

Jonge Rembrandt

PL 631



Christopher Brown, An Van Camp
en Christiaan Vogelaar

met bijdragen van Michiel Franken en Katja Kleinert

JONGE REMBRANDT

Museum De Lakenhal
Leiden, 2019

Ashmolean Museum
Oxford, 2020

Dit boek verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling *Jonge Rembrandt* in Museum De Lakenhal, Leiden (2 november 2019 t/m 9 februari 2020) en *Young Rembrandt* in het Ashmolean Museum, Oxford (27 februari 2019 t/m 7 juni 2020).

© Ashmolean Museum, University of Oxford, 2019

Christopher Brown, An Van Camp, Christiaan Vogelaar, Michiel Franken en Katja Kleinert hebben de auteursrechten over de door hen geschreven teksten.

British Library Cataloguing-in-Publications Data
A catalogue record for this book is available from the British Library

ISBN 978 1 910807 34 7 Nederlandse museumeditie (paperback)
ISBN 978 94 625 8364 1 Nederlandse handelseditie (gebonden)
ISBN 978 1 910807 32 3 Engelse editie

Uitgave van de Nederlandse handelseditie

WBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
www.wbooks.com

 **WBOOKS**

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Ontwerp: Dalrymple, Edinburgh
Tekstredactie: An Van Camp en Jettie Rozemond
Inhoudelijke redactie: An Van Camp en Christiaan Vogelaar met assistentie van Jettie Rozemond
Vertaling: UvA Talen

Font: Fred Smeijers' Quadraat
Druk: Albe De Coker, België
Papier: Magno Matt 150g, papier uit verantwoorde bronnen FSC C019064

Op het omslag: Rembrandt, *De oosterse vorst* ('The Noble Slav'), 1632 (detail van cat. 12)
Op de achterzijde: Rembrandt, *Portret van een oude man* (Rembrandts vader); ca. 1627–1630 (cat. 22)
Frontispice: Rembrandt, *Zelfportret met grove bontmuts*: buste, 1631 (detail van cat. 12)

Voor meer informatie over andere boeken van het Ashmolean:
www.ashmolean.org/shop



DE TENTOONSTELLING IN LEIDEN
WORDT ONDERSTEUND DOOR



BankGiroLoterij

VSBFonds



FONDS 21



Official carrier Jonge Rembrandt

BankGiroLoterij

Stichting Dorodarte



Kingdom of the Netherlands

6	Voorwoord
	<i>Alexander Sturgis en Meta Knol</i>
8	Chronologie
10	Kaart van Leiden in 1600
12	Kaart van Amsterdam in 1649
15	Tien jaar strijd. Rembrandt in Leiden en Amsterdam, 1624–1634
	<i>Christiaan Vogelaar</i>
37	De ontwikkeling van Rembrandts vroege stijl
	<i>Christopher Brown</i>
57	Rembrandts vroege werken op papier
	<i>An Van Camp</i>
79	Aan het werk:
	het materiaalgebruik en de techniek van de jonge Rembrandt
	<i>Michiel Franken</i>
89	CATALOGUS
289	Noten
297	Appendix 1: Huygens over Rembrandt en Lievens
300	Appendix 2: Jan Jansz. Orlers over Rembrandt en Lievens
303	Bibliographie
313	Index
318	Fotoverantwoording
320	Lijst van bruikleengevers

Voorwoord

In 2019 wordt met het internationale Rembrandtjaar gevierd dat Rembrandt 350 geleden overleed. Deze catalogus begeleidt de tentoonstelling *Jonge Rembrandt* in de zustersteden Leiden en Oxford, in Museum De Lakenhal en het Ashmolean Museum. Aan de hand van bijna honderdvijftig schilderijen, tekeningen, prenten, etsplaten en archiefstukken wordt Rembrandts artistieke ontwikkeling tussen 1624, toen hij als puber in zijn geboortestad Leiden zijn eerste voorzichtige werken afleverde, en 1634, toen hij in Amsterdam als gevierd kunstenaar een eigen werkplaats oprichtte, getoond. Dit is de grootste tentoonstelling tot nu toe waarin Rembrandts beginjaren centraal staan en het is de eerste over dit onderwerp in het Verenigd Koninkrijk. Het Ashmolean is opgericht in 1683 en daarmee het eerste openbare museum ter wereld en tevens het museum voor kunst en archeologie van de Universiteit van Oxford. In Rembrandts geboortestad Leiden is *Jonge Rembrandt* de eerste grote tentoonstelling in het onlangs gerenoveerde en uitgebreide Museum De Lakenhal, gevestigd in de zeventiende-eeuwse lakenhal.

De vruchtbare samenwerking tussen onze twee instellingen bouwt vooral op de sterke punten van onze respectieve collecties: de uitstekende collectie prenten en tekeningen in het Ashmolean, die in 1855 door de gerenommeerde Britse verzamelaar Chambers Hall aan de Universiteit van Oxford geschonken; en twee van Rembrandts vroegste schilderijen in Museum de Lakenhal: het *Historiestuk* en de *Brillenverkoper*, aangekocht in 2012. Maar daarnaast is de tentoonstelling ook een samenwerking tussen individuen. Het idee ervoor ontstond tien jaar geleden in gesprekken tussen professor dr. Christopher Brown CBE, voormalig directeur van het Ashmolean en Christiaan Vogelaar, conservator Oude Kunst van Museum De Lakenhal, beiden autoriteit op het gebied van Rembrandts schilderijen. In 2015 kregen ze gezelschap van An Van Camp, conservator Noord-Europese Kunst in het Ashmolean en expert op het gebied van Rembrandts werken op papier.

Jonge Rembrandt is de meest ambitieuze verkenning van de jeugdige kunstenaar tot nu toe, maar bouwt onvermijdelijk voort op eerdere tentoonstellingen over Rembrandts vroegste jaren, waaronder *Rembrandt & Lievens* (Museum De Lakenhal, 1991–2), *Rembrandt creates Rembrandt: Art and Ambition in Leiden 1629–1631* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2000) en *Het mysterie van de jonge Rembrandt* (Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel en Rembrandthuis, Amsterdam, 2001–2). In tegenstelling tot andere tentoonstellingen concentreert *Jonge Rembrandt* zich niet op toeschrijvingskwesties van individuele werken, maar richt het zich op de ontwikkeling van de kunstenaar in de eerste tien jaar van zijn carrière. Door kunstwerken met hetzelfde onderwerp in verschillende media naast elkaar te plaatsen, geeft *Jonge Rembrandt* een verhelderende blik op Rembrandts spectaculaire ontwikkeling en vooral op de tomeloze vindingrijkheid in de eerste tien jaren van zijn kunstenaarschap. Al vroeg wist Rembrandt te inspireren, ontwikkelde hij zich tot leermeester en kreeg hij navolgers. Op zijn beurt liet Rembrandt zich ook beïnvloeden door zijn leermeesters, tijdgenoten en leerlingen. In meer dan twintig vroege zelfportretten – zowel schilderijen, als tekeningen en etsen – is te zien hoe de jonge kunstenaar zichzelf weergeeft, eerst nog zoekend en uiteindelijk zelfverzekerd en succesvol.

Voor de catalogus schreven de drie tentoonstellingsconservatoren een essay over een bepaald aspect van Rembrandts vroege jaren, aangevuld met een essay over zijn schildertechniek. De werken in de tentoonstelling worden in de catalogusteksten in thematische clusters gepresenteerd. Deze benadering stelt de conservatoren in staat om Rembrandts ontwikkeling en werkwijze verder uit te diepen. Door kunstwerken met hetzelfde onderwerp in verschillende media met elkaar te vergelijken, werpt *Jonge*

Rembrandt een unieke blik in het atelier van de kunstenaar om zo Rembrandts spectaculaire ontwikkeling te onthullen.

Mede namens de tentoonstellingsconservatoren danken wij in het bijzonder Michiel Franken en Katja Kleinert voor hun kundige bijdragen aan de catalogus. Jettie Rozemond bood als junior conservator van Museum De Lakenhal onmisbare hulp bij het ontwikkelen van de tentoonstelling en het realiseren van de bijbehorende catalogus. Wat betreft het Ashmolean Museum gaat onze bijzondere dank uit naar Chiara Betti voor haar onvermoeibare hulp en Axelle Goupy, wiens assistentie van onschatbare waarde is geweest.

Zoals altijd kon een dergelijke tentoonstelling niet worden gerealiseerd zonder de steun en medewerking van instellingen en individuen die bereid waren hun kostbare kunstwerken uit te lenen. Wij zijn hen allen zeer dankbaar. De tentoonstelling is in Oxford mogelijk gemaakt door de substantiële steun van The Friends of the Ashmolean, The Patrons of the Ashmolean, The Embassy of the Kingdom of the Netherlands, the Michael Marks Charitable Trust, Charles Young, The Catherine Lewis Foundation, Sotheby's, the Susan and Matthew Weatherbie Collection en ambassadeur John W. Middendorf II. In Leiden danken wij het Mondriaan Fonds, Blockbusterfonds (samenwerking van BankGiro Loterij, VSBfonds, Prins Bernhard Cultuurfonds en VandenEnde Foundation), Fonds 21, Prins Bernhard Cultuurfonds, Turing Foundation, BankGiro Loterij, Hizkia Van Kralingen, Stichting Dorodarte en M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting, Sotheby's, alsmede ambassadeur John W. Middendorf II en Bernard Allien.

In Museum De Lakenhal willen we graag al onze medewerkers bedanken die als één man hebben samengewerkt om deze tentoonstelling tot stand te brengen. In Oxford willen we in het bijzonder Catriona Pearson bedanken die deze tentoonstelling heeft georganiseerd in nauwe samenwerking met alle betrokken museummedewerkers.

De conservatoren danken graag de volgende individuen voor hun advies en steun: Annamaria Bava, Holm Bevers, Jonathan Bikker, Martin Bijl, Antoine Bodar, Renée Bos-Jones, Peter van den Brink, Xanthe Brooke, Quentin Buvelot, Mark Carnall, Hugo Chapman, Keith Christiansen, Peter van der Coelen, Bart Cornelis, Sabine Craft-Giepmans, Stephanie Dickey, Blaise Ducos, Mart van Duijn, Bernd Ebert, Albert Elen, Jérôme Farigoule, Robert Fucci, George Gordon, Lia Gorter, Antony Griffiths, Helen Hillyard, Erik Hinterding, Olenka Horbatsch, Claudia Laurenze-Landsberg, Huigen Leeftang, Séverine Lepape, Elenor Ling, Ger Luijten, Julia Nauhaus, Erik Domela Nieuwenhuis, Petria Noble, Michiel Plomp, Pieter Roelofs, Manja Rottink, Martin Royalton-Kisch, Vladimir Sadkov, Olivia Savatier, Jef Schaeps, Marijn Schapelhouman, Peter Schatborn, Stephanie Schrader, Gary Schwartz, Jennifer Scott, Tico Seifert, Desmond Shawe-Taylor, Jan Six, Leonore van Sloten, Eric Jan Sluijter, Marieke Spliethoff, Ad Stijnman, Ilona van Tuinen, Jane Turner, Janette Verrijzer, Adriaan Waiboer, Gregor Weber, Ernst van de Wetering en Anne Woollett.

META KNOL Directeur Museum De Lakenhal, Leiden

XA STURGIS Directeur Ashmolean Museum, Universiteit van Oxford

Chronologie

De data met betrekking tot de geschiedenis van de Nederlandse Republiek staan cursief.

- 1573–1574 Beleg van de stad Leiden door de Spanjaarden. Ontzet van de stad in 1574. Leiden en andere Hollandse steden onder protestants bestuur.
- 1575 Oprichting van de Universiteit van Leiden.
- 1588 Afsplitsing van de van Spanje bevrijde provincies tot de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden.
- 1606 Op 15 juli werd Rembrandt Harmensz. in Leiden geboren als zoon van molenaar Harmen Gerritsz. van Rijn en Cornelia 'Neeltgen' Willemsdr. van Zuytbrouck.
- 1609–1621 Twaalfjarig Bestand waarin de krijgshandelingen tussen de Republiek en Spanje werden gestaakt. In 1621 werd de strijd hervat.
- 1609 De in Engeland vervolgde Pilgrimfathers vinden onderdak in Leiden.
- 1611 Stadsuitleg van Leiden met een derde ter huisvesting van duizenden immigranten die werkzaam zijn in de textielindustrie.
- 1611 Rembrandts vader Harmen Gerritsz. van Rijn wordt wegens een blessure ontslagen van dienst voor de Leidse schutterij.
- 1616 Rembrandt leerling aan de Latijnse School.
- 1618–1619 Op de Synode van Dordrecht wordt de leer van de calvinistische theoloog Gomarus gesteld boven die van de meer vrijzinnige Arminius. Hun denkbeelden leiden tot politieke en militaire twisten tussen Remonstranten en Contraremonstranten.
- 1619 De remonstrantse raadspensionaris Johan van Oldenbarnevelt wordt op 13 mei op verdenking van hoogverraad in Den Haag onthoofd.
- 1619 Aanstelling van Willem de Bont als schout van Leiden en vervolgingen van Remonstranten.
- 1620 Rembrandt wordt op 20 mei ingeschreven aan de Universiteit van Leiden.
- 1620 De Pilgrim Fathers verlaten Leiden en gaan met de Mayflower naar Amerika.
- 1622 Bij de belastingaanslag van Harmen Gerritsz. van Rijn wordt zijn vermogen geschat op fl. 9000 en worden naast Rembrandt en zijn ouders vijf broers en zusters genoemd als woonachtig in de Weddesteeg.
- 1622 Rembrandt wordt in februari opnieuw ingeschreven aan de Universiteit van Leiden.
- 1623 Moordaanslag op prins Maurits en executie van enkele beramers in Leiden.
- 1622–1623 Rembrandt in de leer bij de Leidse historieschilder Jacob Isaacs. van Swanenburg.
- 1624–1625 Brillenverkoper (cat. 46).
- 1624–1625 Rembrandt in de leer bij de Amsterdamse historieschilder Pieter Lastman.
- 1625 Steniging van Stefanus (cat. 58) en Besnijdenis (ets, cat. 44).
- 1625 Rembrandt deelt mogelijk met Jan Lievens een schilderswerkplaats in Leiden. Zij laten bij Jan Pietersz. Berendrecht in Haarlem prenten uitgeven.

- 1625 Dood van prins Maurits en einde aan de vervolgingen van Remonstranten in Amsterdam maar niet in Leiden.
- 1626 Doop van de kamerling (cat. 49), Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel (cat. 57), Musicerend gezelschap (cat. 72), Tobit en Anna met het bokje (cat. 62), Historiestuk (cat. 59).
- 1627 Vlucht naar Egypte (cat. 66).
- 1628 Gerrit Dou in de leer bij Rembrandt.
- 1628 Zelfportret (cat. 1), Zelfportret met open mond (tekening, cat. 5), Rembrandts moeder (ets, cat. 24), De maaltijd te Emmaus (cat. 76), en Simson en Delila (cat. 84).
- 1628 Bezoek van Constantijn Huygens aan Rembrandt en Lievens in Leiden.
- 1629 Zelfportret (cat. 2), Zelfportret, blootshoofds (ets, cat. 6) en Het berouw van Judas (cat. 85).
- 1629 De Engelse gezant sir Robert Kerr verwerft bij Rembrandt en Lievens drie schilderijen die hij in 1633 aan Karel I van Engeland schenkt waaronder de *Buste van een oude vrouw* (cat. 27).
- 1630 De vader van Rembrandt, Harmen Gerritsz., overlijdt in april.
- 1630 Jeremia (cat. 94), Zelfportretten (etsen cat. 8–11) en Rembrandts vader (tekening, cat. 22).
- 1631 Simeon in de tempel (cat. 107), Ontvoering van Proserpina (cat. 91), Zelfportret met poedel (cat. 140), Zelfportret met slappe hoed (ets, cat. 16–18). Etsen van Jan van Vliet naar Rembrandt (cat. 50, 102 en 111).
- 1631 Isaac de Jouderville in de leer bij Rembrandt in Leiden.
- 1631 Rembrandt sluit op 20 juni een contract met kunsthandelaar Hendrick van Uylenburgh in Amsterdam en opent vervolgens een werkplaats bij hem aan huis in de Jodenbreestraat.
- 1632 Vertrek van Jan Lievens naar Engeland.
- 1632 Portretten van Maurits Huygens en Jacques de Gheyn III (cat. 109 en 110), De oosterse vorst ('Noble Slav', cat. 144), Ontvoering van Europa (cat. 86) en Anatomische les van Dr Nicolaes Tulp.
- 1632 In de inventaris van prins Frederik Hendrik worden schilderijen van Rembrandt en Lievens genoemd waaronder Simeon in de tempel (cat. 107) en Ontvoering van Proserpina (cat. 91).
- 1633 Hernieuwde aanstelling van Willem de Bont als schout van Leiden en verdere vervolgingen van Remonstranten.
- 1633 Kruisafname (etsen, cat. 113 en 114)
- 1634 Rembrandt trouwt op 22 Juni met Saskia van Uylenburgh, opent een zelfstandige werkplaats en wordt lid van het Lucasgilde in Amsterdam.
- 1634 Vlucht naar Egypte (cat. 67), Verkondiging aan de herders (ets, cat. 127), Zelfportret met gepluimde baret (ets, cat. 141) and Zelfportret met geheven sabel (ets, cat. 142).
- 1635 Zelfportret met gepluimde baret (cat. 143) en Oosterse koppen (etsen, cat. 137 en 139).



LVGDVN̄ BATAVOR̄
Leiden in Hollant

*Amplissimis
Clarissimis consulsissimisque
viris*
D · D · PRÆTORI
CONSVLIBVS ET SENATO
RIBVS Reipublice Lugdunensis
Inclitæ
Exactam hanc urbis LVGDVN̄
BATAVORVM Sculpturam
debitæ animi Submissione
L · M · Q ·
offero dedico consacroque
P · basilius

1

9

10

2

3

4

7

11

8

6

12

5

13





Leiden in 1600

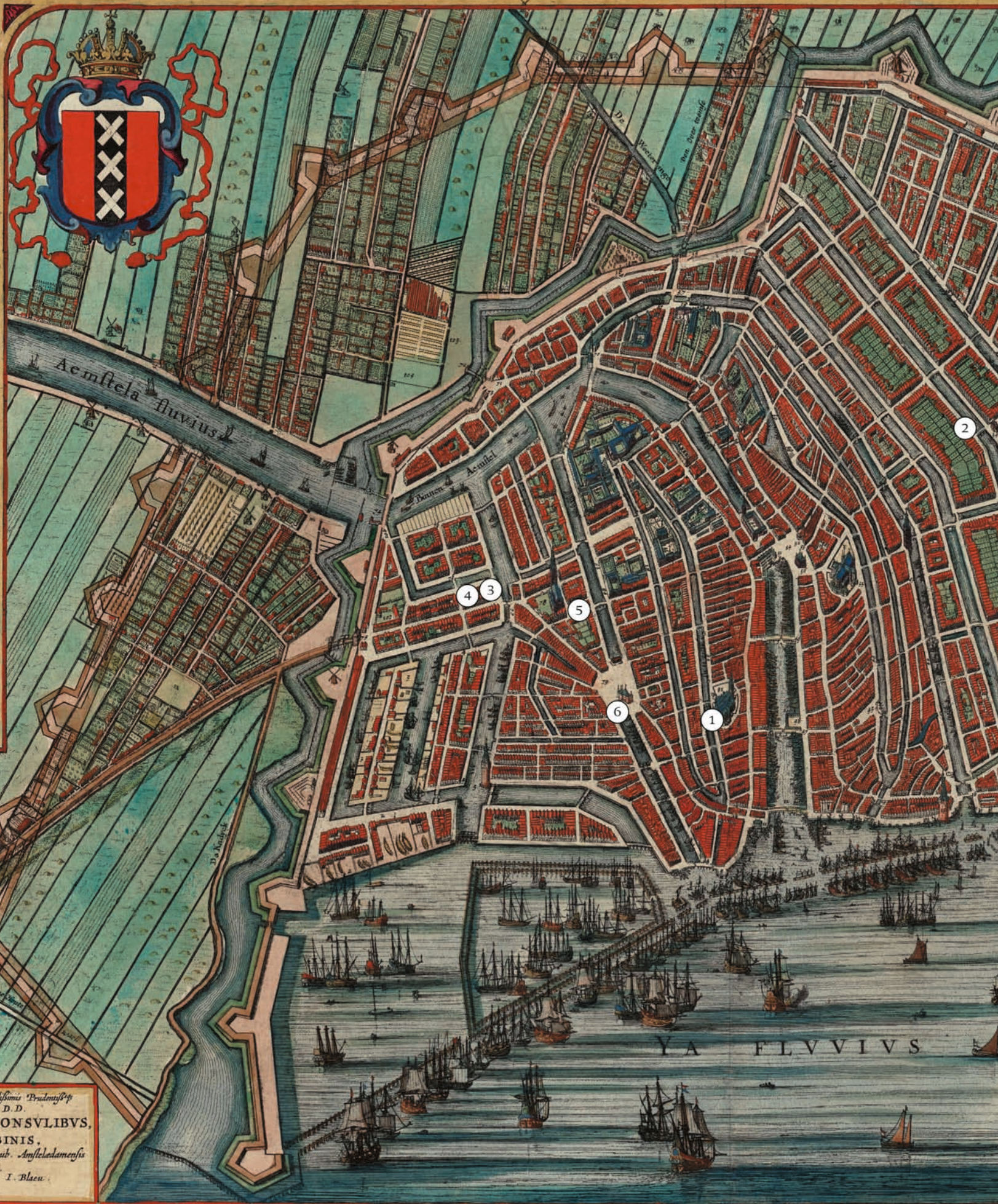
- 1 Huis van Gerrit Dou, Kort Rapenburg 12.
- 2 Rembrandts ouderlijk huis aan de Weddesteeg, om en nabij de huidige Weddesteeg 27.
- 3 De molen van Rembrandts ouders.
- 4 De Latijnse School in de Lokhorstraat waar Rembrandt naar school ging.
- 5 De Leidse Universiteit waar Rembrandt ingeschreven was.
- 6 De Pieterskerk waar Rembrandts ouders trouwden en begraven werden.
- 7 Ouderlijk huis van Lievens in de Pieterskerkchoorsteeg. Rembrandts en Lievens' eerste biograaf Orlers woonde schuin tegenover de familie Lievens.
- 8 Huis van Rembrandts eerste leermeester Jacob Isaacs. van Swanenburg, Langebrug 89.
- 9 Herberg van de vader van Isaac de Jouderville. Hier werd de schilder geboren in 1612 of 1613.
- 10 Het Prinsenhof waar de kinderen van de Winterkoning woonden.
- 11 Stadhuis van Leiden aan de Breestraat.
- 12 Hortus Botanicus.
- 13 De Burcht.

Afb. 1 • Plattegrond van Leiden, door Pieter Bast,
Lugduni Batavor. Leyden in Holland (Leiden, 1600)

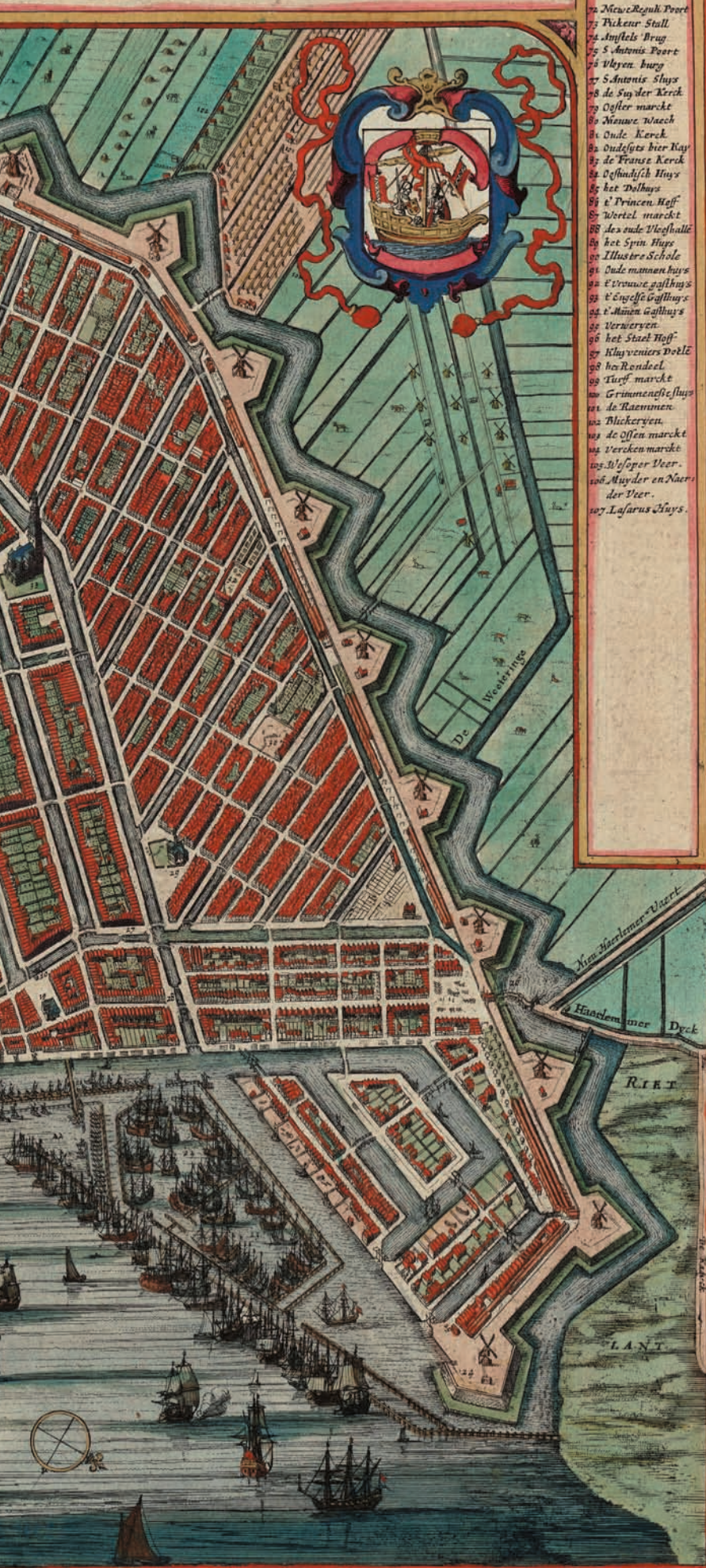
Notularum
Explicatio

1. Regen hooft
2. Rayen burch
3. Marcken
4. Wylen burch
5. Monckelbaens loof
6. Oude Waell
7. d'Oude Kraen
8. Schrey hoocke loof
9. Kamper loof
10. Oude fyde Kappel
11. Kamper loof
12. Nieuwe Brugh
13. S. Jakobs Kappel
14. Oude Maerlamer loof
15. Haring packers loof
16. Nieuwe Maerl. loof
17. de Nieuwe Kraen
18. Wyfkerke hooft maer
19. Wyfkerke hooft maer
20. Nieuwe hier hooft
21. Stadts herberch
22. Waterfchuyt Waell
23. de Nieuwe Waell
24. d'Blauw Boluwerch
25. de Sint Keten
26. Maerlamer Poort
27. de Broevers loof
28. de Prince loof
29. de Noorder kerck
30. Kuyfers kerckhof
31. Het Giechthys
32. Stadts timmer hooft
33. Wyfker Kerck
34. Nieuwe Vlees hall
35. Nieuwevechts Poort
36. Schlaten drilplaat
37. Nieuwevechts loof
38. Voch boocke Doelen
39. Hant boocke Doelen
40. Het Bos hooft
41. Appel merckt
42. Tauronpoort loof
43. de Romantich Kay
44. de Engelsch Kay
45. Nieuwe Kerk
46. S. Giertruyde kloof
47. de Oude Bruch
48. de Koden beurs
49. de Fagen bruch
50. de Oude Waegh
51. de Vifch markt
52. Het Stadts hooft
53. de Wyfker Kerck
54. den Dam
55. Nieuwe Kerck
56. de Bruse
57. Rotterdammer veer
58. de Nieuwe site
59. Deventer Noutmiers
60. de Floren markt
61. het Wees hooft
62. het Bagyn hooft
63. Engelsch Kerck
64. de Oflen loof
65. het Tucht hooft
66. Almaghemers hooft
67. d'Leysse Veer
68. d'Goutse Veer
69. d'Uyterse Veer
70. Oude Reguliers Po.
71. Oude Oflen markt

AMSTELODAMI CELEBERRIMI HOLLANDIÆ EMPO



Nobilissimis Amplissimis Prætoribus
Viris D. D.
PRÆTORI, CONSULIBVS,
SCABINIS,
totiq; Senatui Reipub. Amsteladamenfis
Tab. hanc D. D. I. Blaeu.



72 Nieuwe Reguli Poort
 73 Pikkewerck Stall
 74 Anstels Brug
 75 S. Antonis Poort
 76 Vleyen burg
 77 S. Antonis Sluis
 78 de Sig der Kerk
 79 Oyster markt
 80 Nieuwe Waech
 81 Oude Kerk
 82 Oude Kerk hier Kay
 83 de Franse Kerk
 84 Oude Kerk hier
 85 het Dolkhuys
 86 t'Princen Hoff
 87 Weterl. markt
 88 de Oude Vloeshalle
 89 het Spyn Huis
 90 Illustre Schole
 91 Oude mannen huys
 92 t'Vrouwe gashuys
 93 t'Engelse gashuys
 94 t'Nieuwe gashuys
 95 Verweryen
 96 het Stael Hoff
 97 Klayveniers Dolk
 98 de Rendeel
 99 Turf markt
 100 Grinnings Sluis
 101 de Raemmen
 102 Bickervien
 103 de Ossen markt
 104 Vercken markt
 105 Wifoper Veer
 106 Nuyder en Naer
 107 der Veer
 108 Lafarus Sluis

Amsterdam in 1649

1. Oude Kerk, waar Rembrandt en Saskia in ondertrouw gingen.
2. Keizersgracht 210, woonhuis van dr Nicolaes Tulp, de geportretteerde anatoom op De anatomische les van Dr Nicolaes Tulp.
3. Jodenbreestraat 2, huis van Hendrick van Uylenburch waar Rembrandt introk en zijn werkplaats leidde.
4. Jodenbreestraat 4, woonhuis dat Rembrandt later – in 1639 – zou kopen. Tegenwoordig Museum het Rembrandthuis.
5. Nieuwe Hoogstraat 9, waar de familie Coppit woonde. Na het huwelijk met Oopjen Coppit kwam ook Marten Soolmans hier wonen.
6. De Waag waar het Chirurgijngilde gevestigd was en waar Rembrandts Anatomische les van Dr Nicolaes Tulp hing.

Afb. 2 · Plattegrond van Amsterdam, door Joan Blaeu, *Novum Ac Magnum Theatrum Urbium Belgicae Foederatae* (Amsterdam, 1649)



Tien jaar strijd.

Rembrandt in Leiden en Amsterdam, 1624–1634

Rembrandt bracht zijn jeugd door in Leiden, in de stad waar hij – zo meldt Orlers – op 15 juli 1606 werd geboren, als jongste zoon van molenaar Harmen Gerritsz. van Rijn (1567/68–1630) en Cornelia ('Neeltgen') Willemsdr. van Zuytbrouck (1568–1640).¹ Hoewel Neeltgen van Zuytbrouck uit een katholieke familie kwam, trouwden ze in 1589 in Leiden in de Nederlands Hervormde Pieterskerk en voedden ze de kinderen protestant op.² Het ouderlijk gezin was niet onbemiddeld en bezat, behalve een molen bij de Wittepoort, ook het belendende woonhuis aan de Weddesteeg.³ In de molen werd geen koren vermalen, maar mout, de belangrijkste grondstof voor de bierindustrie die in Leiden floreerde als nooit tevoren. Naast inkomsten uit de molen genereerde de molenaar extra gelden uit de verhuur van pandjes die hij liet bouwen achter de Weddesteeg. Uit een hoofdelijke belastingaanslag uit 1622 valt op te maken dat hij een niet onaanzienlijk vermogen had van fl. 9000, –. Blijkens de aanslag werd het woonhuis toen bewoond door de molenaar en zijn vrouw, met op volgorde van leeftijd de kinderen, die allen met naam worden genoemd; de enige die ontbrak was de oudste zoon Adriaen, die bij zijn huwelijk in 1617 het ouderlijk huis had verlaten en om de hoek aan het Galgewater een huisje had betrokken dat eigendom was van zijn vader.⁴

De bescheiden welstand van Rembrandts ouders was niet vanzelfsprekend. Sinds het beleg van Leiden in 1573–1574 door de Spanjaarden, waarbij maar liefst bijna de helft van de bevolking onder honger en ziekte was bezweken, had de stad decennia geleden onder economische malaise en armoede. Tijdens Rembrandts jeugd kwam de lokale lakennijverheid langzaam weer tot bloei en verdubbelde de bevolking zowat in omvang door de toevloed van duizenden arbeiders uit overwegend de Zuidelijke Nederlanden. De stad moest in 1611 ten noorden van de stadswallen met een kwart worden uitgebreid voor de huisvesting van de nieuwe textielwerkers. Daarnaast was de stad ook een toevluchtsoord voor vluchtelingen die om geloofsredenen het vaderland waren ontvlucht, zoals de Pilgrim Fathers die er tussen 1609 en 1620 vrijelijk hun geloof konden uitoefenen. Rond 1620 was Leiden, met een inwonertal van rond de 47.000 inwoners, uitgegroeid tot de tweede stad in de Republiek, na Amsterdam, dat naar schatting 100.000 inwoners had.⁵ Ondanks dit 'Wirtschaftswunder' bleef het verschil in welvaart onder bevolking enorm en werd de stad geteisterd door een toevloed van paupers van buiten de stad.⁶

Anders dan voor zijn broers Gerrit en Adriaen, die respectievelijk molenaar en schoenlapper werden, hadden Rembrandts ouders voor hun jongste zoon een academische opleiding in petto.⁷ Volgens Orlers werd Rembrandt naar de Latijnse School gestuurd, opdat hij er Latijn zou leren om mettertijd te kunnen studeren aan de "Leytsche Academie", de toenmalige aanduiding voor de universiteit.⁸ Hoewel de scholen doorgaans werden bezocht door jongens uit de hogere burgerij, was Rembrandts eenvoudige afkomst blijkbaar geen belemmering.⁹ Het is niet ondenkbaar dat Rembrandt werd voorgedragen door conrector Hendrick Swaerdecroon (ca. 1594–1665), een aangetrouwde neef van zijn moeder. Omdat de gemiddelde leeftijd voor jongens die tot de Latijnse scholen werden

toegelaten tussen de zeven en tien jaar lag, zal Rembrandt er tussen 1613 en 1616 zijn opwachting hebben gemaakt.¹⁰

Het curriculum zal in Leiden hetzelfde zijn geweest als aan de overige Latijnse scholen in Holland.¹¹ In de eerste zes klassen, elk van een half jaar en oplopend van 'classa octava' tot 'classa tertia', werd overwegend in het Latijn onderwezen, met als doel 'de jonge luyden te exerceren in stilo, declamatiën, disputatiën ende andere scholastycque requisieten'.¹² Behalve in grammatica, retorica en dialectica werd ook lesgegeven in geografie, natuurkunde, geschiedenis, mathematica, bijbelkennis en wellevendheid. Mogelijk kreeg Rembrandt ook les van een zekere Henricus Riverlinc, die in 1613 werd vermeld als 'ludi magister docens artem pingendi in Schola Latina in vica Rapenburg' (leraar in de schilderkunst aan de Latijnse school bij het Rapenburg).¹³ Het is aannemelijk dat deze docent geen les gaf in het bewerkelijke schilderen met olieverf, maar in tekenen en schoonschrijven, oftewel kalligrafie.

Als enige stad in de provincie Holland beschikte de Latijnse school in Leiden over een vervolgopleiding vanaf de 'tertia', waarvoor een beperkt aantal leerlingen werd toegelaten. Die fase, waarin jongens persoonlijk werden onderwezen door de rector en conrector, werd beschouwd als voorportaal van de universiteit. Niet alleen moesten leerlingen Latijn lezen en vertalen, maar ook brieven opstellen, gedichten schrijven en klassieke toneelstukken van Terentius, Seneca, Sophocles, Euripides, Aristophanes en Plautus declameren.¹⁴ In Leiden werden de piepjonge 'studenten' uit de 'tertia' – hoewel de facto nog leerling aan de Latijnse school – ingeschreven in het register van de Leidse Academie. Naast vrijstellingen van tolheffingen en accijnzen op bier voor de studenten en hun ouders, verschaftte de inschrijving ook toegang tot colleges en de universiteitsbibliotheek.¹⁵ Op 20 mei 1620 werd Rembrandt ingeschreven in het *album studiosorum* van de Leidsche Academie, als 'Rembrandus Hermanni, Leydensis, studiosus litterarum, annor[um] 14, apud parentes' (Rembrandt Harmensz., uit Leiden, student in de letteren, 14 jaar, woont bij zijn ouders).¹⁶ Onlangs is ontdekt dat Rembrandt ten minste twee jaar bij de universiteit stond ingeschreven. Hij wordt namelijk ook in het register van 1622 vermeld als 'Rembrandus, 14 15 Hermanni bij zijn ouders'. Hoewel hij enige jaren intellectueel werd geschoold, moet hij op een gegeven moment tot de conclusie zijn gekomen dat zijn roeping elders lag.¹⁷ Volgens Orlers had de jonge Rembrandt voor de hooggestemde plannen van zijn ouders

*gants geen lust ofte geneghenheyt, dewijle zijn natuyrlieke beweginghen alleen streckten tot de Schilder ende Teycken Conste. Waer omme zy luyden genootsaecht geweest zijn, haren Soon uyt de Schole te nemen, ende volgende zijn begeerden te brengen ende te besteden, by een Schilder omme by de selve te leeren de eerste fundamenten ende beginselen van dien.*¹⁸

LEERTIJD

Rembrandt ging in de leer bij de schilder Jacob Isaacsz. van Swanenburg (1571–1638), de jongste zoon van de slechts kort daarvoor overleden Isaac Claesz. van Swanenburg (1537–1614), die decennialang de toonaangevende kunstenaar in Leiden was geweest. De keuze voor Jacob van Swanenburg is deels te verklaren door het gebrek aan andere geschikte kandidaten in de stad. Anders dan in Hollandse steden als Haarlem, Delft of Amsterdam – waar rond 1600 een dynamische markt was ontstaan voor schilders – was er in Leiden sprake van stilstand. Dat was niet in het minst te wijten aan de oude Van Swanenburg, die behalve schilder ook lid was geweest van de Veertigraad en bij herhaling tot burgemeester was verkozen. Door zijn positie in de stadsregering had hij een dermate groot monopolie op publieke opdrachten en zelfs portretten, dat concurrenten hierdoor nauwelijks kans kregen. Pas na het overlijden van Isaac van Swanenburg in 1614 wisten jongere schilders als Joris van Schooten (ca. 1571–1625/6) en David Bailly (1584–1657) zich te ontwikkelen. Van Schooten en Bailly stonden in die tijd echter te boek als schilders van

portretten, een genre waarvoor Rembrandt, althans voorlopig, geen interesse toonde.¹⁹ Hetzelfde gold voor de in Leiden geboren en getogen schilder Jan van Goyen (1596–1660), die zich exclusief zou toeleggen op het landschap, een genre waar Rembrandt pas veel later interesse voor zou ontwikkelen.²⁰

Jacob van Swanenburg was tijdens Rembrandts jeugd de enige schilder van ‘historiën’ in de stad. In de toenmalige kunsttheorie genoot de historieschilderkunst meer aanzien dan de landschaps – of portretkunst, omdat zij alle genres in zich verenigde en was geënt op de klassieke mythologie, letterkunde en de Bijbel. Extra aantrekkelijk voor de jonge Rembrandt was denkkelijk ook dat Jacob van Swanenburg slechts enkele jaren eerder uit Italië was teruggekeerd, waar hij eerst in Venetië en vervolgens maar liefst achttien jaar in Napels had gewerkt. Daar werd hij in 1608 om een schilderij met een heksensabbat ondervraagd door de Inquisitie, die het werk als ketterij beschouwde.²¹ Hij wist ongetwijfeld uit de eerste hand over de Italiaanse schilderkunst te vertellen, en in het bijzonder over de toen al legendarische schilder Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610), wiens naturalisme en markante clair-obscur tot ver in de zeventiende eeuw talrijke kunstenaars zou inspireren. Van Swanenburg had uit Italië waarschijnlijk ook eigen werk meegenomen. Een voorbeeld uit zijn Italiaanse oeuvre is de *Slag bij Bethulia*, niet zoals gewoonlijk geschilderd op eiken paneel, maar op doek, en op zijn Italiaans gesigneerd met: ‘IACO SWANEB[...]’ (afb. 4, CV1). Niet een werk dat zich onderscheidt als bijzonder vernieuwend, maar wel Italiaans van snit en schilderwijze.

In 1618, terug in zijn geboortestad, legde Van Swanenburg zich toe op dichtbevolkte taferelen van de hel en de klassieke onderwereld, bevolkt met duivels en heksen of de zeven hoofdzonden (afb. 5, CV2).²² In vergelijking met de Hollandse schilders van die tijd was Van Swanenburgs schildertechniek vlot en pasteus, met een Italiaans aandoende menging van donkere pigmenten, contrasterende kleurtoetsen en een markant chiaroscuro door de effecten van flakkerend vuur in de donkerte. Rembrandt moet deze aspecten met aandacht hebben bestudeerd. Al in zijn vroegst bekende werk, de *Brillenverkoper* uit omstreeks 1624 (cat. 12.1), geschilderd over een compositie met een naakte vrouw door zijn leermeester, begon Rembrandt te experimenteren met een vlotte verftoets en met clair-obscur. Bij uitstek eigenschappen die hij voor het eerst bij Van Swanenburg zal hebben gezien en die hem in zijn verdere loopbaan zouden blijven uitdagen.

Jacob van Swanenburg bood uiteindelijk te weinig uitdaging voor de jonge Rembrandt. Voor zijn verdere vorming ging hij waarschijnlijk omstreeks 1624 in de

Afb. 4 · Jacob van Swanenburg,
De belegering van Bethulia, ca. 1615.
Olieverf op doek, 101 × 125,5 cm.
Museum De Lakenhal, Leiden (S 5189)

Afb. 5 · Jacob van Swanenburg,
Onderwereld met Charons boot, ca. 1620.
Olieverf op paneel, 93,5 × 124 cm.
Museum De Lakenhal, Leiden (S 251)



leer bij de Amsterdamse schilder Pieter Lastman (1583–1633), op het gebied van de Italianiserende historieschilderkunst een van meest gevierde meesters van het moment. Door Orlers weten we dat Rembrandt, na drie jaar in de leer bij Swanenburg, slechts zes maanden bij Lastman zou zijn gebleven: ‘opdat hy door den selven vorder ende beter mocht geleert ende onderwesen werden’.²³ Van Swanenburg en Lastman hebben elkaar waarschijnlijk persoonlijk gekend: beiden hadden langere tijd in Italië gewoond, in Napels en Rome gewerkt en waren ook nog eens katholiek.²⁴ Mogelijk heeft Van Swanenburg zijn getalenteerde leerling voor verdere vorming naar Lastman gestuurd. Anders dan de conservatieve Van Swanenburg gold de Amsterdamse meester bij uitstek als een vernieuwend schilder van historiestukken met een sterk dramatische zeggingskracht van de personages en een onmiskenbaar classicisme in compositie, gebouwen en stoffering.

Ondank het relatief korte verblijf bleek de leertijd bij Lastman grote gevolgen te hebben. In het kielzog van Lastman zou Rembrandt zich, althans voorlopig, exclusief toeleggen op het schilderen van historiestukken. Zijn kennis van de Bijbel en de klassieke oudheid, opgedaan aan de Latijnse school, leerde Rembrandt nu vertolken vanuit het perspectief van de schilder. Van Lastman leerde hij grotere groepen personages weer te geven in een effectieve compositie; en naar Lastmans voorbeeld begon hij zijn personages weer te geven in een grote variatie aan houdingen, gezichtsuitdrukkingen en gebaren om de strekking van de vertelling kracht bij te zetten. Rembrandt leerde – net als de Italiaanse meesters – de compositie van een schilderij voor te bereiden met getekende studies van de personages in zwart of rood krijt. Tijdens zijn verblijf in Amsterdam kon Rembrandt werken van Italiaanse meesters, of van Nederlandse schilders die in Italië hadden gewerkt, uit de eerste hand bestuderen. In een van zijn eerste werken, *De steniging van de heilige Stefanus* (cat. 58), verwerkte hij onmiskenbaar beeldelementen van de Amsterdamse schilder Jan Pynas (1583–1631) en de Duitser Adam Elsheimer (1578–1610), twee schilders waarmee Lastman in Rome persoonlijk had samengewerkt. In zijn *Bileam en de ezel* uit 1626 parafraseerde hij direct een werk van Lastman (afb. 6 en 7) en in het zogenoemde Leidse Historiestuk uit 1626 (cat. 59) nam hij het piramidale compositieschema van Lastmans *Coriolanus en de Romeinse vrouwen* over van een jaar eerder (afb. 8).²⁵ De lessen van Lastman zouden Rembrandt bijblijven en het lijkt dat leerling en leermeester nog

Afb. 6 · Pieter Lastman,
Bileam en de ezel, 1622. Olieverf op paneel,
41,3 × 60,3 cm. Israel Museum, Jeruzalem
(B97.0069)

Afb. 7 · Rembrandt, *Bileam en de ezel*, 1626.
Olieverf op paneel, 63 × 46,5 cm. Musée
Cognacq-Jay, Parijs (J 95)





Afb. 8 · Pieter Lastman, *Coriolanus en de Romeinse vrouwen*, 1625. Olieverf op paneel, 81 × 132 cm. Trinity College Dublin

jaren nauw contact onderhielden. Zo tekende Rembrandt omstreeks 1655 nog een blad naar Lastmans schilderij van de *Coriolanus*, waarin hij niet naliet in de compositie van zijn leermeester de nodige correcties aan te brengen (afb. 10).²⁶

Na afronding van zijn leertijd bij Lastman zette Rembrandt omstreeks 1624 een eigen werkplaats op. Het werd een werkplaats in Leiden, niet in Amsterdam. In de terugkeer naar zijn geboortestad zullen familieomstandigheden een rol hebben gespeeld. Kinderen woonden gewoonlijk tot hun huwelijk bij de ouders in; ook Rembrandts broers Adriaan en Willem betrokken pas bij hun huwelijk een eigen woning. Mogelijk kreeg Rembrandt als werkplaats een ruimte ter beschikking in een van de pandjes in de buurt die zijn vader als belegging had gekocht. Er wogen echter meer dan louter familiale redenen mee in Rembrandts beslissing om zich in Leiden te vestigen. Anders dan in de kosmopoliete en rijke handelsstad Amsterdam, waar schilders elkaar op de kunstmarkt verdrongen, was in de industriestad Leiden de spoeling dun. Er was nauwelijks concurrentie, zeker op het gebied van de historieschilderkunst. Bovendien bestond er in Leiden – in afwijking van de overige steden in Holland – geen Lucasgilde dat met allerlei bepalingen restricties stelde aan het opzetten van een atelier, de vrije verkoop van werken en het aannemen van leerlingen.²⁷ Hoezeer die bepalingen een hindernis konden vormen, wordt geïllustreerd aan de hand van de Haarlemse landschapschilder Salomon van Ruysdael (1602–1670),

Afb. 9 · Rembrandt, *Historiestuk*, 1626 (cat. 59). Olieverf op paneel, 90,1 × 121,3 cm. Museum De Lakenhal, Leiden (B 564)

Afb. 10 · Rembrandt naar Pieter Lastman, *Coriolanus en de Romeinse vrouwen*, ca. 1655–1660. Pen en bruine inkt op papier, 19,3 × 25,1 cm. British Museum, Londen (1943,1113.69)



die in 1618 door het plaatselijke gilde een boete werd opgelegd omdat hij zonder toestemming les had gegeven aan de uit Leiden afkomstige Jan van Goyen.

REMBRANDT EN LIEVENS

Een ongetwijfeld belangrijke drijfveer om naar zijn geboortestad terug te keren, was Rembrandts vriendschap met de eveneens in Leiden geboren schilder Jan Lievens (1607–1674). Rembrandt en Lievens waren zowat leeftijdgenoten en moeten van jongs af aan bevriend zijn geweest. Mogelijk kenden ze elkaar via Jans één jaar oudere broer Justus, die de Latijnse school bezocht toen ook Rembrandt daar leerling was.²⁸ Jan had al jaren eerder voor het schildersvak gekozen. Orlers vermeldt dat Lievens al op zijn achtste in de leer ging bij Joris van Schooten, terwijl Rembrandt pas rond zijn twaalfde bij Van Swanenburg belandde; en terwijl Lievens al op zijn tiende in de leer ging bij Lastman in Amsterdam, zou Rembrandt pas rond zijn zeventiende zijn voorbeeld volgen. In zijn keuze voor het schildersvak, opleiding en ontwikkeling als schilder lag Lievens dus jaren voor op Rembrandt. In tegenstelling tot Rembrandt – die naar de Latijnse school werd gestuurd – moet Lievens al in een vroeg stadium zijn gezien als een wonderkind. Orlers vermeldt dan ook met ontzag dat ‘verscheyden Konstverstandighen’ zich verbaasden over wat de jonge Lievens al op zijn twaalfde presteerde, zowel wat betreft ‘sijn eygene Ordennantien en Inventien’, als met zijn kopieën naar oudere meesters.²⁹

Toen Rembrandt rond 1624 in Leiden een eigen werkplaats begon, ging hij daadwerkelijk samenwerken met de meer ervaren Jan Lievens. Er is wel geopperd dat de twee jonge, gelijkgestemde schilders het atelier deelden, al was het maar om de kosten van materialen te delen of gezamenlijk verf te vervaardigen.³⁰ Van een aantal van hun panelen is inderdaad aangetoond dat ze uit dezelfde boom afkomstig waren en dus gezamenlijk moeten zijn ingekocht.³¹ Hun samenwerking was echter meer dan louter pragmatisch. De vroege oeuvres van beiden hebben zoveel overeenkomsten in stijl, onderwerpen en techniek, dat er onmiskenbaar sprake moet zijn geweest van een levendige uitwisseling van ideeën (zie cat. 102–5, 54–6, 82–4). Toen Rembrandt rond 1624 zijn eerste werken schilderde, de serie met de Vijf zintuigen, verbeeldde ook Lievens dit onderwerp, zij het niet als serie, maar in één paneel (afb. 11). Het Historiestuk van Rembrandt uit 1626 (cat. 59) en Lievens’ monumentale tekening van Mucius Scaevola en Porsenna (cat. 61) hebben een aan Lastman ontleend classicisme gemeen. De twee tekenden of schilderden herhaaldelijk elkaars portret, mogelijk uit vriendschap, maar wellicht nog meer als oefening en om te experimenteren met de effecten van clair-obscur,



Afb. 11 · Jan Lievens, *Allegorie van de vijf zintuigen*, ca. 1622. Olieverf op paneel, 78,2 × 124,4 cm. Particuliere verzameling

vlotte penseelvoering en het schilderen met een beperkt kleurenpalet (cat. 73–5). Rembrandt en Lievens maakten herhaaldelijk gebruik van dezelfde modellen, die overigens in het verleden vaak werden geïdentificeerd als Rembrandts vader of moeder (cat. 22–3 en 24–7).³² In tal van Rembrandts vroege werken, zoals het *Historiestuk* (cat. 59), de *Doop van de kamerling* (cat. 49), *Musicerend gezelschap* (cat. 72) en de *Kunstenaar in zijn werkplaats* (cat. 115), is de voorovergebogen jongeman met de spitse kin geïdentificeerd als zijn vriend Jan Lievens.

Bij herhaling beeldden Rembrandt en Lievens rond dezelfde tijd dezelfde onderwerpen uit. Hoewel hun beider interpretaties van het onderwerp en de schilderkunstige uitvoering hiervan aanmerkelijk verschilden, was dit gezamenlijk verkennen van onderwerpen het resultaat van een uitzonderlijke artistieke convergentie. Het is een schoolvoorbeeld van creatieve wedijver zoals beschreven door de Romeinse historicus Velleius Paterculus, wiens *Historia Romana* Rembrandt zal hebben gelezen toen hij leerling was aan de Latijnse school.³³ Want hoewel Velleius zijn theorie van wederzijdse stimulans illustreerde aan de hand van het wijsgerige driemanschap Socrates-Plato-Aristoteles en de drie tragici Aeschylus, Sophocles en Euripides, noteerde hij ook 'dat wie de chronologie nauwkeurig nagaat, zal zien dat hetzelfde geldt voor filologen, pottenbakkers, schilders en beeldhouwers'. Veel later zou Rembrandts leerling Samuel van Hoogstraeten (1627–1678) in zijn traktaat over de schilderkunst uit 1678 betogen dat 'het ook enkel deze drift tot naeryver is geweest, die op enen tijd treffens zo veel heerlyuke meesters in de kunst heeft voortgebracht'.³⁴ Als treffend voorbeeld noemde hij Rafaël en Michelangelo, maar hij had, dichterbij huis, ook zijn voormalige leermeester Rembrandt en Lievens kunnen noemen.³⁵

Dat de samenwerking van de twee uiteindelijk tot een ware symbiose heeft geleid, valt af te leiden uit het feit dat van talrijke werken nooit definitief is vastgesteld of ze door Rembrandt of Lievens zijn geschilderd (zie cat. 71 en 72). Zelfs door tijdgenoten werden de namen van de twee kunstenaars met elkaar verwisseld. In de verzamelingen van stadhouder Frederik Hendrik (1584–1647) werd Rembrandts *Simeon in de tempel* (cat. 107) in 1632 vermeld als 'door Rembrants oft Ian Lievens gedaen'. De thans zonder voorbehoud aan Rembrandt toegeschreven *Minerva* (afb. 12) en *Ontvoering van Proserpina* (cat. 91) stonden in dezelfde inventaris per abuis op naam van Lievens.³⁶ Het omgekeerde deed zich voor in 1639 toen Abraham van der Doort, beheerder van de schilderijen van koning Karel I, twee schilderijen van Rembrandt in Whitehall inventariseerde als van de hand van Lievens (cat. 3 en 27). De discussies over toeschrijvingen aan de ene of aan de andere meester is overigens nog lang niet beslecht en woedt tot op heden onverminderd voort.

CONSTANTIJN HUYGENS

De symbiotische band tussen de jonge Rembrandt en Jan Lievens werd voor het eerst onder woorden gebracht door niemand minder dan Constantijn Huygens (1596–1687), de invloedrijke secretaris van stadhouder Frederik Hendrik uit Den Haag en zelf een getalenteerd dichter, componist en kenner van letterkunde en beeldende kunst (afb. 13). Na waarschijnlijk enkele bezoeken aan Leiden in 1628–1629 wijdde hij in zijn in het Latijn geschreven aantekeningen, die in 1891 werden herontdekt, vertaald en uitgegeven, een uitvoerige beschouwing aan dit 'jonge en edele schildersduo' (zie bijlage pp. 297–299).³⁷ Dit geschrift bevat een beschrijving van Huygens' kinderjaren en opvoeding, een verhandeling over de schilderkunst en een exposé over personen uit heden en verleden voor wie hij grote waardering had. Anders dan in het geval van bekende meesters als Cornelis van Poelenburch (1594–1667), Michiel van Mierevelt (1566–1641), Peter Paul Rubens (1577–1640) of Jacques de Gheyn II (1565–1629), wijdde hij aan de jonge Rembrandt en Lievens niet twee afzonderlijke paragrafen, maar één verbindend exposé. Na een wat buitensporige lofzang op de twee schilders die, hoewel 'nog zonder baard en naar hun gezicht te oordelen nog meer kind dan man [...] de enigen zijn die het kunnen



Afb. 12 · Rembrandt, *Minerva*, 1631. Olieverf op paneel, 60,7 × 49,3 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (828c)

opnemen tegen de absolute genieën onder de vele genoemde grootheden', kwam hij tot een rake karakterisering van elk van hen afzonderlijk. 'Zo voor de vuist weg durf ik wel te stellen dat Rembrandt in trefzekerheid en levendigheid van emoties de meerdere is van Lievens', zo stelde hij vast. Lievens, daarentegen, won het van Rembrandt 'door een grootheid in vinding en in gewaagdheid van onderwerpen en vormen'. Rembrandt, zo concludeerde hij, 'concentreert zich graag vol overgave op een klein schilderij en bereikt in het kleine een resultaat, dat men in de grote stukken van anderen tevergeefs zal zoeken.' Als toppunt van Rembrandts kunnen noemde hij diens *Berouw van Judas* (cat. 85), dat zich naar zijn oordeel juist vanwege de expressieve weergave van de innerlijke emoties van de handenwringende Judas kon meten met alles wat door illustere voorgangers was gemaakt:

Bij geen Protegenes, Apelles of Parrhasius is ooit opgekomen of zou, mochten zij op aarde terugkeren, ooit kunnen opkomen wat door een jongen, door een Hollander, door een molenaar die nog geen baard heeft, in één mensfiguur is bijeengebracht en in zijn totaliteit weergegeven. Verbazing overvalt mij als ik dit zeg. Hulde, Rembrandt!' (zie verder bijlage op pp. 297-299).³⁸

Het was mede aan de invloedrijke kunstkenner Huygens te danken dat aanzienlijke verzamelaars hun weg vonden naar de werkplaats van het aanstormende talent Rembrandt. De kunstverzamelaar Alphonse Lopez (1572–1647), als gezant van de Franse koning speciaal belast met de inkoop van wapentuig in de Republiek, verwierf in 1628 tijdens een bezoek aan Rembrandt diens *Bileam en de ezel*, een schilderij dat zo'n twee jaar eerder was gemaakt (afb. 7).³⁹ Sir Robert Kerr (1578–1654), die in 1629 als speciale gezant van Karel I naar de Republiek was gestuurd, kocht tijdens zijn verblijf de *Buste van een oude vrouw* en Rembrandts *Zelfportret*, die hij beide na terugkeer in Engeland aan de koning schonk (cat. 27 en 3).⁴⁰ Jacques de Gheyn III (1596–1641), een persoonlijke vriend van Constantijn Huygens, wist de hand te leggen op Rembrandts *Twee oude mannen in dispuut* (afb. 14), een vroeg meesterwerk in de weergave van binnenvallend licht.⁴¹ Uit zijn testament blijkt dat hij ook Rembrandts *Slappende man bij het vuur* bezat (cat. 93), dat mogelijk een geschenk was van Constantijn Huygens.⁴²

Niet lang na Huygens' bezoek aan Rembrandt en Lievens openden zich de deuren van het stadhoudelijk hof in Den Haag. Het was de ambitie van vooral Amalia van Solms (1602–1675), de echtgenote van stadhouder Frederik Hendrik, om een stadhoudelijke verzameling aan te leggen van internationale allure. Naast werk van oudere meesters werd er met regelmaat werk aangekocht van tijdgenoten, zoals Cornelis van Poelenburch of Gerrit van Honthorst (1595–1656). Bij de vorming van de verzameling speelde Huygens als adviseur een essentiële rol.⁴³ Lievens' doek met een *Oosterse vorst* (afb. 176), was een van de eerste werken die aan de stadhoudelijke verzameling werd toegevoegd. Tal van werken zouden volgen, waarbij echter onduidelijk is of die speciaal voor het hof werden geschilderd of werden geleverd uit de voorraad in het atelier. Ook de vanuit Praag naar de Republiek gevluchte koning Frederik van Bohemen (1596–1632) en zijn vrouw Elizabeth Stuart (1596–1662), die zich in de directe kring rondom het stadhoudelijk paar bevonden, bleken belangrijke opdrachtgevers. In de Republiek genoten de zogenoemde Winterkoning en Winterkoningin hoge status: niet alleen waren zij vorsten van protestantse huize, Frederik was ook nog eens een volle neef van stadhouder Frederik Hendrik. Omstreeks 1631 schilderde Rembrandt het portret van hun zoon Prins Ruprecht van de Palts met zijn leermeester (cat. 129), terwijl Jan Lievens het portret leverde van hun zoon Karel Lodewijk van de Palts met zijn leermeester (afb. 174).

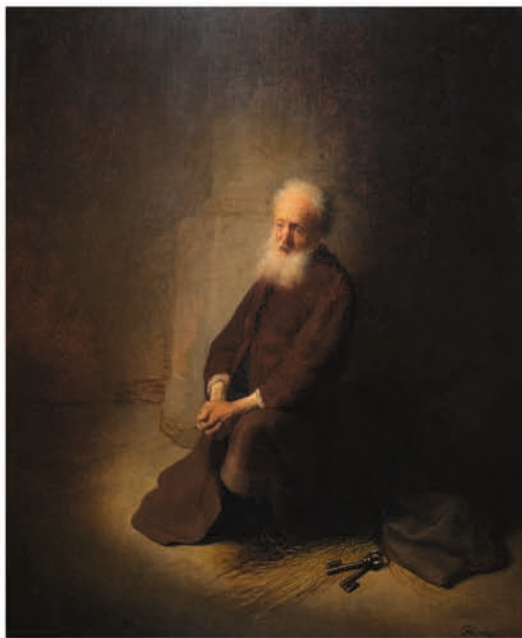
Het bezoek van Huygens had meer effect dan louter aanzienlijke en lucratieve opdrachten vanuit Den Haag. Het is aannemelijk dat Huygens zijn meer dan lovende woorden niet alleen op schrift stelde, maar tijdens een van zijn bezoeken ook deelde met de kunstenaars zelf. De erkenning van niemand minder dan Huygens – niet alleen een man van aanzien, maar ook een groot kenner van de eigentijdse schilderkunst met een



Afb. 13 · Jan Lievens, *Portret van Constantijn Huygens*, ca. 1628–1629. Olieverf op paneel, 99 × 84 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (SK-C-1467), in bruikleen van Musée de la Chartreuse, Douai



Afb. 14 · Rembrandt, *Twee oude mannen in dispuut*, ca. 1628. Olieverf op paneel, 72,4 × 59,7 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne (349-4)



Afb. 15 · Rembrandt, *De heilige Petrus in de gevangenis*, 1631. Olieverf op paneel, 59 × 47,8 cm. Israel Museum, Jeruzalem (BOI.0148)

scherp oordeel – moet voor de twee nog nauwelijks bekende jongelingen hebben gewerkt als een *self-fulfilling prophecy*. Huygens' retorische formulering dat 'de beiden niets aan hun leermeesters, maar alles aan hun aanleg' te danken zouden hebben, zal door het duo zijn opgevat als aansporing om de aan hen toegedichte kwaliteiten met des te meer brille te etaleren. Huygens' kwalificatie van het duo als de 'absolute genieën' zal door de jongelingen niet als een eindoordeel, maar als een aansporing zijn opgevat. Rembrandt schilderde niet lang na Huygens' bezoek zijn ambitieuze en meesterlijke *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* (cat. 94), dat in de samengebalde expressie van de profeet en in het gewaagde *clair-obscur* de door Huygens zo geroemde Judas zo mogelijk nog overtreft. Dat Huygens in dat werk in het bijzonder onder de indruk was van de figuur van de 'tot wanhoop vervallen Judas [...] die het uitschreeuwt, die smeekt om vergiffenis, die echter geen hoop meer heeft en in wiens gezicht alle sporen van hoop zijn uitgewist', moet de verklaring zijn waarom Rembrandt zich ging wijden aan voorstellingen van geïsoleerde figuren vol vertwijfeling of weemoed, zoals *Slappende man bij het vuur* (cat. 93) of *De apostel Paulus in de gevangenis* (afb. 36). Lievens op zijn beurt ging overwegend schilderen op doek om grotere afmetingen te vergemakkelijken. Met doeken als zijn *Oosterse vorst* (afb. 176) en *Opwekking van Lazarus* (cat. 54) toonde hij een ongekeende monumentaliteit, alsof hij deze werken schilderde met de katalyserende opmerkingen van Huygens in gedachte. Hun beider loopbaan nam mede door de aanmoediging van Huygens een hoge vlucht.

VERZAMELAARS EN GELEERDEN ROND REMBRANDT

Huygens was zeker niet de enige kunstkenner die met interesse de verrichtingen van de Leidse molenaarszoon volgde. De Utrechtse rechtsgeleerde Arnout van Buchell, beter bekend onder de gelatiniseerde naam Buchelius (1565–1641), was na zijn bezoek aan Leiden in 1628 over Rembrandt eerder gereserveerd. In zijn aantekeningen noteerde hij cryptisch: 'Molitaris etiam Leidensis filius magni fit, sed ante tempus' (De Leidse molenaarszoon wordt hogelijk geprezen, maar voor zijn tijd).⁴⁴ De lof van Huygens – en blijkbaar ook die van andere, niet nader bij naam genoemde kenners – was hem te voorbarig. Hij was echter rechtsgeleerde en geen dichter zoals Huygens, en retoriek was hem vreemd. Buchelius zal Rembrandt hebben ontmoet tijdens een van zijn vele bezoeken aan zijn vriend Theodorus Schrevelius (1572–1653), een historicus en letterkundige die in 1625 was aangesteld als rector van de Latijnse school in Leiden.⁴⁵ Bij hun veelvuldige ontmoetingen spraken de twee kenners uitvoerig over kunst.⁴⁶ Dat Schrevelius interesse koesterde voor eigentijdse kunstenaars, blijkt ook uit het feit dat hij zich in 1617 had laten portretteren door niemand minder dan Frans Hals, het nieuwe talent in Haarlem.⁴⁷ Buchelius op zijn beurt werkte aan een overzicht van Nederlandse kunstenaars, getiteld *Res pictoriae*, in navolging van het *Schilderboek* van Karel van Mander (1548–1606) uit 1604 dat inmiddels wat gedateerd was geraakt. De kroniekschrijver zal zeker informatie hebben ingewonnen bij zijn vriend Schrevelius, die de jonge Rembrandt waarschijnlijk persoonlijk had gekend, al was het maar als oud-leerling van zijn school. Helaas is hij nooit tot publicatie van zijn *Res pictoriae* gekomen, zodat we niet weten hoe zijn uiteindelijke oordeel over Rembrandt luidde. Het is echter evident dat de jonge Rembrandt zich in toenemende mate mocht verheugen in de warme belangstelling van intellectuelen en kunstkenners.

Een van de vroegste bewonderaars van de jonge Rembrandt was de filoloog Pieter Schrijver (1576–1660), die onder de naam Petrus Scriverius aanzien genoot als auteur van dichtwerken in het Latijn en van historische boekwerken over ons land in de Romeinse tijd. Hij had met Schrevelius samengewerkt aan *Manes Erpeniani*, een aan de Leidse arabist Erpianus (1584–1624) opgedragen verhandeling over Oosterse talen die in 1625 in Leiden werd uitgegeven.⁴⁸ Scriverius was echter niet enkel geleerd, maar net als Schrevelius ook kenner en liefhebber van de schilderkunst. Hij stond bekend om de

elegante lofdichten in het Latijn die hij op bestelling schreef als bijschrift op gegraveerde reproducties naar bestaande schilderijen. Zo leverde hij lofdichten aan de graveur en uitgever Willem van Swanenburg (1580–1612), oudere broer van Jacob van Swanenburg, de eerste leermeester van Rembrandt. Naast reproducties naar portretten van geleerden betrof dat buitengewoon knappe reproducties van bijbelse schilderijen van Jacques de Gheyn II, Paulus Moreelse, Abraham Bloemaert en Peter Paul Rubens. Dergelijke gravures, al dan niet voorzien van de lofdichten van Scriverius, waren voor menigeen de enige mogelijkheid om kennis te nemen van het geschilderde werk van grote meesters van elders. Zo zal de jonge Rembrandt met belangstelling de reproductie hebben bestudeerd naar het schilderij *De maaltijd te Emmaus* van de toen al beroemde Rubens uit 1611 (afb. 16). Jaren later, bij het schilderen van zijn eigen versie van het onderwerp (cat. 76), stond hem de compositie van Rubens, met haar groepering van achteruit deinzende personages rond een verborgen lichtbron, nog duidelijk voor ogen. Het immense vermogen van zijn Leidse echtgenote Anna van der Aar (1576/7–na 1626) stelde Scriverius in staat ook opdrachten te verlenen aan kunstenaars van betekenis.⁴⁹ Het is waarschijnlijk dat de kunstminnende Scriverius ook bij Rembrandt werk aankocht. Onder de goederen die hij bij zijn overlijden in 1660 naliet, bevonden zich althans ‘twee braave groote stucken van Rembrant’, naar wel wordt aangenomen de *Steniging van de heilige Stefanus* uit 1625 (cat. 58) en het zogenoemde *Historiestuk* van een jaar later (cat. 59).⁵⁰

RELIGIEUZE EN POLITIEKE OPROER

De jonge Republiek was in Rembrandts jeugd het toneel van grote politieke beroering. Aan de zwaarbevochten eenheid van het land was een einde gekomen en burgeroorlog dreigde. Weliswaar gold er sedert 1609 een wapenstilstand met Spanje, maar er was landelijk grote onenigheid over de voortzetting of beëindiging van de oorlog. Hoewel de bevolking van de Hollandse steden voor het overgrote deel katholiek was, brak er binnen de Nederduits Hervormde Staatskerk een conflict uit dat uiteindelijk het land als een splijtzwam zou verdelen. Het conflict vond zijn oorsprong in een theologisch dispuut tussen de twee protestantse Leidse hoogleraren Jacob Arminius (1560–1609) en Franciscus Gomarus (1563–1641) over de leer van de predestinatie. De richtingenstrijd ontaardde in een politieke strijd tussen de volgelingen van Arminius (de zogenoemde remonstranten) en de volgelingen van Gomarus (de contraremonstranten). De remonstranten hadden vooral aanhang onder de regenten die vrede en handel met Spanje wensten, terwijl de contraremonstranten, overwegend gesteund door ‘kleine luyden’, de Spaanse Nederlanden wensten terug te winnen. Een belangrijk twistpunt betrof ook de zeggenschap van de staat over de Nederduits Hervormde kerk. In 1617 liep het conflict uit de hand. De legerleider van het Staatse leger, prins Maurits van Oranje (1567–1625), koos openlijk de zijde van de contraremonstranten en verklaarde de calvinistische leer van Gomarus als de enige juiste binnen de Staatskerk. Een reactie kon niet uitblijven. In diverse steden kwam de overwegend contraremonstrantse bevolking in opstand tegen de remonstrantse regenten. Woningen van prominente remonstranten werden geplunderd en het remonstrantse stadsbestuur van onder andere Leiden en Utrecht nam huursoldaten in dienst, zogenoemde ‘waardgelders’, om zich te weren tegen de opstandige burgerij. In Leiden moest het stadsbestuur zich maar liefst een jaar lang verschansen in het stadhuis om aan de volkswoede te ontsnappen (afb. 17). In 1619 werd de remonstrantse raadspensionaris Johan van Oldenbarnevelt (1547–1619) in Den Haag aangehouden, wegens landsverraad veroordeeld en in het openbaar geëxecuteerd. Joannes Wtenboogaert (1557–1644), de leider van de remonstranten, vluchtte ijlings naar Antwerpen om gevangenneming te voorkomen. Na deze staatsgreep heropende prins Maurits in 1621 de oorlogshandelingen tegen Spanje. De stad Leiden stuurde zijn voltallige schutterijen van enkele honderden manschappen om tijdens de campagne



Afb. 16 · Willem van Swanenburg naar Peter Paul Rubens, *De maaltijd te Emmaus*, 1611. Gravure op papier met een gedicht van Peter Scriverius, 32,2 × 31,8 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-4599)

Afb. 17 · Anoniem, *De Arminiaanse Schans in Leiden*, 1618. Gravure op papier, 30,5 × 36,8 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-77.267)

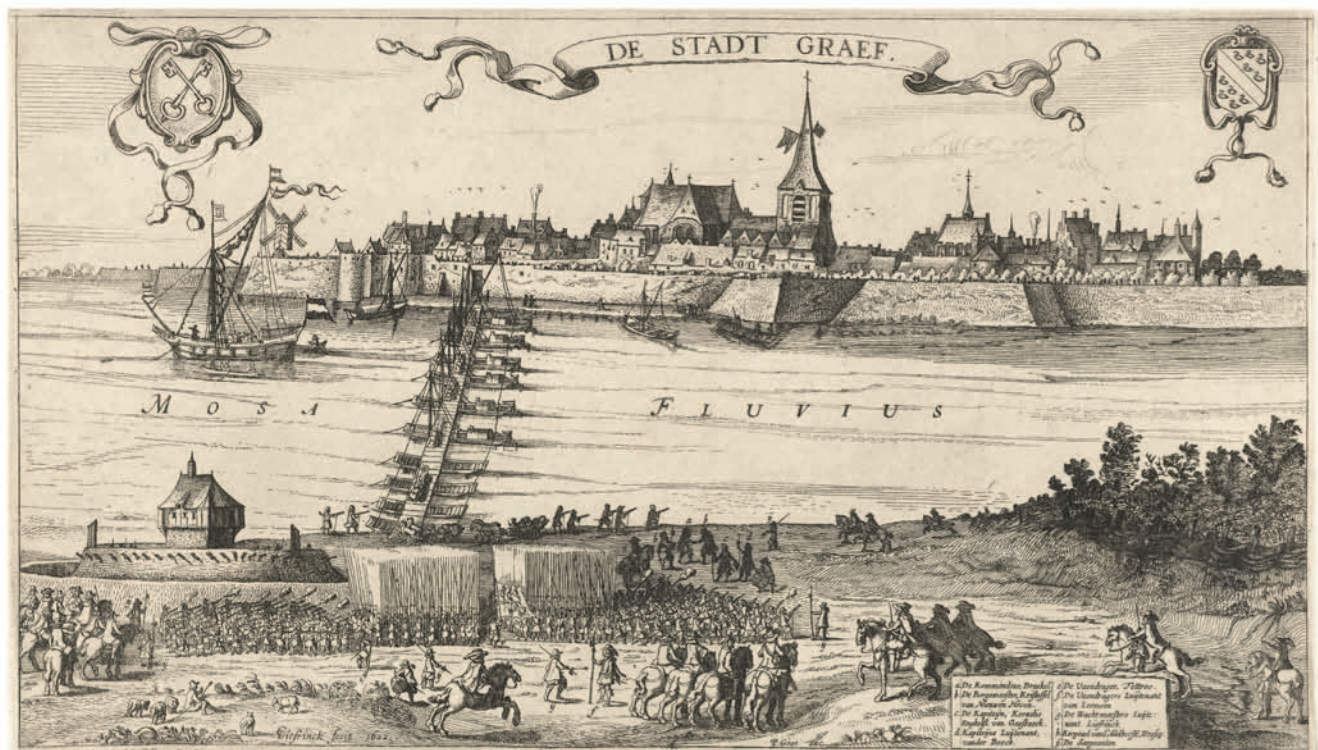


van prins Maurits tegen de Spanjaarden de stad Grave te belegeren (afb. 18). Rembrandts vader was sedert 1611 wegens een kwetsuur aan zijn handen vrijgesteld van dienst in de stedelijke schutterij.⁵¹ Het is aannemelijk dat Rembrandts oudste broer Adriaen en ook de toen 15 of 16-jarige Rembrandt tijdens de mobilisatie voor dienst werden opgeroepen. Nog jaren zou Rembrandt zich in zijn zelfportretten tooien met een militaire halsberg, mogelijk als verwijzing naar zijn kortstondige dienstplicht.

Kunstenaars reageerden destijds zelden direct op politiek. Zo bericht Orlers dat Jan Lievens in 1618 tijdens de 'groote Tumulte' ongestoord bleef doorwerken, 'de liefde tot de konst meer achtende als alle tgewoel vande werelt'.⁵² Lievens en Rembrandt waren tijdens het oproer echter nog adolescenten en zullen nauwelijks besef hebben gehad van de gevolgen van de staatsgreep. Die waren, zeker waar het de stad Leiden betrof, bijzonder pijnlijk. Als enige stad in Holland kwam het bestuur van de stad volledig in handen van de contraremonstranten. Remonstrantse gezagsdragers zoals officieren bij de schutterij en predikanten werden ontslagen. De remonstrantse pensionaris van Leiden, Rombout Hoogerbeets (1561–1625), werd samen met de beroemde rechtsgeleerde Hugo de Groot, pensionaris van Rotterdam, gevangengezet op Slot Loevestein. In 1619 werd tot overmaat van ramp een nieuwe schout aangesteld, Willem de Bont, die fanatiek de jacht zou openen op met name de remonstranten. Met grote ijver werden door deze voormalige rechtsgeleerde talrijke remonstranten vervolgd, gevangen of verbannen. Aan de universiteit werden hoogleraren met remonstrantse sympathieën ontslagen.⁵³ Coryfeeën als de historicus en theoloog Gerardus Vossius (1577–1649) en de filoloog Casparus Barlaeus (1584–1648) zochten om hun geloof een heenkomen in Amsterdam. Rembrandts aangetrouwde neef, Hendrick Swaerdecroon, werd om zijn remonstrantse gezindheid ontslagen als conrector van de Latijnse school.⁵⁴

De terreur trof niet alleen ambtsdragers, maar ook de gewone burgerij. Bijeenkomsten van remonstranten werden als 'ketterij' verboden en op hun illegale gebedsdiensten stonden hoge boetes.⁵⁵ De eerbiedwaardige geleerde Petrus Scriverius, de mentor van Rembrandt, werd een boete opgelegd van fl. 200,-, alleen omdat hij het onderschrift

Afb. 18 · Cornelis Liefrinck II, *De Leidse militie bij de belegering van Grave, 1622*. Ets op papier, 20,7 × 36,2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-81.008)



had geleverd voor een prent met het portret van de inmiddels gevangengenomen stadspensionaris Hoogerbeets.⁵⁶ Talrijke remonstranten, waaronder nogal wat familieleden van Rembrandt, weken voor hun gebedsdiensten uit naar het naburige Warmond, waar schout De Bont geen jurisdictie had.⁵⁷ In 1623 werden vier burgers wegens het beramen van een aanslag op prins Maurits op het Gravestein in Leiden onthoofd (afb. 19). De terreur ging zo ver, dat de in Amsterdam woonachtige dichter Joost van den Vondel (1587–1679) deze aan de kaak stelde in een hekeldicht met de provocerende titel *Haec libertatis ergo* (dit ter wille van de vrijheid), het motto van de stad dat nu zo met voeten werd getreden.⁵⁸

VAN LEIDEN NAAR AMSTERDAM

Ten tijde van het verschijnen van Vondels pamflet in 1630 ging het Rembrandt en Lievens in Leiden voor de wind. In hun werk hadden zij spectaculaire vooruitgang geboekt. Beiden hadden, na jaren van oefening en experiment, een ongekend hoog niveau bereikt in het effect van licht en donker, de beheersing van tonale, geleidelijke overgangen met smeltende tonen, een effectieve vereenvoudiging in compositie en de weergave van personages in psychisch onderscheiden gemoedstoestanden. Zo imponeren Rembrandts *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* (cat. 94) en Lievens' thematisch hieraan verwante *Job op de mestvaalt* (afb. 20) behalve door een briljant vloeiende schildertechniek, vooral door de gelaten lichaamshouding van de uitgebeelde

Afb. 19 · Anoniem, De onthoofding van de beramers van de aanslag op prins Maurits van Oranje, 1623. Gravure op papier, 29 × 24,5 cm. Museum De Lakenhal, Leiden (5724.30)





Afb. 20 · Jan Lievens, *Job op de mestvaalt*, 1631. Olieverf op doek, 171,5 × 148,6 cm. National Gallery of Canada, Ottawa (4093)

profeten, als uitdrukking van wanhoop en melancholie. Beide nog jonge schilders mochten zich inmiddels verheugen in de gunst van de intellectuele elite in Leiden, en vanuit het stadhoudelijk hof in Den Haag stroomden opdrachten binnen. Des te opmerkelijker dat de twee in weerwil van dit gunstige tijds besloten de stad te verlaten. Rembrandt vestigde zich in de loop van 1631 in Amsterdam, Lievens in 1632 in Londen. Het is goed denkbaar dat er rivaliteit was ontstaan tussen de ooit zo intensief samenwerkende jeugdvrienden, en dat zij besloten elk hun weg te gaan. Dat niet Lievens maar Rembrandt de uiterst eervolle opdracht kreeg om voor de stadhouder de *Passieserie* te gaan schilderen, zal Lievens met lede ogen hebben aangezien. Orlers was echter van mening dat Rembrandt

*zijne Konst ende arbeyt, de Borgeren ende Innewoonderen van Amsterdamme ten hoochsten behaechde ende aengenaem was, dat hy veeltijden versocht werde omme tzy Con'terfeytselen ofte ander stucken aldaer te maecken, zoo heeft hy goet ghevonden hem van Leyden te transporteren naer Amsterdamme, ende is dienvolghende van hier vertrocken omtrent den Jaere 1630, ende zijne woninghe aldaer ghenomen.*⁵⁹

De situatie in Amsterdam zoals Rembrandt die aantrof, was wezenlijk anders dan in het nog steeds fel contraremonstrants bestuurde Leiden. Na vergelijkbare problemen tussen remonstranten en contraremonstranten was er na de dood van prins Maurits in 1625 de rust teruggekeerd. Er heerste een relatief tolerante sfeer en vervolgingen en executies zoals in Leiden kwamen niet voor. Anders dan Leiden, dat vanouds een stad was van industrie en met name van lakennijverheid, had Amsterdam zich vanaf de late zestiende eeuw ontwikkeld tot een centrum van internationale handel met een snelgroeiende klasse van zeer vermogende ondernemers. De stad was tussen 1600 en 1630 uitgegroeid van 20.000 naar meer dan 100.000 inwoners. Met letterkundigen als Joost van den Vondel en tal van geleerden kende Amsterdam tegelijk een ongekende intellectuele bloei. Vossius en Barlaeus, die eerder vanwege hun remonstrantse gezindheid de universiteit van Leiden hadden verlaten, werden aangesteld aan de in 1631 opgerichte universiteit van Amsterdam, het *Athenaeum Illustre*.

Het relatief tolerante klimaat in Amsterdam was ongetwijfeld reden genoeg voor Rembrandt om zich daar te vestigen. Van de remonstrantse intelligentsia in Leiden was een belangrijk deel naar Amsterdam uitgeweken. De directe aanleiding voor zijn komst naar Amsterdam was echter de samenwerking met Hendrick van Uylenburgh (ca. 1587–1661), een uit Friesland afkomstige schilder die in 1625 naar Amsterdam was getogen om de kost te verdienen als kunsthandelaar. Rembrandt had waarschijnlijk al eerder met Van Uylenburgh kennisgemaakt toen deze in 1625 kortstondig in Leiden verbleef.⁶⁰ De opzet was een soort kunstbedrijf op moderne leest, waarbij Van Uylenburgh de zaak leidde en opdrachten vergaarde, terwijl Rembrandt schilderijen produceerde. Op 20 juni 1631 investeerde Rembrandt zelf maar liefst 1.000 gulden in de onderneming en richtte wat later een werkplaats in bij Van Uylenburgh thuis, aan de Jodenbreestraat.⁶¹ De uitdaging moet voor de nieuwkomer Rembrandt niet gering zijn geweest. In Leiden had Rembrandt weliswaar tientallen zelfportretten vervaardigd (cat. 1, 2, 3 en 4), maar voor zover bekend geen autonome portretten. In Amsterdam werd de markt voor portretten bovendien beheerst door een aantal gevestigde meesters zoals Nicolaes Elias. Pickenoy (1565–1640) en de veel jongere Thomas de Keyser (1597–1667). De combinatie van Rembrandts evidente talent als portretschilder en de goede contacten van Van Uylenburgh in met name remonstrantse kring bleek evenwel bijzonder vruchtbaar. Al snel zou Rembrandt zich ontpoppen tot een geduchte concurrent op de portrettenmarkt. Rembrandts grote doorbraak kwam toen het Chirurgijngilde voor het groepsportret van de regenten met hun nieuw aangestelde ‘praelector anatomiae’, Nicolaes Tulp, niet koos voor oudgedienden als Pickenoy of De Keyser, maar voor de relatieve nieuwkomer Rembrandt (afb. 52).

Dat Rembrandts komst naar Amsterdam een cesuur betekende in zijn leven en werk, is een opvatting die sedert de biografie van Orlers algemeen voor waar werd aangenomen. Dat beeld behoeft echter enige relativisering. Rembrandt betrok bij aankomst niet een zelfstandig atelier, schreef zich niet in als burger en werd evenmin lid van het Lucasgilde. Hij bleef zijn schilderijen en etsen tot in 1633 signeren met het opmerkelijke monogram RH (Rembrandt Hermmani), RL (Rembrandus Leidensis) of RHL (Rembrandus Hermanni Leidensis), als een voor iedereen onmiskenbare verwijzing naar zijn Leidse identiteit. Het is denkbaar dat hij zich hiermee spiegelde aan gerenommeerde Italiaanse meesters als Leonardo da Vinci of Michelangelo Merisi da Caravaggio, die hun roepnaam aan hun geboortestad hadden ontleend. Al met al blijkt dat Rembrandt zich in 1631 nog niet definitief in Amsterdam had gevestigd en de banden met Leiden niet had verbroken. Terugkeer naar zijn geboortestad liet hij vooralsnog open.

REMBRANDTS WERKPLAATS IN LEIDEN 1631–1634

In Leiden had Rembrandt bij zijn vertrek een goed lopende en volledig geoutilleerde werkplaats achtergelaten. Daar waren sedert 1628 diverse leerlingen en assistenten werkzaam. Naast basisvaardigheden als het wrijven van verf, werden zij bij gebleken kundigheid verder geoefend in de kunst van het schilderen, door het maken van kopieën of varianten naar werken van de meester (afb. 14 CV 19 en 21 CV 20). Getalenteerde leerlingen assisteerden tevens bij het inschilderen van specifieke gedeeltes van de meester zelf (cat. 41). Gezien de talloze ongesignde kopieën en varianten naar schilderijen van Rembrandt moet de productie in diens Leidse werkplaats niet gering zijn geweest. Over de praktijk in Rembrandts latere werkplaats in Amsterdam met tientallen leerlingen zijn we goed geïnformeerd, maar over de situatie in Leiden is nauwelijks iets bekend. Er zijn echter een aantal namen bekend van schilders in Leiden die bij Rembrandt in de leer waren: Gerrit Dou (1613–1675), Isaac de Jouderville (ca. 1612–1645/48)⁶² en mogelijk ook Jacques des Rousseaux (1600–1638) (respectievelijk cat. 41 en 42).⁶³

Dat de aanstelling van een leerling lucratief kon zijn, bewijst de aanstelling in 1629 van Isaac de Jouderville, een slechts zes jaar jongere weesjongen wiens overleden ouders een herberg hadden gedreven aan het Noordeinde, vlak om de hoek van Rembrandts ouderlijk huis aan de Weddesteeg. Uit de kwitanties die Rembrandt aan Isaacs voogden uitschreef voor ontvangst van zijn lesgeld, valt op te maken dat hij jaarlijks gemiddeld fl. 100, – kon opstrijken.⁶⁴ Door vergelijking met het enige bekende werk van Isaac de Jouderville dat is gesigneerd, zijn *Zelfportret* uit omstreeks 1630, kon een klein aantal werken aan hem worden toegeschreven (afb. 22). Omtrent de tijd dat Isaac de Jouderville bij Rembrandt in de leer ging, zou ook de wat oudere, uit Tourcoing afkomstige Jacques des Rousseaux zijn aangenomen; over zijn achtergrond en kwalificaties is weinig meer bekend dan dat hij een tijd in Italië zou hebben gewerkt (cat. 133).⁶⁵ Slechts een handvol werken, gedateerd tussen 1630 en 1636, kunnen op grond van zijn monogram '1R' aan hem worden toegeschreven.⁶⁶ In zijn zelfportretten volgt hij het bekende prototype van Rembrandt, compleet met halsberg, terwijl de gladde schildertrant eerder wijst op het voorbeeld van Gerrit Dou (afb. 23). Een afwijkende positie had Jan van Vliet (ca. 1605–1668), die niet als schilder was opgeleid, maar als graveur. Vanaf omstreeks 1630 vervaardigde hij tal van gegraveerde reproducties naar Rembrandts werk die waarschijnlijk waren bedoeld om het werk van de meester bekendheid te geven (cat. 50, 102 en 111).⁶⁷ Het enige traditioneel aan Van Vliet toegeschreven schilderij, met een voorstelling van een *Voetoperatie*, is echter gebaseerd op een tekening van Jan Lievens (afb. 136).⁶⁸

Gerrit Dou was volgens Orlers al vanaf 14 februari 1628 bij Rembrandt in de leer.⁶⁹ Zijn positie in de werkplaats moet belangrijker zijn geweest dan die van een willekeurige leerling, omdat hij al een scholing had voltooid, zij het als glasschilder. Zijn vader, de glazenmaker Douwe Janz., had hem voor zijn opleiding eerst naar de Leidse graficus Pieter Dolendo (ca. 1580–ca. 1620) gestuurd om de vaardigheid van het ontwerptekenen



Afb. 21 · Leidse school, mogelijk Jan Lievens, *Twee oude mannen in dispuut*, ca. 1630. Olieverf op paneel, 39,1 × 31,9 cm. Leiden Collection, New York

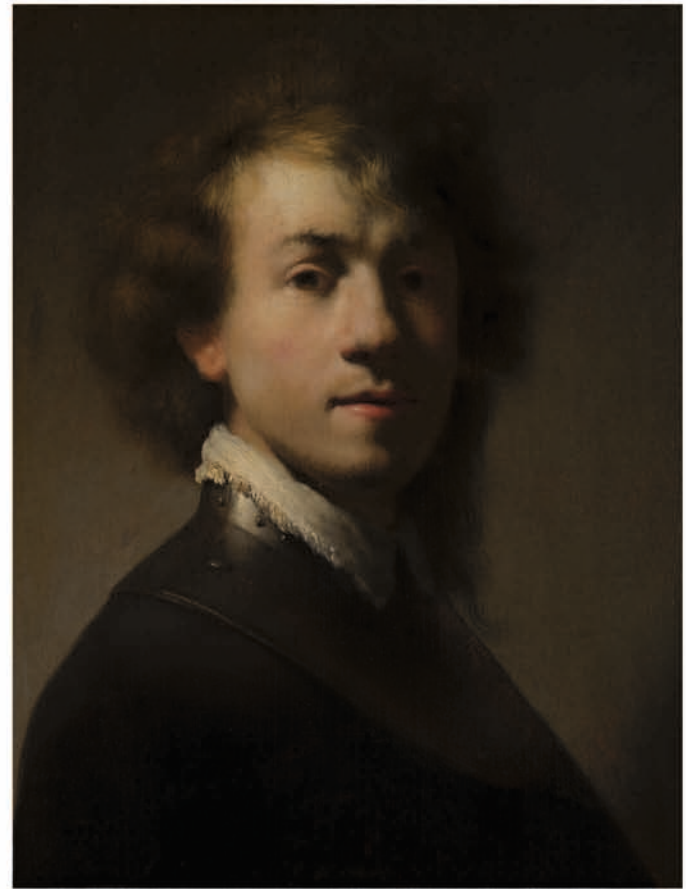
onder de knie te krijgen, en vervolgens naar Pieter Couwenhorn (ca. 1599–1654) om zich verder te bekwamen in het ontwerpen en schilderen van gebrandschilderd glas.⁷⁰ Rembrandt heeft de als glazenmaker volleurde Gerrit Dou waarschijnlijk al gauw specifieke onderdelen zoals brokaten stoffen of weerkaatsend metaal laten inschilderen. Het vroegste aan Dou toegeschreven zelfstandige werk toont de *Schilder in zijn werkplaats* uit 1630–1632 (cat. 131), dat wat betreft onderwerp een variant is van Rembrandts ateliergezicht uit 1628, maar wat betreft gladde schildertrant en de imitatie van materialen volledig aan de schilder eigen is.⁷¹ Dou wordt beschouwd als de grondlegger van de zogenoemde Leidse fijnschilders, die door hun gladde schildertechniek en de virtuoze stofuitdrukking van uiteenlopende materialen groot succes zouden oogsten in de zeventiende en achttiende eeuw.

Na het vertrek van Rembrandt naar Amsterdam in de loop van 1631 bleef de werkplaats in Leiden waarschijnlijk als een soort filiaal functioneren. Er was geen noodzaak om deze goed geoutilleerde werkplaats te sluiten. De nog onduidelijke vooruitzichten over de samenwerking met Van Uylenburgh, ook nog eens in een stad met een stevige concurrentie onder de schilders, zal Rembrandt tot voorzichtigheid hebben gemaand. Een aantal achterblijvende leerlingen kon in Leiden blijven werken aan het maken van tronies, kopieën of varianten naar bestaande werken (cat. 128). Dat Gerrit Dou pas vanaf 1636 zijn werk zou gaan signeren, is een aanwijzing dat hij voorlopig niet over een eigen werkplaats beschikte en in Leiden onder Rembrandts toezicht bleef schilderen.⁷² Zo wordt verondersteld dat Rembrandts bekende *Zelfportret* uit het Mauritshuis (cat. 128 en afb. 25) niet een eigenhandig werk is, maar een door Dou geschilderde kopie van een eerder zelfportret uit 1628 (afb. 24). De praktijk van kopiëren en het produceren van varianten moet schering en inslag zijn geweest. De aan Isaac de Jouderville toegeschreven kopie naar Rembrandts *Zelfportret met een poedel* uit 1631 (cat. 110) geeft een beeld van de praktijk in het atelier. De kopie herhaalt nauwkeurig de compositie van Rembrandt uit omstreeks 1631 (cat. 140), echter nog voordat Rembrandt

Afb. 22 · Isaac de Jouderville, *Portret van een jongeman*, 1631–1635. Olieverf op houten paneel, 48 × 37 cm. National Gallery of Ireland (433)

Afb. 23 · Jacques des Rousseaux, *Jongeman met halsberg*, 1630. Olieverf op paneel, 65 × 54 cm. Particuliere verzameling





er jaren later de poedel aan toevoegde, waarschijnlijk om zijn wat lompe voeten te maskeren. In een aan Gerrit Dou toegeschreven variant (afb. 26) plaatste Dou de Staande officier in een wachtlokaal in eenzelfde pose, terwijl de voorgrond in beslag wordt genomen door een stilleven van wapentuig dat we grotendeels kennen uit Rembrandts historiestuk uit 1626. Dezelfde rekvisieten keren terug in de Staande soldaat met wapenstilleven dat weer aan De Jouderville wordt toegeschreven (afb. 27). Aldus worden volledige composities of onderdelen ervan steeds weer met de nodige variatie nieuw leven ingeblazen.

Behalve aan hoogwaardige kopieën en varianten werd ook gewerkt aan een aantal schilderijen van Rembrandt die onvoltooid waren gebleven. Zo werd eerst Jan Lievens en vervolgens ook Gerrit Dou ingezet om het reeds genoemde portret van Prins Ruprecht van de Palts met zijn leermeester (cat. 129) af te maken, dat een belangrijke opdracht was van de verbannen koning Frederik van Bohemen en zijn vrouw Elizabeth Stuart. Ook het recent ontdekte doek met de voorstelling van *Laat de kindertjes tot mij komen*, door Rembrandt opgezet omstreeks 1627 (cat. 65), bleef onvoltooid en werd waarschijnlijk na Rembrandts vertrek alsnog afgemaakt en zelfs deels overgeschilderd. Bij het doek met *Tobit bij de terugkeer van Tobias* (cat. 130) lijkt Jan Lievens na Rembrandts vertrek te hebben geholpen door het inschilderen van in ieder geval het gezicht en de handen; en toen Lievens op zijn beurt in najaar 1632 naar Londen vertrok, moest Gerrit Dou mogelijk het werk voor de verkoop afmaken door de gedeeltes in te schilderen waar hij technisch zo goed in was: glanzend satijn of noestig hout vol nerven. Bij dit soort praktijken kon de oorspronkelijke functie van een werk voor de verkoop worden aangepast. Het paneel met de *Doop van de kamerling* (cat. 51), dat blijkens recent onderzoek het geschilderde 'modello' is voor de prent van Jan van Vliet (cat. 50), werd naderhand door een nog onbekende leerling volledig in kleur overschilderd.

Afb. 24 · Rembrandt, *Zelfportret met halsberg*, ca. 1629. Olieverf op paneel, 38,2 × 31 cm. Germanisches Nationalmuseum, Neurenberg (GM 391)

Afb. 25 · Waarschijnlijk Gerrit Dou naar Rembrandt, *Portret van Rembrandt met halsberg*, ca. 1630 (cat. 128).

Rembrandt, die in Amsterdam meteen na aankomst lucratieve opdrachten kreeg voor talrijke portretten, liet de dagelijkse gang van zaken in Leiden waarschijnlijk over aan zijn tovenaarsleerling Gerrit Dou. Zeker toen hij de grote en ongetwijfeld lucratieve opdracht kreeg om voor het Chirurgijngilde de *Anatomische les van Dr Nicolaes Tulp* te schilderen (afb. 52), zal hij weinig gelegenheid hebben gehad om de oude werkplaats persoonlijk aan te sturen. Het is zelfs aannemelijk dat hij Isaac de Jouderville, van wie vaststaat dat hij in 1631–1632 minstens tweemaal naar Amsterdam afreisde, speciaal liet overkomen om hem te assisteren.⁷³ Zo zou deze hebben geassisteerd bij het schilderen van de immense portretpendanten van het echtpaar Jean van Pellicorne met zijn vrouw Susanna van Collen met hun twee kinderen (afb. 53 en 54).⁷⁴ Ook Gerrit Dou lijkt op zeker moment te zijn opgeroepen om de overbelaste Amsterdamse werkplaats te versterken. Door de getuigenis van Rembrandts leerling Ferdinand Bol (1616–1680) weten we dat Dou samen met Govert Flinck (1615–1660) had gewerkt aan een *Rust op de vlucht naar Egypte* die zich in 1669 in de Amsterdamse verzameling van Laurens Martensz. Douci (1606–1669) bevond.⁷⁵ Ook aan het forse paneel met de Bijbelse voorstelling van de *Schatgraver* (afb. 28) lijken de twee uitmuntende leerlingen te hebben samengewerkt, waarbij Flinck de uitschildering van onder andere het landschap op zich nam en Dou het virtuoos weergegeven stilleven van glanzend vaatwerk, de rieten mand, de kalebas en andere rekwisieten.⁷⁶

DEFINITIEF NAAR AMSTERDAM

Anders dan in Amsterdam was de politieke situatie in Leiden in die jaren geenszins verbeterd, integendeel. De beruchte schout Willem de Bont voerde als voorheen een waar schrikbewind. Zo liet hij in 1633 op bevel van het fel contraremonstrantse

Afb. 26 · Toegeschreven aan Gerrit Dou, *Staande officier in een wachtlokaal*, ca. 1630–1635. Olieverf op paneel, 66 × 51 cm. Museum of Fine Arts, Boedapest (62.10)

Afb. 27 · Toegeschreven aan Isaac de Jouderville, *Staande soldaat met wapenstilleven*, ca. 1630–1635. Olieverf op paneel, 63,5 × 47,7 cm. Particuliere verzameling



stadsbestuur opnieuw een reeks aanhoudingen uit onder de geledingen van de remonstranten. Huizen van remonstranten werden geplunderd zonder dat de schout optrad.⁷⁷ Het hoogtepunt viel op nieuwjaarsdag van 1634, toen De Bont en zijn dienders zelfs gewapenderhand remonstranten aanvielen. Enkele weken later was een curieus voorval aanleiding voor verdere verontwaardiging onder de vele tegenstanders van De Bont. Op 19 januari 1634 overleed De Bonts hondje Tyter op mysterieuze wijze. De door verdriet overmande schout en zijn vrouw deden iets ongehoords door het hondje een begrafenis te geven die alleen kinderen van de elite kregen. Het beest werd in een met zwart omfloerste kist ten grave gedragen, begeleid door een rouwstoet van genodigden met hun honden. Een schandaal was geboren.⁷⁸ In talloze spotliederen en hekeldichten stelden remonstranten aan de kaak dat, terwijl de schout zijn hondje als mens behandelde, hij de remonstranten behandelde als honden.⁷⁹ De meeste indruk maakte een hekeldicht van Joost van den Vondel dat in 1634 als los vel in de handel kwam, met bovenaan een gegraveerde reproductie naar een hilarisch schilderij van Jan Miense Molenaer: *Begravenis van den hond van schout Bont. Aan alle hondeslagers en hondebeuls, bondgenoten van 't hondekot; en liefhebbers van de vrije hondejacht* (afb. 29).

In Amsterdam waren de gebeurtenissen in Leiden ongetwijfeld het gesprek van de dag, zeker in de kringen van remonstranten rond Hendrick van Uylenburgh en Rembrandt zelf. Rembrandt zal de ontwikkelingen op de voet hebben gevolgd, al was het maar uit zorg om zijn familie en de toekomst van de werkplaats in Leiden. Het is niet ondenkbaar dat de gebeurtenissen in januari 1634 mede zijn besluit bepaalden om definitief in Amsterdam te blijven. Over opdrachten had hij daar bovendien niet te klagen. Het jaar ervoor had hij nog het immense dubbelportret geleverd van de Amsterdamse scheepsbouwer Jan Rijksen en zijn vrouw Griet Jansz. (afb. 55). Buitengewoon lucratief en uitdagend was ongetwijfeld ook de opdracht voor de meer dan levensgrote portretten van de schatrijke Amsterdamse regentendochter Oopjen Coppit en haar man Marten Soolmans, een zoon van Vlaamse immigranten die tot zijn huwelijk in juni 1633 als student aan het Rapenburg in Leiden had gewoond (afb. 61).⁸⁰ In opdracht van het stadhoudelijk hof in Den Haag leverde Rembrandt



Afb. 28 · Toegeschreven aan Rembrandt, Govert Flinck en Gerrit Dou, *De parabel van de schatgraver*, ca. 1633–1635. Olieverf op paneel, 70,5 × 90 cm. Museum of Fine Arts, Boedapest (342)

Afb. 29 · Anoniem naar Jan Miense Molenaer, De begrafenis van Tyter, de hond van schout Willem de Bont, 1705–1707. Ets op papier, 22,6 × 25,6 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-AO-10-38)



ook de eerste twee uit een serie van uiteindelijk zes panelen met de Passie van Christus die drie jaar later gereed zou komen (cat. 113–116). In de loop van 1633 begon Rembrandt zijn schilderijen voluit te signeren met 'Rembrandt' en 'Rembrandt' en niet langer te merken met het RHL-monogram, ter markering van zijn Leidse komaf.

Rembrandts besluit om zich definitief in Amsterdam te vestigen ging hand in hand met ontwikkelingen op persoonlijk vlak. Bij Hendrick van Uylenburgh had hij in de loop van 1632 diens Friese nichtje Saskia leren kennen. In 1633 gingen Rembrandt en Saskia in ondertrouw (cat. 149 en 150) en op 10 juni 1634 deed Rembrandt in Amsterdam aangifte van zijn voorgenomen huwelijk, in aanwezigheid van Saskia's gevolmachtigde, haar neef Johannes Cornelisz. Sylvius (cat. 148).⁸¹ Rembrandts moeder had vanuit Leiden schriftelijk toestemming gegeven.⁸² Het huwelijk werd bijna twee weken later, op 22 juni, in het Friese Sint Annaparochie voltrokken. Na de bruiloft trok Saskia in bij neef Hendrick van Uylenburgh aan de Jodenbreestraat in Amsterdam, bij wie Rembrandt al twee jaar inwoonde. In hetzelfde jaar werd hij ook lid van het Sint-Lucasgilde. Op 1 mei 1635 verhuisde het jonge paar naar een eigen woning aan de Doelenstraat, in 'de Rijke Buurt', waar Rembrandt een eigen atelier inrichtte. De jonge jaren waren definitief voorbij.

- 1 Deze geboortedatum is ontleend aan Orlers 1641, p. 375. Voor een kritische benadering van deze datum, zie P.J.M. de Baar en I.W.L. Moerman, in Vogelaar 1991, pp. 26–27, waar wordt geopperd dat 1607 het geboortjaar zou zijn.
- 2 Strauss en Van der Meulen 1979, doc. 1598, nr. 4.
- 3 Bicker Caarten 1956. De naam van de molen was naar zijn locatie langs de Lange Rijn omgedoopt in ‘De Rijn’, waaraan Rembrandts vader Harmen Gerritsz. zijn achternaam Van Rijn zou hebben ontleend. Zie Van Straten 2005, p. 16.
- 4 Voor de samenstelling en de vermogenspositie van het gezin, zie Vogelaar 1991, pp. 27–31.
- 5 D. J. Noordam, in Van Maanen 2002–2004, II (2003), pp. 43–53.
- 6 Voor de economische, religieuze, culturele en sociale geschiedenis van Leiden, zie Van Maanen 2002–2004, II (2003), 1574–1795, passim.
- 7 Voor de biografieën van Gerrit en Adriaen, zie Vogelaar en Korevaar 2005, p. 190. Nadat Gerrit door een ongeval in 1611 niet langer op zijn vaders molen kon werken, nam Adriaen deze taak op zich.
- 8 Orlers 1641, p. 375: ‘Zijn ouders hem ter schole bestedet hebbende, omme mettertijd te doen leeren de Latijnsche Tale ende daer naer te brengen tot de Leytsche Academie / op dat hy tot zijne Jaeren ghecomen wesende de Stadt ende tgemeene besten met zijn wetenschap zoude mogen dienen ende helpen bevorderen (...)’.
- 9 Dudok van Heel 2006, p. 14.
- 10 In Frijhoff en Spies 1999, p. 245, wordt een gemiddelde leeftijd van omstreeks zeven jaar genoemd; Van Straten 2005, p. 21, noemt omstreeks tien jaar.
- 11 In 1625 werden in het gewest Holland richtlijnen opgesteld voor het onderwijs op alle Latijnse scholen. Zie daarvoor Kuiper 1958.
- 12 Geciteerd uit Coebergh van den Braak 1988, p. 42.
- 13 Geciteerd uit Prögler 2016, p. 123.
- 14 Frijhoff en Spies 1999, p. 245.
- 15 Sedert Vosmaer 1863 is de stelling herhaald dat Rembrandts ouders hun zoon louter inschreven om vrijstelling te krijgen voor accijnzen op bier, tolheffingen en wachtlopen bij de schutterij. Voor de wijdverbreide praktijk van deze universitaire vrijstellingen, zie Zoeteman 2011, pp. 60–65.
- 16 Strauss en Van der Meulen 1979, doc. 1620/1. Alle beginnende studenten aan de universiteit werden ingeschreven aan de letterenfaculteit, oftewel Artes, om daarna aan hun hoofdstudie rechten, medicijnen of theologie te worden toegelaten.
- 17 Schaeps en Van Duijn 2019, p. 28.
- 18 Orlers 1641, p. 375.
- 19 Volgens Houbraken (1718–21), p. 255, was Rembrandt enige tijd bij Joris van Schooten in de leer. Het vroegste historiestuk van Van Schooten is de *Tabula Cebetis* voor de Latijnse school uit 1624 (Museum De Lakenhal).
- 20 Zie Sluijter, in Vogelaar et al. 1996, pp. 38–59. Voor Rembrandt als landschapschilder vanaf 1640, zie Vogelaar et al. 2006.
- 21 Henssen 1905, pp. 1–12.
- 22 Voor verdere informatie zie Golahny 2003, pp. 59–64.
- 23 Orlers 1641, p. 375. Zie ook Broos 2000, pp. 1–6, die uitgaat van een veel langer verblijf bij Lastman tussen 1623–1625, en in dat kader spreekt van Rembrandts ‘eerste Amsterdamse periode’.
- 24 Hoewel Lastman slechts tussen 1602 en 1607 in Rome had gewerkt, is aannemelijk dat hij tussentijds ook Napels zal hebben bezocht, en van Van Swanenburg is bekend dat hij enige tijd in Rome moet zijn geweest. Van Swanenburg schilderde in Leiden in 1628 nog een immens doek met het *Stadsgezicht op de Sint Pieter met de processie van een paus*, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.
- 25 Voor een datering van 1625 in plaats van 1622, zie: Broos 2000.
- 26 British Museum, Londen, inv.nr. 1943.1113.69; Benesch (1973), v, nr. 1054a; Royalton-Kisch online (2010), nr. 54.
- 27 Romein 2000. Over het Lucasgilde, de Leidse fijnschilders en het essay over Philips Angel.
- 28 Vogelaar 1991, p. 35.
- 29 Orlers 1641, p. 375.
- 30 E. van de Wetering, in Vogelaar 1991
- 31 Zie de bijdrage van Michiel Franken, pp. 79–87.
- 32 Vogelaar en Korevaar 2005, p. 20.

- 33 Justus Lipsius, hoogleraar filologie aan de Leidse universiteit, publiceerde in 1600 bij Plantijn in Antwerpen zijn editie van Velleius Paterculus' *Historia Romana*, die later na de vestiging van Plantijn in Leiden enkele herdrukken zag.
- 34 Van Hoogstraeten 1678, pp. 215–216.
- 35 Voor het begrip 'creatieve wedijver' in relatie tot Rembrandt en Lievens, zie: Vogelaar et al. 1996, pp. 12–13.
- 36 'Een groot stuck schilderije daer Pluto Proserpina ontschaect, door Jan Lievensz. van Leyden gemaect', zie Drossaers (1930), p. 203, nr. 43; Drossaers en Lunsingh Scheurleer (1974–1976), I, p. 184, nr. 82.
- 37 Worp 1891. Vertaald in het Nederlands door C.L. Heesakkers in 1987.
- 38 Zie verder het essay van Christopher Brown, pp. 37–55.
- 39 Strauss en Van der Meulen 1979, doc. 1641/1; zie: Moes 1894, pp. 239–240.
- 40 Voor zijn aankopen van in totaal vier werken van Rembrandt en Lievens, zie Van Straten 2005, pp. 131–132.
- 41 E. van de Wetering, in Van de Wetering en Schnackenburg 2001, pp. 30–31.
- 42 Voor de mogelijkheid dat De Gheyn het werk als cadeau kreeg van Huygens, zie Van de Wetering en Schnackenburg 2001, p. 220.
- 43 B.A.M. Feer, in Strenghtolt 1987, pp. 19–21; A. Nieuwenhuis-van Berkum, in Streekstra en Verkuyll 1987, pp. 113–126.
- 44 Schwartz 1984, p. 52.
- 45 Voor de relatie tussen Buchelius en Schrevelius, zie Langereis 2001, p. 102.
- 46 E. van de Wetering, in Bruyn et al. (1982–2014), II (1986), pp. 79–89.
- 47 Frans Hals, *Portret van Theodorus Schrevelius*, 1617. Olieverf op koper, 15,5 × 12 cm. Frans Hals Museum, Haarlem (OS 2003–18).
- 48 Scriverius 1625.
- 49 Zo liet Scriverius zich met zijn Leidse vrouw portretteren door Frans Hals, zie Liedtke 2007. Liedtke suggereert dat de portretten het model vormden voor Rembrandts ets van Sylvius (cat. 46.4).
- 50 Strauss en Van der Meulen 1979, p. 526, doc. 1663/7. Voor de identificatie, zie Schwartz 1984, pp. 36–39; Dudok van Heel 2006, pp. 191–192. Voor de hypothese dat de Jacob uit het Gemäldegalerie in Kassel een portait historié zou zijn van Scriverius met zijn vrouw en kinderen, zie Schwartz 1984, p. 323.
- 51 Strauss en Van der Meulen 1976, doc. 1611/1.
- 52 Orlers 1641, p. 375.
- 53 Voor Leiden tijdens de strijd tussen remonstranten en contraremonstranten, zie J. W. Buisman, in Van Maanen 2002–2004, III (2003), pp. 131–143.
- 54 G. Schwartz, in Ember, Vecsey en Tatrai 2014, p. 50.
- 55 Dudok van Heel 2006, pp. 30–32.
- 56 Naar aanleiding van dit voorval schreef Joost van den Vondel zijn hekeldicht 'Op d'afbeeldinge van den heer Roembout Hoogerbeets Pensionaris van Leiden', zie Sterck et al. 1936, pp. 246–247.
- 57 Dudok van Heel 2006, p. 178.
- 58 Bergsma 1920, pp. 64–69.
- 59 Orlers 1641, p. 375.
- 60 Lammertse en Van der Veen 2006.
- 61 Voor de overeenkomst met Van Uylenburgh, zie Strauss en Van der Meulen 1979, doc. 1631, nr. 4.
- 62 Voor leven en werk van De Jouderville, zie Hofstede de Groot 1899, pp. 228–235; Bredius (1915–1922), VI (1919), pp. 1940–1973; 7: pp. 126–128; E. van de Wetering, in Blankert 1983, pp. 59–69; Sumowski (1983–1994), II, pp. 1434–1438; 6: pp. 3720–3721; Liedtke 2004, pp. 48–73 (vooral p. 68); Dudok van Heel, in Dudok van Heel, Schatborn en Ornstein-van Slooten 1987, p. 81; Willigen en Meijer 2003, p. 18.
- 63 Bredius 1922, nr. 1; Sumowski (1979–1992), VI (1982), pp. 5187–5192; Sumowski (1983–1994), IV (1989), pp. 2501–2525; Briels 1997, p. 374.
- 64 Strauss en Van der Meulen 1979, doc. 1630/2, 1630/4, 1631/3, 1631/7, 1631/9, 1631/10.
- 65 Bredius 1922, pp. 1–22.
- 66 Sumowski (1979–1992), IV (1982), pp. 2871–2874.
- 67 Zie verder het essay van An Van Camp, pp. 57–77.
- 68 Wurfbain 1983, pp. 374–375, inv. nr. s 266. Een geschilderde 'tronye van Jan van Vliedt' bevond zich rond 1637 in de inventaris van de Rotterdamse kunsthandelaar Crijn Hendricksz. Volmarijn, nr. 109, zie Bredius (1915–1922), V (1918), p. 1637.
- 69 Orlers 1641, pp. 377–378. Voor het vroege oeuvre van Dou, zie Baer 1990, pp. 9–33.
- 70 Baer, Wheelock en Boersma 2000, p. 28.
- 71 Voor de iconografische uitwerking van Rembrandts *Schilder in zijn werkplaats* op Leidse schilders van de zeventiende eeuw, zie K. Kleinert en C. Tainturier, in Roding 2006, pp. 107–148.
- 72 Voor het vroegste werk van Dou, zie Baer 1990, pp. 9–33.
- 73 Voor De Joudervilles verblijf in Amsterdam, zie Bredius (1915–1922), VI (1919), pp. 1940–1973; VII (1921), pp. 126–128.
- 74 Wallace Collection, Londen, inv.nrs. P82 en P90. Voor de participatie van een assistent in de portretten, zie Bruyn et al. (1982–2014), II (1986), nr. C 66, en Van de Wetering 2017, nrs. 77a en 77b. Deze hypothese werd deels bestreden in Brown 2006, pp. 54–61.
- 75 Bredius (1915–1922), I (1915), pp. 422–426; zie ook Bruyn et al. (1982–2014), I (1982), nr. C 6.
- 76 C. Vogelaar, in Ember, Vecsey en Tatrai, 2014, nr. 89.
- 77 Zie hiervoor Groenevelt 1912, pp. 54–65.
- 78 Von Bogendorf Rupprath 2006.
- 79 Uit een brief van Barlaeus aan Joachim van Wikkelforth, gedateerd 4 maart 1634, is bekend dat over deze hilarische 'hondenbegravenisse' onmiddellijk vele spotverzen begonnen te circuleren. Zie Barlaeus 1667, pp. 500–501, nr. 234.
- 80 Bikker 2019, p. 9.
- 81 Strauss en Van der Meulen 1979, doc. 1634/5.
- 82 Strauss en Van der Meulen 1979, doc. 1634/3.



De ontwikkeling van Rembrandts vroege stijl

Omstreeks 1624 maakte Rembrandt zijn eerste werken. Het betreft *De vijf zintuigen* (cat. 46), een reeks voorstellingen die grof getekend en helder, bijna felgekleurd zijn. Hoe is het mogelijk dat hij slechts zes jaar later het schitterende meesterwerk *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* (cat. 94) met feilloze vakkundigheid en subtiel gemoduleerde kleuren tot stand bracht? *De vijf zintuigen* zijn eenvoudige, volledig conventionele versies van traditionele onderwerpen, terwijl *Jeremia* een diepzinnige bespiegeling en zeer originele benadering is van een ongebruikelijk oudtestamentisch onderwerp.

In 1624 was Rembrandt achttien jaar oud. Destijds gingen jongens vaak al op hun elfde of twaalfde jaar in de leer bij een meester, en op hun achttiende hadden veel kunstenaars al een individuele stijl ontwikkeld. Anthony van Dyck (1599–1641) had op die leeftijd bijvoorbeeld al zijn *Kruisdraging* gemaakt voor een reeks schilderijen die in de Sint-Pauluskerk in Antwerpen zouden komen te hangen. Voor deze opdracht kreeg hij hetzelfde betaald als de 22 jaar oudere en meer ervaren Peter Paul Rubens. Vermoedelijk werd hij als zijn gelijke beschouwd. Rembrandt was echter geenszins een wonderkind. Uit zijn eerste werken blijkt dat het schilderen hem moeizaam afging, maar door die werken te bestuderen, krijgen we inzicht in zijn worsteling en kunnen we zien hoe hij zijn problemen met compositie en kleur geleidelijk de baas werd. In die beginjaren werkte hij heel hard, en vaak moet hij bang zijn geweest dat hij zijn potentieel niet zou kunnen waarmaken. Maar in 1629 had hij de aandacht getrokken van de meest vooraanstaande kunstkenner in de Republiek der Nederlanden, die hem beschouwde als een zeer veelbelovende jonge schilder. Constantijn Huygens, secretaris en kunstadviseur van stadhouder Frederik Hendrik, prins van Oranje, bezocht in dat jaar zijn atelier. Hij prees de jonge Rembrandt, die al snel daarna een grote opdracht kreeg van het Huis van Oranje.¹

Rembrandt zou een van de grootste prentmakers uit de westerse traditie worden en produceerde zijn eerste etsen in zijn beginjaren in Leiden.² Bij zijn prenten zien we hetzelfde patroon van een geleidelijke ontwikkeling van onhandige vroege werken, waarin hij de etsnaald maar amper onder controle lijkt te hebben, naar etsen waarin hij zijn perfecte beheersing van het medium tentoonspreidt.

In deze publicatie en de bijbehorende tentoonstelling wordt de schijnwerper gericht op de eerste jaren van Rembrandts carrière vanaf ongeveer 1624, toen hij in zijn geboortestad Leiden begon te werken als zelfstandig schilder, tot 1635, toen hij inmiddels een geslaagd kunstenaar was in de grote internationale handelsstad Amsterdam. De beginjaren van strijd en onzekerheid zijn van cruciaal belang geweest voor zijn ontwikkeling en succes en daarmee voor het doorgronden van zijn gehele oeuvre.

Waarschijnlijk maakte Rembrandt zijn vroegst bekende schilderijen in zijn eerste atelier in Leiden. Het gaat om een reeks kleine eikenhouten panelen waarop de vijf zintuigen zijn afgebeeld (cat. 46 en afb. 133–135) en die rond 1624 zijn geschilderd. Deze reeks, die oorspronkelijk uit vijf schilderijen zal hebben bestaan en waarvan er thans vier bekend zijn, werd relatief kort geleden ontdekt. Toen twee van deze panelen rond 1990 waren ontdaan van later aangebrachte verf- en vernislagen, raakten ook sceptici (onder wie leden van het onderzoeksteam van het Rembrandt Research Project) overtuigd van hun authenticiteit.³ *De bezweken patiënt (Allegorie van de geur)* (afb. 135)⁴ draagt het monogram 'RHF' ('Rembrandus Hermanni Fecit'), maar is niet gedateerd. De grote overeenkomsten

met Christus verjaagt de geldwisselaars uit de tempel uit 1626 (cat. 57),⁵ dat is gedateerd en voorzien van hetzelfde monogram, vormen echter sterke visuele argumenten voor een datering in 1624. Een vergelijking van het kleurenpalet en de stijl waarin de figuren zijn geschilderd, maakt duidelijk dat deze stukken van de hand van dezelfde kunstenaar zijn. *Christus verjaagt de geldwisselaars uit de tempel* heeft echter een complexere compositie en is doeltreffender geschilderd. Daarom moet het dus van iets latere datum zijn dan *De zintuigen*.

De vijf zintuigen (cat. 46 en afb. 133–135), zijn eerste bekende werken, vormen het startpunt voor Rembrandts ontwikkeling zoals die op deze pagina's wordt besproken. We weten niet of de panelen zijn geschilderd in opdracht of voor verkoop op de kunstmarkt. Het was een populair onderwerp aan het eind van de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw, en veel kunstenaars maakten er reeksen gravures van. Sommige van die gravures zijn allegorieën en bij andere wordt gebruikgemaakt van taferelen uit het dagelijks leven, zoals bij Rembrandt het geval is. Hier zullen we ons vooral richten op Rembrandts techniek. Zijn heldere, bijna felle kleurenpalet heeft hij duidelijk geleend van zijn leermeester Pieter Lastman, maar de onhandige penseelvoering en de onbeholpen sfeer zijn van hemzelf, net als de eendimensionale opstelling van de figuren. Toen Rembrandt de reeks schilderde, was hij al vier jaar in opleiding. Tegen die tijd hadden we een meer verfijnde stijl verwacht. Dat deskundigen deze schilderijen aanvankelijk niet als authentiek wensten te beschouwen, kwam vermoedelijk dan ook doordat ze zo weinig indrukwekkend waren. Deze panelen vormen Rembrandts eerste aarzelende schreden op het pad van zelfstandig kunstenaar in Leiden.

Aan de hand van Rembrandts schilderijen uit die eerste jaren is het bijna mogelijk om per maand de ontwikkeling te reconstrueren van zijn technische vaardigheden en van het daaruit voortvloeiende zelfvertrouwen, ook al zijn niet al zijn vroege werken gedateerd. Zijn *Christus verjaagt de geldwisselaars uit de tempel* (cat. 57) moet na *De zintuigen* zijn geschilderd, want het kleine formaat, de drukke compositie, de gezichtstypen en de heldere kleuren vertonen een opvallende gelijkenis. *De steniging van de heilige Stefanus* (cat. 58) draagt het monogram 'Rf' en het jaartal 1625 en zal dus direct voor *Christus verjaagt de geldwisselaars uit de tempel* zijn ontstaan. *De Heilige Stefanus* is groter en heeft een ambitieuzere compositie. De onervarenheid van de jonge kunstenaar blijkt echter duidelijk uit het feit dat het middelpunt van de compositie, de figuur van de heilige diaken in zijn opperkleed die op zijn knieën zit met zijn ogen en linkerhand ten hemel geheven, niet in het centrum is geplaatst en dat een groot deel van de linkerkant van het paneel wordt ingenomen door een figuur te paard en een stenengooier te voet die zich in de schaduw bevinden. Dergelijke figuren in de schaduw komen voor in het werk van Adam Elsheimer, en het motief keert ook terug bij Pieter Lastman.⁶ Door de grootte van de figuur te paard wordt de compositie onevenwichtig. In vergelijking met *De zintuigen* is Rembrandts palet hier versoberd en de tekening is zelfverzekerder, maar de opstelling blijft eendimensionaal, met twee figuurgroepen in het midden en gebouwen op de achtergrond die boven het centrale drama lijken te zweven.

In dit schilderij, dat de kunstenaar maakte toen hij 19 jaar was, vinden we Rembrandts eerste zelfportret. Vlak boven het hoofd van Stefanus, schuin rechts, lacht hij de kijker toe. Hij is eenvoudig te herkennen aan zijn grote neus en het warrige krulhaar. Het is algemeen bekend dat Rembrandt veel meer zelfportretten schilderde, etste en tekende dan zijn Nederlandse (en Vlaamse) tijdgenoten (zie p. 159).⁷ Dat deed hij onder meer omdat hij sterk overtuigd was van zijn eigen talent ondanks zijn aarzelende begin. Hij maakte zijn vroegste zelfstandige zelfportret (cat. 1) rond 1628, maar voegde incidenteel zelfportretten toe aan een aantal van zijn eerste historiestukken. Het zijn de eerste voorbeelden waaruit blijkt dat Rembrandt zich bewust in een krachtige en met opzet niet-Italiaanse Nederlandse traditie plaatste. Het invoegen van zelfportretten in werken met Bijbelse taferelen werd bijvoorbeeld ook gedaan door Nederlandse voorgangers als Hans Memling (1430–1494), Gerard David (1460–1523), Dirk Bouts (1415–1475) en Lucas van Leyden (1494–1533). In *De steniging van de heilige Stefanus* heeft hij zichzelf weggelaten in de compositie en lacht hij goedkeurend om de moord op de heilige. Hij identificeert zich dus met de moordenaars en neemt hun schuld



Afb. 31 · Rembrandt, *Kop van een man met halsberg en gepluimde baret*, ca. 1626. Olieverf op paneel, 40 × 29,4 cm. Particuliere verzameling

op zich, en door zijn blik naar de kijker maakt hij ons allemaal medeplichtig aan deze vreselijke gebeurtenis.

Het moet rond datzelfde jaar 1625 zijn geweest dat Rembrandt de borst en het hoofd schilderde van een soldaat met een fijn afgewerkte metalen halsberg (een ringkraag die de hals beschermd) en een exotisch hoofddeksel met een veer (afb. 31).⁸ Het kostuum doet denken aan dat van zestiende-eeuwse Duitse huurlingen, de exotisch uitgedoste Landsknechten. Wellicht is het een oefening in het schilderen van invallend licht: de hoed van de soldaat werpt een diepe schaduw over de linkerkant van diens gezicht en de muur achter hem. Rembrandt realiseerde zich dat hij de suggestie van driedimensionaliteit kon creëren door het verlichten van een deel van de muur achter de figuur, iets wat hij later ook in zijn portretten zou toepassen. Dit werk betreft echter geen portret, want de gelaatstreken van de man zijn niet specifiek maar meer algemeen. Het is evenmin een studie voor een ander schilderij. Werd dit werk geschilderd in opdracht of voor de vrije markt? Of was Rembrandt gewoon aan het experimenteren?

In 1626 lijkt Rembrandt een stap terug te hebben gezet. Het *Historiestuk* (cat. 59), waarvan het onderwerp nog niet is vastgesteld, heeft veel van de kenmerken van de vroegste schilderijen – onhandig getekende figuren, heldere kleuren, een lineaire opstelling van de figuren en een onbeholpen behandeling van diepte – en bevat wederom een zelfportret. Het gezicht van de jonge Rembrandt bevindt zich achter de scepter, tussen de figuur van een keizer en de oudere man met baard aan de rechterkant. Hier wordt Rembrandt getoond als waarnemer en niet als deelnemer zoals in zijn religieuze schilderijen. Er zijn vele pogingen gedaan om vast te stellen welke gebeurtenis hier precies wordt weergegeven, maar geen daarvan was overtuigend. De kostuums en de houding van de figuren lijken erop te wijzen dat het gaat om een tafereel uit de middeleeuwse Nederlandse geschiedenis en niet uit een verhaal uit de oudheid of de Bijbel.

Voor Rembrandt was 1626 een zeer productief jaar. *De doop van de kamerling* (cat. 49) is de bewerking van een compositie met hetzelfde onderwerp van *Lastman* (cat. 48). Rembrandt verandert Lastmans liggende compositie met figuren in een friesachtige opstelling naar een staande compositie waarin hij de figuren in een piramidevorm plaats. Op effectieve wijze experimenteert Rembrandt hier met diepte, al zien we opnieuw grof getekende figuren en heldere, gebrekkig gecombineerde kleuren. Ook de behandeling van de paarden en de hond in de linkerbenedenhoek is onhandig. *Bileam en de ezel* (afb. 7) stamt eveneens uit 1626. Het is op een vergelijkbare manier gedateerd en van een monogram voorzien.⁹ Ook bij dit schilderij volgt Rembrandt Lastmans behandeling van het oudtestamentische onderwerp, maar de voorstelling is beter uitgewerkt, met name van het gewaad en de tulband van Bileam. Rembrandt slaagt er goed in om de dramatiek van deze voorstelling over te brengen. Hij plaatst de engel en de twee ruiters achter Bileam, waarmee hij de suggestie van diepte creëert en het landschap op de achtergrond geloofwaardiger maakt. De vegetatie op de voorgrond in dit werk is beter geslaagd ten opzichte van *De doop van de kamerling*. Om deze redenen lijkt het vanzelfsprekend om *Bileam en de ezel* voor de vervaardiging van *De doop van de kamerling* te plaatsen in de chronologie van Rembrandts vroege werken.

Nog twee van Rembrandts schilderijen zijn gesigineerd en gedateerd in 1626. Het betreft *Musicerend gezelschap* (cat. 72) en *Tobit en Anna met het bolje* (cat. 62). Waarschijnlijk zijn de werken in deze volgorde geschilderd; *Musicerend gezelschap* moet in elk geval vóór *Bileam en de ezel* gemaakt zijn. Deze compositie bevat een opmerkelijk stilleven op de voorgrond met een luit en boeken, waarvan er een is geopend op een bladzijde met muziek. Het tafereel is wederom een nieuwe inventie van Rembrandt en weerspiegelt een onmiskenbare ontwikkeling in zijn werk. Het onderwerp van het schilderij is echter onduidelijk: een jonge vrouw zit met een open partiturenboek op schoot; naast haar staat een tafel met daarop een sierlijke zilveren beker. Ze zingt en slaat met haar rechterhand de maat. Aan haar voeten ligt een luit. Achter haar bespeelt een man met een tulband een viola da

gamba en tokkelt een jongere man met een gevederd hoofddeksel op een kleine harp. Het tafereel wordt gadeslagen door een oudere vrouw die een hoofddoek of sjaal heeft omgeslagen. De jonge vrouw draagt een fijn bewerkte hoofdtooi, wat suggereert dat ze een allegorische figuur is die een abstract idee representeert, zoals muziek of misschien de muze van de muziek, Euterpe. Rembrandt heeft wederom zijn zelfportret aan de voorstelling toegevoegd, ditmaal in de figuur van de jongeman met de harp. Hij staat achteraan en is zowel deelnemer als waarnemer. Rembrandt is groter en meer prominent aanwezig dan bij de andere zelfportretten die we tot nu toe hebben besproken en hij kijkt ons zeer direct aan, ongetwijfeld een teken van het toegenomen zelfvertrouwen van de jonge schilder.

Indien deze voorgestelde volgorde klopt, is het laatste schilderij uit 1626 *Tobit en Anna met het bokje* (cat. 62), dat wederom is gedateerd en voorzien van een monogram. De tekening is hier vaardiger, de kleur wat zachter en het drama subtiel maar overtuigend, hoewel de compositie overvol is. Terwijl Tobit zit te bidden, kijkt Anna verschrikt naar zijn gezicht. Ze is danig van haar stuk door zijn beschuldiging. Het patroon van haar hoofddoek is gedetailleerd geschilderd, en dat geldt ook voor de brede sierrand van Tobits gewaad.

In deze vroege jaren was Rembrandt voortdurend aan het experimenteren. In 1627 begon hij zachtere kleuren te gebruiken. De heldere, lichte tinten van Pieter Lastman maken dan plaats voor bruine, grijze, donkergele en blauwe schakeringen. Deze ontwikkeling correspondeert met de zogenoemde monochrome stijl, die we bijvoorbeeld ook vinden in de landschappen van Rembrandts tijdgenoten Jan van Goyen en Salomon van Ruysdael en in de stillevens van Jan Davidsz. de Heem (1606–1684). Er is zelfs wel gesuggereerd dat heldere minerale pigmenten in deze oorlogsjaren beperkt voorhanden waren.¹⁰ Maar zoals gezegd, misschien was Rembrandt gewoon op zoek naar nieuwe werkwijzen. Zonder twijfel experimenteerde hij in deze periode ook voor het eerst serieus met *clair-obscur*, dramatisch invallend licht dat figuren in zijn composities sterk doet uitkomen. In het kleine paneel *De vlucht naar Egypte* (cat. 66) is het licht bijna teatraal en worden Maria en het Christuskind op de rug van een ezel naar de lichtbron geleid door een krachtige Jozef op blote voeten. De figuren werpen lange, diepe schaduwen op de grond. De stralenkrans van het kind licht fel op tegen de omringende duisternis. De achtergrond is volledig donker en de vegetatie in de linkerbenedenhoek is slechts zichtbaar in silhouet, maar zorgt er wel voor dat de figuren in dit desolate landschap geplaatst worden. Het licht valt tevens op het timmergereedschap van Jozef en dat zorgt voor een aantrekkelijke en realistische toets.

In hetzelfde jaar 1627 schilderde hij *Oude man die zijn geld telt* (afb. 32),¹¹ waarin hij *clair-obscur* gebruikt op een manier die veel meer doet denken aan de techniek van de volgers van Caravaggio in Utrecht, zoals Hendrick ter Brugghen (1588–1629). Stilistisch lijkt het zelfs dusdanig op het werk van Ter Brugghen dat Rembrandt zijn werk wel moet hebben bestudeerd voordat hij aan zijn eigen schilderij begon. De oude man kijkt naar een munt bij het licht van een kaars, maar de vlam gaat schuil achter zijn hand. De kaars verlicht zijn gelaat en kleding, de stapel folianten, boeken en papieren, evenals de geldbuidel, munten en weegschaal op de tafel. De omgeving wordt slechts gesuggereerd door een raam in de muur achter hem en een kachel aan de linkerkant, die nog maar net in de duisternis kunnen worden ontwaard. De stillevens-elementen zijn dominant en meer geslaagd dan in *Musicerend gezelschap* en duiden op een ontwikkeling naar meer complexiteit.

In *De apostel Paulus in de gevangenis* (afb. 33) bereiken Rembrandts experimenten met lichteffecten en gedempte kleuren een hoogtepunt.¹² Het palet is terughoudend, behalve op de muur achter Paulus, waar het licht op valt. Op dit werk is wederom sprake van een vakkundig geschilderd stilleven van een zwaard en een boek – zijn vaste attributen. Op dit schilderij zien we Rembrandts eerste diepzinnige en ontroerende afbeelding van een Bijbels onderwerp. Paulus zit in zijn cel (misschien in Rome, in afwachting van zijn martelaarschap), hij is in gedachten verzonken en diep geconcentreerd. Misschien mediteert hij over de aard van de liefde, waarover hij schrijft in hoofdstuk 13 van zijn eerste brief aan de Korintiërs. In dit fantastische werk bereikt Rembrandt, de grootste schilder en etser van



Afb. 32 · Rembrandt, *Oude man die zijn geld telt*, 1627. Olieverf op paneel, 32 × 42,5 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (828D)



Afb. 33 · Rembrandt, *De apostel Paulus in de gevangenis*, 1627. Olieverf op paneel, 72,8 × 60,2 cm. Staatsgalerie, Stuttgart (746)



Afb. 34 · Rembrandt, *David met het hoofd van Goliath*, 1627. Olieverf op paneel, 27,2 × 39,6 cm. Kunstmuseum, Basel (G 1958.3)

Afb. 35 · Rembrandt, *Simeon in de tempel*, ca. 1628. Olieverf op paneel, 55,4 × 43,7 cm. Kunsthalle, Hamburg (HK-8)

Bijbelverhalen ooit, een nieuw niveau. Hij beeldt de oude apostel af tijdens het kwellende proces van creatie, waarin hij naarstig op zoek is naar ideeën en naar de woorden waarin ze kunnen worden uitgedrukt.

Het losjes geschilderde, helder gekleurde en schetsmatige *David met het hoofd van Goliath* (afb. 34) is voorzien van een monogram en het jaartal 1627. Het jaartal wordt in twijfel getrokken, want het schilderij doet sterk denken aan het *Historiestuk* uit 1626, in elk geval wat de compositie betreft.¹³ Het lijkt wel of Rembrandt ons met dit werk in verwarring wilde brengen.¹⁴ Maar bij elke poging om de chronologie van Rembrandts vroege werken vast te stellen, moet men oppassen niet voorbij te gaan aan zijn experimenteerdrijf. *David met het hoofd van Goliath* is geschilderd met een dusdanig onverwachte vrijheid, dat het vaak een schets wordt genoemd. In niets is het met Rembrandts vroege werken te vergelijken. Welke functie het zou kunnen hebben gehad bij het maken van een groter en meer afgewerkt schilderij, laat zich niet eenvoudig raden. In tegenstelling tot Rubens maakte Rembrandt geen gedetailleerde en gekleurde olieverfschetsen, maar voorbereidende tekeningen van individuele figuren, studies van hoofden in olieverf op doek en paneel, en ondertekeningen die, nadat ze tevoorschijn zijn gekomen op röntgen- en infraroodfoto's, ons op vroege ideeën wijzen, waar hij soms vervolgens weer van afstapte (zoals bij *Het berouw van Judas*, cat. 85). In dit geval is er echter niets wat hierop lijkt. Vermoedelijk was hij dus aan het experimenteren met een nieuwe techniek, waarbij hij waarschijnlijk werd geïnspireerd door Rubens, maar hij ging niet op deze weg verder. Opnieuw voegde hij een zelfportret toe: zijn trekken zijn te ontwaren in de centrale groep, achter de oudere man die voor David buigt. Niet voor het eerst toont hij zichzelf als waarnemer van een gruwelijk oudtestamentisch tafereel.

Het ongedateerde *Simeon in de tempel* (afb. 35) is rechtsonder gesigneerd met 'Rembrandt. f'.¹⁵ Deze signatuur begon Rembrandt pas later te gebruiken, dus het lijkt erop dat deze naderhand is toegevoegd. *Simeon* moet direct na *De apostel Paulus in de gevangenis* zijn geschilderd, vermoedelijk dus in 1628. Net als in *Paulus* valt een sterk licht van links op een ruw gepleisterde muur. Maria knielt voor de oude Simeon, die het Christuskind vasthoudt; Jozef is slechts zichtbaar in silhouet geknield met zijn rug naar de beschouwer in de linkerbenedenhoek. Anna, de profetes die in het Evangelie volgens Lucas wordt genoemd, staat rechtop achter de groep met opgeheven handen en dankt God.¹⁶ Wederom overheerst het clair-obscur, waardoor de groep figuren afsteekt tegen de duisternis. Maria's plechtige, peinzende gelaat lijkt uit te drukken dat ze een grote verantwoordelijkheid draagt terwijl

ze met eerbied luistert hoe Simeon vertelt over de goddelijke rol van haar zoon. Het is duidelijk dat de betekenis van Simeons woorden maar moeilijk tot haar doordringt.

Deze stilistische ontwikkeling wordt voortgezet in *Twee oude mannen in dispuut* (afb. 14).¹⁷ Hoewel dit schilderij niet gedateerd is, werd het vrijwel zeker geschilderd in 1628. Dit werk toont als eerste het monogram 'RL' ('Rembrandus Leidensis'), waaruit blijkt dat Rembrandt wilde dat men hem beschouwde als een schilder uit Leiden en dat hij trots was op de befaamde artistieke traditie van zijn geboortestad. Dit werd zijn gebruikelijke signatuur (met of zonder de H waarmee hij aangaf de zoon te zijn van Harmen, die in 1630 overleed) tot hij rond de tijd dat hij naar Amsterdam verhuisde, aan het einde van 1631, simpelweg met zijn voornaam ging signeren. De geleerde wiens gezicht frontaal zichtbaar is, leunt naar voren om een passage aan te wijzen, vermoedelijk in de Bijbel, terwijl de andere geleerde, die van achteren is geschilderd, zijn vingers tussen enkele bladzijden houdt, zonder twijfel omdat daar dingen staan waarmee hij zijn argumenten kracht wil bijzetten. Het schilderij bevat een overtuigend en fraai geschilderd stilleven van een globe, een kaars en boeken.

In *De apostel Paulus aan zijn schrijftafel* (afb. 36) keert Rembrandt terug naar een eerder onderwerp.¹⁸ Het lichteffect wordt bewerkstelligd door een verborgen kaars die het silhouet van het open boek accentueert, terwijl licht uit een raam op de linkerkant van Paulus' gezicht valt. Paulus heeft een pen in zijn hand en lijkt na te denken over de volgende zin van zijn brief. De uitgestrekte linkerarm en -hand, en het donkerpaarse gewaad met de fijn afgewerkte zijden sjerp, zijn prachtig en vloeiend geschilderd, maar de werkelijke kwaliteit van dit fraaie doek is in zijn huidige staat – door de verkleurde vernislagen – moeilijk te beoordelen.

De onvoorspelbare ontwikkeling van Rembrandt blijkt duidelijk uit *Simson en Delila* (cat. 84), dat is gesignd met het Leidse monogram 'RHL' (Rembrandus Hermanni Leidensis) en voorzien van het jaartal 1628. Het betreft een zeer dramatische weergave van het moment waarop de Filistijnen Simson besluipen terwijl hij slaapt met zijn hoofd op Delila's schoot. Ze wijst naar zijn haar, waarin het geheim van zijn kracht schuilt. De eerste Filistijn doemt op uit de schaduw, er valt licht op de muur achter hem, waardoor zijn arm en de schaar waarmee hij Simsons haar zal afknippen, opvallen. Dit is een van Rembrandts vroege meesterwerken, onder meer door het geslaagde dramatische effect en de verfijnde weergave van de stoffen van de kleding van de hoofdfiguren.¹⁹

Alsof Rembrandt zijn experimenteerdrijf en stilistische rusteloosheid wilde benadrukken, schilderde hij vervolgens *De voetoperatie* (cat. 47), gesignd met 'RHL' en gedateerd 1628. Dit schilderij is in wezen een genrestuk, iets wat in Rembrandts geschilderde oeuvre weinig voorkomt. Het herinnert aan *De zintuigen* van een jaar of vier eerder. In *De keioperatie* (afb. 133), dat een allegorie van het gevoel voorstelt, wordt een hoofdoperatie afgebeeld, al gebruikte men ook vaak voetoperaties ter illustratie van dit zintuig, dat wellicht ook het onderwerp vormt van dit schilderij. Mogelijk maakte het deel uit van een tweede reeks over de zintuigen en zijn de andere doeken nog niet ontdekt of verloren gegaan. *De voetoperatie* wijkt af van *De keioperatie*: het is groter, de kleuren zijn meer ingetogen, de tekening bekwaamer en het stilleven op de voorgrond is geslaagder. Dergelijke genrestukken zijn ongebruikelijk voor Rembrandt en hij heeft zich er daarna bijna nooit meer aan gewaagd, echter is dit werk onmiskenbaar van zijn hand. Niet veel is bekend over Rembrandts kunsttheorie, maar we kunnen er redelijkerwijs van uitgaan dat zijn kijk op onderwerpen te vergelijken was met die van zijn tijdgenoten. Als historieschilder stonden genrestukken zoals *De voetoperatie* waarschijnlijk niet hoog op zijn lijst van onderwerpen.

Rond 1628 schilderde Rembrandt zijn eerste onafhankelijke zelfportretten, die wellicht beter te omschrijven zijn als studies van hoofden (tronies) waarbij hij het model gebruikte dat het dichtst in de buurt was: hijzelf. Het *Zelfportret* in het Indianapolis Museum of Art is vrijwel zeker een oefening in clair-obscur (afb. 37).²⁰ Het is voorzien van Rembrandts Leidse monogram 'RHL' en werd waarschijnlijk geschilderd in 1628. Het invallende licht van links



Afb. 36 · Rembrandt, *De apostel Paulus aan zijn schrijftafel*, ca. 1629. Olieverf op paneel, 47,2 × 38,6 cm. Germanisches Nationalmuseum, Neurenberg (GM392)

Afb. 37 · Rembrandt, *Zelfportret*, ca. 1627. Olieverf op paneel, 42,8 × 33 cm. Indianapolis Museum of Art, Newfields (C10063)



zorgt ervoor dat de linkerkant van het gezicht sterk afsteekt tegen de donkere achtergrond, terwijl de rechterkant grotendeels opgaat in de duisternis. Zijn baret werpt een schaduw over zijn ogen. Het schilderij is uiterst gedetailleerd. Er zijn zelfs stoppels op de kin en puistjes op de kaaklijn te ontwaren. Het Zelfportret in het Rijksmuseum (cat. 1), vermoedelijk uit hetzelfde jaar, is eveneens een studie naar invallend licht. Op dit werk is de kunstenaar afgebeeld zonder hoofddeksel, waardoor een stevige bos krullen te zien is. Dit zelfportret is grof geschilderd, het licht valt op zijn linkerwang en neus en de rest van zijn gelaatstrekken bevindt zich in de schaduw, waarbij het silhouet van zijn rechterwang scherp afsteekt tegen de bleke muur. Bij het schilderen van de krullen gebruikte hij de achterkant van een penseel om in de natte verf te krassen en hiermee een speels effect te creëren. Deze techniek zou Rembrandt steeds weer opnieuw toepassen in zijn vroege portretten. De achtergrond op dit werk is wederom een simpele ruw gepleisterde muur die achter het hoofd van de kunstenaar is verlicht om het geheel een ruimtelijke indruk te geven.

Een heel andere sfeer heeft Zelfportret (cat. 15), een zelfportret dat recentelijk herontdekt werd en door het Getty Museum aangekocht. Op dit schilderij beeldt hij zijn hoofd en bovenlichaam af, hij leunt naar achteren en lacht en ook hier draagt hij een metalen ringkraag. Dit is slechts een van een handvol schilderijen van de kunstenaar op koper.²¹ Door het zeer gladde oppervlak van deze drager kan de kunstenaar zorgen voor een bijzonder precieze en gedetailleerde afwerking. Het rond 1630 geschilderde *Oude vrouw in gebed* (afb. 38) is daar ook een voorbeeld van.²² Voor *Lachende soldaat* (afb. 39), dat hij eveneens rond 1630 maakte, gebruikte hij dezelfde drager maar hij gaf dit werk een grove afwerking met dikke lagen verf.²³ Wanneer je deze schilderijen vergelijkt, zie je dat de jonge kunstenaar verschillende schildertechnieken toepast en hiermee diverse effecten creëert passend bij verschillende onderwerpen. Voor zijn Zelfportret heeft hij een dikke laag verf op het koper aangebracht, de afzonderlijke penseelstreken zijn in de achtergrond te ontwaren en de gelaatstrekken opgebouwd uit korte halen roze en geel. Dit portret is niet zo zeer een studie naar invallend licht dan bijvoorbeeld het Zelfportret in Indianapolis. Andermaal valt er licht op de linkerkant van het gezicht, waardoor er een schaduw wordt geworpen op de rechterkant, en maakt hij gebruik van de inmiddels bekende truc om de muur achter het onderwerp te verlichten teneinde de figuur beter te doen uitkomen en diepte te geven.



Afb. 38 · Rembrandt,
Oude vrouw in gebed,
ca. 1630. Olieverf
op verguld koper,
15,5 × 12,2 cm.
Residenzgalerie,
Salzburg (549)

Afb. 39 · Rembrandt,
Lachende soldaat, ca. 1630.
Olieverf op verguld
koper, 15,3 × 12,2 cm.
Mauritshuis, Den Haag
(598)

In zijn vroege zelfportretten, zowel in schilderij als in ets, gebruikt Rembrandt zijn eigen gezicht om verschillende uitdrukkingen en emoties te onderzoeken. De groep zelfportretten die hij rond 1628 schilderde, waarvan de meeste zijn voorzien van een monogram, maar niet van een jaartal, vertelt ons veel over de kunstenaar. Nadat hij met *De apostel Paulus in de gevangenis* een ongekend niveau had bereikt, moet Rembrandt het gevoel hebben gehad dat hij zijn potentieel begon waar te maken. Dit nieuwe zelfvertrouwen kwam tot uitdrukking in zijn zelfportretten.

Rond diezelfde tijd maakte Rembrandt een schilderij met een verrassend onderwerp. Op *Kaartspelers in een interieur* ('*La Main Chaude*') (cat. 77) is een schemerig interieur te zien waarin drie mannen het populaire spel lijken te spelen waar het schilderij zijn naam aan ontleent, terwijl een violist muziek maakt en twee anderen iets drinken aan een tafel. Het heel precies geschilderde tafereel wordt verlicht door een verborgen kaars op de tafel, waardoor de violist een repoussoir wordt. Opnieuw wordt bewust gebruikgemaakt van een gedempt kleurpalet bestaande uit voornamelijk grijze en lichtgroene tinten. Dit genretafereel van kleine figuren in een interieur is uniek in Rembrandts geschilderde oeuvre. Het is opnieuw een experiment van de jonge kunstenaar. Het werk kan nauwelijks meer verschillen van bijvoorbeeld *De oude man die zijn geld telt* (afb. 32), waarin het effect van licht wordt onderzocht met scherpe lijnen die doen denken aan het werk van Caravaggio (1571–1610).

In 1629, aan het eind van Rembrandts eerste decennium als zelfstandig kunstenaar, maakte hij zijn meest ambitieuze historiestuk: *Het berouw van Judas* (cat. 85). Dit werk is niet alleen belangrijk door het formaat en de ambitie waarmee het geschilderd is, maar ook door het feit dat de meest vooraanstaande kenner van dat moment, Constantijn Huygens, een lange beschrijving heeft nagelaten van zijn bezoek aan Rembrandts atelier in Leiden, waar het schilderij toen op de ezel stond (zie pp. 297–299). Rembrandt werkte lang en hard aan deze compositie, zoals kan worden opgemaakt uit een aantal voorbereidende tekeningen. Uit röntgenfoto's bleek tevens dat Rembrandt substantiële veranderingen doorvoerde, zoals de plaats van de hogepriester, die eerst linksboven de groep figuren was gepositioneerd.²⁴ De achtergrond veranderde Rembrandt ook: er werd een sobere muur toegevoegd met een zuil. De wijzigingen laten zien dat dit ambitieuze schilderij Rembrandt veel moeite heeft gekost. Een moderne beschouwer zou de compositie misschien onsamenvattend en



Afb. 40 · Rembrandt, *Kunstenaar in zijn werkplaats*, ca. 1628. Olieverf op paneel, 24,8 × 31,7 cm. Museum of Fine Arts, Boston (38.1838) Zoe Oliver Sherman Collection, geschonken ter nagedachtenis aan Lillie Oliver Poor



Afb. 41 · Rembrandt, *Zelfportret met halsberg*, ca. 1629. Olieverf op paneel, 38,2 × 31 cm. Germanisches Nationalmuseum, Neurenberg (GM 391)



Afb. 42 · Rembrandt, *Zelfportret*, 1629 (cat. 2)

Afb. 43 · Rembrandt, *Zelfportret*, 1630. Olieverf op verguld koper, 15 × 12,2 cm. Nationalmuseum, Stockholm (NM 5324)



melodramatisch vinden, maar Huygens was diep onder de indruk. Nadat hij het schilderij in het atelier had gezien, gaf hij Rembrandt de opdracht om een grote reeks over de passie van Christus te schilderen voor stadhouder Frederik Hendrik.

In dezelfde periode maakte Rembrandt een schilderij (dat echter niet is voorzien van een monogram of datum) met een tafereel dat zich in zijn atelier lijkt af te spelen (afb. 40) en waarin een kunstenaar het grote paneel op zijn ezel bestudeert.²⁵ Mogelijk betreft dit *Het berouw van Judas*, want het grote formaat van dit werk was zeer ongebruikelijk in deze fase van zijn carrière. De schilder is te veel in de schaduw gehuld om te kunnen worden geïdentificeerd als Rembrandt of als Gerrit Dou, zijn eerste en belangrijkste leerling in Leiden, die in 1628 in het atelier begon. De werkplaats is waarschijnlijk gebaseerd op Rembrandts atelier, en daarmee geeft het schilderij ons een idee van het sobere interieur (met een palet aan de muur) en het licht dat door de ramen naar binnen valt.

In hetzelfde jaar als *Het berouw van Judas*, 1629, maakte Rembrandt *De maaltijd te Emmaus* (cat. 76), gedateerd en voorzien van het monogram 'R'. Het werk is opnieuw een studie naar licht, maar hier gaat het om goddelijk licht dat wordt uitgestraald door Christus zelf en waardoor zijn silhouet donker afsteekt tegen de muur. Het licht op de voorgrond contrasteert sterk met het flauwe licht van de keuken op de achtergrond. Hier zien we de culminatie van Rembrandts lange en inspannende studie naar licht. Recentelijk werd het werk schoongemaakt en het bleek geschilderd te zijn op papier, dat op een eikenhouten paneel bevestigd is. Het is de eerste keer dat Rembrandt deze drager gebruikte. De schilderijen op papier die hij in zijn latere carrière maakte, houden verband met zijn prenten. Waarom hij in dit geval papier gebruikte, is onbekend. Misschien was hij van plan om een prent te maken of misschien was hij gewoon aan het experimenteren met een nieuwe drager, zoals hij eerder had gedaan met koperplaten.

Een vergelijking tussen *De maaltijd te Emmaus* en Rembrandts *Slapende man bij het vuur* (cat. 93), eveneens geschilderd in 1629, leverde nuttige inzichten op. De eerste eigenaar van de laatstgenoemde was Jacques de Gheyn III, een amateurkunstenaar en goede vriend van Constantijn Huygens uit Den Haag.²⁶ Waar *De maaltijd te Emmaus* grof, haast schetsmatig, geschilderd is op papier, is *Slapende man bij het vuur* een zeer gedetailleerd schilderij, met licht dat op de jas van de man valt en waardoor knopen en kwastjes zichtbaar zijn. Dit schilderij is een voorbode van de uitzonderlijk prestatie die Rembrandt het jaar daarna zou leveren met zijn *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem*.

Naarmate Rembrandt meer zelfvertrouwen kreeg, werden zijn zelfportretten ambitieuzer. In 1629 zijn het niet langer studies van gezichtsuitdrukkingen en invallend licht, maar



zelfstandige portretten. Met Rembrandts toenemende bekendheid groeide ongetwijfeld ook de vraag naar zelfportretten, maar we moeten niet vergeten dat Rubens, die op dat moment veel beroemder was dan Rembrandt, er maar weinig maakte. Het lijkt geen twijfel dat Rembrandt zijn veranderende uiterlijk wilde vastleggen. In 1629, met de woorden van Huygens nagalmend in zijn hoofd, schildert hij zichzelf ten halven lijve (afb. 113) in een mantel met een gouden ketting om zijn schouders en een baret met een veer en een juweel op het hoofd: het beeld van een succesvolle jonge kunstenaar.²⁷ Maar in dezelfde periode maakte hij ook een groep informele zelfportretten, bustes in close-up waarin hij een halsberg draagt (afb. 41),²⁸ met een diepe schaduw over zijn gezicht (cat. 2 en afb. 42)²⁹ en, wederom op koper, met warrig haar dat onder een baret uitkomt (afb. 43).³⁰

Na jaren van experimenteren had Rembrandt in 1630 een gedetailleerde stijl ontwikkeld met opvallende lichtnuanceringen en schaduwval. *Andromeda* (afb. 44)³¹, het eerste naakt dat hij schilderde, en *De barmhartige Samaritaan* (afb. 45)³², waarvan hij de compositie in 1633 overnam voor een ets, zijn daar allebei voorbeelden van. In *David speelt de harp voor koning Saulus* (afb. 46) gaat David bijna geheel op in de schaduw.³³ In Rembrandts meest geslaagde compositie uit die eerste jaren, *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* (cat. 94), is eveneens een enkel en sterk verlicht figuur te zien. Dit voortreffelijke schilderij vormt een nieuw hoogtepunt in Rembrandts oeuvre en dwingt ons opnieuw na te denken over de ontwikkeling van zijn stijl. De heilige zit in de bekende melancholieke pose: neergeslagen ogen en het hoofd steunend op de hand. In de verte is, via de ingang van de grot waarin hij schuilt, het brandende Jeruzalem te zien. De brandende stad is niet de bron van het licht in de grot, een onbekende bron belicht de heilige van voren en werpt een schaduw op de rotswand achter hem. De gedetailleerde uitwerking van Jeremia's hoofd en gewaad, de gouden en zilveren schalen en het kostbare kleed dat hij uit de tempel heeft gered, geven blijk van een zelfverzekerdheid. Dit werk kan beschouwd worden als Rembrandts eerste meesterwerk.

In de jaren 1630–1632 maakte Rembrandt een reeks schilderijen waarop klassieke of Bijbelse figuren werden afgebeeld. De schilderijen zijn allemaal uitgevoerd op een relatief klein formaat eikenhouten paneel en tonen allen een dramatisch onderwerp. De eikenhouten drager stelde Rembrandt in staat om de schilderijen heel precies af te werken. Tot de schilderijen in deze groep behoren *Simeon in de tempel* (cat. 107), *De opwekking van Lazarus* (afb. 141)³⁴, *De ontvoering van Proserpina* (cat. 91), *De ontvoering van Europa* (cat. 92)³⁵ en *Minerva* (afb. 12). De keuze voor deze onderwerpen, met name die uit de klassieke literatuur, suggereert dat ze in opdracht

Afb. 44 · Rembrandt, *Andromeda*, ca. 1630. Olieverf op paneel, 34,5 × 25 cm. Mauritshuis, Den Haag (707)

Afb. 45 · Rembrandt, *De barmhartige Samaritaan*, 1633. Olieverf op paneel, 24,2 × 19,8 cm. Wallace Collection, Londen (P203)

Afb. 46 · Rembrandt, *David speelt de harp voor koning Saulus*, ca. 1630. Olieverf op paneel, 62 × 50 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main (498)



Afb. 47 · Rembrandt, *Lezende oude vrouw*, 1631.
Olieverf op paneel, 59,8 × 47,7 cm. Rijksmuseum,
Amsterdam (SK-A-3066)

werden geschilderd en niet voor de vrije markt waren bestemd. In *Lezende oude vrouw* (afb. 47) paste Rembrandt dezelfde techniek toe voor een minder dramatische voorstelling van een geconcentreerde vrouw. Het licht valt van links op de bladzijden van de open bijbel en op de randen van de kostbare, dieprode mantel en de hoofddoek met gouden band van de vrouw.³⁶

In deze periode vervaardigde Rembrandt ook Christus aan het kruis (afb. 48).³⁷ De eenvoudige compositie is ontleend aan Peter Paul Rubens: Christus steekt af tegen de omringende duisternis doordat er van links een fel licht op zijn lichaam valt. Hoewel er geen tekeningen met dit thema bekend zijn, lijkt het lichaam van Christus naar het leven te zijn afgebeeld: hij is niet uitgemergeld en ook zijn ribben steken niet uit. Zijn mond staat open en hij schreeuwt: 'Mijn God, mijn God. Waarom hebt Gij mij verlaten?'³⁸

Een van de merkwaardigste zelfportretten van Rembrandt (cat. 140) dateert uit hetzelfde uiterst productieve jaar, 1631. Hierop is de kunstenaar te bewonderen in een oosters kostuum: een bruin satijnen gewaad, een donkerbruine fluwelen mantel, handschoenen en een fijn afgewerkte tulband met een veer. Hij staat en leunt op een stok met een grote poedel voor zijn voeten. Wat is de bedoeling van deze exotische uitdossing? Het schilderij is gesigneerd met de volledige voornaam van de kunstenaar, 'Rembrandt', gevolgd door de datum. Het was de eerste keer dat Rembrandt op deze wijze signeerde, en dat is veelzeggend. In het vervolg ziet hij meestal af van het monogram met de verwijzing naar zijn vader en zijn geboorteplaats en signeert hij met zijn voornaam, waarmee hij bewust het voorbeeld volgt van de grote renaissancekunstenaars. Daarbij moet niet worden vergeten dat zijn naam in de zeventiende-eeuwse Nederlanden zeer ongebruikelijk was. Het is niet bekend waarom zijn ouders die naam hadden gekozen, maar als ze hem Adriaen hadden genoemd (zoals zijn oudere broer) of Jan, dan zou het gebruik van alleen de voornaam veel minder effectief zijn geweest.



Afb. 48 · Rembrandt, *Christus aan het kruis*, 1631. Olieverf op paneel,
99,9 × 72,6 cm. Église Saint-Vincent,
Le Mas d'Agenais



Rond 1631 schilderde Rembrandt een reeks mannelijke figuren, bustes of ten halven lijve. Een fraai voorbeeld daarvan is *Oude man met halsberg* (afb. 49).³⁹ Het is onduidelijk wat de functie van deze schilderijen is: het zijn geen portretten, maar studies die op panelen zijn geschilderd en waarbij een verlichte achtergrond zorgt voor een gevoel van ruimtelijkheid. Dit was een techniek die de kunstenaar met groot succes zou toepassen bij de portretten die hij in de daaropvolgende jaren maakte; misschien waren deze studies op een bepaalde manier een voorbereiding voor die portretten.

In de winter van 1631 verhuisde Rembrandt naar Amsterdam.⁴⁰ In Leiden was hij een historieschilder geweest, en dat bleef hij ook voor alles, maar toen de kunsthandelaar Hendrick van Uylenburgh zijn studies van koppen zag, begreep hij Rembrandts potentie als portretschilder. Dat zijn vertrouwen gegrond was, is te zien aan een van de fraaiste vroege portretten van de kunstenaar, zoals dat van Nicolaes Ruts (afb. 50), gesigneerd met zijn Leidse monogram en voorzien van het jaartal 1631.⁴¹ Ruts (1573–1638) was een Amsterdamse handelaar in bont uit Rusland, en Rembrandt schildert hem met een prachtige bontgevoerde mantel. Het licht achter hem omkadert zijn karaktervolle gezicht en bovenlichaam. Het grote, op een kostbaar mahoniehouten paneel geschilderde portret is volledig geslaagd. Dit stimuleerde Rembrandt ongetwijfeld om in deze nieuwe richting door te gaan en hij zette Van Uylenburgh ertoe aan om nieuwe modellen voor hem te vinden. Het is niet bekend of dit portret is geschilderd in Amsterdam, waar Ruts vermoedelijk voor Rembrandt poseerde, of in het atelier van de kunstenaar in Leiden. De twee steden liggen maar 36 km uit elkaar, en de reis per boot was relatief eenvoudig; we kunnen er daarom van uitgaan dat Rembrandt regelmatig heen en weer reisde voordat hij zich definitief in Amsterdam vestigde.

Jacob Bruyningh (1606–1655), een notaris die in 1634 werd benoemd tot stadssecretaris van Amsterdam, wordt tentatief beschouwd als het onderwerp van *Portret van een man aan zijn schrijftafel* (afb. 51),⁴² dat eveneens is voorzien van het jaartal 1631. Hij is afgebeeld terwijl hij aan het werk is en even opkijkt van zijn documenten. Het portret is geschilderd op doek en draagt het Leidse monogram van de kunstenaar, hoewel het niet waarschijnlijk is dat het in zijn geboortestad is geschilderd. Vrijwel zeker heeft hij het gebruikt omdat hij trots was op de artistieke traditie van Leiden en niet vanwege zijn fysieke aanwezigheid aldaar.

Door het indrukwekkende begin van Rembrandts carrière als Amsterdamse portrettist was het voor Van Uylenburgh niet moeilijk om modellen voor hem te vinden. De kunstenaar maakte de volgende drie jaar voornamelijk portretten en had daar veel succes mee. Vaak lijkt hij snel te hebben gewerkt en gezien het aanzienlijke aantal portretten uit die jaren en de verscheidenheid hiervan moet hij (of Van Uylenburgh) assistenten hebben aangesteld.

Afb. 49 · Rembrandt, *Oude man met halsberg*, ca. 1631. Olieverf op paneel, 66 × 50,8 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles (78.PB.246)

Afb. 50 · Rembrandt, *Portret van Nicolaes Ruts*, 1631. Olieverf op mahoniehouten paneel, 116 × 87 cm. Frick Collection, New York (1943.1.150)

Afb. 51 · Rembrandt, *Portret van een man aan zijn schrijftafel*, 1631. Olieverf op doek, 104,4 × 91,8 cm. Staatsmuseum de Hermitage, Sint-Petersburg (r3-744)

Dit was gebruikelijk in drukke ateliers van portretschilders, hoewel de mate waarin deze assistenten werden ingezet een punt van discussie is. Helaas weten we niets over de financiële afspraken tussen Rembrandt en Van Uylenburgh. In ieder geval was dit een zeer succesvolle periode voor de kunstenaar. Na een paar jaar beschikte hij dan ook over voldoende financiële zekerheid om met Van Uylenburghs nicht Saskia te kunnen trouwen en een groot huis aan de Breestraat te kopen.

Zijn eerste groepsportret, *De anatomische les van Dr Nicolaes Tulp* (afb. 52) is het fraaiste werk van Rembrandts vroege Amsterdamse portretten uit het verbazingwekkend productieve jaar 1632. Zijn ervaring als historieschilder stelde hem in staat om een groep chirurgijns op uiterst originele wijze tot leven te brengen.⁴³ Dr. Tulp laat zien hoe spieren werken terwijl zijn collega's zich met grote belangstelling over het lijk buigen. Tulp behoorde tot een vooraanstaande Amsterdamse familie. We kunnen ervan uitgaan dat het belang van deze opdracht, het geslaagde resultaat en de publieke vertoning van het schilderij in het gebouw van het Amsterdamse chirurgijns-gilde, hebben geleid tot meer portretopdrachten van prominente families uit de stad. Daaronder bevinden zich de portretten van Jean Pelicorne en zijn zoon Caspar en van zijn vrouw Susanna van Collen en haar dochter Anna (afb. 53 en 54), beiden gesigeneerd met 'Rembrant' gevolgd door een onleesbare datum, maar vrijwel zeker geschilderd in 1632. Het jaar daarop maakte Rembrandt een reeks opmerkelijke portretten op verschillende formaten en in diverse technieken.⁴⁴ Een voorbeeld daarvan is het levendige dubbelportret *Portret van Jan Rijksen en zijn vrouw Griet Jans* (afb. 55), waarin Griet een boodschap brengt naar haar man terwijl hij de romp van een schip aan het tekenen is.⁴⁵ Andere voortreffelijke portretten uit

Afb. 52 · Rembrandt, *De anatomische les van Dr Nicolaes Tulp*, 1632. Olieverf op doek, 169,5 × 216,5 cm. Mauritshuis, Den Haag (146)





deze periode van Rembrandts carrière zijn de zogenoemde 'Beresteyn-portretten' (afb. 56 en 57),⁴⁶ Portret van Joris de Caullery (afb. 58),⁴⁷ Portret van Marten Looten (afb. 59)⁴⁸ en de twee kleine portretten van de vrienden Maurits Huygens en Jacques de Gheyn III (cat. 109 en 110), allemaal uit 1632, alsmede het schilderij van de eminente remonstrantse predikant Johannes Wtenbogaert (Uytenbogaert) (afb. 60)⁴⁹ uit 1633 en Portret van een 83-jarige vrouw (mogelijk Aechje Claesdr.), dat misschien wel het beste is van al zijn portretten uit deze periode (cat. 147).

Ondanks zijn veeleisende en succesvolle carrière als portrettist wilde Rembrandt niets liever dan terugkeren naar zijn eerste liefde: de historieschilderkunst. Dat blijkt wel uit zijn majestueuze werk *De oosterse vorst* ('The Noble Slav') (cat. 144), dat is geschilderd met adembenemende vaardigheid, waarbij hij eenzelfde soort techniek gebruikte als bij zijn eigentijdse portretten: de verlichte achtergrond om het onderwerp beter te doen uitkomen, het licht dat van linksboven op zijn gezicht en bovenlichaam valt, terwijl het onderlichaam en de rechterhand zich in de schaduw bevinden. De gelaatstreken van de man en de fijne vouwen in het textiel van de tulband zijn heel precies geschilderd. De man oogt exotisch, maar vertegenwoordigt niet een specifiek historische figuur. Dit werk was in wezen een oefening om zijn uitzonderlijke vaardigheden tentoon te spreiden. Het essentiële verschil met alles wat hij daarvoor maakte, is dat hij dit schilderij van één enkele persoon op zeer groot formaat schilderde, en dit geeft een goed idee van Rembrandts enorme ambitie.

In 1634 begon de constante druk om portretten te schilderen hem tegen te staan, hoewel hij er ongetwijfeld behoorlijk wat geld mee verdiende. Dat jaar schilderde hij minder portretten. Daaronder bevonden zich wel de twee zeer grote portretten van Marten

Afb. 53 · Rembrandt, Portret van Jean Pelicorne en zijn zoon Caspar, ca. 1632. Olieverf op doek, 155 × 123 cm. Wallace Collection, Londen (p82)

Afb. 54 · Rembrandt, Portret van Susanna van Collen en haar dochter Anna, ca. 1632. Olieverf op doek, 153 × 121 cm. Wallace Collection, Londen (p90)

Boven

Afb. 55 · Rembrandt, *Portret van Jan Rijksen en zijn vrouw Griet Jans* 1633. Olieverf op doek, 111 × 166 cm. Royal Collection, Londen (RCIN 405533)

Midden

Afb. 56 · Rembrandt, *Portret van een man*, 1632. Olieverf op doek, 112 × 89 cm. Metropolitan Museum of Art, New York (29.100.3). H.O. Havemeyer Collection, legaat van Mrs. H.O. Havemeyer, 1929

Afb. 57 · Rembrandt, *Portret van een vrouw*, 1632. Olieverf op doek, 112,5 × 88,8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York (29.100.4). H.O. Havemeyer Collection, legaat van Mrs. H.O. Havemeyer, 1929

Onder

Afb. 58 · Rembrandt, *Portret van Joris de Caullery*, 1632. Olieverf op doek, 102,5 × 83,8 cm. Fine Arts Museum, San Francisco (66.31). Roscoe and Margaret Oakes Collection

Afb. 59 · Rembrandt, *Portret van Marten Looten*, 1632. Olieverf op paneel, 92,8 × 74,9 cm. Los Angeles County Museum of Art (53.50.3). Geschonken door J. Paul Getty

Afb. 60 · Rembrandt, *Portret van Johannes Uytenbogaert*, 1633. Olieverf op doek, 123 × 105 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-4885)





Afb. 61 · Rembrandt, *Portret van Marten Soolmans*, 1634. Olieverf op doek, 207 × 132,5 cm. Gezamenlijke aankoop van de Staat der Nederlanden en de Republiek Frankrijk, collectie Rijksmuseum, Amsterdam/collectie Musée du Louvre, Parijs (SK-A-5033)

Afb. 62 · Rembrandt, *Portret van Oopjen Coppit*, 1634. Olieverf op doek, 207 × 132 cm. Gezamenlijke aankoop van de Staat der Nederlanden en de Republiek Frankrijk, collectie Rijksmuseum, Amsterdam/collectie Musée du Louvre, Parijs (SK-C-1768)

Soolmans en Oopjen Coppit (afb. 61 en 62).⁵⁰ Van 1635 tot aan het eind van zijn carrière maakte hij relatief weinig portretten, en vaak kende hij de geportretteerde persoonlijk.

Een van de portretten die Rembrandt in 1632 schilderde is dat van Amalia van Solms (afb. 64),⁵¹ de vrouw van stadhouder Frederik Hendrik. Het portret van haar echtgenoot (afb. 63),⁵² streng en profil, in een harnas en afgebeeld in een soort ovaal, is gesigneerd door Gerard van Honthorst, de hofkunstenaar van de Oranjes in Den Haag, en voorzien van het jaartal 1631. Rembrandt kreeg, ongetwijfeld van Huygens, de opdracht om Amalia te schilderen en de twee portretten waren duidelijk bedoeld als paar. De pose is zeer formeel. Waarschijnlijk werd Rembrandt beperkt omdat hij het voorbeeld van Honthorst moest volgen, maar toch is het leerzaam om de twee werken met elkaar te vergelijken. Het portret van Honthorst heeft scherpe lijnen en is eendimensionaal, terwijl Rembrandt het hoofd van zijn model diepte geeft door de contouren van haar profiel zachter te maken. Huygens was een grote bewonderaar van Rembrandts vroege stijl en gaf hem de opdracht om dit portret te maken alsmede een reeks van zeven schilderijen over de passie van Christus. De eerste twee werken van de reeks, waarvan het laatste werd geschilderd in 1646, waren *De Kruisoprichting* (afb. 65)⁵³ en *De Kruisafneming* (afb. 169),⁵⁴ die respectievelijk in 1633 en 1632 werden gemaakt. Het laatste schilderij werd door Rembrandt geëitst in 1633, met behulp van Jan van Vliet (cat. 113 en 114). Uit deze opdrachten blijkt dat Huygens een belangrijke begunstiger van de kunstenaar was. In Rembrandts correspondentie over deze reeks, de enige brieven die we van hem kennen, maakt de kunstenaar slechts één opmerking over zijn werkmethode. Zo schrijft hij dat hij schildert met 'die meeste ende die naetuerelste beweeghelijkheid'. Wat hij daar precies mee bedoelt, is een punt van discussie, maar het betekent waarschijnlijk 'het grootste en meest natuurlijke effect'. Die woorden impliceren dat hij ernaar streefde om bewegingen dramatisch en emoties intens af te beelden.⁵⁵

Afb. 63 · Gerrit van Honthorst (1592–1656), *Portret van prins Frederik Hendrik van Oranje*, 1631. Olieverf op doek, 77 × 60 cm. Koninklijke Verzamelingen, Den Haag (SC/0157)

Afb. 64 · Rembrandt, *Portret van Amalia van Solms*, 1632. Doek, 69,5 × 54,5 cm. Musée Jacquemart-André, Parijs (423)

Afb. 65 · Rembrandt, *De Kruisoprichting*, 1633. Olieverf op doek, 95,7 × 72,2 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München (394)





Afb. 66 · Rembrandt, *Het feestmaal van Belsazar*, ca. 1635. Olieverf op doek, 167,6 × 209,2 cm. National Gallery, Londen (NG 6350)

In zijn vroege jaren in Amsterdam bleef Rembrandt zelfportretten schilderen (cat. 21 en 140, afb. 24). Deze werken stralen ontspanning en zelfvertrouwen uit en duiden op een bewustzijn van zijn buitengewone vaardigheden, die hij langzaam en met veel moeite had ontwikkeld sinds zijn beginjaren in Leiden.

Het laatste schilderij (cat. 143) dateert uit 1635, toen Rembrandt inmiddels gesetteld was in Amsterdam, met Saskia getrouwd was en op het punt stond een groot huis te kopen. Rond deze tijd was hij de prominentste portretschilder van de stad, maar Rembrandt vond de tijd rijp om zich weer te gaan wijden aan historieschilderkunst. Hij was van plan om een reeks grote schilderijen te maken van Bijbelse en mythologische onderwerpen in een dramatische rubensiaanse stijl. Zijn zelfvertrouwen was zo groot dat hij dacht een markt te kunnen creëren voor grote schilderijen zoals *Het feestmaal van Belsazar* (afb. 66) uit 1635.⁵⁶ Daarin zou hij teleurgesteld worden. In het vervolg beperkte hij zich wat betreft de omvang, stemming en stijl van zijn historiestukken teneinde kopers te kunnen vinden voor zijn gevoelige en opzettelijk ondramatische uitwerkingen van Bijbelse onderwerpen.

Tot slot moeten we terugkeren naar de vraag die aan het begin van dit essay werd gesteld. Hoe is het mogelijk dat Rembrandt na de onhandig getekende en felgekleurde reeks *De vijf zintuigen* eerst *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* schilderde en vervolgens de fascinerende portretten uit de vroege jaren 1630? Het antwoord: omdat hij hard werkte en een niet aflatende toewijding tentoonspande. Hij ging langzaam vooruit en maakte een aantal keer een verkeerde keuze. Hij oefende veel, met name door het schilderen van hoofden en figuren in licht en schaduw. Geleidelijk leerde hij op overtuigende wijze diepte te suggereren en ruilde hij zijn vroege drukke kleuren in voor een donkerder en bewust gedempt palet. De wijze waarop hij omging met problemen die hij ondervond bij het schilderen van *Het berouw van Judas*, zoals gebleken is uit bestudering van de voorbereidende tekeningen en de röntgenfoto's, is kenmerkend voor zijn harde werken en toewijding. Tevens laat dit zien dat hij bereid was om afzonderlijke figuren te vervangen en om figuurgroepen en zelfs volledige composities te herschikken. Alleen op die manier kon hij beter worden. We laten Rembrandt achter in 1635, toen hij zijn beste werken nog zou maken. Maar in deze beginjaren, waarin hij worstelde en aan zichzelf twijfelde, heeft hij de basis gelegd voor zijn buitengewone prestaties.

Ik wijd me al sinds 1971 aan de studie van Rembrandt, toen ik ging werken bij de National Gallery in Londen als conservator van Nederlandse en Vlaamse schilderkunst. In de jaren die zijn verstreken sindsdien, werd de studie van Rembrandt gedomineerd door het werk van het *Rembrandt Research Project*, en met name dat van zijn leider, Ernst van de Wetering. Mijn bijdragen aan deze catalogus en eigenlijk ook al mijn andere publicaties zijn voor een groot deel gebaseerd op zijn werk (zie de literatuurlijst van dit essay). Ik wil ook mijn erkentelijkheid betuigen voor de wijsheid van drie mentoren die helaas niet meer onder ons zijn. Ik heb veel gehad aan de gesprekken die ik met hen heb gevoerd, aan hun lezingen en publicaties. Het zijn Julius Held, Seymour Slive en de man aan wie dit essay is opgedragen: Egbert Haverkamp Begemann. Ik sta slechts wankelend op de schouders van deze reuzen

1 Zie voor een Nederlandse vertaling van Huygens' Latijnse tekst pp. 297–299 van deze bundel.

2 Zie pp. 59–60 van deze bundel.

3 Schrijver dezes zag twee van deze schilderijen voor het eerst samen met kunsthandelaar Hans Cramer in Den Haag in de jaren zeventig en dacht dat ze van Rembrandt waren, net als Cramer. Ze werden voor het eerst authentiek verklaard in de catalogus van een Rembrandttentoonstelling in het Nationalmuseum te Stockholm (Snickare en Cavalli-Björkman 1992). De teksten van schrijver dezes zijn alleen in het Zweeds gepubliceerd.

4 Van de Wetering 2017, nr. 3A.

6 Zie p. 18 van deze bundel.

7 Zie ook pp. 18–19 in deze bundel.

8 Van de Wetering 2017, nr. 6.

9 Ibid., nr. 10. Zie ook p. 18 van deze bundel.

10 Israel 1997.

11 Van de Wetering 2017, nr. 14, ook met het monogram 'RH'.

12 Ibid., nr. 15.

13 Ibid., nr. 8.

14 Ibid., nr. 8.

15 Ibid., nr. 16.

16 Lucas 2: 38.

17 Van de Wetering 2017, nr. 27.

18 Ibid., nr. 28.

19 Zie cat. 84–85.

20 Van de Wetering 2017, nr. 19.

21 Rembrandt experimenteerde alleen in zijn beginjaren met koper. Interessant genoeg blijkt uit röntgenfoto's dat zich onder deze compositie nog een andere compositie bevindt, wellicht de linkerkant van een schilderij op koper van een Bijbels tafereel dat tegenwoordig in het Bridgestone Museum in Tokio hangt. Schrijver dezes heeft dit schilderij altijd als authentiek beschouwd, al wordt de echtheid door sommigen in twijfel getrokken.

22 Van de Wetering 2017, nr. 34.

23 Ibid., nr. 35. De techniek ervan is zo onverwacht en experimenteel dat de grote Rembrandtdeskundige Horst Gerson verklaarde dat dit schilderij van onvoldoende kwaliteit was om een Rembrandt te zijn (Bredius en Gerson 1969, p. 134). Maar Gerson lijkt de rusteloze experimenteerdrijf van Rembrandt in deze periode te hebben onderschat. Hij verklaarde echter wel dat het op koper geschilderde Zelfportret uit 1630 (afb. CB17) authentiek was.

24 De röntgenfoto is afgedrukt in Bomford et al. 1988, nr. 1.

25 Van de Wetering 2017, nr. 24.

26 Zie p. 26 van deze bundel.

27 Van de Wetering 2017, nr. 29.

28 Ibid., nr. 30.

29 Ibid., nr. 31.

30 Ibid., nr. 33.

31 Ibid., nr. 41.

31 Ibid., nr. 42.

32 Ibid., nr. 38.

33 Ibid., nr. 48.

34 Ibid., nr. 50.

35 Ibid., nr. 51.

37 Ibid., nr. 52.

38 Mattheüs 27: 46.

39 Van de Wetering 2017, nr. 56.

40 Zie ook p. 28 van deze bundel.

41 Van de Wetering 2017, nr. 59.

42 Ibid., nr. 60.

43 Ibid., nr. 76.

44 Ibid., nr. 77a, 77b.

45 Ibid., nr. 89.

46 Ibid., nr. 63a, 63b.

47 Ibid., nr. 70.

48 Ibid., nr. 72, gedateerd 1632 op de brief in de hand.

49 Ibid., nr. 90.

50 Ibid., nr. 120a, 120b.

51 Ibid., nr. 65b.

52 Ibid., nr. 65a.

53 Ibid., nr. 106.

54 Ibid., nr. 107.

55 Het is echter zeer opvallend dat er na 1646 een einde komt aan de opdrachten van het stadhoudelijk hof en dat Huygens Rembrandt bijvoorbeeld niet opnam in het team van kunstenaars dat de decoratie moest verzorgen van Huis ten Bosch, Amalia's paleis (en Frederik Hendriks mausoleum) bij Den Haag. De richting die Rembrandts kunst in die tijd op ging, kon kennelijk zijn goedkeuring niet wegdragen.

56 Van de Wetering 2017, nr. 143.



Rembrandts vroege werken op papier

Het gebrek aan bronnen bemoeilijkt elke studie naar Rembrandts materiaal-technische, stilistische en iconografische ontwikkeling in zijn werken op papier uit de eerste tien jaar van zijn carrière (1624–1634). Rembrandt liet geen relevante documenten na in de vorm van correspondentie, kunsttheorieën of een autobiografie. Zijn kunstwerken moeten dus voor zichzelf spreken.¹ Door zijn tekeningen en prenten en de gebruikte materialen (bijvoorbeeld het papiersoort en de watermerken) te analyseren en te vergelijken, kunnen we toch veel te weten komen. Werk van zijn medewerkers en leerlingen, archiefmateriaal, commentaar van tijdgenoten, maar ook van critici uit latere periodes, vormen tevens een schat van informatie. Vooral de waarnemingen van Constantijn Huygens, secretaris van stadhouder Frederik Hendrik, prins van Oranje, die Rembrandt en Jan Lievens rond 1628 in Leiden bezocht, zijn waardevol. Naar aanleiding van zijn bezoek zou hij Rembrandt zelfs aanbevelen voor opdrachten bij de prins van Oranje. Ook de waarnemingen van Rembrandts leerlingen vertellen ons veel. Samuel van Hoogstraten bekritiseert zijn leermeester bijvoorbeeld meermaals in zijn *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt* (1678).² Andere getuigenissen zijn niet uit eerste hand, zoals Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie der Bau-, Bild – und Mahlerey-Künste* (1675) en Arnold Houbrakens *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (1718–1721), beide voortzettingen van Karel van Manders *Schilder-boeck* (1604), waarin kunstenaarsbiografieën te vinden zijn alsmede teksten over kunsttheorie.³ In deze boeken werd veelal vertrouwd op anekdotes van tijdgenoten; Houbraken was bijvoorbeeld een leerling van Van Hoogstraten. Desalniettemin zijn het nuttige bronnen van informatie waaruit we ook conclusies kunnen trekken over het grafische werk van de jonge Rembrandt.

Tal van studies zijn gewijd aan Rembrandts prenten en tekeningen, maar over het algemeen worden die werken afzonderlijk beschouwd en vrijwel nooit in combinatie met zijn geschilderde oeuvre.⁴ Soms wordt gezegd dat bij Rembrandt sprake is van ‘een nagenoeg totale scheiding ... tussen de drie media waarin hij werkte: tekeningen, schilderijen en etsen’,⁵ maar in werkelijkheid zijn ze onlosmakelijk met elkaar verbonden. Vooral in zijn vroege werk, zoals hier zal worden betoogd, komt deze verbondenheid tot uiting. Rembrandt lijkt geen uitgesproken voorkeur te hebben gehad voor een bepaald medium en wanneer hij een nieuw onderwerp verkende deed hij dit vaak in zowel tekening en prent als schilderij.

In de eerste tien jaar van zijn carrière als kunstenaar produceerde Rembrandt ontelbare werken op papier, maar slechts een deel daarvan, ongeveer 50 tekeningen en 150 prenten, is bewaard gebleven. Een aantal is duidelijk experimenteel van aard, maar het grote aantal mislukte pogingen en schijnbaar onvoltooide werken dat bewaard gebleven is, wijst erop dat Rembrandt niet alleen een enorme artistieke gedrevenheid had, maar ook een scherp gevoel voor zaken. Dat dit niet ieders goedkeuring kon wegdragen, blijkt onder andere uit een citaat van Houbraken in 1718: ‘Maar een ding is te beklagen dat hy zoo schigtig tot veranderingen, of tot wat anders gedreven, vele dingen maar ten halven op gemaakt heeft, zoo in zyne schilderyen als nog meer in zyn geëtste printkonst’.⁶ Rembrandts was echter van mening ‘dat een stuk voldaan is als de meester zyn voornemen daar in bereikt heeft’.⁷

STIJL, ICONOGRAFIE EN WERKMETHODEN

Rembrandt was geen wonderkind. In de eerste tien jaar van zijn carrière ontwikkelde hij zich nog volop, zelfs toen hij inmiddels zijn eigen leerlingen opleidde in Leiden en Amsterdam.

Maar juist in deze vroege werken is de spectaculaire ontwikkeling van zijn kenmerkende stijl goed zichtbaar, het resultaat van zijn drang tot innovatie en zijn herhaaldelijk uitgevoerde experimenten, die soms ook in mislukking eindigden. Rembrandt was een uiterst inventief en experimenteel kunstenaar, zowel in zijn prenten en schilderijen, en in mindere mate in zijn tekeningen. Hoewel elk medium zijn eigen kenmerken heeft, was Rembrandts karakteristieke stijl reeds in al zijn vroege werken te ontwaren. Uit zijn werk blijkt een interesse in de menselijke psyche, zo bestudeerde hij het menselijk gelaat en bijhorende gezichtsuitdrukkingen. Dit komt duidelijk naar voren in zijn vele zelfportretten, de intieme portretten van familieleden en het groot aantal karakterstudies en studies van gelaatsuitdrukkingen, de zogenoemde tronie's. Zijn werken zijn vervuld van intense emoties, of het nu gaat om stille introspectie of uiterlijke beroering en zijn onderwerpskeuzes leenden zich vaak goed voor het vertellen van een psychologisch verhaal. Daarnaast had Rembrandt een diepe fascinatie voor dramatische lichteffecten, zoals *clair-obscur*. Hij vervaardigde vele dramatisch verlichte *nocturnes*, historische onderwerpen en portretten waarin schaduwpartijen een belangrijke rol spelen.

In tegenstelling tot de meeste zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars beperkte Rembrandt zich niet tot één enkel genre. Gedurende zijn hele carrière vervaardigde hij portretten, figuurstudies, historische taferelen, genrestukken, landschappen en naaktstudies. Uit het veelvuldig voorkomen van werken met hetzelfde onderwerp, zoals bedelaars, oosterse figuren en zelfportretten, blijkt dat hij een voorkeur had voor bepaalde thema's. Daarnaast koesterde hij een fascinatie voor ouderdom, zoals blijkt uit het feit dat hij herhaaldelijk oude mannen portretteerde, vaak als karakterstudie of als een bepaalde heilige, apostel of profeet. Rembrandt was bovendien een scherp waarnemer van het leven en werd in het bijzonder aangetrokken door het straatleven. Sommige modellen, zowel herkenbare familieleden als niet-geïdentificeerde personen, gebruikte hij meerdere malen in prenten, tekeningen en schilderijen. Diezelfde modellen zijn soms te vinden in werken van tijdgenoten, zoals Jan Lievens, met wie hij mogelijk een atelier deelde in Leiden.⁸

Zoals eerder genoemd bestaan er nauwe verbanden tussen de drie media waarin Rembrandt werkte. Voor sommige van zijn prenten en schilderijen maakte hij voorbereidende tekeningen, zowel compositionele studies, als figuur- en draperiestudies, terwijl hij ook reproductieve prenten maakte naar zijn schilderijen. Daarnaast retoucheerde hij proefdrukken van zijn prenten alsof het tekeningen betrof en bleef hij de compositie hiervan aanpassen, al was dat voor zijn productieproces niet altijd strikt noodzakelijk. Soms stapte hij op creatieve wijze over op een ander medium, zoals een olieverfschets in *grisaille* (een monochroom schilderij op papier, cat. 118 en afb. 82) of een schilderij op koper, een materiaal dat doorgaans enkel voor etsplaten werd gebruikt (cat. 15 en 117; zie ook p. 82).⁹ Er wordt vaak gezegd dat Rembrandt weinig voorstudies maakte omdat hij meestal direct op de drager (papier, paneel, doek of koper) werkte. Dit verklaart de afwezigheid van een ondertekening op zijn schilderijen en de schetsmatige composities op zijn koperplaten. De tekeningen die hij op jongere leeftijd maakte, zijn vrijwel allemaal verbonden met een prent of schilderij.¹⁰ Slechts enkele van de bewaard gebleven vroege tekeningen van Rembrandt maakte hij als zelfstandig kunstwerk en kunnen niet met andere composities in verband worden gebracht. Maar of ze nu zelfstandig of voorbereidend zijn, veel van zijn werken op papier werden al tijdens zijn leven gretig verzameld. Zoals gezegd had hij een goed zakelijk inzicht en produceerde hij met opzet onvoltooide werken voor de markt, dit betrof voornamelijk prenten. Zijn eerste Italiaanse biograaf, Filippo Baldinucci (1625–1697), vermeldt in zijn biografieën van achttien prentmakers dat '[Rembrandt] door zijn gravures zeer rijk werd'.¹¹

INSPIRATIEBRONNEN

Hoewel Rembrandts werk blijkt geeft van innovatie en originaliteit, werd ook hij beïnvloed en geïnspireerd door anderen. Zijn leermeesters speelden een belangrijke rol in dit



Afb. 68 · Rembrandt, *Twee studies van het hoofd van een oude man*, 1626. Pen en bruine inkt op papier, doormidden gescheurd en weer aan elkaar geplakt, 9 × 14,9 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles (83.GA.264)

proces, maar ook andere kunstenaars, zowel voorgangers als tijdgenoten, uit Leiden, de Nederlanden en uit de rest van Europa. Uit een inventarislijst die werd opgesteld naar aanleiding van zijn insolventie in 1656¹² blijkt dat Rembrandt tijdens zijn carrière duizenden werken op papier verzamelde van kunstenaars die hij bewonderde. Hij bezat twee albums met tekeningen van zijn Amsterdamse leermeester Pieter Lastman (zie afb. 70), alsook een groot aantal prenten van onder meer voorgangers Lucas van Leyden en Albrecht Dürer (1471–1528), die net zo bekend waren om hun prenten als om hun schilderijen.¹³ In 1642 deed Rembrandt zijn tijdgenoten versteld staan door grote bedragen te spenderen aan zeldzame prenten van andere kunstenaars: ‘De vermaerde schilder Rembrant heeft onlanx te Amsterdam gekoft een prent van Lucas van Leijden van de grootte als een blatt in 40 synde een Ulenspiegelken, daervoor hij betaelt in een uytroep 179 gld., omdat se niet is te bekomen.’¹⁴ Hij verzamelde ook prenten naar schilderijen van Adam Elsheimer, Peter Paul Rubens en Anthony van Dyck en prenten van de Nederlandse kunstenaar Hercules Segers (ca.1589–voor 1640), die experimentele handgekleurde etsen maakte.¹⁵ Rembrandt gebruikte deze werken niet alleen als oefenmateriaal voor het maken van kopieën en als bronnenmateriaal voor zijn eigen kunst, maar vooral als inspiratie bij het ontwikkelen van zijn eigen originele stijl. Hij wilde een universeel kunstenaar worden die in alle drie de media werkte: tekeningen, schilderijen en prenten. Andere *peintre-graveurs* of schilder-etsers zoals Dürer en Van Leyden, maakten voornamelijk gravures en houtsneden, maar experimenteerden ook met etsen.¹⁶ Rembrandts originaliteit komt verder tot uiting in zijn etstechniek, waardoor zijn prenten eruit zien als tekeningen, met grillige lijnen, waardoor Rembrandt de grenzen tussen de verschillende media liet vervagen.

In tegenstelling tot gravures en houtsneden, vereist de etstechniek niet dezelfde mate van specialistische vaardigheden. Bij het vervaardigen van een ets worden de lijnen in een metalen plaat uitgeëtst met zuur en niet handmatig uitgesneden, zoals het geval is bij gravures en houtsneden (zie onder cat. 34–37 voor Rembrandts etstechniek).¹⁷ Rembrandt bezat waarschijnlijk een eigen drukpers, waardoor hij naar hartenlust kon experimenteren met het etsen, inkten en afdrukken van zijn koperplaten. De techniek van het etsen was relatief makkelijk te leren, maar de technische aspecten van het prepareren van de plaat met de etsgrond en het inbijten van het zuur waren minder eenvoudig. Dat leidde vaak tot foutjes op Rembrandts etsplaten, met name in de vorm van krassen en zuurvlekken. Hij leerde echter door te experimenteren, wat soms in mislukking eindigde, maar steeds leidde tot verbetering van zijn techniek. Hij accepteerde deze mislukkingen als onderdeel van zijn creatieve proces en deed vaak geen moeite om deze imperfecties weg te polijsten of te corrigeren. Opvallend genoeg werden zelfs deze mislukte pogingen verkocht of weggegeven, want Rembrandts vroege prenten zijn opgenomen in inventarislijsten uit de jaren 1630, wat erop wijst dat deze werken toen al door zijn tijdgenoten werden verzameld.¹⁸

VROEGSTE WERKEN

De meeste kunstenaars begonnen hun opleiding met het maken van tekeningen als basis van de kunst. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat de vroegste bewaard gebleven werken van Rembrandt tekeningen waren, maar verrassend genoeg is zijn eerste bekende werk een reeks schilderijen, *De vijf zintuigen* (cat. 46 en afb. 133–135), die hij rond 1624–1625 maakte, terwijl zijn vroegste prent, *De besnijdenis* (cat. 44), waarschijnlijk rond 1625 te dateren is en zijn eerste bewaard gebleven tekening van rond 1626 (afb. 68).

Rembrandts eerste prenten zijn tamelijk complex voor iemand zonder ervaring en je zou je kunnen afvragen waarom hij zo ambitieus begon. *De besnijdenis* maakte hij rond 1625, toen hij net weer teruggekeerd was in Leiden nadat hij in Amsterdam bij Pieter Lastman in de leer was geweest. Misschien wilde hij als zelfstandig kunstenaar een nieuw medium uitproberen, en wellicht werd hij daartoe aangezet door de creatieve concurrentie met Jan Lievens in Leiden. *De besnijdenis* is de enige prent in Rembrandts oeuvre waarop het adres van een uitgever wordt vermeld, dat van Jan Pietersz. Berendrecht (ca.1590–ca.1645) uit



Haarlem, die waarschijnlijk de opdrachtgever was. Rond dezelfde tijd maakte Jan Lievens een ets voor Berendrecht, die mogelijk op zoek was naar een lucratieve samenwerking buiten Amsterdam omdat hij niet wilde concurreren met de productieve prentuitgevers aldaar. Lievens' prent *De evangelist Johannes op Patmos* (afb. 131) toont dat deze, eveneens jonge kunstenaar, een beter begrip had van arcering dan Rembrandt bij zijn eerste poging. Mogelijk had Lievens al eerder prenten gemaakt.¹⁹ Opvallend genoeg maakten zowel Rembrandts als Lievens' leermeesters geen prenten, dus waarschijnlijk waren de twee kunstenaars autodidact of ze hadden de beginselen van de prentkunst geleerd in Berendrechts atelier.²⁰

Hoewel *De besnijdenis* (cat. 44) algemeen wordt beschouwd als Rembrandts eerste prent, is het goed mogelijk dat eerdere etsen verloren zijn gegaan of door de kunstenaar zijn weggegooid.²¹ *De besnijdenis* toont Rembrandts onervarenheid met de etstechniek en daarnaast ontbreekt het de voorstelling aan perspectief. De compositie is druk en kan vergeleken worden met *De steniging van de heilige Stefanus* (cat. 58), een paneel dat Rembrandt rond dezelfde tijd schilderde. Rembrandt inspireerde de prent waarschijnlijk op de compositie van oudere gravures die hij mogelijk in zijn collectie had, zoals *De besnijdenis* van Hendrick Goltzius (1558–1617) en *De aanbidding der wijzen* naar Peter Paul Rubens.²² Ondanks haar gebreken is *De besnijdenis* geen zeldzame prent, wat doet vermoeden dat Berendrecht vele exemplaren heeft laten drukken en dat deze wijdverspreid raakten. Daarnaast is uit watermerkanalyse gebleken dat Rembrandt vele jaren later, in 1641, eigenhandig nog meer exemplaren drukte, wat erop wijst dat hij op zeker moment de koperplaat van Berendrecht moet hebben verkregen.²³ Waarom Rembrandt deze onhandige eerste poging wilde verspreiden blijft gissen. Misschien wel om zijn trouwe aanhang van verzamelaars tevreden te stellen.

Rembrandts vroegst bewaard gebleven tekening stamt uit ongeveer dezelfde periode en kan worden gekoppeld aan een van zijn eerste schilderijen: *Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel* uit 1626 (cat. 57). Op deze kleine schets, getekend met pen en bruine inkt (afb. 68), zijn twee voorstudies te zien van het hoofd van de geldwisselaar. Op het schilderij is deze op de voorgrond te zien, zittend aan een tafel.

Rond deze tijd maakte Rembrandt een nieuwe prent, *De rust op de vlucht naar Egypte* (cat. 45), die veel schetsmatiger is en waarop de zware lijnen van *De besnijdenis* ontbreken. Op de koperplaat zijn echter nog tal van imperfecties en krassen te zien, vermoedelijk het gevolg van zijn gebrek aan ervaring in het prepareren van de plaat. De voorstelling is te vergelijken met Lucas van Leydens gravure van hetzelfde onderwerp (afb. 69), met name de positionering van de figuren en de verbeelding van het tafereel bij daglicht is vergelijkbaar. Deze prent is uiterst zeldzaam en we kunnen ervan uitgaan dat de jonge kunstenaar er niet helemaal tevreden mee was. Desalniettemin bewijzen de drie bewaard gebleven afdrucken dat hij toch een aantal exemplaren had gehouden om te verkopen of weg te geven.

Een paar tekeningen uit 1627–1628 zijn bewaard gebleven, waaronder drie figuurstudies in rood krijt die vermoedelijk naar het leven getekend zijn. Deze worden tentatief in verband gebracht met enkele oosterse figuren op Rembrandts schilderij *David met het hoofd van Goliath voor Saul* (afb. 34) uit 1627.²⁴ Dergelijke figuur – en draperiestudies in rood of zwart krijt maakte Rembrandt in de stijl van Pieter Lastman, zijn leermeester uit Amsterdam. Rembrandt bezat ten minste twee albums met tekeningen van Lastman, de ene met penstudies en de andere met krijtstudies.²⁵ Tot op heden zijn er maar een paar tekeningen van Lastman geïdentificeerd, maar dat deze figuurstudies in rood krijt en op getint papier zowel Rembrandt als Lievens geïnspireerd hebben staat vast.²⁶ Hoewel de figuurstudies van hun leermeester schetsmatig zijn (afb. 70), voegden Rembrandt en Lievens beiden meer diepte toe door middel van arcering. Een goed voorbeeld is *Zittende oude man met boek* (afb. 71), een draperiestudie van de hand van Rembrandt, een werk dat als model diende voor de figuur van Petrus in zijn schilderij *Twee oude mannen in dispuut* uit



Afb. 69 · Lucas van Leyden, *De rust op de vlucht naar Egypte*, ca. 1506. Gravure op papier, 15,8 × 13,7 cm. Ashmolean Museum, Oxford (WA1863.3460)



Afb. 70 · Pieter Lastman, *Studie voor de figuur van Rachel*, 1621–1622. Rood krijt met zwart en wit krijt op oranje getint papier, 22,8 × 20,1 cm. Ashmolean Museum, Oxford (WA1953.113)



Afb. 71 · Rembrandt, *Zittende oude man met boek, van achteren gezien*, ca. 1628. Rood en zwart krijt, opgewerkt met wit, op geel getint papier, 29,6 × 21,1 cm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (KdZ 528)

Afb. 72 · Rembrandt, *Zittende man met hoge muts*, ca. 1627–1628. Pen en bruine inkt op papier, 12 × 9,2 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (MB158)



1628 (afb. 14).²⁷ Hoewel het blad inmiddels wat verkleurd is, is het waarschijnlijk gemaakt op getint papier in de stijl van Lastman. Het is een indrukwekkende figuurstudie in krijt en een voorloper van een grote groep krijtstudies van oude mannen die Rembrandt tussen 1630 en 1631 zou produceren (zie cat. 95 en p. 67). In tegenstelling tot zijn eerste etsen, laten deze vroege tekeningen zien dat hij intussen een eigen stijl had ontwikkeld, dat zijn begrip van verhoudingen en perspectief al tamelijk groot was en dat hij zelfs al enige kennis had van clair-obscur. Dat alleen 'goede' tekeningen bewaard zijn gebleven, kan een kwestie zijn van toeschrijving op basis van kwaliteit omdat alleen de beste bladen aan Rembrandt worden toegeschreven. Mogelijk is dit ook het resultaat van Rembrandts eigen selectie, waarin hij de tekeningen weggooide die hij niet goed genoeg vond of niet langer nodig had. Rembrandts tekeningen waren doorgaans bedoeld voor persoonlijk gebruik in zijn atelier, maar werden vaak ook door hem verkocht of weggegeven, soms zelfs een paar jaar nadat hij ze had gemaakt (zie pp. 68–69).

Rond dezelfde tijd begonnen ook Rembrandts familieleden in zijn tekeningen te verschijnen. Het prachtige portret van zijn vader, Harmen Gerritsz. van Rijn, is geïdentificeerd door een handgeschreven inscriptie van de kunstenaar zelf (cat. 22). Uit watermerkanalyse blijkt dat hij waarschijnlijk rond 1627–1628 aan deze tekening was begonnen, want het papier is van hetzelfde soort als bij de hiervoor beschreven tekening van Petrus (afb. 71).²⁸ Waarschijnlijk heeft hij deze eerste schetsen in rood krijt rond april 1630, toen zijn vader overleed, verder uitgewerkt met een dramatische bruine wassing. Dit portret en een andere penstudie van een man in een stoel, dat vermoedelijk ook zijn vader is (cat. 63), kunnen beide in verband worden gebracht met de figuur van de zittende Tobit in het schilderij *Anna en de blinde Tobit* (cat. 64), dat rond 1630 is gedateerd. Rembrandt gebruikte dus oude studies voor de figuren in zijn schilderijen. Zijn penstudies in bruine inkt zijn doorgaans minder indrukwekkend dan hun pendanten in krijt, maar toch zijn ze kenmerkend voor zijn schetsmatige stijl en lijken deze wat betreft de lijnvoering meer op zijn etsen. *Zittende oude man* is met krachtige lijnen getekend, maar Rembrandt maakte ook vaak zeer snelle schetsen, zoals *Zittende man met hoge muts* (afb. 72).²⁹

Zijn schilderijen uit dezelfde periode vertonen reeds een sterk clair-obscur. Deze zelfde stilistische ontwikkeling is te zien in zijn tekeningen, bijvoorbeeld de vroege landschapstekening met donkere wassing die zich nu in Cambridge bevindt (cat. 73). Het is moeilijk om deze clair-obscur effecten te bereiken in etsen en dit zou dan ook pas veel later in Rembrandts prenten verschijnen, toen hij het arceren beter beheerste.

EXPERIMENTEN

Ondanks zijn niet bijster succesvolle eerste pogingen om prenten te maken pakte Rembrandt, na een onderbreking van bijna twee jaar, de draad weer op. Mogelijk had hij het eerder te druk gehad met schilderen. Rond 1628 vervaardigde hij een grote en ambitieuze ets van de heilige Hieronymus biddend op zijn knieën (cat. 41). De plaat had gebroken, zoals vele krassen, waarschijnlijk ten gevolge van het grote formaat. Slechts twee afdrukken zijn bewaard gebleven en Rembrandt moet de koperplaat al snel afgedankt hebben. Hij sneed de plaat in stukken en in de twee jaar daarna werden de kleinere fragmenten gebruikt voor twee andere etsen (afb. 73, zie cat. 42 en 43).³⁰ Koper was kostbaar en de jonge Rembrandt wilde ongetwijfeld geld besparen op materiaal. Een vergelijkbare zuinige instelling blijkt ook uit zijn schilderijen, aangezien hij soms over eerdere composities heen schilderde (zie pp. 83–84). Misschien sneed hij van dezelfde koperplaat nog meer fragmenten, want hierna maakte Rembrandt nog een aantal zeer kleine platen, mogelijk afkomstig van de plaat van de Heilige Hieronymus, maar helaas is dat niet met zekerheid vast te stellen.

Een vergelijkbare praktijk kan worden ontwaard bij een andere plaat die Rembrandt rond deze tijd maakte en waarop hij een van zijn favoriete onderwerpen weergaf, *De vlucht naar Egypte* (cat. 68). Deze prent is beter geslaagd dan zijn eerdere pogingen en bevat al enkele kenmerken van zijn karakteristieke stijl: een schetsmatige nachtelijke scène met een eerste aanzet tot beweging en weergave van emoties met Jozef die de ezel naar links leidt en de Maagd Maria die de beschouwer schuchter aankijkt. Door de toepassing van het clair-obscur ziet deze compositie er minder vlak uit dan zijn vroegere *De rust op de vlucht naar Egypte* (cat. 45). Op de plaat zijn echter weer veel krassen zichtbaar in de achtergrond, die de kunstenaar heeft proberen te verdoezelen met brede, grove kruisarcering, met name in de linkerbovenhoek. Vermoedelijk had dit niet het gewenste effect, want Rembrandt sneed de plaat opnieuw in stukken, maar ditmaal behield hij een deel van de oorspronkelijke compositie door op vaardige wijze een afgerond stuk uit te knippen met de figuur van Jozef erop. (cat. 69) Daardoor werd Jozef gereduceerd tot een anonieme boer met een wandelstok. In Rembrandts tekeningen uit deze periode zijn vergelijkbare figuren te vinden (afb. 74).³¹ Net als bij de *Heilige Hieronymus* sneed hij ook andere gedeelten van deze plaat uit. Een ander fragment werd opnieuw gebruikt voor een van zijn vroegste zelfportretten (afb. 150), dat rond 1629 kan worden gedateerd.³² Andermaal betoont Rembrandt zich niet alleen een zuinig kunstenaar die platen hergebruikte, maar ook en wellicht vooral een creatief innovator die een mislukt en afgekeurd product tot een nieuwe compositie kon omtoveren. Nadat hij de figuur van Jozef had geïsoleerd, bracht hij verdere wijzigingen aan op de kleine plaat. De meest radicale verandering was het hoofddeksel van de man: dit veranderde hij van een hoge hoed in een platte pet, waarna hij verdere arceringen aanbracht. Op die manier ontstonden er in totaal zeven extra staten van dit kleine fragment.

Rembrandt zou vaak eindeloos aan zijn koperplaten blijven prutsen en steeds kleine wijzigingen aanbrengen, waarbij het soms slechts ging om een extra streepje.³³ Met een droge naald of een buriijn konden extra lijnen aangebracht worden op de koperplaat, maar er kon ook meer arcering of een inscriptie toegevoegd worden. Prenten werden doorgaans in verschillende stappen afgemaakt, waardoor er meerdere staten ontstonden. (zie cat. 38 en 39) Wanneer een compositie direct op een plaat werd uitgewerkt, maakten prentmakers soms afdrukken van onvoltooide staten, zogenoemde werkproeven of proefdrukken. Met krijt of inkt werden retouches op deze proeven toegevoegd om te onderzoeken hoe de volgende staat eruit moest zien. Verrassend genoeg bestaan er van een groot aantal prenten van Rembrandt tal van staten. Vele daarvan lijken proefdrukken te zijn waarvan meerdere afdrukken bewaard zijn gebleven. De verklaring die hier vaak voor wordt gegeven, is dat Rembrandt een obsessieve perfectionist zou zijn geweest voor wie zelfs het allerkleinste streepje belangrijk was.³⁴ Maar als de jonge Rembrandt deze proefdrukken slechts gebruikte om zijn composities verder op zijn koperplaten uit te werken, zou hij aan één enkele afdruk van zo'n proef genoeg hebben gehad. Het is opvallend dat maar weinig van die proefdrukken



Afb. 73 · Reconstructie van de positie van cat. 42 en 43 als uitsnede van cat. 41



Afb. 74 · Rembrandt, Man in hoge muts, wandelend naar links, ca. 1629. Pen en bruine inkt met grijze wassing op papier, 106 × 54 cm. Musée du Louvre, Parijs (RF 4668)

sporen van retouches vertonen en waar dat wel het geval is, zijn de verbeteringen die Rembrandt aanbracht vaak niet terug te vinden op latere staten. Dit wijst erop dat hij zijn eigen instructies of correcties negeerde (zie cat. 6, afb. 75 en afb. 87). Men zou zelfs kunnen stellen dat het niet per se noodzakelijk was om na elke wijziging op de koperplaat proefdrukken te maken, zeker niet als het slechts ging om een minuscule lijntje dat amper te zien was met het blote oog.³⁵ Het feit dat er zo veel proefdrukken bewaard zijn gebleven, duidt erop dat Rembrandt ze maakte om te verkopen aan gretige verzamelaars die koste wat het kost alle staten van een prent verzamelden voor hun prentenboeken.³⁶ Houbraken schreef in 1718: 'Door dat te doen vergaarde hij grote roem en aardig wat winst, net als de truc om kleine wijzigingen aan te brengen in zijn prenten of onbeduidende details toe te voegen, zodat hij ze nogmaals kon verkopen als nieuwe werken.'³⁷

Wanneer Rembrandt van mening was dat een plaat voltooid was, signeerde hij deze en maakte hij tussen de 25 en 50 afdrukken. Deze kleine oplage zorgde ervoor dat de prenten exclusief bleven.³⁸ Op verscheidene afdrukken van dezelfde plaat is soms hetzelfde watermerk te vinden in het papier.³⁹ Regelmatig bevatten verschillende afdrukken uit hetzelfde jaar vaak hetzelfde watermerk omdat Rembrandt papier gebruikte uit dezelfde partij.⁴⁰ Uit watermerkanalyse is soms gebleken dat Rembrandt jaren later opnieuw afdrukken maakte van vroegere platen wanneer daar vraag naar was of wanneer hij geld nodig had.

INTIEME PORTRETTE

Na zijn eerste experimenten in de prentkunst ontwikkelde Rembrandts onderwerpskeuze zich van ambitieuze religieuze voorstellingen naar kleinere studies die intiem en persoonlijk waren. Zo portretteerde hij zichzelf steeds meer, maar ook andere familieleden zoals zijn moeder. In zijn tekeningen is een soortgelijke ontwikkeling in onderwerpskeuze zichtbaar. De eerste geëtste zelfportretten uit 1628 worden gekenmerkt door het gebruik van zeer zware schaduwen zoals die ook in zijn geschilderde zelfportretten uit die periode te vinden zijn, al was dat niet altijd even geslaagd (zie cat. 6 en 7).⁴¹ Vanwege het kleine formaat en spontane karakter is duidelijk dat veel van deze gedrukte zelfportretten direct op de plaat werden gemaakt, er zijn dan ook geen voorbereidende tekeningen bewaard gebleven. Deze zelfportretten zijn tegenwoordig uiterst zeldzaam. Vermoedelijk waren ze niet bestemd voor distributie, maar bedoeld als informele oefeningen in de weergave van gelaatsuitdrukkingen. Deze zelfportretten gunnen ons een unieke blik over de schouder van de kunstenaar terwijl hij zijn eigen gezicht in de spiegel bestudeert. De prenten van verschillende gelaatsuitdrukkingen en emoties werden vervolgens door hem hergebruikt in latere werken. Zijn lachende Zelfportret (cat. 15) bijvoorbeeld, een schilderij op koper, toont eveneens deze werkwijze.

In 1628 maakte Rembrandt twee geëtste studies van zijn moeder (cat. 24). Strikt genomen zijn dit geen portretten, maar eerder karakterstudies. Een daarvan is zijn eerste gedateerde prent, gesigneerd met zijn Leidse monogram 'RHL 1628' ('Rembrandus Hermannii Leidensis'), dat hij eveneens in zijn schilderijen gebruikte.⁴² Uit deze zeer fijngevoelige portretten van zijn geliefde moeder blijkt dat haar gezicht hem zeer vertrouwd moet zijn geweest.

Rembrandt bleef in die vroege jaren worstelen met zijn etstechniek. Van veel prenten zijn slechts één of twee afdrukken bekend, wat erop wijst dat ze niet op grote schaal verspreid werden (zie afb. 75). De lijnen zijn vaak dik en onregelmatig en de prenten zijn allemaal diep ingebeten door het zuur. Vaak vertonen de koperplaten diepe krassen en sporen van valse bijting, waaronder zuurvlekken en vegen. Dit was het gevolg van onjuist aangebrachte etsgrond, waardoor bepaalde delen van de plaat uitgebeten zijn in plaats van enkel de lijnen van de compositie.

COMPLEXERE COMPOSITIES

Omdat zijn etsen tot nu toe redelijk klein en schetsmatig waren, kon Rembrandt direct in de etsgrond tekenen. Complexere composities vereisten echter meer voorbereiding in de vorm van tekeningen, zogenaamde prentstudies. Deze bladen werden gewoonlijk aan de



Afb. 75 · Rembrandt, *Bedelaar met hoog hoofddeksel en lange mantel*, ca. 1629. Ets op papier (afgedrukt van een vuile plaat, opgewerkt met penseel en grijze inkt), 11,9 × 8,8 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-423)

achterkant ingewreven met rood of zwart krijt en op de etsgrond gelegd. De contouren van de tekening werden ngetrokken met een griffel of stylus en dit had tot gevolg dat het krijt op de etsgrond getraceerd werd, waardoor het als leidraad kon dienen voor de prentmaker bij het aanbrengen van de compositie. Omdat de afbeelding in spiegelbeeld werd afgedrukt, moest hier al bij de voorbereidende tekening rekening mee worden gehouden. Voor de ets van de *Apostel Paulus* (cat. 101), uit circa 1629, is een indrukwekkende tekening (cat. 100) bewaard gebleven waarop Rembrandts kenmerkende stijl in ontwikkeling zichtbaar is. De tekening is opgezet met spontane, zelfverzekerde lijnen en voorzien van dramatische lichtcontrasten, gecreëerd door een dik aangebrachte donkere wassing. Een aantal contourlijnen van de tekening zijn doorgegriffeld, wat erop duidt dat de compositie met een stylus is overgebracht op de etsgrond van de koperplaat.⁴³ Het is opvallend dat het zwaard van Paulus doorgegriffeld is op de tekening, maar dat deze niet aanwezig is op de prent, waardoor de figuur van de heilige veranderde in een anonieme geleerde. Deze twee werken – de tekening en de daarop gebaseerde ets – geven een goed inzicht in de manier waarop de jonge Rembrandt in zijn atelier te werk ging en de manier waarop hij soms zijn platen voorbereidde.

Een ander voorbeeld van deze praktijk is een studie in zwart krijt voor de ets *Petrus en Johannes genezen een kreuple aan de tempelpoort*.⁴⁴ De tekening, *Staande man met uitgestrekte armen*, toont echter maar één figuur en de rest van de compositie ontbreekt (afb. 76).⁴⁵ In tegenstelling tot de *Apostel Paulus* is deze tekening niet doorgegriffeld en het is mogelijk dat Rembrandt aan dit blad begon als een algemene studie van een oude man, waarna hij besloot om de figuur op te nemen in de ets die hij rond 1629 maakte. De opvallende positie van de uitgestrekte handen wijst er echter wel op dat de tekening gemaakt was met de figuur van Petrus in gedachten.

In datzelfde jaar probeerde Rembrandt een ambitieuzer geëts zelfportret (cat. 6) te maken dan de kleine zelfportretten van daarvoor. De geëtsste lijnen van deze prent lijken gespleten te zijn. Waarschijnlijk hanteerde de kunstenaar een ganzenveer om de lijnen in de etsgrond te krassen.⁴⁶ Rembrandt wilde niet enkel etsen maken die op tekeningen leken en gebruikte zelfs tekeninstrumenten op een manier die uitermate experimenteel was. Opmerkelijk genoeg zijn het monogram en de datum in de linkerbovenhoek van deze prent in spiegelbeeld afgedrukt. Dit duidt erop dat hij ze van links naar rechts in de etsgrond schreef in plaats van omgekeerd. Een verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat de nog relatief onervaren prentmaker dit simpelweg vergeten was.⁴⁷ Op beide bewaard gebleven afdrukken is in de achtergrond een lineaire structuur te zien. Waarschijnlijk was niet alle inkt van de plaat afgeveegd voor het maken van de afdruk, waardoor de structuur van het viltblad – dat werd gebruikt om het blad papier en de koperplaat te bedekken wanneer ze door de drukpers werden getrokken – op de afdruk terecht kwam.⁴⁸ Dit zelfportret is gedeeltelijk gebaseerd op enkele getekende en geschilderde zelfportretten van Rembrandt uit 1628 en 1629 (cat. 5; afb. 24 en afb. 114).

Uit zijn Leidse periode zijn slechts twee getekende zelfportretten overgebleven (cat. 2 en afb. 114) en deze zijn dus aanzienlijk zeldzamer dan zijn afgedrukte zelfportretten. Op deze tekeningen is dezelfde techniek toegepast: eerst werd het hoofd getekend met pen en bruine inkt, waarna het portret verder werd uitgewerkt met een penseel en grijze wassing. De bladen werden niet gesigneerd en hun functie is onduidelijk, maar het is goed denkbaar dat Rembrandt deze gebruikte als modellen voor andere werken.

Rond 1629 produceerde Rembrandt een paar etsen met een heel ander onderwerp dan de religieuze taferelen en vele zelfportretten die hij tot dan toe had gemaakt. Het betreft twee voorstellingen van een leeuwenjacht (cat. 89 en 90) die met een enorme spontaniteit en dramatische lichtcontrasten meesterlijk geëts zijn. Hij maakte gebruik van etsnaalden met verschillende diktes. De leeuwen zijn onrealistisch, maar dat geldt niet voor de paarden, die duidelijk zijn geïnspireerd op de jachtprenten van de Italiaanse prentmaker Antonio Tempesta (1555–1530), wiens werken Rembrandt eveneens verzamelde



Afb. 76 · Rembrandt, *Oude man met uitgestrekte armen*, 1628–1629. Zwart krijt op papier, 25,4 × 19 cm. Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (C 1971-26)



Afb. 77 · Rembrandt, *Studie voor Het berouw van Judas* (recto), ca. 1628–1629. Pen en bruine inkt met bruine wassing over zwart krijt op papier, 11,3 × 14,6 cm. Particuliere verzameling

Afb. 78 · Rembrandt, *verso: schets voor Judas*, ca. 1628–1629. Pen en bruine inkt op papier, 11,3 × 14,6 cm. Particuliere verzameling



(afb. 159).⁴⁹ Op Rembrandts afdrucken van de leeuwenjachten zijn onregelmatige witte vlekken rond de randen te zien. Deze vlekken zijn het gevolg van een beschermende laag vernis die hij aanbracht rondom de randen, waardoor deze niet samen met de lijnen zijn ingebeten. Rembrandt bracht de vernis aan om te vermijden dat zuur via de plaatranden onder de etsgrond kon sijpelen.⁵⁰ Op de achterkant van een van zijn latere tekeningen heeft Rembrandt zijn eigen recept voor stopvernis op basis van terpentijn beschreven.⁵¹

VOORSTUDIES

Ter voorbereiding van de vele schilderijen die Rembrandt rond 1629 produceerde, maakte hij een aantal tekeningen. Voor een specifiek schilderij vervaardigde hij een groep studies die veel prijsgeven over zijn manier van werken ons een kijkje in zijn atelier bieden. Terwijl zijn vroegste tekeningen figuurstudies zijn (algemeen of voor een specifieke voorstelling), maakt hij vanaf 1629 complexere compositie studies ter voorbereiding van zijn schilderijen. Rond 1626 creëerde Jan Lievens reeds dit soort uitgebreide compositie studies (cat. 60 en 61), met name voor zijn historiestukken. Meestal tekende hij deze met pen en inkt en bracht hij vervolgens uitgebreid wassingen aan. Pas drie jaar later zou Rembrandt deze werkwijze ook toepassen.

Het berouw van Judas (cat. 85) is het belangrijkste schilderij dat Rembrandt in Leiden maakte. Dit was dan ook het werk dat Constantijn Huygens zo bewonderde toen hij Leiden bezocht en dat hij later uitgebreid besprak in zijn *Autobiografie*. (zie pp. 297–299) De onderwerpskeuze is bijzonder en de figuur van Judas werd rond die tijd niet vaak afgebeeld. De compositie en de figuren moeten Rembrandt aardig wat tijd hebben gekost om voor te bereiden en er zijn niet minder dan drie voorbereidende tekeningen bewaard gebleven die inzicht geven in de verschillende fasen van zijn ontwerpproces. Een goed voorbeeld is een pentekening in Amsterdam met een bruine wassing (cat. 86) waarop drie geleerden te zien zijn onder een gordijn.⁵² Hoewel deze figuren niet exact terugkomen op het schilderij, lijken deze wel op de geschilderde hogepriesters en ook het golvende gordijn is eenvoudig te herkennen. Op een tekening in zwart krijt in Rotterdam (cat. 87) zijn twee zittende mannen afgebeeld. En een derde blad, een pentekening met wassing, dat nu behoort tot een privécollectie, verbeeldt de definitieve compositie van het schilderij (afb. 77).⁵³ Op de achterkant is een in pen vervaardigde schets te zien van de figuur van Judas en de hogepriester die achteraan staat (afb. 78). Op de achterzijde van de tekening in Amsterdam bevindt zich bovendien een draperiestudie in rood krijt: een studie van blote benen waarover een gewaad is gedrapeerd. Deze studie werd voorheen gekoppeld

aan de figuur van Delila in Rembrandts schilderij *Simson en Delila* (cat. 84), dat rond 1628 gedateerd wordt, maar inmiddels neemt men aan dat het gaat om de benen van de zittende hogepriester in *Judas* (cat. 85).⁵⁴ De voorzijde van de tekening in Rotterdam bevat daarentegen een studie voor een Kruisoprichting in zwart krijt (cat. 87), een passage uit het lijdensverhaal van Christus waaraan Rembrandt, voor zover bekend, pas in 1633 begon te werken toen die een opdracht kreeg van prins Frederik Hendrik.⁵⁵

Tussen 1629 en 1631 maakte Rembrandt naast een reeks zelfportretten (cat. 1–4) maar weinig schilderijen. Op het gebied van tekeningen en prenten was hij echter uitermate productief. Hij maakte meer dan zestig etsen, dit betrof grotendeels kleine studies van boeren en nog een aantal zelfportretten. Hij gebruikte slechts fijne etsnaalden met verschillende diktes, wat erop wijst dat hij meer vertrouwen had gekregen in zijn etsvaardigheden. Dit is met name te zien op de tien zelfportretten die hij rond 1629–1630 maakte (cat. 7–11).⁵⁶ Net als de zelfportretten uit 1628 waren deze niet voor de verkoop bestemd en kunnen ze dan ook niet beschouwd worden als formele portretten. Het waren opnieuw studies van gezichtsuitdrukkingen die hij voor andere werken zou gebruiken (cat. 33, 56, 59, 114 en 118). Omdat deze platen zo klein zijn, is het mogelijk dat het ook hier uitsneden van grotere platen betrof die de kunstenaar had afgedankt, zoals *Heilige Hieronymus* (cat. 41) of andere, onbekende platen.⁵⁷ Veel van deze uitgesneden platen hebben ruwe randen waarin tijdens het drukproces veel inkt achterblijft, wat leidt tot een soort zwarte omkadering op de afdrukken. De schilderijen en tekeningen van de jonge Rembrandt vertonen vaak veel overeenkomsten met de vroege werken van Jan Lievens, vooral wat betreft onderwerpskeuze. Dat geldt bijvoorbeeld voor *De opwekking van Lazarus*, de bustes van oude mannen, de portretten van oosterlingen en de tronies, maar opvallend en verrassend genoeg vervaardigde Lievens geen zelfportretten in prent.

BOEREN

In zijn beginjaren produceerde Rembrandt bijna dertig platen met figuurstudies waarop één of meerdere boeren of bedelaars zijn afgebeeld.⁵⁸ Deze studies zijn ongetwijfeld geïnspireerd op prenten met bedelaars van Lucas van Leyden en de Franse etser Jacques Callot (1592–1635) (afb. 125 en 126). Deze prenten maakten deel uit van Rembrandts eigen verzameling, al moet hij op de straten van Leiden ook veel armoede hebben gezien. Hoewel niet al zijn studies naar het leven zijn getekend, kunnen we ervan uitgaan dat hij soms echte mensen afbeeldde die hij snel op straat schetste of die hij vroeg om voor hem te poseren in zijn atelier. Ook op zijn tekeningen uit deze periode zijn enkele boeren te zien (cat. 28 en 29), maar opvallend genoeg zijn er geen exacte overeenkomsten tussen deze tekeningen en zijn prenten. De meeste tekeningen hebben een tamelijk klein formaat en zijn gemaakt met pen en inkt en af en toe met penseel (afb. 79),⁵⁹ terwijl een handvol grote bladen gecreëerd is in zwart krijt.⁶⁰

Drie van deze grote krijtstudies zijn voorzien van een sterk clair-obscur waarbij de lichtere delen bijna onzichtbaar zijn en haast overbelicht lijken (cat. 29). Ze dienden dus niet enkel als figuurstudies, maar ook als lichtstudies. Ze zijn alle drie getekend op hetzelfde soort papier, dat waarschijnlijk uit Italië kwam. Vergelijkbare vellen papier werden gebruikt door zijn Leidse collega's Jan Gillisz. van Vliet en Jan Lievens.⁶¹ Dit bewijst dat Leiden werd voorzien van Italiaans papier, misschien wel via Rembrandts eerste leermeester Jacob Isaacs van Swanenburg, maar mogelijk was het ook algemeen verkrijgbaar bij papierverkopers in de Nederlanden. Rembrandts studie van een gesluisde vrouw (afb. 80) is op hetzelfde papier getekend en eveneens in zwart krijt. De vrouw is gebaseerd op een figuur in een schilderij van Rembrandts tekenmeester Pieter Lastman.⁶²

Hoewel boerenfiguren vaak verschijnen in Rembrandts grafische werk, komen deze op zijn schilderijen alleen terug als achtergrond- of bijfiguren in drukbezette voorstellingen uit het Nieuwe Testament. Voorbeelden hiervan zijn *Simeon in de tempel* (cat. 107) en twee



Afb. 79 · Rembrandt, *Bedelaars steunend op een wandelstok*, 1628–1630. Penseel en bruine wassing op papier, 13,4 × 11,9 cm. National Gallery of Art Washington (1943.3.7050). Rosenwald Collection



Afb. 80 · Rembrandt (naar Pieter Lastman), *Staande vrouw met een lange sluier*, ca. 1629. Zwart krijt op papier, 26,2 × 16,4 cm. Staatliche Graphische Sammlung, München (6225)

olieverfschetsen die hij rond 1633–1634 maakte, *Ecce Homo* (cat. 117) en *De prediking van Johannes de Doper*.

Op een ets uit 1630 combineerde Rembrandt twee van zijn favoriete onderwerpen: de figuur van een bedelaar met een zelfportret. De sjofole zittende man blijkt bij nadere bestudering de gelaatstreken van de kunstenaar zelf te hebben en zijn gezichtsuitdrukking komt overeen met een van de kleine zelfportretten uit hetzelfde jaar (zie cat. 33).⁶³ Die gezichtsuitdrukking is opnieuw te zien in het getekend zelfportret dat hij rond 1628–1629 maakte (cat. 5), hetgeen bewijst dat Rembrandt teruggreep op eerdere motieven voor latere werken.⁶⁴ Opvallend genoeg verschijnt de bedelaar in cat. 33 ook in een veel grotere prent die aan Lievens wordt toegeschreven.⁶⁵

RELIGIEUZE ONDERWERPEN

Vanaf 1630 richtte Rembrandt zich in mindere mate op afzonderlijke figuren en keerde hij terug naar de verhalende religieuze onderwerpen waaraan hij de voorkeur gaf in zijn vroegste werken, zoals een groep van drie kleine prenten met scènes uit de kindertijd van Christus: *De besnijdenis*, *De opdracht in de tempel* en *Christus met de schriftgeleerden in de tempel* (cat. 44). Hoewel de onderwerpen verwant zijn, kunnen de etsen niet echt als een reeks beschouwd worden, want de drie platen hebben ietwat verschillende afmetingen. Behalve de onderwerpskeuze is echter ook het subtiel maar zeer geslaagde clair-obscur een overeenkomst. Wat betreft de ruimtelijke compositie, lichteffecten en het dramatisch verhaal, lijken de prenten veel op *Het berouw van Judas* (cat. 85), dat hij een jaar eerder schilderde.

Het hoogtepunt uit Rembrandts vroege getekende oeuvre is een aanzienlijk aantal indrukwekkende figuurtekeningen die hij in deze periode maakte. (cat. 95; afb. 81 en afb. 83) Rond 1630–1631 produceerde Rembrandt bijzonder veel figuurstudies in rood en zwart krijt, ter navolging van de zijn eerdere studies van oude mannen (afb. 71). In deze verbluffende studies zijn vaak dezelfde modellen te herkennen, soms volledig afgebeeld en soms vanaf hun schouders. Sommigen zitten zelfs in dezelfde stoel. Een oude man met een indrukwekkende baard en karaktervol gezicht moet een van Rembrandts favoriete modellen in Leiden zijn geweest, want hij verschijnt in veel van zijn werken, zowel in zijn prenten en tekeningen als in zijn schilderijen.⁶⁶ De meeste van deze tekeningen zijn ondertekend met zijn Leidse monogram, 'RHL', Rembrandus Hermanni Leidensis, wat aangeeft dat hij zich in die periode nog niet definitief in Amsterdam gevestigd had en ook zijn atelier in Leiden nog aanhield. Deze krijttekeningen waren in eerste instantie bedoeld als figuurstudies zonder een specifiek project voor ogen, aangezien dezelfde modellen verschijnen in verschillende prenten en schilderijen die hij later zou maken. De ingezakte oude man in een leunstoel is eenvoudig te herkennen in zijn schilderij *Jeremia* (cat. 94) en tevens in *Slapende man bij het vuur* (cat. 93), dat zich nu in Turijn bevindt. Een van zijn andere krijtstudies van een zittende oude man (afb. 81), gesigneerd en gedateerd 1631, werd in 1633 gebruikt voor de figuur van Jacob in de grisaille *Jozef vertelt zijn dromen* (afb. 82) en ook voor de ets van hetzelfde onderwerp uit 1638.⁶⁷ Opnieuw blijkt dat Rembrandt algemene motieven nog lang na het maken van de oorspronkelijke studie hergebruikte. Hoewel op deze tekeningen niet altijd sporen van doorgriffeling te zien zijn, werden sommige hiervan duidelijk gebruikt als model voor een prent. In een reeks kleine etsen die hij in 1630 en 1631 maakte (cat. 99), zijn bijvoorbeeld dezelfde mannenhoofden te herkennen.⁶⁸

Er is maar een zeer klein aantal tekeningen van Rembrandts leerlingen uit zijn Leidse en vroege Amsterdamse periode bewaard gebleven. Deze tekeningen in rood krijt, waarvan men denkt dat ze rond 1630 zijn gemaakt, tonen studies van mannenhoofden en lijken vaak op Rembrandts eigen krijttekeningen uit dezelfde periode.⁶⁹ Overigens is maar weinig bekend over Rembrandt als leermeester in deze jaren. Waarschijnlijk beschouwde hij het maken van etsen als een persoonlijke bezigheid. Geen van zijn leerlingen uit deze periode heeft de kunst van het prentmaken van hem geleerd. Dit werd eveneens door Houbraken opgemerkt: 'Hij



Afb. 81 · Rembrandt, *Oude man in een stoel*, 1631. Rood en zwart krijt op papier, 23,3 × 16 cm. Particuliere verzameling



Afb. 82 · Rembrandt, *Jozef vertelt zijn dromen*, 1633. Olieverf op papier op karton, 51 × 39 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-3477)

had zijn eigen bijzondere manier om etsplaten te prepareren en te bewerken, iets wat hij nooit liet zien aan zijn leerlingen'.⁷⁰

REPRODUCTIEVE WERKEN

Deze krijtstudies kunnen eveneens in verband worden gebracht met twee andere tekeningen die Rembrandt specifiek maakte ter voorbereiding van schilderijen die verloren zijn gegaan en die we tegenwoordig enkel kennen door de reproductieve etsen die Jan van Vliet naar deze schilderijen voor hem heeft gemaakt heeft. De eerste is een verbluffende studie in zwart krijt van een man die op de grond zit met een drinkbeker in zijn hand (afb. 83), weer een voorbeeld van Rembrandts studies van oude mannen. De aanwezigheid van de beker doet vermoeden dat het hier niet om een algemene studie van een oude man gaat. Het is een specifieke studie van de beschonken Lot uit het Oude Testament gemaakt door Rembrandt voor zijn verloren gegane schilderij *Lot en zijn dochters*, dat Van Vliet reproduceerde in een prent uit 1631. Het is opmerkelijk dat de tekening Rembrandts signatuur en het jaartal 1633 draagt, wat erop duidt dat hij het werk later verkocht of aan iemand schonk en toen pas besloot om het te signeren en dateren. Een andere tekening die in verband kan worden gebracht met een verloren gegaan schilderij dat alleen bekend is door een prent die erop is gebaseerd, is die met de knielende figuur van de Heilige Hieronymus (afb. 85).⁷¹ De tekening, thans in Parijs, is gemaakt in rood en zwart krijt en lijkt op tekeningen die Jan Lievens vervaardigde in dezelfde periode. Diens krijtstudies zijn vaak verward met die van Rembrandt (afb. 84).⁷² Rembrandt en Lievens waren in deze tijd beide bijzonder geïnteresseerd in de Heilige Hieronymus, want de figuur komt meermaals voor in zowel hun schilderijen als hun etsen. Mogelijk vonden de kunstenaars uitdaging in de weergave van de sterke emoties van de boetvaardige asceet (cat. 102–105).

Deze reproductieve prenten naar zijn schilderijen duiden op een nieuwe en ambitieuze fase in Rembrandts vroege carrière. Duidelijk niet enkel tevreden met het creëren van zijn eigen etsen, ging Rembrandt rond 1631 samenwerken met de Leidse etser Jan van Vliet om reproductieve prenten te maken naar een aantal van zijn schilderijen.⁷³ Ongetwijfeld



Afb. 83 · Rembrandt, *Dronken Lot, zittend*, ca. 1630–1633. Zwart krijt, opgehoogd met wit, op papier, 25,3 × 18,9 cm. Städel Museum, Frankfurt (857)

Afb. 84 · Jan Lievens, *Buste van een oude man*, ca. 1630. Rood krijt op papier, 16,8 × 13,5 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Afb. 85 · Rembrandt, *Draperiestudie voor de heilige Hieronymus*, ca. 1630. Rood en zwart krijt op bruin geprepareerd papier, 20,6 × 16 cm. Musée du Louvre, Parijs (22887)





Afb. 86 · Atelier van Rembrandt, Kale man in een bontjas, ca. 1631. Ets op papier, 6,7 × 5,9 cm. Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.32)



Afb. 87 · Rembrandt, Zelfportret met slappe hoed en bewerkte mantel, 1631. Ets op papier, geretoucheerd met zwart krijt, 14 × 12,5 cm. Bibliothèque nationale de France, Parijs (Réserve CB-13 [a,1]-Boîte écu)

werd Rembrandt geïnspireerd door Antwerpse kunstenaars als Rubens en Van Dyck, die ook nauw samenwerkten met professionele graveurs om prenten naar hun schilderijen te maken. Financiële winst was niet het enige motief voor het aangaan van zo'n samenwerking, want het was voor kunstenaars ook een manier om hun reputatie te vergroten in binnen- en buitenland. Het is opmerkelijk dat Rembrandt geen professionele graveur inhuurde, maar ging samenwerken met een collega-etser, waarschijnlijk omdat niemand anders in Leiden beschikbaar was. De fraaiste voorbeelden, gemaakt in 1631 naar drie van zijn grote religieuze composities: *Lot en zijn dochters* (cat. 111), *De heilige Hieronymus in gebed* (cat. 41) en *De doop van de kamerling* (cat. 49).⁷⁴ Uit de watermerkanalyse van de vellen papier die ze gebruikten, blijkt dat Van Vliet en Rembrandt nauw samenwerkten en tussen 1631 en 1633 zelfs hetzelfde soort papier met elkaar deelden.⁷⁵ Rembrandt moet tevreden zijn geweest over die samenwerking, want tot 1635 bleef hij gebruikmaken van de diensten van Van Vliet.

Gewoonlijk bracht Van Vliet de aanduiding 'Rembrandt inv[enit]' op de platen aan om duidelijk te maken dat het ging om reproducties van Rembrandts schilderijen. Ongetwijfeld speelde Van Vliet een actieve rol in Rembrandts atelier en was hij verantwoordelijk voor een aantal van de minuscule retouches op de koperplaten die hierboven zijn besproken.⁷⁶ Er wordt zelfs aangenomen dat Van Vliet verantwoordelijk was voor de vervaardiging van enkele etsen met Rembrandts monogram. Bij *Kaalhoofdige oude man* (cat. 38 en 39) uit 1630 is de etsnaald duidelijk anders gehanteerd dan bij *Buste van een kale man met bontjas* (afb. 86) uit 1631, terwijl beide etsen gesigneerd zijn met Rembrandts monogram.⁷⁷ Het laatste werk is niet verfijnd, vooral wat betreft de gelaatstreken en de weergave van het bont. Mogelijk werden deze minder verfijnde platen in het atelier vervaardigd door Jan van Vliet.

Rembrandts proefdrukken kunnen niet altijd als echte werkproeven beschouwd worden, zoals hierboven uitgelegd, maar sommige platen werden desalniettemin zorgvuldig voorbereid door Rembrandt met behulp van proefdrukken. Bij *Kaalhoofdige oude man* werd bijvoorbeeld eerst het hoofd afgemaakt en pas daarna de rest van het lichaam en de kledij, waarbij Rembrandt eerst een proefdruk opwerkte met wassing om de compositie verder te ontwikkelen (cat. 38 en 39).

VERHUIZING NAAR AMSTERDAM

Aan het eind van 1631 verhuisde Rembrandt naar Amsterdam, wat zich vertaalt in zijn eerste geëtsde formele zelfportret. In *Zelfportret met slappe hoed en bewerkte mantel* (cat. 16–18) portretteert hij zichzelf namelijk als een zelfbewuste kunstenaar en welgesteld burger van Amsterdam. Dezelfde ontwikkeling blijkt duidelijk uit zijn geschilderde zelfportretten (cat. 21). Voor het eerst signeerde hij ook een prent met zijn volledige voornaam, 'Rembrandt', en zag hij af van het Leidse monogram. Rembrandt liet hiermee niet alleen zien dat hij een gevestigd kunstenaar was, maar presenteerde zichzelf hiermee ook als een volleerd etser en bekwame portrettist. De prent werd dus gebruikt als een soort visitekaartje om meer opdrachten binnen te slepen.

Van november 1631 tot en met december 1635 werkte Rembrandt als portrettist in het atelier van Hendrick van Uylenburgh in Amsterdam en in deze jaren maakte hij aanzienlijk minder prenten en tekeningen. Twee van zijn tekeningen kunnen in verband worden gebracht met *Zelfportret met slappe hoed* (afb. 87 en afb. 116). Beide zijn gemaakt op proefdrukken van de prent waarop alleen het hoofd te zien is en het lichaam slechts wordt aangegeven met zwart krijt. Hoewel het op het eerste gezicht werkproeven lijken die Rembrandt maakte terwijl hij de compositie van zijn zelfportret uitwerkte, schreef hij op beide bladen in het Latijn 'Æt[atis] 27' (27 jaar oud; later gecorrigeerd naar 24). Uit watermerkanalyse van het papier van de voltooid versie van de prent blijkt echter dat deze geruime tijd, voor Rembrandts zevenentwintigste verjaardag in 1633, zijn afgedrukt. Dit duidt erop dat de tekeningen werden gesigneerd en gedateerd na voltooiing van de definitieve staat. Rembrandt heeft de tekeningen pas later gemaakt op proefdrukken die hij in zijn atelier bewaarde met de bedoeling deze later aan verzamelaars te verkopen.



INNOVATIES

Rond dezelfde tijd vervaardigde Rembrandt een handvol prenten en tekeningen van naakte vrouwen. Veel kunstenaars maakten naaktstudies om de anatomie van het menselijk lichaam of bepaalde houdingen te bestuderen, maar Rembrandt was de eerste die afgedrukte afbeeldingen verspreide van niet-geïdealiseerde vrouwenlichamen. Zijn grote voorbeelden, zoals Lucas van Leyden (afb. 88) en Albrecht Dürer, produceerden eveneens prenten met naakten, maar die waren klassieker. Voor zijn prent uit 1631 met een naakte *Diana* (cat. 121) maakte Rembrandt een voorbereidende tekening (cat. 120). De contouren van de tekening zijn doorgegriffeld en de achterkant van het blad is gefrotteerd met zwart krijt, om de compositie zo op de etsgrond over te brengen (afb. 89).⁷⁸ Deze tekening – die minder spontaan is dan Rembrandts andere krijtstudies – maakte hij mogelijk met de prent al in gedachten of werd misschien gekopieerd van een spontanere eerste studie. Het meest schokkende voorbeeld van Rembrandts naakten is wellicht zijn *Zittende naakte vrouw* (cat. 119). Deze naakte vrouw werd door Rembrandt afgebeeld zonder verhalende mythologische of Bijbelse context, zoals dat wel het geval was bij *Diana* (cat. 121) of *Jozef en de vrouw van Potifar* (cat. 124). Dit soort prenten werden door sommigen gretig verzameld, maar door anderen verfoeid. Andries Pels klaagde bijvoorbeeld: ‘Als hy een’ naakte vrouw, gelyk ’t somtyds gebeurde, Zou schild’re[n], tot model geen Grieksche Venus keurde; Maar eer een’ waschter, of turftreedster uit een’ schuur, Zyn’ dwaaling noemende navolging van Natuur, Al ’t ander ydele verziëring.’⁷⁹

In 1632 hernam Rembrandt enkele van zijn eerdere onderwerpen, zoals het straatleven, maar ditmaal plaatste hij de figuren meer in een verhalende context. De figuur in *De rattenvanger* (cat. 81) is overgenomen uit *Staande boer met de handen op de rug* (cat. 42), maar dan in spiegelbeeld. Met name zijn hoed en gebochelde rug komen overeen. De huisjes op de achtergrond van deze ets lijken veel op die uit een van zijn zilverstifttekeningen (cat. 149, verso).⁸⁰

Afb. 88 · Lucas van Leyden, *Naakte vrouw met hond*, 1510. Gravure op papier, 10,8 × 7,5 cm. Ashmolean Museum, Oxford (WA1863.3510)

Afb. 89 · Rembrandt, *Badende Diana* (verso), ca. 1630–1631. Gefrotteerd met zwart krijt, 18,1 × 16,4 cm. British Museum, Londen (1895,0915.1266)

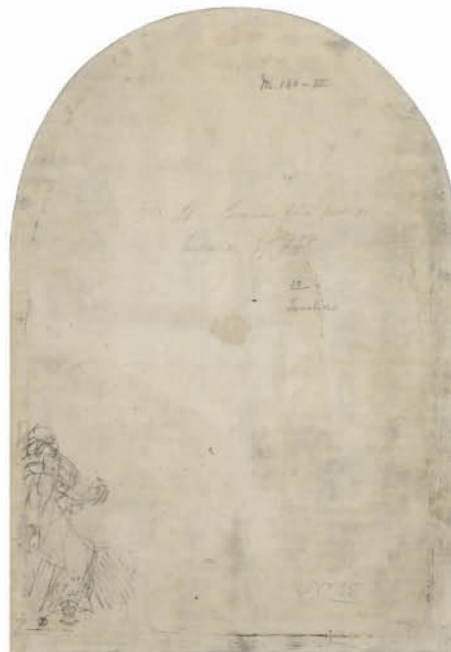
Rembrandts methode om oude motieven te herbruiken blijkt ook uit een geëts studieblad dat hij in 1632 maakte (cat. 14) en waarop hij zowel boeren als een zelfportret afbeeldde. Dergelijke studiebladen lijken net tekeningen uit een schetsboek met een schijnbaar willekeurige combinatie van schetsjes. Het is onduidelijk of Rembrandt deze platen op een organische manier vervaardigde door geleidelijk verschillende elementen uit te werken of dat hij ze in één keer afmaakte, zodat ze op tekeningen uit een schetsboek zouden lijken. In dat laatste geval zou hij de prent meerdere keren kunnen afdrukken voor de verkoop. Soms hield hij deze geëtsste studieplaten intact, maar vaak werden ze onderverdeeld in kleinere platen, zoals eerder besproken (p. 62).⁸¹ Omdat Rembrandt een zachte etsgrond gebruikte waarop hij vrijelijk kon tekenen, drong het zuur soms door de grond gedurende het inbijten, wat leidde tot inktvlekken op de afdruk.

In 1632 maakte Rembrandt een van zijn grootste prenten tot dan toe: *De opwekking van Lazarus* (cat. 56). Deze prent is gerelateerd aan een schilderij met dezelfde thematiek dat rond 1630–1632 (afb. 141) vervaardigd werd. Het was geen reproductieve prent naar het schilderij, want er zijn duidelijke verschillen aan te wijzen: de bijfiguren wijken af en de prent is gemaakt in een boogvorm die het schilderij ontbreekt. Rembrandt plaatste de geëtsste compositie in een zwart kader, alsof het een schilderij was. Mogelijk speelde de prent daarentegen een rol bij de totstandkoming van het schilderij. Bovendien bestaat er een afdruk waarop Rembrandt een retouche in zwart krijt aanbracht (die op de achterkant is gecalcueerd) en de pose van een van de figuren wijzigde (afb. 90–91). Als de compositie van de prent gekopieerd zou zijn van het schilderij, dan zou het niet nodig zijn geweest om in deze late fase nog veranderingen aan te brengen. De prent is te dateren rond 1632, maar Rembrandt signeerde hem met zijn Leidse monogram, wat erop wijst dat hij hier al in 1631 aan begonnen was. In deze periode maakte ook Jan Lievens een schilderij met hetzelfde onderwerp en tevens een prent naar dat schilderij, waarbij hij de horizontale oriëntatie veranderde in een verticale (cat. 54 en 55). Een tekening in rood krijt van Rembrandt volgt de compositie van Lievens en is gedateerd 1630 (afb. 92). De tekening bevat pentimenti en er zijn twee fasen op te zien: de opwekking van Lazarus en een later toegevoegd lichaam (van Christus of Lazarus) dat vanaf de linkerkant in de graftombe wordt neergelaten of er juist uitgehaald wordt. Deze groep schilderijen, prenten en tekeningen met verbeeldingen van hetzelfde thema, tonen aan dat Rembrandt en Lievens nauw met elkaar samenwerkten.

Afb. 90 · Rembrandt, *De opwekking van Lazarus*, ca. 1632 (cat. 56 recto)

Afb. 91 · Rembrandt, *Terugdeinzende vrouw*, ca. 1632 (cat. 56 verso)

Afb. 92 · Rembrandt naar Jan Lievens, *De graflegging*, 1630. Rood krijt op papier, gecorrigeerd met wit, 28,2 × 20,4 cm. British Museum, Londen (T.14.6)



In 1633 maakte Rembrandt een van zijn meest geslaagde prenten uit zijn vroege periode: *De barmhartige Samaritaan* (cat. 125). In deze fijn geëtste prent bereikte hij een welhaast picturale tonaliteit. Uit watermerkanalyse van de verschillende staten van deze prent blijkt dat hij met de prent begon in Leiden en deze later voltooide in Amsterdam, vandaar de volledige signatuur: 'Rembrandt'.⁸² Op het eerste gezicht is het een traditioneel Bijbels tafereel, maar grappige details – zoals de hond die op de voorgrond zijn behoefte doet – wijzen op de hand van Rembrandt, die gefascineerd was door dit soort minder verheven gebeurtenissen. Deze prent was gebaseerd op een schilderij uit 1630 met hetzelfde tafereel, maar dan in spiegelbeeld, want op een schilderij werd een dergelijk detail niet gepast geacht (zie afb. 44).⁸³ Rembrandt voelde zich in zijn werken op papier vrijer om met onderwerpen te experimenteren, zoals ook blijkt uit zijn naakten.

COMMERCIELE PROJECTEN

In zijn beginjaren maakte Rembrandt een enkele boekillustratie, *Het scheepje van fortuin* (cat. 123), voor Elias Herckmans' in 1634 gepubliceerde *Der Zee-Vaert Lof*, een lang gedicht waarin de geschiedenis van de zeevaart beschreven wordt.⁸⁴ Iconografisch gezien is dit een van Rembrandts meest ambitieuze prenten uit zijn vroege periode. Deze plaat is uiterst origineel en is niet alleen de enige boekillustratie die de kunstenaar in zijn beginjaren maakte, maar bevat eveneens een uiterst complex tafereel uit de Romeinse geschiedenis. Op de illustratie is het sluiten van de Romeinse tempel van Janus te zien na de nederlaag van Marcus Antonius bij de slag van Actium. De overgebleven afdrukken zijn veelal losse bladen, wat doet vermoeden dat Rembrandt de koperplaat zelf gehouden heeft zodat hij de prent ook individueel kon uitgeven. Dit was ongebruikelijk, want uitgevers van boeken hielden de drukplaten van boekillustraties meestal zelf voor de uitgave van eventuele latere edities. Het feit dat Rembrandt de plaat klaarblijkelijk mocht houden, bewijst dat hij in 1633 al een grote reputatie opgebouwd had.

In datzelfde jaar had Rembrandt via Constantijn Huygens de belangrijke opdracht gekregen om voor prins Frederik Hendrik een reeks panelen te schilderen met de passie van Christus als onderwerp. Deze schilderijen waren geïnspireerd op altaarstukken die Rubens in Antwerpen had gemaakt. Op dat moment werkte Rembrandt nog altijd voor Hendrick van Uylenburgh en de twee mannen wilden waarschijnlijk extra aan dit grote project verdienen door reproductieve prenten naar de schilderijen te maken. Rembrandt huurde echter geen professionele prentmaker in, zoals Van Vliet, maar probeerde eerst zelf de grote reproducties te maken. Hij begon met *De kruisafneming*, naar zijn schilderij uit 1633 (afb. 169), maar door valse zuurbijting, met vele vlekken tot gevolg, mislukte deze eerste poging. De etsplaat van deze eerste versie werd daarom snel afgedankt (cat. 113). Aan een tweede plaat is duidelijk te zien dat hij is gemaakt door een professionele prentmaker (cat. 114). Rembrandt had zich opnieuw gewend tot zijn vertrouwde Leidse partner Jan van Vliet, die meester was in het aanbrengen van de kruisarcering die de compositie nodig had. De rest van de reeks prenten naar de schilderijen werd overigens nooit afgewerkt, omdat het produceren van de etsplaten te veel tijd en geld kostte. Desalniettemin blijkt uit zijn volharding dat Rembrandt ambitieus was en over veel doorzettingsvermogen beschikte, zelfs als een project in eerste instantie mislukte. Een van Rembrandts tekeningen houdt mogelijk ook verband met dit project (cat. 115), hoewel het zeker geen voorstudie is. Op de tekening is een jonge kunstenaar afgebeeld in een atelier voor een ezel met daarop een boogvormig paneel. De jongeman met zijn lange gezicht heeft alle trekken van de jonge Jan Lievens, en het is zeer verleidelijk om aan te nemen dat Rembrandt zijn collega afbeeldde terwijl hij aan het werk was.

PRIVÉLEVEN

In het atelier van Van Uylenburgh, leerde Rembrandt een van diens nichten kennen, Saskia van Uylenburgh (1612–1642). Ze verloofden zich in juni 1633, toen ze op weg waren naar Sint Annaparochie in Friesland, waarschijnlijk om Saskia's familie te ontmoeten. Naar aanleiding



Afb. 93 · Rembrandt, *Portret van Saskia*, 1633. Zilverstift op geprepareerd perkament, 18,5 × 10,6 cm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (KdZ 1152)



Afb. 94 · Rembrandt, *Landschap met twee boerderijen*, 1633. Zilverstift op geprepareerd perkament, 10,9 × 19,2 cm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (KdZ 2317 recto)

Afb. 95 · Rembrandt, *Kanaallandschap*, 1633. Zilverstift op geprepareerd perkament, 10,9 × 19,2 cm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (KdZ 2317 verso)



daarvan maakte Rembrandt een intieme zilverstifttekening van zijn verloofde (afb. 93) die hij voorzag van een inscriptie waarmee de heuglijke gebeurtenis werd vastgelegd. Er zijn maar twee andere voorbeelden bewaard gebleven van dergelijke 'tafeletten' (cat. 149 en afb. 94–95). Bij het maken ervan werd een bijzondere techniek toegepast waarbij een vel perkament geprepareerd werd met een lichtjes afschurende ondergrond zodat erop kon worden getekend met een zilverstift, een verzilverde pen die grijsachtige metaalsporen achterliet. Rembrandts zilverstifttekeningen zijn gemaakt op hetzelfde formaat en twee hiervan zijn dubbelzijdig, wat erop wijst dat ze waarschijnlijk uit een groter schetsboek kwamen dat verloren is gegaan. Een zilverstift was een droog en duurzaam instrument, zeer geschikt om in de openlucht te schetsen. Waarschijnlijk zijn al Rembrandts zilverstifttekeningen tijdens dezelfde reis naar Friesland zijn gemaakt. De andere twee bladen bevatten Rembrandts vroegste landschapsschetsen⁸⁵ en studies van boerderijen waarvan is vastgesteld dat deze Fries zijn. Daarnaast is een studieblad met hoofden (cat. 149) bewaard gebleven, vergelijkbaar met Rembrandts geëtste studiebladen (cat. 14), waaronder vermoedelijk dat van Saskia.⁸⁶ Geen van Rembrandts leerlingen lijkt de zilverstifttechniek te hebben aangeleerd, wat erop wijst dat hij het, net zoals het etsen, beschouwde als een persoonlijke bezigheid.

Rembrandt werkte in deze jaren hoofdzakelijk als portretschilder, terwijl hij vóór 1635 verrassend weinig portretprenten of portrettekeningen maakte. De etstechniek was niet bijzonder geschikt voor het maken van dit soort prenten. Voor portretten maakten de meeste prentmakers daarentegen gebruik van gravure en stippel, technieken die Rembrandt niet beheerste. Rembrandts *Portret van Jan Cornelisz. Sylvius* uit 1633 is misschien een eerste poging (cat. 148). Het is een vrij kleine prent en de predikant is tamelijk stijf afgebeeld. Sylvius was een neef van Rembrandts verloofde Saskia, en misschien was dit niet meer dan een informeel familieportret. Een geretoucheerde tegendruk van deze prent (afb. 96) toont Rembrandts methode om zijn prenten op de koperplaat te verbeteren. Een tegendruk werd gemaakt door een net gemaakte afdruk opnieuw door de drukpers te halen met een vochtig blad erop. De nog natte inkt komt op het blanco blad terecht, waardoor een tweede, fletsere afdruk van de oorspronkelijke prent ontstaat, maar dan in spiegelbeeld. Dit had als voordeel dat de kunstenaar op een proefdruk kon werken met dezelfde oriëntatie als de koperplaat. De tegendruk van Sylvius was geretoucheerd met zwart krijt, vermoedelijk door Rembrandt, om de mantel van de geportretteerde beter te doen uitkomen. Rembrandt maakte in deze periode ook tegendrukken van andere prenten, die opmerkelijk genoeg allemaal gedateerd zijn rond 1632, maar bijna geen daarvan is geretoucheerd. Het maken van tegendrukken heeft doorgaans als doel de prent te corrigeren, maar het lijkt erop dat Rembrandt ze om zuiver commerciële redenen produceerde.⁸⁷

Afgezien van de hierboven besproken tekeningen van zijn familieleden, zoals die van zijn vader en Saskia, zijn portrettekeningen tamelijk zeldzaam in Rembrandts vroege oeuvre. Slechts een paar andere exemplaren zijn bewaard gebleven. Eén daarvan, voorstellende



Afb. 96 · Rembrandt, *Portret van Jan Cornelisz. Sylvius*, 1633. Tegendruk, ets, opgewerkt met zwart krijt op papier, 16,6 × 14,1 cm. British Museum, Londen (1855,0414.270)

een zittende man die zijn hoed vasthoudt (afb. 97), omringd door een decoratieve lijst, is volledig gesigneerd en gedateerd met 'Rembrandt f. 1634'.⁸⁸ De man is geïdentificeerd als Willem Jansz. van der Pluym (ca.1595–1675) en dit mooi afgewerkte blad was wellicht een presentatietekening, bedoeld om aan de geportretteerde te geven. We kennen geen schilderij dat verband houdt met de tekening, dus mogelijk was deze bedoeld als zelfstandig kunstwerk. Een tekening in zwart krijt van een zittende vrouw die een brief vasthoudt is mogelijk een voorstudie voor een geschilderd portret, maar ook hier zijn geen exacte overeenkomsten gevonden met een schilderij.⁸⁹ In 1634 maakte Rembrandt tevens een summiere tekening van een oude man (afb. 98) voor het *album amicorum* (een boekje met gedichten en tekeningen van vrienden) van de Duitse rechtsgeleerde Burchard Grossmann.⁹⁰

PRENTEN OP GROOT FORMAAT

In 1634 probeerde Rembrandt opnieuw om prenten van een groot formaat te vervaardigen. Rembrandt had lering getrokken uit de mislukte koperplaat van *De kruisafneming* (cat. 113) en huurde Van Vliet weer in om hem te helpen, hoewel hij zich inmiddels had gevestigd in Amsterdam en Van Vliet in Leiden woonde. Het lijkt erop dat de twee mannen een zeer goede werkrelatie met elkaar hadden opgebouwd, en Van Vliets etstechniek was dan ook flink verbeterd sinds hij met Rembrandt werkte. Voor zijn *Christus voor Pilatus* of *Ecce Homo* (cat. 117) had Rembrandt een andere manier van werken voor ogen, want er was deze keer geen schilderij voorhanden om te kopiëren. Hij liet zich inspireren door Anthony van Dyck, die olieverfschetsen maakte voor de professionele graveurs die prenten produceerden voor zijn portretserie *De iconografie*.⁹¹ Om Van Vliet te helpen bij het voorbereiden van de prent, maakte Rembrandt een olieverfschets op papier. Het betreft een grisaille met een kleurenpalet van voornamelijk bruine tinten. Het papier vertoont tekenen van doorgriffelen in de nog natte verf, wat erop wijst dat de olieverfschets direct is gebruikt voor het vervaardigen van de prent. Uit vroege proefdrukken van de prent blijkt dat Van Vliet begon met het etsen van de compositie rondom het centrale tafereel met Christus, Pontius Pilatus en de hogepriesters. Vervolgens liet hij de proefdruk aan Rembrandt zien ter goedkeuring, waarna deze slordige correcties aanbracht met bruine verf (inclusief vlekken met vingerafdrukken) op de gedeelten die Van Vliet verkeerd had begrepen (afb. 170). Van Vliet voerde de correcties door en voltooide het centrale tafereel, waarna Rembrandt enkele passages etste en de laatste retouches op de plaat aanbracht met een burijn of een droge naald. De laatstgenoemde is een andere techniek waarbij direct op de plaat gekrast werd met een naald, wat leidt tot dikke en fluweelachtige inktlijnen. Vanaf 1640 zou Rembrandt de droge-naaldtechniek meer en meer hanteren. De plaat is volledig gesigneerd en gedateerd in 1635, een jaar nadat de olieverfschets was afgewerkt. Verrassend genoeg zijn geen voorbereidende studies voor deze olieverfschets bewaard gebleven, maar deze zijn er vermoedelijk wel geweest, aangezien Rembrandts andere grisailles zorgvuldig werden voorbereid met behulp van meerdere tekeningen (bijvoorbeeld *Jozef vertelt zijn dromen*, afb. 82 en *De prediking van Johannes de Doper*).⁹²

In 1634 maakte Rembrandt tevens zijn grootste nocturne in prent tot dan toe, ditmaal zonder de hulp van Van Vliet. Er zijn geen voorbereidende tekeningen of grisailles voor deze prent bewaard gebleven, maar een proefdruk van *De verkondiging aan de herders* (cat. 127 en afb. 99) is in het centrale gedeelte niet uitgewerkt, met uitzondering van enkele contourlijnen. Aangezien dit zijn eerste grote nachtelijke prent was, moest Rembrandt ervoor waken dat hij de compositie te donker zou maken door te veel arcering aan te brengen. Met deze prent lukte het hem eindelijk om de dramatische clair-obscur-effecten, die hij met zoveel succes in zijn schilderijen toepaste, ook in prent weer te geven. Rembrandts inspiratie kwam vermoedelijk van Hendrick Goudt (ca.1583–1648) en Jacques de Gheyn III, die prenten met soortgelijke lichteffecten produceerden in navolging van Adam Elsheimer, wiens vroege schilderijen een voorbeeld voor Rembrandt zijn geweest (afb. 100). Andere invloeden, zoals het thema van de herders die in paniek wegluchten, zijn



Afb. 97 · Rembrandt, Portret van een man (Willem Jansz. van der Pluym), 1634 Rood en zwart krijt op papier, 37,3 × 27,2 cm. Particuliere verzameling



Afb. 98 · Rembrandt, Bebaarde oude man (portret van Burchard Grossmann?), 1634. Pen en bruine inkt met bruine en grijsbruine wassing, 8,7 × 7,2 cm. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag (133C 14 C)



Afb. 99 · Rembrandt, *De verkondiging aan de herders*, 1634. Ets met burijn en droge naald op papier, 26,2 × 22 cm. British Museum, Londen (F.4.80)

Afb. 100 · Hendrick Goudt naar Adam Elsheimer, *De vlucht naar Egypte*, 1613. Gravure op papier, 35,6 × 39,8 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-52.972)



terug te vinden in enkele Antwerpse prenten die mogelijk deel uitmaakten van Rembrandts collectie.⁹³ In deze nachtelijke scène experimenteerde Rembrandt bovendien met het inkten van de koperplaat. Vóór het afdrukken liet hij soms een laagje inkt op de plaat laat zitten om het tafereel donkerder te maken, terwijl hij op andere momenten de plaat zorgvuldig schoonpoetste om de lichtcontrasten te vergroten.

Ook in de gesignde en gedateerde grote tekening *Christus en de discipelen in het Hof van Gethsemane* (cat. 116) uit 1634 is goed te zien dat Rembrandt het creëren van clair-obscur-effecten inmiddels volledig beheerst. In dit tafereel is gebruik gemaakt van een donkere wassing. Er zijn geen gerelateerde prenten of schilderijen bekend, wat erop lijkt te duiden dat hij dit blad als een onafhankelijk werk maakte of als onderdeel van de hierboven besproken reeks met de passie van Christus (cat. 113–116).

Voor zijn reproductieve etsen bleef Rembrandt gebruikmaken van Van Vliets diensten, al ging het in de jaren daarna enkel om bepaalde details uit zijn schilderijen, doorgaans bustes of afbeeldingen van hoofden tegen een witte achtergrond.⁹⁴ Zo kopieerde Van Vliet enkel het hoofd van de berouwvolle Judas en maakte er zo een algemene karakterstudie of tronie van (cat. 88). Zonder de oorspronkelijke Bijbelse context zou die figuur op veel verschillende manieren kunnen worden geïnterpreteerd: als een rouwende man, een bedelaar met ineengevouwen handen of een ascetische kluizenaar.⁹⁵

Jan Lievens vertrok in 1632 naar Londen. Er is geen bewijs van verder contact tussen de twee kunstenaars, maar Rembrandt liet zich in 1635 wel inspireren door vier prenten uit een serie van zeven oosterse hoofden met de titel *Variae Effigies* die Lievens in 1631 had geëts (zie cat. 137 en 139 [Rembrandt] and cat. 136 en 138 [Lievens]).⁹⁶ Rembrandt signeerde de gekopieerde platen met het werkwoord 'geretuckeerd' (dat opgevat kan worden als 'geretoucheerd'). De afmetingen van Rembrandts prenten zijn identiek aan die van Lievens, en we kunnen ervan uitgaan dat Rembrandt de originelen direct overbracht op zijn eigen koperplaten om de hoofdstudies verder uit te werken. Het is niet duidelijk of hij dit deed uit bewondering voor Lievens of om diens werk naar de kroon te steken. Een jaar eerder had Rembrandt enkele geëts en geschilderde portretten van zichzelf in oosterse kledij vervaardigd. Rembrandt koesterde een fascinatie voor verbeelding van exotische en

rijke stoffen, wat ook blijkt uit de uitdossingen van zijn figuren in de vele voorstellingen van verhalen uit het Oude Testament (cat. 140–143).⁹⁷

Dit essay toont aan dat Rembrandt een uiterst origineel en innovatief kunstenaar was, zowel in zijn prent- en tekenkunst als in zijn schilderkunst. Rembrandt was een doorzetter die zichzelf door experimenteren continu verbeterde, vaak door middel van herhaaldelijke mislukkingen. In de eerste tien jaar van zijn carrière was hij enorm productief, en in die periode maakte hij bijna de helft van al zijn koperplaten. Hij was tevens een kunstenaar met een scherp gevoel voor zaken die financiële winst probeerde te maken en niet bang was om minder geslaagde en vaak onvoltooide werken aan gretige verzamelaars te verkopen. Dat die werken alsnog bewaard zijn gebleven, is van essentieel belang voor ons huidige inzicht in Rembrandts werkmethoden.

1 We beschikken slechts over een paar inscripties die Rembrandt zelf op zijn tekeningen heeft aangebracht en over zeven brieven aan een van zijn vaste opdrachtgevers, Constantijn Huygens. Deze betreffen echter een specifieke opdracht en dateren uit 1636–1639, iets later dus dan de periode die in dit essay wordt behandeld. Zie Gerson 1961.

2 Respectievelijk Constantijn Huygens, manuscript van zijn autobiografie, 1629–1631, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag; zie Worp 1891; RemDoc 1630/5. Van Hoogstraten 1678.

3 Houbraken 1718–1721.

4 De catalogue raisonné van Rembrandts prenten zijn de volumes gewijd aan Rembrandt uit de New Hollstein-reeks (2013), samengesteld door Erik Hinterding en Jaco Rutgers; de catalogus vermeldt in totaal 314 koperplaten, waarvan er 138 zijn gemaakt in de jaren 1625 tot en met 1634. De meest recente catalogus van Rembrandts tekeningen is Benesch 1973, met een continue online herziening door Martin Royalton-Kisch. Mijn onderzoek zou niet mogelijk zijn geweest zonder uitgebreide raadpleging van deze publicaties.

5 Alpers 1988, p. 71.

6 Houbraken 1718–1721, I, pp. 258–259.

7 Ibid., p. 259.

8 Zie Waal en Van de Wetering 2006, met name pp. 33–35, voor een overzicht van modellen (Rembrandts vader en moeder en andere, niet-geïdentificeerde personen) die in meerdere werken van Rembrandt en Lievens terugkomen.

9 Veel van de koperplaten die Rembrandt in de jaren 1625 tot en met 1629 maakte hebben dezelfde afmetingen als zijn schilderijen op koper. Van de Wetering 2017 nr. 18 heeft bijvoorbeeld dezelfde afmetingen (22 × 17 cm) als New Hollstein Rembrandt (2013) nrs. 1, 2 en 15; Van de Wetering 2017 nrs. 33, 34 en 35 hebben dezelfde afmetingen (15 × 12 cm) als New Hollstein Rembrandt (2013) nrs. 4, 28, 29 en 41.

10 Holm Bevers, 'Rembrandt's Preparatory Drawings', in Rumberg en Bevers 2016, p. 29.

11 Baldinucci 1686, p. 80.

12 In 1656 vroeg Rembrandt bij de Hoge Raad van Holland *cessio bonorum* aan, een vrijwillige overdracht van bezittingen aan zijn schuldeisers. Vervolgens stelde men een gedetailleerde inventarislijst op en werden zijn eigendommen verkocht tijdens zes openbare veilingen. Zie Crenshaw 2006.

13 RemDoc 1656/12.

14 RemDoc 1642/10.

15 Ad Stijnman, 'Hercules Segers's Printmaking Techniques', in Huigen Leeftang en Pieter Roelofs 2016, pp. 75–89.

16 In 1520 was Van Leyden de eerste Noord-Europese kunstenaar die koperplaten etste in plaats van ijzerplaten: Vogelaar et al. 2011, pp. 139–140; Stijnman 2012, pp. 53–54.

17 White 1999, pp. 5–18; Tom Rassieur, 'Looking over Rembrandt's shoulder: the printmaker at work', in Ackley et al. 2003, pp. 45–60. Voor een meer technische analyse zie ook Stijnman 2012, pp. 196–219.

18 Bijvoorbeeld Hinterding 2006, pp. 62–63 (met betrekking tot zes Rembrandtprenten die Carel Martens kocht in 1631); en RemDoc 1636/5. Een andere mogelijke inspiratiebron is de Leidse prentmaker Willem van Swanenburg, die echter lang voordat Rembrandt met het maken van prenten begon was overleden, maar Willems broer Jacob werd Rembrandts leermeester en heeft hem mogelijk laten kennismaken met het grafische werk van zijn broer, zie ook pp. 16 en 24 in deze bundel.

19 Hoewel er meer onderzoek nodig is ten aanzien van de chronologie van Lievens' etsen, lijken sommige daarvan eerder te zijn gemaakt dan *De evangelist Johannes op Patmos*; zie bijvoorbeeld *De aanbidding der herders*, Hollstein Leyster – Mattheus (1954), nr. 5; en twee *Staande boeren*, Hollstein Leyster – Mattheus (1954), nrs. 86–87.

20 Ackley et al. 2003, p. 46; Rosenberg 2017, p. 15.

21 Hinterding 2006, II, p. 332: watermerkanalyse biedt geen uitsluitsel over het

jaar waarin de gebruikte vellen papier werden gemaakt.

22 Respectievelijk New Hollstein Goltzius (2012), nr. 11, en Schneevogt 1873, p. 22, nr. 84.

23 Laurentius 1993, p. 166.

24 Benesch 1973, I, en Royalton-Kisch online (2019), nrs. 3–5.

25 RemDoc 1656/12.

26 Zie ook Musée du Louvre, Parijs, inv.nrs. 22581 en 22887.

27 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv.nr. KdZ 5284; Benesch 1973, I, en Royalton-Kisch online (2019), nr. 7.

28 Bevers 2006, nr. 1.

29 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv.nr. MB 158; Benesch 1973, I, en Royalton-Kisch online (2019), nr. 29.

30 New Hollstein Rembrandt (2013), pp. liii–liv.

32 Musée du Louvre, Parijs, inv.nr. RF 4668; Benesch 1973, I, en Royalton-Kisch online (2019), nr. 14.

33 Ongeveer tachtig (van in totaal 314) koperplaten van Rembrandt zijn bewaard gebleven, waarvan er in 1993 achtenzeventig op de kunstmarkt werden verkocht. Tegenwoordig zijn ze verspreid over openbare en particuliere collecties.

33 Zie bijvoorbeeld New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 33c, 47 en 90.

34 Ibid., p. liii; Rutgers en Standring 2018, p. 26.

35 Alleen dankzij digitale afbeeldingen met een hoge resolutie konden in het kader van het New Hollstein-project Rembrandt (2013) vele nieuwe staten worden ontdekt.

36 Fucci 2015, pp. 20–31.

37 'Dit doen bragt hem grooten roem en niet min voordeel by: inzonderheid ook het kunsje van lichte verandering, of kleine en geringe byvoegzelen, die hy aan zyne printjes maakte, waar door dezelve andermaal op nieuw verkogt werden.' Houbraken 1718–1721, I, p. 171.

38 Hinterding 2006, I, pp. 47–58.

39 Twee afdrukken van Christus met de schriftgeleerden in de tempel bevatten bijvoorbeeld het watermerk 'adelaar met Bazelse kromstaf' (een adelaar met één hoofd en een kromstaf op zijn borst en het monogram van de Bazelse papiermaker Hans Durr eronder, variant D.a); zie Hinterding 2006, III, illus. p. 174: Ashmolean Museum, Oxford, inv.nr. WA1855.374 en British Museum, Londen, inv.nr. F.4.122; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 53.

40 Twee prenten met een zelfportret die allebei dateren uit 1630 bevatten bijvoorbeeld het watermerk 'slang' (een klein huis met aan de voorkant een groot kruis met een slang eromheen, variant A.a.b); zie Hinterding 2006, III, illus. p. 355: Ashmolean Museum,

- Oxford, inv.nr. WA1855.299 en WA.1855.319; respectievelijk New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 50 en 67.
- 41 New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 7–9.
- 42 Ibid., nrs. 5–6.
- 43 Helaas is dit blad op een secundaire drager gelegd, waardoor niet kan worden gecontroleerd of er krijt op de achterkant zit.
- 44 Dittrich en Ketelsen 2004, nr. 97.
- 45 New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 15.
- 46 Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 4.
- 47 Er kan aangenomen worden dat wanneer Rembrandt een ets maakte met een tekeninstrument, hij de ets signeerde als een tekening, in de normale schrijfrichting; zie ook New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 33.
- 48 Zie ook bijvoorbeeld *ibid.*, nrs. 14 en 59.
- 49 RemDoc 1656/12.
- 50 Stijnman 2012, pp. 206–207; Depauw en Luijten 1999, pp. 34–35. Zie bijvoorbeeld New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 4.I, 8, 11, 14, 26, 29, 48, 56, 67, 68, 73, 78, 118 en 149.
- 51 Musée du Louvre, Parijs, inv.nr. RF 4709; RemDoc sub 1660/29.
- 52 'Rembrandt van Rijn, Three Scribes / recto: Study of a Woman's Legs, Leiden, c.1628–ca.1629', in Schatborn en Turner online, [https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-1930-54\(V\)/catalogus-entry](https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-1930-54(V)/catalogus-entry) (geraadpleegd op 2 oktober 2018).
- 53 Particuliere verzameling verkocht bij Sotheby's New York, 26 januari 2011, veilingnummer 602.
- 54 Rumberg en Bevers 2016, pp. 14–15.
- 55 De compositie doet denken aan die van een kleine houtsnede van Albrecht Altdorfer uit 1513, maar het is onduidelijk of Rembrandt de studie maakte in dezelfde periode als Judas of dat hij een eerder blad papier hergebruikte dat in zijn atelier rondslingerde; zie New Hollstein German: Altdorfer (1997), nr. w.29.
- 56 New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 10, 13–14, 24, 66–72.
- 57 Zie voor andere zeer kleine platen van Rembrandt, vaak niet meer dan een paar centimeter breed of hoog, ook New Hollstein *ibid.*, nrs. 34–38.
- 58 *Ibid.*, nrs. 16–23, 30–42, 44–52.
- 59 Benesch 1973, I, en Royalton-Kisch online (2019), nrs. 14, 22–4, 27, 29 en 206.
- 60 *Ibid.*, nrs. 30–2 en 43.
- 61 De vellen papier hebben hetzelfde watermerk, een duif in een cirkel met een diameter van 55 mm; De Stoppelaer 1869, nr. 15, Voorn 1960, nr. 28. Vergelijkbare watermerken zijn te vinden in vellen papier die rond 1631 werden gebruikt door Jan van Vliet (zie Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-33.359) en Jan Lievens (zie Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-12.538).
- 62 Benesch 1973, I, en Royalton-Kisch online (2019), nr. 33.
- 63 Respectievelijk New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 50 en 67, beide gesigneerd en gedateerd met 'RHL 1630'.
- 64 Benesch 1973, I, en Royalton-Kisch online (2019), nr. 53.
- 65 De grotere prent is niet gedateerd of gesigneerd en wordt algemeen toegeschreven aan Lievens, wat erop duidt dat de twee Leidse kunstenaars elkaar kopieerden; zie Hollstein Leyster – Matteus (1954), nr. 29; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 50 (kopie a).
- 66 Bruyn et al. 1982–2005, I (1982), onder, nr. A 11, p. 149; Zie voor meer tekeningen bijvoorbeeld Benesch 1973, I, en Royalton-Kisch online (2019), nrs. 20, 40–I, 46 en 82.
- 67 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. SK-A-3477; Van de Wetering 2017, nr. 108. New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 167.
- 68 Respectievelijk Benesch 1973, I, nrs. 39–40 en New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 63–5 en 83–4.
- 69 Zie voor tekeningen van Gerard Dou, Isaac de Jouderville en Jacques des Rousseaux, respectievelijk Sumowski 1979–1992, III (1980), pp. 1145–1184; VI (1982), pp. 2871–2874; X (1992), pp. 5187–5192.
- 70 'Hy had ook een eige wyze van zyne geëtste platen naderhand te bewerken en op te maken: 't geen hy zyne Leerlingen nooit liet zien...'. Houbraken 1718–1721, I, p. 171.
- 71 Musée du Louvre, Parijs, inv.nr. 22887; Benesch 1973, I, nr. 18.
- 72 Zie bijvoorbeeld Benesch 1973, I, nr. 16.
- 73 Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996, nrs. 4–11.
- 74 *Ibid.*, nrs. 1–3.
- 75 *Ibid.*, pp. 24–37. Er is een watermerk met een basilisk aangetroffen in Lot en zijn dochters en Rembrandts Moeder in oosterse hoofddoek, gedateerd 1631, maar ook in veel andere werken.
- 76 New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 103w–109w.
- 77 *Ibid.*, nr. 99w.
- 78 Alleen het hoofd was gekopieerd door een anonieme prentmaker, voorheen toegeschreven aan Lievens: New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 89 (kopie a).
- 79 Pels en Magnus 1681, p. 77.
- 80 Depauw en Luijten 1999, nr. 18.
- 81 Zie bijvoorbeeld New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 33.
- 82 Hinterding 2008, p. 200, onder nr. 75.
- 83 Wallace Collection, Londen, inv.nr. P203; Van de Wetering 2017, nr. 42.
- 84 Ackley 1981, nr. 84.
- 85 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, cat.nr. Kdz 2317; Benesch 1973, II, nr. 466; Bevers 2006, nr. 6.
- 86 An Van Camp, 'Metalpoint Drawings in the Low Countries in the Sixteenth and Seventeenth Centuries', in Sell en Chapman 2015, pp. 157–158.
- 87 New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 112, 115, 120, 125 en 149.
- 88 Particuliere verzameling New York; Benesch 1973, II, en Royalton-Kisch online (2019), nr. 433 (gedateerd rond 1640–1641 na de recente ontdekking van een tweede handtekening).
- 89 Kunsthal, Hamburg, inv.nr. 21732; Benesch 1973, II, en Royalton-Kisch online (2019), nr. 428 (als Rembrandt), nr. 428; Röver-Kann en Ketelsen 2000, nr. 58 (als Rembrandt); Stefes 2011, nr. 123 (als Bol).
- 90 Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, album Burchard Grossmann, inv.nr. 133 C 14 C; Benesch 1973, II, en Royalton-Kisch online (2019), nr. 257.
- 91 Depauw en Luijten 1999, pp. 73–91.
- 92 Er is een groep tekeningen bewaard gebleven die verband houdt met de olieverfschets *De prediking van Johannes de Doper*; zie bijvoorbeeld Benesch 1973, I, nrs. 140, 141, 142, 142A; *ibid.*, II, nrs. 197, 336, 369. Voor de olieverfschets, die is gedateerd 1633–1636, zie Van de Wetering 2017, nr. 110.
- 93 Zie bijvoorbeeld dezelfde onderwerpen op prenten van Jan Sadeler in navolging van Maerten de Vos (Hollstein Maarten de Vos [1996], nr. 528) en door Nicolaes de Bruyn (New Hollstein Nicolaes de Bruyn [2014], nr. 54); Frerichs en Verbeek 1964, pp. 41–42.
- 94 Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996, nrs. 6–11.
- 95 Later zou Richard Gaywood (actief 1644–1677) deze wenende figuur in een ets uit de jaren 1650 kopiëren en identificeren als de melancholische Griekse filosoof Heraclitus van Efeze (ca. 535–ca. 475 v.c.), die 'de wenende filosoof' werd genoemd. In dezelfde ets heeft Gaywood ook een figuur uit een andere ets van Van Vliet naar Rembrandts schilderij *Lachende man* afgebeeld en geïdentificeerd als Democritus, 'de lachende filosoof'. Zie de ets van John Overton, British Museum, Londen, inv. nr. F.6.158; zie Griffiths en Gerard 1998, nr. 108.
- 96 Hollstein Leyster – Matteus (1954), nrs. 35–36, 39 en 44.
- 97 Voor vroegere tekeningen van Rembrandt die blijken geven van zijn fascinatie voor exotische kledij en bijvoorbeeld oosterse en Poolse figuren, zie Benesch 1973, I, en Royalton-Kisch online (2019), nrs. 25, 28, 34, 44–45.



Aan het werk: het materiaalgebruik en de techniek van de jonge Rembrandt

INLEIDING

In 1977 publiceerde Ernst van de Wetering een baanbrekend onderzoek naar de techniek en het materiaalgebruik in de schilderijen van de jonge Rembrandt.¹ Hij bespreekt de drager, de grondering en de verschillende stadia in de totstandkoming van Rembrandts vroege schilderijen. Hij laat zien hoe de jonge kunstenaar een min of meer vaststaande werkwijze hanteert, die bestaat uit een eerste opzet, een monochrome onderschildering en het 'opmaken'. In de jaren na deze publicatie zijn niet alleen nieuwe schilderijen ontdekt en toeschrijvingen herzien, maar is ook meer materieel-technisch onderzoek gedaan, vaak in verband met een restauratie. In die ruim veertig jaar tijd zijn bovendien de onderzoekstechnieken verfijnder geworden. Naast schilderijen van Rembrandt zijn ook zijn prenten en tekeningen, en werken van schilders uit zijn omgeving, zoals zijn leermeester Pieter Lastman en zijn kompaan Jan Lievens, aan technisch onderzoek onderworpen. Maar heeft dit onderzoek geleid tot nieuwe inzichten over Rembrandts materiaalkeuze en werkwijze en hoe deze zich verhouden tot die van tijdgenoten?

DRAGERS

Een van de aspecten die sinds 1977 veel aandacht heeft gekregen en tot nieuwe inzichten heeft geleid, is het onderzoek van de dragers waarop Rembrandt zijn werk uitvoerde. Dat betreft zowel de panelen en doeken waarvan hij gebruik maakte voor zijn schilderijen, als het papier, en in het bijzonder het papier waarop hij zijn prenten drukte. Tot 1631 gebruikte Rembrandt voornamelijk panelen om op te schilderen, op een viertal schilderijen op koper en een op papier na. Na 1631 vinden we naast paneel ook doek als drager. Rembrandts gebruik van doek valt samen met het begin van zijn werkzaamheden in Amsterdam, maar dit betekent niet dat er in Leiden geen doeken voorhanden waren. Jan Lievens schilderde in Leiden in dezelfde periode zowel op doek als op paneel.

Dankzij het onderzoek van houtbiologen naar de panelen waarop Rembrandt en diens tijdgenoten schilderden, is bekend dat dit voornamelijk eikenhouten panelen betreft. Door de afzonderlijke jaarringen van elk paneel nauwkeurig op te meten en deze metingen naast een referentiegroecurve te leggen (de diktes van jaarringen in een bepaald gebied), kan worden vastgesteld wanneer de laatste jaarring in het paneel ontstond en daarmee een vroegst mogelijke datum ('datum post quem') waarop de boom is omgehakt. Na het omhakken werd het hout gedroogd en bewerkt voordat het klaar was om beschilderd te worden. De datum voor het vervaardigen van een schilderij ligt daardoor later dan de veldatum van de boom. De methode voor het dateren van hout heet 'dendrochronologie' en is vanaf circa 1970 geïntroduceerd om houten dragers van schilderijen te dateren. Aanvankelijk werd bij Nederlandse panelen één referentiegroecurve gebruikt, die werd aangeduid als de *Dutch Master Chronology* of *Master Chronology for the Netherlands*, waarbij men er vanuit ging dat het hout van de panelen afkomstig was van eikenbomen in de Noordelijke Nederlanden.² Eikenhout werd echter in de zeventiende eeuw in grote hoeveelheden



Afb. 102 · Achterkant van Tobit en Anna met het bokje (cat. 62). Het paneel bestaat uit één stuk eikenhout, aan de achterzijde afgeschuind langs de vier randen. Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-4717)

geïmporteerd vanuit het stroomgebied van de Rijn en de Oostzeelanden, want de Republiek had veel hout nodig voor de scheeps- en huizenbouw.³ In de loop van de jaren tachtig van de twintigste eeuw werd duidelijk dat ook bij de eikenhouten panelen die door zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders werden gebruikt, sprake is van geïmporteerd hout uit het Baltisch-Pools gebied en het noorden van Duitsland, en ook van hout uit de Duits-Nederlandse regio. De verschillende klimatologische omstandigheden in deze geografische gebieden zorgen voor andere groeicurves van het hout. Bij panelen die Rembrandt gebruikte uit de periode tot en met 1634 bleek bij slechts drie schilderijen het eikenhout uit de Duits-Nederlandse regio afkomstig te zijn.⁴ De meeste panelen die Rembrandt gebruikte zijn afkomstig uit het Baltische gebied. Dit betreft in ieder geval de periode tot 1655, toen de import uit deze regio stil kwam te liggen door de Zweeds-Poolse oorlog.⁵ Deze nieuwe inzichten over de herkomst van het hout hadden vaak een kleine verschuiving van de datering van het hout tot gevolg. Zo werd bij het paneel van het schilderij *Tobit en Anna met het bokje* (cat. 62) vastgesteld dat het eikenhout van Baltische herkomst is; daardoor werd de datering van de laatste jaarring van het kernhout aangepast van 1602 naar 1608, maar dit had geen gevolgen voor de datum van de beschrijving van het paneel (1626).⁶

Panelen waarop geschilderd werd bestonden doorgaans uit radiaal of kwartiers gezaagd

eikenhout. Dit houdt in dat een plank als een taartpunt uit de boomstam wordt gezaagd. Radiaal gezaagde planken zijn veel minder aan werking onderhevig en trekken daardoor later minder snel krom. Grotere panelen zijn vaak samengesteld uit twee of meer aan elkaar gelijmde planken. De meeste panelen zijn aan de achterzijde langs de randen afgeschuind tot een dikte van enkele millimeters, waarschijnlijk om het schilderij te laten passen in een lijst (afb. 102). Schilders maakten hun panelen niet zelf, maar kochten ze kant en klaar in standaardformaten bij handwerkslieden, die onder het plaatselijke gilde van de kistenmakers en schrijnwerkers vielen.⁷ Dat was kennelijk zo vanzelfsprekend, dat panelen voor schilders niet specifiek vermeld werden in de gildebrief in Leiden. In 1627 verzocht het gilde het Leidse stadsbestuur om de gildebrief uit te breiden. De aanleiding was de activiteit van een houtdraaier, een zekere Van de Bosch, die niet tot het gilde behoorde. Met die verordening in de hand probeerde het gilde te verhinderen dat deze houtdraaier panelen bij schilders aan de man bracht.⁸

Schildersdoek werd in de zeventiende eeuw niet speciaal voor dit doeleinde geweven. Dat blijkt uit eigentijdse vermeldingen waarin schilders werd aangeraden om zeildoek, beddentijk (bedoeld voor de bekleding van matrassen) of lijnwaet (voor kleding en beddengoed) te gebruiken. Dergelijke grove linnen of hennep doeksoorten werden als huisindustrie niet in stedelijke centra geweven, maar in meer landelijke gebieden. Voor zeildoek was de regio Krommenie een belangrijk centrum. Linnen werd geweven in de Meijerij van Den Bosch, de Baronie van Breda, Twente, de omgeving van Kampen en Zwolle en de Achterhoek. Daarnaast werd doek ook geïmporteerd uit Duitsland, Vlaanderen en het Oostzeegebied. Evenals de panelen konden ook doeken kant en klaar gekocht worden, hetzij door de schilder zelf hetzij door de opdrachtgever.⁹ Dat laatste gebeurde bijvoorbeeld bij Jacob Backers *Regentessen van het Burgerweeshuis* (gemaakt in 1634 in Amsterdam) waar apart betaald werd voor het doek. Het kasboek van het Burgerweeshuis bevat een post van fl. 20,- op 7 december 1633 betaald aan Anthony Besaer voor het 'doeck daer de moeders op geschildert sullen worden'.¹⁰ Zoiets zou ook het geval kunnen zijn bij Rembrandts groepsportret, *Anatomische les van Dr Nicolaes Tulp*, uit dezelfde periode. Informatie over een aparte betaling voor het doek is niet overgeleverd (afb. 52).¹¹

Het onderzoek naar de dragers van Rembrandts schilderijen heeft interessante verbanden tussen kunstwerken onthuld. Zo blijkt het hout van de vroegst bekende paneeltjes met *De drie zangers* (*Allegorie van het gehoor*) en *De keioperatie* (*Allegorie van het gevoel*) (afb. 134–135) – beide gemaakt als onderdeel van een serie schilderijen met de vijf zintuigen – afkomstig te zijn uit dezelfde boom.¹² Dit fenomeen komt vaker voor, niet alleen in het werk van Rembrandt, maar ook bij werk van schilders uit zijn directe omgeving. In de jaren 1627–1631 gebruikte Rembrandt meermaals panelen waarvan het hout afkomstig was van dezelfde boom als de panelen die Jan Lievens gebruikte. Een voorbeeld is Rembrandts *Simson en Delila* uit 1628, nu in Berlijn (cat. 84), Lievens' *Portret van Rembrandt* uit circa 1628, nu in het Rijksmuseum (cat. 4) en diens *Zelfportret* uit 1629–1630, dat zich nu in de Leiden Collection in New York bevindt.¹³ Het feit dat het hout uit dezelfde boom afkomstig is, wordt door sommige kunsthistorici gezien als ondersteuning voor de veronderstelling dat deze twee jonge kunstenaars in Leiden een atelier deelden. Dit blijft echter een veronderstelling, zolang veel panelen van Leidse tijdgenoten nog niet zijn onderzocht. Hoogstwaarschijnlijk kochten Rembrandt en Lievens hun panelen wel bij dezelfde schrijnwerker.

Rembrandt gebruikte voor zijn *Brillenverkoper* (*Allegorie van het gezicht*) (cat. 46) – onderdeel van de eerdergenoemde reeks van de vijf zintuigen – een paneel dat al eerder was beschilderd (afb. 103). Voor zijn zelfportretten gebeurde het vaker dat Rembrandt een paneel hergebruikte, ook later in zijn carrière, maar bij zijn olieverfschetsen, tronies, kleine historiestukken en genrevoorstellingen gebeurde dit vooral in zijn Leidse tijd en in de eerste jaren in Amsterdam. Bij een in opdracht vervaardigd werk, zoals een portret, schilderde Rembrandt nooit op een eerder beschilderd paneel. Dat wijst erop dat de opdrachtgever apart voor de drager betaalde of zelf een paneel of doek leverde. Voor een op eigen initiatief



Afb. 103 · Röntgenopname van *De Brillenverkoper* (cat. 46). Wanneer het beeld 180 graden wordt gedraaid, zoals hier gedaan is, is een mannelijk naakt te zien. Dit heeft hoogstwaarschijnlijk deel uitgemaakt van een grotere, niet meer te achterhalen compositie. Museum De Lakenhal, Leiden (S 5697)

vervaardigd schilderij kon een schilder een drager hergebruiken van een verworpen schilderij.¹⁴ Vergelijkbaar hergebruik doet zich voor bij twee vroege prenten, waarvan slechts enkele afdrukken bekend zijn (cat. 41 en 68).¹⁵ Deze afdrukken kunnen beschouwd worden als proefdrukken, waarna Rembrandt besloot de voorstelling niet verder te ontwikkelen, maar de koperplaat in kleinere stukken op te delen en te gebruiken voor andere prenten (zie p. 62).¹⁶

Panelen werden enkele malen bestreken met lijm en vervolgens gegrondeerd met een dunne laag van krijt en lijm waarop een dun laagje loodwit met een beetje oker, omber, (beender)zwart en olie werd aangebracht.¹⁷ Dat bovenste laagje diende om de sterk absorberende krijt-lijmlaag te isoleren, zodat met olieverf geschilderd kon worden zonder dat de olie aan de verf werd onttrokken. De lichtgekleurde ondergrond was tegelijkertijd een mooie basistoon om op te schilderen. Rembrandt deed de voorbereiding van zijn panelen waarschijnlijk zelf, want in deze periode was er geen schilderswinkel in Leiden aanwezig, al is niet uitgesloten dat deze voorbereiding buiten het atelier gebeurde. Pas in 1643 diende Leendert Hendricks Volmarijn (ca. 1612–1656) een verzoekschrift in voor de vestiging van een winkel van schilderijen en schilderbenodigdheden.¹⁸

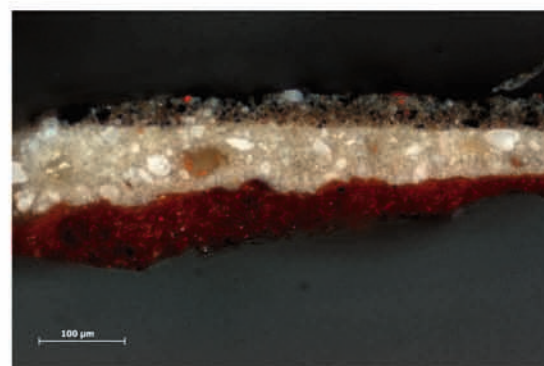
Bij Rembrandts doeken doet zich iets vergelijkbaars voor als bij de panelen. Zo werd bij kleine groepjes schilderijen geconstateerd dat de doeken uit eenzelfde rol afkomstig waren.¹⁹ Dit geldt in het bijzonder voor pendantportretten (portretten die bij elkaar horen, zoals huwelijksportretten).²⁰ Bij twee portretten waarvan de identiteit van de geportretteerden in de loop der tijd verloren is gegaan en die al sinds de achttiende eeuw los van elkaar worden bewaard, bleek dat de weefseldichtheden van beide doeken identiek zijn. Dit leidde tot de conclusie dat het pendants zijn. Het betreft het *Portret van een pen snijdende man* in de Gemäldegalerie in Kassel (afb. 104) en het *Portret van een zittende vrouw* in de Akademie der bildenden Künste in Wenen (cat. 145).²¹

Behalve de weefseldichtheid is ook de grondering vaak (bijna) identiek bij pendants met doeken uit dezelfde rol. Doeken werden in de zeventiende eeuw op een raam gespannen, met een lijmlaag bestreken en in een of meerdere lagen gegrondeerd. Die gronderingen kunnen zeer verschillend zijn van samenstelling en kleur. De grondering van doeken uit Rembrandts vroege Amsterdamse jaren bestaat vrijwel altijd uit een laag met een rood aardpigment, al dan niet met een toevoeging van een beetje omber of een ander pigment, met daarop een grijzige of lichtgelige laag van loodwit met wat zwart, rood of bruin pigment (afb. 105). Deze opbouw komen we ook bij andere Amsterdamse schilders uit die tijd tegen. Bij enkele schilderijen uit deze periode komt de samenstelling van de bovenste gronderingslagen zozeer overeen, dat men aanneemt dat deze doeken gelijktijdig geprepareerd werden, ook al hebben de doeken heel verschillende weefselkarakteristieken. Dit is bijvoorbeeld het geval bij een groepje schilderijen uit 1632/1633, waartoe de *De oosterse vorst* ('The Noble Slav', cat. 144) en de *Anatomische les van Dr Nicolaes Tulp* (afb. 52) behoren.²² Bij deze vroege Amsterdamse schilderijen kunnen we aannemen dat de doeken al gegrondeerd bij dezelfde plamuurder gekocht werden.

Lange tijd waren er slechts drie schilderijen van Rembrandt op koper bekend. Deze behoren tot één serie uit circa 1629–1630 en werden op een vergulde koperplaat van hetzelfde formaat geschilderd.²³ In 2007 dook een vierde op koper geschilderd schilderij op, dat waarschijnlijk iets eerder werd vervaardigd. Het betreft *Zelfportret* uit circa 1628, thans in het J. Paul Getty Museum in Los Angeles (cat. 15). Het werk is niet direct te relateren aan de andere drie schilderijen op koper, want het koper is niet verguld en het formaat is iets groter. Het schilderij is een van de zelfportretten die over een andere voorstelling heen werd geschilderd.²⁴ Er kan ook een interessant verband gelegd worden met een heel ander werk van Rembrandt. De koperplaat van dit schilderij heeft namelijk hetzelfde formaat als de koperen etsplaat die Rembrandt gebruikte voor zijn *Heilige Petrus en Johannes voor de ingang van de Tempel*, die rond 1629 wordt gedateerd.²⁵ Mogelijk zijn de twee koperplaten afkomstig uit dezelfde partij.²⁶



Afb. 104 · Rembrandt, *Portret van een man die zijn pen versnijdt*, 1632. Olieverf op doek, 101,5 × 81,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel (GK 234)



Afb. 105 · Verfdwarsdoorsnede van *De anatomische les van Dr Nicolaes Tulp* (afb. 52): verfmonster genomen uit de achtergrond (MH146_XB23). De twee onderste lagen zijn de grondering; de onderste laag is rood en bestaat uit rode aarde; de grijzige laag daarop bestaat uit loodwit, een fijn zwart pigment en wat gele aarde. Mauritshuis, Den Haag (707)

Materieel-technisch onderzoek naar dragers kan ook leiden tot een iets andere kijk op de biografie van Rembrandt, zoals blijkt uit papieronderzoek. Lange tijd werd gedacht dat Rembrandt na zijn vertrek naar Amsterdam in 1631 geen professionele werkzaamheden meer verrichtte in Leiden. Daardoor leek Rembrandt niet direct betrokken te zijn bij de prenten die Jan Gillisz. van Vliet naar diens schilderijen maakte na zijn vertrek naar Amsterdam (cat. 88, 102 en 111).²⁷ Onderzoek heeft echter aangetoond dat de watermerken in het papier waarop Van Vliet zijn reproductieprenten afdrukte, niet alleen in 1631 maar ook in 1632, eveneens in prenten van Rembrandt voorkomen, wat erop wijst dat deze prenten in dezelfde werkplaats in Leiden werden afgedrukt. De overgang van Rembrandts werkzaamheden van Leiden naar Amsterdam was niet zo abrupt als eerder verondersteld werd. Rembrandt werkte vanaf 1631 wel regelmatig in Amsterdam, maar vestigde zich daar pas definitief in 1633. Het onderzoek naar watermerken bevestigt dit, omdat watermerken in Rembrandts prenten uit de periode 1633–1635, op een enkele uitzondering na, niet voorkomen in prenten van Van Vliet, zoals bij de eerdere prenten.

VOORBEREIDING EN EERSTE OPZET

Relatief weinig tekeningen van Rembrandt houden verband met diens schilderijen en prenten. De meeste lijken gemaakt te zijn tijdens de totstandkoming van een werk en niet daaraan voorafgaand. Toch zijn er wel enkele getekende voorstudies bekend (zie pp. 57–75). Zo is er een blad met twee met pen en bruine inkt getekende koppen van een oude man (afb. 68), waarvan Rembrandt er een heeft gebruikt in zijn schilderij *Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel* uit 1626, nu in Moskou (cat. 57).²⁸ Ook is er een figuurstudie van een *Zittende oude man met boek* (afb. 71), die gemaakt moet zijn voor een van de *Twee oude mannen in dispuut* uit 1628 (afb. 14).²⁹ Deze tekening is gemaakt in rood, zwart en wit krijt op lichtgeel geprepareerd papier, een techniek voor een studieblad die Rembrandt waarschijnlijk heeft overgenomen van zijn tweede leermeester Pieter Lastman. Terwijl Lastman figuren van zijn tekeningen nauwkeurig in zijn schilderijen overnam, zien we in Rembrandts schilderij enkele kleine aanpassingen ten opzichte van de tekening, zoals het profiel van het gezicht van de man.³⁰ Ook voor een vroege prent van Rembrandt is een figuurstudie bekend. Daarnaast zijn er bij de prenten ook enkele getekende voorstudies van een hele compositie bewaard gebleven, waarvan de contouren van de belangrijkste delen van de voorstelling zijn doorgegriffeld. Op deze manier werd een voorstelling overgebracht op de etsplaat, zoals bij de tekening met zwart krijt van de *Badende Diana*, die gemaakt werd voor de ets uit circa 1631 (cat. 120–121).³¹ Opvallend is dat dergelijke lijnen ook voorkomen in de olieverfschets *Christus voor Pilatus* uit 1634 (cat. 117). Deze olieverfschets werd op papier geschilderd, waarna de voorstelling met behulp van de inkrassingen in de natte verf op de koperplaat werd overgebracht. Vervolgens moet het papier op een opgespannen doek zijn gehecht.³²

Deze voorbereidende tekeningen en olieverfschets lijken uitzonderingen, want Rembrandt lijkt veelal direct aan een schilderij of prent te zijn gaan werken. Bij zijn schilderijen op paneel begon Rembrandt aan de eerste opzet van een voorstelling met penseel in min of meer transparante verf in verschillende bruintinten, zoals Van de Wetering in 1977 overtuigend uiteenzette. Jan Lievens lijkt op vergelijkbare wijze aan een schilderij begonnen te zijn.³³ In Rembrandts vroege werken is deze onderschildering alleen te zien bij opengelaten hoekjes, vooral op punten waar meer dan twee partijen bij elkaar komen. In Rembrandts latere schilderijen op paneel lijkt deze eerste opzet plaatselijk bewust opengelaten, bijvoorbeeld in schaduwpartijen. Rembrandt begon dus niet met een ondertekening in een droog materiaal, zoals zijn leermeester Pieter Lastman en zijn leerling Gerard Dou.³⁴ Slechts eenmaal is een dergelijke ondertekening wel aangetroffen in Rembrandts werk, zoals Wadum in 2003 ontdekte bij de *Andromeda* uit circa 1630, nu in de collectie van het Mauritshuis in Den Haag.³⁵ Met behulp van infraroodreflectografie (een techniek waarmee een in koolstofhoudend materiaal uitgevoerde ondertekening of onderschildering onder de verflagen zichtbaar gemaakt kan worden) is te zien dat de

plaatsing van Andromeda zeer schetsmatig is aangegeven met dunne zwarte lijnen, die met iets scherp zijn gezet.³⁶ De aanleiding voor Wadums onderzoek was de iets eerdere ontdekking van een ondertekening in een ander schilderij in het Mauritshuis, dat vanaf de oudste vermelding in de beroemde collectie van Govert van Slingelandt (1694–1767) in 1752 stond opgevoerd als eigenhandig zelfportret van Rembrandt (cat. 128). Niet alleen de aanwezigheid van een ondertekening, maar ook het karakter van deze ondertekening riep de vraag op of dit schilderij wel door Rembrandt zelf geschilderd was of dat het een kopie betrof naar een schilderij in Neurenberg, dat tot dan toe als kopie beschouwd werd. In het Haagse schilderij lijkt voor deze ondertekening gebruik te zijn gemaakt van een sjabloon, waarbij het paar ogen twee keer is getekend, een keer in de uiteindelijke positie en eerder iets lager en meer naar rechts (afb. 106). De laatstgenoemde positie komt precies overeen met de plaats van de ogen in het Neurenbergse schilderij. Dit wijst erop dat het Neurenbergse Zelfportret (afb. 24) als eerste ontstond en dat het Haagse schilderij daarop werd gebaseerd. Op grond van het sjabloonachtige karakter van de ondertekening en verschillen in de manier van schilderen tussen de twee schilderijen wordt het Neurenbergse schilderij nu door de meeste kunsthistorici als eigenhandig zelfportret van Rembrandt beschouwd en het Haagse schilderij als enigszins vrije kopie door een andere schilder.³⁷

HET OPMAKEN

Na een eerste monochrome opzet werd de voorstelling in kleur opgewerkt, te beginnen met de achtergrond en vervolgens geleidelijk naar de voorgrond toe, zoals Van de Wetering in 1977 uiteenzette. Een dergelijke werkwijze werd in de vroege achttiende eeuw door de schilder en kunsttheoreticus Gerard de Laire (1641–1711) aangeraden, omdat het voor de schilder zo het makkelijkst zou zijn om de plaatsing en lichtbehandeling van de verschillende onderdelen van een compositie goed op elkaar af te stemmen.³⁸ Wat betreft de lichtbehandeling in samenhang met het weergeven van ruimte ontwikkelt Rembrandt zich in de beginjaren snel. Evenals zijn tweede leermeester Pieter Lastman maakt Rembrandt in zijn vroege werken tot 1627 gebruik van een traditionele beeldopbouw in 'plans'. Het Leidse Historiestuk uit 1626 (cat. 59) is globaal in drie plans opgebouwd: een voorgrond met heldere kleuren, uitgesproken licht-donkercontrasten, pasteus opgebrachte verf en veel aandacht voor details; een tweede plan in gedemptere kleuren, minder licht-donkercontrasten en minder details; en een achtergrond met nog gedemptere kleuren, nauwelijks licht-donkercontrasten en slechts schetsmatig aangeduide figuren. Rembrandt laat deze traditionele methode voor het suggereren van diepte al snel varen, en zijn palet wordt veel monochromer. Deze verandering is goed te zien wanneer men het kleurrijke Leidse Historiestuk vergelijkt met het ongeveer twee jaar later vervaardigde schilderij *Twee oude mannen in dispuut* (afb. 14) uit circa 1628, nu in Melbourne. In dit laatstgenoemde schilderij is niet alleen het aantal kleuren sterk gereduceerd, maar ook de afwisseling tussen lichte en donkere partijen. Door het licht te concentreren in een zone met verschillende kleuren van eenzelfde toonwaarde – de handen, het lichtgrijze gewaad van een van de mannen, het belichte tafelkleed en de opengeslagen boekbanden – krijgt het onderwerp van het schilderij, het dispuut over een tekst, alle aandacht.³⁹

Vanaf het begin onderscheidt Rembrandt zich van zijn leermeester Pieter Lastman door de gedifferentieerde wijze waarmee hij zijn verf opbrengt en de effecten die hij daarmee weet te bereiken in de weergave van uiteenlopende materialen. Wanneer we de werken van de jonge Rembrandt en Lievens – die eveneens Lastman als tweede leermeester had – onder de loep nemen, wordt duidelijk dat beiden geëxperimenteerd hebben met het opbrengen van de verf en het benutten van de oppervlaktestructuur van de verflaag om een overtuigende suggestie van het weergegeven materiaal te bereiken.⁴⁰ Dit komt in Rembrandts werk heel duidelijk tot uitdrukking in de inkrassingen die hij bij verschillende schilderijen in de natte verf aanbrengt. Op zijn vroege *Zelfportret* uit circa 1628 (cat. 1), thans in het Rijksmuseum, dragen de inkrassingen, waarin de lichtgekleurde grondering en de bruine onderschildering



Afb. 106 · IR Ropname van Portret van Rembrandt (cat. 128)



Afb. 107 · Detail van cat.1 met lijnen ingekrast in de nog natte verf

zichtbaar zijn, sterk bij aan de overtuigende suggestie van krullend haar (afb. 107).

Bij het opmaken van een voorstelling begon Rembrandt met de achtergrond en werkte van daaruit naar de voorgrond. Als gevolg van deze werkwijze is in röntgenopnames van schilderijen dan ook duidelijk te zien hoe grotere vormen op de voorgrond zijn uitgespaard in eerder geschilderde delen die zich meer op de achtergrond bevinden. De donkere vorm van het hoofd in de röntgenopname van Rembrandts *Zelfportret* uit circa 1628 in het Rijksmuseum duidt erop dat het hoofd niet over de lichte verf van de achtergrond heen werd geschilderd, maar daarin is uitgespaard (afb. 108). Dat Rembrandt een dergelijke werkwijze ook in zijn prenten hanteerde, blijkt uit de eerste, onvoltooide staat van *De verkondiging aan de herders*, gedrukt voordat de plaat gesigneerd en 1634 gedateerd werd (cat. 127 en afb. 99). In deze eerste staat is het donkere landschap in de verte geheel uitgewerkt, terwijl de vormen op de voorgrond en een deel van de lucht met de engel en putti slechts summier zijn aangeduid (zie afb. 99 en p. 74).⁴¹ Op röntgenopnames van schilderijen is ook te zien dat de uitsparingen doorgaans iets kleiner zijn dan de uiteindelijke vorm. Rembrandt schilderde de vormen net iets groter dan de uitsparingen, waardoor langs de contouren geen kieren te zien zijn die de ruimtelijke illusie van de voorstelling zou kunnen verstoren. Een goed voorbeeld hiervan is *Tobit en Anna met het bokje* uit 1626 (cat. 62), waar achter Anna een mand in een nis is geplaatst. Op de röntgenopname is de hele rand van deze mand te zien, terwijl deze rand in de uiteindelijke voorstelling gedeeltelijk wordt afgedekt door haar schouder (afb. 109).

Het achterhalen van verschillende fases in het ontstaan van Rembrandts werken is een fascinerende bezigheid, omdat dit de zoektocht van de kunstenaar inzichtelijk maakt. Dit geldt niet alleen voor zijn prenten, zoals te lezen in het essay van Van Camp, maar zeker ook voor schilderijen, en in het bijzonder de schilderijen waarin Rembrandt grote veranderingen doorvoerde. Dergelijke veranderingen zijn gedurende Rembrandts hele carrière in zijn werken te vinden. Een goed voorbeeld is de ambitieuze compositie van *Het berouw van Judas* uit 1629 (cat. 85), nu in een particuliere verzameling. Dankzij de röntgenopname van dit schilderij en een drietal getekende studies weten we dat deze compositie in verschillende stappen moet zijn ontstaan.⁴² Rembrandt voerde vooral grote wijzigingen door in de architectonische setting, de groepering van de figuren en de belichting. Een van de veranderingen betreft het verwijderen van een groot gordijn met franje, dat aanvankelijk de voorstelling aan de linkerkant domineerde en goed te



Afb. 108 · Röntgenopname van *Zelfportret*, ca. 1628 (cat.1)

Afb. 109 · Röntgenopname van *Tobit en Anna met het bokje*, 1626 (cat.62)



zien is op een van de tekeningen en enigszins in de röntgenopname. Dit gordijn was donker van kleur en maakte plaats voor een deel van een muur en een opengeslagen boek op een tafel, die in de uiteindelijke voorstelling het meeste licht vangen.

Het bestuderen van de materiële aspecten van Rembrandts schilderijen en in het bijzonder de daarin doorgevoerde wijzigingen, biedt niet alleen de kans om als het ware over de schouder van de schilder mee te kijken naar het ontstaan van zijn werken, maar kan ook inzicht geven in een specifiek aspect van de productie in Rembrandts werkplaats, namelijk het kopiëren. Het kopiëren van schilderijen was tot ver in de negentiende eeuw een gangbare praktijk. Het werd lange tijd aanbevolen om het schildersvak onder de knie te krijgen. Er zijn dan ook talloze kopieën naar schilderijen van Rembrandt bekend. Vaak is moeilijk vast te stellen wanneer en waar een kopie is ontstaan. Maar om inzicht te krijgen in wat er in Rembrandts werkplaats werd vervaardigd, zou men daar graag duidelijkheid over willen hebben. In verschillende gevallen kon worden vastgesteld dat een kopie in Rembrandts werkplaats was gemaakt, namelijk wanneer een kopie werd vervaardigd voordat de meester zelf wijzigingen doorvoerde in zijn 'prototype'. Dit is bijvoorbeeld het geval in een kopie naar Rembrandts *Zelfportret in oosters kostuum met poedel* (afb. 110). In deze kopie ontbreekt de poedel, die Rembrandt in zijn versie heeft toegevoegd nadat hij zijn benen al geschilderd had. In de röntgenopname is te zien dat de benen die door de poedel bedekt worden, precies overeenkomen met de stand van de benen in de kopie (afb. 111). Deze kopie moet dus wel gemaakt zijn in Rembrandts werkplaats onder toezien oog van de meester.⁴³

Rembrandts technieken en inventieve gebruik van materialen fascineren kunstenaars en kunstliefhebbers al eeuwenlang. Dankzij materieel-technisch onderzoek naar zijn werk, dat uitgevoerd werd in de laatste decennia, is meer bekend geworden over de ontstaansgeschiedenis en werkwijzen. De onderzoeksresultaten bieden ons een glimp in het artistieke brein van een bijzondere en op jonge leeftijd al zo veelzijdige kunstenaar.

Afb. 110 · Toegeschreven aan Isaac de Jouderville, kopie naar Rembrandts *Zelfportret in oosters kostuum*, 1631–1633. Olieverf op doek, 70,8 × 50,5 cm. The Leiden Collection, New York

Afb. 111 · Röntgenopname van *Zelfportret in oosters kostuum met poedel*, 1631 (cat. 140)

- 1 Van de Wetering 1977; Van de Wetering in Bruyn et al. (1982–2005), I (1982), pp. 11–33.
- 2 Bauch en Eckstein 1970; Bauch, Eckstein en Meier-Siem 1972; Bauch en Eckstein 1981, p. 259, afb. 5.
- 3 Van Tussenbroek 2012, pp. 31–43.
- 4 Klein, 'Table of dendrochronological data', in Bruyn et al. (1982–2005), IV (2005), pp. 648–659. De panelen van Rembrandt uit deze periode waarvan het eikenhout afkomstig is uit de Duits-Nederlandse regio zijn: Zelfportret (cat. 1.1), Borststuk van een oude man met tulband en De ontvoering van Proserpina (cat. 27.1)
- 5 Klein et al. 1987; Bruyn et al. (1982–2005), III (1989), p. 783.
- 6 Van de Wetering 2017, nr. 12; voor herziene dendrochronologische data, zie Bruyn et al. (1982–2005), III (1989), p. 784.
- 7 Over standaardformaten zie Bruyn 1979.
- 8 Van de Wetering 1977, p. 32.
- 9 Van de Wetering in Bruyn et al. (1982–2005), II (1986), pp. 18–19.
- 10 Amsterdam Museum, inv.nr. SB 4842; Blankert en Ruurs (1975–1979), pp. 23–24.
- 11 Van de Wetering 2017, nr. 76.
- 12 Klein, 'Table of dendrochronological data', in Bruyn et al. (1982–2005), IV (2005), p. 652.
- 13 Schnackenburg 2016, p. 256.
- 14 Van de Wetering in Bruyn et al. (1982–2005), IV (2005), pp. 96–98.
- 15 Van de grote plaat van de Heilige Hieronymus in gebed uit ca. 1628 bestaan enkele afdrukken. Twee stukken van de koperplaat werden vervolgens gebruikt. Van De vlucht naar Egypte uit ca. 1626 zijn twee afdrukken bekend. Deze plaat werd gebruikt voor twee zelfstandige kleinere voorstellingen met een figuur, een met Jozef en een met een nieuwe voorstelling Zelfportret naar voren leunend: buste.
- 16 Ibid., text i, pp. liv–lv, afb. 9.
- 17 Groen 1977, pp. 66–69; Groen in Bruyn et al. (1982–2005), IV (2005), pp. 319–320; 660–661.
- 18 Martin 1901.
- 19 Van de Wetering in Bruyn et al. (1982–2005), II (1986), p. 23.
- 20 Zie voor pendantportretten met doeken uit dezelfde rol doek: Van de Wetering 2017, nrs. 63a en 63b, 88a en 88b, 120a en 120b, 121a en 121b, 187a en 187b, 311a en 311b.
- 21 Van de Wetering 2017, nrs. 64a en 64b.
- 22 Groen in Bruyn et al. (1982–2005), IV (2005), vooral p. 324
- 23 Bruyn et al. (1982–2005), I (1982), nrs. A17, B5 en B6; Van de Wetering 2017, nrs. 33–35.
- 24 Van de Wetering 2007, pp. 28–30, afb. 17–21.
- 25 New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 15.
- 26 Van de Wetering 2007, p. 27.
- 27 Bruyn in Bruyn et al. (1982–2005), I (1982), pp. 40–46.
- 28 Tekening in J. Paul Getty Museum, Los Angeles, inv.nr. 83.GA.264; zie Royalton-Kisch en Schatborn (2011), p. 325, nr. 1; schilderij in het Poesjkinmuseum, Moskou (1900).
- 29 Tekening in het Kupferstichkabinett, Berlijn (Kdz 5284); zie Royalton-Kisch en Schatborn 2011, p. 325, nr. 2; schilderij in de National Gallery of Victoria, Melbourne (349–4).
- 30 Royalton-Kisch 1989, pp. 129–130.
- 31 Tekening in het British Museum, Londen. inv.nr. 1895,0915.1266; zie Royalton-Kisch en Schatborn 2011, p. 327, nr. 11.
- 32 Olieverfschets in The National Gallery, Londen (NG 1400); Bruyn et al. (1982–2005), II (1986), nr. A89; Bomford et al. 1988, cat. 2; Royalton-Kisch (1989), pp. 133–135; Bomford et al. 2006, cat. 4.
- 33 Gifford, 'Lievens' technique: "Wonders in smeared paint, varnishes and oils", in Wheelock en Dickey 2008, p. 41–53, vooral p. 42.
- 34 Voor Lastman, zie Pollack 2017; voor Dou, zie Wadum 2002, vooral pp. 65–66.
- 35 Van de Wetering 2017, nr. 41.
- 36 Wadum 2003.
- 37 White en Buvelot 1999, cat. 14a en b.
- 38 De Lairese 1712, pp. 12–14; zie ook Van de Wetering in Bruyn et al. (1982–2005), I (1982), p. 29.
- 39 Van de Wetering 1997, pp. 252–253.
- 40 Van de Wetering, 'Rembrandt's manner – Technique in the Service of Illusion' in Brown, Kelch en Van Thiel 1991, pp. 26–29; Gifford 2008, pp. 44–46.
- 41 New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 125/I.
- 42 Haak (1973); Bruyn et al. (1982–2005), I (1982), nr. A 15; Bomford, Brown en Roy (1988–1989), cat. 1.
- 43 Bruyn et al. (1982–2005), I (1982), nr. A 40, copy 1.

Op de volgende pagina's
Afb. 112 · Detail van cat. 107





Vroege geschilderde zelfportretten

Het eerste *Zelfportret* (cat. 1), dat de kunstenaar op ongeveer 22-jarige leeftijd schilderde, werd pas in 1959 ontdekt op een veiling in Londen. De compositie was echter al bekend van een versie in de Gemäldegalerie in Kassel. Dat werk werd al jaren als het eerste zelfportret van Rembrandt beschouwd en maakt sinds 1751 deel uit van de collectie in Kassel.¹ Bauch wierp zich op als pleitbezorger van de Amsterdamse versie, terwijl andere deskundigen overtuigd waren dat het hier een kopie betrof van het ogenschijnlijk spontanere schilderij in Kassel.² Het belangrijkste argument in het voordeel van de Amsterdamse versie was het feit dat er een uitsparing was vrijgelaten voor hoofd en schouders. Rembrandt bouwde zijn composities meestal van achteren naar voren op, dat wil zeggen dat hij eerst de achtergrond schilderde (net als veel tijdgenoten) en ruimte vrijliet voor de hoofdfiguur. Die uitsparing is wel zichtbaar in de Amsterdamse versie, maar niet in het schilderij in Kassel. Hoewel dit laatste een lossere schildertrant heeft, lijkt de versie in Amsterdam dan toch het origineel te zijn.

Van de Wetering heeft dit schilderij de titel *Lighting Study in the Mirror* (*Lichtstudie in de spiegel*) gegeven. Hij voert aan dat dit een studie is voor de lichtinval op een van de linkerfiguren op het schilderij *Het berouw van Judas* (cat. 85).³ Deze interessante hypothese sluit aan op het feit dat een aantal vroege zelfportretten van Rembrandt geen conventionele zelfportretten waren, maar studies waarin hij oefende met een voor de hand liggend model: zichzelf. Een interessant feit is dat Jan van Vliet, met wie Rembrandt regelmatig samenwerkte, in 1634 een prent maakte naar dit schilderij, als onderdeel van een serie van zes tronies (cat. 88).⁴

Het tweede *Zelfportret* (cat. 2), dat is gesigneerd en gedateerd en dus hoogstwaarschijnlijk door de kunstenaar zelf is afgemaakt, lijkt ook een studie in clairobscur te zijn. We zien hier een sterke lichtinval van links op Rembrandts hoofd en schouders. Het effectieve spel van licht en schaduw is een van de meest opvallende en experimentele kenmerken van dit schilderij. Met een vrijwel monochroom palet laat Rembrandt hier een heel scala aan penseelvoeringstechnieken zien. De losjes geschilderde kraag steekt sterk af tegen het vloeiende zwart van zijn wambuis. De spontane uitstraling van dit werk wordt versterkt door de warrige haarbos van de schilder. Een paar haren zijn bovendien in de natte verf gekrast, mogelijk met de achterkant van het penseel. Deze techniek is in veel vroege schilderijen van Rembrandt, maar ook bij Jan Lievens, terug te zien en is wellicht terug te voeren op de prentkunst, waarbij lijnen in een oppervlak worden gekrast. Op dit zelfportret is de kunstenaar afgebeeld als een serieuze jongeman met een wilde haardos die ons vanuit de schaduw met een alerte blik aankijkt. Het licht valt op zijn rechterwang, neus en kin en de kunstenaar heeft veel aandacht besteed aan de kraag. Terwijl het eerste zelfportret niet is gesigneerd en meer als studie fungeerde, is dit schilderij helemaal voltooid en zal het een andere functie hebben gehad. Het is een van Rembrandts eerste echte zelfportretten (waarvan er later nog vele zouden volgen) waarin hij zijn gelaatstrekken bestudeert en zijn voorkomen weloverwogen vastlegt in dit vroege stadium van zijn kunstenaarsleven.

1629 was een succesvol jaar voor de 23-jarige Rembrandt. In dit jaar schilderde hij *Het berouw van Judas* (cat. 85), dat in zijn atelier grote bewondering oogstte van Constantijn Huygens, kunstadviseur van de prins van Oranje. In een zelfportret uit 1629 (afb. 113) schilderde hij zichzelf ten halven lijve als een veelbelovende jonge kunstenaar, gekleed in een fluwelen mantel met een gouden ketting en een baret met een zwierige struisvogelveer.⁵ Ondanks zijn rijke voorkomen spreekt uit zijn blik geen

1

REMBRANDT

Zelfportret, ca. 1628

Olieverf op paneel, 22,6 × 18,7 cm

Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-4691)
[alleen in Leiden]

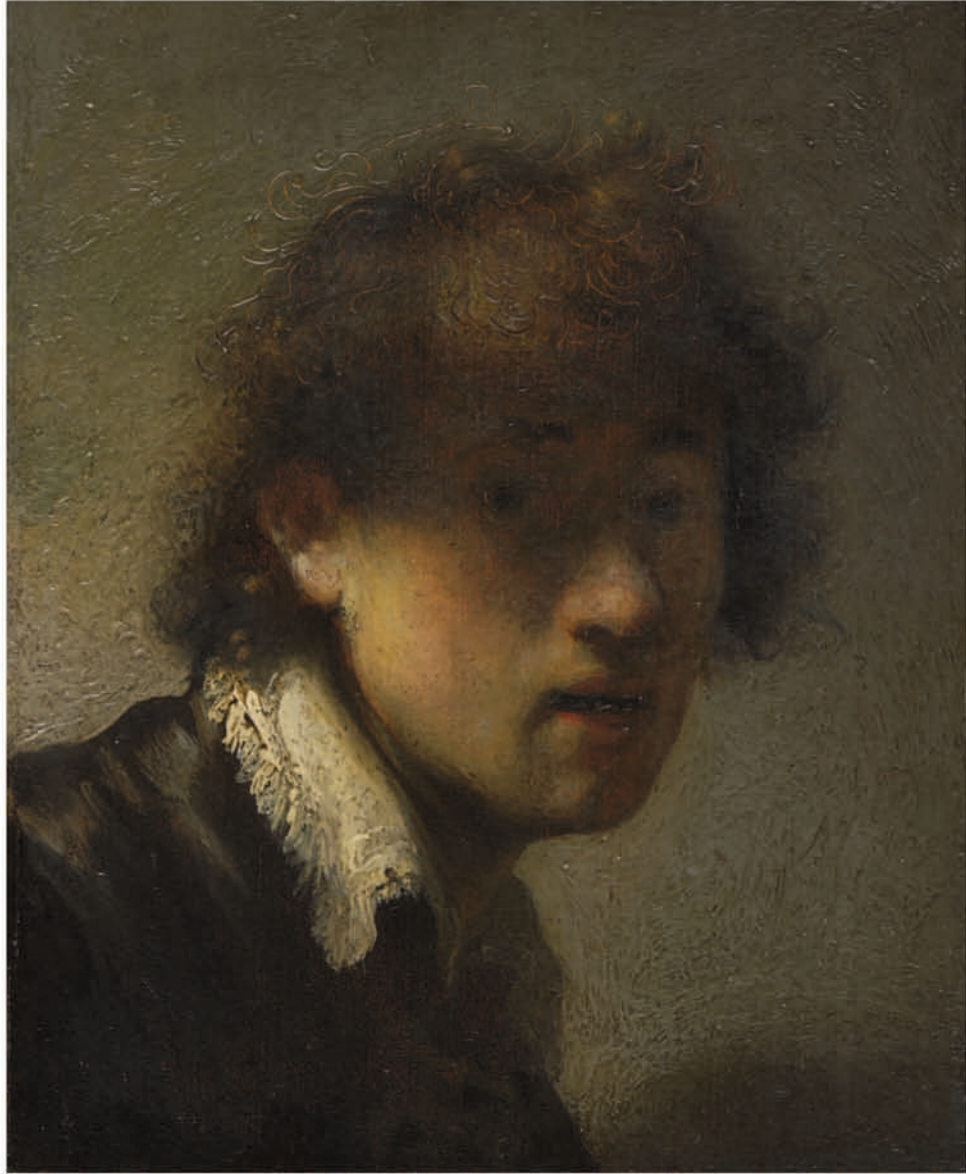
BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bauch 1966, nr. 287; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A14; *ibid.*, IV (2005), nr. 173; *ibid.*, V (2010), p. 159; Tümpel 1993, nr. 153; Van de Wetering 2017, nr. 20 (getiteld *Lighting Study in the Mirror*).



Afb. 113 · Rembrandt, *Zelfportret met gepluimde baret*, 1629. Olieverf op paneel, 89,7 × 73,5 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (P21n6)





2

REMBRANDT

Zelfportret, 1629

Olieverf op eiken paneel, 15,5 × 12,7 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder: 'RHL 1629'

Alte Pinakothek, München (11427)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 2; Bauch 1966, nr. 209; Gerson 1968, nr. 32; Bredius en Gerson 1969, nr. 2; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A19; Tümpel 1993, nr. 154; Bruyn et al. 1982–2014, IV (2005), p. 164; Ember, Vecsey en Tatrai 2014, nr. 86; Van de Wetering 2017, nr. 31 (getiteld *Self-Portrait Lit from the Left*).

3

REMBRANDT

Zelfportret als jongeman, ca. 1629–1631

Olieverf op paneel, 72,3 × 57,8 cm

Walker Art Gallery, Liverpool Museums,
Liverpool (WAG 1011)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 12; Bauch 1966, nr. 297; Gerson 1968, nr. 41; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A33 en IV (2005), pp. 91–93; White en Buvelot 1999, nr. 26; niet vermeld in Van de Wetering 2017; Seifert et al. 2018, nr. 1.

4

JAN LIEVENS (1607–1674)

Portret van Rembrandt, ca. 1628

Olieverf op paneel, 57 × 44,7 cm
Gemonogrammeerd linksonder: 'I.L.'

Rijksmuseum, Amsterdam (SK-C-1598)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Schneider 1932, nr. 264b (getiteld *Portret van Tromp*, toeschrijving aan Lievens twijfelachtig); Schnackenburg 2016, nr. 74.

overmatig zelfvertrouwen, maar kijkt hij eerder onzeker en gereserveerd. Dit was tot dan toe het grootste en meest formele zelfportret van Rembrandt. Hier zien we geen enkele verwijzing naar zijn beroep: geen atelieropstelling en geen schildersattributen. Zoals Rembrandt eerder had gedaan en ook later vaak zou doen in de portretten die hij aan het begin van de jaren 1630 maakte, laat hij zijn eigen figuur eruit springen door deze af te beelden tegen een eenvoudige wand met invallend licht achter hem. Hij gebruikt bewust een beperkt palet met bruine, gele en dieppaarse tinten, typisch voor de late jaren twintig.

Rond diezelfde tijd schilderde Rembrandt nog een zelfportret (cat. 3), dat kort na de voltooiing (waarschijnlijk rond 1633) werd toegevoegd aan de Britse Royal Collection. Het was in Nederland aangekocht door Robert Kerr, 1e graaf van Ancram (1578–1654), waarschijnlijk mede dankzij de bemiddeling van Constantijn Huygens. Deze edelman bood het vervolgens aan de Engelse koning Karel I aan.⁶ Abraham van der Doort (1575–1640), conservator van het Kunstkabinet van de koning, vermeldt in zijn inventaris waar dit werk hangt, namelijk in de Long Gallery van Whitehall, destijds de koninklijke residentie. Hij geeft verder aan dat de koning dit schilderij heeft gekregen van de graaf van Ancram, samen met *Buste van een oude vrouw* (cat. 27) en een verloren gegaan tafereel van een jonge geleerde in een vertrek. Hij beschrijft Rembrandts werk als volgt:

*Given to the Kinge by my Lo: Ankrom. Item above my Lo: Ankroms doore the picture done by Rembrant. being his owne picture & done by himself in a Black capp and furred habbitt with a litle goulden chaine uppon both his Shouldrs In an Ovall and a square black frame.*⁷

Ondanks deze zeldzame eigentijdse verwijzing naar de herkomst, twijfelde men lang of Rembrandt dit portret wel zelf had geschilderd. Onlangs werd het toegeschreven aan zijn leerling Isaac de Jouderville (1612–1645) en gedateerd rond 1630–1631.⁸ Schrijver dezes is echter van mening dat dit werk geen significante overeenkomsten vertoont met het werk van De Jouderville, maar dat het schilderij wel degelijk van de hand van de jonge Rembrandt is, die het rond dezelfde tijd (ca. 1628–1629) heeft geschilderd als zijn zelfportret in Boston (afb. 113). Hoewel het niet in goede staat verkeert, is het in wezen een iets kleinere versie van het werk in Boston. De hoofdfiguur draagt (bijna) dezelfde mantel en gouden ketting met een sjaal om zijn nek. De baret lijkt er ook veel op, al ontbreekt de zwierige struisvogelveer. De gezichtsuitdrukking is eveneens eerder gereserveerd en ernstig dan zelfverzekerd.

Op het portret van Lievens (cat. 4) is diens jonge vriend vereeuwigd met een baret en metalen halsberg, zoals Rembrandt ook deed in zijn zelfportretten. De twee kunstenaars waren hechte vrienden in Leiden in de tweede helft van de jaren 1620. Ze hebben mogelijk zelfs samen een atelier gedeeld (zie p. 20), maar naast vrienden waren ze ook elkaars concurrenten. Dat valt af te leiden uit hun behandeling van dezelfde onderwerpen, zoals *De opwekking van Lazarus* (cat. 54–56) en *Simson en Delila* (cat. 82–84). Lievens' warme portrettering van Rembrandt doet vermoeden dat deze twee jonge schilders portretten van elkaar maakten en ook uitwisselden. Helaas hebben we geen soortgelijk portret van Lievens dat door Rembrandt is gemaakt. CB





Vroege zelfportretten in tekening en prent, c.1628–9

Zelfportret met open mond (cat. 5) is het oudst bekende getekende zelfportret van Rembrandt. Een tekening in Amsterdam die daar veel op lijkt, *Zelfportret met warrig haar*, (afb. 114) moet rond dezelfde tijd gemaakt zijn.¹ Dit zijn de enige getekende zelfportretten die zijn overgebleven uit de Leidse periode van Rembrandt. De kunstenaar lijkt dezelfde uniformachtige jas met knooplussen (ook wel brandebourgs genoemd) te dragen met daaronder een hemd met een kraagje, maar is vanaf de andere zijde geportretteerd.² Beide bladen zijn vrij klein en zijn in een soortgelijke techniek gemaakt. Eerst zijn het hoofd en gezicht lichtjes geschetst met pen en bruine inkt, waarna het krulhaar en de kleding toegevoegd zijn met een penseel in grijze en zwarte wassingen. Hierdoor hebben deze tekeningen een bijna schilderachtige uitstraling. Op de tekening in Londen is sprake van een sterke lichtinval van links, waardoor de helft van Rembrandts gezicht in een donkere schaduw gehuld is en zijn linkeroog bijna niet te zien is. Deze twee tekeningen moeten op eenzelfde manier geïnterpreteerd worden als de geëtste zelfportretten van Rembrandt (cat. 7–11) die hij rond dezelfde tijd maakte, namelijk als karakterstudies. Zittend voor een spiegel probeert de jonge kunstenaar verschillende houdingen en gezichtsuitdrukkingen uit, zoals bijvoorbeeld de halfopen mond op de Londense tekening.

Zelfportret, blootshoofds (cat. 6) lijkt veel op deze twee tekeningen, niet alleen in onderwerp, maar ook in de manier waarop de lijnen weergegeven zijn. De ets werd door Bauch beschreven als “mit dem Nagel radiert” (geëts met een nagel of een droge naald). Uit nader onderzoek blijkt dat Rembrandt naast een gewone etsnaald soms een ongebruikelijker instrument heeft gebruikt dat twee lijnen produceerde, zoals te zien op deze prent.³ De kunstenaar heeft waarschijnlijk met een ganzenveer in de etsgrond gekrast, waardoor dubbele lijnen ontstaan zijn. Dit was het gevolg van het splijten van het uiteinde van de pen, omdat Rembrandt te veel druk uitoefende. De etsen van Rembrandt zien er gewoonlijk uit als schetsen of tekeningen, maar bij dit experimentele zelfportret heeft hij de grenzen tussen prent en tekening waarachtig overschreden.



Afb. 114 · Rembrandt, *Zelfportret met warrig haar*, 1628–1629. Pen en bruine inkt met grijze wassing op papier, 12,7 × 9,4 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-T-1961-75)

5

REMBRANDT

Zelfportret met open mond, ca. 1628–1629

Pen en bruine inkt met penseel en grijze wassing op papier, 12,7 × 9,5 cm

British Museum, Londen (Gg,2.253)

[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

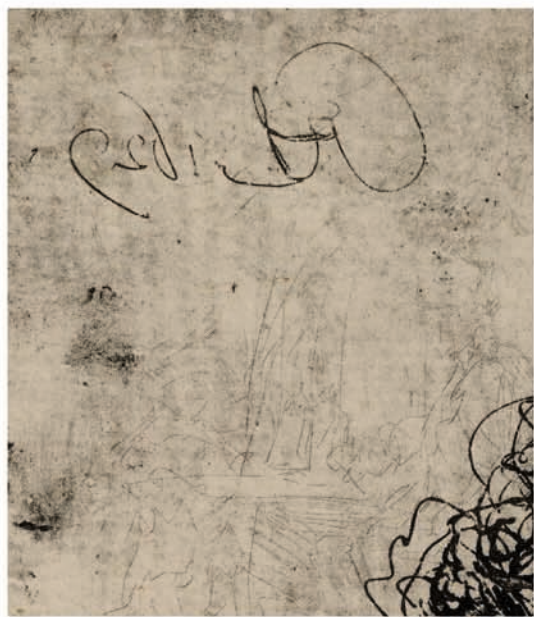
Benesch 1973, I, nr. 53; White en Buvelot 1999, nr. 13; Royaltan-Kisch online (2019), nr. 53.



Hoewel Rembrandt op de tekeningen vergelijkbaar is afgebeeld, waren dit geen voorstudies voor de prent. De ets is veel groter dan de tekeningen en is zelfs het grootste geëtste zelfportret dat Rembrandt zou maken tot 1639. De kunstenaar draagt dezelfde jas met knooplussen en heeft een *cadnette* in zijn haar, een lange lok haar die over zijn linkerschouder hangt. Rembrandt heeft in het echt waarschijnlijk nooit zo'n *cadnette* gehad; deze waren indertijd vooral een modetrend onder de aristocratie.⁴

Het monogram en het jaartal staan linksboven vrij prominent in beeld, maar dan wel spiegelbeeldig. Rembrandt was kennelijk even vergeten dat hij letters in spiegelschrift moest aanbrengen in de etsgrond op de koperplaat. Op deze plaat is bovendien op de achtergrond linksboven ook vaag een tafereel uit *De maaltijd te Emmaus* waar te nemen. Dit impliceert dat deze plaat al eerder gebruikt was voor een andere compositie, wat niet ongebruikelijk was bij de prenten die Rembrandt maakte (zie ook cat. 41–43). Er zijn slechts twee afdrucken van deze plaat bekend en het exemplaar in Londen (afb. 115) is ongetwijfeld een erg vroege afdruk, aangezien de scène op de achtergrond daar beter te zien is. Op latere afdrucken, zoals die in Amsterdam, was dit gedeelte meer weggesleten.

Deze werken op papier staan in nauw verband met de tronies die Rembrandt in dezelfde periode als zelfportret heeft geschilderd. Daarop is hij vaak te zien met een *cadnette* en een militaire halsberg (of ringkraag). Het beste voorbeeld daarvan is een zelfportret van Rembrandt dat eveneens door een van zijn leerlingen, Gerard Dou, gekopieerd is⁵ (afb. 24; cat. 128). Vanwege kleine verschillen zijn de tekeningen waarschijnlijk niet als voorstudie gemaakt voor deze schilderijen. Het is echter duidelijk dat Rembrandt zich in deze drie media in verschillende hoedanigheden wilde presenteren aan zijn publiek, in uiteenlopende kledij en met verschillende haardrachten. AVC



Afb. 115 · Rembrandt, *Zelfportret, blootshoofds: buste, ruw geëtst* (detail), 1629. Ets op papier, opgewerkt met pen en donkergrijze inkt, 18,2 × 15,6 cm. British Museum, Londen (1848,0911.19)

6

REMBRANDT

Zelfportret, blootshoofds: buste, ruw geëtst, 1629

Ets op papier, opgewerkt met pen en donkergrijze inkt, 17,4 × 15,4 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven (spiegelbeeldig): 'RHL 1629'

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-723)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 338; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 338; White en Buvelot 1999, nr. 11; Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 4; Ackley et al. 2003, nr. 13; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 14.



Vroege geëtste en geschilderde zelfportretten, 1629–1632

Een van Rembrandts favoriete onderwerpen in zijn vroege kunst is hijzelf. Tussen 1628 en 1631 maakte de jonge kunstenaar maar liefst tien geëtste zelfportretten ter grootte van een postzegel. Dit kleine formaat was ideaal om de fijne kneepjes van de etstechniek te leren. Bovendien was het goedkoper en minder intimiderend om een zelfportret te maken, dan om professionele modellen in te huren. Deze kleine etsen waren niet per se bedoeld als zelfportret an sich, maar meer als studies van verschillende gezichtsuitdrukkingen: ernstig, lachend, fronsend, stuurs, schreeuwend, verbaasd ... enzovoort. Hier zien we Rembrandt voor een spiegel fungerend als artiest en tegelijkertijd als publiek, terwijl hij verschillende emoties laat zien. Deze kleine prenten dienden echter niet enkel als oefeningen in etstechniek en in de portretkunst, maar ook om te experimenteren met de weergave van dramatische lichtinval, meestal in de vorm van een donkere schaduw die over het gezicht valt (cat. 7). Hoewel de gezichtsuitdrukkingen er spontaan uitzien, is het waarschijnlijk lastig geweest om ze tijdens het etsen vast te houden. Hun indringende karakter doet vermoeden dat ze rechtstreeks op de koperplaat zijn aangebracht.

Deze studies waren behoorlijk onconventioneel en onthullen veel over Rembrandts nieuwsgierige karakter en experimentele manier van werken. De prentjes zijn relatief zeldzaam en waren niet bedoeld voor een breed publiek, maar voor eigen gebruik in zijn atelier. Rembrandt zou de gezichtsuitdrukking in deze prentjes als modellen gebruiken voor latere kunstwerken, met name voor de drukbevolkte Bijbelse, historische en mythologische taferelen. Rembrandts gezicht op cat. 8 bijvoorbeeld duikt weer op in een ets van een bedelaar (zie cat. 33),¹ terwijl hij ook terug te zien is in een van de omstanders in zijn ets *De opwekking van Lazarus* (cat. 56).²

Rembrandt werkte vaak intensief aan deze kleine prenten, zelfs als de eerste staat (zie cat. 10) al helemaal af lijkt. Van sommige bestaan maar liefst zeven verschillende staten. Op het eerste gezicht lijken ze snel en spontaan te zijn uitgevoerd, maar in werkelijkheid moet het de kunstenaar aardig wat tijd hebben gekost.³

Vooruitlopend op zijn interesse in taferelen uit het Oude Testament met figuren in historiserende kledij is hij op enkele van deze zelfportretten gekostumeerd.⁴ Op cat. 11 heeft hij een met bont afgezette mantel aan die in de zestiende eeuw veel gedragen werd, ook door kunstenaars in hun koude ateliers.⁵ Op cat. 10 is het haar van de kunstenaar onder de bontmuts nog volledig te zien, die muts zat dus niet in de oorspronkelijke compositie maar is later over Rembrandts haar toegevoegd (zie ook cat. 11–12).⁶

Ondanks het toch al kleine formaat werden deze platen door Rembrandt vaak nog kleiner gesneden, zie bijvoorbeeld het zelfportret (cat. 9) waarop hij nogal verbaasd kijkt.⁷ Niet altijd is duidelijk waarom hij dit deed. Misschien vond hij de compositie dan evenwichtiger of wilde hij de randen van de plaat polijsten. Cat. 13 is gedateerd omstreeks 1631, iets later dan de vorige zelfportretten. We zien dezelfde gekwelde uitdrukking terug op het schilderij *De kruisoprichting* in München, gedateerd in 1633 (afb. 65).⁸

Het kleine formaat van deze zelfportretten doet vermoeden dat sommige uit grotere platen gesneden zijn. Rembrandt keurde regelmatig een plaat af en etste hierop later een nieuw onderwerp (zie cat. 41–43). Dankzij deze manier van werken kon hij ook studiebladen in etsvorm maken, vergelijkbaar met de getekende variant die vaak in schetsboeken van kunstenaars te vinden is.⁹ Op deze etsstudies is een willekeurige verzameling onderwerpen te zien. Een van de interessantste voorbeelden is cat. 14, waar ook een intrigerend zelfportret op staat.¹⁰ We weten niet in welke volgorde de verschillende onderwerpen zijn toegevoegd, maar ze lijken spontaan te zijn aangebracht

7

REMBRANDT

Zelfportret, blootshoofds: buste, ca. 1629

Ets op papier, 6,7 × 6,5 cm

Gemonogrammeerd linksonder: 'RL'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.593)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 332; Bauch 1933, p. 221 (als Lievens); Hollstein Rembrandt (1969), nr. 332; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 10.

8

REMBRANDT

Zelfportret met open mond, alsof schreeuwend: buste, 1630

Ets op papier, 8,2 × 7,2 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven: 'RHL 1630'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.319)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 13; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 13; Rümelin et al. 2004, nr. 1; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 67.1.



7



8



9



10



11



12

9

REMBRANDT

Zelfportret met baret, wijd open ogen en open mond (Zelfportret met verbaasde blik), 1630

Ets met droge naald op papier, 5,2 × 4,7 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd middenonder: 'RHL 1630'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.368)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 320; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 320; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 69.1.

10

REMBRANDT

Zelfportret met baret: lachend, 1630

Ets met droge naald op papier, 4,9 × 4,4 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven: 'RHL 1630'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.327)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 316; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 316; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 70.11.

11

REMBRANDT

Zelfportret met bontmuts: buste, 1630

Ets op papier, 6,2 × 5,2 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven, met droge naald: 'RHL 1630'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.402)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 24; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 24; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 72.IV.

12

REMBRANDT

Zelfportret met grove bontmuts: buste, 1631

Ets op papier, 6,2 × 5,7 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven: 'RHL 1631'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.312)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 16; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 16; Rümelin et al. 2004, nr. 2; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 80.

op de koperplaat. De plaat moet meerdere keren gedraaid zijn door Rembrandt, want de onderwerpen zijn afgebeeld vanuit verschillende richtingen. Het is waarschijnlijk nooit de bedoeling geweest om deze snelle oefeningen uit te geven en te verspreiden, wat bevestigd lijkt te worden door de ongepolijste ruwe randen van de plaat van cat. 14. Op die plaat zijn ook nog eens sporen van krassen op het oppervlak te zien en de donkere vlekken duiden op etszuur dat de koperplaat onder de etsgrond aangetast heeft, ook wel valse bijting genoemd.¹¹ Wellicht is Rembrandt op deze plaat met een zelfportret begonnen, maar zag hij daar later om onbekende redenen vanaf en heeft hij andere motieven toegevoegd. Opvallend genoeg combineert hij zijn eigen beeltenis soms met studies van bedelaars (zie ook cat. 14 en 33).¹² Op Studieblad met zelfportret lijkt zijn baret in eerste instantie onvoltooid, maar daaronder zijn nog wat vage lijnen te zien. Alles wijst erop dat hij de koperplaat plaatselijk heeft afgedekt met een stopmiddel om te voorkomen dat het zuur de lijnen van de baret uitbeet.¹³ De bedelende man en vrouw op dezelfde plaat lijken veel op een ets uit 1630 (cat. 34).

Rembrandt beperkte zijn zoektocht naar het uitbeelden van menselijke emoties niet tot zijn prenten en op enkele geschilderde zelfportretten uit die tijd is dezelfde praktijk te zien. Sommige (cat. 15) zijn zelfs op dezelfde drager gemaakt als zijn prenten, namelijk koper (zie p. 82). Tussen 1629 en 1630 schilderde Rembrandt een handvol schilderijen op koper, dit was ook de periode waarin hij veel etsen produceerde. Interessant genoeg zijn de koperplaten waarop hij schilderde ongeveer even groot als zijn prenten.¹⁴ Op één daarvan, ook een zelfportret (afb. 39), heeft de kunstenaar zichzelf hartelijk lachend afgebeeld in tegenstelling tot de meer ingehouden lach op zijn geschilderde zelfportret thans in Los Angeles (cat. 15).¹⁵

Dit lachende Zelfportret is geschilderd op een koperplaat met ruwweg dezelfde afmetingen als een ets die meestal wordt gedateerd op rond 1629, *Petrus en Johannes genezen een kreupele aan de tempelpoort: ruw geëts*.¹⁶ Rembrandt heeft het portret gesigneerd met zijn Leidse monogram in ligatuur 'RHL' terwijl de verf nog nat was. Dit monogram heeft hij slechts kort gebruikt, van eind 1627 tot begin 1629.¹⁷ Uit onderzoek is gebleken dat het zelfportret uit het Getty Museum over een ouder historisch tafereel heen is geschilderd, al weet men nog niet precies welke voorstelling (zie p. 82). Hoewel dit schilderij pas in 2007 bij een veiling op het Engelse platteland is ontdekt, was het reeds bekend door een reproductieprent met de titel *Le Rieur* (De Lacher) van de hand van de Vlaamse graveur Lambert Antoine Claessens (1763–1834) die indertijd dacht dat het een schilderij van Frans Hals (1582–1666) betrof.¹⁸ AVC



13

13

REMBRANDT

Zelfportret met lange, verwarde haardos:
alleen de kop, ca. 1631

Ets met droge naald op papier, 9 × 7,6 cm

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-15)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 8; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 8; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 81.1.

14

REMBRANDT

Studieblad met zelfportret, een
bedelaarspaar en hoofden van een oude man
en vrouw, 1632

Ets op papier, 10,1 × 11,4 cm

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.387)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 363; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 363; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 115.1.



14

15

REMBRANDT

Zelfportret, ca. 1628

Olieverf op koper, 22,2 × 17,1 cm

Gemonogrammeerd rechtsboven, in de natte
verf: 'RHL'

J. Paul Getty Museum, Los Angeles (2013.60)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bauch 1966, nr. A 25; Bruyn et al. 1982–2014,
1 (1982), nr. C 33; Van de Wetering (2007),
pp. 18–40; Van de Wetering (2017), nr. 18.



Zelfportret met slappe hoed en bewerkte mantel, 1631

Dit zelfportret is aanzienlijk groter dan de etsen op postzegelformaat die Rembrandt tussen 1629 en 1631 produceerde (zie cat. 7–11). We kunnen deze prent als zijn eerste formele zelfportret beschouwen, aangezien de eerdere etsen waarschijnlijk voor persoonlijk gebruik waren en niet om uit te geven. De kunstenaar lijkt zich hier veel serieuzer voor te stellen, met de bedoeling nieuwe klanten aan te trekken. Hij laat niet alleen zien dat hij inmiddels een geslaagde kunstenaar in Amsterdam is, maar ook dat hij een geniale prenten- én portrettenmaker is. Rembrandt heeft dit werk immers gemaakt rond de tijd dat hij van Leiden naar Amsterdam verhuisde, waar hij als kunstenaar naam wilde maken.

In de eerste zes staten van deze prent zijn alleen Rembrandts gezicht en hoed te zien. Hij heeft veel werk in deze plaat gestoken, want hij creëerde maar liefst 15 staten alvorens de definitieve versie klaar was.¹ De drie staten die we hier zien (7, 11 en 14) zijn voltooide staten van de plaat met daarop een datering en signatuur. Pas in de zevende staat voegde hij de rest van zijn lichaam met de opvallende mantel toe. (cat. 16) Dat Rembrandt dit als de 'eerste' voltooide staat beschouwde, mogen we opmaken uit het feit dat hij deze dateerde en signeerde met zijn monogram 'RHL'. Die letters staan voor 'Rembrandus Hermanni Leidensis', wat bevestigt dat hij nog in Leiden werkte of althans zich als zodanig beschouwde.

In latere staten heeft hij kleine retouches uitgevoerd, met name meer schaduwwerking en versieringen op de mantel en de kanten kraag. In de elfde staat bijvoorbeeld is de bovenkant van de kraag beter gedefinieerd en zien we meer schaduw op de neus van de schilder (cat. 17). Vanaf de twaalfde staat begint Rembrandt de achtergrond te bewerken met kruisarceringen. De veertiende staat voorziet hij eindelijk van zijn volledige handtekening, 'Rembrandt' (cat. 18). Deze heeft hij vooral vanaf 1633 gebruikt, toen hij permanent gevestigd was in Amsterdam. Dit zelfportret is dan ook het toonbeeld van een kunstenaar die zijn begindagen in Leiden achter zich heeft gelaten en in Amsterdam de meester is geworden die hem voor ogen stond.

Rembrandt beeldt zichzelf af met een imponerende breedgerande hoed en een rijke donkere mantel, kortom: de belichaming van een welgestelde burger in de wereldstad Amsterdam. Dit portret doet denken aan het statige geschilderde zelfportret van Peter Paul Rubens dat in 1630 door Paulus Pontius gereproduceerd werd in prent (afb. 116). Waarschijnlijk kende Rembrandt dit werk en we weten dat hij zich graag liet inspireren door Rubens.² Het verschil was natuurlijk dat Rembrandt zijn zelfportret zelf heeft geëtsd, terwijl Rubens dit heeft uitbesteed aan een professionele prentenmaker op basis van een bestaand schilderij.

16

REMBRANDT

Zelfportret met slappe hoed en bewerkte mantel, 1631

Ets met droge naald op papier, 14,5 × 13 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven:
'RHL 1631'

British Museum, Londen (1848,0911.10)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 7; Hind 1923, nr. 54; Hollstein
Rembrandt (1969), nr. 7; Hinterding, Luijten &
Royalton-Kisch 2000, nr. 13; New Hollstein
Rembrandt (2013), nr. 90.vii.



Afb. 116 · Paulus Pontius naar Peter Paul Rubens, Zelfportret, 1630. Gravure op papier, 36,5 × 27,2 cm. British Museum, Londen (R,4.1)



Van Rembrandts ets zijn bovendien nog twee onvoltooide proefafdrukken bewaard gebleven, opgewerkt met zwart krijt. De geëtste koppen zijn beide uitgewerkt tot bustes, gesigneerd met 'Rembrandt' en voorzien van het Latijnse opschrift 'ÆT [atis] 27' ('op de leeftijd van 27') dat is gecorrigeerd tot 'ÆT.24' (afb. 87 en afb. 117).³ Aangezien Rembrandt zijn volledige signatuur pas vanaf 1633 gebruikte, heeft hij deze geretoucheerde afdrukken waarschijnlijk op zijn 27ste gemaakt, rond 1633–1634. Verder heeft hij het geëtste jaartal 1631 bewust niet op de koperplaat met drukinkt ingewreven, opdat dit niet op de afdrukken zichtbaar zou zijn.⁴ Deze geretoucheerde afdrukken zouden logischerwijs gemaakt worden ter voorbereiding van latere staten van de prent, ondanks dat deze verschillen van de latere versies.⁵ Sommige deskundigen hebben daarentegen geopperd dat deze gemaakt zijn als voorstudies voor twee schilderijen uit 1632.⁶ Uit een analyse van het watermerk is echter gebleken dat alle 15 staten van deze prent uiterlijk in 1631 op de koperplaat zijn voltooid.⁷ Het lijkt dan ook waarschijnlijker dat Rembrandt deze eerdere proefafdrukken een paar jaar later heeft geretoucheerd, nadat de prent voltooid was. Dat moet rond 1633–1634 geweest zijn, toen hij 27 jaar was. Vervolgens heeft hij zijn leeftijd veranderd in 24, omdat hij zo oud was toen hij de prent voltooide.

Een interessant detail is dat Jan van Vliet in 1634 (of rond dezelfde tijd als de krijtretouches op de twee proefdrukken) een reproductie van deze prent in dezelfde richting heeft gemaakt. We mogen ervan uitgaan dat hij dit in opdracht van Rembrandt heeft gedaan.⁸ Uit deze kopie komt duidelijk het kwaliteitsverschil tussen het werk van deze twee kunstenaars naar voren: de versie van Van Vliet komt veel stijver over. AVC



Afb. 117 · Rembrandt, Zelfportret met slappe hoed en bewerkte mantel, ca. 1631–1633. Ets, opgewerkt met zwart krijt op papier, 13,3 × 12 cm. British Museum, Londen (1842,0806.134)

17

REMBRANDT

Zelfportret met slappe hoed en bewerkte mantel, 1631

Ets met droge naald op papier, 4,8 × 13 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven:
'RHL 1631'

British Museum, Londen (1843,0607.3)

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 7; Hind 1923, nr. 54; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 7; Hinterding, Luijten & Royalton-Kisch 2000, nr. 13; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 90.xi.

18

REMBRANDT

Zelfportret met slappe hoed en bewerkte mantel, 1631

Ets met droge naald op papier, 4,7 × 13 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven:
'RHL 1631'; gesigneerd rechtsboven:
'Rembrandt f.'

British Museum, Londen (F,4.9)

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 7; Hind 1923, nr. 54; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 7; Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 13; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 90.xiv.



17



18

Zelfportretten uit omstreeks, 1633

Na 1631 was het gedaan met Rembrandts hoge productie van geëtste zelfportretjes met verschillende gezichtsuitdrukkingen. Zelfportret met baret en sjaal (cat. 19) uit 1633, waarop zijn gezicht in duistere schaduwen gehuld is, is pas weer de eerste na zijn formele zelfportret uit 1631 (zie ook cat. 16–18). Hij draagt hier een baret en heeft een en een Oost-Indische sjaal om zijn hals, die overigens ook terugkomen in Zelfportret met gepluimde baret en sabel (cat. 141) en het geschilderde zelfportret thans in Boston (afb. 113).¹ In deze zelfportretten presenteert Rembrandt zichzelf als oosterse soldaat, het is dan ook bekend dat hij exotische kostuums verzamelde om als rekwisieten te gebruiken in zijn voorstellingen.² Op deze prent kijkt Rembrandt nogal somber. Zijn gezicht is vrijwel helemaal in schaduw gehuld en alleen op zijn linkerwang valt een beetje licht (zie ook cat. 1 en 2).³ Op een vergelijkbare tekening in zwart krijt (afb. 119), waarop de kunstenaar een schilderpalet vasthoudt, heeft hij een minder sombere uitdrukking.⁴

Hoewel dit natuurlijk een veelvoorkomende pose is in zelfportretten, is er sprake van overeenkomsten met een geschilderd zelfportret van Lucas van Leyden. Rembrandt was daar wellicht bekend mee geworden via een prent die Andries Stock rond 1620 had gemaakt (afb. 118).⁵ In 1633 was het 100 jaar geleden dat Lucas van Leyden gestorven was en misschien was dat de aanleiding voor het maken van dit werk. We weten niet of het vergelijkbare zelfportret alleen maar bedoeld was als eerbetoon aan zijn voorganger uit Leiden of dat Rembrandt zichzelf hiermee wilde opwerpen als diens opvolger.

19

REMBRANDT

Zelfportret met baret en sjaal, het gezicht in de schaduw: buste, 1633

Gesigneerd en gedateerd in de ondermarge:
'Rembrandt f. 1633'

Ets op papier, 13,3 × 10,4 cm

British Museum, Londen (F.4.18)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 17; Hind 1923, nr. 108; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 17; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 120.11.



Afb. 118 · Andries Stock naar Lucas van Leyden, Zelfportret, ca. 1620. Gravure op papier, 16,9 × 23,5 cm. Ashmolean Museum, Oxford (WA1863.9687)



Afb. 119 · Rembrandt, Zelfportret met pet, ca. 1633. Zwart krijt met grijze wassing op papier, 11 × 11 cm. Musée des Beaux-Arts de Marseille (63)



Rond dezelfde tijd maakte Rembrandt een kleiner geëtsd zelfportret (cat. 20) dat veel weg had van de zelfportretten die hij tussen 1629 en 1631 had gemaakt (cat. 7–11).⁶ Hij heeft hier een pet op en over zijn rechterschouder hangt een lange lok haar, een zogeheten *cadennette*.⁷ Rembrandt heeft in het echt waarschijnlijk nooit zo'n *cadennette* gehad, maar het was indertijd een statussymbool van de aristocratie en de schilder heeft zich er meerdere keren mee afgebeeld (zie ook afb. 24). In tegenstelling tot de kleinere zelfportretten van een aantal jaren terug komt Rembrandt hier veel serieuzer en zelfverzekerder over. Zijn technische beheersing van de etsnaald is duidelijk verbeterd. We zien een soortgelijk portret terug in een tekening in rood krijt, hoewel die meestal iets later gedateerd wordt, rond 1635 (afb. 120).⁸

Uit een geschilderd zelfportret uit dezelfde periode blijkt een gelijksoortige ontwikkeling. Waar Rembrandt zich eerst in eigentijdse kledij afbeeldde, kiest hij nu voor een historiserende dracht. In *Zelfportret met baret en gouden ketting* (cat. 21), heeft hij een gouden ketting om. De inspiratie daarvoor kwam duidelijk van een zelfportret van Rubens, waarnaar Paulus Pontius slechts een paar jaar eerder, in 1630, een ets had gemaakt (afb. 116). Nog meer dan in zijn prenten doet Rembrandt zichzelf hier voor als een aristocraat met kostbare fluwelen kleding en sieraden. Dit ovale zelfportret is voluit gesigneerd en gedateerd (zoals cat 19), en in beide werken draagt de zittende figuur een vergelijkbare baret. Interessant genoeg schilderde Rembrandt in hetzelfde jaar een zelfportret dat hier veel op lijkt, maar dan blootshoofds, alsof hij verschillende kledingstijlen uitprobeerde.⁹ Dendrochronologisch onderzoek heeft uitgewezen dat het hout van het paneel van cat. 21 van dezelfde boom afkomstig was als twee andere schilderijen uit ongeveer dezelfde tijd die tegenwoordig niet meer aan Rembrandt worden toegeschreven.¹⁰ AVC



Afb. 120 · Rembrandt, *Zelfportret met baret*, ca. 1635. Rood krijt op papier, 12,9 × 11,9 cm. National Gallery of Art, Washington (1943.3.7048). Rosenwald Collection



20

REMBRANDT

Zelfportret met baret: van voren, alleen het hoofd, ca. 1633

Ets op papier, 5 × 4,3 cm

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.281)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 2; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 2; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 133.

21

REMBRANDT

Zelfportret met baret en gouden ketting, 1633

Gesigneerd en gedateerd rechtsmidden: 'Rembrandt. / f. 1633'

Olieverf op paneel, 70,4 × 54 cm

Musée du Louvre, Parijs (1745)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bauch 1966, nr. 305; Bredius en Gerson 1969, nr. 19; Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), nr. A 72; White en Buvelot 1999, nr. 36; Van de Wetering 2017, nr. 97.



Rembrandts vader

Op deze indrukwekkende tekening (cat. 22) is een bebaarde oude man te zien, gezeten in een leunstoel en gekleed in een mantel en een muts. Het opschrift identificeert hem als Rembrandts vader. Dit intieme portret is een treffend voorbeeld van een geliefd onderwerp in Rembrandts studies uit zijn Leidse periode: oude mannen. Deze waren vaak familieleden of bekenden uit de buurt.² Hij beeldde ze dikwijls af met neergeslagen ogen of in een peinzende, naar binnen gekeerde houding. Sommige van deze modellen zijn ook te zien in andere schilderijen, prenten en tekeningen die Rembrandt en zijn Leidse tijdgenoten hebben gemaakt (zie cat. 23, 63 en 95). Hun doorleefde en karaktervolle gezichten intrigeerde Rembrandt en ze stonden dan ook vaak model voor Bijbelse figuren als Tobit en Jeremia. Hij beeldde ze daarom vaak af in een peinzende houding in een stoel, vergelijkbaar met de pose van zijn vader in dit werk (zie cat. 93–94 en 96–99).

Een aantal van deze door Rembrandt vereeuwigde oude mannen werd in het verleden geïdentificeerd als zijn vader, maar een korte blik volstaat om te zien dat het steeds om een andere man gaat.³ Rembrandts vader is in april van 1630 op ongeveer zestigjarige leeftijd gestorven, terwijl de meeste van deze mannen er aanzienlijk jonger uitzien.⁴ In vergelijking met de tekening is de figuur in bijvoorbeeld cat. 23 te jong om zijn vader te zijn. Op de etsen die Rembrandt in Leiden maakte, staan echter wel vaak familieleden afgebeeld. Het zou dus zomaar kunnen dat deze etsen een van zijn broers of buurtgenoten voorstellen.⁵ Hij gebruikte in zijn Leidse periode dikwijls bontmutsen en met bont afgezette mantels als rekwisieten. Deze zittende figuur is ook oosters gekleed. Bij de rechterhand, die op de armleuning rust, zit de duim aan de verkeerde kant. Hieruit kunnen we opmaken dat Rembrandt dit portret rechtstreeks op de koperplaat heeft gemaakt, waarna het in spiegelbeeld is afgedrukt.⁶

Dankzij het opschrift op deze tekening weten we zeker dat het hier gaat om Rembrandts vader, Harmen Gerritsz. van Rijn, die een succesvolle moutmolenaar was in Leiden.⁷ Door dit handschrift te vergelijken met andere voorbeelden van zijn handtekening⁸ staat inmiddels ook vast dat Rembrandt deze tekst zelf heeft geschreven, al werd daar in het verleden aan getwijfeld.⁹ Hoewel bepaalde delen van deze tekening vluchtig geschetst zijn, zijn de gelaatstreken van zijn vader duidelijk te herkennen. We kunnen deze zelfs vergelijken met Rembrandts eigen gezicht, met name de vorm van zijn neus op latere zelfportretten.¹⁰ Dezelfde persoon is echter niet makkelijk terug te vinden in andere werken van Rembrandt, behalve misschien in zijn schilderij *Anna en de blinde Tobit*, dat rond 1630 gemaakt werd (zie cat. 64), en in een tekening van een vergelijkbare man voorovergebogen in een stoel (cat. 63). Deze laatste tekening was mogelijk een studie voor dat schilderij.¹¹ Op de achterkant van de krijttekening uit Oxford zien we dezelfde man in soortgelijke kleren terug, maar dan naar voren leunend in een stoel (cat. 22 verso). Deze summiere schets doet denken aan de tekeningen in rood krijt van Pieter Lastman, Rembrandts leermeester (afb. 70).¹²

Sommigen geloven dat de gesloten ogen van Rembrandts vader erop wijzen dat hij blind of zelfs dood was.¹³ Het ligt echter meer voor de hand dat de oude man in slaap gevallen was terwijl Rembrandt hem schetste. Bovendien wordt nergens vermeld dat Rembrandts vader blind zou zijn. Opvallend genoeg komt de blinde Tobit uit het Oude Testament vaak voor in Rembrandts werk, dus blindheid was duidelijk een thema dat de kunstenaar interesseerde. In die zin houdt deze tekening ook verband met andere werken waarin Tobit is afgebeeld (zie cat. 62–64).¹⁴

De tekening wordt van oudsher 1630 gedateerd, het jaar waarin zijn vader overleed. Rembrandt heeft dit werk waarschijnlijk eerder opgezet, want in het papier zit namelijk

22

REMBRANDT

Recto: Portret van een oude man

(Rembrandts vader);

verso: Man voorovergebogen in een stoel,
met zijn handen in zijn baard,

ca.1627–1630

Recto: rood en zwart krijt met bruine wassing op papier (gemonteerd in Richardson passe-partout); verso: rood krijt op papier, 18,9 × 24 cm
Recto met eigenhandig opschrift in pen met bruine inkt: 'Harman. Gerrits. / van den Rhijn'
Watermerk: gekroond wapenschild van Neuchâtel (?) met de initialen 'BF' (11 × 6,2 cm; gedateerd circa 1626)¹

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.11)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Hofstede de Groot 1906a, nr. 1134; Bauch 1933, p. 131; Parker 1938, nr. 182; Bauch 1960, pp. 171–174; Benesch 1973, I, nr. 56; Lloyd 1983, nr. 45; Vogelaar en Korevaar 2005, nr. 59; Schatborn en Dudok van Heel 2011, nr. 1; Brown 2013, nr. 24; Royalton-Kisch online (2019), nr. 56 (incl. uitgebreide bibliografie).



22 verso



hetzelfde watermerk als in een andere tekening van zijn hand (afb. 71).¹⁵ Dat blad is geïdentificeerd als een voorstudie voor de figuur van Petrus in het schilderij *Twee oude mannen in dispuut* uit 1628 (afb. 14) en moet dus uit dezelfde tijd stammen.¹⁶ In de tekening uit Oxford zijn onder de wassing aan weerszijden van de zittende figuur twee oudere schetsen van een mannelijk hoofd in rood en zwart krijt te zien (afb. 121 en 122). Mogelijk heeft Rembrandt deze rond 1627–1628 gemaakt, waarna hij de centrale figuur heeft opgewerkt en een donkerbruine wassing rondom aanbracht. Vermoedelijk heeft Rembrandt de tekening aangepast in 1630 na de dood van zijn vader om hem een prominentere en meer geïsoleerde uitstraling te geven. Hij voegde donkere, atmosferische wassingen toe en rondde de bovenhoeken af, waardoor de tekening een gedenkportret werd. Waarschijnlijk is het opschrift ook rond deze tijd aangebracht, kort nadat de vader van de schilder overleed in april 1630. AVC



Afb. 121 · Detail van cat. 22 met een detail van de schets links



Afb. 122 · Detail van cat. 22 met een detail van de schets rechts

23

REMBRANDT

Bebaaarde man in oosterse bontmuts en bewerkte mantel: de vader van Rembrandt (?), 1631

Ets en gravure op papier, 14,5 × 12,9 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven, met droge naald: 'RHL 1631'

Ashmolean Museum, Oxford (wa1855.395)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 263; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 263; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 85.11.



Rembrandts moeder

In Rembrandts vroege werken, inclusief de hier besproken etsen, wordt het model van de oude vrouw vaak geïdentificeerd als Rembrandts oude moeder, Neeltgen Willemsdr. van Zuytbrouck. Sinds 1630 was zij weduwe van molenaar Harmen Gerritsz. van Rijn met wie zij vanaf 8 oktober 1589 getrouwd was geweest (zie cat. 22).¹ Vooral Rembrandts schilderij van een *Lezende oude vrouw* uit 1631 (afb. 47), waarin het model voor het eerst in 1836 door John Smith werd geïdentificeerd als Rembrandts moeder, is uitgegroeid tot een wereldberoemd icoon van deugdzaamheid en vroomheid.² Dezelfde oude vrouw vinden we ook terug in talrijke schilderijen van Rembrandts kompaan Jan Lievens en vooral van Rembrandts leerling Gerrit Dou (afb. 123).³

De identificatie als Rembrandts moeder is terug te voeren op Rembrandts etsje van *Rembrandts moeder met haar hand op de borst* (afb. 124).⁴ Dat minuscule prentje genoot sinds de achttiende eeuw grote bekendheid als portret van Rembrandts moeder en mocht in geen verzameling van formaat ontbreken.⁵ In de loop van de achttiende eeuw ontstond een ware rage om de modellen in het werk van Rembrandt – algemeen beschouwd als de ware kunstenaar van het alledaagse leven – aan te duiden als zijn vader, moeder, zuster Lysbeth of broer Adriaen. Deze traditionele identificatie is de laatste decennia door kunsthistorici als een romantische mythe van de hand gewezen.⁶ Dat het in het geval van de oude vrouw daadwerkelijk om Rembrandts moeder zou kunnen gaan, is gebaseerd op het gegeven dat de Amsterdamse prentenhandelaar Clement de Jonghe, een goede bekende van de kunstenaar, die in 1679 in bezit was van 74 van Rembrandts etsplaten, waarvan één de titel *Rembrandts moeder* had.⁷

Net als in zijn talrijke zelfportretten uit de Leidse jaren (cat. 7–11) maakte Rembrandt de etsjes van de oude vrouw – al dan niet zijn moeder – niet zozeer voor de verkoop, maar als studie om de lastige techniek van het etsen en de weergave van textiel en oude huid onder de knie te krijgen. In de ets uit 1628 (cat. 24)⁸ is haar verweerde gelaat gedetailleerd en met meesterlijke zwier uitgewerkt, terwijl de luxueuze kleding met bont en een sluier slechts schetsmatig is aangeduid. Het betreft de vroegste ets van Rembrandt die voluit



24

REMBRANDT

Rembrandts moeder, 1628

Ets op papier, 6,6 × 6,5 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsboven:
'RHL 1628'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.394)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 354; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 354; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 5.11

25

REMBRANDT

Rembrandts moeder zittend, 1631

Gemonogrammeerd rechtsonder: 'RHL'
Gemonogrammeerd en gedateerd linksonder:
'RHL 1631'

Ets op papier, 14,6 × 13 cm

Fitzwilliam Museum, Cambridge (AD.12.39–211)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 348; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 348.1; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 86.1

Afb. 123 · Gerrit Dou, *Lezende oude vrouw*, ca. 1631.
Olieverf op paneel, 71,2 × 55,2 cm. Rijksmuseum,
Amsterdam (SK-A-2627)

Afb. 124 · Rembrandt, *Rembrandts moeder met haar
hand op de borst*, 1631. Ets op papier, 9,5 × 6,7 cm.
Metropolitan Museum of Art, New York
(66.521.29)



24



25



26

is gesigneerd en gedateerd. Hij moet met het resultaat tevreden zijn geweest, getuige het spontane en levendige karakter van de lijnvoering die hij direct op de plaat etste. In de eerste ets uit 1631 (cat. 25)⁹ is juist aandacht besteed aan de verscheidenheid aan materialen in de kledij en de slagschaduw tegen de wand, die ruimte suggereert. In de laatste, relatief nauwkeurig uitgewerkte ets uit 1631 (cat. 26)¹⁰ neemt Rembrandt de formele pose over uit het portret dat zijn compagnon Jan Lievens zo'n twee jaar eerder had geschilderd van Constantijn Huygens (afb. 13). De exotische outfit uit de vroegere etsen ruilt hij in voor eigentijdse kleding.

Het schilderij uit de Royal Collection (cat. 27) werd in 1632 door sir Robert Kerr, de voormalige Britse gezant in Den Haag, geschonken aan koning Karel I.¹¹ Sinds de inventaris van de verzameling van Whitehall Palace in 1639 staat het te boek als werk van Rembrandt. In 1992 werd in het kader van het Rembrandt Research Project aan deze toeschrijving getwijfeld en werd de naam van Jan Lievens geopperd, sedertdien wordt het paneel danwel aan Lievens, danwel aan Rembrandt toegeschreven.¹² De ettelijke panelen van Rembrandt en Lievens met de weergave van zichzelf (cat. 1 en 2), elkaar (cat. 4) of andere modellen worden niet als daadwerkelijke portretten beschouwd, maar als 'tronies', oftewel werken die werden gemaakt als oefen- en studiemateriaal, en niet als kunstwerk voor de verkoop. In dit geval maken de weerkaatsing van licht, de briljante schildertechniek en de majestueuze verschijning van de oude vrouw het schilderij echter tot een meesterwerk. Ook het feit dat het werk door Robert Kerr werd aangekocht voor de koninklijke verzamelingen, wijst erop dat de scheiding tussen tronies en volwaardige kunstwerken indertijd minder scherp lag als vaak wordt aangenomen. CV

26

REMBRANDT

Rembrandts moeder aan tafel, 1631

Gemonogrammeerd midden links: 'RHL'

Ets op papier, 14,9 × 13,1 cm

Ashmolean Museum, Oxford (WA1946.211)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 343; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 343.11; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 91.

II

27

REMBRANDT

Buste van een oude vrouw, ca. 1627–1629

Olieverf op paneel, 61,3 × 47,4 cm

Royal Collection Trust, Londen (RCIN 405000)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius en Gerson 1969, nr. 70; Schwartz 1985, nr. 58; Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), pp. 839–840; Sumowski 1983–1994, V (1994), nr. 2360; Chong 2000, p. 73; Lloyd Williams 2001, nr. 5; Lloyd 2004, pp. 133–135; Vogelaar en Korevaar 2005, p. 102; White en De Sancha 2015, nr. 158; Schnackenburg 2016, nr. 206



Bedelaars en boeren in tekening en ets

Tussen 1628 en 1631 heeft Rembrandt een aantal werken op papier gemaakt waarop boeren en bedelaars afgebeeld zijn, alhoewel deze niet altijd duidelijk te onderscheiden zijn.¹ Deze straattaferelen waren zijn meest geliefde onderwerp, want ze komen op ongeveer dertig prenten en een tiental bewaard gebleven tekeningen voor. Verrassend is dit niet, want Rembrandt moet in de straten van Leiden veel zwervers hebben gezien, aangezien deze stad gebukt ging onder massamigraties die met de Tachtigjarige Oorlog gepaard gingen.² Deze bedelaars werden vaak wantrouwig bekeken. Artistieke uitbeeldingen hiervan uit de zestiende en zeventiende eeuw waren vaak negatief of moraliserend bedoeld, of de kunstenaar was erop uit de spot te drijven met hen. De bedelaars in Rembrandts vroege etsen zijn echter met waardigheid en soms zelfs met empathie en medeleven geportretteerd. Een aantal is zichtbaar gehandicapt: blinden, leprozen, kreupelen met een houten been of leunend op een stok. Dat Rembrandt hen nooit heeft uitgebeeld handelend in louche praktijken, toont aan dat hij zich terdege bewust was van de sociale ongelijkheid die wijdverbreid was in het Leiden van zijn tijd.³

De etsen die Rembrandt van bedelaars heeft gemaakt, zijn vrij klein en tonen meestal maar één figuur (cat. 30–32). Hij heeft zich ongetwijfeld laten inspireren door de Franse prentmaker Jacques Callot, die rond 1622 een serie van 25 prenten van bedelaars uitgegeven had, getiteld *Les gueux* (*De bedelaars*) (afb. 125 en afb. 126).⁴ Rembrandt nam niet alleen Callots ongebruikelijke onderwerp over, maar kopieerde ook diens witte achtergrond waartegen de bedelaars zonder enige context waren afgebeeld. Rembrandt heeft zijn bedelaars echter nooit als onderdeel van een reeks uitgegeven, maar als afzonderlijke prenten, vaak in verschillende formaten en steeds in een net iets andere stijl.⁵ Er zijn geen tekeningen bewaard gebleven die eventueel als voorstudie voor deze kleine etsen kunnen hebben gediend. Rembrandt heeft ze waarschijnlijk direct, als een snelle schets, op de koperplaat aangebracht.⁶ Rembrandt prefereerde een lossere manier van werken en heeft Callots meer beheerste etstechniek niet gekopieerd. Wel heeft hij vergelijkbare verticale parallelle arceringen aangebracht op de kleding van zijn figuren,



Afb. 125 · Jacques Callot, *Bedelaar met een kruik en een stok*, ca. 1622–1623. Ets op papier, 13,8 × 8,8 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-20.915)

Afb. 126 · Jacques Callot, *Bedelaar die zijn hand ophoudt*, ca. 1622–1623. Ets op papier, 13,8 × 8,8 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-20.921)

28

REMBRANDT

Bedelaar met hoge muts, ca. 1628–1629

Zwart krijt met wit krijt op papier, 17,1 × 7,5 cm

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (KdZ 1104)

[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Friedländer, Rosenberg en Bock 1930, cat.

nr. KdZ 1104; Benesch 1973, I, nr. 43; Bevers 2007, nr. 2; Royalton-Kisch online (2019), nr. 43.

29

REMBRANDT

Recto: Staande man met stok, naar rechts; verso: Studie van een op de rug geziene man, ca. 1629–1630

Recto: zwart krijt met witte dekverf op papier; verso: zwart krijt op papier, 29,4 × 17 cm

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-T-1889-A-2046)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, I, nr. 30; Schatborn 1985,

nr. 2; Ackley et al. 2003, nr. 22; p. Schatborn, 'Rembrandt van Rijn, Standing Man with a Stick, Facing Right/verso: Study of a Man, Seen from Behind, Leiden, c. 1629 – c. 1630', in Turner (red.) online (2017), [https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-1889-A-2046\(R\)/catalogus-entry](https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-1889-A-2046(R)/catalogus-entry) (bezoekt op 12 mei 2019); Royalton-Kisch online (2019), nr. 30.



28



29



29 verso



30



31



32



33

30

REMBRANDT

Bedelaar, met verminkte hand, leunend op een stok, ca. 1629

Ets op papier, 9,5 × 4,2 cm

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.322)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 166; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 166; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 39.11.

31

REMBRANDT

Bedelares met kalebas, ca. 1629

Ets op papier, 10,3 × 4,5 cm

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.321)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 168; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 168; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 40.11.

32

REMBRANDT

Staaude bedelaar, leunend op een stok, naar links, ca. 1630

Ets op papier, 8,5 × 4,6 cm

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.314)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 163; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 163; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 46.

33

REMBRANDT

Bedelaar, zittend tegen een heuveltje (Zelfportret), 1630

Ets op papier, 11,7 × 7 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd in het midden van de ondermarge: 'RHL 1630'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.299)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 174; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 174; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 50.1.

vooral op zijn eerste prenten van bedelaars uit omstreeks 1629 (cat. 30) is dit duidelijk zichtbaar. Later zou hij overstappen op zijn kenmerkende kruisarcering (zie cat. 34–37).⁷ Op de ets *Bedelares met kalebas* (cat. 31) heeft hij bijvoorbeeld geen verticale arcering aangebracht, terwijl het oude vrouwtje vrijwel helemaal in schaduw gehuld is.

Naast een dertigtal etsen die Rembrandt maakte van bedelaars, heeft hij ze ook vereeuwigd in tekeningen: op vergelijkbare wijze, als losstaande figuren zonder enige context, met de nadruk op hun houding en kleren en niet op hun gezichtsuitdrukking (cat. 28 en 29). Hoewel deze werken de indruk wekken dat ze spontaan tot stand zijn gekomen in de straten van Leiden, is het waarschijnlijker dat deze bedelaars in het atelier model hebben gestaan.⁸ Opmerkelijk genoeg komen deze exacte figuren niet terug in zijn etsen en schilderijen, dus lijken deze tekeningen niet ter voorbereiding van ander werk gemaakt te zijn.⁹ De tekeningen van de boeren zijn vaak veel groter dan de prenten, die meestal niet meer dan 10 cm hoog zijn. Verder heeft Rembrandt nooit een schilderij gemaakt waarin de hoofdrol was weggelegd voor een boerenfiguur. Ze zijn wel terug te vinden in menigten die vaak te zien in zijn Bijbeltaferelen of genrestukken (zie cat. 46 en 107).

De studie van een *Staaude man met stok* (cat. 29) en de twee vergelijkbare bladen uit het Rijksmuseum zijn ook in deze periode gemaakt.¹⁰ Op deze grote tekeningen is de verticale arcering in navolging van Callot ook te zien. De figuur in cat. 28 heeft een opvallende hoge muts op, die ook terugkomt op een andere tekening en op een paar prenten die Rembrandt in dezelfde periode maakte. Klaarblijkelijk was dit een vrij gebruikelijk hoofddeksel indertijd.¹¹

In de ets van de zittende bedelaar (cat. 33) combineert Rembrandt twee van zijn favoriete thema's uit zijn Leidse periode: bedelaars en zelfportretten. Op het eerste gezicht lijkt dit een willekeurige bedelaar die op een heuveltje zit. Hij draagt haveloze kleren en zijn mond staat open, alsof hij iets roept. Als je echter het boze of gekwelde gezicht met de onverzorgde baard van dichterbij bekijkt, besef je dat dit de jonge Rembrandt zelf is. Sterker nog, de gezichtsuitdrukking lijkt wel een kopie van Rembrandts *Zelfportret met open mond* (cat. 8), er zijn tevens gelijkenissen met het getekende zelfportret uit Londen (cat. 5).¹² Dit bewijst eens te meer dat Rembrandt zijn vroege zelfportretten niet als formele portretten beschouwde, maar als oefeningen in gezichtsuitdrukkingen die hij later weer kon hergebruiken in ander werk (zie cat. 53 en 117). In cat. 33 heeft Rembrandt zijn zelfportret gecombineerd met een bedelaar, mogelijk als maatschappijkritische noot bij de economische situatie in Leiden. Dickey voert aan dat deze prent opgevat kan worden als Rembrandts verbitterdheid in zijn strijd om erkenning aan het begin van zijn carrière. De etsstijl is kenmerkend voor de vroege prenten van Rembrandt, met een felle lichtbron van rechts die een donkere schaduw opwerpt achter de bedelaar.¹⁴ In tegenstelling tot veel van zijn vroege prenten, waarbij Rembrandt meestal zijn handtekening in een hoek toevoegde, laat hij hier onderaan een prominente marge vrij om zijn signatuur en de datum te scheiden van de figuur. Interessant is dat we dezelfde bedelaar terugzien in een veel grotere prent die tegenwoordig wordt toegeschreven aan Jan Lievens.¹⁵ Het is een bijzonder zeldzaam werk dat wellicht nooit bestemd was voor de verkoop. Het blijft de vraag wie wie heeft gekopieerd, maar deze twee etsen tonen aan dat de twee jonge kunstenaars elkaar constant beïnvloedden. Rembrandts werk is met afstand het meest geslaagd van de twee, want de onregelmatige lijnen in de prent van Lievens bieden nog ruimte voor verbetering. AVC

Rembrandts etstechniek: zijn koperplaten

Deze twee koperplaten (cat. 35 en 37) zijn zeldzame overblijfselen van de in totaal 314 oorspronkelijke koperplaten die aan Rembrandt toegeschreven worden.¹ Tegenwoordig zijn er slechts iets meer dan tachtig stuks bewaard gebleven, waarvan er 25 dateren uit de eerste tien jaar van zijn carrière, waaronder vele kleine exemplaren met boerenfiguren.² Vrijwel al deze koperplaten zijn inmiddels beïnt en gevernist, zodat er geen afdrucken meer van gemaakt kunnen worden. Toch zijn deze koperplaten met de originele lijnvoering van Rembrandts hand van onschatbare waarde voor het analyseren van zijn etstechniek.

Tot in de zeventiende eeuw was de specialistische gravuretechniek de meestgebruikte manier om prenten te maken. De prentmaker gebruikte een graveerijzer met een V-vormig uiteinde (een buriijn) om lijnen uit het koper te steken. Etsen daarentegen is makkelijker te leren, want het vergt minder technische vaardigheden en de kunstenaar moet vooral goed kunnen tekenen. Deze techniek was eind zestiende, begin zeventiende eeuw sterk in opkomst, hetzij in een traditionele stijl (lijkend op de gravuretechniek) of in een meer spontane en schetsmatige stijl (die Rembrandt prefereerde), afhankelijk van de hardheid van de etsgrond. De etsgrond was de onderlaag die op de koperplaat moest worden aangebracht voordat geëtsd kon worden. Rembrandt voorzag zijn koperplaten waarschijnlijk van een dun laagje was. In dat zachte materiaal kon hij makkelijk composities tekenen, met een of meer etsnaalden, afhankelijk van de gewenste breedte van de lijnen. Op de plaatsen waar met de etsnaald de lijnen werden gezet, werd de

Afb. 127 · Het maken van een ets op een koperplaat in een modern atelier: in de was tekenen; de was verwijderen met als resultaat de uitgebeten plaat; inkt aanbrengen; de uitgebeten plaat met de inkt deels afgeveegd; een drukpers; de plaat onder bevochtigd papier op de pers. Prentmaker: Alexander Massouras

34

REMBRANDT

Bedelaar en bedelares in gesprek, 1630

Ets op papier, 7,8 × 6,5 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd linksonder:

'RHL 1630' [de 3 gecorrigeerd van een 2]

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.359)

[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 164; Hollstein Rembrandt (1969),

nr. 164; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 45.1.

35

REMBRANDT

Bedelaar en bedelares in gesprek, 1630

Koper, 7,8 × 6,6 cm

Particuliere verzameling langdurige bruikleen

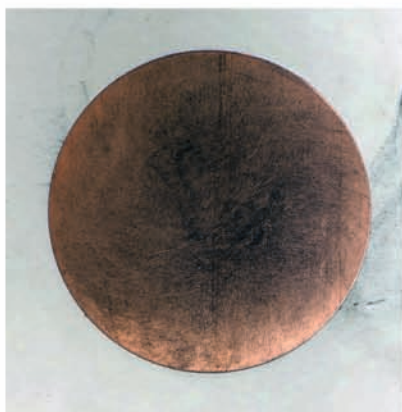
aan Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Hinterding 1993–1994, p. 298; New Hollstein

Rembrandt (2013), onder nr. 45.





34



35

was weggekrabd, waardoor het oppervlak van de koperplaat plaatselijk bloot kwam te liggen (afb. 127). Vervolgens werd de plaat met een zuur behandeld, ofwel in de vorm van een zuurbad ofwel door het zuur over de plaat heen te gieten, waardoor de lijnen werden uitgebeten. Dit uitbijtproces (het eigenlijke etsen) kon in één keer gebeuren of in meerdere fases. Wanneer delen slechts licht geëtsd moesten worden, werden die tussentijds afgedekt met een stopgrond, bijvoorbeeld een vernis. Zodra de compositie overal op de gewenste manier was uitgebeten, werd de waslaag verwijderd door de plaat te verhitten en de was te laten smelten. Nadat het oppervlak van de koperplaat helemaal schoon was, werd deze ingewreven met een inkt die lijnzaadolie bevatte. Om ervoor te zorgen dat de drukinkt enkel achterbleef in de geëtsde lijnen, werd de plaat veelvuldig gepolijst met doeken van diverse weefseldiktes. Rembrandt experimenteerde vaak met het beïnkten door een dunne laag inkt op (bepaalde delen van) de plaat te laten zitten om zo clair-obscur-effecten te creëren. Vervolgens werd de plaat in een rolpers gelegd, met daar bovenop een bevochtigd vel papier en een viltmat. De plaat werd vervolgens door de pers gedraaid, waarbij het papier in de beïnkte lijnen van de koperplaat gedrukt werd. Tenslotte werd het vel papier, met daarop de geëtsde afbeelding in spiegelbeeld, van de plaat afgehaald en te drogen gelegd.

Op de prenten van Rembrandt staat, met uitzondering van zijn eerste ets (cat. 44), geen uitgever vermeld. Hieruit valt op te maken dat Rembrandt zijn platen niet uitbesteedde aan een professionele drukker, maar dat hij in het bezit was van een eigen drukpers. Dat gaf hem de vrijheid om te experimenteren met allerlei technieken, gereedschappen en inkten. De afdrukken van de platen uit zijn Leidse periode zien er daarom vaak vuil uit, omdat er veel onvolkomenheden op de plaat waren blijven zitten of door onzorgvuldige beïnkting. Op zijn vroege prenten zijn ook vaak onregelmatige of blanco randen te zien. Dit zijn sporen van slordig aangebrachte stopvernis om de wassen etsgrond langs de randen van de koperplaat te verzegelen.

Rembrandt gebruikte dunne koperplaten. Koper was duur, dus hoe dunner de plaat, des te goedkoper. Hij sneed ook regelmatig grotere platen in stukken en hergebruikte deze delen. Deze praktijk valt af te leiden aan Rembrandts vele kleine koperplaten die sporen van eerder gebruik vertonen. Veel platen hebben ruwe randen, wat erop wijst dat hij ze zelf heeft gesneden en de randen nog niet had gepolijst (zie cat. 41–43).

Zowel *Bedelaar en bedelares in gesprek* als *Bedelaar met een houten been* zijn oorspronkelijk in spiegelbeeld in de koperplaat geëtsd. Geen getekende voorstudies zijn bekend en hun kleine formaat en spontane karakter doen vermoeden dat ze rechtstreeks op de plaat getekend zijn door Rembrandt. *Bedelaar en bedelares in gesprek* (cat. 34–35) is minder schetsmatig dan de bedelaars die Rembrandt eerder had geëtsd. Bovendien is hun kleding meer gedetailleerd weergegeven.³ Het jaartal op deze plaat, 1630, was eerder met een ‘2’ geschreven in plaats van met een ‘3’. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat Rembrandt deze ets aan het begin van het nieuwe decennium maakte en dat hij nog aan het nieuwe jaartal moest wennen. Rembrandt heeft in Leiden het monogram ‘RHL’ (‘Rembrandt Harmenszoon Leidenensis’ of ‘Rembrandus Hermanni Leidenensis’) vrij vaak gebruikt op zijn etsen, maar vrijwel nooit op zijn tekeningen en schilderijen.

De ets van de bedelaar met het houten been droeg eerst de titel *Capteyn Eenbeen*.⁴ (cat. 36–37) Het gaat hier wellicht om een beruchte bedelaar in Amsterdam.⁵ Zijn been is niet geamputeerd maar is zichtbaar naar achteren opgebonden, wat impliceert dat deze zwerver een oplichter was. AVC

36

REMBRANDT

Bedelaar met een houten been, ca. 1630

Ets op papier, 11,1 × 6,6 cm

Ashmolean Museum, Oxford (wa1855.409)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 179; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 179; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 49.I.

37

REMBRANDT

Bedelaar met een houten been, ca. 1630

Koper, 11,4 × 6,6 cm

Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (294)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Hinterding 1993–1994, p. 298; New Hollstein Rembrandt (2013), onder nr. 49.



36



37

Rembrandts etstechniek: verschillende staten

Deze afdrukken van twee verschillende staten van de prent van een kale man illustreren goed hoe Rembrandts etsen tot stand kwamen in zijn Leidse periode. Ze vertonen ook overeenkomsten met de manier waarop hij zijn ets *Zelfportret met slappe hoed* (zie cat. 16–18) uit 1631 heeft gemaakt.

We zien de kale man in profiel, omlaagkijkend en geduldig poseren. Er zijn geen voorbereidende tekeningen bekend en de sprekende gelaatstrekken doen vermoeden dat deze delicate studie rechtstreeks op de koperplaat is aangebracht.¹ Deze onbekende man (die in het verleden vaak ten onrechte Rembrandts vader werd genoemd) is ook te herkennen in andere etsen van Rembrandt uit deze periode. Daaruit blijkt dat de schilder dezelfde modellen vaker gebruikte wanneer hij hun gelaatstrekken interessant vond (zie ook cat. 93–99).² Op de eerste staat is alleen het hoofd van de man aangebracht in het bovenste gedeelte van de plaat (cat. 38).³ Op de tweede staat (cat. 39) staat ook enkel het hoofd, maar dan met een onregelmatig geëtsde lijn eromheen getrokken.⁴ Deze afdruk ziet er heel anders uit dan de eerste staat, doordat deze uitgebreid is opgewerkt met penseel en grijze inkt, hoogstwaarschijnlijk door Rembrandt zelf. Het feit dat de kunstenaar de volgende fase van de prent, waarbij het hoofd uitgebreid werd tot een buste, uitwerkte op een proefdruk, bewijst dat Rembrandt in dit geval geen tekeningen maakte ter voorbereiding van de ets. De volledig uitgewerkte prent, waarop de man een met bont afgezette mantel en een gouden ketting draagt, is te zien op de vierde staat, die gesigneerd en gedateerd is in 1630 (afb. 128).⁵

Het monogram en de datering geven aan dat Rembrandt de plaat in eerste instantie als voltooid beschouwde. Kennelijk veranderde hij later van mening, want hij heeft vervolgens de plaat versneden tot alleen het hoofd en de schouders overbleven (afb. 129).⁶ Op die vijfde staat heeft hij rechtsonder een nieuw monogram en datering aangebracht: 'RHL 1630'. Het zou kunnen dat hij deze latere aanpassing heeft doorgevoerd, omdat hij merkte dat de mantel iets te breed was voor het bescheiden hoofd van het model.



Afb. 128 · Rembrandt, *Kaalhoofdige oude man: profiel naar rechts; de vader van Rembrandt (?)*, 1630. Ets met droge naald op papier, 11,8 × 9,7 cm. Gemonogrammeerd en gedateerd: 'RHL 1630'. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-590)

Afb. 129 · Rembrandt, *Kaalhoofdige oude man: profiel naar rechts; de vader van Rembrandt (?)*, 1630. Ets met droge naald op papier, 6,9 × 5,8 cm. Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.304)

38

REMBRANDT

Kaalhoofdige oude man: profiel naar rechts; de vader van Rembrandt (?), 1630

Ets met droge naald op papier, met het hoofd uitgesneden en op een ander blad geplakt, 11,8 × 9,7 cm

British Museum, Londen (1848,0911.154)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 292; Hind 1923, nr. 23; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 292; Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 9; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 62.1.

39

REMBRANDT

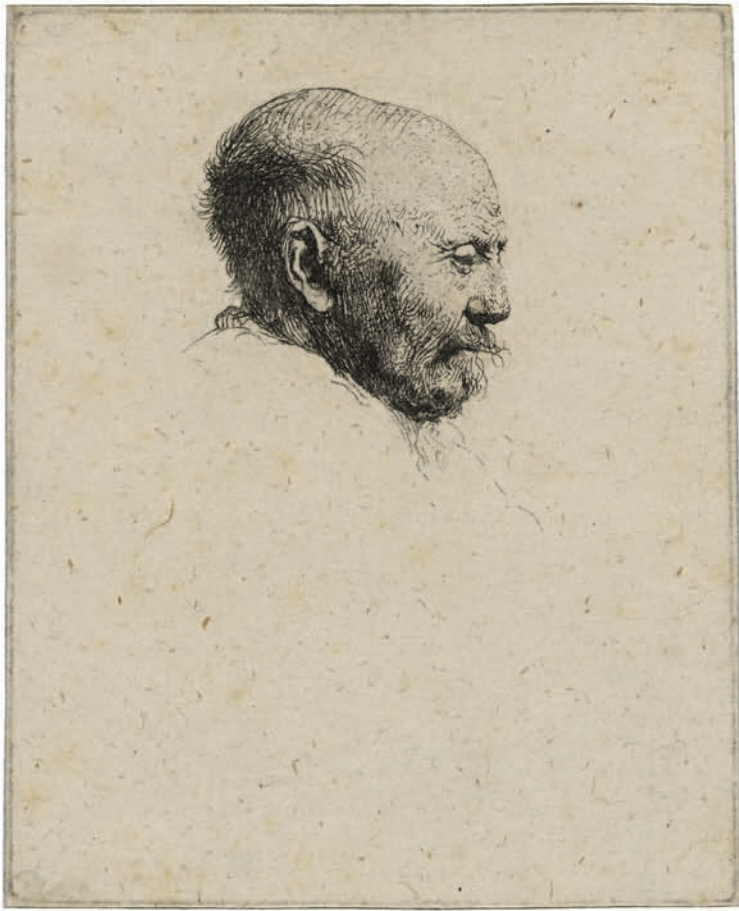
Kaalhoofdige oude man: profiel naar rechts; de vader van Rembrandt (?), 1630

Ets met droge naald, uitgebreid opgewerkt met penseel en grijze inkt, op papier, 11,8 × 9,7 cm

British Museum, Londen (F.6.78 recto)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 292; Hind 1923, nr. 23; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 292; Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 9; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 62.11.



38



39

Deze verschillende staten tonen onmiskenbaar dat de jonge kunstenaar rechtstreeks op zijn etsplaten werkte en dat hij er niet voor terugdeinsde om een koperplaat te versnijden als het resultaat hem niet beviel (zie ook cat. 41–43). Deze prent laat ook zien dat Rembrandt proefdrukken van tussenstaten gebruikte om daarop het volgende stadium van de compositie uit te werken, en dat hij niet altijd tekeningen maakte voordat hij met het eigenlijke etsen begon.

Sterker nog, de geretoucheerde proefdruk van de tweede staat (cat. 39) is later afgedrukt op de achterkant van een kleine prent die Rembrandt eerder dat jaar had gemaakt, traditioneel getiteld 'Het witte Moorinnetje' (cat. 40). Een voor de hand liggende reden kan zijn dat hij het dure papier optimaal wilde benutten en daarom bladen van ongeveer hetzelfde formaat die her en der in zijn atelier lagen hergebruikte.⁷ Net als de etsen met zijn zelfportret uit dezelfde periode was deze prent vermoedelijk niet bedoeld als portret, maar als een zogeheten tronie die hij eveneens als model voor andere werken kon gebruiken.⁸ De vrouw is waarschijnlijk naar een echt model getekend. Een vrouw die veel op haar lijkt, mogelijk dezelfde vrouw, is ook te zien in Lievens' schilderij en prent van *De opwekking van Lazarus* (zie cat. 54 en 55).⁹ De traditionele titel van deze ets is gebaseerd op het feit dat Rembrandt nauwelijks arceringen heeft toegepast om de donkere huidskleur van de Afrikaanse vrouw weer te geven. AVC



40

REMBRANDT

Buste van een Afrikaanse vrouw ('Het witte Moorinnetje'), ca. 1630

Gemonogrammeerd midden boven (spiegelbeeldig):
'RHL'

Ets op papier, 11,2 × 8,4 cm

British Museum, Londen (F,6.78 verso)

BEKNOPT BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 357; Hind 1923, nr. 364 (als mogelijk gemaakt door Jan Lievens); Hollstein Rembrandt (1969), nr. 357; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 56.1.

Rembrandts etstechniek: hergebruik van de koperplaten



Afb. 130 · Rembrandt, Studieblad met mannenhoofden, ca. 1629. Ets op papier, 9,6 × 12 cm. Albertina, Wenen (DG1926/550)

Wanneer de jonge Rembrandt niet tevreden was over zijn ontwerp of wanneer iets mis ging met het uitbijten van de koperplaat, werkte hij deze vaak niet verder uit. Hij hergebruikte zo'n plaat door deze te versnijden in kleinere stukken en daar andere prentjes mee te maken. Een duidelijk, maar zeldzaam voorbeeld is *De vlucht naar Egypte: een schets* (cat. 68), waar hij simpelweg een gedeelte uit de mislukte plaat sneed en deze als een nieuwe compositie afdruckte.¹ Andere voorbeelden zijn lastiger met zekerheid vast te stellen, aangezien hergebruikte delen vaak afkomstig zijn van blanco passages in de achtergrond van de koperplaten. Zonder opvallende kenmerken leende zo'n onderdeel zich goed voor een nieuwe compositie. Recent is ontdekt dat de vrij grote koperplaat van de *Knielende Hieronymus* (cat. 41) in stukken is gesneden en dat cat. 42 en 43 op deze fragmenten zijn gemaakt (afb. 73).² Op de eerste staat van *Staannde boer met de handen op de rug* (cat. 42) is nog 'een aantal onregelmatige krullen en streken te zien die niets met het onderwerp te maken hebben'.³ Deze blijken overeen te komen met de arceringen links in het midden van de voltooidde plaat met de heilige Hieronymus. Bovendien zijn helemaal links onderaan op de kleine plaat van *Armoedig geklede boer, de handen op de rug, een stok vasthoudend* (cat. 43) de knokkels van de fingers van de heilige zichtbaar. Het kan zijn dat Rembrandt nog meer stukken van de grote plaat heeft gesneden, met name van het deel linksboven, want op die hoek stonden weinig geëtsde lijnen. Die lichte etslijnen kan hij eenvoudig hebben weggepolijst in de afgesneden stukken, waardoor het voor ons nu onmogelijk is om nog meer fragmenten terug te vinden in bewaard gebleven prenten.

Afdrukken van Rembrandts vroege prenten zijn zeldzaam, aangezien hij redelijk vaak de koperplaat afdankte. In het geval van *Knielende Hieronymus* van omstreeks 1628 (cat. 41), de derde bekende ets van Rembrandt, zijn maar twee afdrukken van de complete plaat bewaard gebleven. Hoewel de plaat niet heel erg beschadigd lijkt, was Rembrandt kennelijk toch niet tevreden over het resultaat, misschien vanwege de onregelmatige arceringen rechtsonder. Later in zijn carrière heeft hij het onderwerp van de heilige Hieronymus nog vele malen behandeld (zie cat. 102–105).

Het is ook de vraag of etsplaten waarvan maar een paar afdrukken zijn overgebleven, zoals bijvoorbeeld *De apostel Paulus, in gedachten verzonken* (cat. 101), ook niet later zijn versneden. De ruwe randen die te zien zijn op veel van Rembrandts vroege kleine zelfportretten, wijzen erop dat deze handmatig uit een grotere koperplaat gesneden werden (zie cat. 7–11). Ook op andere prentjes zijn sporen van etslijnen te zien die niets te maken hebben met de voorstelling, maar vaak is niet te achterhalen van welke oorspronkelijke koperplaat deze prentjes afkomstig zijn. Zie bijvoorbeeld de krassen op de achtergrond van *Zelfportret met bontmuts, in ovaal kader: buste*.⁴ Het is natuurlijk ook mogelijk dat Rembrandt deze kleine delen uit koperplaten heeft gesneden die ons onbekend zijn of die verloren zijn gegaan.

Een ander voorbeeld van deze werkwijze is zijn *Studieblad met mannenhoofden*.⁵ (afb. 130) Afdrukken van de volledige plaat zijn zeldzaam, aangezien Rembrandt redelijk snel de kopjes uitgesneden heeft, met als resultaat minstens vijf kleine koperplaatjes, soms slechts 2,5 tot 3 cm groot, waarvan afdrukken bewaard gebleven zijn. AVC



41

REMBRANDT

Knielende Hieronymus: grote plaat, ca. 1628

Ets op papier, 38,9 × 33,2 cm

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-627)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 106; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 106;

New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 3.

42

REMBRANDT

Staande boer met de handen op de rug, 1631

Ets, opgewerkt met droge naald op papier, 5,9 × 4,8 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven:

'RHL 1631'

Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (109)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 135; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 135;

Filedt Kok 1972, p. 103; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 23.II.

43

REMBRANDT

Armoedig geklede boer, de handen op de rug, een stok vasthoudend, ca. 1630

Ets op papier, 9,2 × 7,5 cm

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.408)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 172; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 172;

New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 47.I.



42



43

De vroegste etsen

De *besnijdenis* (cat. 44) wordt over het algemeen als Rembrandts allereerste ets beschouwd, gemaakt rond het jaar 1625, toen hij slechts negentien jaar oud was. In het midden van de prent is een hogepriester te zien, terwijl links de ouders van Christus staan. Verder staan er vanaf de trap op de achtergrond mensen toe te kijken. Deze ets wijkt af van Rembrandts andere werken, zozeer zelfs dat deze wel eens aan Jan Lievens werd toegeschreven omdat deze qua stijl vergelijkbaar is met diens *De evangelist Johannes op Patmos* (afb. 131).¹ Beide etsen dragen bovendien de naam van de respectievelijke kunstenaar en van Jan Pietersz. Berendrecht, een boekverkoper en uitgever uit Haarlem, die deze prenten uitgegeven heeft. Vroege afdrukken van deze platen zijn gemaakt op papier dat wordt gedateerd rond 1626. Latere afdrukken zijn echter rond 1641 gemaakt op papier dat ook in Rembrandts atelier werd gebruikt. Dit wijst erop dat Rembrandt op een gegeven moment de koperplaat kocht van Berendrecht en daar later zijn eigen afdrukken mee maakte.²

Voor zijn eerste experimentele kennismaking met de etskunst is Rembrandt niet met een kleine plaat begonnen, maar koos hij voor een behoorlijk ambitieus project. De *besnijdenis* is vrij groot en bestaat uit een complexe narratieve compositie met meerdere figuren. Deze prent is qua compositie min of meer te vergelijken met zijn schilderij *De steniging van de heilige Stefanus* (cat. 58), dat ook 1625 gedateerd wordt. In *De besnijdenis* heeft Rembrandt een brede etsnaald gebruikt die dikke lijnen opleverde. De kruisarceringen zijn echter niet consistent en het ontbreekt de prent aan architectonisch perspectief. Verder zien de gezichten van enkele omstanders er vervormd uit. Opmerkelijk genoeg is het oppervlak van deze koperplaat – in tegenstelling tot andere vroege platen van de kunstenaar – helemaal gaaf, zonder krassen of onvolkomenheden. We mogen hieruit opmaken dat deze aan Rembrandt geleverd werd door een professionele prentenuitgever, in dit geval Berendrecht.³ Wat de plaatsing van de figuren betreft heeft Rembrandt zich wellicht laten inspireren door een gravure met hetzelfde onderwerp van de Haarlemse prentmaker Hendrick Goltzius uit 1594 en door een gravure uit 1620 naar Rubens' *De aanbidding der wijzen* met de trap op de achtergrond.⁴ Rembrandt grijpt in 1630 (zie cat. 106) terug naar dit thema, dit keer op een bijzonder geslaagde manier, met subtiele tonen en clair-obscur.

Rembrandts tweede gekende ets, *De rust op de vlucht naar Egypte* (cat. 45), is uiterst zeldzaam: voor zover bekend zijn er maar drie afdrukken bewaard gebleven. Rembrandt heeft deze prent ongeveer een jaar na *De besnijdenis* gemaakt. De voorstelling vertoont overeenkomsten met een gravure van Lucas van Leyden (afb. 69), waar Rembrandt mogelijk bekend mee was. Dit is met name zichtbaar in de encensering van de Heilige Familie (in de openlucht en in vol daglicht) en in de verdeling van de figuren, zoals Jozef die de Maagd Maria eten aanreikt. Dit werk ziet er weliswaar anders uit dan de latere etsen van Rembrandt, met name de ongecontroleerde arceringen en de slordig getekende en vlakke figuren wijken af, maar stilistisch gezien is de prent een vroege voorloper van zijn unieke etsstijl die veel weg had van tekenen, iets was indertijd heel ongebruikelijk was bij prenten. In tegenstelling tot de gave plaat van *De besnijdenis* (aangeleverd door Berendrecht) zit deze plaat vol met onvolkomenheden, zoals allerlei krassen die Rembrandt zelf probeerde glad te polijsten, met name bij de Maagd Maria en bij het kindje Jezus. Rechts zijn ook nog vele krassen zichtbaar, zowel op de voor- als op de achtergrond.⁵ AVC

44

REMBRANDT

De besnijdenis, ca. 1625

Ets op papier, 21,4 × 16 cm

Gegraveerd in de benedenhoeken: 'Rembrandt fecit' en 'I.P. Berendrecht ex.'

Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (236)

BEKNOPTBIBLIOGRAFIE

Hollstein Rembrandt (1969), nr. 398; Van de

Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 40; New

Hollstein Rembrandt (2013), nr. 1.III.



Afb. 131 · Jan Lievens, *De evangelist Johannes op Patmos*, ca. 1625–1626. Ets op papier, 15,6 × 14,1 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-4320)





45

REMBRANDT

De rust op de vlucht naar Egypte, ca. 1626

Ets op papier, 21,7 × 16,5 cm

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-120)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 59; Hinterding, Lijten en
Royalton-Kisch 2000, nr. 1; Van de Wetering en
Schnackenburg 2001, nr. 13; Ackley et al. 2003,
nr. 8; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 2.

De vijf zintuigen

De *Brillenverkoper* (cat. 46) maakte deel uit van een serie van oorspronkelijk vijf paneeltjes met de *Vijf zintuigen* en is een allegorische verbeelding van het gezicht. Het sinds de middeleeuwen zeer geliefde onderwerp van de zintuigen voert terug tot de geschriften van de Griekse wijsgeer Aristoteles, die bij de mens vijf zintuigen onderscheidt die gezamenlijk het hart voeden waarin het menselijk geheugen huist. Vanaf de zestiende eeuw ligt in de uitbeelding van de vijf zintuigen de nadruk niet op het wijsgerige aspect, maar op de moraliserende strekking ervan. De vijf zintuigen verwijzen dan symbolisch naar de ijdele levenswandel van de mens waarin slechts zinnelijke bevrediging wordt nagejaagd, in plaats van een zinvolle levenswandel vol deugdzaamheid en godsvrucht.

Tot in de jaren 80 van de twintigste eeuw was de *Brillenverkoper* nog verenigd met zijn twee pendanten (afb. 133 en 134), de een met de weergave van *Drie zangers* (*Allegorie van het gehoor*) en de tweede met een *Keioperatie* (*Allegorie van het gevoel*). In 2007 werden de drie panelen opgedeeld en over twee verzamelingen verspreid. Een vierde paneel met als voorstelling een *Flauwgevallen patiënt* (*Allegorie van de reuk*) (afb. 135) dook in 2013 als een anoniem werk op een veiling op.¹ Het vijfde paneel met de verbeelding van de smaak is tot op heden spoorloos. Vanaf de verschijning van de drie schilderijtjes in de jaren dertig van de twintigste eeuw is er discussie over de toeschrijving en datering.² Pas nadat de drie eerstgenoemde werken rond 1980 werden gerestaureerd en daarbij werden ontdaan van hun brede aanzetstukken uit vermoedelijk de achttiende eeuw, werden ze erkend als werk van de jonge Rembrandt.³ Deze toeschrijving wordt bevestigd door het hervonden paneel met de reuk, dat als enige is gemerkt met het Rembrandt-monogram RHF. De serie vormt het vroegst bekende werk en is waarschijnlijk rond 1624 ontstaan, waarschijnlijk kort na Rembrandts leertijd bij Pieter Lastman. Hoewel de schilder het vak duidelijk nog niet helemaal onder de knie heeft, verraadt dit werk op rudimentaire wijze zijn belangstelling voor drie stijlkenmerken die hem zijn hele leven zouden blijven uitdagen: de toepassing van clair-obscur, dat hier vooral opvalt in de slagschaduw op het gezicht van de oude vrouw, een vlotte penseelvoering, die zich manifesteert in bijvoorbeeld de flonkerende handelswaar in de mars van de verkoper, en de uitbeelding van alledaagse personages 'naer 't leven'.

Opmerkelijk is dat Rembrandt, hoewel hij zijn leertijd bij Pieter Lastman net achter de rug had, niet voor een traditionele uitbeelding koos. In plaats van een klassiek uitgedoste personificatie met attributen koos hij voor een ogenschijnlijk alledaagse uitbeelding van een marskramer, een chirurgijn, een zingend gezelschap en een huiselijk tafereel met mogelijk kwakzalvers. Deze interpretatie van de vijf zintuigen is buitengewoon innovatief. Voor de afzonderlijke taferelen greep hij terug op zinnebeeldige prenten van Hendrick Clock of Karel van Mander de Oude (1548–1606), waarin het métier van brillenverkopers en chirurgijns karikaturaal als kwakzalverij aan de kaak wordt gesteld.⁴ Ongetwijfeld was Rembrandt ook bekend met uitbeeldingen van chirurgijns door Albrecht Dürer en Lucas van Leyden, die het genre in de Noord-Nederlandse kunst had geïntroduceerd (afb. 132). Met zijn genre-achtige verbeeldingen van de Zintuigen liep Rembrandt echter ook vooruit op Noord- en Zuid-Nederlandse kunstenaars van de Gouden Eeuw, zoals Adriaen Brouwer (1605–1638) of Adriaen

46

REMBRANDT

Brillenverkoper (Allegorie van het gezicht), ca. 1624

Olieverf op paneel, 21 × 17,8 cm

Museum De Lakenhal, Leiden, s 5697, aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt, Mondriaanfonds, de Vereniging van Belangstellenden in Museum De Lakenhal en de Stad Leiden, 2012

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE:

Wurfbain 1968, nr. 37; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. B 3; Cavalli-Björkman 1992, nr. 48; Schwartz 1984, nr. 12; Van Straten 2005, p. 30; Vogelaar 2012, p. 16–21; Van de Wetering 2017, nr. 1



Afb. 132 · Lucas van Leyden, *De tandarts*, 1523. Gravure op papier, 11,7 × 7,6 cm. Ashmolean Museum, Oxford (WA1863.3513)



Afb. 133 · Rembrandt, *De keioperatie* (Allegorie van het gevoel), ca. 1624–1625. Olieverf op paneel, 21,5 × 17,7 cm. The Leiden Collection, New York

Afb. 134 · Rembrandt, *De drie zangers* (Allegorie van het gehoor), ca. 1624–1625. Olieverf op paneel, 21,6 × 17,6 cm. The Leiden Collection, New York

Afb. 135 · Rembrandt, *De bezwene patiënt* (Allegorie van de geur), ca. 1624–1625. Olieverf op paneel in een achttiende-eeuws paneel, 31,75 × 25,4 cm. The Leiden Collection, New York



van Ostade (1610–1685), die rond 1630 series met de zintuigen en hieraan gerelateerde boerentaferelen en kroegscènes begonnen uit te beelden. Ook vormen de paneeltjes de opmaat binnen het werk van Rembrandt zelf, die vanaf 1630 talrijke etsen ging produceren met alledaagse taferelen van rattenvangers, chirurgijns en muzikanten (cat. 77–81). Rembrandts leerling Gerrit Dou en vervolgens de Leidse fijnschilders namen dergelijke genretaferelen in hun vast repertoire op.

In 1628 schildert Rembrandt zijn *Voetoperatie* (cat. 47), een schilderij dat thematisch voortborduurt op zijn vroegste paneeltjes. De schildertechnische en stilistische vooruitgang is verbluffend. Met het door een onzichtbaar raam binnenvallende licht en de expressie van de twee personages zet Rembrandt hier een klein meesterwerkje neer. In de tonale afstemming van de hoofdkleuren en in de weergave van ruimte met een opvallende plankenvloer borduurt hij door op zijn beroemde *Schilder in zijn werkplaats* uit ca. 1628 (afb. 40). In dezelfde tijd waagde ook zijn compagnon Jan Lievens zich in zijn tekening met de *Voetoperatie* aan de artistieke uitdaging om menselijke expressie en clair-obscur overtuigend weer te geven (afb. 136). Rond 1632–1635 hernam Rembrandts leerling Gerrit Dou het onderwerp van de chirurgijn, waarbij hij de ruimtelijke entourage, het lichtdoorgoten venster, de mand in de voorgrond en het model van de oude man ontleende aan zijn leermeester (afb. 137).⁵ CV

47

REMBRANDT

Voetoperatie, 1628

Olieverf op paneel, 21,8 × 24,4 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd op het meubel aan de rechterzijde van de voet van de chirurg: 'RHL 1628'

Particuliere verzameling, in bruikleen aan het Kunst Museum Winterthur

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bauch 1966, nr. 98; Bredius en Gerson 1969, nr. 422; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. C 11 (als kring van Rembrandt); Van Straten 2005, p. 78 (als Lievens); Schnackenburg 2016, p. 94 (als Rembrandt); Van de Wetering 2017, nr. 17 (als Rembrandt)



Afb. 136 · Jan Lievens, *De voetoperatie*, ca. 1628. Pen en bruine inkt op papier, 32,1 × 26,8 cm. Uffizi, Gabinetto degli Disegni, Florence (1067 E)



Afb. 137 · Gerrit Dou, *De chirurgijn*, ca. 1632–1635. Olieverf op paneel, 32 × 26 cm. Louvre, Parijs (1220)



De doop van de kamerling

Rembrandt schildert de *Doop van de kamerling* (cat. 49) aan het begin van zijn loopbaan, in 1626, in een tijd dat hij zich vrijwel exclusief aan Bijbelse of andere religieuze onderwerpen wijdt. Het onderwerp, ontleend aan het Nieuwe Testament (Handelingen 8:26–40), verbeeldt hoe Filippus, een van de zeven diakens die in opdracht van de apostelen het geloof gingen verbreiden, onderweg een eunuch, de opperschatmeester van koningin Candace van Ethiopië, ontmoet en hem, na een tekst van de profeet Jesaja te hebben verklaard, bekeert en doopt. De bekering is een episode uit de uitbreiding van de Kerk buiten Palestina na Christus' dood, waarin, naast Filippus, ook de diaken Stefanus een leidende rol speelde.

Zoals in vrijwel al zijn schilderijen uit de eerste jaren van zijn kunstenaarschap oriënteerde Rembrandt zich ook hier op het werk van de Amsterdamse historieschilder Pieter Lastman, bij wie hij omstreeks 1624 in de leer was geweest.¹ Van Lastman zijn vier versies van de *Doop van de kamerling* bewaard, allen gemaakt tussen 1608 en 1623, op panelen van horizontaal formaat.² In alle versies staat de handeling van de doop centraal, waarbij Filippus en de eunuch worden omringd door een grote schare meereizende Ethiopiërs, een geknielde knecht die het boek met de tekst van Jesaja ophoudt en de reiskoets met paarden die in de tekst worden genoemd. Zoals in al zijn versies situeert Lastman ook in zijn interpretatie uit omstreeks 1615 (cat. 48) de doop in een weids boslandschap met rotsen in de achtergrond, met in de voorgrond het water waarin de hoveling zich liet dopen. In het veel kleinere paneel van Rembrandt (cat. 49) is de hoofdhandeling naar de voorgrond gebracht, en is het landschap gereduceerd tot een palm, wat gebladerte in de voorgrond en een vergezicht in het verschiet. Rembrandt koos voor een verticaal formaat waarin de koets en de meereizende hovelingen niet naast, maar achter het hoofdafereel zijn weergegeven. In afwijking van Lastman hebben alle figuren, behalve Filippus, een donkere huid en zijn uitgedost in oosterse dracht van kostbare stoffen, compleet met gevederde tulbanden.

In 1630–1635 schetste Rembrandt de *Doop* nogmaals, deze keer los met zwart krijt op een studieblad van vrijwel vierkant formaat (afb. 138).³ Daarin probeerde hij het verticale element in het midden van de doop en een ruiter met paard te rijmen met het horizontale beeldelement van de reiskoets en hovelingen. Het blad is misschien gemaakt als studie of als instructie aan leerlingen over hoe beeldelementen over een compositie worden

48

PIETER LASTMAN (1583–1633)

De doop van de kamerling, 1615–1620

Olieverf op paneel, 63,5 × 98,8 cm

Fondation Custodia, Parijs (4886)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Freise 1911, nr. 67; Bruyn et al. 1982–2014, I

(1982), p. 305; Vogelaar 1991, nr. 62; Seifert 2006, nr. 24; Seifert 2011, pp. 198–199.



Afb. 138 · Rembrandt, *De doop van de kamerling*, ca. 1630–1635. Zwart krijt op papier, 19,2 × 21,2 cm. Staatliche Graphische Sammlung, München (1453)



verdeeld. Net als bij Lastman wordt in de voorgrond een stroompje water en wat gebladerte weergegeven. Het rechter gedeelte is zwart gearceerd als globale aanduiding van een verdeling van licht in clair-obscur.

In Rembrandts werkplaats in Leiden werd de uitbeelding van de *Doop van de kamerling* op verschillende manieren uitgeprobeerd. Van indrukwekkende kwaliteit is de monumentale ets in staand formaat die Rembrandts medewerker Jan Gillisz. van Vliet in 1631 produceerde (cat. 50).⁴ Onderaan wordt Jan Gillisz. van Vliet genoemd als de prentmaker en Rembrandt als 'inventor', oftewel bedenker of maker van het ontwerp. Men heeft altijd gedacht dat Rembrandts ontwerptekening of geschilderd 'modello' voor de prent niet bewaard is gebleven. Wel is een geschilderde versie bekend (cat. 51) waarvan op grond van de middelmatige uitvoering altijd is aangenomen dat het een kopie betreft naar het verloren model van Rembrandt. Het zou dan tussen 1631 en 1635 zijn geschilderd door een van de leerlingen in Rembrandts werkplaats in Leiden, die Rembrandts compositie niet alleen kopieerde, maar daarbij ook aanpassingen doorvoerde. Het schilderij is onlangs materieel-technisch onderzocht, waarbij vastgesteld is dat onder de buitengewoon kleurige schildering een oorspronkelijke schildering schuilgaat in bruintinten. Een onlangs gemaakte XRF-scan van het schilderij laat echter duidelijk zien dat deze oorspronkelijke schildering volledig overeenstemt met Van Vliets ets (cat. 50).⁵ Het schilderij zou aldus het verloren gewaande model van Rembrandt kunnen zijn waarnaar Van Vliet in 1631 zijn ets maakte, maar die uiteraard door de afdruk van de etsplaat hieraan spiegelbeeldig is.

Er is ook een hieraan verwante gravure bekend in liggend formaat (cat. 52), die in 1643 werd gebruikt als illustratie in de platenbijbel die door Claes Jansz. Visscher II werd uitgegeven.⁶ Naast de naam van de uitgever annex plaatsnijder figureert hierin opnieuw de naam van Rembrandt: 'Rembrand invent'.⁷ Onder twee prenten met de *Doop*, de ene in staand formaat door Jan Gillisz. van Vliet en de andere in liggend formaat door Claes Jansz. Visscher, wordt de naam van Rembrandt als 'inventor', oftewel ontwerper of bedenker expliciet genoemd.⁸ In de prent van Visscher is vanwege het liggend formaat de groep met de koets en de ruiter niet achter, maar vrijwel integraal rechts in de achtergrond geplaatst. Ook van deze prent is mogelijk het geschilderde model bewaard, dat eveneens in Rembrandts werkplaats in Leiden zal zijn ontstaan (cat. 53).⁹ Het schilderij wijkt slechts in enkele details af van de prent, zoals het watervalletje vooraan, de boom achter Filippus en de arm waarmee de apostel de doop verricht.¹⁰ Overigens liet het onderwerp Rembrandt ook na al deze exercities niet los. In 1641 maakte hij opnieuw een versie van het onderwerp in prent (afb. 139), die in veel opzichten voortborduurde op eerdere, hier besproken interpretaties van het onderwerp.¹¹ CV



Afb. 139 · Rembrandt, *De doop van de kamerling*, 1641. Ets met grijze wassing op papier, 17,8 × 21,4 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-1987-185)

49

REMBRANDT

De doop van de kamerling, 1626

Olieverf op paneel, 64 × 47,5 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd linksonder: 'RH 1626'

Museum Catharijneconvent, Utrecht (ABM s380)

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Defoer 1977; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A 5; Schwartz 1984, nr. 20; Defoer en Schillemans 1989, pp. 17–22; Vogelaar 1991, nr. 49; Ember, Vecsey en Tatrai 2014, nr. 81; Van de Wetering 2017, nr. 9.





50

JAN GILLISZ. VAN VLIET
(CA. 1605/10–1668) NAAR
REMBRANDT

De doop van de kamerling, 1631

Ets op papier, 59,2 × 49,1 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd midden
onder: 'RH v.Rijn inv. / JG. v. vliet fec. 1631'

Rembrandthuis, Amsterdam (278)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Hollstein J. Visscher – Voerst (1992), nr. 12;

Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996,
nr. 2.

51

REMBRANDT EN WERKPLAATS

De doop van de kamerling, ca. 1630
en later

Olieverf op paneel, 115,1 × 90 cm

The Kremer Collection -
www.thekremercollection.com
[alleen in Leiden]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Website Kremer Collectie
(www.thekremercollection.com).







53

53

REMBRANDT EN WERKPLAATS
De doop van de kamerling, ca. 1630–1635

Olieverf op paneel, 64,8 × 95,3 cm

Particuliere verzameling Parijs
[alleen in Leiden]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE
Ongepubliceerd

De opwekking van Lazarus

Christus die de gestorven Lazarus opwekt uit de dood is een wonder dat wordt verteld in het evangelie van Johannes (11:1–14). In de middeleeuwen figureert het wonder in cycli over het openbare leven en de passie van Christus, als prefiguratie van de verrijzenis van Christus en de opstanding van de doden bij het Laatste Oordeel.¹ Vanaf de zestiende eeuw was het als zelfstandig onderwerp geliefd bij beeldend kunstenaars om de vertellende mogelijkheden en het dramatisch effect.

Rembrandt en Lievens wijdden zich elk afzonderlijk rond 1630 aan het onderwerp, zowel in schilderijen als in etsen. Beide kunstenaars lieten zich inspireren door de uitbeelding van het onderwerp van hun beider leermeester Pieter Lastman uit 1622 (afb. 140).² Conform de tekst speelt het wonder zich af in een rotskelder, in aanwezigheid van Lazarus' zusters Maria en Martha en enkele apostelen en toeschouwers die vanuit de doorgang toekijken. Lastman was geïnteresseerd in het effect van het wonder op de omstanders, die met uiteenlopende gelaatsuitdrukkingen en houdingen reageren. Lazarus, gewikkeld in zwachtels, draait zich om en kijkt naar de zegenende Christus, die centraal op een verhoging staat.

Rembrandts en Lievens' interpretaties wijken echter op wezenlijke punten af van Lastmans voorbeeld.³ Zo kiezen zij in hun schilderijen en etsen niet voor een horizontaal, maar voor een verticaal formaat om de dominante positie van Christus boven het graf te accentueren.⁴ Slechts een beperkt aantal toeschouwers zijn getuige van het wonder, dat zij met onverholen intensiteit gadeslaan. Onder deze figuranten is in hun beider versies dezelfde oude man met een kalotje herkenbaar, die ook in een aantal andere werken van Rembrandt en Lievens voorkomt.⁵ Rembrandts en Lievens' interpretaties zijn ook onderling wezenlijk verschillend.⁶ Lievens geeft het onderwerp weer op een groot doek (cat. 54), waarin hij Christus volledig geïsoleerd weergeeft, de handen gevouwen en de ogen gericht naar boven: 'Jezus sloeg de ogen ten hemel en sprak: Vader, ik dank U dat ge mij verhoord hebt' (Johannes 11:41). Bij de gespannen toekijkende menigte hangt een immense lijkdook naar beneden. De figuur van Lazarus is gereduceerd tot zijn handen, die nauwelijks waarneembaar boven de rand van het graf uitsteken. Hoewel het oorspronkelijk verticale schilderij later aan de onder- en bovenzijde is afgesneden, imponeert het meditatieve en monumentale karakter van de voorstelling nog steeds. De oorspronkelijke maatverhoudingen zijn terug te vinden in de bijzonder virtuoze ets die Lievens naar het schilderij maakte (cat. 55). Daarin is de figuur van Christus echter afgezet tegen een immense



Afb. 140 · Pieter Lastman, *De opwekking van Lazarus*, 1622. Olieverf op paneel, 64 × 97,5 cm. Mauritshuis, Den Haag (393)

54

JAN LIEVENS (1607–1674)

De opwekking van Lazarus, 1631

Olieverf op doek, 103 × 112 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd onderaan,
links van het midden: 'IL / 1631'

Royal Pavilion, Brighton (FA000001)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Schneider en Ekkart 1973, pp. 38–40, 100, 322, nr. 31; Ekkart 1979, nr. 26; Schwartz 1984, nr. 72; Sumowski 1983–1994, III (1983), nr. 1193; Vogelaar 1991, nr. 65; Vogelaar et al. 2006, nr. 52; Wheelock en Dickey 2008, nr. 31; Schnackenburg 2016, nr. 161.

55

JAN LIEVENS (1607–1674)

De opwekking van Lazarus, 1631

Ets op papier, 36 × 31,2 cm
Gemonogrammeerd op de muur in het midden:
'IL'

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-12.859)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE:

Hollstein *Leyser – Matteus* (1954), nr. 7.1;
Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996,
nr. 67.



54



55

stralenkrans die zijn goddelijke natuur symboliseert. Het schilderij is, voor zover bekend, niet in opdracht vervaardigd voor bijvoorbeeld het stadhoudelijk hof. Het is mogelijk de 'opwekkinge Laseri' van Lievens, die wordt genoemd in Rembrandts boedel zoals deze in 1656 werd geïnventariseerd bij zijn faillissement.⁷

In zijn ets met het onderwerp (cat. 56) geeft Rembrandt de figuur van Christus niet centraal, maar aan de linkerzijde weer, voor driekwart zichtbaar op de rug.⁸ Hij is niet zoals bij Lievens geïsoleerd, in gebed weergegeven, maar als daadkrachtige verrichter van het wonder, gebiedend met opgeheven arm: 'Lazarus, kom naar buiten!' (Johannes 11:44). Hiermee onderstreept Rembrandt de symbolische betekenis van Christus als autoriteit over leven en dood. Het licht komt niet uit de figuur van Christus, maar van achter het tafereel, waardoor een buitengewoon uitgekend clair-obscur de krachtige figuur van Christus afzet tegen het graf met de krachteloos ontwakende Lazarus. Anders dan Lievens laat Rembrandt de toeschouwers niet ingespannen toekijken, maar achteruitdeinzen met de handen verwrongen of de armen gespreid van ontzetting. Op p. 71 in deze catalogus wordt uiteengezet hoe Rembrandt deze plaat heeft aangepast om het dramatische effect van de bewegingen van de omstanders te versterken. In zijn schilderij met de *Opwekking van Lazarus* (afb. 141) kiest Rembrandt opnieuw voor een centrale positie voor Christus, waarbij het binnenvallende licht de ontsteld reagerende toeschouwers en Christus' gebiedende arm benadrukt.⁹ Materieel-technisch onderzoek heeft uitgewezen dat onder dit tafereel een eerste versie schuilgaat die in grote lijnen met de ets overeenstemt.¹⁰

Het is mogelijk dat Rembrandt en Lievens ten tijde van hun interpretaties van het onderwerp verward waren in een competitie om de opdracht binnen te slepen voor het schilderen van de *Passieserie* voor stadhouder Frederik Hendrik (zie cat. 113–116). Hun versies van de *Opwekking van Lazarus* kunnen als proefstuk zijn bedoeld. De relatie met het passieverhaal is evident. De opwekking van Lazarus is niet alleen het hoogtepunt van Christus' openbaring, maar ook de prelude van het passieverhaal doordat de Joodse hogepriesters en farizeeën naar aanleiding van het wonder zijn dood beramen (Johannes 11:45–57). Rembrandts keuze om zijn ets een ronde bovenkant te geven, anticipeert in vorm die van de uiteindelijk zes tafereelen met de *Passie* die hij tussen 1632 en 1636 aan het stadhoudelijk hof zou afleveren. CV



Afb. 141 · Rembrandt, *De opwekking van Lazarus*, ca. 1630–1632. Olieverf op paneel, 94,7 × 81,2 cm. Los Angeles County Museum (M.72.67.2), geschonken door H.F. Ahmanson and Company, ter nagedachtenis aan Howard F. Ahmanson

56

REMBRANDT

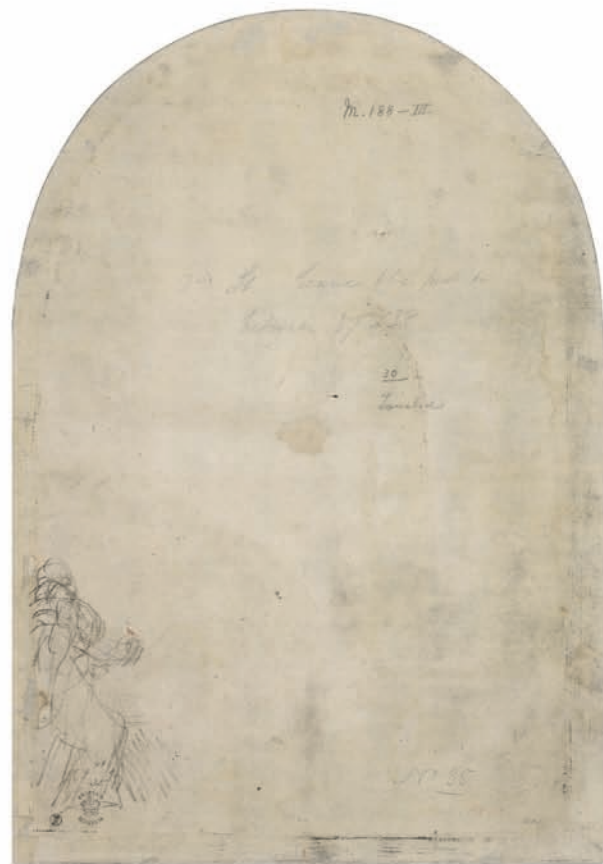
Recto: *De opwekking van Lazarus*, ca. 1632; verso: *Achteruitdeinzende vrouw* (doorgedrukt van recto)

Ets op papier, 37 × 25,8 cm (boogvormig)
Gemonogrammeerd op rots in het midden:
'RHL. v. Rijn'

British Museum, Londen (1848.0911.35)

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE:

Bartsch 1797, nr. 73; Hind 1923, 96; Benesch 1973, 1, nr. 83a; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 73.111; Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding (1996), nr. 63; Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 17; Royalton-Kisch 2010, nr. 6A; Royalton-Kisch en Schatborn 2011, nr. 15; New Hollstein Rembrandt (2013), 113.11; Royalton-Kisch online (2019), nr. 83a.



56 verso



Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel

De episode Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel wordt in alle vier de evangeliën beschreven, het meest uitgebreid door Johannes:

En het pascha der Joden was nabij, en Jezus ging op naar Jeruzalem. En Hij vond in den tempel, die ossen en schapen en duiven verkochten, en de wisselaars daar zittende. En een gesel van touwtjes gemaakt hebbende, dreef Hij hen allen uit den tempel, ook de schapen en de ossen; en het geld der wisselaars stortte Hij uit, en keerde de tafels om. En Hij zeide tot degenen die de duiven verkochten: Neemt deze dingen vanhier weg; maakt niet het huis Mijns Vaders tot een huis van koophandel.¹

Rembrandt heeft deze volgepakte compositie met een episode uit Christus' leven duidelijk zichtbaar gesigneerd en gedateerd (1626), namelijk op de pilaar achter de figuren. Een jaar eerder heeft Rembrandt zijn subtielere en meer complexe *Steniging van de heilige Stefanus* geschilderd (zie cat. 58). Het huidige schilderij sluit qua stijl veel meer aan op zijn eerste schilderijen, de serie *De vijf zintuigen* (cat. 46). Deze werken zijn weliswaar niet gedateerd, maar algemeen wordt aangenomen dat deze in 1624 of 1625 zijn geschilderd. De compositie van *Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel* is net zo volgepakt: vrijwel elke vierkante centimeter van het paneel is gevuld met druk gebarende figuren, sprekende uitdrukkingen, levendige kleuren en gezichten die veel op elkaar lijken. Dat *De vijf zintuigen* met zekerheid is toegeschreven aan Rembrandt, is te danken aan een vergelijking van die werken met dit gesigioneerde schilderij, dat overigens wel aanzienlijk groter en ook veel ambitieuzer is dan *De vijf zintuigen*.

Van dit schilderij is een kleine voorstudie bewaard gebleven, de oudste gedocumenteerde tekening van Rembrandt (afb. 68).² Dit blad, getiteld *Twee studies van het hoofd van een oude man*, is schetsmatig opgezet met pen en bruine inkt. De tekening toont tweemaal het hoofd van dezelfde oude man, maar gezien vanuit verschillende hoeken. De schets aan de rechterkant, van een oude man en profil, zien we op het schilderij terug in het gelaat van de geldwisselaar rechts op de voorgrond, de man die aan de tafel zijn munten bij elkaar schuift. Op het schilderij is de man wel minder kaal. De omhoogkijkende man links van hem is een model dat Rembrandt vaak gebruikte in zijn Leidse periode. Voorheen is hij ten onrechte bestempeld als Rembrandts vader, helaas is niet bekend wie hij wel is. Hij is te zien in vele andere werken van Rembrandt en zijn tijdgenoten uit Leiden, zoals de vier etsen met *Oosterse koppen* (cat. 137 en 139) en *De opwekking van Lazarus* van Lievens (cat. 54).³ CB

57

REMBRANDT

Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel, 1626

Olieverf op paneel, 43,1 × 32 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd: 'RH [of RHF] 1626'

Pushkin Museum, Moskou (1900)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 532; Bauch 1966, nr. 42; Gerson 1968, nr. 5; Bredius en Gerson 1969, nr. 532; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A4; Tümpel 1993, nr. 34; Bruyn et al. 1982–2014, V (2010), pp. 148–149; Van de Wetering 2017, nr. 4



Vroegste historiestukken

Rembrandts eerste historiestukken van formaat zijn de *Steniging van de heilige Stefanus* uit 1625 (cat. 58) en het *Historiestuk* uit 1626 (cat. 59). De panelen hebben vrijwel dezelfde afmetingen en worden, ondanks hun verschillende datering en aanzienlijke stilistische en schildertechnische verschillen, gezien als mogelijke pendanten.¹ Er is wel geopperd dat het de 'twee braave groote stucken van Rembrandt' zijn die in 1660 worden genoemd in de boedel van Rembrandts vroege mentor Petrus Scriverius, die dan ook de opdrachtgever zou zijn geweest.²

De *Steniging van de heilige Stefanus* heeft betrekking op de eerste martelaar van de Kerk, wiens leven en dood wordt beschreven in het Nieuwe Testament (Handelingen 6:8–7:60). Samen met onder anderen Filippus was hij een van de zeven diakenen die door de apostelen werden uitgezonden om goede werken te doen. Hij werd enkele jaren na de dood van Christus in Jeruzalem gestenigd omdat hij het Sanhedrin (de Joodse rechterlijke macht) verweet Christus niet te erkennen als de Messias. Vanaf de middeleeuwen is Stefanus stevast weergegeven als jongeman, gekleed in een dalmatiek (de liturgische dracht van de diaken), omringd door zijn stenigende beulen, in geknielde houding en met zijn ogen gericht op de hemel waar God hem in een visioen verscheen. Hoewel Rembrandt in wezen de beeldtraditie volgde, heeft hij er opmerkelijke elementen aan toegevoegd. Het devies van een ruiter te paard als repoussoir in de voorgrond zal Rembrandt bij zijn voormalige leermeester Lastman hebben gezien (afb. 8). De op de rug weergegeven beul rechts ontleende Rembrandt aan het schilderij met hetzelfde onderwerp door Jan Pynas (afb. 142), een Amsterdamse schilder met wie Pieter Lastman vroeger in Rome had samengewerkt.³ Deze schilder, die Rembrandt ongetwijfeld tijdens zijn leertijd bij Lastman had leren kennen, baseerde zich op zijn beurt weer op een compositie van de Franse kunstenaar Jacques Callot (afb. 143).⁴ Rembrandt geeft de ruiter en de voorste beul weer met de rug naar de beschouwer, als visuele introductie tot de hoofdvoorstelling en als donker repoussoir om het contrast met het fel van boven aangelichte hoofdtafereel te markeren en de suggestie van ruimte te vergroten. Vanuit de achtergrond kijken de hoog gezeten farizeeën en priesters toe, kwaadaardig samenzwerend en wijzend op een tekst die hun valse beschuldiging van blasfemie moet rechtvaardigen. Vlak boven Stefanus heeft Rembrandt zijn zelfportret ingeschilderd, met een blik van verstandhouding naar de beschouwer van het schilderij,



58

REMBRANDT

De steniging van de heilige Stefanus, 1625

Olieverf op paneel, 89,5 × 123,6 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven:
'R f. 1625'

Musée des Beaux-Arts, Lyon (A 2735)
[alleen in Leiden]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius en Gerson 1969, nr. 531; Bruyn et al.
1982–2014, I (1982), nr. A. 1; Sumowski 1983–
1994, III (1983), nr. 1181; Schwartz 1984, nr. 15;
Tümpel en Schatborn 1991, p. 55–57; Van Straten
2005, p. 39; Van de Wetering 2017, nr. 5.

Afb. 142 · Jacob Pynas, *De steniging van de heilige Stefanus*, 1617. Olieverf op paneel, 74,8 × 73,6 cm. Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (26-001), geschonken door Alfred en Isabel Bader

Afb. 143 · Jacques Callot, *Het martelaarschap van de heilige Stefanus*, 1608–1611. Gravure op papier, 11,2 × 7,6 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-4870)



alsof hij medeschuldig is aan de dood van de man die zijn getuigenis van God met de dood moest bekopen. Hoewel het onderwerp als vanouds in de katholieke kerk gangbaar was, was het mogelijk ook relevant binnen de context van de vervolging van remonstranten, met name in Leiden.⁵

Omstreeks dezelfde tijd maakte Rembrandts compagnon Jan Lievens een tekening met de *Steniging van de apostel Paulus te Lystra* (cat. 60). Het is thematisch en stilistisch verwant aan de *Steniging van de heilige Stefanus*. Het is goed denkbaar dat beide werken in samenhang zijn ontstaan toen ze beiden zochten naar exegetisch verwante onderwerpen uit de Bijbel. De tekening geeft eveneens een passage weer uit het Nieuwe Testament,⁶ waarin wordt verteld dat de apostel in Lystra wordt gestenigd omdat hij zich heeft verzet tegen het offeren aan de afgoden. Lievens geeft hier ook als repoussoir een op de rug weergegeven oosterling weer en hanteert een verdeling van de compositie in clair-obscur die lijkt op die van Rembrandts schilderij. Een dramatisch effect als bij Rembrandt blijft echter uit.

Ook in zijn *Historiestuk* uit 1626 (cat. 59) is Rembrandt, meer nog dan in zijn *Stefanus*, schatplichtig aan Pieter Lastman. Zijn paneel met *Coriolanus en de Romeinse vrouwen* uit 1625 (afb. 8), een onderwerp uit de vroege geschiedenis van de stad Rome,⁷ vormt in de piramidale compositie en de rangschikking van de vele personages duidelijk het voorbeeld.⁸ Maar waar Lastman de tekst van Livius nauwgezet volgt, is vooralsnog onduidelijk welk verhaal Rembrandts *Historiestuk* verbeeldt. De meer dan vijftien auteurs die sinds bijna een eeuw geleden het werk hebben proberen te duiden, zijn het er tenminste over eens dat het een tafereel betreft waarin drie jonge militairen een eed zweren ten overstaan van een koninklijke figuur. Rembrandts beeldconcept lijkt verder te hinken op tegengestelde gedachten, met enerzijds klassieke elementen zoals de kleding, gebouwen en een triomfzuil in de achtergrond, en anderzijds de renaissancistische kleding van de staande legerleider links en zelfs contemporaine elementen zoals het wapentuig in de voorgrond. Men is het er niet over eens of het een Bijbels tafereel betreft,⁹ danwel een tafereel uit de klassieke oudheid ontleend aan klassieke auteurs, of aan een eigentijds toneelstuk met een klassiek onderwerp,¹⁰ of zelfs een tafereel uit de eigentijdse geschiedenis.¹¹ De meeste auteurs is echter ontgaan dat de staande jongeman in het midden als enige is uitgedost in eigentijdse kledij. Zijn gezicht, compleet met modieuze baard en knevel, is ongetwijfeld het portret van de opdrachtgever. Zijn stok duidt op sociaal aanzien en zijn uitrusting, bestaande uit een mouwloze lederen kolder en over de borst een bandelier met degen, op een positie als officier in het leger of bij de schutterij.¹² Rembrandt heeft zichzelf geportretteerd achter de scepter van de koninklijke figuur terwijl zijn vriend Jan Lievens op de achtergrond links achter de oude man met de baard staat toe te kijken. De wapens in de voorgrond zijn rekwisieten die in de werkplaats werden bewaard en die keer op keer terugkeren in werken van bijvoorbeeld Rembrandts leerling Gerrit Dou (cat. 131).

Omstreeks 1626 maakte Jan Lievens een tekening met als onderwerp Mucius Scaevola voor koning Porsenna (cat. 61), een opnieuw aan Livius ontleend onderwerp uit de Romeinse geschiedenis waarin de opstandige legerleider Mucius Scaevola ten overstaan van de Etruskische koning Porsenna zijn hand in het vuur steekt om zijn moed te bewijzen¹³. Het is mogelijk een voorstudie voor een schilderij. Diverse beeldelementen, zoals de donkere repoussoirs, de piramidale compositie en de lansen en hellebaarden in de achtergrond ontleende hij opnieuw aan zijn voormalige leermeester Lastman. Uit de vele formele overeenkomsten met het *Historiestuk* blijkt dat Rembrandt en Lievens gelijktijdig en misschien samen het werk van Lastman en de weergave van Bijbelse en historische onderwerpen bestudeerden. Het is denkbaar dat de twee samenwerkende kunstenaars het opzetten van een cyclus schilderijen overwogen met tafereelen uit de vroege Kerk en uit de vroege geschiedenis van Rome.

CV

59

REMBRANDT

Historiestuk, 1626

Olieverf op paneel, 89 × 121 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder:

'R[L] 16[2]6'

Museum De Lakenhal, Leiden (B 564), in langdurig bruikleen van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Sumowski 1957–1958, pp. 223–247; Bredius en Gerson 1969, nr. 460; Wurfain en Ekkart 1976, pp. 66–68; Schwartz 1984, nr. 17; Vogelaar 1991, pp. 15, 16, 36, 83, 90, afb. 37; Schama 1999, pp. 227–228; Van Straten 2005, pp. 47–48, 301–313; Dudok van Heel 2006, pp. 184–192; Van de Wetering 2017, nr. 7.



Afb. 144 · Detail van cat. 59





60

60

JAN LIEVENS (1607–1677)

De steniging van de apostel Paulus te Lystra, ca. 1626

Pen in bruine inkt over zwart krijt met bruine wassing en witte hoging op papier, 24 × 31 cm

British Museum, Londen (SL,5236.124)

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Bauch 1933, pp. 178–179; Sumowski 1979, nr. 1622x1171; Royalton-Kisch online 2010, 'Lievens. J.1'; Van Straten 2005, p. 34; Wheelock en Dickey 2008, nr. 88; Schnackenburg 2016, nr. 27.



61

61

JAN LIEVENS (1607–1677)

Mucius Scaevola voor Porsenna, ca. 1626

Pen in bruine inkt over zwart krijt met bruine en grijze wassing op papier, 45,5 × 53 cm

Universiteitsbibliotheek, Leiden (PK-T-AW-903)

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Bauch 1939, pp. 240–242; Schneider en Ekkart 1973, p. 56; Sumowski 1979, p. 3614, nr. 1623x; Vogelaar 1991, pp. 67–86, nr. 23; Van de Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 15; Wheelock en Dickey 2008, nr. 90; Schnackenburg 2016, nr. 28.

Tobit

Het onderwerp is ontleend aan het apocriefe Bijbelboek Tobit.¹ Deze tekst is in de eerste persoon geschreven door de blinde en berooide Tobit en speelt zich af tijdens de ballingschap van de joden in Ninevé. Voor Rembrandt was dit boek kennelijk een dankbare inspiratiebron, want hij heeft er maar liefst 55 keer uit geput voor een schilderij, tekening of ets.² Hier zetten we drie van deze werken op een rij. Held heeft geopperd dat Rembrandt dit onderwerp zo interessant vond omdat zijn vader blind was, hoewel daar geen bewijs voor is. Weliswaar baseert Held zijn aanname op Rembrandts tekening van Harmen Gerritsz. van Rijn waarin hij zijn vader met gesloten ogen heeft geportretteerd (cat. 22), maar dat kan niet als sluitend bewijs worden beschouwd.

Tobit was ooit een welgesteld man, maar hij was al zijn bezittingen kwijtgeraakt nadat hij door de Assyriërs gevangen was genomen. Sindsdien leidde hij samen met zijn vrouw en zoon, Anna en Tobias, een armoedig bestaan in Ninevé. Toen Tobit blind was geraakt nadat hij uitwerpselen uit het nest van een zwaluw in zijn ogen had gekregen, moest Anna als spinster aan de slag om het gezin te onderhouden. Haar patroon was zo tevreden over haar werk dat hij haar als extraatje een jong bokje gaf. Tobit dacht echter dat ze het beestje gestolen had en sommeerde haar het dier terug te brengen. Toen Anna uitlegde hoe het zat en haar man haar nog steeds niet geloofde, gaf ze hem boos een flinke veeg uit de pan. Tobit zag dit als een teken van de toorn van God en smeekte Hem om hem tot zich te nemen. Dit tafereel heeft Rembrandt uitgebeeld in het eerste schilderij dat hier wordt getoond (cat. 62).

Tobit heeft zijn zoon Tobias naar Medië gestuurd om een schuld te innen. Tobias wordt onderweg vergezeld door een reisgenoot, die in werkelijkheid de engel Rafaël is. Bij het oversteken van de Tigris wordt Tobias aangevallen door een vis. Op aanraden van Rafaël vangt en doodt hij de vis, en verwijdt hij het hart, de galblaas en de lever. Rafaël vertelt Tobias dat het hart en de lever boze geesten kunnen verdrijven en dat de galblaas blindheid kan genezen. Intussen hebben Anna en Tobit al bijna de hoop opgegeven dat hun zoon nog terugkomt. In het tweede schilderij (cat. 64) en de tekening (cat. 63) heeft Rembrandt de wachtende ouders weergegeven. Bij zijn terugkeer in Ninevé legt Tobias de galblaas van de vis op de ogen van zijn vader, waarna deze weer kan zien.

In zijn schilderij uit 1626 (cat. 62) beeldt Rembrandt een boze Anna uit die met het bokje onder haar arm haar oude man een veeg uit de pan geeft. De twee geaccentueerde figuren en het kleurige gewaad van Tobit zijn typische kenmerken van zijn vroege werk. Ongeveer vier jaar later schiep hij in zijn uiterst gedetailleerde stijl van rond 1630 het ontroerende tafereel van het oude echtpaar dat al zo lang op de terugkeer van hun zoon zit te wachten (cat. 64). Regelmatig is in twijfel getrokken of dit schilderij wel door Rembrandt is gemaakt. De opmerkelijk precieze penseelvoering en grote gedetailleerdheid hebben meer weg van het werk van Gerrit Dou, een leerling van Rembrandt in Leiden.³ Willem van der Leeuw heeft echter in het begin van de jaren dertig van de zeventiende eeuw, een gravure naar dit werk gemaakt die het opschrift 'Rembr. Van Rijn inv[enit] wP Leeuw fecit' draagt.⁴ Op grond van alles dat we nu weten over de stijl van Rembrandt rond 1630 wordt het zeer waarschijnlijk geacht dat dit werk van zijn hand is. Dat neemt niet weg dat het zeker een sleutelrol heeft gespeeld in de ontwikkeling van de stijl van de jonge Gerrit Dou.⁵

Volgens sommigen zou de fijne tekening van de zittende oude man uit omstreeks 1629 (cat. 63) een studie zijn voor de figuur van Tobit in het schilderij uit 1630 (cat. 64). Het gaat echter om een vrij algemene studie die Rembrandt ook voor andere schilderijen gemaakt kan hebben, bijvoorbeeld voor één van de zittende hogepriesters in *Het berouw van Judas* (zie cat. 85). CB

62

REMBRANDT

Tobit en Anna met het bokje, 1626

Olieverf op paneel, 39,5 × 30 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd linksonder: 'RH 1626'

Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-4717)
[alleen in Oxford]

BEKNOPT BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 486; Bauch 1966, nr. 2; Gerson 1968, nr. 4; Bredius en Gerson 1969, nr. 486; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A3; Tümpel 1993, nr. 2; Bruyn et al. 1982–2014, V (2010), pp. 152–153; Van de Wetering (2017), nr. 12.





63

63

REMBRANDT

Zittende oude man, ca. 1629

Pen en bruine inkt met bruine wassing op papier,
15,2 × 12,8 cm

Opschrift met pen en bruine inkt rechtsonder:
'R.'

Musée du Louvre, Parijs, Département des Arts
Graphiques, Rothschild-collectie (195 DR)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, I, nr. 49; Schatborn et al. 2006,
nr. 1; Roylton-Kisch online (2019), nr. 49.

64

REMBRANDT

Anna en de blinde Tobit, ca. 1630

Olieverf op paneel, 63,8 × 47,7 cm

National Gallery, Londen (NG4189)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bauch 1966, nr. A6 (als Dou en Rembrandt);
Sumowski 1983–1994, Dou 243; Bruyn et al.
1982–2014, I (1982), nr. C3; MacLaren en Brown
1991, nr. 4189 (als Dou); Bomford et al. 2006,
nr. 2; niet vermeld in Van de Wetering 2017.



Laat de kindertjes tot mij komen

Het schilderij met de Bijbelse voorstelling van Christus die de kindertjes tot zich laat komen¹ is een tot dusverre ongepubliceerd werk van de jonge Rembrandt. Toen het in 2014 werd geveild, stond het nog te boek als: 'Nederlandse school, midden zeventiende eeuw'.² Op het eerste gezicht leken er weinig argumenten om het aan Rembrandt toe te schrijven. Het onderwerp is uniek binnen het oeuvre van de jonge Rembrandt. Ook schilderde hij in zijn Leidse jaren bij voorkeur op panelen van klein formaat, terwijl dit een relatief groot doek betreft.³ En bovenal bezit *Laat de kindertjes tot mij komen* niet de stilistische en technische kenmerken die algemeen met de jonge Rembrandt worden geassocieerd.

Een aanwijzing dat het wel degelijk om een werk van de jonge Rembrandt zou kunnen gaan, betreft vooral diens levendige zelfportret in de achtergrond (afb. 145) dat we kennen uit een aantal van zijn etsen en andere historiestukken (cat. 7–11 en 58). De vrouwen met hun oosters geïnspireerde hoofddoeken lijken qua kledij op de personages in Rembrandts *Musicerend gezelschap* uit 1626 (cat. 72). De derde vrouw links lijkt regelrecht ontleend aan Rembrandts ets uit 1628 van een oude vrouw, en dan vooral aan de afdruk waarin hijzelf met zwart krijt wat correcties heeft aangebracht (afb. 146). De op de rug getoonde oosterling die de compositie links als repoussoir afsluit, is een devies dat regelrecht aan het werk van Rembrandts leermeester Pieter Lastman ontleend lijkt te zijn. Het meest gelijkende voorbeeld is Lastmans prediking van Johannes uit 1627, dus jaren na Rembrandts leertijd, wat mogelijk een 'terminus post quem' (vroegst mogelijke datum) betekent voor het onderhavige werk. Na de aankoop op de veiling is het schilderij technisch onderzocht, waarbij bleek dat het later in de zeventiende eeuw grotendeels was overschilderd.⁴ Enkel het bovenste gedeelte, met daarin het portret van de kunstenaar en enkele omstanders, lijkt origineel te zijn. Of de overschilderingen in Rembrandts werkplaats door de meester zelf, door een leerling of assistent, of pas veel later zijn aangebracht, blijft vooralsnog onduidelijk. Stilistisch is het verwant met werk van de Amsterdamse schilder Claes Cornelisz. Moeyaert (1592–1655) wiens paneel met hetzelfde onderwerp waarschijnlijk wat later is geschilderd (afb. 147).⁵ Inmiddels zijn tijdens restauratie diverse gedeeltes blootgelegd die de toeschrijving aan Rembrandt en de vroege datering ondersteunen. Een treffend voorbeeld is het gezicht van Christus, dat vrijwel identiek is aan dat in Rembrandts *Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel* uit 1626 (cat. 57). CV

65

REMBRANDT⁶

Laat de kindertjes tot mij komen,
ca. 1627–1628 en later

Olieverf op doek, 83 × 103 cm

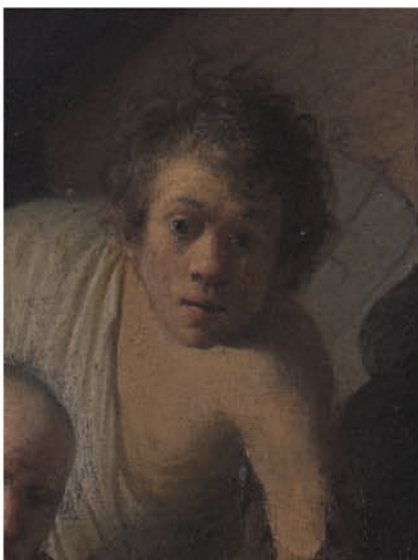
Jan Six Fine Art, Amsterdam

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE
Ongepubliceerd.⁷

Afb. 145 · Detail van cat. 65

Afb. 146 · Rembrandt, *Rembrandts moeder*,
1628. Ets met zwart krijt op papier,
6,5 × 5,8 cm. Rijksmuseum Amsterdam
(RP-P-OB 747)

Afb. 147 · Claes Cornelisz. Moeyaert, *Laat de
kindertjes tot mij komen*, ca. 1635. Olieverf op
paneel, 47,8 × 36 cm. Staatliche Kunsthalle
Karlsruhe (1098)





De vlucht naar Egypte

In het begin van zijn carrière beeldde Rembrandt hetzelfde onderwerp vaak in meerdere media af. Een van zijn meest geliefde thema's uit het Nieuwe Testament was *De vlucht naar Egypte*, dat hij van begin 1627 tot in de jaren vijftig zowel in prent als in de schilderkunst behandelde. Waarschijnlijk vond hij uitdaging in de verbeelding van lichteffecten in dit nachtelijke tafereel, maar hij heeft zich ook laten inspireren door zijn leermeester Pieter Lastman en door Adam Elsheimer, die dit onderwerp beide hebben afgebeeld.

Cat. 66 is typerend voor Rembrandts schilderijen die hij maakte tussen 1627 en 1629 (zie ook cat. 76, 77 en 85), het betreft een donkere scène met een sterk clair-obscur effect, waarbij een felle lichtbron lange slagschaduwen op de figuren werpt.¹ De Heilige Familie wordt uitgebeeld als een boerengezin, waarbij Jozef de ezel met de Maagd Maria en het kindje Jezus aan de hand leidt. Qua thema en compositie heeft Rembrandt zich voor dit vroege werk laten inspireren door zijn leermeester Pieter Lastman. Diens versie van *De vlucht naar Egypte* was ook een nocturne waarin het gezin al reizend is afgebeeld (afb. 148).² Er zijn ook nog enkele overeenkomsten met een vroege prent van Rembrandt, getiteld *De rust op de vlucht naar Egypte* (cat. 45), vooral het hoofd van de ezel is vergelijkbaar.

Ongeveer een jaar later grijpt Rembrandt in een andere ets (cat. 68) weer terug op hetzelfde thema. In deze levendige voorstelling zien we de Heilige Familie naar links lopen en lijkt de Maagd Maria ons een bezorgde blik toe te werpen. Hier slaagt Rembrandt er met de figuur van Jozef en de ezel voor het eerst in om het gevoel van beweging weer te geven in een prent. Voor deze prent zijn geen voorstudies bekend en de schetsmatige stijl doet vermoeden dat Rembrandt rechtstreeks op de koperplaat heeft gewerkt. In vrijwel al de afdrukken van deze vroege ets is te zien dat de plaat een aantal onvolkomenheden bevatte, waarvan de onregelmatige krassen en de valse bijtning van het etszuur het meest in het oog springen. Rembrandt heeft enkele krassen



Afb. 148 · Pieter Lastman, *De vlucht naar Egypte*, 1608. Olieverf op paneel, 25,7 × 29,2 cm. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (1442)



Afb. 149 · Adam Elsheimer, *De vlucht naar Egypte*, 1609. Olieverf op koper, 31 × 41 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München (216)

REMBRANDT

De vlucht naar Egypte, 1627

Olieverf op paneel, 27,5 × 24,7 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder:

'RH 1627'

Musée des Beaux-Arts, Tours (1950–13–1)

[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius en Gerson 1969, nr. 532A; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. C 5; Van de Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 60; Schatborn, Starcky en Curie 2016, nr. 3; Van de Wetering 2017, nr. 13.

67

REMBRANDT

De vlucht naar Egypte, 1634

Olieverf op paneel, 52 × 40,1 cm

Gesigneerd en gedateerd linksonder:

'Rembrandt f. 1634'

Particuliere verzameling

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bauch 1966, nr. 61; Bredius en Gerson 1969, nr. 552A; Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), nr. C 47 (als door een leerling van Rembrandt); Van de Wetering 2017, nr. 130A.

later weggepolijst, met name rond de figuren van de Maagd Maria en het kindje Jezus, door brede, parallelle arceringen en zigzaglijnen aan te brengen. Hoewel Rembrandts kenmerkende stijl nog niet helemaal ontwikkeld is in deze compositie, is het schetsmatige karakter van de lijnvoering wel typisch Rembrandt. Het lijkt erop dat hij niet echt tevreden was over deze prent, wellicht door de onvolkomenheden in de plaat, en dat hij deze al snel links heeft laten liggen. Exemplaren van de eerste staat zijn zeer zeldzaam: er zijn er maar twee bewaard gebleven. Dit lijkt er ook op te wijzen dat Rembrandt deze prent als mislukt beschouwde.

Hoewel zeer ongebruikelijk in de prentkunst, gooide Rembrandt prentplaten die hij niet meer kon gebruiken niet zomaar weg, maar versneed hij ze tot kleinere stukken om deze later te herbruiken als kleinere etsplaten (zie ook cat. 41–43). Van de grotere plaat van *De vlucht naar Egypte* (cat. 68) is bekend dat hij daar minstens twee kleine platen vanaf sneed: de figuur van Jozef (cat. 69) en *Zelfportret, naar voren leunend* (afb. 150).³ Opmerkelijk genoeg heeft hij een detail van de reeds bestaande compositie gebruikt en van de figuur van Jozef een willekeurige boer gemaakt die op de rug wordt getoond. In een tekening uit dezelfde tijd zien we een vergelijkbare boerenfiguur terug.⁴ Vroege afdrucken van *Zelfportret, naar voren leunend* tonen nog sporen van een stukje van het hoofd van de Maagd Maria in het bovenste gedeelte van de prent, zij het ondersteboven.

Na zijn eerdere niet zo geslaagde uitbeelding van *De vlucht naar Egypte* waagde Rembrandt in 1633 nog een poging met een iets kleinere ets (cat. 70). Deze compositie, ook een nocturne, pakte veel beter uit en Rembrandt heeft er dan ook trots zijn volledige signatuur op gezet: 'Rembrandt inventor et fecit'. Van deze prent zijn vele kopieën gemaakt, niet alleen in Rembrandts tijd maar zelfs tot in de negentiende eeuw.⁵ De schilder was intussen meer bedreven in het etsen, maar ook deze plaat is nog niet helemaal gaaf: in de bovenste helft van de achtergrond is een ongelijkmatige, grove korrelstructuur te zien. Het is onduidelijk of dit het gevolg is van een valse bijting van het etszuur of dat Rembrandt hiermee bewust een tonaal effect wilde creëren.⁶

Een jaar later, in 1634, maakte hij weer een nieuwe voorstelling van *De vlucht naar Egypte*, een schilderij dit keer (cat. 67). In de nachtelijke setting heeft Rembrandt zich duidelijk laten inspireren door een werk met hetzelfde onderwerp dat Adam Elsheimer in 1609 had gemaakt, met een realistische weergave van de hemel, inclusief de Melkweg en de Grote Beer. Elsheimers schilderij genoot onder collega-schilders uit zijn tijd veel bewondering als het eerste natuurgetrouwe maanverlichte landschap in de Europese kunst (afb. 149).⁷ Na Elsheimers dood in 1610 kwam dit op koper gemaakte schilderij in het bezit van de Nederlandse kunstenaar Hendrick Goudt (1583–1648) in Utrecht, waar Rembrandt het werk wellicht gezien heeft. Indien niet, dan had hij waarschijnlijk een afdruk in zijn bezit van de gravure die Goudt er in 1613 naar maakte.⁸ Qua compositie is het schilderij te vergelijken met Rembrandts eerdere ets (cat. 68), vooral wat betreft de positionering van de figuren met Jozef die de ezel naar links meevoert en de Maagd Maria die de beschouwer aankijkt. In het schilderij heeft Rembrandt veel aandacht besteed aan de bosrijke omgeving want de bomen en het gebladerte zijn bijzonder realistisch verbeeld. Uit onderzoek naar de onderschildering is gebleken dat hij Jozef in eerste instantie rechts van de ezel had geplaatst, net als in het werk van Elsheimer.⁹

Rembrandt was duidelijk gefascineerd door het thema van *De vlucht naar Egypte* en heeft daar van 1640 tot in de jaren vijftig nog meerdere etsen en schilderijen van gemaakt.¹⁰ De nachtelijke voorstelling bood Rembrandt de gelegenheid om zijn vaardigheden in de weergave van clair-obscur en lichteffecten te demonstreren. AVC







68

68

REMBRANDT

De vlucht naar Egypte: schets, ca. 1628

Ets op papier, 14,6 × 12,1 cm

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-108)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 54; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 54;
Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 2; Ackley
et al. 2003, nr. 9; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 4.1;
Schatborn, Starcky en Curie 2016, nr. 4.



69

69

REMBRANDT

Jozef, detail uit *De vlucht naar Egypte*,
ca. 1628

Ets op papier, 7,9 × 5,1 cm

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-1961-1013)

BEKNOPTBIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 54; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 54; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 4.IV.

70

REMBRANDT

De vlucht naar Egypte: kleine plaat, 1633

Ets op papier, 9,2 × 6,4 cm

Gesigeneerd en gedateerd middenonder:
'Rembrandt inventor et fecit. 1633'

Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (38)

BEKNOPTBIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 52; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 52; Filedt Kok 1972, p. 54; New Hollstein
Rembrandt (2013), nr. 117.I.



70



Afb. 150 · Rembrandt, Zelfportret naar
voren leunend: buste, ca. 1626–1630. Ets
op papier, 6,4 × 5 cm. Rijksmuseum,
Amsterdam (RP-P-OB-6)



Rembrandt en Lievens

Rond 1624 nam de samenwerking tussen Rembrandt en zijn vriend en stads- en leeftijdsgenoot Jan Lievens vaste vormen aan. Hun etsen brachten ze bij dezelfde uitgever uit (cat. 44 en afb. 131) en hun schilderijen getuigen in onderwerp, stijl en stoffering van een sterke uitwisseling van ideeën.¹ Een treffend voorbeeld is Rembrandts *Musicerend gezelschap* uit 1626 (cat. 72) en Lievens' *Lezende oude vrouw* (cat. 71) uit 1624–25. Met een opvallende trefzekerheid schilderde Lievens de in een lijvige foliant lezende vrouw met een sterke lichtval van links. Haar verweerde gelaat is deels in schaduwen gehuld, terwijl het aangelichte gedeelte en de handen met een opvallend impasto zijn neergezet. Op grond van de boeken en de oosters aandoende hoofddoek wordt de vrouw doorgaans geïnterpreteerd als profetes.

Rembrandt geeft in zijn *Musicerend gezelschap* uit 1626 in de achtergrond een oude vrouw weer die fysiek en wat betreft de gestreepte hoofddoek aan Lievens lijkt te zijn ontleend. In het *Musicerend gezelschap* luistert zij aandachtig naar de muziek die de drie overige personages ten gehore brengen, met links een viola da gamba spelende man in oosterse dracht, een uit een muziekboek zingende vrouw in een brokaten kleed en met een gefantaseerde hoofdtooi, en in de achtergrond een lier spelende jongeman met een historiserende baret met veer, in wiens spitse gelaatstreken de jonge Lievens is herkend. In de oude vrouw is hetzelfde model herkend dat traditioneel wordt geïdentificeerd als Rembrandts moeder (zie ook cat. 24–27). Zij maakt ook haar opwachting in een aantal etsen en in zijn *Anna en Tobit* uit hetzelfde jaar (cat. 62).

De iconografie van Rembrandts tafereel is onderwerp geweest van tal van interpretaties. De suggesties lopen uiteen, van een huiselijk tafereel van Rembrandts familieleden tot een allegorie van de vijf zintuigen en een waarschuwing tegen wellust.² De morele dimensie van de voorstelling is evenwel onmiskenbaar. Het stilleven met verfomfaaide boeken en een luit in de voorgrond is een vanitas-tafereel waarin symbolisch de vergankelijkheid van het aardse wordt verbeeld. Rembrandt kende dergelijke boekstillevens met instrumenten ongetwijfeld uit het werk van de rond die tijd in Leiden werkzame Jan Davidsz. de Heem (afb. 152). Het schilderijtje tegen de achterwand op Rembrandts schilderij met de uitbeelding van het Bijbelse verhaal van Lot en zijn dochters die het brandende Sodom verlaten, verwijst naar de toorn van God over de goddeloosheid van zijn volk. Aldus lijkt het muzikale gezelschap door de combinatie van dit schilderijtje en het vanitas-stilleven een verwijzing naar ijdel tijdverdrijf. De opzichtige, oosters geïnspireerde kledij en het muziekspel onderstrepen de strekking van materiële luxe en weelde. cv

71

JAN LIEVENS (1607–1674)

Lezende oude vrouw, ca. 1624–1625

Olieverf op paneel, 78 × 68 cm

Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-4702)
in bruikleen aan Museum De Lakenhal,
Leiden

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bloch 1937; Gerson 1954, p. 180; Sumowski 1983–1994, III (1983), p. 1861; Van Thiel et al. 1976–1991, p. 63; Gutbrod 1996, p. 314; Vogelaar et al. 2006, nr. 2; Schnackenburg 2016, nr. 31.

72

REMBRANDT

Musicerend gezelschap, 1626

Olieverf op paneel, 63,5 × 48 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd links:
'RH 1626'

Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-4674)
[alleen in Leiden]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bloch 1937, pp. 49–53; Bauch 1966, nr. 97; Bredius en Gerson 1969, nr. 632; Van Thiel et al. 1976–1991, nr. 54; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982) nr. A7; Schwartz (1984), pp. 42–43; Van de Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 22; Vogelaar et al. 2006, nr. 1; Van de Wetering 2017, nr. 11.





Studies in clair-obscur

Omstreeks 1628 verruilde Rembrandt zijn bonte palet van tegengestelde kleuren voor een meer tonale afstemming van overwegend grijs, bruin en geel. Deze overgang ging gepaard met een constante bestudering van clair-obscur en het effect van al dan niet verborgen lichtbronnen. Ter bestudering van dergelijke effecten maakte Rembrandt talrijke studies, zowel in geschilderde als in getekende of geëtste vorm.

De tekening *Stadswal met gezicht op een poort* (cat. 73) uit omstreeks 1628 is Rembrandts eerste studie van een stadsgezicht. De compositie wordt diagonaal verdeeld in een licht linkerdeel en een donkerder rechterdeel. Het vergezicht in de steeg wint hierdoor aan diepte, terwijl de doorgang aan het einde verdere ruimte suggereert. Het is Rembrandts vroegst bekende landschap. Het betreft een eerste schets 'naer 't leven' van waarschijnlijk een Leidse steeg, met ter verlevendiging op de voorgrond een op een bot kauwende hond. Het is denkbaar dat we de Weddesteeg in Leiden zien, de steeg waar Rembrandts geboortehuis stond. De tekening zou dan uitzicht bieden in de richting van het Galgewater, een deel van de Oude Rijn, met huisjes aan de rechterkant, en de daar aanwezige wal of vestingmuur aan de linkerkant (zie de kaart van Leiden, pp. 10–11).

De bestudering en beoefening van een effectvol clair-obscur was een voortdurend punt van aandacht in Rembrandts atelier, waar vanaf 1628 ook een onbekend aantal leerlingen werkte.¹ In de schets in olieverf (cat. 75), die mogelijk de *Rust op de vlucht naar Egypte* voorstelt (zie voor het onderwerp (cat. 66–70),² is de gehele voorgrond met rotsen en een zittende figuur gebruikt als een donker repoussoir.³ Het tafereel van een moeder met kind en een tweede vrouw steekt hel af, waarbij de verborgen lichtbron lange schaduwen werpt. Een dergelijke opzet hanteerde Rembrandt zelf niet veel later voor zijn *Maaltijd te Emmaus* (cat. 76).

In *Geleerde in zijn studeervertrek* (cat. 74), waarschijnlijk geschilderd door een van de leerlingen van Rembrandt, is de lichtbron daarentegen fel daglicht dat door een raam naar binnen valt. Het devies van in een interieur binnenvallend licht waarbij de vensterindeling een schaduw werpt op de muur, ontleende Rembrandt waarschijnlijk aan de boekstillevens van de indertijd in Leiden werkzame Jan Davidsz. de Heem (afb. 152). De opmerkelijke slagschaduw van het kozijn en de glasruitjes refereren discreet naar Albrecht Dürers beroemde gravure van de *Heilige Hieronymus in zijn studeervertrek* uit 1514 (afb. 153). CV



Afb. 152 · Jan Davidsz. de Heem, *Boekstillevens*, ca. 1625–1630. Olieverf op paneel, 26,5 × 41,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-2565)

Afb. 153 · Albrecht Dürer, *De heilige Hieronymus in zijn studeervertrek*, 1514. Gravure op papier, 24,8 × 18,7 cm. Ashmolean Museum, Oxford (WA1946.205)

73

REMBRANDT

Stadswal met gezicht op een poort,

ca.1627–1629

Tekening in bruine inkt op papier met bruine wassing, 15,2 × 14,3 cm

Fitzwilliam Museum, Cambridge (2138)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, I, nr. 57a; Schneider 1990, nr. 3; Royalton-Kisch online (2019), nr. 57a.

74

NAVOLGER VAN REMBRANDT

Geleerde in zijn studeervertrek,

ca.1628–1630

Olieverf op paneel, 55,1 × 46,5 cm
signatuur rechts: 'Rem(.)randt'

National Gallery, Londen (NG3214)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Van Dyke 1923, p. 162; Bauch 1966, nr. 119; Bredius en Gerson 1969, nr. 427; Stam 1973, p. 73; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. C 14; MacLaren en Brown 1991, pp. 373–376; Bomford et al. 2006, nr. 2; Bruyn et al. 1982–2014, VI (2014), p. 262.

75

ANONIEME SCHILDER UIT DE
WERKPLAATS VAN REMBRANDT

Rustende reizigers (Rust tijdens de vlucht
naar Egypte?), ca. 1629

Olieverf op papier op paneel, 38 × 33,7 cm
Gesigneerd linksonder: 'Rembrandt f.'

Mauritshuis, Den Haag (579), in bruikleen aan
Museum De Lakenhal, Leiden (B1493)

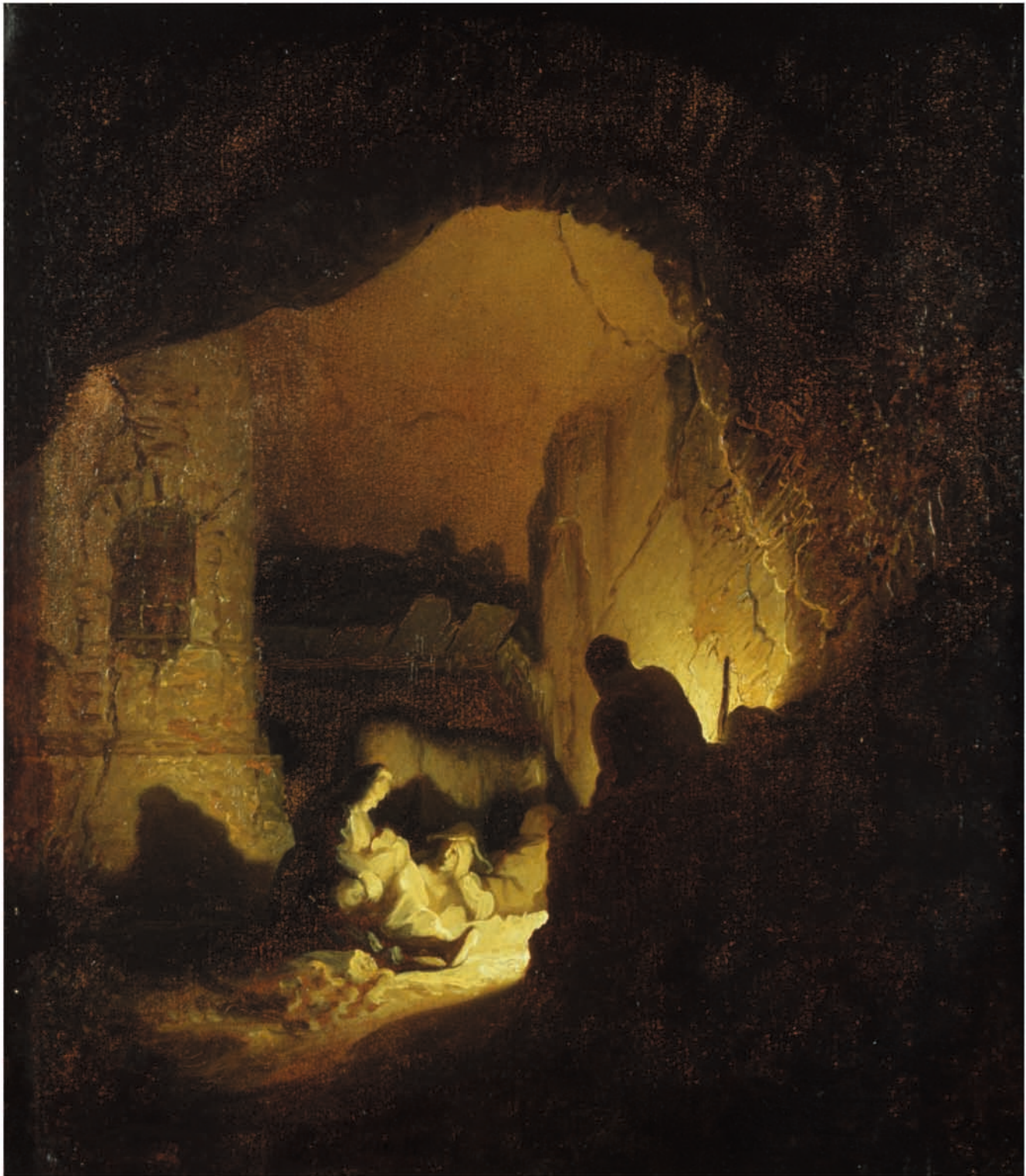
BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius en Hofstede de Groot 1895, nr. 579; Van Dyke 1923, p. 162; Bauch 1933, pp. 183–184; Anon. 1949, p. 68; Sumowski 1957–1958, p. 239; Rosenberg 1964, p. 371; Bauch 1966, nr. 50; Bredius en Gerson 1969, nr. 556; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. C 12; Buvelot en Vermeeren 2004, pp. 264–265; Vogelaar et al. 2006, p. 96; Bomford et al. 2006, p. 200.



73





Christus te Emmaus

De maaltijd te Emmaus (cat. 76), hoewel sinds 1912 in Frans openbaar bezit maar buiten Frankrijk nauwelijks tentoongesteld, mag tot de meest evocatieve en spectaculaire werken worden gerekend die Rembrandt in zijn jonge jaren heeft gemaakt. Het is evenwel niet duidelijk of het werk, in een beperkt kleurenpalet geschilderd met olieverf op papier, bedoeld was als zelfstandig kunstwerk of als studie of ontwerp voor een ets.¹

Het verstilde beeld van de geïsoleerde en volledig in het donker gehulde figuur van Christus, als omgeven door een stralenkrans die dramatisch afsteekt tegen de zwak van achter aangelichte ruimte, getuigt van originaliteit en durf. Verbeeld is een episode uit het evangelie waarin wordt verteld hoe Christus op de avond van zijn verrijzenis uit de dood oploopt met twee van zijn discipelen die hem dood wanen en niet herkennen.² We zien het specifieke moment dat de twee discipelen in de vreemdeling de verzezen Christus herkennen wanneer hij tijdens de maaltijd in Emmaus het brood breekt en zegent zoals bij het Laatste Avondmaal.³ Het was gebruikelijk om Christus' daadwerkelijke zegening van het brood weer te geven, maar Rembrandt was inventief en concentreert op het psychologische effect dat de herkenning heeft op de discipelen: 'Nu gingen hun ogen open en zij herkenden Hem, maar Hij verdween uit hun gezicht'.⁴ De laatste zinsnede is mogelijk de verklaring waarom Rembrandt de figuur van Christus in het donker heeft gelaten. Bij Rembrandt heft de ene discipel met opengesperde ogen van ongeloof zijn handen op, terwijl de ander op dramatische wijze met stoel en al achteroverslaat. Achterin wijdt een vrouw zich in de gloed van een haardvuur aan huishoudelijke taken, zich onbewust van het gebeuren. De reistas aan de wand verwijst ernaar dat de discipelen op pad waren toen zij Jezus ontmoetten. De schuine planken lambrisering versterkt het diagonale schema van de compositie. Opmerkelijk is Rembrandts gebruik van twee afzonderlijke lichtbronnen, de verborgen kaars achter de figuur van Christus, en het schemerende licht van het haardvuur in de keuken in de achtergrond. Een mogelijk voorbeeld was een prent uit 1612 naar Adam Elsheimer (afb. 154), wiens werk Rembrandt had leren kennen via zijn leermeester Pieter Lastman.⁵

Een hieraan verwant werk is een eveneens met olieverf op papier geschilderde voorstelling die mogelijk de Rust op de vlucht naar Egypte voorstelt (cat. 75). Ook hier is de kleurstelling donkerbruin-geel en wordt de voorgrond ingenomen door een donkere repoussoir dat scherp afsteekt tegen de hel belichte ruimte erachter.⁶ cv

76

REMBRANDT

De maaltijd te Emmaus, ca. 1628

Olieverf op papier op paneel, 39 × 42 cm
Sporen van een monogram rechtsonder: 'R'

Institut de France, Musée Jacquemart-André,
Parijs (409)
[alleen in Leiden]

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1935, nr. 539; Bauch 1966, nr. 49; Müller 1972, pp. 113–120; Bruyn et al. 1982–2014, 1 (1982), nr. A 16; Schwartz 1984, nr. 32; Tümpel 1986, nr. 41; Van Straten 2005, p. 96; Schatborn, Starcky en Curie 2016, nr. 6; Van de Wetering 2017, nr. 25.



Afb. 154 · Hendrick Goudt naar Adam Elsheimer,
Jupiter en Mercurius in het huis van Filemon en
Baucis, 1612. Gravure op papier, 22,9 × 21,9 cm.
Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-H-N-40)



Taferelen uit het dagelijks leven

Rembrandt staat te boek als schilder van Bijbelse of mythologische taferelen, tronies, portretten en zelfportretten. Zijn belangstelling voor alledaagse ofwel genretaferelen is minder bekend (zie cat. 28–33). Mede op grond hiervan werd het ongesigneerde werk uit Dublin (cat. 77) pas in 2001 aan het oeuvre van de jonge Rembrandt toegevoegd,¹ wat onderwerp betreft is het een unicum. Uit omstreeks 1628 stamt een klein paneel dat algemeen bekend staat als *La Main Chaude*. In dit vrolijke gezelschapsspel moest een personage de ogen sluiten om vervolgens te raden wie hem of haar op de billen had geslagen.² Het bizarre spel is bekend uit karikaturale prenten en geschilderde genretaferelen van Jan Miense Molenaer (1610–1668) en Cornelis de Man (1621–1706). Rembrandts interesse ging echter niet uit naar een getrouwe of zelfs komische weergave van het spel, maar naar de weergave van gezichtsuitdrukkingen en houdingen van de spelers.³ De blikken variëren van de angstig afwachterende expressie van het slachtoffer tot de verbeterde uitdrukking op het gezicht van zijn belager en de verbijsterde blik van de jongeman aan tafel. Van grote inventiviteit getuigt verder Rembrandts gebruik van een verborgen lichtbron op de schrijftafel, die lange slagschaduw werpt in de schemerachtige ruimte. Anders dan in de gebruikelijke taferelen van *La Main Chaude* getuigt dit vertrek van een zekere welvaart door de kleding van de aanwezigen, twee ovale schilderijen van 'tronies' aan de wand, een wandkaart en een getorste, ornamentrijke zuil.

Na lang oefenen in de weergave van gemoedsuitdrukkingen in de 'tronies' van zijn eigen gezicht (cat. 1–4, 7–15), van boeren en bedelaars 'naer 't leven' (cat. 28–33) en een enkel geschilderd genrestuk, profileerde Rembrandt zich vanaf 1630 bij uitstek in zijn etsen als genrekunstenaar van ongekend talent. In zijn etsen *Waterende man* (cat. 78) en *Waterende vrouw* (cat. 79) geeft hij zijn straattypes niet langer slenterend weer, maar in actie. Het onderwerp zal hij hebben gekend uit de toen zeer geliefde kermistaferelen, ijsgezichten of *Spreekwoorden* van Pieter Brueghel de Oude en zijn talrijke Vlaamse navolgers, waarin waterende soldaten of boeren deel uitmaken van de entourage. Rembrandt verbeeldt deze personages voor het eerst niet uit als figuranten, maar geeft hen de hoofdrol. In dergelijke taferelen van straattypes als marskramers of muzikanten stond hem ongetwijfeld de grafiek van zijn beroemde stadsgenoot Lucas van Leyden voor ogen (afb. 155). Hoewel los van enige allegorische of vertellende context, gaat het ook bij Rembrandt onmiskenbaar om vagebonden met een geringe sociale status, die traditioneel met ondeugden als overspel of onmatig gedrag werden geassocieerd.

De *Waterende man* en *Waterende vrouw* worden vanwege hun evidente iconografische overeenkomst vaak als pendanten beschouwd. Op grond van hun ongeveer gelijke hoogte kunnen zij zijn bedoeld als onderdeel van een serie van zes etsen waartoe ook *De blinde violist* uit 1632 (cat. 80) zou hebben behoord. Terwijl hij zijn studies van boeren (cat. 28–33) geen enkele verhalende context meegaf, schetst Rembrandt nu een verhaal door een blinde vedelspeler af te beelden met naast hem een aangeliind hondje. Ondanks het kleine formaat van de plaat zijn op de achtergrond ook nog een dorpje en een boer met een stok te zien. Rembrandt toont hiermee aan hoe goed hij een klein tafereel met allerlei details kon verlevendigen.

In Rembrandts ets van de *Rattenvanger* uit 1632 (cat. 81) wordt door de weergave van het verkopen aan de deur een genretaferaal in eigenlijke betekenis gecreëerd.⁴ Met anekdotische details, zoals de afwachterende gezichtsuitdrukking van het kind dat een centenbakje draagt, of het afwerende gebaar van de oude man in de deuropening, profileert Rembrandt zich als een verteller van het eerste uur. CV

77

REMBRANDT

Kaartspelers in een interieur
(*'La Main Chaude'*), ca. 1628

Olieverf op paneel, 21 × 27 cm

The National Gallery of Ireland, Dublin
(NGI.439)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1940, p. 6; Bauch 1960, pp. 243–245;
Brown 1984, pp. 205, 211; Potterton 1986,
pp. 127–129 (als Rembrandt of School van
Rembrandt); Sumowski 1983–1994, IV (1987),
nr. 1927 (als leerling van Rembrandt uit Leiden);
Van de Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 62
(als Rembrandt); Ember, Vecsey en Tatrai 2014,
nr. 84; Van de Wetering (2017), nr. 22.



Afb. 155 · Lucas van Leyden, *De straatmuzikanten*, 1524. Gravure op papier, 10,7 × 7,5 cm.
Ashmolean Museum, Oxford (WA1863.3511)





78



79



80

78

REMBRANDT

Waterende man, 1631

Ets op papier, 8,2 × 4,8 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd midden onder: 'RHL 1631'

British Museum, Londen (1848,0911.96)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 190; Hind 1923, nr. 45.11; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 190; Hinterding, Luijten en Royaltan-Kisch 2000, nr. 12; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 52.IV.

79

REMBRANDT

Waterende vrouw, 1631

Ets op papier, 8,1 × 6,5 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd midden onder: 'RHL 1631'

British Museum, Londen (1848,0911.97)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 191; Hind 1923, nr. 46; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 191; Hinterding, Luijten en Royaltan-Kisch 2000, nr. 12; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 79.II.

80

REMBRANDT

De blinde violist, 1631

Ets op papier, 7,8 × 5,3 cm

Gemonogrammeerd midden onder: 'RHL 1631'

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-1961-1070)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 138; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 138; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 77.



81

81

REMBRANDT

De Rattenvanger, 1632

Ets op papier, 14 × 12,5 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder:

'RHL 32' [de 3 en de 2 spiegelbeeldig]

Fitzwilliam Museum, Cambridge (AD.12.40-20)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 121; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 121.

111; Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 18;

New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 111.

Simson en Delila

Deze schilderijen van Rembrandt en Jan Lievens verbeelden het oudtestamentische verhaal van Simson en Delila.¹ Op het eerste doek (cat. 82) heeft Lievens de hoofdrolspelers ten halven lijve en levensgroot afgebeeld. Het tweede werk is een kleine grisaille van Rembrandt, dat geen signatuur of datering draagt (cat. 83). Nummer drie is een gemonogrammeerd vroeg werk uit Rembrandts Leidse periode (cat. 85) waarin hij de figuren ten voeten uit heeft afgebeeld, maar op een kleinere schaal. Alle drie de schilderijen tonen hetzelfde dramatische keerpunt in het verhaal en naar veronderstelling zijn ze binnen een periode van drie jaar gemaakt. Samen vormen ze een treffend voorbeeld van de artistieke wisselwerking tussen Rembrandt en Lievens. Ze weerspiegelen echter ook hoe Rembrandt zich in zijn beginjaren kon vastbijten in zijn artistieke uitwerking van een historisch thema.

Het verraad van de Filistijnse Delila op de onoverwinnelijk geachte Simson was onder schilders een van de meest geliefde thema's uit het Oude Testament. Simson vertelt zijn geliefde Delila wat het geheim is achter zijn bovennatuurlijke kracht: zijn lange haar dat nog nooit geknipt is. Zodra hij met zijn hoofd op haar schoot in slaap viel, liet ze 'de zeven haarlokken zijns hoofds afscheren',² waarna ze hem uitleverde aan zijn vijanden. Ze namen hem gevangen, staken zijn ogen uit en hij werd als slaaf aan het werk gezet. Alle drie de schilderijen tonen het moment vlak voordat Simsons haar wordt afgeschoren en hij zijn formidabele kracht kwijtraakt: hij ligt met zijn hoofd op Delila's schoot te slapen met zijn rug naar de beschouwer gekeerd. Op alle drie de werken heeft Delila haar blik gericht op een Filistijn die klaarstaat om op haar bevel het haar van Simson af te knippen.³

Waarschijnlijk is Lievens' grote verbeelding rond 1625–1626 als eerste van deze drie gemaakt, gevolgd door de kleine grisaille die aan Rembrandt wordt toegeschreven en die zich in het Rijksmuseum in Amsterdam bevindt. In beide gevallen was de gravure van Jacob Matham naar Rubens' bekende schilderij *Simson slapend in Delila's schoot* (afb. 156)

82

JAN LIEVENS (1607–1674)

Simson en Delila, ca. 1625–1626

Olieverf op doek, 128,5 × 109,5 cm

Gemonogrammeerd linksboven: 'IL'

Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-1627)

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Schneider en Ekkart 1973; Kahr 1973; Ekkart 1979, nr. 16; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. C 2; Sumowski 1983–1994, nrs. 1185, 1824; Vogelaar 1991, nr. 60; Gutbrod 1996; Blankert 1997, nr. 36; Van Straten 2005; Wheelock en Dickey 2008, nr. 15; Ember, Vecsey en Tatrai 2014, nr. 79; Schnackenburg 2016, nr. 64; Bikker et al. 2020 (nog niet gepubliceerd).



Afb. 156 · Jacob Matham naar Peter Paul Rubens, *Simson slapend in Delila's schoot*, 1613. Gravure op papier, 37,7 × 44,1 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-27.199)



TOEGESCHREVEN AAN REMBRANDT
Simson en Delila, ca. 1626–1627

Olieverf op paneel, 27,5 × 23,5 cm

Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-4096)

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Rembrandt: *Sextiosex bilder* 1956, nr. 3; Müller-Hofstede 1956; Ekkart 1979, nr. 16; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. C1; Sumowski 1983–1994, nrs. 1185 en 1824; Vogelaar 1991, nr. 60; Gutbrod 1996; Gutbrod 1998; Wallert 2006; Kleinert en Laurenze-Landsberg 2009; Ember, Vecsey en Tatrai 2014, nr. 83; Schnackenburg 2016, nr. 65; Bikker et al. 2020 (nog niet gepubliceerd).

waarschijnlijk de belangrijkste inspiratiebron. Zowel Rembrandt als Lievens hebben diverse motieven uit die gravure overgenomen, zoals de plaatsing van de twee hoofdfiguren rechts op de voorgrond en een nieuw motief van Rubens, namelijk de held die met een bijna geheel ontbloot bovenlijf op de schoot van Delila ligt te slapen, met een gespierde arm omlaag hangend. In traditionele verbeeldingen is Delila altijd degene die Simsons haar afknijpt, maar net als Rubens kiezen Rembrandt en Lievens ervoor om voor dit doel een Filistijn ten tonele te voeren. Deze man is afgebeeld als een afwachende figuur met een bijna karikaturaal gezicht, wat sterk in contrast staat met de vastberaden Delila, waarmee beide kunstenaars zich dus afkeren van haar traditionele portrettering als verleidster. Blijkbaar zochten Rembrandt en Lievens naar een vernieuwende verbeelding van de personages, om hun gemoedstoestand beter te kunnen tonen. Toch is de dramatiek niet uitgesproken aanwezig, want er is niets dat wijst op de op handen zijnde onheilsdaad. De vele overeenkomsten tussen de drie schilderijen, vooral de manieren waarop ze afwijken van de traditionele verbeelding van dit verhaal, duiden op een intensieve uitwisseling van ideeën tussen de twee jonge schilders.

Lievens vond zijn unieke interpretatie van *Simson en Delila* kennelijk wel afdoende, maar Rembrandt diepte het thema verder uit. Hoogstwaarschijnlijk heeft de grisaille uit Amsterdam (cat. 83) als uitgangspunt voor zijn schilderij in Berlijn (cat. 84) gediend.⁴ Verder heeft hij zich laten inspireren door de gravure *Simson en Delila* van Cornelis Massijs (afb. 157), blad 11 in een serie over *Simson*, uit 1549. Rembrandt was waarschijnlijk goed bekend met dat werk en heeft met name gekeken naar de manier waarop Delila was afgebeeld: zittend op een krukje, enigszins wijdbeens en met het hoofd van de slapende *Simson* op haar schoot. Wat hij wellicht ook nog heeft overgenomen, is de positie van haar been⁵ en de blote voet die onder haar gewaad uitsteekt.⁶



Afb. 157 · Cornelis Massijs, *Simson en Delila*, 1549, plaat 11 uit *De geschiedenis van Simson*. Gravure op papier, 8,1 × 10,3 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-1901-A-22267)



REMBRANDT

Simson en Delila, 1628

Olieverf op paneel, 61,4 × 50 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd links, op de trede: 'RHL 1628'

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Kat. 812 A)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Kahr 1973, afb. 1; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A 24, pp. 364 (onder nr. A 38), 442 (onder nr. C1); Tümpel 1986, afb. 3 en 116; Vogelaar 1991, afb. 59; Gutbrod 1996; Van de Wetering 1997, afb. 28; Van der Ploeg en Vermeeren 1997, nr. 21; Van de Wetering en Schnackenburg 2001, p. 202, afb. 27a en 233; Ackley et al. 2003, nr. 11; Bahre 2006, nr. 8; Kleinert en Laurenze-Landsberg 2009; Schnackenburg 2016, afb. 86; Van de Wetering 2017, nr. 37 (als 'Samson betrayed by Delilah'); Bikker et al. 2020 (nog niet gepubliceerd).

De figuren van Simson en Delila op Rembrandts grisaille, nam hij over op zijn paneelschilderij, maar dan meer naar rechts geplaatst. Simson ligt nu met zijn rug naar de beschouwer toe en heeft zijn gezicht helemaal verborgen in de schoot van Delila. Op zijn haren na is verder niets van zijn hoofd te zien. Door deze meesterlijke aanpassing benadrukt Rembrandt de kwetsbaarheid en onschuld van de slapende Simson en plaatst hij het centrale motief van het verhaal – Simsons haar – in het midden van het schilderij. In tegenstelling tot de grisaille, waar Simson alleen een dierenvacht draagt, wordt hij nu in oosterse kledij afgebeeld. De dolk aan zijn middel geeft blijk van Simsons waakzaamheid en dreigend gevaar dat op de loer ligt. Anders dan op de grisaille is Rembrandt er hier wel in geslaagd om de dramatiek van de situatie en de drukkende onzekerheid over de afloop overtuigend neer te zetten, iets wat ongelooflijk knap is in dit vroege stadium.⁷ De compositie zit qua ruimtelijk inzicht en als momentopname logisch in elkaar; de effectieve toepassing van het licht creëert spanning en de verschillende motieven van beweging versterken elkaar.

Het lijkt aannemelijk dat Constantijn Huygens dit schilderij heeft gekocht voor de collectie van Frederik Hendrik, prins van Oranje. Het werd voor het eerst gedocumenteerd in een inventaris van de stadhouder uit 1632, waar het te boek staat als een werk van Jan Lievens.⁸ Deze vermelding, slechts vier jaar nadat het schilderij is gemaakt, onderstreept hoezeer Rembrandt en Lievens elkaar beïnvloedden. Het is dan ook niet verrassend dat de grisaille eerst werd toegeschreven aan Rembrandt,⁹ daarna aan Lievens¹⁰ en uiteindelijk toch weer aan Rembrandt.¹¹ Dat geldt ook voor het grote schilderij van Lievens, waar in 1895 – de periode van de aankoop – nog een valse signatuur van Rembrandt op stond. Deze werd pas verwijderd toen in 1977 tijdens een restauratie¹² het originele monogram van Lievens tevoorschijn was gekomen, wat definitief bevestigde dat het werk van zijn hand was. КК



Dit zeer ambitieuze schilderij (cat. 85) is één van de belangrijkste werken uit Rembrandts Leidse periode. In dit dramatische tafereel zien we hoe Judas het geld dat hij voor het verraad van Christus had ontvangen, teruggeeft aan de hogepriester in de tempel. Rembrandt koos het meest dramatische moment in dit verhaal: met een bebloed hoofd van de in wanhoop uitgerukte haren heeft Judas net de zilverlingen voor de voeten van de priesters geworpen. De zittende hogepriester in het midden heeft zijn hoofd afgewend. De compositie heeft Rembrandt heel wat moeite gekost, zoals we kunnen opmaken uit alle veranderingen die een röntgenfoto aan het licht heeft gebracht, en uit de drie voorbereidende tekeningen die bewaard zijn gebleven. Er zijn verschillende stadia in de totstandkoming van dit schilderij vastgesteld. Daarin zijn de architectuur op de achtergrond en de groep figuren meerdere keren aangepast.¹ Zo is een figuur die eerst links van Judas zat, vervangen door de priester die nu met zijn rug naar ons toe zit, en de hogepriester in het midden is over de staande priester met de tulband geschilderd. Verder heeft Rembrandt het midden van de compositie opengebrouwen om de munten beter te laten uitkomen. Dit schilderij markeert een belangrijk punt in de vroege, nog enigszins schoorvoetende ontwikkeling van Rembrandt. De vele wijzigingen die hij bij het uitwerken van zijn ideeën op papier maakte en later ook nog eens op het paneel zelf, tonen aan dat het hem veel moeite heeft gekost om tot een compositie te komen die helemaal naar zijn zin was.

Wat dit schilderij ook zo bijzonder maakt, is het feit dat een bekende tijdgenoot van Rembrandt er uitgebreid over heeft geschreven, iets wat zeer zelden voorkwam. Het gaat om Constantijn Huygens, de secretaris en kunstadviser van de prins van Oranje. In zijn autobiografie, die Huygens tussen mei 1629 en april 1631 in het Latijn schreef, beschrijft hij zijn bezoek aan twee jonge kunstenaars in Leiden, Lievens en Rembrandt, en hun respectievelijke sterke en zwakke punten (zie de bijlage in deze catalogus, pp. 297–299). Op dat moment stond *Het berouw van Judas* (gedateerd in 1629) op de ezel van Rembrandt. Huygens was bijzonder onder de indruk van dit schilderij en gaf de kunstenaar, waarschijnlijk op grond daarvan, een aantal opdrachten (zie cat. 3 en 27), alsook de opdracht tot het schilderen van de *Passie-serie* (cat. 113–116) voor de stadhouder. Het is niet ondenkbaar dat iemand Rembrandt van tevoren had ingefluisterd dat Huygens langs zou komen en dat hij deze hoge bezoeker wilde imponeren door zich vol overgave op dit schilderij te storten. Klaarblijkelijk raakte de emotionele lading een gevoelige snaar bij Huygens, vooral de verbeelding van Judas:

die ene uitzinnige Judas die het uitschreeuwt, die smeekt om vergiffenis, die echter geen hoop meer heeft en in wiens gezicht alle sporen van hoop zijn uitgewist; de blik verwilderd, de haren uitgerukt, de kleren gescheurd, de armen verwrongen, de handen tot bloedens toe ineengeknepen; in blinde opwelling is hij op zijn knieën neergevallen, heel zijn lichaam gekronkeld in deerniswekkende afzichtelijkheid

Huygens zet dit geheel ‘naast al de schoonheid, die door de eeuwen is voortgebracht’. Judas was een van de weinige figuren waar Rembrandt niets aan veranderde tijdens de opbouw van het schilderij.

Drie tekeningen zijn als voorstudie voor Judas bewaard gebleven (zie pp. 65–66 in deze catalogus). Eén daarvan (afb. 77) is een vroege compositietekening in pen en wassing waar de hoofdelementen van het schilderij al te zien zijn: in het midden de staande figuur van de belangrijkste priester en rechts Judas op zijn knieën.² Op de achterkant (afb. 78) staan nog meer schetsen van figuren. Uit de twee andere bewaard gebleven voorbereidende tekeningen blijkt hoe Rembrandt worstelde met de groep priesters links. Op de voorkant van de ene (cat. 86) staat een tekening in zwart krijt, getiteld *De kruisoprichting*. Op de achterkant daarvan staat een studie in zwart krijt van de twee zittende figuren helemaal links op het schilderij.

85

REMBRANDT

Het berouw van Judas, 1629

Olieverf op paneel, 79 × 102,3 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder: ‘RL. 1629’

Particuliere verzameling

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Bauch 1966, nr. 47; Gerson 1968, nr. 12; Bredius en Gerson 1969, nr. 539A; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A15, en II (1986), *Corrigenda*, p. 837; Bomford et al. 1988, nr. 1, pp. 36–41; Tümpel 1993, nr. 40; Bomford et al. 2006, nr. 1; Bruyn et al. 1982–2014, V (2010), pp. 158–159; Rumberg en Bevers 2016, nr. 1; Van de Wetering 2017, nr. 23.





86 recto



86 verso

86

REMBRANDT

Recto: De kruisoprichting; verso: Twee zittende figuren, ca. 1629

Recto: zwart krijt, gehooft met wit krijt, op papier;

verso: zwart krijt, 19,3 × 14,8 cm

Later voorzien van een opschrift linksonder:

'Rembrandt'

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (R 89)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, 1, nr. 6; Rumberg en Bevers 2016, nr. 4;

Royalton-Kisch online (2019), nr. 6.



87 recto



87 verso

87

REMBRANDT

Recto: Studie van benen; verso: Drie schriftgeleerden onder een gordijn, ca. 1629

Recto: rood krijt op papier; verso: pen en wassing, gecorrigeerd met witte hoging, 22,6 × 17,7 cm

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-T-1930-54)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, I, nr. 9; Rumberg en Bevers 2016, nr. 3; 'Rembrandt van Rijn, Study of a Woman's Legs/verso: Three Scribes, Leiden, ca. 1628-c.1629, in Schatborn en Turner online (2017); Royaltone-Kisch online (2019), nr. 9.

De tweede studie (cat. 87), in pen en wassing, toont ook deze figuren, maar dan aangevuld met het hoofd en de schouders van de staande priester met de tulband uit het midden van het schilderij. Op dit blad ging het niet alleen om de figuren; Rembrandt gebruikte hier ook een donkere wassing om de sombere sfeer in de tempel uit te drukken. In het schilderij heeft hij dit gedeelte van de compositie uiteindelijk sterk uitgelicht, kennelijk omdat hij deze figuren wilde laten afsteken tegen de omringende duisternis. Op de achterkant van deze tekening staat een studie van een paar benen in rood krijt. Voorheen werd deze schets in verband gebracht met Delila in Rembrandts *Simson en Delila* (zie cat. 84), maar dat verband is recentelijk verlegd naar de figuur van de zittende hogepriester op het paneel van Judas.³

Het laatste werk in deze groep is een ets van Jan van Vliet (cat. 88), met wie Rembrandt in zijn beginjaren samenwerkte. Hierop zijn het hoofd en bovenlichaam van Judas te zien zoals Van Vliet ze naar het schilderij heeft gereproduceerd. Mogelijk brachten de loftuitingen van Huygens de schilder op het idee om Van Vliet deze prent te laten maken, ook met het oog op de verkoop. Van Vliet heeft de figuur uit het schilderij ongewijzigd overgenomen, wat getuigt van de faam van het schilderij.

Tijdgenoten van Rembrandt hebben allerlei reproducties van zijn Judas gemaakt, onder wie Isaac de Jouderville, Salomon Koninck (1609–1656), Jacob de Wet I (ca. 1610–na 1677) en Abraham van den Hecken (1615–ca. 1655). Verder heeft Claes Cornelisz. Moeyaert er een tekening naar gemaakt.⁴ CB



Afb. 158 · Detail van cat. 85

JAN GILLISZ. VAN VLIET
(1600/10–1668) NAAR REMBRANDT
Treurende man, 1634

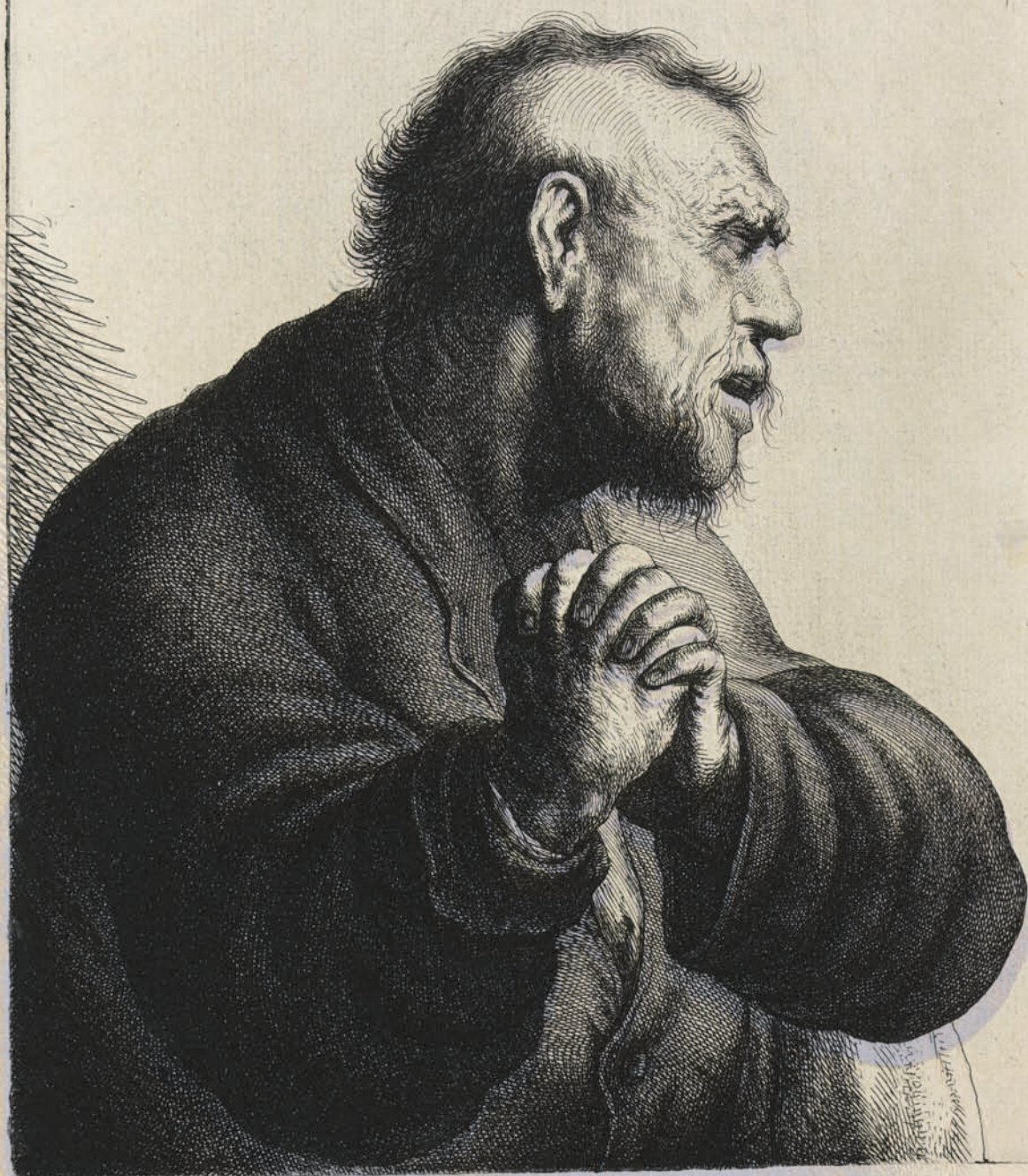
Ets op papier, 22,5 × 18,9 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd
in bovenhoeken: 'RH jnuentor / JG.
v. vliet fec. 1634'

Fitzwilliam Museum, Cambridge, inv.
nr. AD.12.38–122

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE
Hollstein J. Visscher – Voerst (1992), nr. 22.1;
Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996,
nr. 9.

P. J. Inuentor

J. v. Vliet fec.
1634.



Leeuwenjachten

Deze twee kleine etsen van leeuwenjachten zijn qua thema ongebruikelijk voor Rembrandts vroege oeuvre. Jachtscènes als toonbeeld van de adellijke levensstijl en macht waren in de zestiende en zeventiende eeuw een geliefd thema in de prent- en schilderkunst. Rembrandt benaderde dit onderwerp echter op een veel vrijere en bijna chaotische manier, waardoor het moment suprême zelf niet meer te onderscheiden is. Dit zijn de meest dramatische en energieke platen die de kunstenaar in zijn vroege jaren heeft gemaakt. Hij heeft dunne en iets bredere etsnaalden gebruikt, wat resulteerde in een dynamische combinatie van een zachte en krachtige lijnvoering die vooral naar voren komt in cat. 89. De donkere lijnen op de voorgrond zijn diep uitgebeten en creëren zo een zogeheten repoussoir, een visueel element om de blik van de beschouwer de compositie in te trekken.¹ De koperplaat lijkt al eens eerder gebruikt te zijn, want vroege afdrukken van de eerste staat vertonen sporen van een oudere compositie: in het midden bovenaan is nog het topje van een paal of stok te zien. Rembrandt heeft deze plaat klaarblijkelijk later gepolijst om deze te gebruiken voor *De kleine leeuwenjacht, met twee leeuwen*.²

De plaat van cat. 90, *De kleine leeuwenjacht, met één leeuw*, is nog erger beschadigd en vertoont vele krassen die zijn ontstaan doordat de plaat onzorgvuldig gepolijst is. Het oppervlak zit ook vol oneffenheden, wat erop wijst dat de etsgrond is aangetast in het zuurbad, waardoor er inktvlekken achterbleven op de afdrukken die ermee werden gemaakt. Uit Rembrandts inventaris uit 1656 weten we dat hij een album had met etsen van de Italiaanse prentmaker Antonio Tempesta.³ Mogelijk zaten daar ook de populaire jachtaferelen van Tempesta bij, zoals diens *Leeuwenjacht* uit 1595 (afb. 159), die moet als inspiratiebron hebben gediend voor cat. 90, met name het gevallen paard op de voorgrond dat we van achteren zien en dat door een leeuw wordt aangevallen.⁴ Waar de prent van Tempesta klassiek van aard is, doet de etsstijl van Rembrandt schetsmatiger aan met ongebreidelde arceringen.⁵

Rembrandt zou in 1641 nog een grotere ets maken met het thema van de leeuwenjacht,⁶ in een vergelijkbare maar nog meer schetsmatigere stijl. Hieruit kunnen we opmaken dat de jonge kunstenaar soms teruggreep naar eerdere thema's toen hij de techniek van het etsen helemaal in de vingers had, zodat hij een ambitieuzere uitvoering kon realiseren. AVC

89

REMBRANDT

De kleine leeuwenjacht, met twee leeuwen,
ca. 1629

Ets op papier, 15,7 × 12,6 cm

Particuliere verzameling langdurige bruikleen
aan het Ashmolean Museum, Oxford
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 115; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 115; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 28.I.

90

REMBRANDT

De kleine leeuwenjacht, met één leeuw,
ca. 1629

Ets op papier, 15,8 × 11,7 cm

Fitzwilliam Museum, Cambridge (AD.12.39-73)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 116; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 116; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 29.



Afb. 159 · Antonio Tempesta, *De leeuwenjacht*,
1595. Ets op papier, 13,3 × 20 cm. Rijksmuseum,
Amsterdam (RP-P-H-H-679)



89



90

Mythologische taferelen

Tegen het einde van zijn Leidse periode en in zijn beginjaren in Amsterdam heeft de ambitieuze Rembrandt naast enkele Bijbelse taferelen en historiestukken ook een handvol schilderijen met mythologische thema's vervaardigd, waaronder *De ontvoering van Proserpina* en *De ontvoering van Europa*.

De ontvoering van Proserpina (cat. 91) was de eerste. Het schilderij is niet gesigneerd, maar werd vermoedelijk gemaakt rond 1630–1631. Rembrandt heeft de figuren klein afgebeeld, om de complexe gebeurtenissen in dit mythologische verhaal beter tot hun recht te laten komen. Voor dit schilderij liet hij zich inspireren door boek V uit de *Metamorfosen* van Ovidius. Daarin wordt Pluto, de Romeinse god van de onderwereld, hopeloos verliefd op de godin Proserpina.¹ Wanneer zij en haar gezellinnen in een weide bloemen aan het plukken zijn, grijpt hij haar en voert hij haar in zijn zegewagen mee naar de duistere onderwereld. Rembrandt beeldt op zijn schilderij de dramatische climax van dit verhaal af. Terwijl enkele nimfen zich vastklampen aan de mantel van Proserpina, probeert de godin ook zichzelf te redden door haar ontvoerder wanhopig in zijn gezicht te krabben.

Rembrandts verbeelding is verrassend trouw aan de klassieke traditie, al heeft hij ook elementen ontleend aan een gravure van Pieter Claesz. Soutman (1580–1657) naar Peter Paul Rubens' schilderij *De ontvoering van Proserpina* (afb. 160). Soutmans invloed is niet alleen terug te zien in de positie van de twee hoofdpersonages, maar ook de gezellinnen die aan Proserpina's gewaad trekken en de hoofden van de paarden die elk een andere kant op kijken zijn aan Soutman ontleend. Technisch onderzoek naar het schilderij heeft uitgewezen dat Rembrandt eerst vier paarden voor de zegewagen had geschilderd, net zoals Rubens dit deed.² Rembrandts afbeelding van Minerva, compleet met helm en schild, in de schaduwen achter de zegewagen komt wellicht ook bij Rubens vandaan.³ Verder heeft Rembrandt zich misschien laten inspireren door *De Raptu Proserpinae* (De ontvoering van Proserpina), een tekst van de Latijnse dichter Claudius Claudianus (370–404 n. Chr.)⁴ en door een kopergravure met hetzelfde onderwerp van Raphael Sadeler II (1584–1632).⁵ De diagonale neerwaartse beweging van de wagen met paarden in deze gravure is ook terug te zien op Rembrandts schilderij. Bovendien wordt de voorkant van Pluto's zegewagen opgeluisterd door een leeuwenkop, een motief dat Rembrandt

91

REMBRANDT

De ontvoering van Proserpina,
ca.1630–1631

Olieverf op paneel, 84,4 × 79,5 cm

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin
(Kat. 823)

[alleen in Leiden]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Frankl 1938a; Frankl 1938b; Slive 1952; Börsch-Supan 1967, nr. 77; Bruyn et al. 1982–2014, I, nr. A39; IV (2005); Golahny 1988; Tümpel 1986, nr. 96; Grohé 1996, afb. 1; Golahny 2003, afb. 20, tabel 1; Scallen 2004, afb. 22; Van Straten 2005, nr. 386; Sluijter 2006; Van de Wetering 2006, nr. 13; Gyllenhaal 2008, afb. 121; Van de Wetering 2017, nr. 49.



Afb. 160 · Pieter Claesz. Soutman naar Peter Paul Rubens, *De ontvoering van Proserpina*, 1616–1657. Ets op papier, 21,5 × 32,7 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (RP-P-OB-44.065)



REMBRANDT

De ontvoering van Europa, 1632

Olieverf op paneel, 64,6 × 78,7 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder, op een steen: 'RHL. van Ryn. 1632'

J. Paul Getty Museum, Los Angeles (95.PB.7)
[alleen in Leiden]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bauch 1966, nr. 100; Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), nr. A47; Tümpel 1986, nr. 95; Grohé 1996; Kiers en Tissink 2000, nr. 53; Golahny 2003, afb. 23, tabel 2; Quodbach 2004–2005, afb. 6; Van Straten 2005, nr. 408; Lammertse en Van der Veen 2006, afb. 161; Vogelaar 2006, afb. 2; Vergara et al. 2008, nr. 10; Weller 2011, afb. 2; Woollett 2015, afb. 100; Van de Wetering 2017, nr. 50.

later ook heeft verwerkt in zijn schilderij. Iets waarin dit werk wel afwijkt van traditionele verbeeldingen, is het feit dat de figuren volledig gekleed zijn. Door de levensechte weergave van heftige emoties is dit schilderij misschien wel de meest dramatische en expressieve verbeelding van Proserpina uit de hele barok.⁶

De overtuigende verbeelding van het onderwerp doet vermoeden dat Rembrandt zich grondig had verdiept in dit verhaal, dat maar zelden voorkomt in de kunst. Dat blijkt ook uit de verschillende aanpassingen en correcties die hij al doende heeft doorgevoerd. Bovendien heeft hij kosten noch moeite gespaard in zijn verftechniek en materialen. De kleinste details zijn met minutieuze precisie geschilderd. Neem bijvoorbeeld de geraffineerde bloemen, die Rembrandt deels heeft weergegeven met virtuoze marmering. Deze zijn met het blote oog nauwelijks zichtbaar, maar het effect is magnifiek. Verder heeft hij voor de uitgestrekte hemel het peperdure pigment lapis lazuli gebruikt.⁷ Dankzij deze stralend blauwe kleur kon hij een effectief contrast creëren tussen het vrolijke, lichte leven op aarde (linksboven) en het duistere rijk van Pluto (rechtsonder). Aangezien dit werk vlak na de voltooiing in het bezit van prins Frederik Hendrik van Oranje was,⁸ lijkt het aannemelijk dat Rembrandt het speciaal voor de stadhouder had gemaakt. Het blijft welde vraag of hij dit in opdracht heeft gedaan of op eigen initiatief.⁹

De ontvoering van Proserpina was zeer waarschijnlijk een doorslaand succes voor Rembrandt. Hij heeft er sowieso de basis mee gelegd voor het schilderij dat hij kort daarna maakte, *De ontvoering van Europa* (cat. 92). Daarin verkende hij een soortgelijk mythologisch thema en greep hij terug op diverse motieven en schildertechnieken uit *Proserpina*. Het verhaal van de roof van Europa wordt ook door Ovidius beschreven in zijn *Metamorfosen*.¹⁰ Jupiter laat zijn oog vallen op Europa, de dochter van koning Agenor van Fenicië. Hij neemt de gedaante aan van een witte stier en gaat tussen de koninklijke koeien staan die langs het strand grazen. Europa, die vaak op die plek komt, voelt zich aangetrokken door het mooie, fiere dier en gaat op zijn rug zitten, waarna de stier er met haar vandoor gaat.

Ook op dit schilderij is linksboven een heldere lucht te zien, terwijl rechts donkere schaduwen overheersen. De dynamiek is echter minder sterk, aangezien dit een landschap is en de beweging niet verticaal, maar horizontaal georiënteerd is. In tegenstelling tot op *De ontvoering van Proserpina*, wordt Europa naar het lichtere deel van het schilderij weggevoerd, het dramatische karakter van het verhaal is daardoor minder overtuigend. Wat visuele inspiratie betreft heeft Rembrandt zich waarschijnlijk laten leiden door de illustraties die Virgil Solis (1514–1562) maakte naar Ovidius en die indertijd overal werden verkocht.¹¹ Tegelijkertijd heeft de kunstenaar ook enkele motieven uit zijn eigen *De ontvoering van Proserpina* overgenomen. Zo zijn het rijtuig en de zegewagen beide van goud met vergelijkbare grote wielen en zijn ze beide voorzien van dreigende gezichten en hebben ze dezelfde grote wielen. In beide schilderijen worden de vrouwen ontvoerd terwijl ze bloemen aan het plukken zijn en gebeurt dit in een omgeving vol distels en andere begroeiing. Op beide schilderijen is de ongebruikelijke figuur van een mulat te zien. Naar veronderstelling heeft Rembrandt voor de figuur in beide schilderijen hetzelfde model gebruikt. Daarnaast zijn er ook overeenkomsten qua techniek tussen de schilderijen. De lucht is eerst in blauw opgezet en daarna met een delicaat sfumato-effect opgelaagd in grijs (Europa) en bleekroze (Proserpina). In beide composities reikt het in de verlaag gekraste gebladerte de lucht in. Het mag dus geen verrassing heten dat ze tijdelijk als complementaire werken werden beschouwd.¹²

Het lijkt echter niet ondenkbaar dat Rembrandt *De ontvoering van Europa* als eenvoudiger versie van het *Proserpina*-paneel heeft gemaakt voor de vrije verkoop. Als we de twee



schilderijen met elkaar vergelijken, blijkt al snel dat hij bij dit werk minder genuanceerd en uitgebreid te werk is gegaan dan bij *De ontvoering van Proserpina*. De figuren in *De ontvoering van Europa* zijn zelfs een beetje onbeholpen en beslist veel theateraler afgebeeld, zoals de vrouw in de blauwe jurk. Voor de lucht en andere blauwe gedeelten is het relatief goedkope pigment azuriet gebruikt.¹³ Specifieke details, zoals de geplukte bloemen en bloesems, zijn grover geschilderd. Kort nadat Rembrandt het werk had voltooid, waarschijnlijk tussen 1633 en 1635, had *De ontvoering van Europa* een nieuwe eigenaar gevonden, te weten de rijke Nederlandse koopman Jacques Specx (1585–1652).¹⁴

Deze twee schilderijen vormen een bijzonder tweetal. Enerzijds vertonen ze veel overeenkomsten, maar op een aantal punten wijken de werken zo af dat de jonge Rembrandt denkkelijk een heel andere doelgroep voor ogen had. κκ



Afb. 161 · Detail van cat. 92

Afb. 162 · Detail van cat. 91



Zittende oude mannen

Het onderwerp van het eerste schilderij in deze groep (cat. 93) is onduidelijk. Een goed geklede oude man zit voor een haardvuur te slapen, met zijn wang rustend op zijn rechterhand. Hij heeft een zware mantel, een jasje met zilveren knopen, dikke kousen en laarzen aan. Op zijn hoofd draagt hij een kalot. Zijn pose doet denken aan de hoofdzonde luiheid (Acedia) of misschien Melancholie, en toch lijkt het onwaarschijnlijk dat hij een abstract concept moet voorstellen. Het ligt veel meer voor de hand dat het om een figuur uit de Bijbel gaat, een slapende profeet wellicht.

Het schilderij is in het bezit geweest van de kunstenaar Jacques de Gheyn III, die in Den Haag woonde, waar zijn vader, de graveerder Jacques de Gheyn II, de bewondering van het hof van Oranje genoot.¹ Dit gezin onderhield een hechte vriendschapsband met Constantijn Huygens, die De Gheyn III 'de voortreffelykste' van al zijn vrienden noemde.² Dit schilderij wordt in de inventaris van De Gheyn III beschreven als 'een oude man die met zijn hand in zijn borst gestoken bij een haardvuur zit te slapen'. In zijn autobiografie van rond 1629–1631 schrijft Huygens dat hij zich zorgen maakt over zijn vriend, die getalenteerd is, maar lui. Er is wel eens geopperd dat dit schilderij een spottende verwijzing is naar de ledigheid van De Gheyn III en dat Huygens de opdrachtgever was.³ Hoewel dit op zich een interessant idee is, lijkt het meer voor de hand te liggen dat het hier gaat om een figuur uit de Bijbel of uit de latere geschiedenis, van wie we simpelweg nog niet hebben vastgesteld wie het is.

Rembrandt gebruikt bijna dezelfde melancholische pose in *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* (cat. 94), dat hij een jaar later schilderde. Dit is een van de grootste werken van Rembrandt uit zijn Leidse periode. Het onderwerp komt uit het Bijbelboek Jeremia. Jeruzalem werd belegerd door Nebukadnezar, de koning van Babel. Jeremia had tegen Zedekia, de koning van Juda, de profetie uitgesproken dat het Gods wil was dat de stad door toedoen van de Babyloniërs zou vallen.⁴ Toen Jeruzalem in 587 v.Chr. viel en in vlammen opging, werd het volk van Juda naar zijn eerste ballingschap in Babel afgevoerd. Zedekia had Jeremia gevangengezet, maar diens profetie kwam uit en na de zege van Babel werd hij vrijgelaten en kreeg hij een vrijgeleide naar Babel aangeboden. De commandant van Nebukadnezars garde 'gaf hem een rantsoen en een geschenk mee en liet hem toen gaan'.⁵

Jeremia zit hier, rijk gekleed in een met bont afgezette mantel, met zijn hoofd op zijn hand terwijl op de achtergrond Jeruzalem brandt. Naast hem liggen kostbare schalen uit de tempel (het 'geschenk') en een boek met de titel 'BiBel'. Hoewel het voor de hand ligt dat het om de Bijbel gaat (of misschien alleen het Bijbelboek Jeremia), lijkt deze titel pas later toegevoegd te zijn.⁶ Het kleurpalet van dit schilderij is ingetogen, maar niet monochroom. De grijze mantel van Jeremia, het rode kleed, de geeltinten van de grot en de roodgele vlammen van de brandende stad zijn kleurtoetsen. De penseelvoering is nauwkeurig en zelfverzekerd, van de weelderige rand van het kleed tot de vegetatie in het midden. Dit opmerkelijke schilderij straalt een bijzonder grote emotionele kracht uit en toont aan dat Rembrandt zijn materialen al op zijn 24ste perfect beheerste.

Sommigen brengen de pose van Jeremia in verband met het werk van Italiaanse schilders uit die tijd, met name werk van Guido Reni (1575–1642).⁷ Dat lijkt echter hoogst onwaarschijnlijk. Rembrandts schatplichtigheid aan de Italiaanse kunst is in het verleden schromelijk overdreven en hier is niets te zien wat al niet in oudere Nederlandse kunst te vinden was of dat Rembrandts eigen vernuft oversteeg. Bovendien weten we van Huygens dat Rembrandt diens dringende voorstel om naar Italië te gaan ferm had afgewezen. Als reden voerde hij aan dat hij het te druk had en schertste bovendien dat de beste Italiaanse schilderijen in eigen land te vinden waren. Rembrandt schaarde zichzelf zonder aarzelen onder een Nederlandse traditie en raakte pas later in zijn carrière echt geïnteresseerd in Italiaanse kunst.

93

REMBRANDT

Een oude man slapend bij het vuur, 1629

Olieverf op paneel, 51,9 × 40,8 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder: 'RL....29'

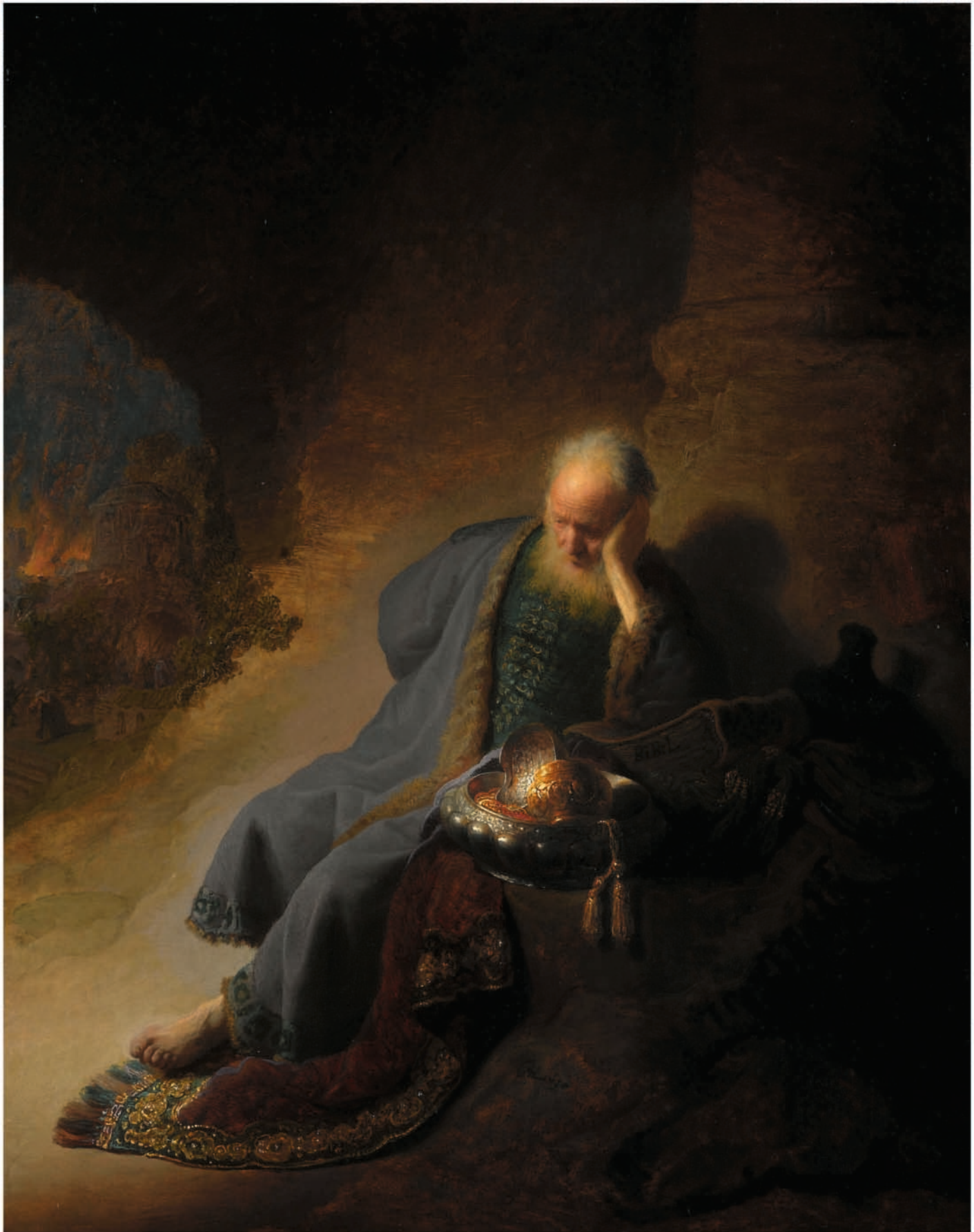
Galleria Sabauda, Turijn (41)

[niet tentoongesteld]

BEKNOPT BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 428; Bauch 1966, nr. 121; Bredius en Gerson 1969, nr. 428 (met vraagtekens bij de toeschrijving); Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A17; Tümpel 1993, nr. 119; Bruyn et al. 1982–2014, V (2010), pp. 162–163; Van de Wetering 2017, nr. 26.





94

REMBRANDT

Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem, 1630

Olieverf op paneel, 58,3 × 46,6 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder: 'RHL 1630'

Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-3276)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 604; Bauch 1966, nr. 127; Gerson 1968, nr. 24; Bredius en Gerson 1969, nr. 604; Bruyn et al. 1982–2014, 1 (1982), nr. A28; Tümpel 1993, nr. 6; Van de Wetering 2017, nr. 39.

95

REMBRANDT

Zittende oude man, voorwaarts leunend, 1631

Rood krijt, opgewerkt met zwart krijt, op papier, 22,5 × 14,5 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd middenonder: 'RHL 1631'

Teylers Museum, Haarlem (O+ 50)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, 1, nr. 40; Plomp 1997, nr. 321; Royalton-Kisch en Schatborn 2011, nr. 9; Royalton-Kisch online (2019), nr. 40.

In het kader van zijn zoektocht naar modellen voor Bijbelfiguren heeft Rembrandt veel studies van oude mannen getekend. Cat. 95 is een van de mooiste, uitgevoerd in rood en zwart krijt, gemonogrammeerd en gedateerd door de kunstenaar. Dat laatste doet vermoeden dat hij dit als een voltooid kunstwerk beschouwde, geschikt voor de verkoop. Hoewel het een algemene studie van een oude man betreft, had Rembrandt hierbij wellicht een Bijbeltafereel in gedachte. Denk bijvoorbeeld aan zijn schets in olieverf *Jozef vertelt zijn dromen*, waarop de figuur van Jacob in een vergelijkbare zittende pose is afgebeeld.⁸ Hetzelfde mannelijke model is op diverse andere studies in krijt terug te vinden (zie p. 67). CB



95

Bustes van oude mannen

In de jaren rond 1630 schilderde, etste en tekende Rembrandt veel studies van oude mannen. Sommige lijken naar het leven gemaakt te zijn en waren vermoedelijk bedoeld om een verzameling koppen op te bouwen waaruit hij kon putten voor zijn historiestukken en zijn schilderijen van profeten en heiligen. Het oppervlak van dit schilderij van een oude man met baard (cat. 96) is heel glad, met fijne, dunne verf- en vernislagen zonder impasto. Deze afwerking zien we terug in diverse historiestukken van Rembrandt uit deze jaren, niet in het minst in de *De oosterse vorst* ("The Noble Slav") (cat. 144), dat ook uit 1632 stamt maar van een veel grotere schaal is. Jan Lievens, Rembrandts vriend en partner en in zijn latere Leidse periode ook zijn rivaal, behandelde vaak dezelfde onderwerpen; sommige deskundigen schrijven dit schilderij dan ook aan hem toe, ondanks de beslist authentieke en uitstekend bewaard gebleven handtekening.¹ De gezichten van Lievens' oude mannen uit deze periode zijn anders opgebouwd en ook de behandeling en kleurstelling van de huid en baard zijn anders. Als we bijvoorbeeld zijn *Kop van een oude man met baard* (cat. 97) naast het werk van Rembrandt leggen, levert dat fascinerend vergelijkingsmateriaal op. De onderwerpen hebben weliswaar veel van elkaar weg (allebei het formaat van een buste), maar toch is er sprake van aanzienlijke verschillen in benadering en techniek. Lievens laat een sterke lichtbron links op het gezicht van de oude man en zijn weelderige baard vallen. Zijn behandeling gaat veel meer richting impasto, met krachtige, dik geschilderde accenten op het voorhoofd. De baard is veel preciezer verbeeld, tot losse baardharen aan toe.

Op Rembrandts kleine krijttekening (cat. 97) zien we een andere oude man dan in zijn schilderij (cat. 96), maar de pose is vrijwel hetzelfde. Omstreeks dezelfde tijd maakte hij nog veel meer studies in krijt van soortgelijke modellen met baard (zie ook p. 67 in deze catalogus). Rembrandt maakte ook een handvol etsen met dit thema, zoals we op cat. 99 kunnen zien. Het gaat hier om dezelfde man uit de tekening, in een vergelijkbare pose, vooral wat de lichtjes naar beneden gerichte kin betreft. CB

96

REMBRANDT

Kop van een oude man met baard, 1632

Olieverf op paneel, 66,9 × 50,7 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechts op de achtergrond: 'RHL van Rijn 1632'

Fogg Museum, Harvard Art Museums, Cambridge (1930.191)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 147; Bauch 1966, nr. A8 (als Jacob Backer en Rembrandt); Bredius en Gerson 1969, nr. 147 (als Jan Lievens); Bruyn et al. 1982–2014, III (1989), p. 24 (als Rembrandts werkplaats); Van de Wetering (2017), nr. 81.





97

JAN LIEVENS (1607–1674)

Kop van een oude man met baard, ca. 1630

Olieverf op paneel, 63 × 49,5 cm
Gemonogrammeerd linksonder: 'L'

Museum De Lakenhal, Leiden, in bruikleen
van een particuliere verzameling Amsterdam
(B 1443)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Schneider 1932, nr. 167; Schnackenburg 2016,
nr. 195.

98

REMBRANDT

Kop van een oude man met baard,
ca. 1629–1630

Rood en zwart krijt met witte hoging (deels
geoxideerd) op lichtgeel getint papier,
11,4 × 9,1 cm

Musée du Louvre, Parijs, Département des Arts
Graphiques (22581)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, I, nr. 39; Schatborn et al. 2006,
nr. 4; Bevers et al. 2009, nr. 2.1; Roylton-Kisch
online (2019), nr. 39.

99

REMBRANDT

Oude man met lange baard, 1631

Ets op papier, 6,8 × 6,6 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven:
'RHL 1631'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.429)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 315; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 315; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 83.
II.



98



99





De apostel Paulus

In zijn Leidse periode heeft Rembrandt talrijke studies van oude mannen gemaakt (zie ook cat. 93–99). Zo verdiepte hij zich in het verbeelden van emoties, terwijl hij tegelijk een verzameling voorbeelden ter model voor zijn Bijbelfiguren aanlegde. Een voorbeeld van een dergelijke studie is een tekening die zich tegenwoordig in Parijs bevindt (cat. 100). Daarop zien we een geleerde aan zijn lessenaar met een dik boek voor zich, terwijl hij ons indringend aankijkt, alsof we hem bij het lezen gestoord hebben. In eerste instantie heerste de gedachte dat dit een algemene studie van een oude geleerde betrof en later dacht men dat het een studie was voor de heilige Hieronymus, tot de man uiteindelijk als de heilige Paulus werd geïdentificeerd.¹ Het had op zich inderdaad een algemene figuurstudie kunnen zijn, want die zijn veelvoorkomend binnen Rembrandts oeuvre. Desalniettemin zijn het zwaard en het boek aanwijzingen dat de kunstenaar hier specifiek de apostel Paulus voor ogen stond.

Deze tekening is in feite een voorstudie in spiegelbeeld voor de ets die hij rond 1629 maakte (cat. 101). Dat verklaart het ongebruikelijke feit dat Paulus een pen met zijn linkerhand vasthoudt. Het blad vertoont sporen van doorgriffelen die zijn ontstaan doordat Rembrandt de buitenlijnen met een stylus natrok. Bij strijklucht is dit vooral in het onderste gedeelte van de tekening goed te zien. Dit is de vroegste tekening van Rembrandt die is doorgegriffeld om de compositie over te brengen op een koperplaat. Slechts één andere tekening uit zijn Leidse periode vertoont soortgelijke ingedrukte contourlijnen² (cat. 71).

Deze ets van de heilige Paulus is zeer zeldzaam, want van de eerste staat zijn slechts drie afdrucken bewaard gebleven. De afdruk uit Haarlem die we hier zien (cat. 101), is het enige voorbeeld dat we van de tweede staat van deze prent kennen. Hierop is de linkerhand van de heilige weggepolijst op de koperplaat en de mouw opnieuw gedefinieerd. Een vergelijking met de tekening leert dat Rembrandt nog meer heeft veranderd in de prent: het zwaard uit de tekening is verdwenen, ook al was die wel doorgegriffeld. Zonder dit herkenbare attribuut lijkt de figuur van de heilige Paulus op een willekeurige geleerde. De zwaar aangezette wassing op de tekening zien we niet terug in de prent, die dan ook minder dramatisch en misschien ook wat statischer oogt.³

Deze twee bladen laten duidelijk zien hoe Rembrandt in zijn beginjaren te werk ging. Er zijn verder weinig voorstudies voor prenten bewaard gebleven (zie cat. 120–121).⁴ De tekening is ook wel in verband gebracht met twee schilderijen die Rembrandt rond dezelfde tijd van de heilige Paulus heeft gemaakt, maar die hebben een heel andere compositie en er is dan ook geen sprake van directe kopieën (zie afb. 36).⁵ Hieruit blijkt dat Rembrandt hetzelfde thema vaak in meerdere media liet terugkomen. Zijn fascinatie voor geleerden uit de Bijbel, zoals blijkt uit zijn vele studies van de heilige Paulus en de heilige Hieronymus die hij vaak met een dik boek afbeeldde (zie ook cat. 102–105), is een weerspiegeling van het belang dat in Rembrandts beginjaren in Leiden werd gehecht aan kennis van de Bijbelgeschriften. Dergelijke afbeeldingen van heilige schriftgeleerden waren vast zeer gegeerd bij erudiete kunstverzamelaars.⁶ AVC

100

REMBRANDT

De apostel Paulus, in gedachten verzonken,
ca. 1629

Rood krijt met penseel in zwarte en grijze inkt, opgehoogd met witte dekverf, op papier; doorgegriffeld met een stylus, 3,7 × 20,1 cm

Musée du Louvre, Parijs, Département des Arts Graphiques (22985)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Lugt (1933), III, nr. 1145; Benesch 1973, I, nr. 15;
Van de Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 85;
Schatborn et al. 2006, nr. 3; Royalton-Kisch
online (2019), nr. 15.

101

REMBRANDT

De apostel Paulus, in gedachten verzonken,
ca. 1629

Ets op papier, 23,8 × 20 cm

Teylers Museum, Haarlem (KG 03719)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 149; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 149; Van de Wetering en Schnackenburg 2001,
nr. 86; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 11.11.

De heilige Hieronymus

De heilige Hieronymus (ca. 346–420 n.Chr.) leefde als asceet in de woestijn en werd vooral vereerd vanwege zijn gezaghebbende vertaling van de Bijbel in het Latijn, de *Vulgata*. Hij vormde een lichtend voorbeeld voor humanistische geleerden als Erasmus, die net als Hieronymus de bijbel bestudeerden aan de hand van oorspronkelijke bronnen in het Grieks en Hebreeuws. In protestantse kring werd Hieronymus gezien als voorloper van Luther, die de Bijbel had vertaald in het Duits. Rembrandts vroegste etsen ontstonden in de jaren dat protestantse theologen en filologen in Leiden werkten aan de vertaling van de Bijbel in het Nederlands, de zogenoemde Statenbijbel, die in 1635 gereed zou komen. Voor katholieken is de heilige de schutspatroon van de vertalers.

Zijn hele werkzame leven koesterde Rembrandt een fascinatie voor deze heilige. In maar liefst zeven etsen, gemaakt tussen 1627 en 1653, behandelde hij het onderwerp in sterk uiteenlopende interpretaties. In zijn ets van 1632 (afb. 163) wordt Hieronymus weergegeven in de pij van een monnik, als verwijzing naar zijn leven als kluizenaar in de woestijn. Met gevouwen handen smeekt hij God om vergeving van de zonden van de wereld. De leeuw in de achtergrond is Hieronymus' vaste attriboot en de schedel verwijst symbolisch naar de vergankelijkheid, een thema dat in Hieronymus' oeuvre prominent naar voren treedt. In de afwisselende en vloeiende lijnvoering en in de smeltende overgangen van licht naar donker is Rembrandts technische vooruitgang sedert zijn eerste etsen goed af te lezen.

Rond dezelfde tijd moet Rembrandt ook aan een geschilderde versie van het onderwerp hebben gewerkt, die echter niet bewaard is gebleven. Wel is de compositie daarvan bekend door de gegraveerde reproductie van Jan Gillisz. van



Afb. 163 · Rembrandt, De heilige Hieronymus in gebed, 1632.
Ets op papier, 10,8 × 8,1 cm.
Ashmolean Museum, Oxford
(WA1855.309)

Vliet uit 1631 (cat. 102). Rembrandts auteurschap wordt door het onderschrift 'RHL Van Rijn in.' aangeduid. Ter voorbereiding van zijn schildering maakte Rembrandt een studie in rood krijt van de figuur van Hieronymus, met de nodige correcties in zwart krijt (afb. 85). De verloren gegane voorstelling van de boetende Hieronymus kende vooral in Leiden grote navolging. Zij werd het eerst overgenomen door zijn leerling Gerrit Dou (afb. 164), die niet zozeer de interne devotie van de heilige verbeeldde, maar des te meer aandacht schonk aan de stoffelijke weergave van het boek, de schedel, de zandloper en andere rekwisieten.¹

Tegelijk met Rembrandt waagde ook Jan Lievens zich aan het onderwerp. In zijn ets uit 1631 (cat. 104) verbeeldde hij de heilige niet als boeteling, maar in gelaten houding, zijn naderende dood overpeinzend. De contemplatieve houding van de heilige ontleende Lievens aan Rembrandts *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* uit 1630 (cat. 94). De stralenkrans en de kardinaalshoed verwijzen echter naar de katholieke beeldtraditie. Van de prent is het 'modello' bewaard (cat. 103), los geschilderd in gradaties van zwart en grijs op papier dat naderhand op paneel is geplakt.

In 1634 hernam Rembrandt het onderwerp (cat. 105). In deze ets zit de heilige lezend in een bosschage, dat de woestijn moet voorstellen waar hij zich aan het einde van zijn leven terugtrok. In de landschappelijke zetting volgt Rembrandt het voorbeeld van Italiaanse en vooral Venetiaanse kunstenaars dat hij middels grafische reproducties moet hebben gekend (afb. 165). De beheersing van het clair-obscur wordt hier volledig tentoongespreid. Ook in zijn latere etsen van Hieronymus overheerst het landschappelijke boven de individuele spiritualiteit van de heilige (afb. 166). cv

102

JAN GILLISZ. VAN VLIET
(CA. 1605/10–1668) NAAR
REMBRANDT

De heilige Hieronymus in gebed, 1631

Ets op papier, 35 × 28,6 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder:
'RHL V.Rijn in. / JG. v. Vliet fec. / 1631'

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-33.359)

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE:

Hollstein J. Visscher – Voerst (1992), nr. 13.1;
Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996,
nr. 3.



Afb. 164 · Gerrit Dou, *Biddende kluizenaar*, ca. 1635. Olieverf op paneel, 57 × 43,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden (1711)



Afb. 165 · Cornelis Cort naar Titiaan, *De heilige Hieronymus in de woestijn*, 1563. Gravure op papier, 30,1 × 26,9 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (BdH 19304 [PK])



Afb. 166 · Rembrandt, *De heilige Hieronymus lezend in een Italiaans landschap*, ca. 1653. Ets op Japans papier, 25,8 × 20,5 cm. Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.329)



103

JAN LIEVENS (1607–1674)

De heilige Hieronymus als kluizenaar, ca. 1631

Olieverf op papier op paneel, 31,3 × 27,5 cm

Museum De Lakenhal, Leiden (s 1531)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Schneider 1932, nr. 48; Schneider en Ekkart 1973, nr. 48; R. Klessman, in Ekkart 1979, nr. 24; Wurfbain 1983, p. 198; Sumowski 1983–1994, 111 (1986), nr. 1242; Van Straten 2005, pp. 196–197; Wheelock en Dickey 2008, nr. 23; Schnackenburg 2016, nr. 162.

104

JAN LIEVENS (1607–1674)

De heilige Hieronymus als kluizenaar, ca. 1631

Ets op papier, 24,6 × 21 cm

Gemonogrammeerd linksonder: 'IL'; inscriptie rechtsonder: 'Fran. Van Wyngaerde ex.'

Museum De Lakenhal, Leiden (s 1740)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Hollstein Leyster – Matteus (1954), nr. 15.III.

105

REMBRANDT

De heilige Hieronymus lezend in een landschap, 1634

Ets op papier, 10,6 × 8,9 cm

Ashmolean Museum, Oxford (wa1855.446)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 100; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 100; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 126.



104



105

Tempelscenes

Met zijn minuscule ets met een verbeelding van de *Besnijdenis* uit omstreeks 1630 (cat. 106) hernam Rembrandt een onderwerp dat hij reeds in zijn vroegst bekende ets uitbeeldde (cat. 44).¹ De ets toont hoe het Christuskind door Jozef en Maria volgens de Joodse wet wordt besneden in de tempel van Jeruzalem.² Jozef en Maria kijken met gevouwen handen toe hoe het Christuskind, met een stralenkrans om het hoofd, de pijnlijke handeling ondergaat. Ondanks de minuscule afmetingen heeft Rembrandt het monumentale karakter ervan weten te versterken door grote licht-donkercontrasten, een meer verticale opstelling van de personages en de hoog oprijzende tempelbouw in de achtergrond.

Met deze ets in gedachte schilderde Rembrandt in 1631 zijn *Simeon in de tempel* (cat. 107). Het onderwerp, bekend uit de laatmiddeleeuwse cycli van de 'Zeven Smarten van Maria', betreft een belangrijk voorval dat tijdens de besnijdenis plaatsvond. In het evangelie wordt verteld hoe het Christuskind door de hogepriester Simeon, een wetsgetrouw en vroom man, wordt herkend als de Messias. Toen de ouders het kind Jezus naar binnen brachten om aan Hem het voorschrift der Wet te vervullen, nam hij het kind in zijn armen en verkondigde Gods lof door het zingen van enkele regels uit het Hooglied.³ Het onderwerp had Rembrandt eerder verbeeld, in zijn *Presentatie in de tempel* uit 1628 (afb. 35). In de onderhavige uitbeelding van het onderwerp koos Rembrandt voor een donker interieur waarin slechts één binnenvallende lichtstraal op het Christuskind en de directe omstanders valt. Buitengewoon virtuoos geeft Rembrandt hier niet langer een scherp clair-obscur weer, maar een geleidelijk afnemend licht dat vanuit het Christuskind lijkt te komen. De suggestie van mysterie en dramatiek is meesterlijk. Het effect van ruimte wordt verhoogd door de monumentale architectuur en twee op de rug weergegeven priesters in hun stoel die dienen als repoussoir. Terwijl de architectuur nauwelijks meer is dan een grove onderschildering in bruine verf, is de centrale groep met het Christuskind geschilderd met een buitengewoon fijn impasto en een hoge mate van detaillering in de hand van de voorste priester, de gezichten en de brokaten stoffen. Het werk werd geleverd aan stadhouder Frederik Hendrik in Den Haag. In de inventaris van het stadhoudelijk kwartier van 1632 wordt het vermeld als: 'Een schilderije daerinne Symeon, sijnde in den tempel, Christus in sijne armen heeft, door Rembrants oft Jan Lievensz. gedaen.'⁴ De verwarring tussen de verwante schilders aan het hof was niet ongewoon. In de eeuwen erna is het auteurschap van Rembrandt echter nooit betwist.

Jan Lievens schilderde omstreeks 1631 een paneel met de priester *Zacharias* (cat. 108).⁵ Er zijn meer dan tien, deels eigenhandige kopieën bekend, wat wel aangeeft dat het werk veel succes genoot.⁶ Het onderwerp is aan dat van de *Simeon in de tempel* verwant. De oude priester Zacharias, gekleed in een gulden brokaten mantel en met een kalotje op het hoofd, werd bij de besnijdenis van zijn nieuwgeboren zoon in de tempel gevraagd hoe deze moest worden genoemd. Veroordeeld door stomheid sinds hij de aartsengel Gabriël niet had geloofd toen die zei dat zijn vrouw Elizabeth op hoge leeftijd nog een zoon zou baren, schreef hij op een wasbordje: 'Johannes zal hij heten'.⁷ Niet alleen in onderwerp is dit werk verwant aan de *Simeon in de tempel*, ook het hoog opgetrokken vertrek, met daarin een in de duisternis oplichtend figuur in een lange mantel schuin op de rug gezien, komt overeen. Het is aannemelijk dat Rembrandts *Simeon* en Lievens' *Zacharias* in samenhang zijn geschilderd. Hun nagenoeg gelijke afmetingen en iconografische samenhang zijn een aanwijzing dat ze als pendanten waren bedoeld. cv



106

106

REMBRANDT

De besnijdenis: kleine plaat, ca. 1630

Ets met droge naald op papier, 8,3 × 6,3 cm

Ashmolean Museum, Oxford (wa1855.345)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 48; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 48;

New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 55.

107

REMBRANDT

Simeon in de tempel, 1631

Olieverf op paneel, 60,9 × 47,9 cm⁹

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder:

'RHL 1631'

Mauritshuis, Den Haag (145)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Hofstede de Groot 1907–1927, VI (1915) nr. 80;

Valentiner 1907, pp. 157–168; Bauch 1933, pp. 94–97;

Bredius en Gerson 1969, nr. 543; Tümpel 1969,

pp. 179, 189–190; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982),

nr. A 34; Schwartz 1984, nr. 79; Vogelaar 1991, p. 19;

Van Straten 2005, p. 175; Van Suchtelen en Runia

2006, pp. 34–39; Noble 2008, nr. 6; Van de Wetering

2017, nr. 47.

108

JAN LIEVENS (1607–1674)

Zacharias schrijft de naam van zijn zoon,

ca. 1631–32¹⁰

Olieverf op paneel, 55,9 × 48,6 cm

Vals signatuur linksonder: 'Rembrandt f. 16.'¹¹

Upton House, National Trust, Viscount Bearsted

collection (NT 446728)

[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Schneider 1932, nrs. 23a, 23b (als Rembrandt); Bauch

1960, p. 266 (als Lievens); Schneider en Ekkart 1973,

pp. 320–322 (als kopie naar Lievens); Sumowski 1983–

1994, III (1986), nr. 1241 (als kopie naar Lievens);

Bruyn 1988, pp. 327, 332, noot 21; Schnackenburg

2016, nr. 190 en pp. 354–356 (als replica door Lievens

zelf); Buvelot 2018, nr. 14.







Portretten van Maurits Huygens en Jacques de Gheyn III

109

REMBRANDT

Portret van Maurits Huygens, 1632

Olieverf op paneel, 31,1 × 24,5 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder:

'RH van Rij / 1632'¹

Hamburger Kunsthalle (87)

[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 161; Bauch 1966, nr. 352; Gerson 1968, nr. 104; Bredius en Gerson 1969, nr. 161; Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), nr. A57; Tümpel 1993, nr. 194; Van de Wetering 2017, nr. 67.

110

REMBRANDT

Portret van Jacques de Gheyn III, 1632

Olieverf op paneel, 29,9 × 24,9 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd linksboven:

'RH van Ryn / 1632'

Dulwich Picture Gallery, Londen (DPG099)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 162; Bauch 1966, nr. 353; Gerson 1968, nr. 105; Bredius en Gerson 1969, nr. 162; Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), nr. A56; Tümpel 1993, nr. 194; Van de Wetering 2017, nr. 68.

De opdracht om een portret van Constantijn Huygens (afb. 13; zie ook pp. 21–22) te schilderen, heeft Lievens waarschijnlijk gekregen toen Huygens op bezoek was in Leiden.² Uiteraard is het veelzeggend dat hij daarbij Lievens verkoos boven Rembrandt; Huygens was er kennelijk van overtuigd dat Rembrandts talent vooral bij dramatische historiestukken lag en niet zozeer bij portretten. Voor de jonge Lievens was dit een zeer belangrijke opdracht en hij heeft duidelijk voor een conservatieve aanpak gekozen en Huygens geportretteerd met het serieuze voorkomen van een staatsman, zittend en met ineengevouwen handen op zijn schoot. Later, in 1632, heeft Rembrandt Huygens' oudere broer Maurits (1595–1642) vereeuwigd in een klein, uiterst gedetailleerd portretschilderij (cat. 109). Op het andere werk (cat. 110), ook van de hand van Rembrandt, zien we een goede vriend van de beide broers, Jacques de Gheyn III.³ Constantijn Huygens is waarschijnlijk degene die Rembrandt heeft aanbevolen bij zijn broer en vriend De Gheyn (ondanks het feit dat hij zijn eigen portret door Lievens had laten maken).

Als secretaris van de Raad van State, de hoogste bestuurlijke positie in de Nederlandse Republiek, vervulde Maurits Huygens een spilfunctie in de politiek. De Gheyn, zoon van de gerenommeerde prentmaker Jacques de Gheyn II, was een kunstenaar, maar van hem zijn slechts enkele werken bewaard gebleven. In zijn autobiografie zegt Constantijn Huygens over De Gheyn dat hij indolent is en dat hij betreurt dat zijn vriend zo weinig doet met zijn aanzienlijke talent. Maurits, Constantijn en De Gheyn III woonden alle drie in Den Haag en deze twee portretten getuigen van hun hechte vriendschap. We zouden ons kunnen voorstellen dat de portretten naast elkaar hebben gehangen of dat de vrienden elkaars portret hadden, maar niets is minder waar. We weten namelijk zeker dat ze beiden hun hele leven lang hun eigen portret hebben gehouden. Dit kunnen we opmaken uit een Latijnse tekst in het handschrift van Maurits Huygens op de achterkant van het portret van De Gheyn, waarin staat dat De Gheyn het schilderij aan hem (Huygens) naliet en dat de twee portretten zo weer herenigd waren. De Gheyn is in 1641 in Utrecht gestorven en Maurits Huygens heeft maar één jaar langer geleefd.

In deze portretten laat Rembrandt zich van zijn meest verfijnde en precieze kant zien. Hij past de inmiddels bekende kunstgreep van de lichtinval op de achterwand toe om zijn portretten een driedimensionale uitstraling te geven. De minutieuze details van de twee hoofden op zo'n kleine schaal zijn bijzonder effectief. Ze wekken een levendige indruk, met hun lichte glimlach en wakkere blik. We gaan ervan uit dat deze opdracht heel belangrijk was voor Rembrandt, Huygens was immers een zeer invloedrijk persoon en dit kon voor de schilder een springplank zijn naar nieuwe opdrachten voor portretten van de elite in Den Haag, waar de regering en het hof resideerden. Deze portretten zijn vermoedelijk in Leiden geschilderd, waar Rembrandt nog steeds een atelier had en dat dichterbij Den Haag was dan Amsterdam. CB





Lot en zijn dochters

Van de hand van Rembrandt is geen enkel schilderij bewaard gebleven met een voorstelling van het verhaal van Lot en zijn dochters uit het Oude Testament. Van een inmiddels verloren gegaan schilderij, waarschijnlijk geschilderd in 1629 of 1630, is echter wel een reproductieprent bekend, plus twee gerelateerde tekeningen.¹ Deze groep werken op papier vertelt ons iets over de werkwijze in het atelier van Rembrandt in de vroege jaren 1630.

Het gaat ten eerste om een ets (cat. 111) van Jan van Vliet waarop te zien is hoe de twee dochters van de patriarch Lot hun vader dronken voeren tijdens hun vlucht na de verwoesting van Sodom en Gomorra (Genesis 19:30–38). Terwijl ze zich verborgen houden in een grot, vrezen de dochters dat hun kans op het stichten van een gezin verkeken is en daarom besluiten ze hun vader te verleiden. Links op de achtergrond is nog hun moeder te zien, die onderweg in een zoutpilaar veranderde omdat zij omkeek. Veel kunstenaars kozen dit tafereel als onderwerp vanwege de moralistische boodschap en de verholten erotiek. Rembrandt heeft van dit moment een ingetogen afbeelding gemaakt, al was dit nog steeds bedoeld als waarschuwing voor immoreel gedrag.

Rembrandt heeft waarschijnlijk nauw met Jan van Vliet samengewerkt tijdens het maken van deze prent, die het schilderij dat oorspronkelijk model stond in spiegelbeeld afbeeldt: Lot houdt de wijnbokaal namelijk in zijn linkerhand.² Het schilderij van Rembrandt, dat nu verloren is gegaan, was ongetwijfeld dynamischer dan de nogal statische geëteste interpretatie van Van Vliet.

Een tekening van de figuur van Lot, gemaakt rond 1629–1630, diende als voorstudie voor het schilderij. Het is een van de weinige bewaard gebleven tekeningen uit de Leidse periode van Rembrandt die als voorstudie direct aan een schilderij te koppelen is (afb. 83).³ In deze tekening zit Lot onderuitgezakt op de vloer voor zich uit te staren met een wijnbeker in zijn rechterhand. Zijn dochters ontbreken, wat erop duidt dat Rembrandt zich wilde concentreren op de figuur van de oude man. Er zijn een aantal verschillen tussen de tekening en de prent, met name in Lots gezichtsuitdrukking en houding. Op de tekening lijkt hij spijt te hebben van zijn daad, terwijl hij op de prent (en vermoedelijk ook op het schilderij dat model stond) is afgebeeld als een jolige dronkenman. De prent is 1631 gedateerd en de tekening twee jaar later. Omdat dit als voorstudie bedoeld is, lijkt dit onlogisch, maar Rembrandt dateerde zijn tekeningen soms pas veel later (zie ook cat. 16–18; afb. 87 en 117). Het lijkt aannemelijk dat hij de tekening pas signeerde toen hij deze verkocht of weggaf.

Een andere tekening toont hetzelfde onderwerp (cat. 112), maar dit keer het volledige tafereel. De tekening werd waarschijnlijk naar het schilderij gemaakt, want deze is het spiegelbeeld van de prent. Er is wel gesuggereerd dat de tekening door Jan van Vliet gemaakt werd ter voorbereiding op de ets, maar daarvoor zijn er te veel verschillen, zoals de toegevoegde wandelstok en de schoenveters van Lot. Deze tekening vertoont evenmin sporen van doorgriffelen die ontstaan zouden zijn bij het overbrengen van het ontwerp op de koperplaat. Het is daarom onwaarschijnlijk dat dit blad ter voorbereiding van de prent heeft gediend. Het is niet ondenkbaar dat deze tekening, die beslist niet van Rembrandts hand is, door een van zijn leerlingen gemaakt werd in het atelier. Op deze manier kon een kopie van een voltooid kunstwerk bewaard worden.⁴ AVC

111

JAN VAN VLIET (1605/10–68) NAAR REMBRANDT

Lot en zijn dochters, 1631

Ets op papier, 27,5 × 22,3 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd in de ondermarge: 'RHL van Rijn inventor', '1631' en 'JG. van Vliet fecit'

Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam
(94005)

BEKNOPT BIBLIOGRAFIE

Hollstein J. Visscher – Voerst (1992), nr. 1;
Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996, nr. 1a; Van de Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 39.

112

ATELIER VAN REMBRANDT
(1606–1669)

Lot en zijn dochters, ca. 1631

Rood krijt met zwart krijt, opgehoogd met witte dekverf, op bruin (geolied?) papier, 29,2 × 23,1 cm

British Museum, Londen (1836,0811.56)

BEKNOPT BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, I, onder nr. 82; Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996, nr. 1b; Van de Wetering en Schnackenburg 2001, onder nr. 39, p. 249, afb. 39a; Royalton-Kisch online (2010), nr. 89.



111



112

De Passie van Christus

Rond 1631 kreeg Rembrandt via Constantijn Huygens, de secretaris van stadhouder en prins Frederik Hendrik van Oranje, de opdracht om een serie schilderijen met de Passie van Christus te maken.¹ De eerste twee schilderijen, *De kruisafneming* en *De kruisoprichting*, werden in 1633 geleverd en zijn onmiskenbaar geïnspireerd op de altaarstukken van Peter Paul Rubens die zich tegenwoordig in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen bevinden.² Tussen 1633 en 1639 volgden andere schilderijen, waaronder *De hemelvaart*, *De graflegging* en *De herrijzenis*. De betalings- en leveringsmoeilijkheden die daarmee gepaard gingen, kennen we uit de enige door Rembrandt geschreven brieven die bewaard zijn gebleven en die hij verstuurde aan Huygens.³ De vijf overgebleven schilderijen zijn allemaal boogvormig en hebben ongeveer hetzelfde formaat (circa 90 × 70 cm), deze werken bevinden zich tegenwoordig in de Alte Pinakothek in München. Het is onduidelijk of *De kruisafneming* als eerste is gemaakt waarna Frederik Hendrik ook de rest bestelde, of dat alle schilderijen in één keer als reeks in opdracht zijn gegeven.⁴ Rond 1631 heeft zowel Rembrandt als Lievens een Christus aan het kruis op boogvormig paneel geschilderd (afb. 48 en afb. 168).⁵ Hoewel dit werk strikt genomen geen deel uitmaakt van Rembrandts Passiereeks, lijkt het aannemelijk dat de twee kunstenaars beiden door de prins van Oranje benaderd werden voor de opdracht en dat hij vervolgens een kunstenaar koos om de Passiereeks te vervaardigen.⁶ De twee schilderijen vertonen veel

Afb. 168 · Jan Lievens, *Christus aan het kruis*, 1631.
Olieverf op doek, 129 × 184 cm. Musée des Beaux-Arts, Nancy

Afb. 169 · Rembrandt, *De kruisafneming*, ca. 1632.
Olieverf op paneel, 89,6 × 65 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München (395)



REMBRANDT EN JAN GILLISZ. VAN
VLIET (1605/10–68)

De kruisafneming: eerste plaat, 1633

Ets op papier, later opgewerkt met penseel en
grijze wassing, 51,8 × 40,2 cm
Gesigneerd en gedateerd middenonder:
'Rembrant. ft. / 1633'

British Museum, Londen (F,5.3)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 81 (1); Hind 1923, nr. 102;
Hollstein Rembrandt (1969), nr. 81 (1); Bruyn et
al. 1982–2014, II (1986), nr. A65 (grafische
reproductie 1); Schuckman, Royalton-
Kisch en Hinterding 1996, nr. 17;
Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000,
nr. 22; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 118.

REMBRANDT EN JAN GILLISZ. VAN
VLIET (1605/10–68)

De kruisafneming: tweede plaat, 1633

Ets en gravure op papier, 53 × 41,1 cm
Gesigneerd en gedateerd middenonder:
'Rembrandt. f. cum pryvl.o / 1633'

Fitzwilliam Museum, Cambridge (P.2270-R)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 81 (2); Hollstein Rembrandt
(1969), nr. 81 (2); Bruyn et al. 1982–2014,
II (1986), nr. A65 (grafische reproductie 2);
Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996,
nr. 16; Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch
2000, nr. 23; New Hollstein Rembrandt (2013),
nr. 119.11.

overeenkomsten en zijn deels ontleend aan een schilderij van Rubens met hetzelfde onderwerp dat de kunstenaars gekend hebben door een reproductieprent van Paulus Pontius die in 1631 was verschenen.⁷

Mogelijk op aandringen van Hendrick van Uylenburgh en ongetwijfeld in navolging van Rubens, begon Rembrandt zijn schilderijen te commercialiseren door hier reproductieprenten naar te maken, zodat hij deze aan een breder publiek kon verkopen. Hoewel hij al eerder enkele kleine prenten naar zijn schilderijen had gemaakt (zie cat. 56 en 125), had hij zich nog nooit aan een ets van dit formaat gewaagd. De resultaten – één mislukt en één geslaagd exemplaar – geven ons veel informatie over de werkwijze van Rembrandt.⁸ De platen tonen weliswaar zijn grenzen als prentmaker aan, maar voor de jonge kunstenaar moet dit ambitieuze project een belangrijk leerproces zijn geweest. Toch bleek het project uiteindelijk te hoog gegrepen en Rembrandt maakte geen nieuwe prenten meer naar de andere schilderijen uit de Passiereeks.⁹

Beide prenten (cat. 113 en 114) zijn, met enige variaties, een kopie van Rembrandts schilderij in München (afb. 169), maar qua sfeer, techniek en afwerking verschillen de prenten sterk.¹⁰ De voorstelling toont Christus die door drie mannen met behulp van een ladder van het kruis afgenomen wordt, terwijl Johannes de Evangelist onderaan staat om het lichaam op te vangen. Een groep rouwende mannen en vrouwen staat rondom toe te kijken, waaronder links prominent op de voorgrond de oosterse figuur van Jozef van Arimathea.¹¹ De Maagd Maria is rechtsonder in diepe rouw neergevallen en wordt ondersteund door Maria Magdalena. Rembrandts portret valt te herkennen in de figuur bovenaan de ladder rechts, die het lichaam van Christus vasthoudt en de toeschouwer direct aankijkt.

De drie eigenaardige, vlekkerige afdrukken die bewaard zijn van Rembrandts eerste poging om van *De kruisafneming* (cat. 113) een ets te maken, tonen aan dat dit mislukte. Op deze prent zijn grote donkere delen te zien, waarschijnlijk ontstaan door penseelstreken. Over de gehele compositie zijn witte vlekken te zien die het gevolg zijn van het verbrokkelen van de etsgrond tijdens het etsproces, waardoor de plaat eronder is uitgebeten door het zuur. Ondanks aanzienlijke schade is de boogvorm van het schilderij nog goed te herkennen. De zichtbare etslijnen verraden een techniek die minder schetsmatig en spontaan is dan in andere etsen van Rembrandt. Vermoedelijk heeft hij de hulp ingeroepen van zijn Leidse medewerker en prentmaker Jan van Vliet, die al eerder reproductieprenten naar zijn schilderijen had gemaakt (zie cat. 50, 102 en 111). De plaat is waarschijnlijk het resultaat van een nauwe samenwerking tussen de twee kunstenaars.

Na de eerste mislukking ondernam het tweetal nog een poging, maar ditmaal werd kozen voor een rechthoekige compositie (cat. 114). De nieuwe achtergrond, met een denkbeeldig gezicht op Jeruzalem, was een ander punt waarop ze afweken van de oorspronkelijke compositie van het schilderij. Nog meer dan op de eerste plaat is in deze prent de reproductiestijl van Jan van Vliet te herkennen, met name in de kruisarceringen op de achtergrond. De kruisende lijnen geven een glanzend moiré-effect dat alleen een specialist kon produceren en dat Rembrandt niet in de vingers had. In tegenstelling tot de eerste plaat was Rembrandt over deze tweede poging wel tevreden en hij signeerde de prent dan ook in de ondermarge. De prent zou een van Rembrandts meest begeerde drukken worden en kreeg zelfs als bijnaam, 'de twintigguldenprent', verwijzend naar de hoge prijs van sommige afdrukken.¹² Talrijke afdrukken en vele kopieën werden van deze prent gemaakt.¹³





Naast de bewaard gebleven schilderijen, brieven en de twee prenten is deze opdracht mogelijk ook nog gedocumenteerd in de vorm van een tekening in pen en inkt waarop een kunstenaar voor een ezel te zien is (cat. 115). Van deze lange en dunne figuur met een spits gezicht wordt soms gezegd dat het Jan Lievens is.¹⁴ Het schilderij dat op de ezel staat is boogvormig van formaat, wat doet vermoeden dat het hier om een van de Passie-schilderijen in wording gaat.

Een andere tekening, gesigneerd en gedateerd 1634 (cat. 116), wordt eveneens in verband gebracht met Rembrandts Passiereeks. Het gaat om een van zijn indrukwekkendste vroege tekeningen, met dramatische clair-obscur-effecten. Lange tijd bestond onzekerheid over het onderwerp, maar inmiddels weet men dat het gaat over Christus en de discipelen in het Hof van Gethsemane. Het werk is moeilijk thuis te brengen in Rembrandts oeuvre, maar houdt mogelijk verband met het hierboven besproken project van Rembrandt en Van Uylenburgh om grootschalige prenten te maken. Van de Wetering beschrijft de tekening als een grisaille, maar het ongebruikelijk grote formaat zou erop kunnen wijzen dat het een voorstudie betreft voor een prent die Rembrandt uiteindelijk niet heeft gemaakt.¹⁵ De tekening vertoont echter geen sporen van doorgriffelen. Qua afmetingen is dit werk vergelijkbaar met de prenten van *De kruisafneming*, al is het iets kleiner, wellicht omdat het blad op een gegeven moment is bijgesneden. Dit wordt ondersteund door het feit dat een van de elf apostelen die bij de arrestatie van Christus aanwezig was, ontbreekt. De twaalfde apostel, Judas, arriveerde pas later samen met de Romeinse soldaten. Waarschijnlijk is aan de rechterkant van het papier een strook afgesneden en is daarmee die elfde apostel verwijderd. AVC

115

REMBRANDT

Een kunstenaar in zijn werkplaats, ca. 1630

Pen en bruine inkt op papier, 20,5 × 17 cm
Opschrift met pen en bruine inkt rechtsonder:
'Rt [?]'

J. Paul Getty Museum, Los Angeles (86.GA.675)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, II, nr. 390; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), onder nr. A18; Schatborn en Ornstein-van Slooten 1984, nr. 9; Goldner en Hendrix 1992, nr. 103; Ackley et al. 2003, nr. 19; Bevers et al. 2009, pp. 5–6; Royaltan-Kisch online (2019), nr. 390.



116

REMBRANDT

Christus en de discipelen in het Hof van
Gethsemane, 1634

Pen en bruine inkt met grijze en bruine wassing
en zwart, rood en groen krijt, opgehoogd met
witte dekverf, op papier (met in het midden een
ongelijkmatig stuk dat door de kunstenaar is
vervangen en bovenaan een horizontale strook
van 2 cm die eerst is verwijderd en later weer is
toegevoegd), 35,7 × 47,8 cm

Gesigneerd en gedateerd in zwart krijt rechtsboven:
'Rembrandt. / f. 1634'

Teylers Museum, Haarlem (O+ 047)

[alleen in Leiden]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, I, nr. 89; Bevers, Schatborn en
Welzel 1991, nr. 6; Bruyn et al. 1982–2014, V (2010),
pp. 182–183; Schatborn 2011, p. 299; Royalton-Kisch
en Schatborn 2011, nr. 19; DeWitt et al. 2011, nr. 15;
Van de Wetering 2017, nr. 111; Royalton-Kisch online
(2019), nr. 89.





Ecce Homo

Vanaf 1631 was Rembrandt druk bezig met het vervaardigen van taferelen uit de Passie van Christus, zowel in prent- als in schilderkunst (zie ook cat. 113, 114 en 116; afb. 48 en 169). In zijn beginjaren probeerde Rembrandt verschillende werkwijzen uit, zoals deze prent en de grisaille olieverschets ter voorbereiding hiervan (cat. 117 en 118).¹ De olieverschets, vervaardigd in 1634 (cat. 117), toont een tafereel uit de Passie waarin Christus aan de bevolking van Jeruzalem wordt gepresenteerd. Met zijn handen vastgebonden en de doornenkroon op zijn hoofd staat hij op een platform. Pontius Pilatus, de Romeinse prefect van de provincie Judea, zit voor hem onder een baldakijn. De titel *Ecce Homo* ('Aanschouw de man') verwijst naar de woorden die Pilatus uitsprak toen hij Christus tijdens zijn proces toonde aan de mensenmenigte die was toegestroomd om diens terechtstelling te eisen. Het ongebruikelijke aan deze *Ecce Homo* is dat Rembrandt de aandacht niet zozeer op Christus vestigt, maar op de weifelende Pilatus, omringd door een groep hogepriesters die er bij hem op aandringen om Christus ter dood te veroordelen. Het afwerende handgebaar van Pilatus suggereert dat hij de roede die de opdringerige priesters hem in handen proberen te drukken, niet wil aanpakken. Christus kijkt vrij onbewogen toe. Met deze ongewone interpretatie laat Rembrandt eens te meer zijn originaliteit zien. Hij laat zien dat hij in staat was een bekend tafereel uit het Nieuwe Testament vanuit een andere invalshoek te belichten. Typisch Rembrandt is ook dat hij zichzelf als figurant opvoert, namelijk als de man die naast Christus over de balustrade leunt.

Deze grisaille is gemaakt op papier, een ongebruikelijke drager, want voor schilderijen gebruikte Rembrandt meestal paneel. Dit impliceert dat hij van plan was om naar deze compositie een prent te maken (cat. 118). Het papier heeft hetzelfde formaat als de koperplaat en vertoont sporen van doorgegriffelde contourlijnen (afb. 171). Dit is de grootste prent die Rembrandt ooit heeft gemaakt en aanvankelijk werd de plaat helemaal aan Rembrandt toegeschreven, maar Martin Royalton-Kisch heeft aangetoond dat hij deze samen met Jan van Vliet vervaardigd moet hebben (zie ook cat. 113 en 114).² De voorbereidende olieverschets maakte hij waarschijnlijk voor zijn collega-prentmaker. Zelf zou hij niet zo'n uitgebreide voorbereiding nodig hebben gehad. De twee kunstenaars hebben dus samen aan de koperplaat gewerkt. In de opeenvolgende proefdrukken zijn de verschillende ontwikkelingsstadia duidelijk zichtbaar.



Afb. 170 · Rembrandt en Jan van Vliet, Christus voor Pilatus: grote plaat (*Ecce Homo*), ca. 1635. Ets op papier, opgewerkt met bruine olievers, 55 × 45 cm. British Museum, Londen (F.4.181)



Afb. 171 · Detail van cat. 118 waarop sporen van doorgriffelen te zien zijn

REMBRANDT

Christus voor Pilatus (Ecce Homo), 1634

Olieverf op papier op doek, doorgegriffeld met een stylus, 54,5 × 44,5 cm
 Gesigneerd en gedateerd onder de klok rechts op de achtergrond: 'Rembrandt f. / 1634'

National Gallery, Londen (NG1400)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius en Gerson 1969, nr. 546; Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), nr. A89; Tümpel 1986, nr. 50; Bomford et al. 1988, nr. 2; Ackley et al. 2003, nr. 48; Bomford et al. 2006, nr. 4; Black en Hermens 2012, nr. 21; Schatborn, Starcky en Curie 2016, nr. 27; Van de Wetering 2017, nr. 112.

118

REMBRANDT EN JAN GILLISZ. VAN VLIET (1600/10–1668)

Christus voor Pilatus: grote plaat (Ecce Homo), 1635–1636

Ets met burijn en droge naald op papier, 54,7 × 44,5 cm
 Gesigneerd en gedateerd in marge linksonder: 'Rembrandt f. 1636 cum privile.'

Fondation Custodia, Parijs (1419)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 77; Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996, nr. 16; Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 24; Hinterding 2008, nr. 63; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 155.11.

De eerste staat, waarvan slechts drie afdrukken bewaard zijn gebleven, is duidelijk nog niet voltooid, want het middengedeelte is nog blanco (zie ook cat. 127). Op deze eerste geëtste staat is ook te zien dat er veel gebruik is gemaakt van een burijn, een instrument dat Rembrandt zelden hanteerde en dat wijst op de inbreng van Jan van Vliet. Er bestaat een ingrijpend opgewerkte afdruk van de eerste staat waarop Rembrandt met dikke bruine verf heeft geprobeerd enkele verkeerde interpretaties van Van Vliet te corrigeren (afb. 170). Zo heeft hij de baldakijn boven Pilatus kleiner gemaakt, de boog links vergroot en de contouren van bepaalde architectonische elementen en figuren op de achtergrond sterker benadrukt. Nadat Van Vliet deze correcties had doorgevoerd, heeft Rembrandt zelf met een droge naald of burijn (maar nooit geëts) nog wat toevoegingen gedaan. Deze aanpassingen komen overeen met Rembrandts eigen stijl, net als zijn met een droge naald toegevoegde handtekening. In zijn retouches heeft hij ook figuren toegevoegd die niet op de olieverfschets stonden, zoals de soldaat die de menigte tegenhoudt. Verder is de toeschouwer links onderin veranderd in een kale man met een kalotje, die ook in andere etsen van Rembrandt te zien is en vast een van zijn favoriete modellen geweest is.³ Dankzij de verschillende proefdrukken is het dus mogelijk om het productieproces van deze prent stap voor stap te volgen, inclusief Rembrandts correcties. Het uitwerken van de compositie op de koperplaat resulteerde onvermijdelijk in enkele verschillen ten opzichte van de olieverfschets. De klok bijvoorbeeld komt op de prent minder duidelijk naar voren terwijl details die in de grisaille alleen lichtjes waren opgezet veel nadrukkelijker verschijnen in de ets, zoals het zelfportret van Rembrandt en de gelaten gezichtsuitdrukking van Christus.⁴ De olieverfschets is weliswaar gedateerd op 1634 (onder de klok), maar het duurde veel langer voordat de plaat voltooid was. De eerste staat is gedateerd in 1635 en de tweede staat zelfs een jaar later, in 1636 (in de marge onderaan). Door een olieverfschets te maken in plaats van zijn gewoonlijke studies in krijt (zoals cat. 100 en 120) ter voorbereiding van zijn prenten, kon Rembrandt ook de dramatische lichteffecten die hem voor ogen stonden laten zien.

Ecce Homo wordt doorgaans beschouwd als een pendant van Rembrandts *Kruisafneming* (cat. 113 en 114), de prent die door Hendrick van Uylenburgh werd uitgegeven. Het opschrift linksonder op *Christus voor Pilatus* (cat. 118) verwijst naar een privilege, een soort auteursrecht bedoeld om de verspreiding van illegale kopieën te voorkomen. Zo'n privilege moest officieel worden goedgekeurd door de Staten-Generaal, maar geen archiefdocument van een eventueel door Rembrandt ingediende aanvraag is bewaard gebleven. Van deze plaat bestaan talloze afdrukken, wat suggereert dat deze al in Rembrandts tijd zeer gegeerd was. Een afdruk kostte zelfs zoveel dat de plaat de bijnaam 'de dertigguldenprent' kreeg.⁵ AVC





Vrouwelijk naakt

Vroegere prentmakers zoals Lucas van Leyden en Hendrick Goltzius vervaardigden regelmatig gravures van vrouwelijk naakt, maar bij hen ging het echter om een klassieke en geïdealiseerde verbeelding.¹ Ook maniëristische kunstenaars van de generaties vóór Rembrandt verbeeldden veel naakten, maar dan op een onrealistische, gestileerde en Italianiserende manier.² Rembrandt daarentegen liet deze conventies links liggen en koos voor een realistische benadering. Omstreeks 1631 maakte hij twee prenten van een mollige, naakte vrouw met een uitgezakt lichaam en hangborsten (cat. 119 en 121). Rembrandt vervaardigde zijn eerste geëtste naakten vlak na zijn verhuizing naar Amsterdam, wat mogelijk te maken had met de beschikbaarheid van naaktmodellen in het atelier van Van Uylenburgh.³ Het mollige lichaam van de *Zittende naakte vrouw* (cat. 119) was misschien bedoeld om zijn tijdgenoten te choqueren, maar het werk vond wel gretig aftrek onder verzamelaars in die tijd. De etser Wenceslaus Hollar maakte er zelfs al in 1635 kopieën van.⁴ Het succes van deze prent was mogelijk te danken aan de directe blik waarmee de vrouw ons aankijkt, zonder enige schaamte.

Dit succes moet Rembrandt ertoe hebben aangezet om vergelijkbare prenten te maken. Voor een van deze werken is een voorbereidende tekening bewaard gebleven, het betreft een studie van een naaktmodel in zwart krijt (cat. 120). Het is de vroegst bekende tekening die Rembrandt van een vrouwelijk naakt heeft gemaakt. Deze studie gebruikte hij voor een prent van Diana (cat. 121) en zo toverde hij een eenvoudig model om tot de godin van de jacht uit de klassieke mythologie.⁵ De contouren van het lichaam op deze tekening zijn doorgegriffeld en de achterkant van het blad is met zwart krijt gefrotteerd om de lijnen zo op de etsgrond over te brengen. De pijlkoker en boog van Diana zijn in de tekening slechts vluchtig geschetst en op de uiteindelijke prent hangen ze niet meer aan een boom achter de godin, maar liggen ze naast haar. Deze tekening is minder spontaan dan andere krijtstudies van Rembrandt, wat erop zou kunnen wijzen dat hij deze vervaardigde met de prent voor ogen of heeft gekopieerd van een eerdere spontanere studie. Opvallend genoeg is de vrouw op de tekening iets minder mollig dan de godin op de prent. Rembrandt heeft de vorm van haar lichaam waarschijnlijk lichtjes overdreven bij het maken van de ets.

De twee prenten (cat. 119 en 121) zijn ongeveer even groot en beide vrouwen kijken de beschouwer met een kalme, bijna onbewogen blik aan. Gezien het feit dat de vrouwen naar elkaar toegekeerd zijn, is het niet ondenkbaar dat ze als pendanten bedoeld zijn. De vrouw op *Zittende naakte vrouw* (cat. 119) is dan wellicht Callisto, een van de nimfen van Diana die weggestuurd werd toen bleek dat ze zwanger was van Jupiter.⁶ We kunnen dit echter niet met zekerheid vaststellen, want de prent bevat geen attributen die kunnen helpen met de identificatie.

119

REMBRANDT

Zittende naakte vrouw, ca. 1631

Ets op papier, 17,7 × 16 cm

Gemonogrammeerd rechtsboven: 'RHL'

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-260)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 198.11; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 198.11; Lloyd Williams 2001, nr. 12; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 88.11.

120

REMBRANDT

Badende Diana, ca. 1630–1631

Zwart krijt met bruine wassing op papier, contouren doorgegriffeld om compositie over te brengen, 18,1 × 16,4 cm

British Museum, Londen (1895,0915.1266)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, I, nr. 21; Bevers, Schatborn en Welzel 1991, nr. 6; Lloyd Williams 2001, nr. 10; Royalton-Kisch online (2019), nr. 21.

121

REMBRANDT

Badende Diana, ca. 1631

Ets op papier, 17,8 × 15,9 cm

Gemonogrammeerd rechtsonder: 'RHL f.'

British Museum, Londen (F,5.150)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 201; Hind 1923, nr. 42; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 201; Lloyd Williams 2001, nr. 11; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 89.









122

Verhalen uit de klassieke mythologie zijn bij uitstek geschikt voor het afbeelden van vrouwelijk naakt. In dezelfde periode vervaardigde Rembrandt een ets met *Jupiter en Antiope* (cat. 122). Hij koos voor het moment waarop Jupiter de beeldschone Antiope niet meer kan weerstaan en haar in de gedaante van een sater besluit terwijl ze ligt te slapen.⁷ Antiope is klassieker geproportioneerd dan andere naakten van Rembrandt. Ze is waarschijnlijk niet naar een model getekend, maar geïnspireerd op eerdere prenten van andere kunstenaars, zoals de ets van Annibale Carracci uit 1592 met hetzelfde onderwerp of de prent van Werner van den Valckert uit 1612, die een slapende Venus toont die door saters wordt gadegeslagen.⁸ In een van zijn laatste etsen uit 1659 zou Rembrandt nog een keer teruggrijpen naar dit thema, maar dan op een grotere plaat.⁹

Het thema van *Jozef en de vrouw van Potifar* (cat. 124) moet Rembrandt hebben aangesproken, want het verhaal bevat dramatiek en daarmee de mogelijkheid een heel scala aan emoties af te beelden. Daarnaast bood het hem ook de kans een naaktfiguur in een Bijbelse context te plaatsen.¹⁰ Jozefs lichaamstaal spreekt boekdelen wanneer hij vol weerzin de kamer uitvlucht waar de vrouw van Potifar hem probeert te verleiden, zijn mantel achterlatend. Rembrandt heeft zich waarschijnlijk laten inspireren door erotiek in een prent van de Italiaan Antonio Tempesta, van wie hij een aantal werken bezat.¹¹ Rembrandt experimenteert in deze prent ook met clair-obscur, want Jozef baadt in het licht terwijl de vrouw van Potifar wordt omringd door duisternis.¹²

Een vrouwelijke naaktfiguur is ook te zien in *Het scheepje van fortuin* (cat. 123), de enige boekillustratie uit Rembrandts vroege carrière en één van de prenten met de meest complexe iconografie.¹³ De prent is de frontispies van het derde hoofdstuk van *Der Zee-Vaert Lof* van de Nederlandse schrijver Elias Herckmans (1596–1644). Het betreft een lang gedicht over de geschiedenis van de zeevaart, van de Ark van Noach tot de tijd waarin de auteur leefde. De titelpagina en alle andere illustraties in dit boek, dat in 1634 in Amsterdam werd uitgegeven, zijn van de hand van de minder bekende prentmaker Willem Basse (ca. 1613–1672). Rembrandts bijdrage is de enige illustratie die gesigneerd en gedateerd is in de plaat. Het is onduidelijk waarom Rembrandt maar één illustratie heeft geëst, maar het thema van de prent suggereert

122

REMBRANDT

Jupiter en Antiope: kleine plaat, ca. 1631

Ets op papier, 8,5 × 11,3 cm

Gemonogrammeerd rechts: 'RHL'

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-436)

BEKNOPT BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 204.I; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 204.I; Lloyd Williams 2001, nr. 13; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 78.1.

123

REMBRANDT

Het scheepje van fortuin, 1633

Ets op papier, 11,2 × 16,7 cm

Gesigneerd en gedateerd op het schip
rechtsonder: 'Rembrandt f. 1633'

Bodleian Libraries, Oxford (D 4.21 Art)
[alleen in Oxford]

BEKNOPT BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 111; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 111; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 123.

DER
ZEE-VAERT LOF.
Derde Boeck.



Bellone ^a (die te gaer met Mars te velde torften
'tGehamerd yser, tot bescherm, van buyck en borsten:
Wen sabels blixems-flagh en dond'rend' veld-geschrey
Iav'lijn en flitsen stroyd op Mavors oorloghs rey)
Verbied (om weynigh rusts en adem locht te scheppen)
'T allarm trompets geluyt en 't nare brand-klocks kleppen
Te water en te land, beyd' krijger en matroos;
So langh, tot nieuwe twist heur stael ten ^b rechter koos.
Weshalven dat den vorst ^c August' de heyl'ge tempel
Des achtersienden ^d Gods doet sluyten, aen den drempel

ne, om hun scheydsman te wesen, diens degen dan langhst is, diens recht alder-grootst is, so de wijse Seneca seyde:
Ius est in armis, opprimat leges pudor. ^c Octavius Caesar Augustus, Monarcha ende Roomsche Keyser. ^d Den
achtersienden God was Janus, die eertijds by den Heydenen eenen koninck gheweest is, den eersten Politicus,
ofte Burgerlijcken, die het grove woefte ende rouwe leven der menschen veranderde tot een eerlijcke sachte en
reckelijcke burgherlijckheyd van leven, daeromme hem eerst de Romeynen als eenen half God ghe-eerd, ende
namaels Numa Pompilius hem eenen tempel ter eeren ghebouwd heeft, hem met twee aensichten uytbeeldende,
te weten, met het achterste siende op de voorgaende rowe manier van leven, en met het voorste aengesicht sien-
de op 't gene dat alreede door hem verniewt, ofte verbeterd was, door welcke manier van leven de luyden vrede-
lijk malkanderen beminden; daerom hem de Romeynen in tijd des oorloghs gheduyrigh offerden; want als de

ANNO MVNDI
3935.

Ætat. Romę 723.

^a Bellone, de suster van
Mars, beyde God ende
Goddinne des oorloghs.

^b Wanneer tusschen
twee partyen twisten op-
staen, ende sich onder
malkander door bereden
niet vergelyckē konnen,
kiezen gemeenelyck den
degen van Mars en Bello-

N

De



124

wel dat hij deze speciaal voor Herckmans' boek maakte, ondanks het feit dat hij er ook losse afdrukken van liet maken. In het derde hoofdstuk van *Der Zee-Vaert Lof* komt de Romeinse geschiedenis aan bod. De illustratie van Rembrandt kan geïnterpreteerd worden als een vredestafereel na de overwinning van Octavianus op Marcus Antonius en Cleopatra in de zeeslag bij Actium in 31 v.Chr. Octavianus (de latere keizer Augustus) zit op een geknield paard (moe van de oorlog) terwijl achter hem de deuren van de tempel van Janus gesloten worden, zoals gebruikelijk in tijden van vrede. De naakte vrouw die de zeilen van het schip vasthoudt wordt gewoonlijk gezien als de godin Fortuna die het oorlogsschip veilig de haven uit loodst nu het weer vrede is.

Met uitzondering van *Diana* (cat. 120) zijn geen andere getekende naakten uit Rembrandts beginjaren overgebleven. Hij heeft rond 1630 wel een vrouwelijk naakt geschilderd, namelijk *Andromeda* (afb. 44), ook weer ontleend aan de klassieke mythologie. Daarnaast schilderde hij een groep naakte vrouwen in *Diana badend met haar nimfen*.¹⁴ In zijn latere carrière – in de jaren 1650 – maakte hij bovendien nog meer etsen van naaktfiguren.¹⁵ Jan Lievens verwerkte eveneens naaktfiguren in zijn historiestukken, zij het op meer conventionele wijze dan Rembrandt. Zijn *Suzanna en de ouderlingen* kennen we nu alleen nog via een geëtste reproductie van Jan van Vliet uit omstreeks 1634 (afb. 172).¹⁶ AVC

124

REMBRANDT

Jozef en de vrouw van Potifar, 1634

Ets op papier, 9,5 × 11,9 cm

Gesignd en gedateerd linksonder:

'Rembrandt f. 1634'

Ashmolean Museum, Oxford (WA2008.41)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 39.I; Hollstein Rembrandt (1969),

nr. 39.I; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 128.I.



Afb. 172 · Jan van Vliet naar Jan Lievens, *Suzanna en de ouderlingen*, ca. 1634. Ets met burijn op papier, 55,1 × 43,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-33.390)

Afb. 173 · Detail van cat. 124



Late Bijbelse etsen

Omstreeks 1633 had Rembrandt de moeilijke techniek van het etsen volledig onder de knie. Voor een optimaal effect combineerde hij vaak de techniek van het graveren met etsen met droge naald. De voorheen wat hoekige lijnvoering maakte rond deze tijd plaats voor een uiterst gevarieerde en vloeiende lijnvoering. Na het soms schematische clair-obscur in zijn eerdere etsen ontwikkelde hij een doordachte verdeling van licht en donker met uiterst genuanceerde, tonale overgangen. Naast geëtste tronies of een enkel portret (cat. 21) legde hij zich vooral toe op vertellingen uit de Bijbel waarin de gemoedsuitdrukkingen en psychologische interactie van de personages centraal staan. Ook het landschappelijke element werd van belang.

In de gelijkenis van de *Barmhartige Samaritaan* wordt verteld hoe twee hooggeplaatste Joden, een priester en een Leviet, weigeren om een slachtoffer van een geweldsmisdrijf langs de kant van de weg te helpen, terwijl een door de Joden geminachte Samaritaan de man uit barmhartigheid wél hulp biedt.¹ Met deze parabel illustreert Jezus dat het gebod van naastenliefde ook mensen buiten de eigen geloofsgemeenschap betreft. Rembrandt verbeeldt niet als gebruikelijk hoe de Samaritaan de gewonde helpt, maar de passage waarin wordt verteld hoe hij de man naar een herberg brengt. De gewonde wordt bij aankomst van zijn paard geholpen, terwijl de Samaritaan aan de deur de herbergier twee dinars betaalt voor zijn verzorging (cat. 125). Met alledaagse details, zoals de hond die zijn behoefte doet, de uit het raam toekijkende man en de vrouw aan de put in de achtergrond, heeft de prent een ongewoon genrechtig karakter. De prent herhaalt vrij nauwkeurig de compositie van Rembrandts gelijknamige schilderij dat 1630 is gedateerd (afb. 45).² Slechts in de voorgrond zijn wat veranderingen aangebracht. Deze exercitie is in zoverre ongebruikelijk dat Rembrandt doorgaans grisaille schetsen schilderde als model voor zijn eigen etsen of voor de gegraveerde reproducties door Jan Gillisz. van Vliet (cat. 117 en 118). Het is goed denkbaar dat Rembrandt, toen zijn samenwerking met Van Vliet in 1633 eindigde, met deze prent de mogelijkheden bestudeerde om de eigen composities te gaan reproduceren. Het is Rembrandts eerste 'tonale' prent waarin de geleidelijke overgangen zoals in de schilderijen worden nagebootst.³

In de ets met *Christus en de Samaritaanse vrouw* (cat. 126) wordt verbeeld hoe Christus bij de bron van Jacob in Samaria een vrouw ontmoet en haar te drinken vraagt. Dit verwondert haar, aangezien Joden en Samaritanen gewoonlijk niet met elkaar spreken. In zijn verwijzing naar het drinken van levend water profeteert Christus het nieuwe geloof: 'Het zal in hem een bron worden waaruit water opwelt dat eeuwig leven geeft.'⁴ Gedetailleerd worden de vervallen ruïnes weergegeven die mogelijk het oude, Joodse geloof symboliseren. In de verte zijn de discipelen in aantocht, die erover twisten dat hun rabbi met een Samaritaanse spreekt.

In de *Verkondiging aan de herders* (cat. 127) wordt op dramatische wijze verbeeld hoe in de kerstnacht een engel aan de herders verschijnt om hun de geboorte van Christus te verkondigen.⁵ Het is Rembrandts eerste nachtstuk in ets.⁶ De goddelijke, door putti omgeven lichtbron in de hemel valt in een straal op aarde, waar de herders met hun vee angstig uiteenstuiven. Met een ongekennde virtuositeit weet Rembrandt hier licht in al zijn gradaties en contrasten weer te geven, van fel licht tot uiterst donker en van uiteenspattende stralen tot schemer. In de landschappelijke zetting verhoogt hij het ruimtelijke effect door de hoge bomen af te wisselen met een heuvelachtig landschap in de verte. cv

125

REMBRANDT

De barmhartige Samaritaan, ca. 1633

Ets, gravure en droge naald op papier,
25 × 21,2 cm

Fitzwilliam Museum, Cambridge (AD.12.39-16)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 90; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 90.1; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 116.1.

126

REMBRANDT

Christus en de Samaritaanse vrouw, 1634

Ets op papier, 12,3 × 10,6 cm
Gesigneerd en gedateerd rechtsboven:
'Rembrandt f. 1634'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1962.17.88)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 71; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 71.1; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 127.1.

127

REMBRANDT

De verkondiging aan de herders, 1634

Ets, gravure en droge naald op papier,
26,1 × 21,7 cm
Gesigneerd en gedateerd rechtsonder:
'Rembrandt f. 1634'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.423)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 44; Hollstein Rembrandt (1969),
nr. 44.III; New Hollstein Rembrandt (2013),
nr. 125.III.







Rembrandt en Dou

Rembrandt voerde in Leiden een werkplaats waar diverse leerlingen werkten (zie cat. 132 en 133). Het lesgeld dat zij betaalden, gaf Rembrandt extra inkomsten.³ Naast basisvaardigheden zoals tekenen of het wrijven en prepareren van verf werden zij, naar algemeen gebruik, geoefend in het schilderen door het maken van kopieën en varianten naar reeds bestaande werken. Bij gebleken talent werden zij ingezet voor het inschilderen van specifieke onderdelen in werken van de meester. Over Rembrandts zeer productieve werkplaats in Amsterdam is het nodige bekend, maar kennis over de Leidse werkplaats is er nauwelijks. Wel staat vast dat op 1 januari 1628 de toen veertienjarige Gerrit Dou als leerling werd aangenomen. Hij had al een jarenlange opleiding achter de rug als glasschrijver, en zal dus al bekend zijn geweest met verfmaterialen, schildertechnieken, ontwerpen en tekenen.⁴ Dou werd een van Rembrandts meest succesvolle leerlingen. Het is waarschijnlijk dat hij Rembrandts werkplaats bestierde als een soort dependance toen de meester in Amsterdam in beslag werd genomen door talrijke portretopdrachten.⁵ In 1634 of 1635 richtte Dou waarschijnlijk een eigen werkplaats op en zou snel uitgroeien tot een van de meest succesrijke meesters van zijn tijd.

Een schilderij dat recent veel stof heeft doen opwaaien betreft het beroemde *Zelfportret* in het Mauritshuis dat sedert mensenheugenis werd beschouwd als een van Rembrandts meesterwerken (cat. 128). Op grond van technisch onderzoek in 1991 werd het niet langer beschouwd als een origineel, maar als een kopie naar de variant in Neurenberg (afb. 41), die tot dat moment juist als kopie naar het werk in Den Haag te boek had gestaan.⁶ Als belangrijkste argument voor de omkering gold de ontdekking van een voor Rembrandt ongebruikelijke ondertekening. Als kopiist werd al gauw de naam van Rembrandts leerling Dou genoemd. Het kan echter niet worden uitgesloten dat niet Dou, maar leerling Isaac de Jouderville voor de kopie verantwoordelijk was.⁷

128

GERRIT DOU (1613–1675)

NAAR REMBRANDT

Portret van Rembrandt met halsberg,
ca.1630

Olieverf op paneel, 37,9 × 28,9 cm

Mauritshuis, Den Haag (148)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A. 21 (als Rembrandt); Schwartz 1984, p. 60 (als Rembrandt); Bevers, Schatborn en Welzel 1991, nr. 4 (als Rembrandt); Grimm 1991, pp. 20–21 (als kopie naar Rembrandt, Jouderville?); Wadum en Buvelot 1999, pp. 35–41; White en Buvelot 1999, nr. 14b (als kopie naar Rembrandt); Sluijter 2000 (eigenhandige herhaling Rembrandt); Chong 2000, pp. 13–23 (mogelijk Rembrandt); Buijsen 2000; Buvelot en Vermeeren 2004, p. 264 (kopie Rembrandts atelier); Bruyn et al. 1982–2014, IV (2005), pp. 597–598 (als kopie naar Rembrandt); Schwartz 2006, p. 2 (als kopie naar Rembrandt).



In 1631 kreeg Rembrandt de aanzienlijke opdracht om het portret te schilderen van prins Ruprecht van de Palts (1609–1689), derde zoon van de naar de Republiek uitgeweken Frederik, keurvorst van de Palts en koning elect van Bohemen, en zijn vrouw Elizabeth Stuart (cat. 129).⁸ Hoewel het vorstenpaar in ballingschap leefde, genoot het in de Republiek hoog aanzien: Frederik was niet alleen een vorst van protestantse huize, maar ook nog eens de volle neef van stadhouder Frederik Hendrik. Voor het portret van de oudste zoon, prins Karel Lodewijk, ging de opdracht naar Rembrandts vriend Jan Lievens (afb. 174).⁹ Het werden geen traditionele portretten, maar twee dubbelportretten waarin de prinsen in de gedaante van twee historische personages – respectievelijk de jonge Alexander de Grote en de jonge koningsprofeet Samuel – worden onderricht door hun mentoren in de gedaante van de wijsgeer Aristoteles en de hogepriester Eli.¹⁰ Beide werken zijn uitgevoerd op doek, toen nog ongebruikelijk voor de twee schilders, en van min of meer dezelfde afmetingen, wat erop wijst dat ze als pendants bedoeld waren. Ook de opzet als een *portrait historié* zal door de opdrachtgever zijn bepaald.¹¹



Afb. 174 · Jan Lievens, *Portret van prins Karel Lodewijk van de Palts met zijn leermeester*, 1631. Olieverf op doek, 103,5 × 96,5 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles (71.PA.53)

129

REMBRANDT EN GERRIT DOU
(1613–1675)

Prins Ruprecht van de Palts met zijn mentor, ca. 1631

Olieverf op doek, 102,9 × 88,3 cm

J. Paul Getty Museum, Los Angeles (84.PA.570)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. C 19;
Sumowski 1983–1994, I (1983), nr. 244; Brown
1983; Baer 1990, pp. 26–28; Van de Wetering
en Schnackenburg 2001, nr. 66; Van Straten
2005, pp. 206–207; Vogelaar en Korevaar
2005, pp. 17–19; Wheelock en Dickey 2008,
nr. 29; Bruyn et al. 1982–2014, VI (2014), p. 59;
Schnackenburg 2016, pp. 120–121.



In 1631, de datum op het portret van Lievens en vermoedelijk ook de datering van het tweede portret, sloot Rembrandt zijn samenwerkingscontract met kunsthandelaar Hendrick van Uylenburgh en richtte bij hem aan huis in Amsterdam een tweede werkplaats in. Daar stroomden belangrijke opdrachten binnen voor portretten (zie cat. 145–147).¹² Het is aannemelijk dat Rembrandt door dit succes uiteindelijk te weinig in Leiden kon zijn om het portret van de prins te voltooien. Het is niet onmogelijk dat Jan Lievens in eerste instantie de helpende hand bood in het inschilderen van het verweerde gezicht van de oude Eli.¹³ In het buitengewoon glad geschilderde gezicht van de prins en in zijn kledij is de hand herkend van Rembrandts leerling Gerrit Dou.¹⁴ Deze zal, zeker drie jaar na zijn aanstelling, over voldoende kwaliteiten hebben beschikt om de uitdaging aan te gaan.

Door het vertrek van Rembrandt naar Amsterdam bleven ook andere werken in de Leidse werkplaats onvoltooid achter. Daarvan is het schilderij met de Bijbelse voorstelling *Tobit bij de terugkeer van Tobias* (cat. 130) een van de meest intrigerende. Het onderwerp is ontleend aan het boek *Tobit* dat talrijke passages bevat die in de kunst vanaf de middeleeuwen tot het vaste repertoire behoorden (zie ook cat. 62–64). In dat boek wordt verteld hoe Tobit zijn zoon Tobias uitstuurt om ver weg tien talenten op te halen. Hij wordt begeleid door de aartsengel Rafael die hem helpt om het heelmiddel te vinden om zijn vaders blindheid te genezen. Na maanden reizen vindt Tobit zijn ouders terug in armoede, maar desondanks godvruchtig vertrouwend op zijn terugkeer. Met het meegebrachte heelmiddel, de gal van een vis, heelt Tobias zijn vaders blindheid.¹⁵ Het schilderij wijkt echter van alle beeldtradities af en getuigt van grote interpretatieve vindingrijkheid. Slechts één personage neemt deel aan het tafereel, de blinde Tobit die met uitgestrekte handen zijn pad zoekt naar de toegangspoort in de wetenschap dat zijn zoon Tobias eindelijk is teruggekeerd: 'En Tobit kwam uit naar de deur en stiet zich daaraan'.¹⁶ Hij wist dat Tobias was teruggekeerd omdat diens hondje hem vooruit was gerend, en in de poort is Tobits vrouw Hannah weergegeven, die haar zoon Tobias onthaalt met op de ezel de aartsengel Rafael.

Op grond van de gladde en beschrijvende weergave van de diverse materialen, zoals het uitgewerkte gezicht en de handen van Tobit, zijn brokaten jas en wit satijnen onderkleed, werd het werk tot begin twintigste eeuw toegeschreven aan Gerrit Dou.¹⁷ De ontdekking van een ongebruikelijk Rembrandt-monogram op de houten trap en vervolgens nog een tweede monogram linksonder, heeft echter een discussie teweeggebracht die nog niet is beslecht. De overeenkomst met een kleine ets van Rembrandt uit omstreeks 1629 is onmiskenbaar (afb. 175). Bredius stelde als eerste dat er twee handen vielen te onderscheiden en schreef het werk toe aan Rembrandt en Dou. De recente ontdekking van de datering 1627 werpt echter nieuw licht op de zaak. Een mogelijk scenario is dat Rembrandt het werk in 1627 heeft opgezet, dat Jan Lievens er na Rembrandts vertrek aan heeft gewerkt voordat deze zelf eind 1632 uit Leiden vertrok, en dat Dou er uiteindelijk de laatste hand aan heeft gelegd.¹⁸ Dit zou sommige zwakheden in de compositie en de inconsistente schildertechniek kunnen verklaren. Net als in de werken *Laat de kindertjes tot mij komen* (cat. 65) en het *Portret van prins Ruprecht* (cat. 129) lijkt Rembrandt zich wel te hebben gewaagd aan een doek op formaat, maar al deze doeken bleven onvoltooid om in de jaren na zijn vertrek door Gerrit Dou (en mogelijk anderen) te worden afgemaakt.

De weinige autonome werken die Dou vermoedelijk in de werkplaats van

REMBRANDT, JAN LIEVENS (1607–1674) EN GERRIT DOU (1613–1675)
Tobit bij de terugkeer van Tobias, 1627–35

Olieverf op doek, 108,5 × 143 cm
Gemonogrammeerd linksboven: 'RH';
gemonogrammeerd op de houten trap 'RHL' en
gedateerd linksonder '1627'¹

Particuliere verzameling

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Hofstede de Groot 1907–1929, I (1907), nr. 1
(als Dou); Wurfbain 1968, nr. 34; Bruyn et al.
1982–2014, I (1982), nr. C 4; Baer 1990, pp. 24–26;
Van de Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 67
(als kring van Dou); Meijer 2006, pp. 97–101 (als
Verelst, jaren 1640).



Afb. 175 · Rembrandt, *De blinde Tobit*, 1629. Ets op papier, 7,9 × 5,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-377)



Rembrandt heeft geschilderd, getuigen van een hoog schildertechnisch niveau, maar zijn wat betreft onderwerp steevast ontleend aan het oeuvre van zijn leermeester (zie afb. 137). De werken zijn geen van alle gesigneerd, wat de vraag oproept in hoeverre Dou die jaren zelfstandig werkte of nog onder Rembrandts leiding. De weinige werken die met enige zekerheid aan Dou kunnen worden toegeschreven, herhalen in hun concept het werk van zijn leermeester. De weergave van de gemoedsgesteldheid van de hoofdpersoon maakt echter plaats voor een meer beschrijvende interpretatie, en dan vooral in de stofuitdrukking van materialen zoals metaal, de detaillering van verouderde huid en de glans van brokaat, die hij overtuigend weergeeft in een gladde schildertechniek. Ook in zijn *Schilder in zijn werkplaats* (cat. 131) spiegelt Dou zich wat betreft onderwerp aan Rembrandt. Diens *Schilder in zijn werkplaats* uit 1628 (afb. 40) was overduidelijk het model. In beide werken heeft de schilder, ter aanduiding van zijn vak, palet en penselen in de hand en staat het schilderij op de ezel, van de beschouwer afgewend. Van beide werken is eveneens onduidelijk of het een zelfportret van de schilder betreft, dan wel een meer algemeen beeld van een schilder in zijn werkplaats.¹⁸ In de versie van het onderwerp door Dou refereren specifieke onderdelen naar ander werk van zijn leermeester. Het oosterse kromzwaard tegen de pilaar ontleende hij direct aan Rembrandts *Opwekking van Lazarus* uit 1631–1632 (zie cat. 56), dat daardoor meteen een ‘terminus post quem’ (vroegst mogelijke datum) aanduidt voor Dous schilderij. Het stilleven van boek, globe, schedel en gipsen kop, wellicht rekwisieten in de werkplaats, maar vooral bedoeld als symbolische verwijzing naar de eindigheid van het leven, heeft Dou waarschijnlijk gekend uit Rembrandts *Musicerend gezelschap* (cat. 72) en vanitas-stillevens door Jan Lievens en andere Leidse schilders zoals Jan Davidsz. de Heem en David Bailly. cv

131

GERRIT DOU (1613–1675)

De schilder in zijn werkplaats, ca. 1632

Olieverf op paneel, 59,1 × 43,2 cm

Particuliere verzameling

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Martin 1901, nr. 114 (als zelfportret); Hofstede de Groot 1907–1929, I (1907), nr. 311 (als Rembrandt in zijn atelier); Martin 1913, p. 12 (als zelfportret in Rembrandts atelier); Baer 1990, nr. 6 (geen portret); Van de Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 66.



Rembrandts leerlingen in Leiden

Gezien de talloze ongesigioneerde kopieën en varianten naar schilderijen van Rembrandt moet de productie in diens Leidse werkplaats niet gering zijn geweest. Er zijn echter slechts drie namen bekend van schilders die aantoonbaar bij Rembrandt in Leiden in de leer waren: Gerrit Dou (cat. 128–131), Isaac de Jouderville en Jacques des Rousseaux.¹ De namen van wellicht tal van andere leerlingen zijn tot dusverre onbekend. Ongesigioneerde werken waaronder de *Rustende reizigers* en *Geleerde in een hoog vertrek* (cat. 74 en 75) zijn op grond van gemeenschappelijke stilistische en schildertechnische gronden toegeschreven aan een tot dusverre anonieme schilder die rond 1628 bij Rembrandt in de leer moet zijn geweest.² Na het vertrek van Rembrandt naar Amsterdam in 1631–1632 bleef de werkplaats waarschijnlijk als een soort filiaal functioneren, waarbij schilders op aanwijzingen van de meester en onder supervisie van Gerrit Dou aan het werk bleven.³ Isaac de Jouderville verbleef in 1631–1632 enige tijd in Amsterdam waar hij denkelijk enige tijd assisteerde in de werkplaats van Rembrandt, om vervolgens weer naar Leiden terug te keren.⁴ Waarschijnlijk hield de Leidse werkplaats in 1633 of 1634 op te bestaan, toen Rembrandt zich definitief in Amsterdam vestigde en met Saskia van Uylenburgh trouwde.

Van Isaac de Jouderville is slechts één gesigioneerd werk bekend, *Portret van een jongeman* (afb. 22), dat het uitgangspunt is voor de inconsistente reconstructie van een klein oeuvre.⁵ Het overgrote deel van dat oeuvre bestaat uit tronies die onmiskenbaar teruggrijpen op de zelfportretten en tronies van Rembrandt, maar zich onderscheiden door een veel zwaardere, fluwelige schaduwwerking. Daarvan is de *Portret van een jonge vrouw* (cat. 132) een kenmerkend voorbeeld. Het gezicht van de neerkijkende vrouw is voluit belicht en geschilderd met een vol impasto, terwijl het kostuum en de lege achtergrond nauwelijks meer zijn dan een eenvoudige onderschildering in bruintinten met lokaal wat kleurtoetsen voor het collier of het gestreepte onderkleed. Ook het *Zelfportret* van Jacques des Rousseaux (cat. 132), een van de weinige gemonogrammeerde en gedateerde werken van de meester, grijpt als beeldtype en wat betreft gefantaseerde kostumering volledig terug op voorbeelden van Rembrandt (cat. 140–143). De relatief gladde schildertechniek en de detaillering, zoals de rimpeltjes rondom de ogen en het fijne krullende haar, kunnen worden verklaard door de invloed van Gerrit Dou, die een belangrijke rol speelde in het Leidse atelier gedurende Rembrandts afwezigheid. CV

132

TOEGESCHREVEN AAN ISAAC DE JOUDERVILLE (1612/13–1645)

Portret van een jonge vrouw, ca. 1630–35

Olieverf op paneel, 58,4 × 47 cm

Gemonogrammeerd midden onder: 'RHL'

National Trust, Upton House (NT 446730)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Ongepubliceerd.

133

JACQUES DES ROUSSEAUX
(1600–1636/38)

Zelfportret, 1635

Olieverf op paneel, 57 × 44,5 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd midden links:

'JR 1635'

Particuliere verzameling in bruikleen aan
Museum Rembrandthuis, Amsterdam

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Sumowski 1983–1994, IV (1983), nr. 1686.



132



133

Oosterlingen in ets en tekening

De weergave van exotisch uitgedoste oosterlingen vindt zijn oorsprong in vijftiende-eeuwse taferelen van de aanbidding van de koningen, waarin de drie koningen uit het oosten stevast worden weergegeven in een volledig gefantaseerde dracht met weelderige stoffen en juwelen. Vanaf de zestiende eeuw worden oosterse personages doorgaans uitgebeeld in een Turks aandoende dracht, compleet met tulband, mantel en sjerp. In het werk van kunstenaars in de vroege zeventiende eeuw, zoals Peter Paul Rubens of Pieter Lastman (de leermeester van zowel Rembrandt als Lievens) figuren oosterlingen ter aanduiding van heidense personages in Bijbelse taferelen. In navolging van Lastman (cat. 48) geeft Rembrandt de Joodse hoogwaardigheidsbekleders in Bijbelse taferelen weer in Turkse dracht, met een commandostok ter aanduiding van hun rang.

Bij de jonge Rembrandt en Lievens groeide de weergave van oosterlingen uit tot een ware rage (zie ook cat. 140–143). Rembrandts *Oosterling leunend op een stok* (cat. 134) uit circa 1628 betreft niet een eenvoudige schets 'naer 't leven' van straattypes zoals boeren en bedelaars (cat. 28–33), maar een voorstudie voor vermoedelijk een oude hogepriester of een toeschouwer in een historiestuk, zoals te zien in het *Berouw van Judas* uit 1629 (cat. 85). Rond die tijd begonnen Rembrandt en Lievens ook buiten hun historiestukken oosterlingen weer te geven. Dat betreft vooral de vele zogenoemde 'tronies', al dan niet met hun eigen gezicht, die primair waren bedoeld ter bestudering van licht- en schaduwwerking, gezichtsexpressie en schildertechniek (cat. 73–75). Rembrandt en Lievens voelden zich misschien aangemoedigd door het succes dat zij met dergelijke tronies oogstten, en de oosterling werd een zelfstandig genre.

In Rembrandts ets uit 1632, die bekendstaat onder de naam *De Pers* (cat. 135), wordt de oude oosterling ten voeten uit weergegeven, met een ongekennde detaillering in lijnvoering en subtiele licht- en schaduwwerking. Door het expressieve gezicht, het vadsige lijf en de summiere aanduiding van het omringende landschap heeft het blad een narratief karakter. In de eerste aan Rembrandts grafiek gewijde catalogus, door Gersaint in 1751, figureert het bekende blad nog als *Vieillard à brande barbe*.¹ Op grond van de gefantaseerde kostumering van oosterse inspiratie kreeg het in de loop van de negentiende eeuw de misleidende titel *De Pers*, waaronder het blad tot op heden bekendstaat. Geïnspireerd door Indiase en Perzische miniaturen begon Rembrandt pas vanaf ongeveer 1640 tekeningen te maken van oosterlingen in een meer topografisch correcte dracht.

In 1631 publiceerde Jan Lievens een serie van zeven etsen met mannelijke tronies. Vier daaruit hebben veel later de titel *Oosterse koppen* gekregen op grond van de exotische dracht met een variëteit aan pluimen, bont, juwelen en andere parafernalia. Lievens probeerde met de grootst mogelijke verscheidenheid aan expressies en materialen zijn virtuositeit te demonstreren. In de zogenoemde *Eerste oosterse Kop* (cat. 136) is het model frontaal weergegeven met opengesperde ogen, in een rijke mantel van brokaat en met een ketting op de borst. Hetzelfde model met zijn kalotje is bekend uit een aantal historiestukken van Lievens uit dezelfde tijd (zie cat. 54 en 108).² In de zogenoemde *Derde oosterse Kop* (cat. 138) is gekozen

134

REMBRANDT

Oosterling leunend op een stok, ca. 1628–29

Pen en bruine inkt op papier, 15,1 × 8,3 cm

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (Kdz 3100)

[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bauch 1933, pp. 76–77 en 191; Benesch 1973, I, nr. 10; Van de Wetering en Schnackenburg 2001, pp. 236–237; Bevers 2006, nr. 3; Royalton-Kisch online (2019), nr. 10.

135

REMBRANDT

De Pers, 1632

Ets op papier, 10,8 × 7,9 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd midden onder: 'RHL 1632'

Fitzwilliam Museum, Cambridge (AD.12.40–10)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 152; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 152; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 110.1.



134



135



136

voor de weergave en profil, met aan de linkerkant landschappelijke elementen. De oude man met zijn markante kop is getooid met een ingenieus gewikkelde tulband met afhangende tressen.

In 1635 kopieerde Rembrandt de vier etsen, die hij alle voorzag van het opschrift 'Rembrandt geretuck(eert)', oftewel geretoucheerd door Rembrandt, om aan te geven dat hij de bladen had gecorrigeerd. Naar alle waarschijnlijkheid heeft hij de contouren van de tronies doorgedrukt op de etsplaat en de rest vervolgens naar eigen inzicht uitgewerkt. Het resultaat is een wat ruigere uitvoering dan bij Lievens en een grotere differentiatie in lijnvoering. De praktijk was niet uitzonderlijk, in zoverre dat Rembrandt bij herhaling door leerlingen begonnen schilderijen had 'geretuckeerd' oftewel gedeeltelijk overschilderd.³ Het woord 'geretūc' in de Oosterse koppen werd door Gersaint abusievelijk gelezen als 'Venetiis', wat aanleiding heeft gegeven tot de mythe dat Rembrandt in Venetië zou hebben gewerkt. Het was Vosmaer die in 1868 het opschrift correct wist te ontcijferen. Hij concludeerde daaruit dat de koppen door Rembrandt werden verbeterd.⁴ Tegenwoordig worden ze als volledig eigenhandig beschouwd.⁵ cv



137

136

JAN LIEVENS (1607–1674)

De eerste oosterse kop, ca. 1631

Ets op papier, 16,4 × 14,4 cm

Gemonogrammeerd links van het midden: 'IL'

Teylers Museum, Haarlem (KG 03962)

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Hollstein Leyster – Matteus (1954), nr. 36.1.



138

137

REMBRANDT NAAR JAN LIEVENS
(1607–1674)

De eerste oosterse kop, 1635

Ets met droge naald op papier, 15 × 12,5 cm

Gesigneerd en gedateerd boven de kop:
'Rembrandt.geretūc / 1635'

British Museum, Londen (1852,1211.43)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 286; Hind 1923, nr. 131.1;
Hollstein Rembrandt (1969), nr. 286.1; New
Hollstein Rembrandt (2013), nr. 149.1.



139

138

JAN LIEVENS (1607–1674)

De derde oosterse kop, ca. 1631

Ets op papier, 16 × 14,3 cm

Gemonogrammeerd midden links: 'IL'

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-12.553)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Hollstein Leyster – Matteus (1954), nr. 35.11.

139

REMBRANDT NAAR JAN LIEVENS
(1607–1674)

De derde oosterse kop, 1635

Ets op papier, 15,6 × 13,4 cm

Gesigneerd en gedateerd linksboven:
'Rembrandt / geretūc / 1635'

Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-1961-1164)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 288.1; Hollstein Rembrandt
(1969), nr. 288.1; New Hollstein Rembrandt (2013),
nr. 151.1.

Oosterse zelfportretten

In de vroege jaren dertig vervaardigde Rembrandt meerdere zelfportretten in excentriek oosters kostuum. Daarvan springt zijn *Zelfportret in oosters kostuum met poedel* (cat. 140) het meest in het oog. Rembrandt heeft zichzelf geportretteerd in een satijnen gewaad met veelkleurige sjerp en een gedrapeerde fluwelen mantel. Hij draagt rijkversierde handschoenen en een tulband met een exotische veer.¹ Hij poseert staande, met één hand op de heup en in zijn linkerhand een wandelstok. Op de tafel achter hem ligt een helm en daarnaast staat een metalen urn. Voor zijn voeten zit een grote poedel met een geschoren onderlijf. Welk doel stond Rembrandt voor ogen toen hij zichzelf zo afbeeldde? Zijn kostuum is niet specifiek genoeg om hem te identificeren als een bepaald figuur uit het Oude Testament, maar hij lijkt wel te zinspelen op zijn beroep als schilder van historiestukken (iemand die figuren uit de Bijbel, de klassieke geschiedenis en literatuur tot leven kan laten komen). De Italiaanse biograaf Filippo Baldinucci (1624–1697) schreef in 1686, op basis van informatie die hij rechtstreeks van een van Rembrandts leerlingen had verkregen, dat de kunstenaar Amsterdam afstruinde om kostuums en historische parafernalia (zoals helmen) te bemachtigen.² Hij liet modellen en assistenten in deze kleren poseren wanneer hij aan een historisch tafereel werkte. Het lijkt erop dat Rembrandt voor dit portret zelf een greep deed uit zijn verzameling om zichzelf neer te zetten als een voornaam Bijbels figuur. De opvallende poedel zou hij pas later toevoegen, want uit röntgenfoto's is gebleken dat hij de hond over zijn onderbenen heen schilderde, toen het schilderij al voltooid was. Op een kopie naar dit schilderij (afb. 110) vervaardigd door Isaac de Jouderville, een van Rembrandts eerste leerlingen, ontbreekt de poedel. Dit zou erop kunnen wijzen dat deze in het atelier op basis van het oorspronkelijke zelfportret is gemaakt.³ De handtekening op het schilderij luidt 'Rembrant' (zonder 'd'), gevolgd door het jaartal 1631. Volgens enkele specialisten zou hij dit type handtekening alleen eind 1632 tot en met het voorjaar van 1633 hebben gebruikt. De hond zou dus enkel in deze periode kunnen zijn toegevoegd, toen Rembrandt het werk ook van een signatuur en datum voorzag.⁴ Echter is ook niet uitgesloten dat de poedel meteen na voltooiing toegevoegd werd en dat Rembrandt dus ook al in 1631 op deze wijze signeerde.

De twee etsen uit 1634 (cat. 141 en 142) en zijn *Zelfportret* uit 1635 (cat. 143) tonen andere variaties van de kunstenaar in oosterse kledij. Hij presenteert zichzelf op deze werken totaal anders dan in zijn latere zelfportretten, waarin hij zichzelf voorstelt als een hardwerkende schilder in zijn werkplaats, gekleed in werkkleding en met penselen en een palet in de hand. De etsen (cat. 141 en 142) zijn de eerste prenten waarin Rembrandt zichzelf als een oosterling afbeeldt. In *Zelfportret met geheven sabel* (cat. 142) draagt Rembrandt hermelijn, een gouden ketting en houdt hij een Oost-Indische sabel omhoog, waarschijnlijk een Javaanse kris.⁵ Naar het schijnt houdt hij de sabel niet op de juiste manier vast, dus mogelijk is dit zelfportret ontsproten aan zijn verbeelding.⁶ Dezelfde sabel zien we terug in het andere geëtste zelfportret uit hetzelfde jaar (cat. 141), al is het daar minder prominent afgebeeld en omlaag gericht. Alleen in de eerste staat van deze prent is de sabel volledig zichtbaar, want in de tweede staat heeft Rembrandt de plaat kleiner gesneden tot de prent een ovale vorm kreeg. Hij draagt hier een militaire borstplaat en ringkraag met een oosterse mantel en een gevederde baret.⁷

Het auteurschap van het *Zelfportret* in Buckland Abbey (cat. 143) werd in het verleden in twijfel getrokken. Men dacht dat het werk vervaardigd was door Govert Flinck, een van Rembrandts leerlingen in Amsterdam.⁸ De behandeling van de verf en het subtiele gebruik van schaduw komen echter niet overeen met het vroege oeuvre van

140

REMBRANDT

Zelfportret in oosters kostuum met poedel,
1631

Olieverf op paneel, 63 × 56 cm

Gesigneerd en gedateerd rechtsonder:
'Rembrant. f...1631'

Musée du Petit Palais, Parijs (PDUT925)
[alleen in Oxford]

BEKNOPT BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 16; Bauch 1966, nr. 301;
Bredius en Gerson 1969, nr. 16 (als navolger van
Rembrandt); Bruyn et al. 1982–2014, I (1982),
nr. A40; Tümpel 1993, nr. 160; Bruyn et al.
1982–2014, IV (2005), pp. 182–183; Ember, Vecsey
en Tatrai 2014, nr. 87; Van de Wetering 2017, nr. 53
(getiteld *The Artist in Oriental Costume, with a Dog at
his Feet*).



141

REMBRANDT

Zelfportret met gepluimde baret, 1634

Ets op papier, 13 × 18 cm

Gesigeneerd en gedateerd linksboven:

'Rembrandt f. 1634'

Fondation Custodia, Parijs (1549)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 23; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 23; Hinterding 2006, nr. 15; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 135.II.



141

142

REMBRANDT

Zelfportret met geheven sabel, 1634

Ets, opgewerkt met burijn en (later)

geretoucheerd met penseel en grijze inkt op papier, 12,2 × 10,1 cm

Gesigeneerd en gedateerd linksboven:

'Rembrandt f. 1634'

Fondation Custodia, Parijs (3885)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 18; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 18; Hinterding 2006, nr. 10; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 134.II.



142

143

REMBRANDT

Zelfportret, 1635

Olieverf op paneel van populierhout, 90,5 × 71,8 cm

Gesigeneerd en gedateerd rechtsonder: 'Rembrant / 1635'

National Trust, Buckland Abbey, Yelverton (NT 810136)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 25; Bauch 1966, nr. 309; Gerson 1968, nr. 171 (als mogelijk door Govert Flinck); Tümpel 1993, nr. A64 (als leerling van Rembrandt, misschien Govert Flinck); Bruyn et al. 1982–2014, III (1989), nr. C92, p. 604 en pp. 232–238 (als door het atelier van Rembrandt); *ibid.*, IV (2005), Corrigenda III C92 (als Rembrandt); Van de Wetering 2017, nr. 134 (als Rembrandt en atelier?).

Flinck en Van de Wetering heeft het schilderij dan ook met recht aan Rembrandt toegeschreven. Het staat buiten kijf dat de resolute handtekening en datering (ook hier weer zonder 'd') authentiek zijn. Bestudering van de röntgenfoto die van dit werk gemaakt werd bevestigt dit.⁹ Opnieuw heeft Rembrandt zichzelf geportretteerd in kostuum, al lijken de exotische veren op zijn baret zo extravagant dat deze wellicht een fantasiecreatie zijn. Het licht valt van achteren op zijn lichaam en op de röntgenfoto is duidelijk te zien dat rondom de lichaamscontouren loodwit is aangebracht. Het formaat van dit zelfportret en de brede penseelvoering staan nauw in verband met de nieuwe verfstijl in zijn historiestukken die in 1635 begon en die hij ook in de hierop volgende jaren hanteerde, vergelijkbaar met bijvoorbeeld Simson bedreigt zijn schoonvader uit Berlijn dat in of kort na 1635 werd gemaakt.¹⁰ CB / AVC



De oosterse vorst

Vanaf de vroege jaren dertig waagde Rembrandt zich aan grotere historiestukken; dit kan opgevat worden als een bewijs van zijn groeiende zelfvertrouwen. Voor de vervaardiging van deze grotere werken veranderde hij zijn gebruikelijke drager, eikenhouten paneel, en ging hij gebruik maken van doek. Rembrandts *Oosterse vorst* belichaamt zijn ambitie (cat. 144). Het betreft een adembenemende oefening in schilderkunst met rijke en complexe texturen en lichtcontrasten. Het hoofd van de vorst is een doordringend portret van een zelfverzekerde en vitale oude man. Mogelijk had Rembrandt een specifiek oudtestamentisch figuur in gedachten, maar dat wordt weersproken door beschrijvingen als 'Een Turkse Vorst of Primo Vizier', bij de veiling van Govert Looten in 1729, en 'Turkse pasja', bij de verkoop van Ralph Palmer in 1755 in Londen. Jan Lievens waagde zich ook aan een vergelijkbare verbeelding van een oosterse vorst ten halven lijve (afb. 176), al is het formaat wat kleiner.¹ Constantijn Huygens verwijst naar dit werk in zijn autobiografie: 'In het huis van mijn prins hangt een schilderij van een zogenaamde Turkse potentaat, gemaakt door een Hollander.' Lievens' portret wordt in een inventaris uit 1694–1702 van Huis Honselaarsdijk, een jachtslot van de Oranjes, vermeld als 'De Grooten Turck' en in een latere inventaris (1707–1719) als 'Sultan Soliman van Rembrandt'. Opmerkelijk genoeg waren latere boedelbeschrijvers in de veronderstelling dat het een portret betrof en werd het aan Rembrandt toegeschreven, die toentertijd een bekendere naam had dan Lievens. Het lijkt echter aannemelijk dat Lievens een algemeen oosters figuur voor ogen stond, en dat Rembrandt hierdoor op het idee kwam een soortgelijk werk te maken.

De eerste die de titel 'Noble Slav' gebruikte, was Wilhelm Bode in 1897. Dit was echter een misleidende keuze, want de figuur draagt Turkse kledij en op de grote hanger is een Turkse halvemaaan te zien. Liedtke schrijft hierover:

*De benaming van Bode zet ons op het verkeerde been, want er is (kunst)historisch bewijs in overvloed ... ter staving van de conclusie dat deze statige oude man van Rembrandt, met zijn wijde gewaad van gedessineerde zijde (oftewel damast, afgeleid van de stad Damascus), zijn tulband en veelkleurige halsdoek, de parels in zijn oren en een grote hanger met een Turkse of 'Saraceense' halvemaaan in de jaren 1630 van de zeventiende eeuw als een Turkse vorst of sultan gezien zou worden...*²

Rembrandts indrukwekkende verbeelding van de vorst zou gefunctioneerd kunnen hebben als een visitekaartje op groot formaat, bedoeld om zijn fenomenale techniek voor het voetlicht te brengen. In de achttiende eeuw bevond dit werk zich in de collectie van Govert Looten (1668–1727), een nakomeling van Marten Looten (1586–ca. 1649) die in 1632 model had gestaan voor een van Rembrandt meest verfijnde vroege portretten.³ Het is daardoor niet ondenkbaar dat de 'Noble Slav' ook in opdracht van Marten Looten is gemaakt. Het is onbekend welk werk Rembrandt eerst vervaardigde (beide dateren uit 1632), maar het is denkbaar dat Looten na het poseren in Rembrandts atelier een speciaal schilderij bestelde waarmee de kunstenaar kon imponeren. CB

144

REMBRANDT

De oosterse vorst ('The Noble Slav'), 1632

Olieverf op doek, 152,7 × 111,1 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsonder: 'RHL van Rijn / 1632'

Metropolitan Museum of Art, New York (20.155.2)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 169; Bauch 1966, nr. 141; Gerson 1968, nr. 103; Bredius en Gerson 1969, nr. 169; Tümpel 1993, nr. 132; Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), nr. A48; Liedtke 2007, II, nr. 142, pp. 554–567; Van de Wetering (2017), nr. 84.



Afb. 176 · Jan Lievens, *De oosterse vorst*, ca. 1628. Olieverf op doek, 135 × 100,5 cm. Stiftung Preußische Schlösser & Gärten, Potsdam-Sanssouci (GK I 884)



Vroege portretten in Amsterdam

Portret van een jonge vrouw (cat. 145) is een zeer levendige en treffende voorstelling van een serieus ogende vrouw die, letterlijk en figuurlijk, op het puntje van haar stoel zit, alsof ze elk moment kan opstaan. Er is geopperd dat dit werk een pendant zou zijn van *Portret van een man die zijn pen versnijdt* (afb. 104), dat zich in de Gemäldegalerie in Kassel bevindt.¹ Het aanzienlijk grotere formaat van het schilderij in Kassel (101,5 × 81,5 cm) kan verklaard worden doordat het doek van het vrouwelijke portret aan de vier randen is bijgesneden.² Toch lijkt het onwaarschijnlijk dat het hier pendants betreft, want de man zit aan een bureau met documenten en boeken, terwijl de vrouw tegen een kale achtergrond is voorgesteld. De geportretteerden lijken zich tevens in geen enkel opzicht van elkaar bewust te zijn, met name de houding van de man lijkt te suggereren dat het een enkel portret betrof.

Na de recente restauratie van *Portret van een vrouw* (cat. 146) is de kwaliteit van dit schilderij pas goed uit de verf gekomen. Het werk is 1633 gedateerd en is een mooi voorbeeld van Rembrandts portretkunst uit deze periode. Rembrandt heeft hij de gelaatstreken van de zittende dame heel sprekend getroffen en dat maakt meteen duidelijk waarom hij de meest gevraagde portretschilder van Amsterdam werd. Vooral de fijne kanten hoofdtooi en de plooikraag zijn bijzonder mooi uitgewerkt.

Portret van een 83-jarige vrouw, mogelijk Aechje Claesdr. (cat. 147) is een van de indrukwekkendste vroege portretten van Rembrandt. De geportretteerde vrouw is mogelijk Aechje Claesdr., de moeder van de Rotterdamse brouwer Dirck Jansz. Pesser (1585–1651), wiens portret Rembrandt in 1634 schilderde, evenals diens vrouw Haesje van Cleyburg.³ We weten dat Rembrandt op 22 juli 1634 in Rotterdam was om een volmacht te ondertekenen voor zijn zwager, Gerrit van Loo (ca. 1580–1641).⁴ Door dit feit lijkt het zeer aannemelijk dat de drie portretten rond deze tijd in Rotterdam werden geschilderd. Volgens Van de Wetering zijn de werken ‘alle drie opmerkelijk snel uitgevoerd en lijken ze helemaal van zijn hand te zijn, wat in het verlengde ligt van de gedachte dat ze niet in het atelier in Amsterdam zijn gemaakt’.⁵ Daarbij moet wel worden aangetekend dat de afstand tussen Rotterdam en Amsterdam niet zo groot was en dat de modellen dus ook vrij gemakkelijk heen en weer gereisd kunnen hebben.

Rembrandt moet de oude vrouw van 83 jaar een uitermate interessant studieobject gevonden hebben. Eerder had hij al een hele reeks studies gewijd aan oude mannen (zie cat. 93–99) en in dit werk legt hij eenzelfde interesse in de oude vrouw aan de dag. De technische middelen waarmee Rembrandt deze opmerkelijke effecten bereikte, zijn door David Bomford als volgt beschreven:

*De verf is aangebracht op een manier die even vloeiend als bewonderenswaardig beheerst is. De lichte tonen en de accenten zijn heel bewust met pasteuze penseelstreken en impasto aangezet, wat resulteert in een sprankelende uitstraling, terwijl de halftinten en schaduwen dun en glad zijn opgebracht en daardoor meer op de achtergrond blijven. De donkerste schaduwen bij de neus en mond en onder de kin zijn daarentegen weer in dikke, zwarte verf en bijna nonchalant aangebracht; dit zijn de typische finishing touches die we in veel van zijn portretten terugzien.*⁶

145

REMBRANDT

Portret van een jonge vrouw, 1632

Olieverf op doek, 92 × 71 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd rechtsmidden:

‘RHL van Rijn / 1632’

Gemäldegalerie der Akademie der bildenden

Künste, Wenen (GG-611)

[alleen in Leiden]

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 330; Bauch 1966, nr. 460; Gerson

1968, nr. 128; Bredius en Gerson 1969, nr. 330;

Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), nr. A55; Tümpel

1993, nr. 229; Van de Wetering 2017, nr. 64b.

146

REMBRANDT

Portret van een vrouw, 1633

Olieverf op paneel, 62,4 × 50,4 cm

Gesigneerd en gedateerd linksonder:

‘Rembrandt f. / 1633’

Particuliere verzameling

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Bredius en Gerson 1969, nr. 337; Bruyn et al.

1982–2014, II (1986), nr. C 81 (als waarschijnlijk

uit het atelier van Rembrandt); Tümpel 1993,

nr. A 107 (als atelier van Rembrandt).

147

REMBRANDT

Portret van een 83-jarige vrouw, mogelijk Aechje Claesdr., 1634

Olieverf op paneel, 71,1 × 55,9 cm

Gesigneerd en gedateerd rechts: ‘Rembrandt.

ft / 1634’; opschrift links: ‘AE[tatis] SV[A]E 83’

National Gallery, Londen (NG 775)

BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE

Bredius 1937, nr. 343; Bauch 1966, nr. 476; Gerson

1968, nr. 156; Bredius en Gerson 1969, nr. 343;

Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), nr. A 104;

Tümpel 1993, nr. 234; Maclaren en Brown 1991,

pp. 341–343; Bomford et al. 2006, nr. 3; Van de

Wetering 2017, nr. 116.







REMBRANDT

Portret van Jan Cornelisz. Sylvius, 1633

Ets op papier, 16,7 × 14 cm

Gesigneerd en gedateerd links midden

(nauwelijks leesbaar): 'Rembrandt f. 1633'

Ashmolean Museum, Oxford (WA1855.364)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 266; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 266; Rümelin et al. 2004, nr. 4; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 124.1.

Het kleine geëtste portret van de gereformeerde predikant Johannes (Jan) Cornelisz. Sylvius (1565-1638) (cat. 148) is misschien wel Rembrandts eerste formele portretprent. Hij vervaardigde dit portret in 1633 toen hij in Amsterdam nog in het atelier van Hendrick van Uylenburgh werkte. Sylvius was een naaste familievriend van Rembrandt; een aangetrouwde neef die getuige was bij Rembrandts en Saskia's ondertrouw en vervolgens aanwezig was bij de doop van hun eerste twee kinderen. Rembrandt portretteert hem ingetogen, als een geleerde in zijn werkkamer met een opengeslagen boek, een houding die enigszins vergelijkbaar is met Rembrandts Apostel Paulus (cat. 100 en 101).⁷

Er zijn geen voorbereidende tekeningen bekend, maar omdat Sylvius' gezichtsuitdrukking vrij statisch is, mogen we aannemen dat de kunstenaar hem eerst naar model heeft getekend en het portret vervolgens op de koperplaat heeft geëtst. De gelaatstreken van de predikant zijn met fijne lijnen en stipjes afgebeeld, terwijl de achtergrond vrij grof is weergegeven. Van deze prent bestaat een tegendruk die (waarschijnlijk door Rembrandt zelf) geretoucheerd is met zwart krijt om de vorm van de mantel beter te benadrukken (afb. 96).⁸ Het was typisch voor Rembrandts werkwijze om een tegendruk te maken waarop hij wijzigingen aangaf die nadien op de plaat aangebracht moesten worden. Een tegendruk is een prent die niet van de koperplaat, maar van de nog natte inkt van een afdruk gemaakt werd, zodat de afbeelding in dezelfde richting verscheen als op de plaat. Rembrandt potretteerde Sylvius bovendien in 1646 nogmaals, lang nadat de predikant gestorven was. Op deze latere prent (afb. 177) is hij veel expressiever afgebeeld, met zijn rechterhand die uit het ovalen kader steekt, alsof hij deze uitstrekt naar de beschouwer.⁹

Op het eerdere portret van Sylvius (cat. 148) vermeldt Rembrandt, in tegenstelling tot wat gebruikelijk was onder kunstenaars, in de marge niet wie de geportretteerde is. Rembrandts geportretteerden zijn daardoor soms lastig te identificeren. Dankzij de handgeschreven opschriften op twee afdrukken van de eerste staat kon dit portret wel geïdentificeerd worden.¹⁰ Een koperplaat werd na het drukken van de prent meestal overgedragen aan de geportretteerde of de opdrachtgever. In dit geval heeft Rembrandt de plaat zelf gehouden en kreeg Sylvius waarschijnlijk enkel een paar afdrukken. Dit suggereert dat Sylvius zijn portret niet zelf bestelde, maar dat Rembrandt dit op eigen initiatief heeft gemaakt als eerste experiment met het maken van portretprenten.¹¹

CB / AVC



Afb. 177 · Rembrandt, Portret van Jan Cornelisz. Sylvius, 1646. Ets met droge naald op papier, 27,8 × 18,8 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-P-OB-566)



Saskia

In tegenstelling tot de oudere modellen (zie cat. 22, 27, 93–99 en 147) die hij vaak eerder gebruikte is vanaf 1633 een jonge vrouw te herkennen in meerdere werken van Rembrandt. Het gaat om Saskia van Uylenburgh, een nicht van kunsthandelaar Hendrick van Uylenburgh, voor wie Rembrandt werkte toen hij naar Amsterdam kwam. Saskia was een Friese burgemeestersdochter uit Leeuwarden en was afkomstig uit een welgestelde Mennonietenfamilie. Ze was in 1631 naar Amsterdam verhuisd, waar ze de jonge kunstenaar waarschijnlijk in het atelier van haar oom heeft leren kennen. Hun ondertrouw in juni 1633 is vastgelegd in een van Rembrandts fijngevoeligste tekeningen, waarop Saskia buiten geportretteerd is met een breedgerande hoed op haar hoofd en een bloem in haar handen terwijl ze haar schetsende verloofde liefdevol aankijkt (afb. 93).¹ In een opschrift onder de tekening geeft Rembrandt aan dat hij deze schets drie dagen later heeft gemaakt ter herinnering aan deze gedenkwaardige gebeurtenis.² Op de recto van cat. 149 staan vijf studies van zowel mannen- als vrouwenhoofden, deels in historische kledij en kennelijk naar model getekend. Hoewel geen van deze personen met zekerheid terug te vinden is in andere werken van Rembrandt, is het aanlokkelijk om in de jonge vrouw met de zwierige hoofdtooi in het midden Saskia te zien. De boerderijen op de verso lijken bovendien op de gebouwen in Rembrandts *Molen*.³ Dit schilderij dateert echter uit omstreeks 1645, wat impliceert dat hij soms teruggreep op oudere schetsen.

Rond dezelfde tijd als de tekening uit 1633 zien we de figuur van Saskia ook verschijnen in Rembrandts prenten en schilderijen (afb. 178).⁴ Het eerste portret in prent (cat. 150) betreft een verfijnde ets waarin ze gekleed is in een lijfje van delicaat kant onder een jurk met pofmouwen en met parels in het haar.⁵ Het werk is 1634 gedateerd, het jaar waarin ze met Rembrandt trouwde. Strikt genomen betreft dit geen levensecht portret, maar een algemene studie van een rijk geklede vrouw. Ondanks het kleine formaat moet het werk verzamelaars in die tijd hebben aangesproken. Het trok ook de aandacht van de prentkunstenaar Wenceslaus Hollar (1607–1677), die er een kopie van maakte toen hij het jaar daarop in Amsterdam was.⁶ AVC



Afb. 178 · Rembrandt, *Portret van Saskia*, 1633. Olieverf op paneel, 52,5 × 44,5 cm. Gemäldegalerie, Dresden (1556)

149

REMBRANDT

Recto: *Vijf studies van hoofden*; verso: *Landschap met twee boerderijen*, ca. 1633

Zilverstift op geprepareerd perkament, 13,3 × 8,2 cm

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (R 25)
[alleen in Oxford]

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Benesch 1973, II, nr. 341; Giltaij 1988, nr. 11; Elen 2005, nr. 5; Sell en Chapman 2015, nr. 73; Royalton-Kisch online (2019), nr. 341.

150

REMBRANDT

Saskia met parels in het haar, 1634

Ets op papier, 8,6 × 6,7 cm

Gemonogrammeerd en gedateerd midden boven: 'Rembrandt f. / 1634'

Fondation Custodia, Parijs (2120)

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Bartsch 1797, nr. 347; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 347; Hinterding 2008, nr. 244; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 136.1.



149 recto



150



149 verso



Noten

Vroege geschilderde zelfportretten pp. 90–5

- 1 Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, inv.nr. GK 229; Schnackenburg 1996, p. 245.
- 2 Bauch 1962, pp. 321–322.
- 3 Van de Wetering 2017, nr. 20.
- 4 Hollstein J. Visscher-Voerst (1992), nr. 19; Schuckman, Royalton-Kisch and Hinterding 1996, nr. 6.
- 5 Bredius 1937, nr. 8; Bauch 1966, nr. 292; Gerson 1968, nr. 38; Bredius and Gerson 1969, nr. 8; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A20; Tümpel 1993, nr. 156; Chong 2000, nr. 5; Ackley et al. 2003, nr. 14; Bruyn et al. 1982–2014, IV (2005), pp. 173–177; Van de Wetering 2017, nr. 29.
- 6 De herkomst van dit schilderij kan onafgebroken worden nagegaan van de aankoop door Kerr tot de aanwinst door de Walker Art Gallery in 1953.
- 7 Millar 1960, p. 57, nr. 87.
- 8 Bruyn et al. 1982–2014, IV (2005), pp. 91–93; niet vermeld in Van de Wetering 2017.

Vroege zelfportretten in tekening en prent pp. 96–9

- 1 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. RP-T-1961-75; Benesch 1973, I, nr. 54; Schatborn 1985, nr. 1; White en Buvelot 1999, nr. 12; Royalton-Kisch online (2019), nr. 54; Schatborn, p. en Turner, J. (red.), *Drawings by Rembrandt and his School*, online catalogus Rijksmuseum (2017), www.rijksmuseum.nl/nl/bestandscatalogi/drawings-by-rembrandt-and-his-school
- 2 De Winkel 2006, p. 139.
- 3 Bauch 1933, pp. 154–155.
- 4 Bruyn et al. 1982–2014, IV (2005), pp. 48–49, 145, 148–150.
- 5 Respectievelijk Germanisches Nationalmuseum, Neurenberg, inv.nr. GM 391, Van de Wetering 2017, nr. 30; Mauritshuis, Den Haag, inv. nr. 148.

Vroege geëtste en geschilderde zelfportretten, 1629–1632 pp. 100–5

- 1 White en Buvelot 1999, nr. 23; Ackley et al. 2003, nr. 16; Hinterding 2008, nr. 7.

- 2 White en Buvelot 1999, nr. 20; Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 8; Ackley et al. 2003, nr. 17; Hinterding 2008, nr. 234.
- 3 White en Buvelot 1999, nr. 22; Hinterding 2008, nr. 232.
- 4 De Winkel in White en Buvelot 1999, pp. 61–2.
- 5 White en Buvelot 1999, nr. 19; Hinterding 2008, nr. 16.
- 6 White en Buvelot 1999, nr. 28; Hinterding 2008, nr. 8.
- 7 White en Buvelot 1999, nr. 30; Hinterding 2008, nr. 3.
- 8 Van de Wetering 2017, nr. 106.
- 9 Zie ook New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 33, 177, 219 en 261.
- 10 White en Buvelot 1999, nr. 31; Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 16; Ackley et al. 2003, nr. 27; Hinterding 2008, nr. 254.
- 11 Ze houden wellicht verband met getekende studiebladen die begeerd werden door verzamelaars. Misschien wilde Rembrandt hier munt uit slaan door soortgelijke objecten als prent te maken omdat hij daar meerdere exemplaren van kon verkopen.
- 12 Held 1984, pp. 33–34.
- 13 Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, p. 117.
- 14 Zie ook Van de Wetering 2017, nrs. 33–35.
- 15 Mauritshuis, Den Haag, inv.nr. 598; Schatborn, Starcky en Curie 2016, nr. 13; Van de Wetering 2017, nr. 35.
- 16 New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 15.
- 17 Van de Wetering 2017, onder nr. 18, p. 487.
- 18 Hollstein Goltzius – Heemskerck (1953), nr. 14 (naar Frans Hals).

Zelfportret met slappe hoed en bewerkte mantel, 1631 pp. 106–9

- 1 Depauw en Luijten 1999, nr. 32. In Royalton-Kisch online (2019), nr. 57, wordt een uitgebreid overzicht gegeven.
- 2 Rubens schilderde het portret in 1623 voor de toekomstige Engelse koning Karel I (nu in de Royal Collection, inv.nr. RCIN 400156; Vlieghe 1987, nr. 135). Voor de ets van Pontius, zie Hollstein Pontius (1976), nr. 121.

3 British Museum, Londen, inv. nr. 1842,0806.134; Royalton-Kisch 1992 nr. 8a; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 90. 11; Royalton-Kisch online (2019), nr. 57. Bibliothèque nationale de France, Parijs (Réserve CB-13 [A,1] Boîte écu).

4 White 1999, p. 119.

5 Chong 2000, nr. 19.

6 Particuliere verzameling; zie Bruyn et al. 1982–2014, IV (2005), pp. 609–615. Burrell Collection, Glasgow, zie *ibid.*, nr. A 58; New Hollstein Rembrandt (2013), onder nr. 90, p. 141.

7 Dickey 2004, p. 27.

8 New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 90 (kopie a); Schuckman, Royalton-Kisch & Hinterding 1996, pp. 51–52.

Zelfportretten van omstreeks 1633 pp. 110–13

1 Hinterding 2008, onder nr. 9, voetnoot 1.

2 *Ibid.*, nr. 9; Schatborn, Starcky en Curie 2016, nr. 23.

3 White en Buvelot 1999, nr. 38.

4 Musée des Beaux-Arts de Marseille, inv.nr. 63; Benesch 1973, II, nr. 430.

5 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv.nr. GG 160.

6 White en Buvelot 1999, nr. 44; Hinterding 2008, nr. 2.

7 De Winkel 2006, p. 173.

8 National Gallery of Art, Washington, inv. nr. 1943.3.7048; Benesch 1973, II, nr. 437; Ackley et al. 2003, nr. 80.

9 Musée du Louvre, Parijs, inv.nr. 1744; Schatborn, Starcky en Curie 2016, nr. 22; Van de Wetering 2017, nr. 96.

10 Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), onder nr. A 72.

Rembrandts vader pp. 114–17

1 Churchill 1935, nr. 289.

2 Het schetsen van modellen in het atelier was een veelvoorkomende manier van werken die is vastgelegd in een anonieme tekening, heden ten dage in de Fondation Custodia in Parijs; zie Schatborn 2010, nr. 100.

3 Zie Vogelaar en Korevaar 2005, pp. 143–203 voor een uitgebreid overzicht.

4 Peter Schatborn wijst op overeenkomsten met de ets uit 1630, getiteld *Man met kalotje: buste; de vader van Rembrandt (?)*, New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 60; zie Schatborn, Starcky en Curie

2016, p. 76, onder nr. 10. Dezelfde man valt te herkennen in een schilderij in het Mauritshuis in Den Haag dat aan Rembrandt wordt toegeschreven; zie Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. B 7, en Van de Wetering (2017), nr. 46. In het algemeen is men het erover eens dat er geen fysieke gelijkenissen zijn met Rembrandts vader.

5 Vogelaar en Korevaar 2005, nrs. 46–47; Hinterding 2008, nr. 192.

6 Deze omgekeerde hand is in latere staten van de plaat verwijderd; zie New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 85.III-V.

7 Zie P.J.M. de Baar in Vogelaar en Korevaar 2005, p. 143, voor een complete biografie.

8 Schatborn en Dudok van Heel 2011, p. 347, nr. 1 (onder 'Drawings with inscriptions in Rembrandt's handwriting').

9 Benesch 1973, I, nr. 56.

10 Hind 1905–1906, pp. 426–427.

11 Benesch 1973, I, nr. 22; Schatborn et al. 2006, nr. 1.

12 Royalton-Kisch online (2019), nr. 56.

13 Held 1980, pp. 30–31.

14 Zie bijvoorbeeld Vogelaar en Korevaar 2005, nr. 61.

15 Hetzelfde watermerk is te vinden in een studie in rood krijt van een oude man, te dateren rond 1627–1628, thans in het Kupferstichkabinett in Berlijn, cat.nr. KdZ 5248; zie Benesch 1973, I, nr. 7; Bevers 2006, nr. 1 (afb. 71).

16 National Gallery of Victoria, Melbourne, inv.nr. 349–4; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. A 13; Van de Wetering (2017), nr. 27.

Rembrandts moeder pp. 118–21

1 Voor haar uitvoerige biografie, zie P.J.M. de Baar, in Vogelaar en Korevaar 2005, p. 81.

2 Vogelaar en Korevaar 2005, nr. 17; Van de Wetering 2017, nr. 51.

3 *Ibid.*, pp. 83–127.

4 New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 87; Hinterding 2008, nr. 245.

5 Vogelaar en Korevaar 2005, pp. 33–52.

6 *Ibid.*, pp. 20–29.

7 Hinterding 1993–4, p. 258.

8 New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 87; Hinterding 2008, nr. 245.

9 Hinterding, Lijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 14; Vogelaar en Korevaar 2005, nr. 15; Hinterding 2008, nr. 242.

10 Vogelaar en Korevaar 2005, nr. 14.

11 Zie het essay van Vogelaar, pp. 00. Kerr bleef tot 1629 als gezant in Den Haag en heeft waarschijnlijk in die tijd het werk besteld, zie Van Straten 2005, p. 130. Op schildertechnische gronden wordt doorgaans een datering rond 1630–1632 aangehouden, wat erop duidt dat het een of twee jaar later werd geschilderd en afgeleverd in Londen.

12 Zie voor een overzicht van de toeschrijvingen, Schnackenburg 2016, nr. 206.

Bedelaars en boeren in tekening en ets pp. 118–21

1 White 1999, pp. 171–174.

2 De strijd die tussen 1568 en 1648 woedde tussen de Nederlanden en Spanje, met de onafhankelijkheid van de Lage Landen als inzet.

3 Filedt Kok 1972, p. 108; Held 1984, pp. 25–28.

3 Lieure 1927, nrs. 479–504. Callot had zich waarschijnlijk laten inspireren door Jacques Bellange, die ook in Nancy werkte; zie bijvoorbeeld Griffiths en Hartley 1997, nr. 36.

4 Rembrandt zou op zijn beurt een inspiratiebron zijn voor een andere kunstenaar met wie hij samenwerkte, Jan van Vliet, die ook een serie etsen maakte van boeren, *By t geeve Bestaet Ons Leeve uit 1632*; zie Hollstein J. Visscher – Voerst (1992), nrs. 73–82.

5 Hinterding 2008, onder nr. 130, pp. 303–306.

6 Bauch 1960, pp. 152–161.

7 Alpers 1988, pp. 77–80.

8 Er is één ets die voorzichtig gekoppeld kan worden aan cat.nr. oob: zie New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 41.

9 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nrs. RP-T-1889-A-2045 en RP-T-1889-A-2047; zie <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1889-A-2045/catalogue-entry> en [https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1889-A-2047\(R\)/catalogue-entry](https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1889-A-2047(R)/catalogue-entry). Zie Schatborn 1985, p. 234, voor het watermerk.

10 Musée du Louvre, Parijs, inv.nr. RF 4668; Benesch 1973, I, nr. 14. New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 38.

11 Hinterding, Lijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 6.

12 Lieure 1927, nr. 490.

13 Ackley et al. 2003, nr. 25.

14 Schnackenburg 2016, nr. 89.

Rembrandts etstechniek: zijn koperplaten pp. 126–9

1 Hinterding 1993–1994.

- 2 New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 40, 45, 48–49, 53, 57, 87, 110, 113, 119–120, 125, 127–128, 138–144, 148–149, 153.
- 3 Hinterding 2008, nr. 132.
- 4 Ibid., nrs. 145 en 145a.
- 5 Filedt Kok 1972, p. 112.

Rembrandts etstechniek: verschillende staten pp. 130–2

- 1 T. Rassieur, in Ackley et al. 2003, p. 48.
- 2 New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 59 en 61.
- 3 Dit was niet ongebruikelijk bij prenten van portretten. Anthony van Dyck ging bij het maken van zijn portretten voor *De iconografie* op dezelfde manier te werk. Zie Dickey 2004, p. 27.
- 4 Vanwege de onscherpe lijnen is wel eens geopperd dat het misschien om maculatuur gaat, een impressie gedrukt van een koperplaat nadat deze reeds een keer afgedrukt was, teneinde de inkt uit de lijnen te trekken. Zie New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 62.11.
- 5 Ibid., nr. 62.IV.
- 6 Bartsch 1797, nr. 292; Hollstein Rembrandt (1969), nr. 292; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 62.V.
- 7 New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 56.I.
- 8 Lloyd Williams 2001, nr. 7; Vogelaar en Korevaar 2005, nrs. 42–43; Hinterding 2008, nr. 251.
- 9 Boele et al. 2008, p. 79.

Rembrandts etstechniek: hergebruik van de koperplaten pp. 133–5

- 1 New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 4 (versneden in de tweede staat).
- 2 Ibid., pp. liv–lv.
- 3 Ibid., p. liv: 'A series of fitful whorls and strokes that have nothing to do with the subject'.
- 4 Ibid., nr. 24.
- 5 Ibid., nr. 33, later versneden in nrs. 33a–e.

De vroegste etsen pp. 136–8

- 1 Hollstein *Leyster – Mattheus* (1954), nr. 9; Hinterding 2006, p. 67; Schnackenburg 2016, nr. 36.
- 2 Hinterding 2008, onder nr. 262; Kolfin en Hillegers 2011, pp. 166–167 en voetnoot 11.
- 3 Ackley et al. 2003, onder nr. 7, p. 70.
- 4 Rosenberg 2017, p. 15.
- 5 Ackley et al. 2003, onder nr. 8, p. 73.

De vijf zintuigen pp. 136–8

- 1 The Leiden Collection website (Libby, Van Tuinen en Wheelock 2017), bezocht op 27 mei 2019; Van de Wetering 2017, nr. 3A.
- 2 Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nrs. B 1–3, IV (2005), p. 527; Van de Wetering 2017, nrs. 1–3.
- 3 C. Brown in Cavalli-Björkman 1992.
- 4 Zie Vogelaar 2012, pp. 16–21 met afb. van Clock.
- 5 Foucart 1988, pp. 12–14.

De doop van de kamerling pp. 144–51

- 1 Zie essay Christiaan Vogelaar, pp. 15–35.
- 2 Versies van *De doop van de kamerling* bevinden zich in de Gemäldegalerie in Berlijn (1608), in de Fondation Custodia in Parijs (ca. 1615), in de Alte Pinakothek in München (1620) en in de Staatsgalerie te Karlsruhe (1623). Zie Seifert 2011, pp. 40, 50–1, 198–9.
- 3 Benesch 1973, I, nr. 13; Royalton-Kisch online catalogus (2019), nr. 13. Het blad wordt ten onrechte ca. 1640 gedateerd op grond van de vermeende relatie met Rembrandts ets van het onderwerp uit 1641 (afb. 139). Zie verder O. Bonebakker, in Vignau-Wilberg 2003, pp. 28–43.
- 4 Zie verder de bijdrage van An Van Camp, pp. 57–77.
- 5 Met dank aan restaurator Martin Bijl die over zijn bevindingen een publicatie voorbereidt.
- 6 Visscher 1643, p. 480. Ook edities in 1639, 1643, 1650 en 1674, zie Van der Coelen 1994–5, pp. 106–119. De prent naar Rembrandt werd hierin opgenomen ter vervanging van een prent naar Maarten van Heemskerck in de editie van 1639.
- 7 In de literatuur en op websites van musea wordt stevast vermeld dat Claes Jansz. Visscher de uitgever zou zijn en dat de prent een vrije interpretatie is naar Jan Gillisz. van Vliet.
- 8 Het onderschrift luidt 'Hic Lavat Æthiopem Nigrum Pellitque Colorem Non Cutis Ast Animae Post Pansa Oracla' (Hier waste Philip de zwarte Ethiopiër niet weg de kleur van zijn huid maar die van zijn ziel, na hem de profetieën te hebben verklaard).

- 9 Dendrochronologisch onderzoek d.d. 22–8–2012 van dr. Peter Klein van de Universiteit van Hamburg heeft uitgewezen dat het paneel van Baltisch eiken uit drie planken bestaat met een veldatum van 1622 en een 'terminus post quem' (vroegst mogelijke datum) voor beschildering in 1630–1631; het rapport is in eigendom van de eigenaar.

10 Met dank aan Gary Schwartz die in 2018 uitvoerig onderzoek deed naar het paneel. Hij concludeerde dat er 'duidelijke aanwijzingen zijn dat het schilderij een oorspronkelijk product van het atelier van Rembrandt is, ontworpen door de meester en geschilderd onder zijn supervisie, misschien met zijn eigen deelname, in het atelier'. Rapportage in eigendom van de eigenaar.

11 Een voorbereidende tekening in pen uit ca. 1640 is in het Louvre, Rembrandt, inv. nr. RF 4691 recto.

De opwekking van Lazarus pp. 152–5

- 1 Réau 1955–9, II, p. 386.
- 2 Freise 1911, nr. 67; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), p. 305; Vogelaar 1991, nr. 62; Seifert 2006, nr. 24; Seifert 2011, afb. 226.
- 3 Stechow 1969, pp. 148–162.
- 4 Stechow 1973, pp. 6–11.
- 5 Vogelaar en Korevaar 2005, pp. 11–31. Een 1630 gedateerd studieblad in rood krijt door Rembrandt bevindt zich in het British Museum (inv.nr. T.14.6), zie Benesch 1973, I, nr. 17; Royalton-Kisch online (2010), nr. 12; Royalton-Kisch online (2019), nr. 17.
- 7 Schneider 1932, nr. 32a.
- 8 Deze weergave ontleende Rembrandt aan Rafaels beroemde Prediking van Paulus, die hij zal hebben gekend door de gegraveerde reproductie van Marcantonio Raimondi (1480–1534).
- 9 Bredius en Gerson 1969, nr. 538; Schwartz 1984, pp. 82, 84–87; Vogelaar 1991, nr. 64; Van Straten 2005, pp. 171–173, afb. 287; Glasgow 2012, pp. 82–87; Van de Wetering 2017, nr. 48. De voorstelling is met de nodige variaties overgenomen in een ets door Jan van Vliet uit ca. 1632, zie: Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996, nr. 42.
- 10 Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), pp. 307–308 en VI (2014), pp. 504–505. Het hier getoonde blad is de vrouwenfiguur door Rembrandt geretoucheerd, zie het essay van An Van Camp, pp. 57–77.

Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel pp. 156–7

- 1 Johannes 2:13–16. Zie Van de Wetering 2017, p. 480.
- 2 J. Paul Getty Museum, Los Angeles, inv.nr. 83. GA.264; Royalton-Kisch en Schatborn 2011, nr. 1.
- 3 Zie Vogelaar 2006, pp. 143–188.

Vroegste historiestukken pp. 158–63

- 1 Schwartz 1984 p. 37; Dudok van Heel 2006, pp. 191–192.
- 2 Strauss en Van der Meulen 1979, p. 526, doc. 1663/7. Zie ook pp. 15–35.
- 3 Voor het schilderij van Pynas en een schilderij met de *Steniging van Stefanus* door Adam Elsheimer als bron voor Rembrandts versie van het onderwerp, zie: Dudok van Heel 2006, p. 53–177.
- 4 Met dank aan An Van Camp voor deze verwijzing.
- 5 Voor de iconografie bij katholieke schilders als Lastman en Pynas in de context van religieuze intolerantie jegens vooral remonstranten, zie: Dudok van Heel 2006, pp. 373–393. Zie ook pp. 15–35.
- 6 Handelingen 14:19.
- 7 Livius, *Ab urbe condita*, 11, 33.
- 8 Broos 1975–6, pp. 199–228.
- 9 Hofstede de Groot 1924, p. 127 (Saul geeft wapens aan David); Sumowski 1957–8, p. 231 (Saul veroordeelt Jonathan).
- 10 Stechow 1969 (als het oordeel van consul Lucius Junius Brutus); Valentiner 1925–1934, 11, p. 401, nr. 577 (als Het oordeel van de zoon van Titus Manlius Torquatus); Schmidt-Degener 1941 (als De genade van keizer Titus); Bauch 1960, pp. 99–101 (als Consul Cerealis vergeeft de Bataafse legioenen); Pelinck 1949, p. 231 (als Coriolanus); Van Gelder 1953, p. 285 en Maarten Wurfbain in Wurfbain en Ekkart 1976, pp. 66–68 (als Palamedes voor Agamemnon, naar een toneelstuk van Vondel); Bruyn 1987 (als De grootmoedigheid van Alexander de Grote); Schama 1999, pp. 227–228 (als De grootmoedigheid van Claudius Civilis); Tuynman 1999 en Stumpel 2001 (als De gebroeders Horatius voor Tullus, naar een toneelstuk van Olivier van Zonhoven); Hecht (2018) (als Orestes en Pylades voor koning Thoas in Tauris). Een publicatie met de interpretatie van Jozef als onderkoning van Egypte met zijn broers is in voorbereiding door Gerda van Ham.
- 11 Otto Demus in een brief aan Wurfbain, nu in de archieven van Museum De Lakenhal (Ludolph en Koenraad de Rode voor keizer Otto I); B. van den Boogert, in Van de Wetering en Schnackenburg 2001, pp. 142–147 (De grootmoedigheid van keizer Karel V) en Van Straten 2005, pp. 301–315 (De grootmoedigheid van keizer Ferdinand II).
- 12 Van Straten 2005, pp. 309–310, identificeert de man weinig overtuigend als de Leidse

kunstverzamelaar Matthias van Overbeke (1584–1638).

- 13 Livius, *Ab urbe condita*, 11, 12–13

Tobit pp. 164–7

- 1 Het Bijbelboek Tobit maakte deel uit van de Vulgaat en wordt sinds 1546 tot de katholieke canon van de Bijbel gerekend. Het was opgenomen in de Lutherbijbel, maar niet in de King James Version. Na de Synode van Dordrecht in 1618 is het als nieuwe vertaling uit het Grieks opgenomen in de Statenvertaling, hoewel de betrouwbaarheid in het voorwoord in twijfel werd getrokken.
- 2 Held 1964.
- 3 MacLaren en Brown 1991, vol. 1, pp. 109–112.
- 4 Hollstein *L'Admiral – Lucas van Leyden* (1953), nr. 4.
- 5 Het werk wordt niet vermeld in Van de Wetering 2017, waarschijnlijk omdat deze het toeschreef aan Gerrit Dou.

Laat de kindertjes tot mij komen pp. 168–9

- 1 Marcus 10:13–31, Mattheüs 19:13–30 en Lucas 18:15–30.
- 2 Lempertz Keulen, *veiling 1029, 'Old Masters and 19th Century'*, 17–05–2014, lot 1174.
- 3 Twee uitzonderingen zijn Tobit bij de terugkeer van Tobias dat 1627 is gedateerd (cat. 130) en het Portret van prins Ruprecht van de Palts (cat. 129), beide doeken op groot formaat die eveneens door Rembrandt werden opgezet, maar naderhand zijn afgemaakt door Jan Lievens en Gerrit Dou.
- 4 De rapportage berust bij kunsthandel Jan Six Fine Art in Amsterdam. Jan Six hoopt de bevindingen van het technisch onderzoek op termijn te publiceren in een monografie over het schilderij.
- 5 Volgens informatie in de RKD-database draagt dit schilderij een signatuur rechtsboven: 'A B FE 162' en een signatuur op de achterzijde: 'A Bloemaert f 1637'. De toeschrijving aan Abraham Bloemaert is echter afgewezen.
- 6 Ten tijde van het schrijven van deze tekst bevindt het werk zich nog in restauratie en zijn de meeste onderzoeksgegevens niet voorhanden. De toeschrijving is mede gebaseerd op het oordeel van Ernst van de Wetering (mondelinge mededeling, 2017) en Christopher Brown (mondelinge mededeling, 2018), die ik dank voor hun raad.
- 7 Een publicatie door Jan Six is in voorbereiding.

De vlucht naar Egypte pp. 170–51

- 1 Van de Wetering en Schnackenburg 2001, pp. 69–76.
- 2 Seifert 2011, p. 157; al ziet Bauch meer overeenkomsten met het geschilderde werk van Jan Pynas (zie Bauch 1960, pp. 122–123).
- 3 New Hollstein *Rembrandt* (2013), nr. 13.I.
- 4 Musée du Louvre, Parijs, inv.nr. RF 4668; Benesch 1973, I, nr. 14.
- 5 New Hollstein *Rembrandt* (2013) vermeldt 15 verschillende kopieën: zie onder nr. 117, pp. 186–187.
- 6 Soms wordt gesuggereerd dat de belletjes in het zuurbad de sterren in de nachtelijke hemel moeten nabootsen op deze prent, zie T. Rassieur, 'Looking over Rembrandt's shoulder: the printmaker at work', in Ackley et al. 2003, pp. 51–52 en nr. 109.
- 7 Alte Pinakothek, München, inv.nr. 216; Klessmann et al. 2006, nr. 36.
- 8 Hollstein *Goltzius – Heemskerck* (1953), nr. 3; Klessmann et al. 2006, nr. 55.
- 9 Van de Wetering 2017, nr. 130A.
- 10 Zie New Hollstein *Rembrandt* (2013), nrs. 216, 262, 271 en 277 voor de etsen. Zie Bruyn et al. 1982–2014, v (2011), nr. V 13 en Van de Wetering 2017, nr. 214, voor het schilderij in Dublin.

Rembrandt en Lievens pp. 176–9

- 1 Zie ook het essay van Vogelaar, pp. 15–35.
- 2 Voor een overzicht van de interpretaties, zie Vogelaar en Korevaar 2005, nr. 1.

Studies in clair-obscur pp. 180–3

- 1 Zie het essay van C. Vogelaar, p. 23.
- 2 Het onderwerp is lang beschouwd als 'Rust op de vlucht naar Egypte', alleen het aantal figuren komt niet overeen met de iconografie. Zie Martin en Schneider 1939.
- 3 Dit werk werd traditioneel gezien als een authentiek werk van Rembrandt. De catalogus van het Mauritshuis uit 1949 publiceerde twijfels over de toeschrijving. Bauch (1960, p. 133) dacht dat het een kopie betrof. Rosenberg (1964, p. 371) en Gerson (Bredius en Gerson 1969, nr. 556) wezen de toeschrijving ook van de hand. CRP beschreef het werk als van de hand van een navolger, gemaakt voor 1745 (Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), nr. C 12). In 2001 schreef Van de Wetering dit werk weer toe als 'uit de kring van Rembrandt' (Van de Wetering 2001, pp. 78–79).

Christus te Emmaus pp. 180–3

- 1 Van de Wetering 2017, nr. 25; Schnackenburg 2016 oppert dat het een schets betreft voor Lievens' ets met de *Aanbidding van de herders*.
- 2 Lucas 14:13–32.
- 3 Lucas 24:30.
- 4 Lucas 24:31.
- 5 Ember, Vecsey en Tatrai 2014, p. 73–74.
- 6 Voor de identificatie van het onderwerp, zie Martin en Schneider 1939.

Taferelen uit het dagelijks leven pp. 186–9

- 1 Het werk werd in het verleden toegeschreven aan Willem de Poorter (1608–1668) en aan een anonieme Leidse leerling van Rembrandt. Zie voor een overzicht Potterton 1986, pp. 127–129; A. Waiboer, in Ember, Vecsey en Tatrai 2014, nr. 84. De toeschrijving aan Rembrandt door Van de Wetering is sindsdien niet betwist, zie Van de Wetering 2001, pp. 308–311.
- 2 Voor de identificatie, zie Armstrong 1904. Die identificatie wordt bestreden in I. Németh, 'La Main Chaude: some Remarks on the representation of a Popular Parlour Game', ongepubliceerde lezing 2014, zie voor een samenvatting A. Waiboer, in Ember, Vecsey en Tatrai 2014, pp. 59–61.
- 3 Voor een interpretatie als mogelijk een tafereel uit de literatuur of het theater, zie A. Waiboer, in Ember, Vecsey en Tatrai 2014, nr. 84, die het werk ten onrechte de neutrale titel 'Interior with figures' geeft.
- 4 Ackley et al. 2013, nr. 24; Hinterding 2008, nr. 116.

Simson en Delila pp. 190–5

- 1 Richteren 13:1–16:31.
- 2 Richteren 16:19.
- 3 In de meeste Bijbelvertalingen is Delila degene die Simsons haar afknijpt; slechts in enkele vertalingen zijn het de Filistijnen die dit doen.
- 4 Forensische analyses van het schilderij hebben uitgewezen dat de huidige compositie het resultaat is van een langdurig proces, waarbij soms ingrijpende veranderingen zijn doorgevoerd. Zie Kleinert en Laurenze-Landsberg 2009 voor meer informatie.
- 5 Zie ook de tekening in het Rijksmuseum, inv.nr. RP-T-1930–54, waarnaar ook onder cat. 87 wordt verwezen. Het motief van het been werd van oudsher met het schilderij van Delila geassocieerd. Recentelijk wordt het echter

geassocieerd met de benen (zie cat. 85) van de hogepriester in het schilderij *Het berouw van Judas*. Benesch 1973, I, nr. 9; Rumberg en Bevers 2016, nr. 3; Amsterdam online (2017): [https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-1930–54\(R\)](https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-1930-54(R)) (bezocht op 12 mei 2019); Royalton-Kisch online (2019), nr. 9.

- 6 Een paar jaar later heeft Rembrandt deze gravure ook gebruikt als uitgangspunt voor zijn schilderij *De blindmaking van Simson* (Städel Museum, Frankfurt am Main; Van de Wetering 2017, nr. 148). De figuur van Delila die op de vlucht slaat heeft hij ontleend aan Massijs' portrettering; haar arm voor haar borst uitgestrekt, met het afgeknipte haar in de ene hand en de schaar in de andere.
- 7 In weerwil van de bevindingen en aannames die in Bruyn et al. 1982–2014 zijn gepubliceerd, wijst recenter onderzoek uit dat er geen twijfel kan bestaan over de echtheid van de signatuur op het schilderij in Berlijn. Het werk is als zodanig gedateerd in 1628. Bruyn et al. 1982–2015, I (1982), A 24, p. 252.
- 8 Drossaers 1930, p. 203, nr. 41; Drossaers en Lunsingh Scheurleer 1974–1976, I (1974), p. 185, nr. 87.
- 9 Rembrandt: *Sextioesx bilder* 1956, nr. 3 (W.R. Valentiner).
- 10 Sumowski 1957, p. 120; Bauch 1960, pp. 214–216; Bruyn et al. 1982–2015, I (1982), nr. C1.
- 11 Bikker in Ember, Vecsey en Tatrai 2014, nr. 83.
- 12 Schnackenburg 2016, p. 241.

Judas pp. 196–201

- 1 Bomford et al. 2006, nr. 1.
- 2 Benesch 1973, I, nr. 8; Royalton-Kisch online (2019), nr. 8; Rumberg en Bevers 2016, nr. 1.
- 3 Rumberg en Bevers 2016, nr. 3.
- 4 Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), p. 193; Bomford et al. 2006, p. 61. De reproductie van De Jouderville maakt deel uit van de collectie van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, inv. nr. NK1620.

Leeuwenjachten pp. 202–3

- 1 Ackley et al. 2003, nr. 105.
- 2 Hinterding 2008, nr. 97.
- 3 Strauss en Van der Meulen 1979, documenten 1656/12, nr. 207.
- 4 Bartsch 1803–1821, xvii (1818), p. 166, nr. 1123.

5 Van de Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 51; Hinterding 2008, nr. 98.

6 New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 187; zie Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 42.

Mythologische taferelen pp. 204–9

- 1 Ovidius ed. 2010, boek V, 385–424.
- 2 Uit de eerste neutronenactiveringsanalyse (NAA), waarbij pigmenten met mangaan worden gedetecteerd, werd een onderschildering met vier in bruin geschilderde kleinere paarden ontdekt. Op het uiteindelijke werk staan twee grotere paarden.
- 3 Rembrandt heeft deze figuur staand getekend, waarschijnlijk naar het voorbeeld van Rubens' werk. De tweede en derde NAA toonden de aanwezigheid van het arseenhoudende pigment smalt aan, waarmee de basis voor de blauwe lucht is opgezet. We kunnen zien dat de lucht oorspronkelijk lager doorliep en dat de figuur van Minerva met de helm en het ronde schild, die in eerste instantie hoger op het schilderij stond, is weggelaten.
- 4 Zie ook Golahny 1988, pp. 31–33; Grohé 1996, pp. 49–51. De aanwezigheid van Diana en Minerva op het doek is aan hem ontleend.
- 5 Raphael Sadeler II naar Christoph Schwarz, *De ontvoering van Proserpina*, 1594/1632, gravure op papier, 20,9 x 26,9 cm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, inv.nr. RP-P-1974–156.
- 6 Ernst van de Wetering beschrijft Rembrandts gedurfde expressie als volgt: 'Waar in de geschiedenis van de Westerse schilderkunst had men eerder vrouwenfiguren gezien die zo onbevallig over de grond werden meegesleurd, zelfs niet de godin Diana? Waar had men ooit een vrouw aangetroffen die zich zo wild verweerde en zo wanhopig van zich af krabde als Proserpina?' Bruyn et al. 1982–2014, VI (2014), p. 506.
- 7 Rembrandt heeft ook een rozig sfumato-effect over de helderblauwe lucht aangebracht. Men veronderstelt dat deze laag is verwijderd tijdens een ingrijpende restauratie in 1867; de restanten zijn alleen nog onder een microscoop te zien.
- 8 In 1632 maakte het schilderij deel uit van de collectie van prins Frederik Hendrik van Oranje ('Op de galderije van Zijne Excellentie') in het Haagse stadhouderskwartier (inv.nr. 1632, nr. 43, als Jan Lievens: Drossaers 1930, p. 203, nr. 43).
- 9 Het gebruik van lapis lazuli en het mythologische thema, dat nieuw was in Rembrandts oeuvre, doen vermoeden dat hij het

schilderij in opdracht van de stadhouder heeft gemaakt.

10 Ovidius ed. 2010, boek XI, 833–875.

11 Bruyn et al 1982–2014, II (1986), p. 150; Grohé 1996, p. 84.

12 Berlin 1878, p. 304, nr. 823; Berlin 1883, p. 365, nr. 823.

13 De auteur is Anne Woollett erkentelijk voor deze informatie (e-mail d.d. 14 september 2018).

14 Lammertse en Van der Veen 2006, p. 172, afb. 161.

Zittende oude mannen pp. 210–13

1 Rembrandt heeft een portret van hem geschilderd, zie cat. 110.

2 Van de Wetering 2017, p. 493.

3 Ibid., nr. 26.

4 Jeremia 39:1–8 en 52:1–14.

5 Van de Wetering 2017, p. 500.

6 Van de Wetering 2017, nr. 39.

7 Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), onder nr. A28, pp. 280–283.

8 Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. SK-A-3477; zie Van de Wetering 2017, nr. 108.

Bustes van oude mannen pp. 214–17

1 Van de Wetering 2017, no. 81; in het verleden ook wel ten onrechte beschreven als een samenwerking tussen Jacob Backer en Rembrandt.

De apostel Paulus pp. 218–20

1 Hofstede de Groot 1906a, nr. 613; Bauch (1933), pp. 101–102.

2 Een tekening in rood krijt van een oude zittende man, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, cat.nr. KdZ 1151; Benesch 1973, I, nr. 41; Bevers 2006, nr. 4; Royalton-Kisch online (2019), nr. 41.

3 Van de Wetering en Schnackenburg 2001, onder nr. 85, p. 384.

4 M. Royalton-Kisch, in Hinterding, Lijten en Royalton-Kisch 2000, pp. 64–81; Schatborn 1986, p. 4.

5 Respectievelijk *De apostel Paulus in de gevangenis* (Staatsgalerie, Stuttgart, inv.nr. 746), Van de Wetering 2017, nr. 15, en *De apostel Paulus aan zijn schrijftafel* (Germanisches Nationalmuseum, Neurenberg, inv.nr. G M 392), Van de Wetering 2017, nr. 28. Een schilderij het Weense Kunsthistorisches Museum (inv.nr. G G 397) komt veel dichterbij in de buurt van de tekening en

de prent, maar is waarschijnlijk midden jaren 1630 gemaakt in de werkplaats van Rembrandt (Bruyn et al. 1982–2014, II (1989), pp. 27–29, als atelier van Rembrandt, rond 1635–1636; Van de Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 87, als atelier van Rembrandt).

6 Vogelaar 1991, pp. 103–104.

De heilige Hieronymus pp. 221–5

1 Laabs 2001, pp. 35–37.

Tempelscenes pp. 226–9

1 Van de Wetering en Schnackenburg 2001, nr. 54; Ackley et al. 2003, nr. 36; Hinterding 2008, nr. 35.

2 Lucas 2:22–24.

3 Lucas 2:25–32.

4 Drossaers en Lunsingh Scheurleer 1974–1976, I (1974). Voor de onwaarschijnlijke optie dat niet deze versie, maar Rembrandts paneel uit 1628 in de Hamburger Kunsthalle aan de stadhouders zou zijn geleverd, zie De Vries 1978; Van der Ploeg en Vermeeren 1997; Jonckheere 2008. Na de dood van stadhouder Frederik Hendriks weduwe, Amalia van Solms, werd het schilderij waarschijnlijk aan haar dochter Albertine Agnes van Nassau-Dietz nagelaten. Daarna kwam het door vererving terecht in de verzameling van stadhouder Willem V, wiens collectie de basis vormt van het Mauritshuis.

5 Voor de identificatie van Zacharias, zie Schnackenburg 2016, p. 355.

6 Door Hofstede de Groot 1907–1927, VI (1915), nr. 15) toegeschreven aan Rembrandt. Voor een overzicht van de kopieën en hun toeschrijvingen zie Schnackenburg 2016, nr. 190, die ook het exemplaar uit Upton House als een eigenhandige kopie beschouwt. Lievens schilderde in 1634 ook een eigen versie van de *Presentatie in de tempel*, zie daarvoor Schnackenburg 2016, nr. 189.

7 Lucas 2:59–60.

8 Het werk werd tot voor kort gezien als een van de meer dan tien mogelijk eigenhandige kopieën naar een verloren origineel van Lievens, zie Bruyn 1988 en Schnackenburg 2016, p. 354. Bij de recente restauratie werd opnieuw dendrochronologisch onderzoek verricht, waarbij werd vastgesteld dat het paneel omstreeks 1631–1632 klaar was voor beschildering en daarom het origineel lijkt te zijn. Röntgen – en verfanalyse steunen de toeschrijving aan Lievens ook. Zie Sitwell 2015; Buvelot 2018, nr. 14.

9 In de achttiende eeuw werd een halfgrond stuk aan de bovenzijde geplaatst, dit werd in 1983

weer verwijderd. In 1989 werden de afgezaagde hoeken ingevuld, waardoor het paneel weer zijn originele rechthoekige vorm heeft. Zie Noble 2008, nr. 6.

10 Het werk werd tot voor kort gezien als een van de meer dan tien mogelijk eigenhandige kopieën naar een verloren origineel van Lievens, zie Bruyn 1988 en Schnackenburg 2016, p. 354. Bij de recente restauratie werd opnieuw dendrochronologisch onderzoek verricht, waarbij werd vastgesteld dat het paneel omstreeks 1631–1632 klaar was voor beschildering en daarom het origineel lijkt te zijn. Röntgen- en verfanalyse steunen de toeschrijving aan Lievens ook. Zie Sitwell 2015; Buvelot 2018, nr. 14.

11 Voor de restauratie in 2014, waarbij vastgesteld werd dat het geen kopie betrof, maar een origineel uit ca. 1631–1632, zie Sitwell 2015, pp. 9–10; Buvelot 2018, nr. 14; en het restauratieblog van de National Trust <<https://www.nationaltrust.org.uk/features/rembrandt-or-lievens>> (bezocht in het najaar van 2018).

Portretten van Maurits Huygens en Jacques de Gheyn III pp. 230–3

1 Het opschrift ‘van Rij’ staat aan de rand van het paneel; de ‘n’ is vast gesneuveld doordat er een stukje afgesneden is.

2 Schneider 1932, nr. 243; Schnackenburg 2016, nr. 73.

3 De Vlaamse kunst kent een traditie van dubbele vriendschapportretten.

Lot en zijn dochters pp. 234–5

1 Bauch 1933, pp. 31–32; Bruyn et al. 1982–2014, I (1982), pp. 36–37.

2 Royalton-Kisch 1984, pp. 13–14.

3 Benesch 1973, I, nr. 82; Royalton-Kisch online (2019), nr. 82.

4 Royalton-Kisch online (2019), nr. 89.

De Passie van Christus pp. 236–43

1 Black en Hermens 2012, pp. 43–54; McNamara 2015, pp. 1–8.

2 Van de Wetering 2017, nrs. 106–107.

3 Gerson 1961.

4 Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), p. 283; Hinterding, Lijten en Royalton-Kisch 2000, p. 132. Een jaar later heeft Rembrandt nog een iets andere, minder bevolkte versie geschilderd, die zich nu in de Hermitage bevindt; zie Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), nr. C49 (als atelier van

Rembrandt), *ibid.*, VI (2015), nr. 126 (bij nader inzien toegeschreven aan Rembrandt).

5 Vogelaar 1991, pp. 114–117; Van de Wetering 2017, nr. 52.

6 Schwartz 2006, pp. 329–334; Black en Hermens 2012, pp. 52–54; Van de Wetering 2017, pp. 178, 507–508, 531–532.

7 Hollstein Pauli – Rem (1976), nr. 11.

8 Tot in de negentiende eeuw werd de eerste plaat beschouwd als de eerste (proef)staat van de tweede plaat; zie bijv. Bartsch 1797, nr. 81.

9 Bruyn et al. 1982–2014, VI (2015), pp. 176–179.

10 *Ibid.*, II (1986), nr. A65; Van de Wetering 2017, nr. 107.

11 De figuur van Jozef wordt soms geïdentificeerd als Nicodemus; zie Hinterding 2008, onder nr. 67, pp. 178–181.

12 Hinterding 2006, p. 61.

13 Deze koperplaat is nog steeds in privébezit; New Hollstein Rembrandt (2013), I, p. 190.

14 Bevers et al. 2009, p. 6.

15 Van de Wetering 2017, p. 178.

Ecce Homo pp. 244–7

1 E. van de Wetering, in Hinterding, Lijten en Royalton-Kisch 2000, pp. 39–44.

2 Royalton-Kisch 1984, pp. 6–18; Hinterding 2006, pp. 88–91.

3 Zie bijvoorbeeld New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 60.

4 Ackley et al. 2003, onder nr. 49, p. 117.

5 Hinterding 2006, p. 61.

Vrouwelijk naakt pp. 248–55

1 Clark 1966, pp. 10–12.

2 Sluiter 2006, pp. 267–280.

3 Sluiter in Lloyd Williams 2001, pp. 37–45; Noorman en De Witt 2016, pp. 17–19.

4 Hartley 1997, nr. 1; Noorman en De Witt 2016, nr. 42.

5 Hartley 1997, nr. 2; Hinterding, Lijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 10; Noorman en De Witt 2016, nr. 43.

6 Hinterding, Lijten en Royalton-Kisch 2000, p. 103; Schatborn, Starcky en Curie 2016, nrs. 15–16.

7 Hartley 1997, nr. 3. Deze ets stond ook wel bekend onder de naam *Venus en de sater* of zelfs *Danaë*.

8 Respectievelijk Bartsch 1803–1821, XVIII (1818), p. 192, nr. 17, en Hollstein P. Valck – E. van de Velde (1988), nr. 7.

9 New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 311.

10 Hinterding, Lijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 20; Lloyd Williams 2001, nr. 28; Bikker et al. 2014, pp. 240–241.

11 Perlove 2009, p. 99.

12 Rümelin et al. 2004, nr. 5.

13 Ackley 1981, nr. 84; Laurentius en Laurentius 1994, pp. 43–46; Hinterding 2008, nrs. 93 en 93a.

14 Respectievelijk Mauritshuis, Den Haag, inv. nr. 707, Van de Wetering 2017, nr. 41; Museum Wasserburg, Anholt, inv.nr. 391, Van de Wetering 2017, nr. 130.

15 New Hollstein Rembrandt (2013), nrs. 308–310 en 313.

16 Schuckman, Royalton-Kisch en Hinterding 1996, nr. 35.

Late Bijbelse etsen pp. 256–9

1 Lucas 10:25–37.

2 Wallace Collection, Londen (P203); Van de Wetering 2017, nr. 42. Het schilderij werd eerst na zijn restauratie en de ontdekking van Rembrandts signatuur en de datering overtuigend toegeschreven aan Rembrandt door Christopher Brown in 2006.

3 Hinterding 2008, nr. 75.

4 Johannes 4:13–14.

5 Lucas 2:8–14; Hinterding 2008, nr. 31.

6 Hij bereidde de uiterst virtuoos uitgevoerde staten steeds verder uit, van een eerste staat met louter contouren in het centrale gedeelte, tot een laatste staat waarvan verschillende afdrukken zijn overgeleverd. Zie verder het essay van An Van Camp, pp. 57–77.

Rembrandt en Dou pp. 260–7

1 De twee monogrammen en de onlangs ontdekte in de verf gekraste datering zijn oorspronkelijk. Met dank aan restaurator Martin Bijl, die werkt aan een publicatie betreffende de resultaten van zijn onderzoek.

2 Volgens informatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) zou het werk linksonder zijn gesigneerd met 'G. Dou'.

3 Zie ook, pp. 28–31.

4 Zie ook, pp. 28–31.

5 Zie ook, pp. 28–31.

6 Grimm 1991; White en Buvelot 1999, nr. 14b. Voor een overzicht van het debat in wetenschappelijke kring, zie Buijsen 2000.

7 Met dank aan Martin Bijl, die wees op schildertechnische overeenkomsten met werk van Jouderville, zoals het pluizige haar, de niet volledig geslaagde plaatsing van het hoofd op de romp en een, voor hem typerend, pukkelig verfoppervlak.

8 Prins Ruprecht vervoegde zich later aan het hof van zijn oom Karel I van Engeland waar hij zich onderscheidde als militair en voor zijn verdiensten werd verheven tot hertog van Cumberland.

9 Schnackenburg 2016, nr. 175.

10 De mentor in het schilderij van Lievens wordt traditioneel geïdentificeerd als de diplomaat en geleerde Wolrad von Plessen (1560–1631).

11 Brown (1983) oppert dat de opdracht zou zijn gegeven door de stadhouders met bemiddeling van oud-burgemeester Jan Jansz. Orlers. Dat de portretten zouden zijn bedoeld als dank aan de stad Leiden voor de gastvrijheid aan beide prinsen die in 1621–1622 hadden gewoond in het Prinsenhof, het onderkomen van de stadhouders in Leiden, is onwaarschijnlijk. Prins Ruprecht zou zijn studie aan de Leydtsche Academie in 1634 afronden. De beide werken bleven persoonlijk eigendom van Elizabeth van Bohemen en belandden eind zeventiende eeuw samen in de verzameling van haar confidant Lord Craven.

12 Zie het essay van Brown, pp. 37–55.

13 Baer 1990, pp. 24–26.

14 Schnackenburg (2016) oppert dat het Elizabeth zelf was die de werkzaamheden stopte omdat Rembrandt te veel aandacht op de mentor zou hebben gevestigd, en dat Dou vervolgens de taak kreeg het werk af te ronden.

15 Tobit 4:2, 5:4, 6 en 11.

16 Tobit 11:10. Rembrandts ets *De blinde Tobit* uit 1651 sluit daar nog meer op aan.

17 De toeschrijving aan Dou wordt betwist in Bruyn et al. 1982–2014, I (1982); Baer 1991, nr. C44, afb. VII. Op grond van het argument dat Dou een veel soberder behandeling van clair-obscur hanteert en met name in het hoofd en de handen een andere schildertechniek.

18 Voor de toeschrijving aan Lievens, zie Schnackenburg 2016.

19 Hofstede de Groot 1907, nr. 311, betoogt dat het een portret van Rembrandt betreft, terwijl Martin (1901, nr. 114) het interpreteert als een zelfportret. Baer 1990 bestempelt het niet als zelfportret, maar als een meer algemeen beeld van de kunstenaar. Voor het ontstaan en de navolging van dit beeldtype in Leiden, zie

K. Kleinert en C. Tainturier in Roding 2006, pp. 107–148.

Rembrandts leerlingen in Leiden pp. 268–9

- 1 Zie pp. 28–31.
- 2 E. van de Wetering, in Vogelaar et al. 2006, nr. 8.
- 3 Voor de betekenis van de Leidse prentmaker Jan Gillisz. van Vliet in Rembrandts werkplaats, zie pp. 68–69.
- 4 Voor De Jouderville, zie Hofstede de Groot 1899, pp. 228–235; Bredius 1915–1922, VI (1919), 1940–1973; VII (1921), pp. 126–128; E. van de Wetering, in Blanckert 1983, pp. 59–69; Sumowski 1979–1992, VI (1982), pp. 2871–2874; Liedtke 2004, p. 68; p. 81; Willigen en Meijer 2003, p. 18.
- 5 Potterton 1986, pp. 72–73. Aangemerkt als zelfportret van De Jouderville door Bredius (1906), p. 1940, en Sumowski 1983–1984, VI (1983), pp. 2871–2874.

Oosterlingen in ets en tekening pp. 270–3

- 1 Gersaint 1751, nr. 145.
- 2 Vogelaar en Korevaar 2005, pp. 175–177.
- 3 Bruyn et al. 1982–2014, II (1986), pp. 111–112 met verschillende voorbeelden. Zie ook Gutbrod 1996 voor de term ‘retuckeren’ als het ophalen van een koperen etsplaat.
- 4 Vosmaer 1868, p. 445. Zie verder p. Schatborn, in Vogelaar 1991, pp. 60–79.
- 5 Broos 1985, pp. 22–23.

Oosterse zelfportretten pp. 274–7

- 1 Deze veren waren heel zeldzaam en prijzig, en werden mogelijk geïmporteerd uit Oost-Indië, waarschijnlijk uit Nieuw-Guinea.
- 2 Baldinucci 1686, p. 79.
- 3 The Leiden Collection, New York, inv. nr. IJ-100.
- 4 Van de Wetering 2017, nr. 53.
- 5 Ook in andere werken zijn dergelijke dolken te zien. Wellicht had Rembrandt een exemplaar

in zijn verzameling exotische wapens. De Winkel 2006, pp. 169–170.

- 6 Hinterding 2008, p. 55.
- 7 Ibid., p. 64.
- 8 Gerson 1968, nr. 171; Tümpel 1993, nr. A64.
- 9 Van de Wetering 2017, nr. 134.
- 10 Ibid., nr. 140.

De oosterse vorst pp. 278–9

- 1 Gemäldegalerie Sanssouci, Potsdam; zie Schnackenburg 2016, nr. 86.
- 2 Liedtke 2007, II, p. 556.
- 3 Van de Wetering 2017, nr. 72.

Vroege portretten in Amsterdam pp. 280–5

- 1 Van de Wetering 2017, nr. 64a.
- 2 Ibid., nr. 64b.
- 3 Ibid., p. 535. Voor de portretten van de ouders van Aechje Claesdr., zie ibid., nrs. 117a–117b.
- 4 Strauss en Van der Meulen 1979, nr. 1634/7.
- 5 Van de Wetering 2017, p. 536.
- 6 Bomford et al. 2006, p. 72.
- 7 White 1999, pp. 121–123; Ackley et al. 2003, nr. 71; Dickey 2004, pp. 33–35.
- 8 British Museum, Londen, inv. nr. 1855,0414.270; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 124.I (tegendruk).
- 9 Hinterding, Luijten en Royalton-Kisch 2000, nr. 54; New Hollstein Rembrandt (2013), nr. 235. Van de prent uit 1641 zijn twee geschetste voorstudies bewaard gebleven, geen van beide doorgegriffeld.
- 10 New Hollstein Rembrandt (2013), onder nr. 124, p. 200.
- 11 Dickey 2004, pp. 33–35.

Saskia pp. 286–7

- 1 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, cat.nr. KdZ 1152; Benesch 1973, II, nr. 427; Bevers 2006, nr. 5; Royalton-Kisch online (2019), nr. 427.

2 An Van Camp, ‘Metalpoint Drawings in the Low Countries in the Sixteenth and Seventeenth Centuries’, in Sell en Chapman 2015, pp. 157–158.

- 3 National Gallery of Art, Washington, inv. nr. 1942.9.62; Van de Wetering 2017, nr. 206. Voor de identificatie van de boerderij, zie Benesch 1973, II, nr. 341.
- 4 Voor de periode 1633–1634, zie bijvoorbeeld Van de Wetering 2017, nrs. 94–95, 125 en 128.
- 5 Lloyd Williams 2001, nr. 32; Ackley et al. 2003, nr. 59.
- 6 New Hollstein German: Hollar (2009), nr. 150.

Appendix 1

Huygens over Rembrandt en Lievens

Uit: Constantijn Huygens, *Mijn jeugd*, uit het Latijn vertaald door C.L. Heesakkers, Amsterdam 1987.

‘Met opzet heb ik bij deze parade een jong en edel Leids schildersduo onvermeld gelaten. Als ik zeg dat zij de enigen zijn die het kunnen opnemen tegen de absolute genieën onder de vele eerder genoemde grootheden,¹ zelfs dan doe ik aan de verdiensten van de twee nog niet voldoende recht. En als ik zeg dat zij die genieën spoedig zullen overtroeven, dan vertolk is slechts de verwachtingen die de beste kenners van hen koesteren op grond van hun verbazingwekkend debuut. Afgaande op hun afkomst, vindt ik hen het sterkste bewijs tegen het bestaan van een adel door het bloed. Je hebt wel mensen die alleen bij deze adel zweren, maar ik herinner mij hoe geestig die te kijk gezet zijn door de vinnige Italiaanse satire schrijver Traiano Boccalini, een modern auteur die in een heel zorgvuldige en zuivere stijl schrijft. In een verhaal over de anatomische ontleding van een lijk van een edelman laat hij de aanwezige artsen na een nauwkeurig onderzoek van de aderen eenstemmig verklaren, dat de adeldom niet in het bloed zat, want daarin bleek de man niet van de gewone burger of boer te verschillen.

Van onze twee schilderjongens was de een de zoon van een gewone burger, een naaldwerker. De ander was de zoon van een molenaar, al was hij beslist niet van hetzelfde meel gebakken. Bij wie zou de mond niet openvallen, als hij achter zulke ploegen de twee wonderen van talent en vaardigheid uit de vore zag opschieten?

Vraag ik naar de leermeesters uit hun kinderjaren, dan kom ik terecht bij personen die buiten de lagere milieus nauwelijks bekendheid hebben genoten. Door de geringe welstand der ouders waren de jongens wel aangewezen op leermeesters die niet zo’n hoog leergeld vroegen. Zou men deze leermeesters nu confronteren met hun leerlingen, dan zouden zij dezelfde schaamte voelen als de leraren gevoeld zullen hebben die het eerste onderricht gaven aan Vergilius, in de retorica aan Cicero en in de wiskunde aan Archimedes. Maar Het zij gezegd met respect voor ieders eigen capaciteiten en zonder iemand tekort te doen (wat voor belang zou ik daar immers bij hebben?): deze twee danken niets aan hun leermeesters, maar alles aan hun aanleg. Als zij nooit een opleiding genoten hadden, maar aan hun lot waren overgelaten en op een toevallig moment door de drang tot schilderen gegrepen zouden zijn, dan zouden zij naar mijn overtuiging dezelfde hoogte bereikt hebben als nu. Het is onjuist te denken dat zij het door de leiding van anderen zo ver gebracht hebben.

De eerste, die ik typeerde als de zoon van een naaldwerker, heet Jan Lievens, de andere, wiens wieg in de molen stond, Rembrandt. Beiden zijn nog zonder baard en aan hun gezicht te oordelen meer kind dan jongeman. Het ligt niet in mijn macht en het is ook niet mijn bedoeling hen elk afzonderlijk op hun werk en inzet te beoordelen. Evenals hierboven van Rubens, zou ik vooral ook van deze twee willen dat zij zorgden voor een inventaris van hun werken, voor een beschrijving van hun schilderijen. Daarin zouden zij, na een bescheiden verantwoording van hun werkwijze, bij al die schilderijen moeten aangeven (ter bewondering en tegelijk ter lering voor alle komende generaties) hoe en waarom zij ze hadden ontworpen, gecomponeerd en uitgewerkt.

Zo voor de vuist weg durf ik wel te stellen dat Rembrandt in trefzekerheid en levendigheid van emoties de meerdere is van Lievens. Omgekeerd wint deze het door een grootsheid in vinding en in gewaagdheid van onderwerpen en vormen. Al wat zijn jonge geest nastreeft moet groots en verheven zijn. Liever nog dan zich aan de ware grootte van het afgebeelde te houden, geeft hij zijn afbeelding een groter formaat.

Rembrandt daarentegen concentreert zich graag vol overgave op een klein schilderij en bereikt in het kleine een resultaat, dat men in de grootste stukken van anderen tevergeefs zal zoeken. Als voorbeeld noem ik het schilderij van het berouw van Judas, die de zilverlingen, de prijs voor de onschuldige Heer, terugbrengt bij de hogepriester.² Zet daarnaast heel Italië, ja, alles wat er vanaf de verste oudheid aan wonderen van schoonheid is overgebleven. Het gebaar van die ene tot wanhoop vervallen Judas (om van al de andere indrukwekkende figuren op dit ene schilderij maar te zwijgen), die ene uitzinnige Judas die het uitschreeuwt, die smeekt om vergiffenis, die echter geen hoop meer heeft en in wiens gezicht alle sporen van hoop zijn uitgewist; de blik verwilderd, de haren uitgerukt, de kleren gescheurd, de armen verwrongen, de handen tot bloedens toe ineengeknepen; in blinde opwelling is hij op zijn knieën neergevallen, heel zijn lichaam gekronkeld in deerniswekkende afzichtelijkheid. Dit geheel zet ik naast al de schoonheid, die door de eeuwen is voortgebracht. Dit wil ik de naïevelingen voorhouden, die willen beweren (en ik heb ze daarvoor al eerder gekapitteld) dat er nu niets meer wordt geschapen of in woorden uitgedrukt, wat de oudheid niet al eerder had uitgedrukt of geschapen. Ik houd staande: bij geen Protogenes, Apelles of Parrhasius is ooit opgekomen of zou, mochten zij op aarde terugkeren, ooit kunnen opkomen wat door een jongen, door een Hollander, door een molenaar die nog geen baard heeft, in één mensfiguur is bijeengebracht en in zijn totaliteit weergegeven. Verbazing overvalt mij als ik dit zeg. Hulde, Rembrandt! Troje, ja heel Azië overbrengen naar Italië³ is een geringe prestatie dan de hoogste eretitel van Griekenland en Italië overdragen aan de Hollanders, en dat door een Hollander die zich nog nauwelijks buiten de muren van zijn geboortestad gewaagd heeft.

Ik denk dat ik hierboven de eigen aard van Lievens terloops al voldoende heb aangegeven. Hij is een jongeman van grote geestkracht en als hem tijd van leven gegeven wordt, mag men de grootste verwachtingen van hem hebben. In allerlei zaken heeft hij een scherp en diepgaand inzicht, rijper dan dat van een volwassen man, zoals ik bij gesprekken meer dan eens heb kunnen vaststellen. Mijn enige bezwaar geldt doorgaans zijn onbuigzaamheid, die voortspuit uit een overmatig zelfvertrouwen. Elke kritiek wordt door hem dan ook ofwel vierkant afgewezen ofwel, als hij de juistheid ervan erkent, kwalijk verdragen. Die slechte eigenschap, die op elke leeftijd schadelijk is, is in de jeugd eenvoudig funest. Immers, een klein beetje zuurdesem verzuurt het hele deeg.⁴ En al wie sterk behept is met de ondeugd die veel op deze slechte eigenschap lijkt, 'misleidt zichzelf', naar het woord van de Schrift.⁵ Het getuigt van grote wijsheid om te beseffen dat God, zoals de dichter zegt, 'met spaarzame hand een ieder heeft gegeven wat toereikend is',⁶ maar dat nooit iemand alles gekregen heeft; en om bijgevolg iedereen tegemoet te treden, wie het ook is, met een ontvankelijk hart en een leergierig verstand, in de overtuiging dat er van wie dan ook altijd iets te leren valt.

Afgemeten aan zijn leeftijd is de productie van de illustere jongeman immens. Als je de maker naast zijn schilderijen zet, kun je nauwelijks geloven dat zo'n onaanzienlijk boomstammetje zoveel vruchten kan dragen. In het schilderen van het menselijk gelaat heeft hij een wonderbaarlijke hoogte bereikt. Wie die sterke, ontembare geestdrift, die in vermetele ambitie de hele natuur poogt te bestrijken, zou kunnen afremmen en de geniale schilder ertoe brengen zich te concentreren op dit lichaamsdeel, waarin de essentie van de mens naar geest en lichaam op wonderlijke wijze is samengebald, zou hem een goede dienst bewijzen. In wat wij gewoonlijk historiestukken noemen zal de kunstenaar, hoe wonderbaarlijk begaafd hij ook mag zijn, de levendigheid en vindingrijkheid van Rembrandt namelijk niet gauw evenaren.

Bij onze Prins hangt een schilderij van een soort Turkse vorst met een Hollands hoofd, bij Brouart⁷ een portret van een oud en gerimpeld gezicht zoals men een filosoof geeft. De Gheyn heeft, meen ik, een paar jongensportretten en Sohier heeft diverse portretten die de schilder al enige tijd geleden heeft gemaakt, toen hij nog een leerjongen was. Het zijn werken van ongekende waarde en van weergaloze artistiekeit. Laten wij hopen dat wij de maker nog lang mogen behouden.

Ik moge terloops vermelden dat ik een keer samen met mijn broer bij hem geweest ben, toen hij mij nog niet kende. Onmiddellijk kreeg hij zin om mijn gezicht te schilderen. Ik verzekerde hem dat ik hem daartoe graag de gelegenheid wilde geven, als hij naar den Haag wilde komen en een poos bij mij wilde logeren. Zijn verlangen was zo onweerstaanbaar, dat hij al na een paar dagen kwam aanzetten met de verklaring dat hij vanaf dat eerste moment 's nachts niet meer had kunnen slapen en overdag zo in de war was geweest dat hij niet had kunnen werken. Zo onafgebroken was mijn beeld hem bijgebleven, dat hij niet langer meer kon wachten om zijn geestdrift te bevredigen. Het effect van zijn verbeeldingskracht was des te merkwaardiger, omdat hij zich doorgaans moeilijk en slechts met tegenzin liet overhalen iemand poserend te portretteren. Omdat het al winter was en de dagen kort waren en ik bovendien vanwege drukke werkzaamheden maar weinig tijd had om te poseren, nam hij er genoeg mee mijn kleren en mijn blote handen te schilderen (en dat op een werkelijk zeer fijnzinnige manier) en het gezicht tot het begin van de lente uit te stellen. Ook daarvoor kwam hij lang voor de afgesproken datum aanzetten. Toen hij het werk af had, sprak er zo'n enthousiasme uit, dat ik de uitmuntende maker ervan de eer heb aangedaan het voor altijd een plaats te geven onder mijn dierbaarste kostbaarheden. Van Mierevelt en talloze anderen kijken er dagelijks met de grootste bewondering naar. Wel zijn er mensen die vinden dat er in het peinzende gelaat de levendigheid van mijn geest minder goed tot uitdrukking komt, maar daarop moet ik zeggen dat dat de schuld is van mijzelf. Ik was in die periode verwickeld in een ernstige en nogal belangrijke familieaangelegenheid, en zoals dat gaat, lieten zorgen die ik probeerde voor mij te houden zich duidelijk aan mijn gezicht en ogen aflezen.

Op één punt heb ik echter ook kritiek op de beroemde jongemannen, van wie ik in mijn verhaal haast niet kan afstappen. Zoals ik Lievens al heb verweten, zijn zij nogal zelfverzekerd en hebben zij het tot nu toe niet nodig gevonden om een paar maanden uit te trekken voor een studiereis door Italië. Dat is natuurlijk dat vleugje onverstand bij figuren die voor het overige zo geniaal zijn. Als iemand hun dat uit het jonge hoofd kon praten, werkelijk, hij zou daarmee het enige nog ontbrekende element aandragen voor de vervolmaking van hun artistiek vermogen. Wat zou ik het op prijs stellen als zij kennis zouden maken met een Rafael en een Michelangelo en de moeite zouden nemen hun ogen te laven aan de scheppingen van zovele reusachtige geesten! Hoe snel zouden zij dat alles beter kunnen en de Italianen reden geven naar hun eigen Holland te komen. Deze mannen, geboren om de kunst ten top te voeren, kenden zij zichzelf toch beter!

Laat ik ook het voorwendsel noemen waarachter zij zich graag verschuilen en waarmee zij hun geringe mobiliteit rechtvaardigen. Zij zijn nu, zo zeggen wij, in de kracht van hun jaren en daar moeten zij in de eerste plaats van profiteren; zij hebben geen tijd te verdoen aan verre reizen. En bovendien, de beste Italiaanse schilderijen, in het genre dat tegenwoordig bij koningen en vorsten boven de Alpen het meest geliefd is en verzameld wordt, moet men buiten Italië zoeken. Wat je ginds met veel moeite her en der verspreid opspoort, krijg je hier in overvloed te zien, tot verzadiging toe.

Ik laat in het midden in hoeverre dit excuus geldig is. Ik voel mij gedrongen te verklaren dat ik een dergelijke toegewijdsheid en volharding nog bij geen groepering van mensen, bij wie geen bezigheid en bij geen leeftijd ooit heb waargenomen. Want waarlijk, zij buiten hun tijd uit.⁸ Dit is het enige wat voor hen telt. Het wonderlijkste is nog dat zelfs de onschuldigste genoegens van de jeugd door hen als tijdsverlies wordt afgedaan. Het deert hen zo weinig, dat je zou denken met bejaarden te doen te hebben, die zat van jaren zijn en al die onbeduidendheden al lang achter zich hebbe. Deze onvermoeibare volharding in noeste arbeid mag snel tot grote resultaten leiden, toch heb ik vaak gewenst dat de uitmuntende jongemannen zich hierin wat zouden matigen en ook rekening zouden houden met hun gestel, dat door hun zittend leven nu al niet zo sterk en robuust is.'

1 In het voorgaande heeft Huygens de loftrumpet gestoken over onder andere De Gheyn Sr., Goltzius, Rubens en Van Mierevelt.

2 Zie cat.85

3 Huygens doelt hier op Aeneas, de hoofdfiguur uit Vergilius' *Aeneis*, die een aantal overlevenden uit het verwoeste Troje mee naar Italië voerde en zo de basis legde voor het nieuwe wereldrijk Rome.

4 I Korintiërs 5:6, Galaten 5:9.

5 Galaten 6:3.

6 Horatius, *Carmina* III, 16, 44.

7 Thomas Brouart, die in de tijd dat Huygens zijn autobiografie schreef thesaurier van Prins Hendrik was.

8 Efeziërs 5:16, Colossenzen 4:5.

Appendix 2

Orlers over Rembrandt en Lievens

Uit: Jan Jansz. Orlers, *Beschrijvinge der Stadt Leyden*, 2de (uitgebreide) druk, Leiden 1641, pp. 375–377.

Rembrandt van Rijn, Soon van Harmen Gerrits zoon van Rijn, ende Neeltgen Willems van Suydtbrouck, is binnen de Stad Leyden, geboren opten 15. Julij inden Jaere 1606. zijne Ouders hem ter Scholen bestedet hebbende omme metter tijdt te doen leeren de Latijnsche Tale ende daer naer te brengen tot de Leytsche Academie, op dat hy tot zijne Jaeren ghecome wesende de Stadt ende tgemeene besten met zijn wetenschap zoude mogen dienen ende helpen bevorderen, en heeft daer toe gants geen lust ofte genegentheyt gehad, dewijle zijne natuyrlieke beweginghen alleen streckten tot de Schilder ende Teycken Conste; Waer omme zy luyden genootsaeckt geweest zijn, haren Soon uyt de Schole te nemen, ende volgende zijn begeeren te brengen ende te besteden, by een Schilder omme by de selve te leeren de eerste fundamenten ende beginselen van dien. Volgende dit besluit hebben zy hem gebracht by den welschilderende Mr. Iacob Isaacs. van Swanenburch, omme vanden zelve geleert ende onder wesen te werden, by den welcken hy gebleven is ontrent de drie Jaeren, ende also hy gheduyrende den zelve tijt, zoo seer toegenomen hadde, dat de Const Lief-hebberen daerinne ten hoochsten verwondert waeren, ende datmen genoechsaem konde sien, dat hy metter tijdt een uytnemende Schilder soude werden. So heeft zijn Vader goet ghevonden, hem te besteden ende te brengen by den Vermaerden Schilder p. Lasman, woonende tot Amsterdamme, op dat hy door den selven vorder ende beter mocht geleert ende onderwesen werden: By den selven ontrent ses maenden gheweest zijnde, soo heeft hy goet gevonden alleen ende op hem selven de Schilder Conste te oeffenen, ende te practiseeren: ende heeft daerinne soo geluckich gheweest dat hy geworden is, een vande tegenwoordighe vermaertste Schilders van onse eeuw. Dewijle dat zijne Konst ende arbeyt, de Borgeren ende Innewoonderen van Amsterdamme ten hoochsten behaechde ende aengenaem was, ende dat hy veeltijden versocht werde omme 'tzy Conterfeytselen ofte ander stucken aldaer te maecken, zoo heeft hy goet ghevonden hem van Leyden te transporteren naer Amsterdamme, ende is dienvolghende van hier vertrocken ontrent den Jaere 1630, ende zijne woninghe aldaer ghenomen, ende is inden Jaere 1641. aldaer noch woonende.

Ian Lievensz. Is geboren binnen de Stadt Leyden, opten 24. October inden Jare 1607. van eerlicke Ouderen, Mr. Lieven Henricxs. een Constich Borduywercker, ende Machtelt Ians dr. van Noortsant. Hy is by zijn Vader siende de overgroote ghenegenheyt, die hy totte Schilderkonste hadde, out zijnde ontrent acht Jaeren, gebrocht ende bestedet omme de fundamenten van dien te mogen leggen, by den wel-schilderenden Mr. Ioris Verschoten, by den welcken hy zijne beginselen, so van Teyckenen als van Schilderen genomen ende geleert heeft.

Ontrent tien jaren out wesende, ende zijn Vader ziende zijnen over grooten lust omme te leeren ende voort te gaen: heeft goet ghevonden hem te brengen by den Vermaerden Schilder Pieter Lastman, wonende tot Amsterdam, by den welcken hy met groote vorderinghe vande Konst ontrent den tijt van twee Jaeren gebleven is.

Van den voorschreven Lasman ghescheyden wesende, heeft hy daer nae sonder eenigen anderen Meester, hem zelve ten huysen van sijn Vader onthouden, ende alle sijnen tijt met vlijt ende naersticheydt toe gebracht, met veele ende verscheyden dingen naer het leven te schilderen, daerinne hy soo geluckich geweest is, dat vele ende verscheyden Konstverstandighen, daer inne ten hoochsten verwondert waeren, ende ongelooflick scheen dat een Jongman twaelf of weynich meer Jaren oudt sijnde, sulcx hadde konnen doen. Ende dat meest al naer sijn eygene Ordonnantien ende Inventien. Ontrent dien tijt heeft hy gecopieert twee treffelicke stucken vanden uytmytenden Schilder Mr. Cornelis Ketel van Haerlem, zijnde Democritus ende

Heraclitus, Die hy soo wel gevolcht hadde, dat de Konst-verstandige Lief-hebbers, tusschen de principalen ende de Copien, geen onderscheyt en condon vinden, ende zijn int sterfhuys vanden Heer Boudewijns, voor de principaelen vercocht ende naer Duytslandt versonden.

Inder Jare 1621. oudt zijnde 14. Jaren, heeft hy zijn Moeder so wel ende konstich geconterfeyt, dat yder hem daer over verwondert heeft:

Hy is so naerstich ende yverich geweest omme in de konst te mogen toe nemen, dat hy door geene anderen dingen daer van getrocken conde werden. Selfs soo wanneer opten vierden October inden Jare 1618. binnen de Stadt Leyden een groote Tumulte ende oproer ontstaen was tusschen de Remontstrantsche Waertgelders, ende de gemeene Burgers, ende de Deuren ende Vensteren alomme gesloten werden, ende dat de Magistraten genootsaecht waeren de Schutters inne de wapenen te doen comen, om de selve beroerte te stillen: So is hy daer door niet beroert nochte verhindert geweest, met yet te teyckenen na seeckere Printen van Geestighe Willem¹, als de liefde totte Konst meer achtende als alle tgewoel vande werelt. In zijn Jonge Jaeren ende eenighen tijt daer naer heeft hy veele ende verscheyden stucken ende Konterfeytsels gemaect, de welcke nu tegenwoordich noch in groote waerde gehouden werden: ende onder die siin noch te vinden by de Erfgenamen van Pieter Huygen du Boys, verschev

Wonterfeytsels, een Cupido met een Maers met Almanacken, om in hals een Tobbeken met witte hoepen, vol knollen ende andere groente, extraordinaris ghehandelt. By Adriaen van Leeuwen, de vijf Sinnen in een Berdt, By Ian vander Graft, een Pylatus, ende vele verscheyden andere stucken alles te lange om te verhaelen.

Eenigen tijt daer na is by hem gemaect een Beeldt so groot als tleven, op sijn hooft hebbende een ronde muts, studerende by een brandend vier van Torven, het welc zo geestich geschildert was dat zijn Hoochheyt mijn Heere den Prince van Orangnen het selfde dede coopen, ende dat vereerdeaenden Ambassadeur vanden Coning van Groot Brittagne: die het zelve wederomme gegeven heeft aen zijn Heere den Coning, ende tot Westmunster noch te sien is.

Lust ende begeerte krijgende, om eens een ander Landt ende de ghelegentheyte van dien te besten, so is hy inden Jare 1631. oudt sijnde ontrent 24. Jaeren naer Engelandt vertrocken, alwaer hy terstont door zijn constige wercken vermaert geworden is, zelfs by zijne Majesteyt, de welcke hy met de Coninginne zijn Huysvrouwe, den Prince van Wallis zijn zoon, ende de Princesse zijn Dochter, mitsgaders vele groote Heeren gheconterfeyt heeft. Daer over hy by de Coning van GrootBrittagnen rijckelicken beloont is.

In Engelandt ontrent drie Jaeren geweest zijnde is wederomme te rugge ghecomen op Cales ende van daer op Antwerpen, daer hy hem nedergeset heeft, ende aldaer so inne de Jesuiten kercke, ende voor andere particuliere Personen, veele ende verscheyden uytnemende stucken gemaect, daer over de Const-verstandigen haer ten hoochsten zijn verwonderende. Hy heeft tot Antwerpen getrouet de Dochter van Michiel Colijns, wesende een uytnemende ende konstich Beeldsnijder ende Steenhouwer. Inden Jaere 1640. heeft hy voor zijn Hoocheyt den Prince van Orangien, ende voor de Burgermeesteren der Stadt Leyden, gemaect twee extraordinare schoone stucken Schilderye, waer van ick van het laetste, hier voor in mijne beschrijvinge vermelt hebbe, uyt alle het geene ick tot hier toe int gros gheseyt hebbe van onsen Leytschen Mr. Ian Lievensz. kan een yder verstant van de Konst hebbende oordeelen, dat van hem metter tijt noch vele Konstighe stucken gemaect zullen werden.'

1 Willem Buytewech (1591/92–1624), die in Haarlem werkzaam was.



Bibliografie

- ACKLEY, C.S., *Printmaking in the Age of Rembrandt*, tent. cat., Museum of Fine Arts, Boston (Boston 1981)
- ACKLEY, C.S., et al. (reds.), *Rembrandt's Journey: Painter, Draftsman, Etcher*, exh. cat., Museum of Fine Arts, Boston; Art Institute, Chicago (Boston 2003)
- ALPERS, S., *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market* (Chicago 1988)
- AMSTERDAM ONLINE (2017): [https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1930-54\(R\)](https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1930-54(R))
- BAER, R., 'The Paintings of Gerrit Dou (1613-1675)', PhD dissertatie, New York University 1990
- BAER, R., *Gerrit Dou 1613-1675: Master Painter in the Age of Rembrandt*, tent. cat., National Gallery of Art, Washington; Dulwich Picture Gallery, Londen; Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag (New Haven en Londen 2000).
- BAHRE, K., *Rembrandt: Genie auf der Suche*, tent. cat., Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (Berlijn 2006)
- BALDINUCCI, F., *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame: colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* (Florence 1686)
- BARLAEUS, C., *Liber Epistularum* (Amsterdam 1667)
- BARTSCH, A. (red.), *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et p. Yver* (Wenen 1797)
- BARTSCH, A., *Le Peintre Graveur*, 21 dln. (Wenen 1803-21)
- BAUCH, K., *Die Kunst des jungen Rembrandt* (Heidelberg 1933)
- BAUCH, K., 'Rembrandt und Lievens', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 11 (1939), pp. 239-68
- BAUCH, K., *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils* (Berlijn 1960)
- BAUCH, K., 'Ein Selbstbildnis des frühen Rembrandt', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 24 (1962), pp. 321-32
- BAUCH, Kurt, *Rembrandt Gemälde* (Berlijn 1966)
- BAUCH, J. en D. Eckstein, 'Dendrochronological dating of oak panels of Dutch seventeenth-century paintings', *Studies in Conservation*, 15 (1970), pp. 45-50
- BAUCH, J., D. Eckstein en M. Meier-Siem, 'Dating the wood of panels by a dendrochronological analysis of the tree rings', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 23 (1972), pp. 485-96
- BAUCH, J. en D. Eckstein, 'Woodbiological investigations on panels of Rembrandt paintings', *Wood Science and Technology*, 15 (1981), pp. 251-63
- BEKNOPT CATALOGUS DER SCHILDERIJEN EN BEELDHOUWWERKEN: Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis / 's-Gravenhage: abridged catalogue of the pictures en sculptures (Den Haag 1949)
- BENESCH, O., *Rembrandt: Works and Research* (Wenen 1935)
- BENESCH, O., 'An early group portrait drawing by Rembrandt', *The Art Quarterly*, 3 (1940), pp. 3-14
- BENESCH, O., *Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier as shown in Book Illustration* (Cambridge, MA, 1943)
- BENESCH, O., *The Drawings of Rembrandt*, 6 dln., 2de ed (Londen en New York 1973)
- BERGSMA, J. (red.), J. van Vondels *Hekeldichten* (Zutphen 1920)
- BERNT, W., *Die Niederländischen Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts*, 5 dln. (München 1979-80)
- BEVERS, H., *Rembrandt: Die Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, tent. cat., Staatliche Museen, Berlijn (Berlijn 2006)
- BEVERS, H., *Rembrandt: Drawings from the Berlin Kupferstichkabinett*, tent. cat., Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (Berlijn 2007)
- BEVERS, H., p. Schatborn en B. Welzel, *Rembrandt: The Master and his Workshop*, tent. cat., Kupferstichkabinett SMPK, Altes Museum, Berlijn; Rijksmuseum,

- Amsterdam; National Gallery, Londen (New Haven en Londen 1991)
- BEVERS, H., et al., *Drawings by Rembrandt and his Pupils: Telling the Difference*, tent. cat., J. Paul Getty Museum, Los Angeles (Los Angeles 2009)
- BIALLER, N.A., A.T. Eeles, R. Godfrey en K. Mayer Haunton, *A Collection of Etchings by Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669) formed by Joseph R. Ritman, presented for sale by Artemis and Sotheby's* (Londen 1995)
- BICKER CAARTEN, A., 'Rembrandt als molenaarszoon', *Leidsch Jaarboekje*, 48 (1956), pp. 117–27
- BIKKER, J., *Rembrandt. Biografie van een rebel* (Amsterdam 2019)
- BIKKER, J., et al., *Rembrandt: The Late Works*, tent. cat., National Gallery, Londen; Rijksmuseum, Amsterdam (Londen 2014)
- BIKKER, J., et al., *Dutch Paintings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum Amsterdam, II: Artists born between 1600 and 1620* (Amsterdam verwacht [2020])
- BLACK, P., en E. Hermens, *Rembrandt and the Passion*, tent. cat., Hunterian Art Gallery, Universiteit van Glasgow (München 2012)
- BLANKERT, A., *The Impact of a Genius: Rembrandt, his Pupils and Followers in the Seventeenth Century*, tent. cat., K. & V. Waterman Gallery, Amsterdam; Groninger Museum, Groningen (Amsterdam 1983)
- BLANKERT, A., *Rembrandt: A Genius and his Impact*, tent. cat., National Gallery of Victoria, Melbourne (Zwolle 1997)
- BLANKERT, A., en R. Ruurs, *Amsterdams Historisch Museum: schilderijen daterend van voor 1800: voorlopige catalogus* (Amsterdam 1975–9)
- BLOCH, V., 'Musik im Hause Rembrandt', *Oud Holland*, 54 (1937), pp. 49–53
- VON BODE, W., 'Rembrandt's früheste Thätigkeit. Der Künstler in seiner Vaterstadt Leiden', *Graphische Künsten*, 3 (1881), pp. 49–72
- BOELE, V., et al., *Black is Beautiful: Rubens to Dumas*, tent. cat., Nieuwe Kerk, Amsterdam (Amsterdam 2008)
- VON BOGENDORF RUPPRATH, C., *Schout Willem de Bont and his Dog Tyter: Scandal, Satire, Sarcastic Songs and Paintings*, PhD dissertatie, 2 dln. (Leiden 2006)
- BOMFORD, D., et al., *Art in the Making: Rembrandt*, tent. cat., National Gallery, Londen (Londen 1988; 2de ed 2006)
- BÖRSCH-SUPAN, H., 'Die Gemälde aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und aus der Oranischen Erbschaft in den brandenburg-preußischen Schlössern', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 30 (1967), pp. 143–98
- BREDIUS, A., 'Rembrandtiana', *Oud Holland*, 26 (1908), pp. 119–24; 28 (1910), pp. 1–18; 33 (1915), pp. 126–8; 42 (1925), pp. 263–70
- BREDIUS, A., *Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIIten, XVIIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, 8 dln. (Den Haag 1915–22)
- BREDIUS, A., 'Le peintre Jacques des Rousseaux', *Gazette des Beaux-Arts*, 1 (1922), pp. 1–22
- BREDIUS, A., *Rembrandt: Schilderijen* (Utrecht 1935); Engelse editie, *The Paintings of Rembrandt* (Londen 1937)
- BREDIUS, A., en C. Hofstede de Groot, *Musée Royal de La Haye (Mauritshuis): Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures* (Den Haag 1895)
- BREDIUS, A., en H. Gerson, *Rembrandt: The Complete Edition of the Paintings* (Londen 1969)
- BRIELS, J.G.C.A., *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden Eeuw 1585–1630* (Antwerpen 1997)
- BROOS, B.P.J., *Rembrandt and his Sources*, tent. cat., Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (Amsterdam 1985)
- BROOS, B., 'Rembrandt en Lastman's "Coriolanus": The history piece in 17th-century theory and practice', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 8, nr. 4 (1975–6), pp. 199–228
- BROOS, B., 'Rembrandts eerste Amsterdamse periode', *Oud Holland*, 114 (2000), pp. 1–6
- BROOS, B., en A. van Suchtelen, *Portraits in the Mauritshuis, 1430–1790* (Den Haag 2004)
- BROWN, C., 'Jan Lievens in Leiden and London', *Burlington Magazine*, 125 (1983), pp. 663–70
- BROWN, C., '...Niet ledighs of ydels...': *Nederlandse genreschilders uit de zeventiende eeuw* (Amsterdam 1984)
- BROWN, C., 'Rembrandts reassessed', *Apollo*, 164 (2006), pp. 54–61
- BROWN, C., 'The Rembrandt Year', *The Burlington Magazine*, 1247 (februari 2007), pp. 104–8
- BROWN, C. (red.), *Master Drawings*, tent. cat., Ashmolean Museum, Oxford (Oxford 2013)
- BRUYN, J., 'Een onderzoek naar de 17de-eeuwse schilderijformaten, voornamelijk in Noord-Nederland', *Oud Holland*, 93 (1979), pp. 96–115
- BRUYN, J., 'Nog een suggestie voor het onderwerp van Rembrandts historiestuk te Leiden: de grootmoedigheid van Alexander', *Oud Holland*, 101 nr. 2 (1987), pp. 89–94
- BRUYN, J., 'Boekbespreking van W. Sumoski: *Gemälde der Rembrandt-Schüler III*', *Oud Holland*, 102 (1988), pp. 322–33
- BRUYN, J., et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, 6 dln. (1982–2014), I: 1625–1631 (Den Haag 1982); II: 1631–1634 (Boston 1986); III: 1635–1642 (Londen 1989); IV: *Self-Portraits* (Dordrecht 2005); V: *The Small-Scale History Paintings* (Dordrecht 2010); VI: *Rembrandt's Paintings Revisited: A Complete Survey* (Dordrecht 2014)
- BUIJSEN, E., 'Rembrandt's "Self-Portrait with Gorget": An ongoing debate', *Oud Holland*, 114, nr. 2 (2001), pp. 155–63
- BUVELOT, Q., *Hollandse meesters in het Mauritshuis*, exh. cat. Koninklijk kabinet van schilderijen het Mauritshuis, Den Haag (Den Haag 2018)
- BUVELOT, Q., en C. Vermeeren, *Royal Picture Gallery Mauritshuis* (Den Haag 2004)
- CAVALLI-BJÖRKMAN, G., et al., *Rembrandt och hans tid: Människan i centrum*, tent. cat. Nationalmuseum Stockholm (Stockholm 1992)

- CHONG, A. (red.), *Rembrandt Creates Rembrandt: Art and Ambition in Leiden, 1629–1631*, tent. cat., Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (Zwolle 2000)
- CHURCHILL, W.A., *Watermarks in paper: in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII centuries and their interconnection* (Nieuwkoop 1990)
- CLARK, K., *The Nude: A Study in Ideal Form* (Princeton 1956, repr. 1990)
- CLARK, K., *Rembrandt and the Italian Renaissance* (Londen 1966)
- COEBERGH VAN DEN BRAAK, A.M., *Meer dan zes eeuwen Leids gymnasium* (Leiden 1988)
- VAN DER COELEN, P., 'Claes Jansz. Visschers bijbelse prentenboeken', *De Boekenwereld*, 11 (1994–5), pp. 106–20
- VAN DER COELEN, P., en E. Hinterding, 'Rembrandts etsen in de achttiende eeuw: over koperplaten bij Jean de Bary en een oeuvrelijst met prijsannotaties van Michiel van den Bergh', *Kroniek van het Rembrandthuis* (Amsterdam 2013)
- CRENSHAW, P., *Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, his Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands* (Cambridge 2006)
- DEFOER, H.L.M., 'Rembrandt: De doop van de kamerling', *Oud Holland*, 91 (1977), pp. 3–26
- DEFOER, H.L.M., en R. Schillemans, *Bijbelschilderkunst rond Rembrandt* (Utrecht 1989)
- DEPAUW, C., en G. Luijten, *Anthony Van Dyck as a Printmaker*, tent. cat., Museum Plantin Moretus, Antwerpen; Rijksmuseum, Amsterdam (Antwerpen en Amsterdam 1999)
- DEWITT, L., et al., *Rembrandt and the Face of Jesus*, tent. cat., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia; Musée du Louvre, Parijs; Detroit Institute of Arts, Detroit (New Haven en Londen 2011)
- DICKEY, S.S., *Rembrandt: Portraits in Print* (Philadelphia 2004)
- DITTRICH, C., en T. Ketelsen, *Rembrandt: Die Dresdner Zeichnungen*, tent. cat., Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden (Keulen 2004)
- DROSSAERS, S.W.A., 'Inventaris van de meubelen van het Stadhoudelijk kwartier met het Speelhuis en van het Huis in het Noordeinde te s'-Gravenhage', *Oud Holland*, 47 (1930), pp. 193–276
- DROSSAERS, S.W.A., en T.H. Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmee gelijk te stellen stukken, 1567–1795*, 2 dln., Rijks Geschiedkundige Publicatiën, GS 147 en 148 (Den Haag 1974–6)
- DUDOK VAN HEEL, S.A.C., *De Jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam* (Nijmegen 2006)
- DUDOK VAN HEEL, S.A.C., P. Schatborn en E. Ornstein-van Slooten, *The Rembrandt Papers: Documents, Drawings and Prints*, tent. cat., Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (Amsterdam 1987)
- VAN DYKE, J.C., *Rembrandt and his School: A critical study of the master and his pupils with a new assignment of their pictures* (New York 1923)
- VAN EEGHEN, I.H., 'Handboogstraat 5', *Amstelodamum*, 56 (1969), pp. 169–76
- EKKART, R.E.O., *Jan Lievens. Ein Maler im Schatten Rembrandts*, tent. cat., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (Braunschweig 1979)
- ELEN, A.J., *Rembrandt in Rotterdam: Drawings of Rembrandt and his Circle in the Museum Boijmans Van Beuningen*, tent. cat., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (Rotterdam 2005)
- EMBER, I., A. Vecsey en J. Tatrai, *Rembrandt and the Dutch Golden Age*, tent. cat., Szépművészeti Múzeum, Boedapest (Boedapest 2014)
- FILEDT KOK, J.P., *Rembrandt Etchings and Drawings in the Rembrandt House: A Catalogue* (Maarssen 1972)
- FILEDT KOK, J.P., en R. Fucci, review of 'The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700, Rembrandt', *Simiolus*, 37, nr. 2 (2014), pp. 141–9
- FORD, C., *Lives of Rembrandt: Sandrart, Baldinucci and Houbraken* (Londen 2014)
- FOUCART, J., *Peintres rembranesques au Louvre*, tent. cat., Département des peintures, Musée du Louvre, Parijs (Parijs 1988)
- FRANKL, P., 'Die Persephone-Bilder von Lambert Sustris, Rubens und Rembrandt', *Oud Holland*, 55 (1938a), pp. 156–71
- FRANKL, P., 'Nachtrag zum Aufsatz: Die Persephone-Bilder von Lambert Sustris, Rubens und Rembrandt', *Oud Holland*, 55 (1938b), pp. 209–10
- FREISE, K., *Pieter Lastman: Sein Leben und seine Kunst: Ein Beitrag zum Geschichte der Holländ. Malerei im XVII. Jahr* (Leipzig 1911)
- FRERICHS, L.C.J., en J. Verbeek, *Bijbelse inspiratie: tekeningen en prenten van Lucas Van Leyden en Rembrandt*, tent. cat., Rijksmuseum, Amsterdam (Amsterdam 1964)
- FRIEDLÄNDER, M., J. Rosenberg en E. Bock, *Die niederländischen Meister: beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen* (Berlijn 1930)
- FRIJHOFF, W., en M. Spies, *1650. Bevochten Eendracht* (Den Haag 1999)
- FUCCI, R., *Rembrandt's Changing Impressions*, tent. cat., The Miriam en Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University (New York 2015)
- GASSNER, H., A. Stefes en A. Stolzenburg, *Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett, III: Niederländische Zeichnungen 1450–1850* (Keulen 2011)
- VAN GELDER, J.G., 'Rembrandt and his circle', *The Burlington Magazine*, 95 (1953), pp. 34–9
- GERSAINT, E.F., *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt* (Parijs 1751)
- GERSON, H., 'Twee vroege studies van Jan Lievens', *Oud Holland*, 69 (1954), pp. 179–80
- GERSON, H. (red.), *Seven Letters by Rembrandt* (Den Haag 1961)
- GERSON, H., *Rembrandt Paintings* (Amsterdam 1968)
- GILTAIJ, J., *De tekeningen van Rembrandt en zijn school in het Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam* (Rotterdam 1988)

- GILTAIJ, J., 'The function of Rembrandt drawings', *Master Drawings*, 27 (1989), pp. 111–17
- GOLAHNY, A., 'Rembrandt's abduction of Proserpina', in *The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting. Papers in Art History from The Pennsylvania State University*, 111: Dutch Art of the Golden Age, red. R. Fleischer (University Park, PA 1988), pp. 29–46
- GOLAHNY, A., *Rembrandt's Reading: The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History* (Amsterdam 2003)
- GOLDNER, G.R., en L. Hendrix, *European Drawings, II: Catalogue of the Collections* (Los Angeles 1992)
- GRIFFITHS, A., *Jacques Bellange c.1575–1616: Printmaker of Lorraine* (Londen 1997)
- GRIFFITHS, A., en Hartley, C., *Jacques Bellange c.1575–1616: Printmaker of Lorraine*, tent. cat., British Museum, Londen (Londen 1997)
- GRIFFITHS, A., en R.A. Gerard, *The Print in Stuart Britain, 1603–1689*, tent. cat., British Museum, Londen (Londen 1998)
- GRIMM, C., *Rembrandt selbst: eine Neubewertung seiner Porträtkunst* (Stuttgart 1991)
- GROEN, C.M., 'Schildertechnische aspecten van Rembrandt vroegste schilderijen', *Oud Holland*, 91 (1977), pp. 66–74
- GROENEVELT, H.Y., 'Leiden in 1633 door Vondel bezongen', *Leids jaarboekje* (1912), pp. 54–65
- GROHÉ, S., *Rembrandts mythologische Historien* (Keulen 1996)
- GUTBROD, H., *Lievens und Rembrandt. Studien zum Verhältnis ihrer Kunst* (Frankfurt am Main 1996)
- GUTBROD, H., "'Simson und Delila'. Rembrandts Grisaille im Rijksmuseum Amsterdam', in *Festschrift für Christian Lenz. Von Duccio bis Beckmann*, eds F. Billeter et al. (Frankfurt am Main 1998), pp. 29–43
- GYLLENHAAL, M., *Rembrandt's Artful Use of Statues and Casts: New Insights Into His Studio Practices and Working Methods* (Ann Arbor 2008)
- HAAK, B., 'Nieuw licht op Judas en de zilverlingen van Rembrandt', in *Album Amicorum J.G. van Gelder*, eds J. Bruyn et al. (Den Haag 1973), pp. 155–8
- HARTLEY, C., *Rembrandt and the Nude: Prints by Rembrandt van Rijn (1606–1669)*, tent. index, Fitzwilliam Museum, Cambridge (Cambridge 1997)
- HECHT, P., 'Could this be it? Rembrandt's Leiden history painting of 1626 depicts "Orestes en Pylades before king Thoas in Tauris"', *Simiolus*, 40, nr. 4 (2018), pp. 292–301
- HELD, J.S., *Rembrandt and the Book of Tobit* (Northampton, MA 1964)
- HELD, J.S., *Der blinde Tobias und seine Heilung in Darstellungen Rembrandts im Rahmen seiner Illustrationen der Tobiasgeschichte* (Heidelberg 1980)
- HELD, J.S. 'A Rembrandt "theme"', in *Artibus et historiae*, 5 (1984), pp. 21–34
- HELD, J.S., *Rembrandt Studies* (Princeton 1991)
- HENSSEN, A.H.L., 'Rembrandt's eerste leermeester Jacomo Swanenburch te Napels', *De Katholiek*, 127 (1905), pp. 1–12
- HIND, A.M., 'The portraits of Rembrandt's father', *The Burlington Magazine*, 8 (1905–6), pp. 426–31
- HIND, A.M., *Catalogue of Dutch and Flemish Drawings Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 4 dln. (Londen 1915–31)
- HIND, A.M., *A Catalogue of Rembrandt's Etchings, Chronologically Arranged and Completely Illustrated*, 2 dln. (Londen 1923)
- HIND, A.M., review of 'Die Kunst des jungen Rembrandt', *The Burlington Magazine*, 65 (1934), p. 48
- HINTERDING, E., 'The history of Rembrandt's copperplates, with a catalogue of those that survive', *Simiolus*, 22 (1993–4), pp. 253–315
- HINTERDING, E., *The History of Rembrandt's Copperplates, with a Catalogue of those that Survive* (Zwolle 1995)
- HINTERDING, E., *Rembrandt as an Etcher*, 3 dln. (Ouderkerk aan den IJssel 2006)
- HINTERDING, E., *Rembrandt Etchings from the Frits Lugt Collection* (Bussum en Parijs 2008)
- HINTERDING, E., G. Luijten en M. Royalton-Kisch (reds.), *Rembrandt the Printmaker*, tent. cat., Rijksmuseum, Amsterdam; British Museum, Londen (Londen 2000)
- HINTERDING, E., G. Luijten en M. Royalton-Kisch, *Rembrandt: dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, tent. cat., Scuderie del Quirinale, Rome (Milaan 2002)
- HINTERDING, E., et al., *Rembrandt x Rijksmuseum*, tent. cat., Rijksmuseum, Amsterdam (Amsterdam 2019)
- HOFSTEDE DE GROOT, C., 'Isaac de Jouderville, leerling van Rembrandt', *Oud Holland*, 17 (1899), pp. 228–35
- HOFSTEDE DE GROOT, C., *Die Handzeichnungen Rembrandts* (Haarlem 1906a)
- HOFSTEDE DE GROOT, C., *Die Urkunden über Rembrandt* (Den Haag 1906b)
- HOFSTEDE DE GROOT, C., *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century Based on the Work of John Smith*, 8 dln. (Londen 1907–27)
- HOFSTEDE DE GROOT, C., 'Rembrandts youthful works', *The Burlington Magazine*, 44 (1924), p. 126
- HOLLANDER, A., *Seeing through Clothes* (Berkeley 1993)
- HOLLSTEIN, F.W.H., *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700*, 72 dln. (1949–2010): VIII: Goltzius – Heemskerck (Hertzberger 1953); X: L'Admiral – Lucas van Leyden (Amsterdam 1953); XI: Leyster – Mattheus (Amsterdam 1954); XVII: Pauli – Rem, samengesteld door I.M. Veldman en D. De Hoop Scheffer, red. K.G. Boon (Van Gendt 1976); XVIII en XIX: *Rembrandt's Etchings: An illustrated Critical Catalogue*, samengesteld door C. White en K.G. Boon (Amsterdam 1969); XLI: J. Visscher-van Voerst, samengesteld door C. Schuckman, red. D. de Hoop Scheffer (Koninklijke Van Poll 1992)

- VAN HOOGSTRAATEN, S., *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt* (Rotterdam 1678)
- DE HOOP SCHEFFER, D., 'Petrus Sylvius par Rembrandt', in D. de Hoop Scheffer et al. (reds.), *Liber Amicorum Karel G. Boon* (Amsterdam 1974), pp. 96–101
- HOUBRAKEN, A., *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schildersessen, waar van 'er vele met hunne beeltenissen ten tooneel verschynen, en hun levensgedrag en kunstwerken beschreven worden: zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander*, 3 dln. (Amsterdam 1718–21)
- ISRAEL, J., 'Adjusting to hard times: Dutch are during its period of crisis and restructuring (c.1621–c.1645)', *Art History*, 20 (1997), pp. 449–76
- JONCKHEERE, K., *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Trade at the End of the Dutch Golden Age* (Amsterdam 2008)
- KAHR, M., 'Rembrandt en Delilah', *The Art Bulletin*, 55, nr. 2 (1973), pp. 240–59
- KIERS, J., en F. Tissink, *The Golden Age of Dutch Art: Painting, Sculpture, Decorative Art*, tent. cat., Rijksmuseum, Amsterdam (Amsterdam 2000)
- KLEIN, P., et al., 'New findings for the dendrochronological dating of panel paintings of the fifteenth- to seventeenth-century', in *ICOM Committee for Conservation 8th Triennial Meeting, Sydney, Australia*, 6–11 September 1987, Preprints, 1 (1987), red. K. Grimstad, Getty Conservation Institute, pp. 51–4
- KLEINERT, K., en C. Laurenze-Landsberg, 'Auf der Suche nach einer optimalen Bildlösung. Zur Bildgenese von Rembrandts Gemälde "Simson und Delia"', in H. Bevers et al., *Rembrandt: Wissenschaft auf der Suche, Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin*, 4 and 5 November 2006 Beiheft zum Jahrbuch der Berliner Museen 51 (2009), pp. 148–55
- KLESSMANN, R., et al., *Adam Elsheimer 1578–1610*, tent. cat., Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt; National Gallery of Scotland, Edinburgh; Dulwich Picture Gallery, Londen (Londen 2006)
- KOLFIN, E., en J. Hillegers, *Gedrukt tot Amsterdam: Amsterdamse prentmakers en – uitgevers in de gouden eeuw*, tent. cat., Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (Amsterdam 2011)
- KUIPER, E.J., 'De Hollandse "Schoolordre" van 1625...', diss. (Groningen 1958)
- LAABS, A., *De Leidse fijnschilders uit Dresden*, tent. cat., Museum De Lakenhal, Leiden; Gemäldegalerie Alte meister Staatliche Kunstsammlungen, Dresden (Zwolle 2001)
- DE LAIRESSE, G., *Groot Schilderboek* (Amsterdam 1712)
- LAMMERTSE, F., en J. Van Der Veen, *Uylenburgh & Son: Art and Commerce from Rembrandt to De Lairese, 1625–1675*, tent. cat., Dulwich Picture Gallery, Londen; Rembrandthuis, Amsterdam (Zwolle 2006)
- LANGEREIS, S., *Geschiedenis als ambacht. Oudheidkunde in de Gouden Eeuw: Arnoldus Buchelius en Petrus Scriverius* (Hilversum 2001)
- LAURENTIUS, T., *Rembrandt's Etchings in a New Light*, tent. cat., City Museum of Graphic arts, Machida; Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba (Zwolle 1993)
- LAURENTIUS, T., en F. Laurentius, 'Drukte Rembrandt ondersteboven?', *Kroniek van het Rembrandthuis*, 94, nr. 1 (1994), pp. 43–6
- LEEF LANG, H., 'Rembrandt van Rijn: Zelfportret met los haar, ca. 1631', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 52 (2004), p. 350
- LEEF LANG, H., en P. Roelofs (reds.), *Hercules Segers: Painter, Etcher*, tent. cat., Rijksmuseum, Amsterdam; Metropolitan Museum of Art New York, 2 dln. (Amsterdam 2016)
- LIBBY, A., I. van Tuinen en A.K. Wheelock Jr, 'Allegory of Hearing, Allegory of Smell, Allegory of Touch, from The Series of the Five Senses', in *The Leiden Collection Catalogue*, red. A.K. Wheelock Jr (New York 2017), <https://www.theleidencollection.com/archive/>
- LIEDTKE, W., 'Rembrandt's "workshop" revisited', *Oud Holland*, 117 (2004), pp. 48–73
- LIEDTKE, W., *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, 2 dln. (New York, New Haven en Londen 2007)
- LIEURE, J., *Jacques Callot*, 3 dln. (Paris 1927)
- LLOYD, C., *Dürer to Cézanne: Northern European Drawings from the Ashmolean Museum*, tent. cat., Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick; Cleveland Museum of Art, Cleveland (Lancaster 1983)
- LLOYD, C., *Enchanting the Eye: Dutch Paintings of the Golden Age* (Londen 2004)
- LLOYD WILLIAMS, J., *Rembrandt's Women*, tent. cat., National Gallery of Scotland, Edinburgh; Royal Academy of Arts, Londen (Edinburgh 2001)
- LUGT, F., *Inventaire général des dessins des écoles du Nord: école hollandaise*, 3 dln. (Parijs 1929–33)
- VAN MAANEN, R.C.J., *Leiden: De Geschiedenis van een Hollandse Stad*, 3 dln. (Leiden 2002–4)
- MACLAREN, N., en C. Brown, *National Gallery Catalogues: The Dutch School*, 2 dln. (1960; herz. ed. Londen 1991)
- MCMANARA, S., *Rembrandt's Passion Series* (Newcastle-upon-Tyne 2015)
- MARTIN, W., 'Een "kunsthandel" in een klappermanswachthuis', *Oud-Holland*, 19 (1901), pp. 86–8
- MARTIN, W., *Gerard Dou: des Meisters Gemälde in 247 Abbildungen* (Stuttgart 1913)
- MARTIN, W., en H. Schneider, *Musée Royal de Tableaux Mauritshuis à La Haye: catalogue raisonné des tableaux et sculptures; supplément à la troisième édition (1935, ill.)* (Den Haag 1939)
- MARTINEAU, J., en M. Foster (reds.), *Art Treasures of England: The Regional Collections* (Londen 1998)
- MEIJER, F., 'A new attribution for an enigmatic painting: The Return of Tobias and the Angel by Pieter Verelst', in *Rembrandt 2006: Essays and New Rembrandt Documents* (Leiden 2006)
- MEYER, J., en W. von Bode, *Beschreibendes Verzeichnis der während des Umbaus ausgestellten Gemälde (1878; herz. ed. Berlin 1883)*

- MICHEL, E., 'La jeunesse de Rembrandt. Troisième article', *Gazette des Beaux-Arts*, 4 (1890), pp. 154–66
- MICHEL, E., *Rembrandt: sa vie, son oeuvre et son temps* (Parijs 1893)
- MILLAR, O. (red.), 'Abraham van der Door's catalogue of the collections of Charles I', *The Walpole Society*, 37 (1960)
- MOES, E.W., 'Een brief van historisch belang', *Oud Holland*, 12 (1894), pp. 239–40
- MÜLLER, W.J., 'Rembrandts fruhesten Darstellung des Emmauswunders', *Netherlands Yearbook for History of Art* (1972), pp. 113–20
- MÜLLER-HOFSTEDT, C., 'Die Rembrandt-Ausstellung in Stockholm', *Kunstchronik*, 9 (1956), pp. 89–96
- MÜNZ, L., *Rembrandt's Etchings: Reproductions of the Whole Original Etched Work*, 2 dln. (Londen 1952)
- MUSICK, James B., 'Rembrandt as a draftsman: An exhibition of prints', *Bulletin of the City Art Museum of St Louis*, 21, nr. 4 (oktober 1936), pp. 65–70
- THE NEW HOLLSTEIN DUTCH AND FLEMISH ETCHINGS, *Engravings and Woodcuts, 1450–1700* (1993–2018): Hendrick Hondius, samengesteld door N. Orenstein (Roosendaal 1994); Goltzius, samengesteld door M. Leesberg, red. H. Leeftang (Ouderkerk aan den IJssel 2012); Rembrandt, samengesteld door E. Hinterding en J. Rutgers (Ouderkerk aan den IJssel 2013)
- THE NEW HOLLSTEIN GERMAN ENGRAVINGS, *Etchings and Woodcuts, 1400–1700* (1996–2018): Albrecht and Erhard Altdorfer, samengesteld door U. Mielke, G. Luijten en H. Bevers (Rotterdam 1997); Wenceslaus Hollar, samengesteld door J.W. Jacoby et al. (Ouderkerk aan den IJssel 2009)
- NOBLE, P., *Bewaard voor de eeuwigheid: conservering, restauratie en materiaaltechnisch onderzoek in het Mauritshuis* (Den Haag 2008)
- NOORMAN, J., en D. de Witt (reds.), *Rembrandt's Naked Truth: Drawing Nude Models in the Golden Age*, tent. cat., Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (Zwolle 2016)
- ORLERS, J., *Beschrijvinge der stad Leyden: inhoudende 't begin, den voortgang ende wasdom der selver... etc.* (Leiden 1641)
- ORNSTEIN-VAN SLOOTEN, E., en M. Holtrop, *The Rembrandt House: A Catalogue of Rembrandt Etchings* (Amsterdam 2006)
- OVID, *Metamorphosen: Lateinisch/Deutsch*, vertaling M. von Albrecht (Stuttgart 2010)
- PARKER, K.T., *Ashmolean Museum: Catalogue of the Collection of Drawings, I: Netherlandish, German, French and Spanish Schools* (Oxford 1938)
- PARSHALL, P.W., S. Stacey en J. Brodie, *The Unfinished Print* (Aldershot 2011)
- PELINCK, E., *Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden: beschrijvende catalogus van de schilderijen en tekeningen* (Leiden 1949)
- PELS, A., en A. Magnus (reds.), *Gebruik én misbruik des tooneels* (Amsterdam 1681)
- PERLOVE, S.K., *Rembrandt's Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age* (University Park, PA 2009)
- VAN DER PLOEG, P., en C. Vermeeren (reds.), *Princely Patrons: The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague*, tent. cat., Mauritshuis, Den Haag (Den Haag 1997)
- PLOMP, M., *The Dutch Drawings in the Teyler Museum, II: Artists Born Between 1575 and 1630* (Haarlem, Gent en Doornspijk 1997)
- POLLACK, R., 'David gives Uriah a letter for Joab', in A.K. Wheelock Jr, *The Leiden Collection Catalogue*, <https://www.theleidencollection.com/archive/> (geraadpleegd op 23 augustus 2018)
- POTTERTON, H., en E. Mayes, *Dutch Seventeenth- and Eighteenth-Century Paintings in the National Gallery of Ireland: A Complete Catalogue* (Dublin 1986)
- PRÖGLER, D., *English Students at Leiden University 1575–1650* (New York 2016)
- QUODBACH, E., 'Rembrandt's "Gilder" is here': How America got its first Rembrandt en France lost many of its Old Masters', *Simiolus*, 1–2 (2004–5), pp. 90–107
- RAND, R., *Masterpiece in Focus: The Raising of Lazarus by Rembrandt* (Los Angeles 1991)
- RÉAU, L., *Iconographie de L'art Chrétien*, 3 dln. (Parijs 1955–9)
- REMBRANDT: *SEXTIOSEX BILDER FRÅN UTSTÄLLNINGEN I NATIONALMUSEUM*, tent. cat., Nationalmuseum, Stockholm (Stockholm 1956)
- DE RENOUD DE BUSSIERRE, S., *Rembrandt: eaux-fortes*, tent. cat., Musée du Petit Palais, Collection Dutuit, Parijs (Parijs 1986)
- ROBINSON, F., 'Puns en plays in Rembrandt's etchings', *Print Collector's Newsletter*, 11 (1980), pp. 165–8
- ROBINSON, F., 'Rembrandt's "mistakes"', *Print Quarterly*, 25 (2008), pp. 182–3
- RODING, J., et al., *Beelden van Leiden. Zelfbeeld en representatie van een Hollandse stad in de Voegmoderne Tijd, 1550–1800* (Hilversum 2006)
- ROHDE, S., *Rembrandt: An A to Z* (Amsterdam 2005)
- ROMEIN, E., *Knollen en citroenen op de Leidse kunstmarkt. Over het St. Lucasgilde, de fijnschilderstijl en een traktaat van Philips Angel*, diss. (Leiden 2000)
- ROSENBERG, J., *Rembrandt: Life and Work* (Londen 1964)
- ROSENBERG, C.M., *Rembrandt's Religious Prints: The Feddersen Collection at the Snite Museum of Art*, tent. cat., Snite Museum of Art, Indiana (Bloomington 2017)
- RÖVER-KANN, A., en T. Ketelsen, *Rembrandt, oder nicht? Zeichnungen von Rembrandt und seinem Kreis aus den Hamburger und Bremer Kupferstichkabinetten*, tent. cat., Kunsthalle Bremen; Hamburger Kunsthalle, 2 dln. (Ostfildern-Ruit 2000)
- ROYAL ACADEMY OF ARTS, *Catalogue of 17th-Century Art in Europe*, tent. cat., Royal Academy of Arts, Londen (Londen 1938)
- ROYALTON-KISCH, M., 'Over Rembrandt en Van Vliet', *Kroniek van het Rembrandthuis*, 36 (1984), pp. 3–23
- ROYALTON-KISCH, M., 'Rembrandt's sketches for his paintings', *Master Drawings*, 27, nr. 2 (1989), pp. 128–45
- ROYALTON-KISCH, M., *Drawings by Rembrandt and his Circle in the British Museum*, tent. cat., British Museum, Londen (Londen 1992)

- ROYALTON-KISCH, M., 'Some further thoughts on Rembrandt's "Christ before Pilate"', *Kroniek van het Rembrandthuis*, 94, nr. 2 (1994), pp. 3–13
- ROYALTON-KISCH, M., *Catalogue of Drawings by Rembrandt and his School in the British Museum*, British Museum online catalogue (2010), http://www.britishmuseum.org/research/publications/online_research_catalogues/rembrandt_drawings/drawings_by_rembrandt.aspx (geraadpleegd op 12 mei 2019)
- ROYALTON-KISCH, M. en P. Schatborn, 'The core group of Rembrandt drawings, II: The list', *Master Drawings*, 49, nr. 3 (2011), pp. 323–46
- ROYALTON-KISCH, M., *The Drawings of Rembrandt: A Revision of Otto Benesch's Catalogue raisonné*, online catalogue (2019), <http://rembrandtcatalogue.net/#> (geraadpleegd op 12 mei 2019)
- RUBINSTEIN, G., 'Brief Encounter: The early drawings of Jan Lievens and their relationship with those of Rembrandt', *Master Drawings*, 49 (2011), pp. 352–70
- RUMBERG, P., en H. Bevers, *Rembrandt's First Masterpiece*, tent. cat., Morgan Library and Museum, New York (New York 2016)
- RÜMELIN, C., et al., *Rembrandt fecit: Grafiikkaa – prints*, tent. cat., Punkaharju, Finland; Retretti Art Centre, Oxford (Oxford 2004)
- RUTGERS, J., en T.J. Standring, *Rembrandt: Painter as Printmaker*, tent. cat., Denver Art Museum (New Haven en Londen 2018)
- VON SANDRART, J., *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Arts*, 3 dln. (Nördlingen 1675)
- SCALLEN, C.B., *Rembrandt, Reputation, and the Practice of Connoisseurship* (Amsterdam 2004)
- SCHAEPS, J., en M. van Duijn, *Rembrandt en de Universiteit Leiden* (Leiden 2019)
- SCHAMA, S., *Rembrandt's Eyes* (New York 1999)
- SCHATBORN, P., *Catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam*, IV: *Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers* (Amsterdam 1985)
- SCHATBORN, P., 'Tekeningen van Rembrandt in verband met zijn etsen', *De Kroniek van het Rembrandthuis*, 38 (1986), pp. 1–38
- SCHATBORN, P., *Jan Lievens, 1607–1674: Prenten en Tekeningen / Prints and Drawings*, tent. cat., Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (Amsterdam 1989a)
- SCHATBORN, P., 'Notes on early Rembrandt drawings', *Master Drawings*, 27 (1989b), pp. 118–27
- SCHATBORN, P., *Rembrandt and his Circle: Drawings in the Frits Lugt Collection* (Bussum en Parijs 2010)
- SCHATBORN, P., 'The core group of Rembrandt drawings, I: Overview', *Master Drawings*, 29 (2011), pp. 293–322
- SCHATBORN, P., en E. Ornstein-van Slooten, *Bij Rembrandt in de leer/ Rembrandt as Teacher*, tent. cat., Rembrandthuis Amsterdam (Amsterdam 1984)
- SCHATBORN, P., et al., *Rembrandt dessinateur. Chefs-d'oeuvre des collections en France*, tent. cat., Musée du Louvre, Parijs (Parijs 2006)
- SCHATBORN, P., E. Starcky en P. Curie, *Rembrandt intime*, tent. cat., Musée Jacquemart-André, Parijs (Brussel 2016)
- SCHATBORN, P. en S.A.C. Dudok van Heel, 'The core group of Rembrandt drawings, III: Supplement', *Master Drawings*, 49 (2011), pp. 347–51
- SCHATBORN, P. en J. Turner (reds.), *Drawings by Rembrandt in the Rijksmuseum*, online catalogue (2017), <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection-catalogues/drawings-by-rembrandt> (geraadpleegd op 12 mei 2019)
- SCHATBORN, P. en E. Hinterding, *Rembrandt: The Complete Drawings en Etchings*, (Taschen 2019)
- SCHNACKENBURG, B., *Gemäldegalerie Alte Meister Gesamtkatalog: Staatliche Museen Kassel*, 2 dln. (Mainz 1996)
- SCHNACKENBURG, B., *Jan Lievens: Friend and Rival of the Young Rembrandt. With a Catalogue Raisonné of his Early Leiden Work 1623–1632* (Petersberg 2016)
- SCHNEEVOOGT, C.G.V., *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens* (Haarlem 1873)
- SCHNEIDER, C.P., *Rembrandt's Landscapes: Drawings and Prints*, tent. cat., National Gallery of Art, Washington (Washington 1990)
- SCHNEIDER, H., *Jan Lievens: Sein Leben und seine Werke* (Haarlem 1932)
- SCHNEIDER, H., en R.E.O. Ekkart, *Jan Lievens. Sein Leben und seine Werke* (Amsterdam 1973)
- SCHUCKMAN, C., M. Royalton-Kisch en E. Hinterding (reds.), *Rembrandt and Van Vliet: A Collaboration on Copper*, tent. cat., Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (Amsterdam 1996)
- SCHWARTZ, G., *Rembrandt: zijn leven, zijn schilderijen: Een nieuwe biografie met alle beschikbare schilderijen in kleur afgebeeld* (Maarsse 1984); Engelse editie, *Rembrandt: His Life, his Paintings. A new biography with all accessible paintings illustrated in colour* (New York 1985)
- SCHWARTZ, G., *De grote Rembrandt* (Zwolle 2006)
- SCRIVERIUS, P., et al., *Manes Erpeniani Quibus Accedunt Epicedia Variorum* (Leiden 1625)
- SEIFERT, C.T., *Pieter Lastman: Studien zu Leben und Werk: mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie* (Petersberg 2011)
- SEIFERT, C.T., en M. Sitt, *Pieter Lastman: in Rembrandts schatten?*, tent. cat., Hamburger Kunsthalle, Hamburg (München 2006)
- SEIFERT, C.T., et al., *Rembrandt: Britain's Discovery of the Master*, tent. cat., National Galleries of Scotland, Edinburgh (Edinburgh 2018)
- SELL, S., en H. Chapman (reds.), *Drawing in Silver and Gold: Leonardo to Jasper Johns*, tent. cat., National Gallery of Art, Washington; British Museum, Londen (Washington 2015)
- SILVER, L., *Rembrandt's Holland* (Londen 2018)
- SITWELL, C., "A Magus at a Table" by Jan Lievens at Upton House', National Trust

- Arts Buildings Collections Bulletin (herfst 2015), pp. 9–10
- SLIVE, S., 'Art historians en art critics: Huygens on Rembrandt', *The Burlington Magazine*, 94, nr. 594 (1952), pp. 261–4
- SLIVE, S., *Drawings of Rembrandt*, 2 dln. (New York 1965)
- SLUIJTER, E.J., 'The tronie of a young officer with a gorget in the Mauritshuis: A second version by Rembrandt himself', *Oud Holland*, 114 (2000), pp. 139–52
- SLUIJTER, E.J., *Rembrandt and the Female Nude* (Amsterdam 2006)
- SMIDT-DEGENER, F., 'Rembrandts clementie van Keizer Titus', *Oud Holland*, 58, nr. 3 (1941), pp. 106–11
- STAM, D. (red.), *Rembrandt after Three Hundred Years: A Symposium – Rembrandt and His Followers* (Chicago 1973)
- STAMPFLE, F., et al. (reds.), *Rembrandt: Experimental Etcher*, tent. cat., Museum of Fine Arts, Boston; Pierpont Morgan Library, New York (Boston 1969)
- STECHOW, W., 'Some observations on Rembrandt en Lastman', *Oud Holland*, 84, nr. 2/3 (1969), pp. 148–62
- STECHOW, W., 'Rembrandt's representation of the "Raising of Lazarus"', *Los Angeles County Museum Bulletin*, 19, nr. 2 (1973), pp. 6–11
- STEFES, A., *Kupferstichkabinett Hamburger Kunsthalle, Niederländische Zeichnungen 1450–1850*, 3 dln. (Keulen 2011)
- STERCK, J.F.M., et al. (reds.), *De werken van Vondel*, 10 dln., IX: 1660–1663 (Amsterdam 1936)
- STIJNMAN, A., *Engraving and Etching 1400–2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes* (Londen 2012)
- STOGDON, N., *A Descriptive Catalogue of the Etchings by Rembrandt in a Private Collection*, Switzerland (n.p. 2010)
- DE STOPPELAAR, J.H., *Het papier in de Nederlanden gedurende de Middeleeuwen, inzonderheid in Zeeland* (Middelburg 1869)
- VAN STRATEN, R., 'Rembrandt's earliest prints reconsidered', *Artibus et Historiae*, 45 (2002), pp. 167–77
- VAN STRATEN, R., *Young Rembrandt: The Leiden Years, 1606–1632* (Leiden 2005)
- STRATTON, S., 'Rembrandt's beggars: satire en sympathy', *Print Collector's Newsletter*, 17 (1986), pp. 78–82
- STRAUSS, W.L., en M. van der Meulen, *The Rembrandt Documents* (New York 1979) (online database <https://www.ru.nl/remdoc/about-remdoc/rembrandt-documents/>, geraadpleegd 12 mei 2019)
- STREEKSTRA, N.F., en P.E.L. Verkuyl, *Huygens in Noorderlicht. Lezingen van het Groninger Huygens-Symposium* (Groningen 1987)
- STRENGHOLT, L., *Constanter – Het leven en werk van Constantijn Huygens*, tent. cat., Museon Den Haag; Paleis het Loo, Apeldoorn (Amsterdam 1987)
- STUMPEL, J., 'A twelfth attempt: The subject of Rembrandt's "History Piece" in Leiden', *Simiolus*, 28, nr. 1–2 (2001), pp. 44–50
- VAN SUCHTELEN, A., en E. Runia, *Rembrandt in het Mauritshuis*, tent. cat., Koninklijk kabinet van Schilderijen het Mauritshuis, Den Haag (Den Haag 2006)
- SUMOWSKI, W., 'Probleme der Frühzeit und Überblick über neue archivalische Funde', *Kunstchronik*, 10 (1957), pp. 118–21
- SUMOWSKI, W., 'Nachträge zu Rembrandtjahr', *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, 2 (1957–8), p. 223–78
- SUMOWSKI, W., *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 dln. (Landau in der Pfalz 1983–94)
- SUMOWSKI, W., *Drawings of the Rembrandt School*, red. en vert. W.L. Strauss, 10 dln. (New York 1979–92)
- VAN THIEL, P.J.J., et al., *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam: A Completely Illustrated Catalogue. First supplement* (Amsterdam 1976–91)
- TÜMPEL, C., 'Studien zur Ikonographie der historien Rembrandts', *Netherlands Yearbook for History of Art*, 20 (1969), pp. 107–98
- TÜMPEL, C., *Rembrandt. Mythos und Methode* (Königstein im Taunus 1986), herz. ed. Antwerpen 1993
- TÜMPEL, C., *Images and Metaphors* (Londen 2006)
- TÜMPEL, A., en P. Schatborn, *Pieter Lastman leermeester van Rembrandt*, tent. cat. Rembrandthuis, Amsterdam (Zwolle 1991)
- VAN TUSSENBROEK, G., 'Historisch hout in Amsterdamse monumenten. Dendrochronologie – houthandel – toepassing', *Publicatiereeks Amsterdamse Monumenten*, 3 (Amsterdam 2012)
- TUYNMAN, P., 'Een oud Rembrandt-raadsel opgelost', *De Kroniek van het Rembrandthuis*, 1–2 (1999), pp. 2–7
- VALENTINER, W.R., 'Opmerkingen over enkele schilderijen van Rembrandt', *Onze kunst: voortzetting van de Vlaamsche School*, 11 (1907), pp. 157–68
- VERGARA, A., et al., *Rembrandt: pintor de historias*, tent. cat., Museo del Prado, Madrid (Madrid 2008)
- VIGNAU-WILBERG, T. (red.), *Rembrandt Zeichnungen in Munchen: Beiträge zur Ausstellung Rembrandt auf Papier – Werk und Wirkung*, Staatlich Graphische Sammlung, München (München 2003)
- VISSCHER II, C.J., *Theatrum biblicum* (Amsterdam, 1643)
- Vlieghe, H., *Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, part XIX, dl. 2 (Antwerpen 1987)
- VOGELAAR, C., *Rembrandt en Lievens in Leiden: 'een jong en edel schildersduo'*, tent. cat., Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden (Zwolle 1991)
- VOGELAAR, C., 'Rembrandt van Rijn: Brillenverkoper (allegorie op het gezicht)', *Bulletin van de Vereniging Rembrandt*, 22 (2012), pp. 16–21
- VOGELAAR, C., et al., *Jan van Goyen*, tent. cat., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden (Leiden 1996)
- VOGELAAR, C., G. Korevaar, *Rembrandts moeder: mythe en werkelijkheid*, tent. cat., Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden (Zwolle 2005)
- VOGELAAR, C., et al., *Rembrandts Landschappen*, tent. cat., Stedelijk Museum

- De Lakenhal, Leiden; Staatliche Museen, Kassel (Munich 2006)
- VOGELAAR, C., et al., *Lucas van Leyden en de Renaissance*, tent.cat., Museum De Lakenhal, Leiden; Rijksmuseum Amsterdam (Leiden 2011)
- VOORN, Henk, *De papiermolens in de provincie Noord-Holland* (Haarlem 1960)
- VOSMAER, C., *Rembrandt van Rijn. Ses précurseurs et ses années d'apprentissage* (Den Haag 1868)
- DE VRIES, A.B., *Rembrandt in the Mauritshuis: An Interdisciplinary Study* (Alphen aan de Rijn 1978)
- WAAL, A. en E. van de Wetering, *Jonge Rembrandt groot: 28 werken van de jonge Rembrandt ter gelegenheid van het Rembrandtjaar 2006 in vergroting getoond op Leidse gevels*, tent. cat., Gemeente Leiden (Leiden 2006)
- WADUM, J., 'Dou doesn't paint, oh no, he juggles with his brush: Gerrit Dou, a Rembrandtesque "Fijnschilder"', *Art Matters*, 1 (2002), pp. 62–77
- WADUM, J., 'Rembrandts erster "hässlicher" Akt: Andromeda von ca. 1630 restauriert und untersucht', *Restauro: Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen*, 109 (2003), pp. 496–502
- WADUM, J., en Q. Buvelot, 'Rembrandts "Jonge zelfportret" ontmaskerd', *Mauritshuis in Focus* (1999), pp. 35–41
- WALLERT, A., 'Een onopgelost probleem: Samson en Delila', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 54 (2006), pp. 155–61
- WELLER, D.P., 'Rembrandt's history paintings in America', in *Rembrandt in America: Collecting and Connoisseurship*, tent. cat. Raleigh North Carolina Museum of Art (New York 2011)
- VAN DE WETERING, E., 'De jonge Rembrandt aan het werk', *Oud Holland*, 91 (1977), pp. 27–65
- VAN DE WETERING, E., *Rembrandt: The Painter at Work* (Amsterdam 1997)
- VAN DE WETERING, E., *Rembrandt: Zoektocht van een genie/Quest of a Genius*, tent. cat., Museum het Rembrandthuis, Amsterdam; Gemäldegalerie Berlin (Zwolle 2006)
- VAN DE WETERING, E., "'Rembrandt Laughing" c.1628: a painting resurfaces', *Kroniek van het Rembrandthuis* (2007), pp. 18–40
- VAN DE WETERING, E., *Rembrandt: The Painter Thinking* (Amsterdam 2016)
- VAN DE WETERING, E., *Rembrandt's Paintings Revisited: A Complete Survey* (Dordrecht 2017)
- VAN DE WETERING, E., en B. Schnackenburg (reds.), *The Mystery of the Young Rembrandt/Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge*, tent. cat., Schloss Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel; Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (München 2001)
- WHELOCK, Jr, A.K., 'The influence of Lucas van Leyden on Rembrandt's narrative etchings', in *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his Sixtieth Birthday* (Doornspijk 1983), pp. 291–6
- WHELOCK, Jr., A.K., en S.S. Dickey, Jan Lievens: *A Dutch Master Rediscovered*, tent. cat., National Gallery of Art, Washington; Art Museum, Milwaukee; Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (New Haven en Londen 2008)
- WHITE, C., *Rembrandt as an Etcher: A Study of the Artist at Work*, 2de ed. (Londen 1999)
- WHITE, C., en Q. Buvelot (reds.), *Rembrandt by Himself*, tent. cat., National Gallery, Londen; Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag (Zwolle 1999)
- WHITE, C., en R. de Sancha, *Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen* (Londen 2015)
- WILLIGEN, A., en F. Meijer, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils: 1525–1725* (Leiden 2003)
- DE WINKEL, M., *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings* (Amsterdam 2006)
- WOOLLETT, A.T., 'Golden opportunities: Collecting Rembrandt in Southern California', in *Holland's Golden Age in America: Collecting the Art of Rembrandt, Vermeer and*
- Hals, tent. cat., The Frick Collection, New York (New York 2015), pp. 168–81
- WORP, J.A., 'Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd', in *Oud-Holland*, 9 (1891), pp. 106–36
- WORP, J.A., *De briefwisseling van Constantijn Huygens (1608–1687)* (Den Haag 1911)
- WURFBAIN, M.L., *Rondom Rembrandt. De verzameling Daan Cevat* (Leiden 1968)
- WURFBAIN, M.L., *Stedelijk Museum De Lakenhal – Leiden: Catalogus van de schilderijen en tekeningen* (Leiden 1983)
- WURFBAIN, M.L. en R.E.O. Ekkart (eds), *Geschildert tot Leyden anno 1626*, tent. cat., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden (Leiden 1976)
- ZOETEMAN, M., *De studentenpopulatie van de Leidse universiteit* (Leiden 2011)



Index

Deze index van namen staat op alfabetische volgorde. Achter de naam zijn pagina/afbeeldingsnummers te vinden. Titels van schilderijen zijn bij de naam van de kunstenaar ondergebracht, met het desbetreffende catalogusnummer (dikgedrukt) en/of afbeeldingsnummer hierachter toegevoegd.

Aar, Anna van der (1576/1577-na 1626), 24
 Arminius, Jacob (1560-1609), 24
 Bailly, David (1584-1657), 17, 266
 Baldinucci, Filippo (1624-1697), 58
 Barlaeus, Casparus (1584-1648), 25, 27
 Berendrecht, Jan Pietersz. (ca. 1590-ca. 1645), 60, 136
 Bloemaert, Abraham (1566-1651), 24
 Bol, Ferdinand (1616-1680), 31
 Bont, Willem de (eerste helft 17e eeuw), 25-6, 32
 — Begraffenis van Tyter, de hond van schout Willem de Bont, De, 33 afb. 29
 Bouts, Dirk (1415-1475), 38
 Brouwer, Adriaen (1605-1638), 139
 Bruyningh, Jacob (1606-1655), 48
 Buchell, Arnout van (1565-1641), 23
 Callot, Jacques (1592-1635), 66, 122, 125, 158
 — Bedelaar die zijn hand ophoudt, 122 afb. 126
 — Bedelaar met een kruik en een stok, 122 afb. 125
 — Martelaarschap van de heilige Stefanus, Het, 158 afb. 143
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da (1571-1610), 17, 28, 40, 44
 Caullery, Joris de († 1658)
 — Portret van Joris de Caullery (Rembrandt), afb. 58
 Claesdr., Aechje (1551-ca. 1635)
 — Portret van een 83-jarige vrouw, mogelijk Aechje Claesdr. (Rembrandt), 147, 50, 280
 Claessens, Lambert Antoine (1763-1834), 103
 Claudius Claudianus (370-404), 204
 Collen, Susanna van (1606-1637)
 — Portret van Susanna van Collen en haar dochter Anna, 50 afb. 54
 Cort, Cornelis (1533-1578)
 — Heilige Hieronymus in de woestijn, De (naar Titiaan), 222 afb. 165

Couwenhorn, Pieter (ca. 1599-1654), 29
 David, Gerard (1460-1523), 38
 Dolendo, Pieter (ca. 1580-ca. 1620), 29
 Doort, Abraham van der (1575-1640), 21, 93
 Dou, Gerrit (1613-1675), 28-31, 45, 83, 98, 118, 142, 160, 164, 222, 260, 262, 264, 266, 268
 — Chirurgijn, De, 142 afb. 137
 — Kunstenaar in zijn werkplaats, Een, 131
 — Lezende oude vrouw, 118 afb. 123
 — Parabel van de schatgraver, De (toeges. aan Rembrandt, Govert Flinck en Gerrit Dou), 32 afb. 28
 — Portret van Rembrandt met ringkraag (waarsch. Gerrit Dou naar Rembrandt), 128, 30 afb. 25
 — Tobit bij de terugkeer van zijn zoon Tobias en de engel (toeges. aan Rembrandt, Jan Lievens en Gerrit Dou), 130
 — Praying Hermit, 222 afb. 164
 — Prins Ruprecht van de Palts met zijn mentor (Rembrandt en Gerrit Dou), 129
 — Staande officier in een wachtlokaal (toeges.), 31 afb. 26
 Douci, Laurens Mauritsz. (1606-1669), 31
 Dürer, Albrecht (1471-1528), 59, 70, 139, 180
 — Heilige Hieronymus in zijn studeervertrek, De, 180 afb. 153
 Dyck, Anthony van (1599-1641), 37, 59, 68, 74
 Elizabeth Stuart, koningin van Bohemen (1596-1662), 22, 30, 260
 Elsheimer, Adam (1578-1610), 18, 38, 59, 74, 170-71, 184
 — Vlucht naar Egypte, De, 170 afb. 149
 Erpenius, Thomas (1584-1624), 24
 Flinck, Govert (1615-1660), 31, 274
 — Parabel van de schatgraver, De (toeges. aan Rembrandt, Govert Flinck en Gerrit Dou), 32 afb. 28
 Frederik Hendrik, prins van Oranje (1584-1647), 3, 66, 72, 206, 236
 — Portret van prins Frederik Hendrik van Oranje (Gerrit van Honthorst), 53 afb. 63
 Frederik V, koning van Bohemen (1596-1632), 22
 Gheyn II, Jacques de, (1565-1629), 22, 24, 210

- Gheyn 111, Jacques de, (1596–1641), 22, 45, 50, 74, 210, 231, 298
 — Portret van Jacques de Gheyn 111 (Rembrandt), 110, 230 afb. 167
 Goltzius, Hendrick (1558–1617), 60, 136, 248
 Gomarus, Franciscus (1563–1641), 24
 Goudt, Hendrick (1583–1648), 74, 171
 — Jupiter en Mercurius in het huis van Filemon en Baucis (naar Adam Elsheimer), 184 afb. 154
 — Vlucht naar Egypte, De (naar Adam Elsheimer), 75 afb. 100
 Goyen, Jan van (1596–1660), 17, 20, 40
 Groot, Hugo de (1583–1645), 25
 Hals, Frans (1582–1666), 23, 103
 Hecken, Abraham van den (1615–ca. 1655), 200
 Heem, Jan Davidsz. de (1606–1684), 40, 177, 180, 266
 — Boekstilleven, 180 afb. 152
 Hendrik, Frederik (1584–1647), 21–2, 45, 52, 57, 154, 226, 260
 Hollar, Wenzel (1607–1677), 248, 286
 Honthorst, Gerrit van (1595–1656), 22, 52
 — Portret van prins Frederik Hendrik van Oranje, 53 afb. 63
 Hoogerbeets, Rombout (1561–1625), 25–6
 Hoogstraten, Samuel van (1627–1678), 21, 57
 Houbraken, Arnold (1660–1719), 57, 63, 68
 Huygens, Constantijn (1596–1687), 21–3, 37, 44–6, 57, 65, 72, 90, 93, 120, 194, 196, 200, 210, 231, 236, 278, 297
 Huygens, Maurits (1595–1642), 50, 52, 231
 — Portret van Maurits Huygens (Rembrandt), 109
 Jouderville, Isaac de (ca. 1612–1645/1648), 28, 30–31, 93, 200, 260, 268, 274
 — Portret van een jongeman (Isaac de Jouderville), 29 afb. 22
 — Staande soldaat met wapenstilleven (toeges.), 31 afb. 27
 — Portret van een jonge vrouw (toeges.), 132
 — Zelfportret in oosters kostuum (kopie naar Rembrandts zelfportret) (toeges.), 86 afb. 110
 Karel Lodewijk, keurvorst van de Palts (1617–1680), 22, 260, 262
 Kerr, Robert, 1e graaf van Ancram (1578–1654), 22, 93, 120
 Keyser, Thomas de (1597–1667), 27–8
 Koninck, Salomon (1609–1656), 200
 Lairese, Gerard de (1641–1711), 84
 Lastman, Pieter (1583–1633), 18–21, 38–40, 59–61, 79, 83–4, 114, 139, 144, 152, 158, 160, 168, 170, 184, 270, 300
 — Bileam en de ezel, 19, 18 afb. 6
 — Doop van de kamerling, De, 48
 — Opwekking van Lazarus, De, 152 afb. 140
 — Studie voor de figuur van Rachel, 18, 59–60, 61 afb. 70
 — Vlucht naar Egypte, De, 170 afb. 148
 Leyden, Lucas van (1494–1533), 38, 59–60, 66, 70, 110, 136, 139, 186, 248, 110 afb. 118
 — Rust op de vlucht naar Egypte, De, 60 afb. 69
 — Tandarts, De, 139 afb. 132
 — Straatmuzikanten, De,, 186 afb. 155
 — Naakte vrouw met een hond, 70 afb. 88
 Liefrinck 11, Cornelis (ca. 1581–1640?)
 — Leidse militie bij de belegering van Grave, De, 25 afb. 18
 Lievens, Jan (1607–1674), 20–23, 25–67, 29–30, 57–8, 60, 65–8, 71–2, 75, 79, 81, 83–4, 90, 93, 118, 120, 125, 132, 136, 142, 152, 154, 156, 160, 177, 190, 192, 194, 196, 214, 222, 226, 231, 240, 254, 260, 262, 264, 266, 270, 272, 278, 297–301
 — Allegorie van de vijf zintuigen, 20–21, 20 afb. 11
 — Buste van een oude man, 68 afb. 84
 — Christus aan het kruis, 236 afb. 158
 — Derde oosterse kop, 75, 270–273, 138
 — Eerste oosterse kop, 75, 270–273, 136
 — Evangelist Johannes op Patmos, De, 60, 136 afb. 131
 — Heilige Hieronymus als kluizenaar, De, 103–4
 — Job op de mestvaalt, 27 afb. 20
 — Kop van een oude man met baard, 97
 — Mucius Scaevola voor Porsenna, 61
 — Oosterse vorst, De, 278 afb. 176
 — Opwekking van Lazarus, De, 54–5
 — Oude lezende vrouw, 71
 — Portret van Constantijn Huygens, 21–22, 231, 22 afb. 13
 — Portret van prins Karel Lodewijk van de Palts met zijn leermeester, 262 afb. 174
 — Portret van Rembrandt, 4
 — Simson en Delila, 93, 190–194, 82
 — Steniging van de heilige Paulus in Lystra, De, 60
 — Tobit bij de terugkeer van zijn zoon Tobias en de engel (Rembrandt, Jan Lievens en Gerrit Dou), 130
 — Twee oude mannen in dispuut ('Sint-Petrus en Sint-Paulus') (Leidense school, waarsch. Jan Lievens), 28 afb. 21
 — Voetoperatie, De, 142 afb. 136
 — Zacharias schrijft de naam van zijn zoon, 108
 — Prins Ruprecht van de Palts met zijn mentor (Rembrandt en Gerrit Dou), 129
 Loo, Gerrit van (ca. 1580–1641), 280
 Looten, Govert (1668–1727), 278
 Looten, Marten (1586–ca. 1649), 278
 — Portret van Marten Looten (Rembrandt), 51 afb. 59
 López, Alphonso (1572–1647), 22
 Man, Cornelis de (1621–1706), 186
 Mander, Karel van (1548–1606), 23, 57, 139
 Massijs, Cornelis (1510–1562), 192
 — Simson en Delila, 192 afb. 157
 Maurits, prins van Oranje (1567–1625), 24–7
 — De onthoofding van de beramers van de aanslag op prins Maurits van Oranje(anoniem), 26 afb. 19
 Memling, Hans (1430–1494), 38
 Mierevelt, Michiel van (1566–1641), 21, 299
 Moeyaert, Claes Cornelisz. (1592–1655), 168, 200
 Molenaer, Jan Miense (1610–1668), 32, 186, 33 afb. 29
 Moreelse, Paulus (1571–1638), 24
 Oldenbarnevelt, Johan van (1547–1619), 24
 Orlers, Jan Jansz. (1570–1646), 25, 27–9, 300
 Ostade, Adriaen van (1610–1685), 139
 Pellicorne, Jean (geb. 1597)
 — Portret van Jean Pelicorne en zijn zoon Caspar, 50 afb. 53
 Pels, Adries (1655–1731), 70
 Pesser, Dirck Jansz. (1585–1651), 280
 Pickenoy, Nicolaes Eliasz. (1565–1640), 27–8
 Plessen, Wolrad von (1560–1631),
 — Portret van prins Karel Lodewijk van de Palts met zijn leermeester (Jan Lievens), 262 afb. 174
 Pontius, Paulus (1603–1658), 106, 112, 236
 — Zelfportret (naar Peter Paul Rubens), 106 afb. 116
 Poelenburgh, Cornelis van (1594–1667), 21–2

- Pynas, Jan (1583–1631), 18, 158
- Steniging van de heilige Stefanus, De, 158 afb. 142
 - Reni, Guido (1575–1642), 210
 - Rijn, Rembrandt Harmensz. van (1606–1669)
 - Anatomische les van Dr Nicolaes Tulp, De, 49 afb. 52
 - doorsnede van verfmonster, 82 afb. 105
 - Andromeda, 46 afb. 44
 - Anna en de blinde Tobit, 64
 - Apostel Paulus aan zijn schrijftafel, De, 42 afb. 36
 - Apostel Paulus in de gevangenis, De, 40 afb. 33
 - Apostel Paulus, in gedachten verzonken, De, 64, 100–101
 - Armoedig geklede boer, de handen op de rug, een stok vasthoudend, 43, 113, 62 afb. 73
 - Badende Diana, 120–21, 70, 248–54, 70 afb. 89
 - Barmhartige Samaritaan, De (schilderij), 46 afb. 45
 - Barmhartige Samaritaan, De (prent), 125
 - Bebaarde man in oosterse bontmuts en bewerkte mantel: de vader van Rembrandt (?), 23
 - Bedelaar en bedelares in gesprek koperplaat, 35 ets, 34, 66–7
 - Bedelaar met een houten been
 - koperplaat, 37
 - ets, 66–7, 36
 - Bedelaar met hoge muts, 28, 66–7
 - Bedelaar, met verminkte hand, leunend op een stok, 30, 66–7
 - Bedelaar, zittend tegen een heuveltje (zelfportret), 33, 67
 - Bedelares steunend op een wandelstok, 66–7, 66 afb. 79
 - Berouw van Judas, Het, 85, 22–3, 41, 44, 54, 65–7, 75, 85, 90, 164, 196–201, 200 afb. 158
 - Besnijdenis, De, 44, 59–60, 67, 136
 - Bezweken patiënt (Allegorie van de geur), De, 37, 139, 140 afb. 135
 - Bileam en de ezel, 39, 18 afb. 7
 - Blinde violist, De, 80
 - Boer met de handen op de rug, 42, 70, 133, 62 afb. 73
 - Brillenverkoper (Allegorie van het gezicht), De, 46, 17, 81, 139
 - röntgenfoto, 81 afb. 103
 - Buste van een Afrikaanse vrouw ('Het witte Moorinnetje'), 40
 - Christus aan het kruis, 47 afb. 48
 - Christus en de discipelen in het Hof van Gethsemane, 116, 74, 240
 - Christus verjaagt de geldwisselaars uit de tempel, 57, 38–9, 156, 168
 - Christus voor Pilatus: grote plaat (Ecce Homo) (Rembrandt en Jan Gillisz. van Vliet), 118, 74, 244–47, 244 afb. 170–71
 - Coriolanus en de Romeinse vrouwen (naar Pieter Lastman), 19 afb. 10
 - David met het hoofd van Goliath, 41 afb. 34
 - David speelt de harp voor koning Saulus, 46 afb. 46
 - Derde oosterse kop (naar Jan Lievens), 75, 270–273, 139
 - Doop van de kamerling, De (tekening München), 144 afb. 138
 - Doop van de kamerling, De (schilderij Utrecht), 49
 - Doop van de kamerling, De (prent Amsterdam), 146 afb. 139
 - Drie schriftgeleerden onder een gordijn, 87v, 65–6, 196–201
 - Dronken Lot, zittend, 68–9, 234, 68 afb. 83
 - Eerste oosterse kop (naar Jan Lievens), 75, 270–273, 137
 - Feestmaal van Belsazar, Het, 54 afb. 66
 - Graflegging, De (naar Jan Lievens), 71 afb. 92
 - Heilige Hieronymus in gebed, De, 219 afb. 163
 - Heilige Hieronymus lezend in een Italiaans landschap, De, 222 afb. 166
 - Heilige Hieronymus lezend in een landschap, De, 105
 - Heilige Petrus in de gevangenis, De, 23 afb. 15
 - Historiestuk, 59, 19, 21, 24, 30, 39, 41, 84, 158–60, 14 afb. 3, 19 afb. 9, 160 afb. 144
 - Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem, 94, 23, 27, 37, 45–6, 54, 67, 114, 210, 36 afb. 30
 - Jozef, detail uit De vlucht naar Egypte, 69, 62
 - Jozef en de vrouw van Potifar, 124, 70, 254 afb. 172
 - Jozef vertelt zijn dromen, 67, 74, 213, 67 afb. 82
 - Jupiter en Antiope: kleine plaat, 122
 - Kaalhoofdige oude man: profiel naar rechts; de vader van Rembrandt (?), 38–9, 130 afb. 128–9
 - Kaartspelers in een interieur ('La main chaude'), 77
 - Kanaallandschap, 73 afb. 95
 - Keioperatie (Allegorie van het gevoel), De, 42, 81, 139, 140 afb. 133
 - Kleine leeuwenjacht, met één leeuw, De, 90
 - Kleine leeuwenjacht, met twee leeuwen, De, 89
 - Knielende Hieronymus, 41, 62 afb. 73
 - Kop van een man met halsberg en gepluimde baret, 39 afb. 31
 - Kop van een oude man met baard, 96
 - Kop van een oude man met baard, 98
 - Kruisafneming, De (schilderij), 52, 72, 236 afb. 169
 - Kruisafneming, De (prent), 72, 236–240
 - eerste plaat (Rembrandt en Jan Gillisz. van Vliet), 113
 - tweede plaat (Rembrandt en Jan Gillisz. van Vliet), 114
 - Kruisoprichting, De (tekening), 86r, 66
 - Kruisoprichting, De (schilderij), 52, 100, 53 afb. 65
 - Kunstenaar in zijn werkplaats, Een, 115, 21, 237–40
 - Kunstenaar in zijn werkplaats, Een, 44 afb. 40
 - Laat de kindertjes tot mij komen, 65, 30, 168 afb. 145
 - Lachende Soldaat, 43 afb. 39
 - Landschap met twee boerderijen, 149v, 72–3, 286
 - Lezende oude vrouw, 47 afb. 47
 - Maaltijd te Emmaus, De, 76
 - Man in hoge muts, wandelend naar links, 62 afb. 74
 - Minerva, 21 afb. 12
 - Musicerend gezelschap, 72, 22, 39–40, 168, 177, 266, 176 afb. 151
 - Naakte zittende vrouw, 119, 70, 248
 - Ontvoering van Europa, De, 92, 208 afb. 161
 - Ontvoering van Proserpina, De, 91, 208 afb. 162
 - Oosterling leunend op een stok, 134
 - Oosterse vorst, De ('The Noble Slav'), 144, 50, 82, 214, 278
 - Opwekking van Lazarus, De (prent), 56r, 71 afb. 90

- Opwekking van Lazarus, De (schilderij), 154 afb. 141
- Oude man die zijn geld telt, 40, 44, 40 afb. 32
- Oude man in een stoel, 67 afb. 81
- Oude man in een stoel, 95, 67, 213
- Oude man met halsberg, 48 afb. 49
- Oude man met lange baard, 99, 67
- Oude man met uitgestrekte armen, 64 afb. 76
- Oude vrouw in gebed, 43 afb. 38
- Parabel van de schatgraver, De (toeges. aan Rembrandt, Govert Flinck en Gerrit Dou), 32 afb. 28
- Pers, De, 135
- Portret van Amalia van Solms, 53 afb. 64
- Portret van een 83-jarige vrouw, mogelijk Aechje Claesdr., 147, 50, 280
- Portret van een jonge vrouw, 145
- Portret van een man, 51 afb. 56
- Portret van een man aan zijn schrijftafel, 48 afb. 51
- Portret van een man die zijn pen versnijdt, 82 afb. 104
- Portret van een man (Willem Jansz. van der Pluym), 74 afb. 97
- Portret van een oude man (Rembrandts vader), 22r, 61, 114–6, 164, 56 afb. 67, 116 afb. 121–2
- Portret van een vrouw, 51 afb. 57
- Portret van Jacques de Gheyn III, 110, 230 afb. 167
- Portret van Jan Cornelisz. Sylvijs (prent), 148, 33, 73, 184, 284 afb. 177
- Portret van Jan Cornelisz. Sylvijs (tegendruk), 73 afb. 96
- Portret van Jan Rijkssen en zijn vrouw Griet Jansdr., 51 afb. 55
- Portret van Jean Pelicorne en zijn zoon Caspar, 50 afb. 53
- Portret van Johannes Uytenbogaert, 51 afb. 60
- Portret van Joris de Caullery, 51 afb. 58
- Portret van Marten Looten, 51 afb. 59
- Portret van Marten Soolmans, 52 afb. 61
- Portret van Maurits Huygens, 109, 50, 231
- Portret van Nicolaes Ruts, 48 afb. 50
- Portret van Oopjen Coppit, 52 afb. 62
- Portret van Saskia, 72–3, 286, 72 afb. 93
- Portret van Saskia, 286 afb. 178
- Portret van Susanna van Collen en haar dochter Anna, 50 afb. 54
- Rattenvanger, De, 81, 70, 139, 186
- Rembrandts moeder, 168 afb. 146
- Rembrandts moeder met haar hand op de borst, 118 afb. 124
- Rust op de vlucht naar Egypte, De, 45
- Saskia met parels in het haar, 150
- Scheepje van fortuin, Het, 123
- Schets voor Judas, 65–6, 65 afb. 78
- Simeon in de tempel, 41 afb. 35
- Simson en Delila, 84, 66, 81, 93, 190–95
- Simson en Delila (toeges.), 83, 190–95
- Slapende man bij het vuur, 93
- Staande bedelaar, leunend op een stok, naar links, 32, 66–7
- Staande man met stok, naar rechts, 29r
- Staande vrouw met een lange sluier (naar Pieter Lastman), 66 afb. 80
- Stadswal met gezicht op een poort, 73, 61, 180
- Steniging van de heilige Stefanus, De, 58, 18, 24, 38–9, 60, 136, 156, 158–60
- Studieblad met mannenhoofden, 133 afb. 130
- Studieblad met zelfportret, een bedelaarspaar en hoofden van een oude man en vrouw, 14
- Studie van benen, 87r, 66, 196–201, 293
- Studie van een op de rug geziene man, 29v
- Studie voor Het berouw van Judas, 65–6, 65 afb. 77
- Terugdeinzende vrouw, 56v, 71 afb. 91
- Tobit bij de terugkeer van zijn zoon Tobias en de engel, (Rembrandt, Jan Lievens en Gerrit Dou), 130
- Twee oude mannen in dispuut, 22, 42, 60, 83–4, 116, 22 afb. 14
- Twee studies van het hoofd van een oude man, 58–9 afb. 68
- Twee zittende figuren, 86v
- Verkondiging aan de herders, De (prent Londen), 174, 75 afb. 99
- Verkondiging aan de herders, De (prent Oxford), 174, 127
- Vlucht naar Egypte: kleine plaat, De, 70
- Voetoperatie, De, 47, 42, 142
- Waterende man, Een, 78
- Waterende vrouw, Een, 79
- Zelfportret, 15, 43, 63, 82, 103
- Zelfportret (ca. 1627), 42 afb. 37
- Zelfportret (ca. 1628), 1, 78 afb. 101, 85 afb. 107
- röntgenfoto, 85 afb. 108
- infraroodreflectogram vermoedelijk Zelfportret Rembrandt eronder, 84 afb. 106
- Zelfportret (1629), 2, 45 afb. 42
- Zelfportret (1630), 45 afb. 43
- Zelfportret (1635), 143
- Zelfportret als jonge man, 3
- Zelfportret blootshoofds, 7, 63–5
- Zelfportret, blootshoofds: buste, ruw geëst, (prent Amsterdam), 6, 63–5
- Zelfportret, blootshoofds: buste, ruw geëst, (prent Londen), 63–5, 98 afb. 115
- Zelfportret in oosters kostuum met poedel, 140
- kopie toeges. aan Isaac de Jouderville, 86 afb. 110
- röntgenfoto, 86 afb. 111
- Zelfportret met baret, 112 afb. 120
- Zelfportret met baret en gouden ketting, 21
- Zelfportret met baret en sjaal, het gezicht in de schaduw: buste, 19
- Zelfportret met baret, lachend, 10, 66
- Zelfportret met baret: van voren, alleen het hoofd, 20
- Zelfportret met geheven sabel, 142
- Zelfportret met gepluimde baret, 90 afb. 113
- Zelfportret met gepluimde baret, 141
- Zelfportret met halsberg, 30 afb. 24, 45 afb. 41
- Zelfportret met lange, verwarde haardos: alleen de kop, 13
- Zelfportret met open mond, 5
- Zelfportret met open mond, alsof hij schreeuwt, 8, 66
- Zelfportret met pet, 110 afb. 119
- Zelfportret met slappe hoed en bewerkte mantel (prent Londen), 16–18, 69, 106–9, 108 afb. 11
- Zelfportret met slappe hoed en bewerkte mantel (prent Parijs), 69, 106–9, 69 afb. 87
- Zelfportret met warrig haar, 96 afb. 114
- Zelfportret naar voren leunend: buste, 175 afb. 150
- Zittende man met hoge muts, 61 afb. 72
- Zittende oude man, 63
- Zittende oude man met boek, van achteren gezien, 61 afb. 71
- Vijf studies van hoofden, 149r, 72–3, 286
- Vlucht naar Egypte, De (1627 schilderij), 66
- Vlucht naar Egypte, De (1634 schilderij), 67
- Vlucht naar Egypte: een schets, De, 68, 62

- Rembrandts moeder,, **24**
- Rembrandts moeder zittend, **25**
- Bebaarde oude man (portret van Burchard Grossmann?), 74 afb. 98
- Bedelaar met hoog hoofddeksel en lange mantel, 63 afb. 75
- Christus en de Samaritaanse vrouw, **126**
- Christus voor Pilatus (Ecce Homo), **117**, 67, 74, 83, 244-47
- De besnijdenis: kleine plaat, **106**
- Draperiestudie voor de heilige Hieronymus, 68, 221, 68 afb. 85
- Landschap met twee boerderijen, 72-3, 286, 73 afb. 94
- Man voorovergebogen in zijn stoel, met zijn handen in zijn baard, **22v**
- Bedelares met kalebas, **31**, 66-7
- Buste van een oude vrouw, **27**, 22, 93, 118, 177,
- Portret van een vrouw, **146**
- Rembrandts moeder aan tafel, **26**
- De blinde Tobit, 264 afb. 175, 64
- Zelfportret met baret, wijd open ogen en open mond (Zelfportret met verbaasde blik), **9**, 66, 100-3, 125
- Zelfportret met een bontmuts: buste, **11**, 66
- Zelfportret met grove bontmuts: buste, **12**
- Simeon in de tempel, **107**, 46, 67, 226, 88-9 afb. 112
- Drie zangers (Allegorie van het gehoor), De, 81, 139, 140 afb. 134
- Tobit en Anna met het bokje, **62**, 39-40, 80, 164, 177
- achterzijde paneel, 80 afb. 102
- röntgenfoto, 85 afb. 109
- Prins Ruprecht van de Palts met zijn mentor (Rembrandt en Gerrit Dou), **129**
- Rijn, Rembrandt Harmensz. van (volger van)
- Geleerde in zijn studeervertrek, **74**
- Rijn, Rembrandt Harmensz. van (en atelier)
- Doop van de kamerling, De, **51**, **53**
- Rustende reizigers (Rust tijdens de vlucht naar Egypte?), 75
- Rijn, Rembrandt Harmensz. van (atelier van)
- Kale man in een bontjas, 69 afb. 86
- Lot en zijn dochters, **112**, 234
- Rijn, Harmen Gerritsz. van (1567/68-1630), 15, 61, 114-16, 118, 164
- Rousseaux, Jacques des (1600-1638), 28, 268
- Jongeman met halsberg, 29 afb. 23
- Zelfportret, **133**
- Rubens, Peter Paul (1577-1640), 22, 24, 37, 41, 46-7, 59-60, 68, 72, 106, 108, 112, 190, 192, 204, 236-7, 270, 24 afb. 16, 106 afb. 116, 190 afb. 156, 204 afb. 160
- Ruprecht van de Palts (1619-1682), 22, 30, 260, 262
- Ruts, Nicolaes (1573-1638), 48
- Portret van Nicolaes Ruts (Rembrandt), afb. 50
- Ruysdael, Salomon van (1602-1670), 20, 40
- Sadeler II, Raphael (1484-1632), 204
- Sandrart, Joachim von (1606-1688), 57
- Schooten, Joris van (ca. 1571-1625/1626), 17, 20, 300
- Schrevelius, Theodorus (1572-1653), 23-4
- Schrijver, Pieter (Petrus Sriverius, 1576-1660), 23
- Segers, Hercules (ca. 1589-voor 1640), 59
- Slingelandt, Govert van (1623-1690), 84
- Solis, Virgil (1514-1562), 206
- Solms, Amalia van (1602-1675), 22, 52
- Portret van Amalia van Solms (Rembrandt), 53 afb. 64
- Soutman, Pieter Claesz. (1580-1657), 204
- Ontvoering van Proserpina, De (naar Peter Paul Rubens), 204 afb. 160
- Specx, Jacques (1585-1652), 208
- Swaerdecroon, Hendrick (ca. 1594-1665), 16, 25
- Swanenburg, Isaac Claesz. van (1537-1614), 16, 300
- Swanenburg, Jacob Isaacsz. van (1571-1638), 17-18, 20, 66
- Belegering van Bethulia, De, 17 afb. 4
- Onderwereld met Charons boot, 17 afb. 5
- Swanenburg, Willem van (1580-1612), 24
- Maaltijd te Emmaus, De (naar Peter Paul Rubens), 24 afb. 16
- Sylvius, Johannes (Jan) Cornelisz. (1565-1638), 33, 73, 284
- Portret van Jan Cornelisz. Sylvius (Rembrandt, prent) **148**, 33, 73, 184, 284 afb. 177
- Portret van Jan Cornelisz. Sylvius (Rembrandt, tegendruk), 73 afb. 96
- Tempesta, Antonio (1555-1530), 65, 20, 252
- Leeuwenjacht, De, 202 afb. 159
- Uylenburgh, Hendrik van (ca. 1587-1661), 27, 29, 32-3, 48-9, 69, 72-3, 237, 240, 245, 248, 262, 284, 286
- Uylenburgh, Saskia van (1612-1642), 33, 72, 268, 286
- Portret van Saskia, 72 afb. 93
- Portret van Saskia (Rembrandt), afb. 178
- Saskia met parels in het haar (Rembrandt), **150**
- Uytenbogaert, Johannes (1557-1644), 24, 50
- Portret van Johannes Uytenbogaert, (Rembrandt), 51 afb. 60
- Visscher, Claes Jansz. II (1587-1652), 146
- Doop van de kamerling, De (naar Rembrandt), **52**
- Vliet, Jan Gillisz. van (ca. 1600/10-1668), 28-9, 31, 52, 62, 68-9, 72, 74-5, 83, 90, 108, 146, 200, 219, 234, 237, 244-5, 254, 256
- Christus voor Pilatus: grote plaat (Ecce Homo) (Rembrandt en Jan Gillisz. van Vliet), **118**, 74, 244-45, 244 afb. 170-71
- Doop van de kamerling, De (naar Rembrandt), **50**
- Kruisafneming, De, **113-14**
- Lot en zijn dochters, **111**, 68-9, 177, 234
- Susanna en de ouderlingen (naar Jan Lievens), 254 afb. 172
- Treurende Man (naar Rembrandt), **88**
- De heilige Hieronymus in gebed (naar Rembrandt), **102**
- Volmarijn, Leendert Hendricks (ca. 1612-1656), 82
- Vondel, Joost van den (1587-1679), 26-7, 32
- Vosmaer, Carel (1826-1888), 272
- Vossius, Gerardus (1577-1649), 25, 27
- Wet I, Jacob de (ca. 1610-na 1675), 200
- Zuytbrouck, Cornelia 'Neeltgen' Willemsdr. van (1568-1640), 15, 118-20

Fotoverantwoording

AMSTERDAM

By courtesy of Jan Six Fine Art, Amsterdam:
cat. 59, 65

The Kremer Collection –

www.thekremercollection.com: cat. 51

Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam:
cat. 42, 44, 50, 70, 111, 133; Museum Het
Rembrandthuis, Amsterdam, langdurig
bruikleen van een particuliere collectie.
© René Gerritsen Fotografie Amsterdam:
cat. 35, 37

Rijksmuseum, Amsterdam: afb. 13 (in
bruikleen van Musée de la Chartreuse,
Douai. Felton Bequest, 1936. Dit digitale
bestand is beschikbaar gesteld door NGV
Collection Online door de genereuze
steun van Digitisation Champion Ms
Carol Grigor door Metal Manufactures
Limited) 16, 17, 18, 29, 30, 47, 60, 75,
82, 100, 101, 102, 107, 108, 109, 114, 123,
125, 126, 128, 131, 139, 143, 146, 150,
151, 152, 154, 156, 157, 159, 172, 175, 177,
cat. 1, 4, 6, 13, 29, 41, 45, 55, 62, 68,
69, 71, 72, 80, 82, 83, 87, 94, 102, 119,
122, 138, 139; gezamenlijke aankoop
van de Nederlandse Staat en de Franse
Republiek, collectie Rijksmuseum/
collection Musée du Louvre: afb. 61, 62
Rijksprentenkabinet, Amsterdam: afb. 160

BASLE

Kunstmuseum Basel, Martin p. Bühler:
afb. 34

BERLIJN

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu
Berlin. bpk / Gemäldegalerie SMB /
Christoph Schmidt: afb. 12, 32, cat. 84,
91; bpk / Staatliche Museen zu Berlin:
Kupferstichkabinett, SMB / Jörg
p. Anders: afb. 71, 93, 94, cat. 28, 134; bpk
/ Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H.
Schneider: afb. 95

BOSTON

Isabella Stewart Gardner Museum, Boston:
afb. 113,
Museum of Fine Arts, Boston. Zoe Oliver
Sherman Collection geschonken ter
nagedachtenis aan Lillie Oliver Poor:
afb. 40

BRIGHTON

Royal Pavilion & Museums, Brighton &
Hove: cat. 54

BOEDAPEST

© Szépművészeti Múzeum - Museum of
Fine Arts Budapest, 2019: afb. 26, 28

CAMBRIDGE

© Fitzwilliam Museum, Cambridge: cat. 25,
73, 81, 88, 90, 114, 125, 135

CAMBRIDGE USA

Fogg Museum, Harvard Art Museums,
Cambridge: cat. 96

DARMSTADT

bpk / Hessisches Landesmuseum: afb. 84

DEN HAAG

Copyright Erik Hinterding: afb. 73

Koninklijke Bibliotheek: afb. 98

© Koninklijk Museum het Mauritshuis,
Mauritshuis, Den Haag: afb. 39, 44, 52,
63, 105, 106, 112, 140; cat. 107, 128

RKD – Nederlands Instituut voor
Kunstgeschiedenis, RKD afbeeldingen,
afb. 23

DRESDEN

bpk / Staatliche Kunstsammlungen
Dresden / Ursula-Maria Hoffman: afb. 76

bpk / Staatliche Kunstsammlungen
Dresden / Hans-Peter Klut: afb. 164

bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg
p. Anders: afb. 178

DUBLIN

Courtesy of The Board of Trinity College
Dublin, The University of Dublin: afb. 8

© National Gallery of Ireland: afb. 22,
cat. 77

FLORENCE

Museo degli Uffizi, Gabinetto degli
Disegni, Florence: cat. 136

FRANKFURT

© Städel Museum, Frankfurt am Main:
afb. 46, 83

HAARLEM

Teylers Museum, Haarlem: cat. 95, 101, 116,
136, afb. 180

HAMBURG

© Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke
Walford: afb. 35, cat. 109

INDIANAPOLIS

Indianapolis Museum of Art at Newfields
(C10063). Courtesy of The Clowes Fund:
afb. 37

JERUZALEM

The Israel Museum, Jerusalem. Schenking
van Lila en Herman Shickman, New
York, aan American Friends of the
Israel Museum. Foto © The Israel
Museum, Jeruzalem door David Harris:
afb. 6; Schenking van Judy en Michael
Steinhardt, New York, aan American
Friends of the Israel Museum. Foto
© The Israel Museum, Jeruzalem: afb. 15

KARLSRUHE

bpk / Staatliche Kunsthalle Karlsruhe /
Annette Fischer/Heike Kohler: afb. 147

KASSEL

bpk / Museumslandschaft Hessen Kassel.
Photograph: Roland Handrick: afb. 104

KINGSTON, ONTARIO

Agnes Etherington Art Centre: afb. 142

LE MAS D'AGENAIS

Eglise du Mas d'Agenais, France /
Bridgeman Images: afb. 48

LEIDEN

Universiteits Bibliotheek Leiden: cat. 61
Museum De Lakenhal, Leiden: afb. 3, 4, 5,
9, 19, 103, 144; cat. 46, 59, 75, 97, 103, 104

LIVERPOOL

Walker Art Gallery, Liverpool Museums,
Liverpool: cat. 3

LONDEN

Royal Collection Trust / © Her Majesty
Queen Elizabeth II 2020: afb. 55, cat. 27

© The Trustees of the British Museum:
afb. 10, 89, 90, 91, 92, 96, 99, 115, 116, 117,
170, cat. 5, 16, 17, 18, 19, 38, 39, 40, 56,
60, 78, 79, 112, 113, 120, 121, 137

Dulwich Picture Gallery: cat. 110

© The National Gallery, Londen: afb. 66,
cat. 64, 74, 117, 147

© The Wallace Collection: afb. 45, 53, 54

LOS ANGELES

© The J. Paul Getty Museum, Los Angeles,
Californië. Digital image courtesy of
the Getty's Open Content Program:
afb. 49; © The J. Paul Getty Museum, Los
Angeles, Californië: afb. 68, 174, cat. 15,
92, 115, 129

Los Angeles County Museum of Art
(53.50.3). Schenking van J. Paul Getty:
afb. 59; schenking van H.M. Ahmanson
and Company, ter nagedachtenis van
Howard F. Ahmanson: afb. 141

- LYON
Musée des Beaux-Arts, Lyon. Afbeelding
© Lyon MBA – Photo Alain Basset: cat. 58
- MARSEILLES
Musée des Beaux-Arts de Marseille: afb. 119
- MELBOURNE
National Gallery of Victoria, Melbourne:
afb. 14
- MOSKOU
© Fine Art Images/Heritage Images
Pushkin Museum, Moskou: cat. 57
- MÜNCHEN
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, München. Afbeelding
© bpk: cat. 2; bpk / Bayerische
Staatsgemäldesammlungen: afb. 65, 149,
169
Staatliche Graphische Sammlung,
München: afb. 80, 138
- NANCY
Musée des Beaux-Arts, Nancy: afb. 168
- NEW YORK
Copyright The Frick Collection, New York:
afb. 50
Image courtesy of The Leiden Collection,
New York: afb. 21, 110, 133 134, 135
The Metropolitan Museum of Art, New
York. H.O. Havemeyer Collection,
Bequest of Mrs H.O. Havemeyer,
1929: afb. 56, 57; The Metropolitan
Museum of Art, New York: afb. 124; The
Metropolitan Museum of Art, Bequest of
William K. Vanderbilt, 1920: cat. 144
- NUREMBERG
Germanisches Nationalmuseum,
Nuremberg: afb. 24; bpk / Germanisches
Nationalmuseum / Dirk Meßberger:
afb. 36, 41
- OTTAWA
National Gallery of Canada, Ottawa: afb. 20
- OXFORD
The Bodleian Libraries, Universiteit van
Oxford: cat. 123
The Ashmolean Museum, Universiteit van
Oxford: afb. 67, 69, 70, 86, 88, 118, 121,
122, 129, 132, 153, 155, 163, 166, cat. 7, 8,
9, 10, 11, 12, 14, 20, 22, 23, 24, 26, 30, 31,
32, 33, 34, 36, 43, 89, 99, 105, 106, 124,
126, 127, 148
Alexander Massouras: afb. 127
- PARIJS
Bibliothèque nationale de France: afb. 87
Fondation Custodia, Collection Frits Lugt,
Parijs: cat. 48, 118, 141, 142, 150
Institut de France, Musée Jacquemart-
André: cat. 76
Musée Cognacq-Jay, Parijs: afb. 7
Musée du Louvre: afb. 74, 85, 136; cat. 21;
Foto © RMN-Grand Palais (Musée
du Louvre) / Thierry Le Mage: cat.
63, 98; Photo © RMN-Grand Palais
(Musée du Louvre) / Gérard Blot:
cat. 100; gezamenlijke aankoop van de
Nederlandse Staat en de Frans republiek,
collectie Rijksmuseum/ collection Musée
du Louvre, afb. 61, 62
Musée du Petit Palais. Foto © RMN-Grand
Palais / Agence Bulloz: afb. 111 ; cat. 140
Tallandier / Bridgeman Images: afb. 64
- POTSDAM
Prussian Palaces and Gardens Foundation,
Potsdam-Sanssouci. Foto: Roland
Handrick: afb. 176
- PARTICULIERE COLLECTIES
BPK images: afb. 27
Historic Images / Alamy Stock Photo:
afb. 81
Kunst Museum Winterthur, permanent
bruikleen van een particuliere collectie.
© SIK-ISEA, Zurich (Philipp Hitz):
cat. 47
Particuliere collectie: afb. 77, 78, 97; cat. 67,
130, 131, 146
Particuliere collectie, Parijs: cat. 53
Particuliere collectie. The Picture Art
Collection / Alamy Stock Photo: afb. 11
Particuliere collectie. Foto: Heritage Image
Partnership Ltd / Alamy Stock Photo:
afb. 31
Particuliere collectie, afbeelding © The
National Gallery, Londen: cat. 85
- ROTTERDAM
Museum Boijmans Van Beuningen: cat. 52,
86, 149; © Studio Tromp, Rotterdam:
afb. 72, 148; © Studio Buitenhof, Den
Haag, afb. 165
- ST PETERSBURG
The State Hermitage Museum,
St. Petersburg. Foto © The State
Hermitage Museum / photo door Pavel
Demidov: afb. 51
- SALZBURG
Residenzgalerie, Salzburg. Afbeelding:
Fotostudio Ulrich Ghezzi, Oberalm:
afb. 38
- SAN FRANCISCO
Fine Arts Museums, San Francisco. Roscoe
and Margaret Oakes Collection: afb. 58
- STOCKHOLM
Foto: Anna Danielsson / Nationalmuseum
Stockholm via Wikimedia Commons:
afb. 43
- STUTTGART
Staatsgalerie, Stuttgart: afb. 33
- SWINDON
© National Trust for England, cat. 108, 132,
143
- TOURS
Musée des Beaux-Arts, Tours. Afbeelding
© Dominique Couineau: cat. 66
- TURIJN
Galleria Sabauda, Turijn: cat. 93
- UTRECHT
Museum Catharijneconvent, Utrecht. Foto
© Ruben de Heer: cat. 49
- WASHINGTON
National Gallery of Art, Washington,
Rosenwald Collection: afb. 79, 120
- WENEN
Gemäldegalerie der Akademie der
bildenden Kunst, Wenen: cat. 145
The Albertina Museum, Wenen: afb. 130

Lijst van bruikleengevers

Wij zijn de volgende bruikleengevers zeer erkentelijk voor het mogelijk maken van deze tentoonstelling:

AMSTERDAM

Rijksmuseum
Jan Six Fine Art
Museum Het Rembrandthuis
The Kremer Collection

BERLIJN

Staatliche Museen zu Berlin,
Gemäldegalerie
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett

CAMBRIDGE

The Fitzwilliam Museum, Universiteit van Cambridge

CAMBRIDGE USA

Harvard Art Museums

DUBLIN

National Gallery of Ireland

HAARLEM

Teylers Museum

DEN HAAG

Mauritshuis

HAMBURG

Hamburger Kunsthalle

LEIDEN

Erfgoed Leiden en Omstreken
Universiteitsbibliotheek

LIVERPOOL

Walker Art Gallery, National Museums Liverpool

LONDEN

The British Museum
The National Gallery
Dulwich Picture Gallery

LOS ANGELES

The J. Paul Getty Museum

LYON

Musée des Beaux-Arts de Lyon

MOSKOU

Pushkin State Museum of Fine Arts

MÜNCHEN

Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek

NEW YORK

The Metropolitan Museum of Art

PARIJS

Fondation Custodia
Musée du Louvre
Musée Jacquemart-André
Musée du Petit Palais

OXFORD

The Christopher Sands Trust
(in langdurig bruikleen aan het Ashmolean Museum)

RIJSWIJK

Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed

ROTTERDAM

Museum Boijmans Van Beuningen

SWINDON

National Trust for England

TOURS

Musée des Beaux-Arts

UTRECHT

Museum Catharijneconvent

WENEN

Akademie der bildenden Künste

WINDSOR

Her Majesty The Queen

WINTERTHUR

Kunstmuseum Winterthur

En een aantal particuliere bruikleengevers
die anoniem wensen te blijven.