

Rembrandts olieverfstudies: nieuw licht op een oud probleem

Ernst van de Wetering

Wij zijn eraan gewend Rembrandt als een uitzonderlijk vrij – in dat opzicht bijna modern – kunstenaar te beschouwen, als een heel vroege romanticus. Wie was er zo eigenzinnig, wie liet zo veel werken bijna achteloos onvoltooid, wie stortte zich met zo veel overgave in wat we lang dachten heel persoonlijke projecten te zijn, bijvoorbeeld zijn vele zelfportretten?

Bij geduldige bestudering van zijn oeuvre tekent zich echter een waaier van verschillende functies van categorieën werken af. Dat geldt ook voor de vele schijnbaar vrij geschetste werken. Rembrandt schilderde bijvoorbeeld een aantal olieverfschetsen ter voorbereiding van ambitieuze etsen. Deels, tussen 1632 en ca. 1635, voor een *Passieserie* en, later, in drie gevallen met het oog op geëtste portretten. Bij die vaak opvallend schetsmatige werken werd de volledige compositie in olieverf, in een aantal gevallen *en grisaille*, uitgevoerd zodat Rembrandt, of eventueel anderen, op basis daarvan etsplaten zouden kunnen bewerken met het oog op prenten. Dat dat niet in alle gevallen ook daadwerkelijk gebeurde, is een verhaal op zich.¹

Rembrandt schilderde ook andere voorbereidende olieverfschilderijen, die hier *olieverfstudies* zullen worden genoemd. Daarbij gaat het om koppen en halffiguren die zoals zal blijken als voorbereiding van figuren in een grotere compositie gediend kunnen hebben. Deze categorie werken heeft lange tijd geen bijzondere aandacht bij het onderzoek van Rembrandts oeuvre gekregen. Dit is voor een deel een gevolg van het feit dat de veronderstelde studies van Rembrandt in veel gevallen vrije atelierkopieën door leerlingen naar afzonderlijke figuren in Rembrandts historiestukken bleken te zijn. Een voorbeeld van die laatste categorie is de Rotterdamse *Vrouw met kind* (afb. 1), die gebaseerd is op een partij in de linkeronderhoek van de *Besnijdenis van Christus* uit Rembrandts *Passieserie* (afb. 2).²



afb. 1



afb. 2

¹ E. van de Wetering, 'Remarks on Rembrandt's oil-sketches for etchings', in: tentoonstellingscatalogus *Rembrandt the Printmaker*, Amsterdam/Londen 2000, pp. 36-63; E. van de Wetering, 'Jan Boursse vor einem Ofen sitzend', in: *Gesamtkatalog Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz*, Winterthur 2003.

² De *Besnijdenis* ging verloren en is slechts bekend door de afgebeelde kopie in Braunschweig.

Belichtingsstudies

Het vermoeden dat sommige schilderijen van Rembrandt als studies voor figuren in grotere composities kunnen worden beschouwd, drong zich weer op tijdens het onderzoek van Rembrandts zelfportretten bij de voorbereiding van Volume IV van *A Corpus of Rembrandt Paintings*. Tijdens dat onderzoek speelde het probleem van de *functie* van werken met Rembrandts beeltenis een belangrijke rol.³ In dat verband werd de hypothese geponeerd dat de – gewoonlijk 1628 gedateerde – kop van Rembrandt in het Amsterdamse Rijksmuseum (afb. 3) een, voor de spiegel vervaardigde, voorbereidende studie kan zijn geweest voor de – waarschijnlijk in 1628 begonnen – *Berouwvolle Judas* (Bredius/Gerson 539A; afb. 4). In dat schilderij komen links in de compositie twee op vergelijkbare wijze, schuin van achteren belichte figuren voor. Het feit dat het Amsterdamse schilderijtje niet gesigneerd is en opvallend vaak (naar het lijkt in Rembrandts atelier) werd gekopieerd, spreekt ervoor dat het een hulpmiddel was en niet voor de verkoop bestemd. Rembrandt gebruikte zichzelf kennelijk soms als model om voor de spiegel bepaalde picturale problemen op te lossen. In dit geval ging het om het probleem van de schuin van achteren belichte figuur, een probleem dat Rembrandt zijn leven lang, in steeds andere vormen, bezig zou blijven houden.



afb. 3



afb. 4

Dat probleem was ongetwijfeld een uitvloeisel van Rembrandts behoefte om een zo levendig mogelijke interactie tussen de figuren in zijn historiestukken en zijn dubbel- of groepsportretten te verbeelden; dat brengt logischerwijs met zich mee dat de ‘acteurs’ in dergelijke scènes tegenover elkaar werden geplaatst, waardoor een of meerdere figuren vrijwel met de rug naar het invallende licht gesitueerd moesten worden. Behalve het bovengenoemde *Judas*-schilderij, waarvoor Rembrandt de zojuist genoemde studie voor de spiegel maakte, is ook het schilderij met *Twee disputerende oude mannen (Petrus en Paulus)* in Melbourne daarvan een treffend voorbeeld (Bredius 423; afb. 5).

³ E. van de Wetering et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Vol. IV, 2005, Chapter III, spec. pp. 158-164.



afb. 5



afb. 6

Nog in een van zijn laatste werken, het Braunschweigse *Familieportret* (Bredius 417, afb. 6) stuiten we op Rembrandts omgang met dit probleem. Daarin is een van de geportretteerde kinderen, een meisje, met de rug naar het licht geplaatst. De doortekening van haar gezicht is voornamelijk bereikt door middel van het licht dat door het gezicht van het meisje tegenover haar wordt gereflecteerd.⁴ Rembrandts leerling Samuel van Hoogstraten definieerde het verschijnsel van in de schaduw gereflecteerd licht als volgt:

*Weerglans [reflectie] is wel eygentlijk een wederomkaetsing van het licht van alle verlichte dingen, maer in de konst noemen wy maer alleen reflectie of weerglans, de tweede verlichting, die in de schaduwe valt.*⁵

En elders schrijft hij:

*(...) wonderlijk heeft zich onzen Rembrandt in reflexeringen gequeeten, jae het scheen of deze verkiezing van 't wederom kaetsen van eenich licht zijn rechte element was (...).*⁶

Rembrandt zal het middel van de reflectie van licht in beschaduwde partijen bij (schuin) van achteren belichte figuren steeds weer gebruiken.

Wat hem bij het schilderen van dergelijke ongewoon belichte figuren echter nog meer moet hebben beziggehouden, was de vraag naar het *waar* en *hoe* van de overgangen van licht naar schaduw. De zeventiende-eeuwse kunstenaar had tijdens zijn opleiding een enorme routine opgedaan in de weergave van de menselijke gestalte of van onderdelen daarvan. Maar deze vormen waren in de regel in normaal, d.w.z. schuin van (meestal) linksboven invallend licht geplaatst, zoals aan de voorbeelden in tekenboeken als dat van Chrispijn van de Passe uit 1643 te zien is.⁷ Bij een ongewone belichting van een figuur faalde die routine echter. Geen enkele schilder, hoe ervaren ook, zou het verloop van de grenzen tussen licht en schaduw – op de wang, de hals, rond de mond, de neus – in Rembrandts vroege Amsterdamse ‘zelfportretje’ (afb. 3) uit het hoofd hebben kunnen

⁴ Zie ook: E. van de Wetering, ‘Rembrandt und das Licht’, in: tentoonstellingscatalogus *Rembrandt*, Wenen 2004, pp. 26-39.

⁵ S. van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Rotterdam 1678, p. 262.

⁶ Van Hoogstraeten (1678), p. 273.

⁷ Chrispijn van de Passe, *'t Licht der Teken en Schilderconst*, 1643, ed. J. Bolten, Soest 1973.

bepalen. Voor een dergelijke opgave was de geduldige bestudering van een in de juiste belichting poserend model nodig.

Belichtingsstudie van een oude man in profiel

Rembrandt paste een belichting schuin van achteren ook toe bij twee andere schilderijen die in dit artikel als voorbereidende olieverfstudies zullen worden voorgesteld. Een daarvan is de *Belichtingsstudie van een oude man in profiel* in de collectie van Isabel en Alfred Bader (Bredius 261; afb. 7). Dit kleine schilderijtje is ontstaan in de late fase van Rembrandts loopbaan. Het houdt evident verband met Rembrandts *Besnijdenis van Christus in de stal* uit 1661 in Washington (Bredius 596; afb. 8). Op die *Besnijdenis* zijn enkele oude mannen – waaronder de Mohel die de besnijdenis uitvoert en een man die in een boek schrijft – op bij benadering dezelfde wijze weergegeven als de man in deze studie. *De Belichtingsstudie van een oude man in profiel* werd door Bredius reeds als een studiekop aangeduid (zonder dat hij beseftte voor welk schilderij die studie bedoeld was). Later werd de eigenhandigheid van het schilderij steeds sterker betwijfeld. Bauch en Gerson, die het geen van beiden gezien hadden, gaven het op grond van de afbeelding nog the benefit of the doubt.⁸ Daarna verdween het uit de Rembrandt-literatuur.



afb. 7

⁸ K. Bauch, *Rembrandt Gemälde*, Berlijn 1966, nr. 245; H. Gerson, *De schilderijen van Rembrandt*, Amsterdam 1968, nr. 395; A. Bredius, *Rembrandt. The complete edition of the paintings*, 1935, ed. H. Gerson, Londen 1969, nr. 261.



afb. 8



afb. 9

Nu het schilderijtje van zijn dikke vernislaag is ontdaan, blijkt het zowel in kleurgebruik als in peinture een klein meesterwerk te zijn. Het is in een hoog tempo nat in nat uitgevoerd. Bij alle voortvarendheid verraadt het echter een zo verbluffende controle van de middelen en daarbij een zo soeverein ontwikkeld vormgevoel van zijn maker, dat het moeilijk voorstelbaar is dat het door een leerling geschilderd zou kunnen zijn. Het kan ook geen door een leerling uitgevoerde kopie van een van de figuren in de Washingtonse *Besnijdenis* zijn: daarvoor is de visuele ‘informatie’ in de *Besnijdenis* te summier (vgl. afb. 7 en 8).

In uitvoering en coloriet vertoont de *Belichtingsstudie van een oude man in profiel* opvallend veel verwantschap met Rembrandts *Zelfportret als Paulus* uit 1661 in het Amsterdamse Rijksmuseum (Bredius 59; afb. 9). Confrontatie van die twee schilderijen neemt elke twijfel aan de authenticiteit van de studie weg. Alleen al op grond daarvan mag worden aangenomen dat de studie omstreeks dat jaar ontstond, hetzelfde jaar waarin ook de Washingtonse *Besnijdenis*, blijkens de op dat schilderij aangebrachte datering, geschilderd werd. We mogen dus veilig aannemen dat het schilderijtje uit de Bader-collectie een voorstudie voor de *Besnijdenis* was.

Ook in het geval van de hier besproken *Belichtingsstudie van een oude man in profiel* wordt nog eens bevestigd dat de weergave van licht en schaduw, met logische en overtuigende grenzen en overgangen daartussen, bij een schuin van achteren belichte kop een probleem is dat met behulp van een poserend model moest worden opgelost. De vormen aan de achterzijde van de kop en het lichaam worden nu eenmaal belicht op een manier die moeilijk in de verbeelding op te roepen is. Bij de *Belichtingsstudie van een oude man in profiel* vangen de rug, de schouder, de nek en de achter- en bovenkant van de muts het volle licht. Ook zijn de uit de muts puilende lokken van achteren belicht. Die lokken schermen delen van het gezicht (het oor, de wang, de slaap) van het direct invallende licht af. De baard blijft in de schaduw van schouder en romp, maar de achterkant van de bakkebaard vangt weer wel een sterk licht. Het voorhoofd, de neuswortel en de snor worden gedempt belicht door gereflecteerd licht dat de leesbaarheid van de beschaduwde vorm ondersteunt.

Rembrandts *Belichtingsstudie van een vrouw met witte muts* herontdekt

Het voorgaande kan als een introductie worden beschouwd tot de bespreking van een nieuw ontdekte olieverfstudie van Rembrandt (afb. 10). In de schaarse vroege literatuur over dit schilderij is het als een portret beschouwd, totdat het, na 1931, geheel uit het zicht verdween. Er is hier dus sprake van de herontdekking en hertoeschrijving van een vrijwel vergeten Rembrandt. Maar omdat het schilderij tijdens de recente restauratie ook een ingrijpende transformatie heeft ondergaan en bovendien meer duidelijkheid over de mogelijke functie van het werk verkregen is, kan zelfs van een nieuwe ontdekking worden gesproken.



afb. 10

Gezien de belichting, waarbij het gezicht van de vrouw grotendeels in de schaduw verkeert, is moeilijk aan te nemen dat het hier om een formeel portret in opdracht kan zijn gegaan. Bovendien verraadt de kleding van de vrouw dat zij niet tot de klasse behoorde die zich zou laten portretteren. De vrouw draagt een muts waarvan de, gewoonlijk over de wang gespannen, hoek op informele wijze zodanig is opgeklapt dat het oor en de metalen

steunconstructie voor de muts (het oorijzer) ten dele zichtbaar zijn.⁹ Het moet hierbij, ook al omdat het schilderij – zoals bij de restauratie bleek – plaatselijk zeer summier is, om een studie gaan. Het lijkt of iemand van het huispersoneel van de schilder voor deze studie model heeft gezeten. En weer blijkt het om een belichtingsstudie te gaan. Evenals bij de Amsterdamse studie voor het *Judas*-schilderij (afb. 3) en de *Belichtingsstudie van een oude man in profiel* (afb. 7) valt het licht schuin van achteren op de figuur, zodat ook hier het gezicht grotendeels in de schaduw blijft. De muts vangt daarentegen het volle licht, evenals een deel van het gedetailleerd geschilderde oor, de hals en de kaak.

Wie het schilderij in zijn huidige gerestaureerde toestand ziet, zal bij een poging het aan een bepaalde schilder toe te schrijven niet direct aan Rembrandt denken zolang hij het met diens vrouwenportretten vergelijkt. Wanneer het echter in de context van Rembrandts olieverfstudies gezien wordt, kan het op natuurlijke wijze een plaats in zijn oeuvre vinden, waarbij argumenten op stilistisch en technisch niveau, en aspecten van de kwaliteit natuurlijk de doorslag moeten geven.

Dat het schilderij alles met Rembrandt en zijn atelier te maken moet hebben, is zeker: Het eiken paneel waarop het werd geschilderd, is afkomstig uit dezelfde boom als het paneel van het *Zelfportret à la toque* uit 1633 in het Louvre (Bredius 19) en het paneel waarop het zgn. *Portret van Willem Burggraaff* in Dresden (Bredius 175) geschilderd is, een portret dat eveneens in 1633 in Rembrandts werkplaats vervaardigd werd, al dan niet met betrokkenheid van Rembrandt zelf. Eveneens uit diezelfde boom afkomstig is het paneel waarop het *Landschap* in de Wallace Collection (Bredius 451) werd geschilderd. Dit landschap wordt beschouwd als een werk van een leerling van Rembrandt, dat, gezien de verwantschappen met Rembrandts landschappen, omstreeks 1640 moet zijn ontstaan.

Zoals gezegd gaat het bij de *Belichtingsstudie van een vrouw met witte muts* om één van die schilderijen die totaal uit het ‘kunsthistorisch bewustzijn’ verdwenen zijn. John Smith nam het in 1836 nog op in zijn *Catalogue Raisonné*.¹⁰ Ook Hofstede de Groot vermeldt en beschrijft het in zijn Rembrandt-catalogus van 1916.¹¹ De laatste auteur die het schilderij als een werk van Rembrandt publiceerde, tevens de enige die het ooit (in vier verschillende publicaties) heeft afgebeeld, is Rudolf Valentiner.¹² Tot 1931 werd het schilderij dus nog als een Rembrandt beschouwd. Daarna werd het genegeerd, onder meer door Bredius, Bauch en Gerson in hun oeuvrecatalogi, totdat Sumowski er tijdens het werk aan zijn *Gemälde der Rembrandtschüler* op stuitte. Hij wijdde er een uitvoerige noot aan die eindigde met zijn opinie: ‘Schulwerk um 1650, mit Anklängen an K. van der Pluym.’¹³ Sumowski deed die toeschrijving ongetwijfeld op grond van een van de reproducties van Valentiner, reproducties met de kwaliteit van een middelmatige zwart/wit-fotokopie. Maar bovendien zag het schilderij er op die reproductie heel anders uit dan in zijn oorspronkelijke gedaante, zoals die tijdens de restauratie in 2003-2005 werd blootgelegd: het werk blijkt sedert zijn ontstaan een ingrijpende gedaanteverandering te hebben ondergaan (vgl. afb. 10, 11 en 12).

⁹ Vergelijk in dit verband ook Rembrandts tekening *Schildersatelier met model*, Ashmolean Museum, Oxford (Benesch 1161).

¹⁰ John Smith, *Catalogue Raisonné of the works of the most eminent Dutch and Flemish painters*, Vol. VII, 1836, p. 172, no. 540 (‘A bust portrait painted in the artist’s finest manner.’).

¹¹ C. Hofstede de Groot, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century*, Vol. VI, 1916, no. 690.

¹² Wilhelm R. Valentiner, *Rembrandt, Klassiker der Kunst*, Stuttgart 1921, p. XVI, nr. 13; idem, *Rembrandt, Wiedergefundene Gemälde*, Berlin 1923, p. XXIV, nr. 59 (fig. 54); idem in: tentoonstellingscatalogus *Paintings by Rembrandt (The thirteenth loan exhibition of old masters)*, Detroit 1930, nr. 40; idem, *Rembrandt paintings in America*, 1931, in de inleiding en als nr. 92 in de chronologische lijst.

¹³ S. Sumowski, *Gemälde der Rembrandtschüler*, Vol. IV, p. 2881, noot 1, 13. Sumowski dacht daarbij waarschijnlijk aan de *Oude vrouw met boek*, Vol. IV, nr. 1593.

Toen wij in 2003 gelegenheid kregen dit schilderij te onderzoeken, werd onmiddellijk duidelijk dat het van boven afgeronde paneel tot een rechthoek aangevuld en langs de linker en onderkant vergroot was. Later tijdens de restauratie bleek het gedeelte rond en onder de kop volledig overschilderd te zijn: over een grote witte kraag was een bontkraag aangebracht waarboven een eveneens later toegevoegd gedecoreerd hemdkraagje uitstak. De bontkraag was geschilderd over een zwarte laag waarmee de oorspronkelijke witte kraag was afgedekt. Ook de achtergrond was, om de naden met de aangezette stukken te verhullen, vrijwel geheel overschilderd.



afb. 11



afb. 12

Nu we na de restauratie, in 2003-2005 uitgevoerd door Martin Bijl, inzicht hebben in de oorspronkelijke verschijning van het schilderij, wordt duidelijk waarom het zo drastisch veranderd werd: van een informele olieverschets was gepoogd een formeel portret te maken. Het feit dat het gezicht bij vorige restauratiepogingen in de schaduwpartijen vrij ingrijpend verpoetst was, hing waarschijnlijk samen met het streven de gezichtstrekken te verduidelijken, onder meer door de zeer bindmiddelrijke verf in de beschaduwde delen van het gezicht te regenereren waardoor de verf plaatselijk 'gecrepeerd' was, d.w.z. een lichtgrijs oppervlak had gekregen.¹⁴

Gezien de bewogen geschiedenis van het beschaduwde gezicht heeft het weinig zin de vraag naar de toeschrijving op dat deel van het schilderij toe te spitsen. Die delen van het gezicht die direct of indirect licht vangen – oor, wang, kaak en, in het beschaduwde deel, de neus en de kin met zijn reflectielichten – bieden echter veel informatie. Doordat deze partijen loodwit bevatten, waren ze beter tegen vroegere restauratiepogingen bestand. Vooral het oor, de huid van hals en wang en die van het voorhoofd met de subtiele overgangen tussen huid en haar vertonen de rijkdom in nuances – met een verbluffend trefzekere nuancering van koele en warme vleestinten –

¹⁴ De voor het onderzoek en de restauratie noodzakelijke analyses van verfmonsters werden uitgevoerd door Karin Groen, wetenschappelijk onderzoeker aan het Instituut Collectie Nederland, Amsterdam.

die typerend voor Rembrandt is. Die nuances zijn aangebracht met zichtbare penseelstreken die soms – zoals plaatselijk in het oor en langs de kaak – een voor Rembrandt karakteristieke autonomie hebben.

Meer visuele informatie over de stijl en de kwaliteit van het werk die voor de toeschrijving belangrijk is, kan ontleend worden aan de bij de muts toegepaste schilderwijze (afb. 13). Daarbij moet het volgende voorop gesteld worden. Bij een dergelijke analyse bestaat de neiging om afzonderlijke elementen met soortgelijke elementen in andere, veilig toegeschreven, schilderijen te vergelijken. In dit geval de muts met andere witte mutsen die Rembrandt geschilderd heeft. Die benadering gaat uit van de gedachte dat de schilder bepaalde gewoontes heeft. Nog afgezien van de vraag of die benadering in het geval van Rembrandt veel zin heeft (steeds meer blijkt dat Rembrandt hoogst zelden routineus te werk ging), is de positie en belichting van deze muts anders dan in het geval van, hiermee nauwelijks vergelijkbare, witte mutsen die in een aantal van zijn schilderijen voorkomen, in alle gevallen bij vrouwenportretten.

Wat treft bij de eerste blik op een detail als de omhooggevouwen flap van de muts, is een voor Rembrandt heel specifiek samenspel tussen een losse grafische omgang met de kwast (bijvoorbeeld in de rand van die flap) en een ritmische schilderende werkwijze bij de plooiën. De overwegend rulle verfbehandeling van de lineaire delen draagt aan de indruk bij dat zo'n partij zich losmaakt van de achterliggende partij. De overheersende indruk van zo'n partij wordt bepaald door een grote picturale vrijheid, virtuositeit en effectiviteit.



afb. 13



afb. 14

Ook in andere opzichten vertoont de muts die mengeling van uiterst raffinement en losheid in de uitvoering die specifiek voor Rembrandt is. Opmerkelijk subtiel is bijvoorbeeld het verloop van de toonwaarden in het wit van de muts, parallel aan de verandering van de verfsubstantie en de mate van zichtbaarheid van de penseeltoets. Wanneer in dit verband het achterste deel van de muts vergeleken wordt met de banen die over de schedel van de vrouw lopen, dan valt op hoe dat achterste deel met rustige lange penseeltoetsen is uitgevoerd in een wit dat bijna onmerkbaar is afgetoond ten opzichte van het lichtere, en met een meer bewogen en vetter penseelstreek aangebrachte, wit waarmee de voorste stroken van de muts zijn geschilderd.

Er ontstaat door dit alles, zonder dat de beschouwer zich daarvan bewust is, een sterk ruimtelijk effect. Hier zien we een treffend voorbeeld van Rembrandts vermogen om over een heel korte afstand atmosferisch perspectief te suggereren. Ditzelfde subtiele spel is bijvoorbeeld ook te zien in het witte hemd in het *Meisje in het venster* uit 1645 in de Dulwich Picture Gallery (Bredius 368; afb. 14), waar de mouw van de, zich iets verder in de ruimte bevindende, arm op dezelfde manier iets donkerder van toon is en qua peinture ‘kalmer’ is uitgevoerd als het geval is bij de muts van de hier besproken studie. Rembrandts leerling Samuel van Hoogstraeten sprak in dit verband van ‘de dikte van de lucht die de verven [kleuren] verandert’.¹⁵ Hij voegt daar de in dit verband belangrijke opmerking aan toe dat die verandering – en dus ook het verschil in kleur en toon tussen twee zich dicht achter elkaar bevindende vormen – optreedt omdat ‘de locht zelf[s] in een kleyne wijtte [over een geringe afstand] een lichaam maakt [een zekere massa heeft]’.¹⁶

Het voor het hier besproken schilderij zo karakteristieke, zich vooral in de muts manifesterende, samenspel tussen tekenachtigheid en schilderachtigheid in dienst van de ruimtesuggestie is typerend voor de periode rond 1640 van Rembrandts activiteit als schilder. Het komt voor in schilderijen als het *Stilleven met pauwen* (Bredius 456) en de *Jager met dode roerdomp* (Bredius 31) beide uit 1639, of in de zogenaamde *Saskia in Washington* (Bredius 96), een schilderij dat, omdat het op een populieren houten paneel aangebracht is, ook in de periode omstreeks 1640 geschilderd moet zijn. Het *Landschap met stenen brug* (Bredius 440) vertoont datzelfde mengsel van schilder- en tekenachtigheid.

Het getuigt van het meesterschap van de schilder dat het werk geheel nat in nat geschilderd is zonder een enkel spoor van correctie tijdens de uitvoering. Het schilderij lijkt in één dag voltooid te zijn. Dat betekent dat al die uiterst fijne, op het palet gemengde, schakeringen in het wit direct pasten in de gesuggereerde ruimtelijkheid en plasticiteit. Tegen de plooiën van de muts bij het achterhoofd bracht de schilder zelfs gelige reflecties aan van licht dat van de gelig-witte kraag weerkaatst werd. Bepaalde minieme details zijn zo typerend voor Rembrandt dat ze, in al hun nederigheid, een rol bij de toeschrijving aan Rembrandt spelen, bijvoorbeeld de enkele losse haar die de kijker het gevoel geeft dat hij nu alle haren van de vrouw afzonderlijk ziet. Een ander detail, nog veel nederiger, is het vlekje op de wang van de vrouw. We kennen inmiddels een aantal zelfportretten waarin Rembrandt vlekjes in zijn huid, waarschijnlijk pukkeltjes, weergeeft. In zijn portretten moet hij zulke details – vanzelfsprekend – weggelaten hebben. Het is daarom des te interessanter dat Rembrandt in dit schilderij, dat zoals gezegd geen portret is, de moeite nam om zo’n vlekje te schilderen.

Zoals reeds aangeduid moet de voor deze studie poserende vrouw iemand uit een lagere klasse zijn geweest, wellicht iemand uit Rembrandts huishouden. De indruk van huiselijkheid en *casualness* ontstaat onder meer door het in de wang klemmende donkere oorijzer dat de vrouw draagt. Uit een aantal werken van vrouwen met vergelijkbare mutsen¹⁷ kan worden afgeleid dat het hier boven het oor opgeklapte flapje van de muts in de regel neergeklapt was en over het uiteinde van het oorijzer gespannen werd. Alleen het gedecoreerde knopje bleef zichtbaar. Er is een schilderij waarop een vrijwel identiek oorijzer, met een identieke opgeslagen ‘hoek’ van een dergelijke muts te zien is. Het schilderij, toegeschreven aan Philips Koninck, toont een jong meisje, dat duidelijk als een dienstmaagd is afgebeeld en bezig is met een huiselijke taak (afb. 15).¹⁸

¹⁵ Van Hoogstraeten (1678), p. 264.

¹⁶ Van Hoogstraeten (1678), p. 265.

¹⁷ Zie bijvoorbeeld: J. Lloyd Williams, tentoonstellingscatalogus *Rembrandt's Women*, Edinburgh/Londen 2001, pp. 94, 119, 135.

¹⁸ Zie Sumowski, op. cit., Vol. III, nr. 1026.



afb. 15



afb. 16

Een vrij groot aantal van dergelijke oorijzers, of fragmenten daarvan, is bij opgravingen in Amsterdam (vaak) in oude beerputten gevonden (afb. 16). Ze blijken in alle gevallen van koper te zijn. De relatief brede band op de wang (steeds met een simpele versiering aan het eind) knikte bij dergelijke oorijzers direct onder de muts naar achteren en liep als een dunne veerkrachtige draad onder het obligate knotje naar het andere oor van de vrouw. In de knikken op de slapen zijn langwerpige gaatjes aangebracht waardoorheen kennelijk een lintje liep dat onder de voorrand van de muts doorliep. De oorijzers die door gegoede vrouwen als mevrouw Anslo (Bredius 409) en Catharina Hooghsaet (Bredius 391) werden gedragen, waren waarschijnlijk van zilver of goud en aan het uiteinde op de wang kostbaar versierd met een pareltje of een gouden knopje. Waar de kleding van het meisje in het schilderij van Philips Koninck duidelijk ‘beschreven’ is, eindigt het hier besproken schilderij naar onderen in een uiterst summiere aanduiding van de tors van de vrouw.

In het licht van het bovenstaande rijst de vraag waarvoor deze studie gediend kan hebben. De hieronder volgende hypothese is niet meer dan een eerste poging om het bestaan van dit schilderij te verklaren.

Het is verleidelijk om te speculeren over de vraag of de *Belichtingsstudie van een vrouw met witte muts* verband houdt met een van Rembrandts meest ongewone projecten uit die periode, het uiterst ambitieuze *Dubbelportret van Dominee Anslo en zijn vrouw* te Berlijn (Bredius 409; afb. 17). Ongewoon aan dit monumentale schilderij is de compositie als geheel, in het bijzonder de plaatsing van de twee figuren in de beeldruimte en ten opzichte van elkaar. De gehele linkerhelft in de compositie wordt ingenomen door een zeer complex stilleven met boeken en een kandelaar op een, met een perzisch tapijt gedekte, tafel. Rembrandts verrassende vondst is dat de twee geportretteerden, de beroemde prediker Cornelis Claesz. Anslo en zijn vrouw, Aletje Gerritsdochter Schouten, in de andere helft van de compositie vlakbij elkaar zijn geplaatst. Die bijzondere compositie is geen unicum in Rembrandts oeuvre. In het derde deel van *A Corpus of Rembrandt Paintings* is erop gewezen dat er in compositorisch opzicht een opvallende overeenkomst bestaat tussen het Anslo-dubbelportret en de hierboven reeds genoemde *Disputerende oude mannen (Petrus en Paulus)* in Melbourne uit ca. 1628 (afb. 5). De beide composities zijn elkaars spiegelbeeld: Op het schilderij in Melbourne wordt juist de linker helft van de compositie ingenomen door de twee figuren, terwijl in de rechter helft een complex boekenstilleven met een kandelaar te zien is. In beide schilderijen komt het licht echter van links.



afb. 17

Juist waar het de belichting van de figuren betreft, wordt hier het dilemma waarvoor Rembrandt zich bij het Anslo-dubbelportret geplaatst zag op treffende wijze duidelijk. In het schilderij in Melbourne is de figuur van Paulus – die kennelijk aan het woord is en met zijn wijsvinger een passage in het boek op de schoot van Petrus aanwijst – in het volle licht geplaatst. Slechts het rechter gedeelte van zijn gezicht blijft enigszins in de schaduw. Daarentegen wordt Petrus van achteren belicht, waardoor zijn gezicht in de schaduw blijft. Bij de Anslo is de situatie omgekeerd. Het gezicht van Aeltje is in het volle licht geplaatst, het gezicht van de hoofdpersoon van het schilderij, Cornelis Anslo, is daarentegen voor een belangrijk deel in schaduw gehuld.

Men zou verder kunnen speculeren over de vraag of Rembrandt de compositie van het Anslo-dubbelportret aanvankelijk op het schema van de Petrus en Paulus heeft gebaseerd. Anslo, de hoofdpersoon, zou dan, net als Paulus, het voordeligst ten opzichte van het invallend licht zijn geplaatst, terwijl zijn vrouw gedeeltelijk van achteren belicht zou zijn. Het is goed mogelijk, dat de hier besproken olieverfstudie in het kader van dit dilemma ontstaan is. Bij de keuze voor de uiteindelijke plaatsing van de vrouw zal ongetwijfeld ook de opdrachtgever een rol hebben gespeeld. Wellicht dat de hier besproken studie een functie had bij het nemen van deze beslissing. Zoals boven reeds gezegd heeft Rembrandt bij het bepalen van de compositie van het Braunschweigse *Familieportret* (afb. 6) wél gekozen voor de plaatsing van één van de geportretteerden met de rug naar het licht. Waarom zou die oplossing zo'n 25 jaar eerder niet ook overwogen – maar uiteindelijk toch verworpen – zijn?

Twee andere aan Rembrandt toe te schrijven olieverfstudies

Bij sommige vermoedelijke olieverfstudies ontbreekt de grotere compositie ter voorbereiding waarvan de studie gemaakt zou kunnen zijn. Dat geldt bijv. voor de *Studie van een oude man met baard* uit de collectie van Linda en Daniel Bader (Bredius/Gerson 295A; afb. 18).



afb. 18

Het schilderij behoort niet tot de gangbare *tronies*, aangezien die het model in de regel levensgroot weergeven, terwijl dit schilderij slechts 37,5 x 26,5 cm meet. Ook hier speelt licht een grote rol. Er is zowel een fel licht dat van links boven op de figuur valt, als gereflecteerd licht dat de rechterhelft van de figuur met een mild licht beschijnt. De opvallend zwaar aangezette schaduw midden op het voorhoofd, doorlopend over de neus en verder naar beneden, is aangebracht op de plaats die door geen van de twee lichtbundels geraakt wordt. Het gaat hier om een geraffineerd lichtspel dat vooral bij de weergave van de haren en de baard meesterlijk werd uitgebuit. Men zou er over kunnen speculeren of de studie, die 1659 gedateerd is, verband zou kunnen houden met een vroege fase in het ontstaan van een schilderij als de, 1660 gedateerde, *Verloochening van Petrus* in het Rijksmuseum in Amsterdam (Bredius 594; afb. 19).



afb. 19

In de eerste regels van dit artikel werd een voorbeeld genoemd en afgebeeld van een door een leerling uitgevoerde deelkopia naar een historiestuk van Rembrandt. Daarbij werd erop gewezen dat schilderijen die vroeger als studies van Rembrandt golden, geleidelijk als deelkopiaën van Rembrandt werden beschouwd. Misschien is men daarbij in sommige gevallen te ver gegaan. Dat geldt waarschijnlijk voor de *Wenende vrouw* in Detroit (Bredius 366; afb. 20).



afb. 20

Dit schilderijtje werd lang als een werk van Rembrandt beschouwd. Terwijl het evident gerelateerd is aan de Londense *Christus en de overspelige vrouw* (Bredius 566; afb. 21), meende Bredius in 1935 nog dat het 'waarschijnlijk een studie voor een bewening van Christus' was. MacLaren zag het verband tussen het Detroitse en het Londense schilderij, maar was ervan overtuigd dat het hier niet om een voorstudie maar om een deelkopia ging. Ook Gerson was die mening toegedaan. Het is echter niet voorstelbaar dat de Detroitse studie gebaseerd kan zijn op de overspelige vrouw in het Londense schilderij. De stand en de houding van de figuur die met een doek haar ogen droogt zijn weliswaar in beide schilderijen identiek, maar de visuele 'informatie' in de Detroitse schets, met name wat betreft de uiterst subtiele en gedifferentieerde weergave van de onbedekte huid van de vrouw, sluit uit dat een leerling deze voorstelling aan de, in schaal veel kleinere en minder ontblote, vrouw in het Londense schilderij ontleend kan hebben. In de recente catalogus van het Detroitse museum is daarom geopperd dat de

hypothetische leerling (diverse namen werden inmiddels genoemd: Carel Fabritius, Nicolaes Maas, Samuel van Hoogstraeten, Gerbrand van den Eeckhout) een model in de stand van de overspelige vrouw geschilderd zou hebben. Maar die mogelijkheid valt uit te sluiten, omdat de uitvoering van een detail als de door de doek schemerende hand op een *directe* relatie tussen de schets en het schilderij wijst. Het Detroitse schilderijtje moet gemaakt zijn *ter voorbereiding* van de zeer ambitieuze *Christus en de overspelige vrouw*. De ongelooflijk vaardige hand waarmee deze kleine studie geschilderd is, de rijke differentiatie in de weergave van de huid met zijn spel van reflexen en het karakteristieke spel van koele en warme tinten, de zekerheid bij het suggereren van de bouw van de figuur en de complexe kostumering ervan, en de rake aanduiding van details in het gezicht, nemen bij mij elke twijfel aan de eigenhandigheid van dit schilderij weg.



afb. 21

Slotwoord

Het veld van onderzoek dat in dit artikel werd aangeduid, is nog veel groter. Het gaat hierbij om tientallen studies van Rembrandt zelf dan wel de kopieën van leerlingen die nader bestudeerd en als nieuwe categorieën van elkaar onderscheiden moeten worden. Een complicatie daarbij is, dat van een aanzienlijk aantal daarvan de huidige verblijfplaats onbekend is. We kennen ze slechts van (zwart/wit) reproducties uit oudere geïllustreerde overzichten van wat in de eerste helft van de twintigste eeuw als Rembrandts oeuvre werd beschouwd.

Wellicht dat dit artikel en de bijbehorende tentoonstelling in het Rembrandthuis meer onderzoek aan dit deel van de activiteiten van Rembrandt en zijn leerlingen zullen stimuleren.

September 2005