²⁴ Zelden gebeurt het dat het lezen van een cultuurhistorische studie zoveel voldoening teweeg brengt en het gevoel geeft dat na bijna twee eeuwen

Rembrandt studies toch nog iets totaal nieuws kan worden bereikt. Rembrandt hield van kleding en dat is op al zijn kunstwerken te zien. Maar hij trekt zijn mensen niet zo maar wat aan. Zorgvuldig arrangeerde hij zonder twijfel na overleg met de te portretteren personen of in zijn eigen composities hoe de menselijke figuren uitgedost werden. Het nagaan waarom bepaalde kledingstukken werden gedragen wordt door De Winkel in een bredere historische en culturele context verricht. Zij volgt dus niet de traditionele alleen beschrijvende manier van de kostuumkunde, want elke weergave van kleding doet volgens haar specifieke vragen opkomen. Zij meent dat de originele context waarin kleding werd gedragen gereconstrueerd moet worden. Aan de hand van afbeeldingen, literaire bronnen, testamenten en boedelinventarissen ontstaat zo een indruk wat werkelijk gedragen werd en soms bestaan er nog gegevens over de kleding die een geportretteerde persoon droeg. Om vast te stellen of het misschien om theaterkleding ging, die enerzijds in het echt gedragen kon zijn of anderzijds vanwege artistieke conventies in afbeeldingen werd weergegeven, probeert De Winkel door ooggetuigeverslagen, inventarissen van theaters en rhetoricakamers te raadplegen dit probleem nader te omschrijven. In het algemeen stelt zij dat het gezicht van de voorgestelde weinig mededeelt (in dit verband moet ook opgemerkt worden dat Rembrandt niet altijd een goede gelijkenis wist te treffen), maar de kleding en de details daarvan (die hij soms subtiel wijzigde) des te meer. Zij gaven informatie over de sociale status, de godsdienstige overtuiging en de leeftijd (door de ouderwetse mode, die werd gedragen) van de zitter. Contemporaine documenten leggen dan ook de nadruk op het belang van een goede gelijkenis van de kleding en geportretteerden lieten om die te bereiken vaak kledingstukken in het schildersatelier achter. Het resultaat van deze benadering van De Winkel vernietigt menige door negentiende-eeuwse (voor)oordelen beïnvloede opvatting.

Kleren maken dus de man en vooral de vrouw. Maar hoe? De Winkel 'vertaalt' als het ware de signalen die ze afgeven, maar niet zoals vele kunsthistorici door aan de aanwezigheid van bepaalde voorwerpen uitsluitend diepere betekenissen te geven. En dat ook als tijdgenoten daarvoor geen aanwijzingen geven. Een man die opvallend een ring ophoudt hoeft geen bevestiging van huwelijksrouw uit te dragen, maar kan gewoon een juwelier zijn, die trots is op zijn status. Een vrouw die op een in opdracht geschilderd portret van Rembrandt een hoed draagt moet wel een buitenlandse zijn want in de Republiek was een hoed bij uitstek een teken van mannelijke superioriteit en autoriteit. Op het portret is inderdaad de echtgenote van een Engelse predikant afgebeeld en zij draagt daarom Engelse kleding met Engelse hoed. Zijn alle vrouwen die in het zwart met een zakdoek werden weergegeven, treurend en in de rouw? Nee zij zijn op hun voordeligst gekleed en dat betekende in het zwart en de zakdoek, vaak met kant afgezet, was een teken van welstand. Ook een zwarte sluier duidde geen rouw aan. Hij beschermde de blanke teint tegen de zon. De Winkel ziet dit alles in historisch perspectief,

²⁴ M. de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandts Paintings* (Amsterdam, 2006).

want in de jaren dertig en veertig was zo'n zakdoek al ouderwets en werd ridicuul gevonden. Alleen oude dames droegen hem nog. Ook handschoenen als statussymbool verdwenen in de tweede helft van de zeventiende eeuw. Eerst werden de nieuwe attributen bij kleren als uiting van ijdelheid gezien, later waren zij een teken van traditie en respectabiliteit. Deze benadering past De Winkel ook in het groot toe. Het beroemde portret van Jan Six met zijn grijze rijjas en rode mantel is niet zomaar een uitdossing, waarvan een Amerikaanse kunsthistoricus schreef dat het rood verwees naar 'blood and martyrdom' (99), of de kleding van een Amsterdamse magistraat (en dat terwijl andere leden van het bestuur in het zwart werden geschilderd). De schrijfster komt aan de hand van gegevens uit zijn biografie, kennis van kledingstukken, contemporaine afbeeldingen, literatuur en documenten tot de conclusie dat Six hier de 'gentleman of leisure' is, die uiting geeft aan zijn liefde voor het buitenleven.

Rembrandt, Portret van Maria Bockenolle, 1634 (Boston, Museum of Fine Arts)



Zij gaat ook diep in op de kledingstukken die Rembrandt op zijn voor de verkoop bestemde zelfportretten draagt. Zij werden in werkelijkheid gedragen en het bijzondere is dat Rembrandt deze informele kleding ook op zijn schilderijen aan heeft, terwijl de meeste schilders zich het liefst in formele dracht afbeeldden. Daarbij spelen ook zijn baretten een grote en nieuwe rol. De Winkel meent dat Rembrandt op den duur door het kopen van prenten door Hiëronymus Cock naar portretten steeds meer zestiende-eeuwse histori-

sche dracht inbracht en als schilder zich vooral wilde modelleren naar beroemde voorgangers uit Noord-Europa als Dürer en Lucas van Leyden. Op het prachtige portret van Saskia in Kassel (op de omslag afgebeeld) draagt zij bijvoorbeeld een duidelijk te determineren *Tellerbarett*, die te zien is bij zestiende-eeuwse Duitse schilders als Cranach en Beham. Voor de kleding op zijn historieschilderijen putte Rembrandt ook uit oude meesterprenten naast de rol die zijn verbeelding speelde. Hij schilderde zeker niet alleen maar puur naar de natuur zoals de classicisten uit de late zeventiende eeuw hem hebben verweten, wat daarna door de negentiende eeuw juist als zeer aantrekkelijk is gezien. Ook de afwijzing in 1662 van de *Samenzwering van Claudius Civilis* kan niet op een gebrek aan decorum terug gevoerd worden, wat later door toedoen van de classicisten is gesteld. Op al zijn schilderijen heeft Rembrandt zich voor de kleding gehouden aan de regels die golden voor de rang van de persoon en aan de documentatie uit de teksten. (211)

De titel van dit reviewartikel wijst op hoogtepunten en treurnis van het Rembrandtjaar in 2006. Een minpunt dat direct in het oog sprong was de commercialisering van het feest. En die betekende dat zoveel mogelijk bezoekers aangetrokken moesten worden. Het positieve resultaat werd door de betreffende gezagsdrager dan ook alleen in bezoekersaantallen uitgedrukt. Want museumdirecteuren worden tegenwoordig daarop afgerekend. Bij de Rembrandt-Caravaggiotentoonstelling, een origineel maar tegelijk merkwaardig idee, liep het gelukkig dan ook storm. Vreemd bleef het feit, dat er geen overzichtstentoonstelling werd georganiseerd zoals bijvoorbeeld in 1956. Waarschijnlijk zijn de verzekeringspremies tot zulke astronomische hoogten gestegen dat een dergelijk initiatief niet meer mogelijk is. In de catalogi van de wel georganiseerde exposities valt nog altijd de tegenstelling waar te nemen tussen een bevlogen benadering van Rembrandts kunst met verregaande interpretaties, die een historicus, gewend als hij is voorzichtig en slechts op basis van gegevens te werk te gaan, met verbazing vervullen en de visie, die de schilder in een historische context van beeldtraditie ziet en behoedzaam aan de hand van een koele analyse diens werk interpreteert en plaatst. Het Rembrandt Research Project kan hier nog veel goed werk verrichten. Toevallig of niet, 2006 bracht gelukkig nog drie studies voort, die nieuw licht op Rembrandts kunst en faam wierpen. Maar wie het nieuwe daarvan wil zien heeft een extra plankje van een halve meter nodig voor alle boeken die in het Rembrandtjaar zijn verschenen.

Lijst van besproken boeken

Alexander-Knotter, M., Hillegers, J., Voolen, E. van, *De 'Joodse' Rembrandt. De mythe ontrafeld* (Zwolle: Waanders, Amsterdam: Joods historisch museum, 2006, 96 blz., €19,95, ISBN 90 400 8301 0)

Beliën, H., Knevel, P., *Langs Rembrandts roem. De reputatie van een meester* (Geschiedenis op straat II; Amsterdam: Salomé, Amsterdam University Press, 2006, 233 blz., €21,50, ISBN 90 5356 836 0)

- Broos, B., *Het Rembrandt boek* (Zwolle: Waanders, 2006, 320 blz., €14,95, ISBN 90 400 9111 0)
- Bull, D., Dibbets, T., Eikema Hommes, M. van, *Rembrandt. Caravaggio* (Zwolle: Waanders, Amsterdam: Rijksmuseum, 2006, 208 blz., €34,95, ISBN 90 400 9129 3)
- Dudok van Heel, S. A. C., *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam* (Dissertatie Nijmegen 2006; Nijmeegse kunsthistorische studies XIV; Rotterdam: Veenman, 2006, 444 blz., €49,95, ISBN 90 8690 000 3)
- Hoekveld-Meijer, G., *De God van Rembrandt. Rembrandt als commentator van de godsdienst van zijn tijd* (Zoetermeer: Meinema, 2005, 205 blz., €25,-, ISBN 90 211 4059 4)
- Lammertse, F., Veen, J. van der, *Uylenburgh en zoon. Kunst en commercie van Rembrandt tot De Lairese 1625-1675* (Zwolle: Waanders, Amsterdam: Museum Het Rembrandthuis, 2006, 324 blz., €42,50, ISBN 90 400 9160 9)
- McNeil Kettering, A., *Rembrandts groepsportretten* (Zwolle: Waanders, 2006, 48 blz., €14,95, ISBN 90 400 9161 7)
- Roscam Abbing, M., *Rembrandt. Leven en werk van de grootste schilder aller tijden* (Utrecht, Antwerpen: Kosmos-ZK uitgevers, 2006, 64 blz. + bijlagen, €42,50, ISBN 90 215 8483 2)
- Roscam Abbing, M., *Rembrandt 2006*, [I], *Essays*, [II], *New Rembrandt Documents* (Leiden: Foleor Publishers, 2006, 318 en 183 blz., €210,-, ISBN 90 75035 23 3 (Essays), ISBN 90 75035 24 1 (Documents))
- Runia, E., Suchtelen, A. van, *Rembrandt in het Mauritshuis* (Den Haag: Mauritshuis, Zwolle: Waanders, 2006, 71 blz., €21,50, ISBN 90 400 8174 3)
- Schapelhouman, M., *Rembrandt en de kunst van het tekenen* (Rijksmuseum-Dossiers; Zwolle: Waanders, Amsterdam: Rijksmuseum, 2006, 112 blz., €19,95, ISBN 90 400 9149 8)
- Schwartz, G., *De grote Rembrandt* (Zwolle: Waanders, 2006, 384 blz., €21,50, ISBN 90 400 8240 5)
- Straten, R. van, *Rembrandts Leidse tijd 1606-1632* (Leiden: Foleor Publishers, 2005, 369 blz., €44,50, ISBN 90 75035 21 7)
- Tümpel, Chr., *Rembrandt en de bijbel. Alle etsen* (Zwolle: Waanders, 2006, 112 blz., €19,95, ISBN 90 400 8283 9)

Vogelaar, Ch., Korevaar, G., *Rembrandts moeder. Mythe en werkelijkheid* (Leiden: Stedelijk Museum De Lakenhal, Zwolle: Waanders, 2005, 240 blz., €44,95, ISBN 90 400 9140 4)

Vogelaar, Ch., Weber, G. J. M., *Rembrandts landschappen* (Zwolle: Waanders, Leiden: Stedelijk Museum De Lakenhal, Kassel: Staatliche Museen, 2006, 237 blz., €39,95, ISBN 90 400 9139 0)

Wetering, E. van de, Franken, M., *Rembrandt. Zoektocht van een genie* (Zwolle: Waanders, Amsterdam: Museum Het Rembrandthuis, 2006, 255 blz., €39,95, ISBN 90 400 9165 X)

Wheelock jr., A. K., Sutton, P. C., Manuth, V., *Rembrandts late religieuze portretten* (Zwolle: Waanders, Washington: National Gallery of Art, 2005, 152 blz., €34,95, ISBN 90 400 9068 8)

Winkel, M. de, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings* (Oorspronkelijk dissertatie Universiteit van Amsterdam 2003; Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, 398 blz., €46,35, ISBN 90 5356 917 0)

E. O. G. Haitsma Mulier (1942) is emeritus Jan Romein hoogleraar in de geschiedenis van de geschiedschrijving en van de politieke ideeën in de vroegmoderne tijd aan de Universiteit van Amsterdam.

Summary

E. O. G. Haitsma Mulier, *Rembrandt in 2006: splendeur et misère of a Year of Remembrance*

The 400th anniversary of Rembrandt's birth was celebrated with exhibitions and other activities. Compared to the previous celebration, the commercial aspects were strikingly evident. Various interpretations of Rembrandt's work were presented; here they are considered from a historian's point of view. To what extent did art historians incorporate historical aspects of Rembrandt's life into their opinions? Many a book published on the occasion of an exhibition contained articles about art history but rarely a catalogue of the works on display. A few authors ventured to present historical interpretations, most of them marred by suggestiveness and/or faulty chronology. In more historically oriented publications efforts were made to present new facts. Did Rembrandt disclose his opinion on the religious quarrels in the United Provinces in his early paintings? Rembrandt's presupposed intimate knowledge of Jews and Jewish life is now doubted. One thing is certain: the study of the clothes worn by those represented in Rembrandt's works did lead to new findings about the artist's intentions.

Tervooren, H., Kirschner, C., Spicker, J., *Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas* (Berlijn: Erich Schmidt Verlag, 2005, 449 blz., €59,80, ISBN 3 503 07958 0).

Voor de studie van middeleeuwse letterkunde hebben we niet veel aan de vertrouwde verkaveling in nationale literatuurgeschiedenissen. De huidige landsgrenzen bestonden nog niet, laat staan dat men het idee van nationale talen koesterde. Teksten in het Latijn (als taal van Kerk en wetenschap) en het Frans (als taal van de aristocratie met sociaal prestige) verspreidden zich gemakkelijk over grote delen van Europa. Regionale volkstalen, zoals de soms zeer verwante varianten van het Nederlands en het Duits, maakten intensieve uitwisseling van literatuur mogelijk in en tussen streken die nu tot verschillende landen behoren, maar destijds een gemeenschappelijke *Kulturraum* vormden. Om de literaire ontwikkelingen langs die middeleeuwse lijnen in beeld te krijgen, behoeft men een perspectiefwisseling: van een nationale naar een regionale literatuurgeschiedenis – regionaal in de zin dat men uitgaat van cultuurcentra of -gebieden. Het handboek voor een geschiedenis van de middeleeuwse literatuur in het gebied tussen Maas en Rijn van Helmut Tervooren is een van de meer ambitieuze pogingen de relevantie van een ‘regionale literatuurgeschiedenis’ aan te tonen.

Tervooren motiveert zijn boek vanuit de evident ondergeschoven positie van het Maas-Rijn-gebied in nationale literatuurgeschiedenissen die te veel de hedendaagse landsgrenzen respecteren en te weinig oog hebben voor de middeleeuwse praktijk van politieke territoria en allianties, bisdommen en taalgebieden. Deze denkwijze vertoont wel enige gelijkenis met Van Oostroms vroegere voorstel uit 1985 (Schetskaart of geschiedverhaal) een nieuwe literatuurgeschiedenis van de Middelnederlandse letterkunde op te zetten vanuit cultuurcentra, maar wie Van Oostroms recente *Stemmen op schrift* ter hand neemt, ziet dat een dergelijke opzet voor althans de literatuur tot 1300 nog vrijwel niet mogelijk is, met uitzondering van uitgerekend het Maas-Rijn-gebied. Dat heeft vooral te maken met de eenzame, maar krachtig blinkende ster van Hendrik van Veldeke, de eerste Nederlandstalige auteur van grote faam – maar ook de auteur die als Heinrich von Veldeke als groot Duits dichter herdacht wordt. Aantoonbaar actief (voor opdrachtgevers) in Maastricht en Kleef, belichaamt Veldeke de problematische positie van middeleeuwse schrijvers in de buitengewesten van nationale literaturen. Representatiever zijn echter de vele andere teksten en auteurs die Tervooren de revue laat passeren: veelal onbekend, want langdurig onbestudeerd gebleven doordat ze in de marge van een nationale literatuurgeschiedenis verkeren: vanuit het perspectief van de Duitse literatuur al (bijna) tot het Nederlandse taalgebied behorend, voor neerlandici te Duits.

Dit misplaatst nationale denken over middeleeuwse literatuurgeschiedenis begint, eerlijk gezegd, zo langzamerhand een geest uit het verleden te worden. Niettemin is een boek zoals Tervooren presenteert nog slechts een eerste echt