

Kunsthistorici en de geschiedenis. Een verslag van enkele ontwikkelingen

E. O. G. HAITSMAN MULIER

De tijd is voorbij dat historici bij het bestuderen van de geschiedenis van Nederland ook de veranderingen op het gebied van de kunst daarbij betrokken. Werken als *Het land van Rembrand* van Busken Huet en *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw* van Huizinga worden niet meer geschreven¹. Bij de toeneming van de specialisering van het vak is deze dimensie verdwenen. Men meende dat daar het gebied van de kunsthistorici lag. Vanuit hun perspectief gezien is in de benaming van dat vak ook het woord geschiedenis opgenomen. Het kan dan worden uitgelegd als de bestudering van de ontwikkeling van het handwerk, van de veranderingen in stijl, voorstellingen, iconografie door de eeuwen heen en — niet te vergeten — van het vaststellen van de authenticiteit van het werk van kunstenaars. Daarnaast lijkt het overbodig nog te vermelden dat deze in een bepaalde tijd en omgeving leefden die invloed konden hebben op hetgeen zij voortbrachten. Zij waren mensen die in een historische constellatie te plaatsen zijn. In hoeverre hielden of houden kunsthistorici zich met dit aspect van hun vak bezig, dat ligt op een terrein waar zij de historici weer ontmoeten? In het algemeen gesproken hebben kunsthistorici veel gedaan om historische documentatie over kunstenaars bijeen te brengen. Men hoeft slechts de arbeid van Bredius na te slaan om daarvan overtuigd te raken². Het is echter de vraag of zij bij de interpretatie van werken, bij het onderzoek van beweegredenen waarom en in welke omgeving deze tot stand kwamen en bij het bekijken van het vraagstuk in hoeverre het leven van de kunstenaar door zijn eigen tijd beïnvloed werd, altijd werkelijk een historische benadering toepasten.

Vijfenvertig jaar geleden kwam dit probleem zeer duidelijk aan de orde toen de Nijmeegse historicus J. D. M. Cornelissen zich aan de interpretatie van Rembrandts politieke allegorie *De eendracht van het land* waagde. Hij verweet de grote Rembrandtkenner F. Schmidt-Degener (directeur van het Rijksmuseum) zich teveel alleen op stijlkritisch onderzoek te verlaten en te vergeten dat historisch speurwerk, en niet alleen het lezen van handboeken, de achtergrond kon opleveren voor een interpretatie. Wij kunnen de vervolgens losbrandende polemiek hier niet volgen, noch ingaan op de vraag in hoeverre Cornelissen tot een betere interpretatie van het stuk kwam, maar willen slechts enkele zinnen van Schmidt-Degener weergeven, die het toenmalige standpunt van velen over de grootste Nederlandse schilder van de zeventiende eeuw vertolkte. Men moest volgens hem naar het schilderij kijken en

1 Cd. Busken Huet, *Het land van Rembrand. Studiën over de Noord-Nederlandse beschaving in de zeventiende eeuw* (7e dr., 2 din.; Utrecht-Antwerpen, s.a.) eerste druk 1882-1884; J. Huizinga, *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw. Een schets*, in: *Verzamelde werken* (9 dln.; Haarlem, 1948-1953) II, 412-507, eerste druk 1941.

2 A. Bredius, O. Hirschmann, ed., *Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts* (8 dln.; Den Haag, 1915-1922).

niet vergeten dat Rembrandt een genie was dat zijn onderwerp als 'een dichter' hanteerde. Schmidt-Degener beschuldigde Cornelissen ervan 'een van Rembrandt's mooiste kunstenaarseigenschappen' aan te tasten 'zijn volmaakt onpolitieke geestesrichting'. Na deze opvatting nog enkele malen herhaald te hebben was zijn peroratie dat Cornelissen het gevaar van het te lang uitspinnen van allegorieën onderschatte.

Verklaart men... het schilderij als een picturale interventie van Rembrandt in zaken van Staat... dan ontstaat er gaandeweg een historische roman en komt er een Rembrandt ten toonele die karaktertrekken toont zoo zeer afwijkend van wat zijn oeuvre omschreef dat onze eenige reactie is: neen en neen³.

Waar toe Schmidt-Degener's esthetiserende beschouwingen hem konden brengen wordt geïllustreerd door zijn ontdekking van een inscriptie op een schilderij van Carel Fabritius met diens leeftijd. Latere restauraties en archiefonderzoek toonden echter aan dat de inscriptie geen stand hield en dat de schilder op een ander tijdstip was geboren⁴.

Het is de bedoeling in het volgende in grote trekken enkele ontwikkelingen in de kunstgeschiedenis met betrekking tot de bestudering van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst aan te geven, waarbij bovendien geen pretentie van enig streven naar volledigheid aanwezig is. Daarna zal aan de hand van een aantal recente monografieën en overzichtswerken worden nagegaan in hoeverre de schilders en hun werken behalve aan de reeds eerder genoemde en vanzelfsprekende kunsthistorische beschouwing ook aan een *kunsthistorische* benadering worden onderworpen waar de nadruk in de ruimste zin des woords op de tweede helft van de term ligt. Rembrandt zal in deze overwegingen vaak als referentiepunt dienen.

3 J. D. M. Cornelissen, *Rembrandt, de eendracht van het land. Een historische studie* (Nijmegen, 1941); F. Schmidt-Degener, 'Rembrandt's eendracht van het land opnieuw beschouwd', *Maandblad voor beeldende kunsten*, XVIII (1941) 161-172, citaat op 164 en 163; Cornelissen publiceerde nóg een reactie met dezelfde titel als zijn eerste boekje, maar Schmidt-Degener was toen reeds overleden. Zie echter wel de recensie van A. v[an] S[chendel] in het *Maandblad*, 328. In het laatste Gidsnummer dat gedurende de bezetting verscheen nam J. A. van Hamel de discussie weer op: 'De eendracht van het land, 1641. Eene schilderij van Rembrandt en een tijdvak', *De Gids*, CVIII (1944-1945) 53-91 (met uitgebreide noten (Amsterdam, [1945]) herdrukt). In een daarna met hem gevoerde briefwisseling karakteriseerde Cornelissen Schmidt-Degener als een 'artistiek begaafd mensch, die zelfbewust een aantal persoonlijke visies als de waarheid naar voren droeg. Hij was niet een geschoold wetenschapsmensch'. Tevens deelde hij mede de studie 'met het oog op het actuele gebeuren van den bezettingstijd ondernomen' te hebben (brief J. D. M. Cornelissen aan J. A. Hamel, Nijmegen, 24 februari 1946, familiebezit). Zie voor de huidige opvattingen over dit paneel van Rembrandt: P. F. J. M. Hermesdorf, E. van de Wetering, J. Giltaij, 'Enkele nieuwe gegevens over Rembrandt's 'De eendracht van het land'', *Oud Holland*, C (1986) 35-49.

4 F. Schmidt-Degener, 'Het geboortjaar van Carel Fabritius', *Oud Holland*, XXX (1912) 189-191.

In Nederland maakte vooral de Utrechtse hoogleraar J. G. van Gelder zich na de oorlog tot voorvechter van archivalisch onderzoek ter ondersteuning van kunsthistorisch onderzoek. In 1970 ging hij in een congresvoordracht de stand van zaken na bij de datering van Rembrandts tekeningen en voerde een warm pleidooi tegen gevoelsmatige conclusies en voor het in de archieven nagaan van de respectieve eigenaren en collecties waarin ze in het verleden hadden gerust. Volgens hem was het daardoor ook mogelijk de kwestie van de interpretatie van het voorgestelde dichter bij een oplossing te brengen. Zo kon tevens een eventueel noodzakelijke datering vergemakkelijkt worden door na te gaan wanneer de afgebeelde gebeurtenissen waren geschied. Had men bijvoorbeeld Rembrandts tekeningen van kinderen altijd voor afbeeldingen van zijn eigen spruiten versleten, met genealogisch onderzoek kon worden vastgesteld dat ze in de jaren dat de tekeningen werden gemaakt niet de voorgestelde leeftijd hadden, ja zelfs reeds overleden waren. Bovendien kon het achterhalen van namen van opdrachtgevers of van geportretteerden in de visie van Van Gelder een nadere determinering van het historische milieu waarin Rembrandt leefde mogelijk maken. Dat de oudere benadering zich niet zondermeer gewonnen gaf bewees de oppositie van Julius Held op hetzelfde congres. Deze betwijfelde het nut van dergelijke studie, die in zijn ogen voor de interpretatie van schilderijen niet essentieel was. De interpretatie van het oeuvre leverde genoeg op: 'Wenn wir beim gegenwärtigen Stand der Forschung auf mehr Urkunden warten, so wird uns vermutlich niemals geholfen, Rembrandts Kunst besser zu verstehen' zo meende hij. Van Gelder benadrukte dat hij de bestudering van het oeuvre natuurlijk niet wilde opgeven. Deze moest echter worden geïntegreerd in een vooral door archiefonderzoek tot stand te brengen historisch kader⁵.

Het jaar daarvoor had Van Gelder in een lezing gepoogd Rembrandt in een historische context te plaatsen. Hij besprak ook het reeds genoemde schilderij en kwam — niet verwonderlijk — tot een aan Schmidt-Degeners positie diametraal tegenovergestelde conclusie, dat de schilder zich wel degelijk politiek had willen uiten. Tenslotte verzuchtte hij echter: 'the difficulty in treating a subject like 'Rembrandt and his time' is that the more one studies the time the less one discovers Rembrandt'. Want al steunde Rembrandt op de traditie toch ging hij zijn eigen weg. Van Gelders conclusie was dat de schilder 'an isolated figure [was] within his own time'⁶. Toen dit artikel verscheen was op een ander onderdeel van het Rembrandtonderzoek al baanbrekend werk verricht, dat de tot dan vigerende visie op zijn leven als dat van een miskend en eenzaam gestorven kunstenaar als een negentiende-eeuwse vertekening verwierp: *Rembrandt en de regels van de kunst* van J. A. Emmens was uitgekomen in 1964. Aan de hand van contemporaine opvattingen over schilderkunst en de positie van de kunstenaar stelde hij vast dat Rembrandt wel degelijk tot op het laatst de meest gewaardeerde oude meester bleef.

5 J. G. van Gelder, 'Frühe Rembrandt-Sammlungen', in: O. von Simson, J. Kelch, ed., *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung* (Berlijn, 1973) 189-206, aldaar Helds uitspraak.

6 J. G. van Gelder, 'Rembrandt and his Time', in: *Rembrandt after Three Hundred Years: a Symposium — Rembrandt and his Followers* (Chicago, 1973) 3-18, citaat 17-18.

De veranderende opvattingen hadden niettemin tot het resultaat geleid dat de kritiek der classicistische theoretici vooral op zijn hoofd was neergekomen. Zijn instemming met het Aristotelische begrip *Natura* (aangeboren talent) kwam te staan tegenover een voorkeur voor strikte regels⁷. Er ontstond dus slechts een kloof tussen generaties en geen vervreemding tussen het eenzame genie en zijn tijd, zoals ook Jan en Annie Romein het nog in hun *Erflaters* zagen: 'Vergeten en miskend door de boven zich uit geschoten burgers' in die 'algemene vervreemding tussen het koopmans-mecenaat en het Hollandse realisme'⁸.

Ook dit laatste begrip in hun oorspronkelijke van voor de oorlog daterende maar in volgende drukken gehandhaafde zin is echter niet onaangetast gebleven. Huizinga had reeds ten tijde van de eerste druk van het werk der Romeins aandacht gevraagd voor allegorie en embleem naast 'de directe afbeelding van landschap, gebouw, huisraad, mensch of dier' en gewag gemaakt van

bedekte aanduidingen of toespelingen, die wij zelfs met de meest nauwgezette studie niet alle zouden kunnen ontraadselen. In het bloemstuk ligt achter iedere bloem een zinnebeeld. In het stilleven draagt elk voorwerp naast zijn natuurlijke een emblematische betekenis. Hetzelfde geldt tot zekere niet na te speuren hoogte van den marktkoopman, van den bode, die een brief brengt...⁹.

Maar ondanks dergelijke opmerkingen elders is de systematische bestudering van wat achter het 'realisme' schuilging pas werkelijk op gang gekomen met E. de Jonghs *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (1967), een decennium later gevolgd door de grote overzichtstentoonstelling *Tot lering en vermaak* (1976). De benadering die door het Warburginstituut al geruime tijd werd toegepast op de kunst van de Renaissance werd nu aangewend voor een latere periode. En de zo realistisch geschilderde voorstellingen bleken een diepere betekenis te hebben. Deze gaf de beschouwer de gelegenheid zich te bezinnen op de 'boodschap' van het afgebeelde. Door vergelijkingen met onder andere embleemboeken, en contemporaine voortbrengselen op literair gebied, waaronder ook het toneel, werd de denkwereld, die vooral in de zogenaamde genrestukken opgesloten lag, ontsluitend. Deze sterk aan historische normen te relateren benadering, die overigens niet van het gevaar alles in deze zin te willen uitleggen ontbloot was, betekende weer een stap voorwaarts bij het duiden van voorstellingen op het gebied van de bijbelse, klassieke of vaderlandse geschiedenis. Het laatste was reeds in de jaren vijftig gedaan door de Leidse hoogleraar Van de Waal¹⁰.

De sociale wereld van de schilder, zijn atelier en materiele condities kregen eveneens meer en meer aandacht. Bij deze onderzoeken werden zich ook enkele

7 Thans in *Verzameld werk*, III (Amsterdam, 1979).

8 J. en A. Romein, *Erflaters van onze beschaving. Nederlandse gestalten uit zes eeuwen* (9e dr.; Amsterdam, 1971) 348 en 342, eerste druk 1938-1940.

9 Huizinga, *Nederland's beschaving*, 481-483.

10 H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500-1800. Een iconologische studie* (2 dln.; Den Haag, 1952).

historici 11. De toenemende kennis van het bedrijf had ook invloed op de benadering van de artistieke persoonlijkheid en van het oeuvre. Want waar duidelijk werd dat een schilder, bijvoorbeeld Rembrandt, vaak nauw met leerlingen samenwerkte en ook hun schilderijen soms signeerde en verkocht, moest wel de vraag worden opgeworpen in hoeverre de kunstenaar nog wel als autonoom 'genie' met een school kon worden gezien. Merkwaardig is echter dat in het tot voor kort laatste overzicht van de Nederlandse kunst in de zeventiende en achttiende eeuw van J. Rosenberg, S. Slive en E. H. ter Kuile uit 1966 (herziene uitgave in 1972) van al deze nieuwe benaderingen nog niet veel doorklinkt. Het is voornamelijk een geschiedenis van de 'grote' schilders als Hals en Rembrandt voorafgegaan door een summier historische inleiding. Ondanks de aanwezigheid van een hoofdstuk over de genreschilderkunst viert de bewondering voor het realisme hoogtij, waarbij de psychologiserende benadering zelden ontbreekt¹².

In hoeverre zijn de besproken tendenzen met betrekking tot een meer historische benadering en minder geïsoleerd esthetische beschouwingen nu verwerkt in een viertal recente studies gewijd aan Pieter de Hooch (door P. Sutton), Carel Fabritius (door Chr. Brown), Ferdinand Bol (door A. Blankert) en Rembrandt (door G. Schwartz)¹³? De eerste drie hebben ongeveer dezelfde opzet en kunnen dus goed worden vergeleken. Alle bevatten vanzelfsprekend naast afbeeldingen en beschrijvingen van de schilderijen een oeuvre-catalogus waarin het kaf van het koren wordt gescheiden: het absolute minimum is het als eigenhandig erkende werk van Fabritius met acht schilderijen, De Hooch krijgt 163 en Bol 184 toegewezen. Tevens zijn alle archiefbescheiden over schilder en werk afgedrukt en wordt het leven aan de hand hiervan gereconstrueerd: het zijn er respectievelijk 51, 50 en 105 stuks. Hun levensloop was wel zeer verschillend. Fabritius stierf, na een verblijf in Amsterdam, op 32-jarige leeftijd bij een kruitontploffing in Delft, Bol arriveerde op jeugdige leeftijd als leerling van Rembrandt in Amsterdam en eindigde daar in 1680 zijn leven als rijk en vooraanstaand regent, die al jaren niets meer geschilderd had.

il Hier moet de studie van J. L. Price, *Culture and Society in the Dutch Republic during the 17th Century* (Londen, 1974) met ere genoemd worden. Het boek verdient een herdruk. Over schilders 119 vlg. Tevens de talrijke kleinschalige artikelen geschreven door I. H. van Eeghen en S. A. C. Dudok van Heel en anderen. Tenslotte dient het boek van J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-economic Study of the Seventeenth Century* (Princeton, 1982) vermeld te worden, in dit tijdschrift besproken door P.W. Klein: C (1985) 285-287.

12 *Dutch Art and Architecture: 1600 to 1800* (2e dr.; Harmondsworth, 1972).

13 Peter C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition* (Oxford: Phaidon, 1980, 166 blz., f222,70, ISBN 07148 1828 3); Christopher Brown, *Carel Fabritius. Complete Edition with a Catalogue Raisonné* (Oxford: Phaidon, 1981, 168 blz., f158,-, ISBN 07148 2032 6); Albert Blankert, *Ferdinand Bol (1616-1680) Rembrandt's Pupil* (Doomspijk: Davaco, 1982, 382 blz., f275,-, ISBN 907028 805 2); Gary Schwartz, *Rembrandt, zijn leven, zijn schilderijen. Een nieuwe biografie met alle beschikbare schilderijen in kleur afgebeeld* (Maarssen: Gary Schwartz, 1984, 380 blz., f79,50, ISBN 906179 057 3). Van dit boek verscheen ook een Engelse uitgave.

De Hooch kwam na enige omzwervingen eveneens in die stad terecht maar wist zich nooit op te werken en stierf tenslotte op 63-jarige leeftijd in het Dolhuys (1684).

De drie auteurs maken ook hun standpunt ten opzichte van de algemene historische achtergrond duidelijk. Brown stelt ronduit dat hij geen uitweidingen zal geven over de economische situatie in de Republiek en dergelijke. Het zou onze kennis over Fabritius niet vergroten. Hij wil zich uiterst terughoudend opstellen daar er weinig gegevens over de schilder zijn en er reeds veel teveel is gespeculeerd. Fabritius blijft mysterieus in de originaliteit van zijn produktie en is zelfs niet te plaatsen in het artistieke leven van het Delft van zijn tijd. Sutton wil De Hooch wel enigszins verbinden met de idealen van zijn tijd en hij geeft aan de hand van M. Eislers boek uit 1923 een overzicht van de culturele situatie in Delft dat nogal gedateerd aandoet. Voor de jaren zeventig stelt hij de negatieve invloed van de oorlogen met Engeland op het economisch leven vast om er direct aan toe te voegen dat men dit moeilijk kan precizeren. Schilders als Steen en Vermeer waren door de verflauwde conjunctuur gedwongen naast hun artistieke activiteit een beroep uit te oefenen, maar, is men geneigd te zeggen, ook andere schilders deden zoiets in andere omstandigheden. Zonder te willen ontkennen, dat De Hooch in zijn latere werk slechte momenten had, bespreekt Sutton het historische probleem of de ook in zijn werk waar te nemen toenemende verfijning decadentie inhield. Volgens hem is het gevaarlijk een directe relatie tussen de sociale factoren en stijlkwesties te leggen. Men mag het naturalisme niet met 'betere' bourgeoiswaarden vereenzelvigen (zoals ook de Romeins naar wij zagen nog deden), want dat was geen 'stijlloze' stijl. De Hoochs doorkijkjes en huiselijke en familietafereelen waren het resultaat van een zorgvuldig arrangeren van bestaande elementen. Bovendien bevatten zij zinnebeeldige onderdelen, die echter moeilijk te duiden zijn omdat volgens de — overigens elders bestreden — mening van Sutton na 1650 de moralistische aanduiding in de genreschilderkunst vrijblijvend was geworden. Alleen door de waarden van de eigen tijd te hanteren, waarin steeds meer nadruk op stilering en verfijning werd gelegd, is een juist oordeel mogelijk. Met deze historische opvatting tekent Sutton verzet aan tegen een interpretatie die meent dat het naturalisme tot zijn uiterste kunnen was gekomen, reden waarom men tot stilering overging.

Het boek van Blankert over Bol is vooral in twee opzichten opmerkelijk. Ten eerste geeft de auteur een duidelijke uiteenzetting wat hij wil gaan doen en legt dan tevens uit welke problemen bij de verwezenlijking van dit voornemen rijzen. Hij wil documenten in verband brengen met schilderijen, deze onderling vergelijken, waarbij de signaturen bij het bepalen van de chronologie een rol kunnen spelen. Bovendien stelt Blankert dat we eigenlijk niets van Bols visie ten aanzien van kunst (om maar te zwijgen van zijn ideeën over politiek en religie) weten. Alleen zijn oeuvre kan eventueel hierover een indicatie geven. Zowel voor Bol als voor zijn collega's geldt dat er zelden brieven of manuscripten van hun hand over zijn en dat onze kennis grotendeels komt uit oudere werken als Van Mander, Hoogstraeten en Houbraken. Bol wordt zorgvuldig bij zijn carrière gevolgd. Deze verliep mede door zijn geslaagde huwelijk zo voorspoedig dat de recessie van de jaren zeventig geen sporen naliet. Tenslotte kon hij zijn zoon zelfs laten studeren. Blankert tekent dan de historische achtergrond van de twee grote artistieke ondernemingen van de eeuw: de decoratie van het Huis ten Bosch door de stadhouder en die van het Amsterdamse stadhuis. Qua vernieuwde stijl wilde dat laatste zich van het eerste onderscheiden.

Vele schilders (in contact met literaten) moesten er samenwerken en deden alles om de opdrachten voor de immers boven alles gewaardeerde historieschilderijen te krijgen. Zo kocht Bol samen met een reeks anderen op dezelfde dag het burgerrecht om eerder in aanmerking te kunnen komen. De auteur bespreekt in verband hiermee het probleem dat een kunstenaar 'slaaf' van zijn opdrachtgever kon worden, maar legt ook de nadruk op de omstandigheid dat de schilders bij deze en andere gelegenheden niet alleen maar betaalde propagandisten waren. Zij identificeerden zich met de regeerders en voelden zich niet onderdanig. Het tweede punt dat vooral in het boek opvalt betreft de geringe waardering van de auteur voor zijn hoofdpersoon. Soms vervalt Blankert dan toch weer in het psychologiseren dat hij anderen verwijt en zijn antipathie culmineert in de conclusie, dat zelfs het door tijdgenoten als hoogste perfectie van schilderkunst geziene ideaal der *aemulatio*, het in navolging overtreffen van voorgangers, door Bol niet met succes werd toegepast.

De laatste monografie in deze reeks is het boek van Gary Schwartz over Rembrandt. Al is het voor een groot publiek bestemd, toch pretendeert het meer, zoals blijkt uit het notenapparaat. Hier wordt een poging gedaan het leven van Rembrandt aan de hand van Van Gelders richtlijnen te beschrijven en de ondertitel luidt ook niet voor niets 'een nieuwe biografie'. Alle beschikbare schilderijen zijn er in kleur in afgebeeld en krijgen een bespreking. Het boek bevat geen aparte oeuvercatalogus maar de artistieke productie (echter zonder etsen en tekeningen) vormt een integraal onderdeel van het leven. Schwartz tracht consequent aan de hand van (door anderen gevonden¹⁴) archivalische gegevens Rembrandts activiteiten na te gaan. Door opdrachtgevers van schilderijen genealogisch in maagschappen en verzwageringen te plaatsen, door hun affiliaties binnen de regentenkringen te bespreken, door de zakelijke transacties en niet te vergeten Rembrandts familiezaken te bekijken probeert Schwartz, meer dan ooit voor hem gedaan is, de schilder te plaatsen in een historische context. Hier is dus inderdaad de geschiedenis op de voorgrond getreden en wordt een kader geschapen dat oudere speculaties doet vervallen. Welk beeld schetst hij nu van Rembrandt? Vanuit een remonstrante achtergrond kwam de schilder naar Amsterdam waar hij niet in alle opzichten succesvolle contacten kreeg met de hoogste regentenkringen: de gang van zaken rond de opdracht voor het nieuwe stadhuis is bekend, alhoewel nog steeds niet geheel verklaarbaar. Rembrandt was voortdurend op zijn gewin uit en kon zeer onaangenaam optreden. Zelfs vrienden die hem goed gezind waren werden soms op onvriendelijke wijze voor het blok gezet en relaties kwamen vaak tot een bruusk einde. Dit gedrag is ook waar te nemen in het contact met zijn naasten: en dan niet alleen in de overbekende zaak met Geertje Dirx, maar ook in de overeenkomsten met Hendrickje en Titus, die altijd in zijn voordeel waren. Het miskende genie uit de oudere literatuur maakt dus plaats voor een man die veel moeilijkheden aan zichzelf te wijten had.

Daar Schwartz zijn werk als een historische studie presenteert mogen wij ons ook afvragen of het als zodanig geslaagd is. Vooropgesteld moet worden dat de auteur

14 Walter L. Strauss, Marjon van der Meulen, ed., *The Rembrandt Documents* (New York, 1979). De in de ogen van een historicus met verbazende inconsequentie opgezette bronnenuitgave heeft ook in kunsthistorische kring veel kritiek opgevoerd. Zie bijvoorbeeld B. P. J. Broos in *Simiolus*, XII (1981-1982) 245-262.

een zeer persoonlijke benadering van de stof heeft en eigen interpretaties van gebeurtenissen en van de voorstellingen op schilderijen bijna altijd als zodanig aankondigt zonder even vaak mede te delen waarom hij de andere verwerpt. Afgezien van het feit dat de historische inleidingen niet altijd even vlekkeloos zijn (had bijvoorbeeld in Utrecht een college van calvinistische dominees een stem in de Provinciale Staten?) kan men vooral aanmerkingen maken op de compositie van het boek en op de historische methode. Wat het eerste punt aangaat lijkt het niet erg toegankelijk voor een groot publiek. De tekst is overvol met personen en voorvallen die vaak niet direct te maken hebben met de grote lijn van het verhaal, zodat de lezer zonder kennis van de materie het moeilijk heeft. Principiëler nog is de kwestie dat Schwartz, soms bij gebrek aan gegevens die direct het leven en werk van Rembrandt betreffen, afgeleide voorstellingen van zaken in vage zinsneden als 'feiten' lijkt te presenteren. Het merkwaardigste voorval in een door schrijver als gedocumenteerd aangeprezen boek vindt echter plaats, waar hij de zeven overgeleverde eigenhandige brieven van de schilder presenteert. De antwoorden daarop zijn namelijk niet bekend, maar Schwartz voegt ze in gefingeerde vorm toe 'voor de continuïteit, de duidelijkheid en de grap' (107). Tenslotte doet zich het verschijnsel voor dat Rembrandt zelf als het ware verdwijnt achter de vele bijzonderheden die over het ontstaan van zijn schilderijen worden meegedeeld. Nu konden opdrachtgevers inderdaad veel in te brengen hebben en kan hun bekendheid bijdragen tot de interpretatie van het voorgestelde, maar door Rembrandt eigenlijk alleen als zakenman te willen zien die voor de opdracht alles overhad, wordt de vraag naar zijn artistieke persoonlijkheid steeds klemmender. Hieromtrent ontbreekt echter grotendeels de documentatie en kan alleen kunsthistorische interpretatie van het oeuvre ons verder helpen. Maar daar zet Schwartz zich nu juist tegen af... Ondanks deze bedenkingen is dit boek een belangrijk en te waarderen signaal wat met historisch materiaal in deze materie gedaan kan worden ¹⁵.

Drie overzichtswerken vragen nu nog onze aandacht. Als eerste een dissertatie over afbeeldingen, al dan niet door henzelf tot stand gebracht, van kunstenaars in de Nederlanden in de zeventiende eeuw ¹⁶. In deze uitputtende Duitse studie draait alles weer om de kwestie van het 'realisme' van deze portretten. Hans-Joachim Raupp lieert naar het voorbeeld van Emmens de opvattingen over de positie van de schilder en de door deze als positief gewaardeerde kwaliteiten aan de afbeeldingen van de beoefenaars van dit beroep. Deze zijn niet zo maar naturalistisch maar willen 'meer' zeggen. Uitgaande van een reeks zestiende-eeuwse gravures en Van Dijcks reeks uit 1645 stelt Raupp vast dat de ideale kunstenaar wordt voorgesteld als een *virtuoso* in aristocratische zin. Bovendien wordt door de wijze van voorstellen de verpersoonlijking van zijn kunst tot uitdrukking gebracht. Houding, kleding, haardracht zeggen dan iets omtrent de bekwaamheid en de intellectuele capaciteit van de afgebeelde kunstenaar. Deze indruk wordt nog versterkt door het mettertijd verdwijnen van de attributen ter uitoefening van het handwerk uit de voorstelling. Het is op deze plaats

15 Voor een uitgebreide weergave van deze bezwaren zie de recensie van schrijver dezes in *Oud Holland, C* (1986) 63-66.

16 Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1984, 502 blz., DM98,-, ISBN 3 487 07506 7).

onmogelijk alle varianten te behandelen. De meest opvallende is die waarin de scherpe draai van het hoofd ten opzichte van de romp van de geportretteerde op een zelfportret duidt, aldus Raupp. Maar het zou naïef zijn deze houding als noodzakelijk te interpreteren, omdat de schilder immers in de spiegel kijkt. Ook de vaak vorsende blik moet niet gezien worden als het gevolg van innerlijke roerselen. Er is een lange traditie vanaf Giorgione, die met deze tekenen de bijzondere vermogens van de kunstenaar aangaf. Want in dit geval en bij de bespreking van andere manieren van afbeelden moet voorop staan dat de schilder wilde waarschuwen en beleren. En het gevaar van psychologiserende beschouwingen is, dat zij doen vergeten hoe schilders van de zestiende en zeventiende eeuw niet met vragen voor de spiegel gingen zitten, maar met een programma wat zij te zeggen hadden en hoe zij gezien wilden worden.

Vanuit de historische benadering die ons hier het meest interesseert zou het boeiend zijn te weten in hoeverre dit streven van de schilders, aanvankelijk de verhevenheid van hun kunst te benadrukken om zich boven de verdorven hofadel te kunnen verheffen en later in de Republiek in wedijver met literatoren en geleerden ook nog door hun didactische functie een even vooraanstaande positie in te nemen, werkelijk sociale connotaties had. Hierover vinden we weinig in dit boek. In Vlaanderen ging het volgens Raupp inderdaad om een dergelijke aanzet die sociale status beoogde. De schrijver suggereert dat de moraliserende trek deze schilderkunst in de Republiek voor het toch van een dergelijke luxe afkerige calvinisme aanvaardbaar zou hebben gemaakt. Gelukkig voegt hij er wel aan toe dat vooraanstaande schilders op dit gebied, als Steen, katholiek waren. In zijn conclusie stelt Raupp echter zondermeer dat een werkelijke sociale stijging op enkele uitzonderingen na, voor de grote massa der schilders niet was weggelegd.

Ook het boek van Chr. Brown over de Nederlandse genreschilderkunst in de zeventiende eeuw¹⁷ willen we vooral bekijken vanuit de vraag in hoeverre deze specifieke kunstvorm in verband gebracht is met de historische omgeving waarin hij ontstond. Terecht stelt Brown dat maatschappelijke veranderingen niet zondermeer bepalend zijn voor de ontwikkeling van een vorm van kunst, maar dat deze haar eigen geschiedenis heeft, waarin elementen van de werkelijkheid voorkomen. Toch moet van de genreschilderkunst met haar tafereeltjes 'uit het leven' worden gezegd, dat er tot uiting kwam wat de tijdgenoten bewoog en dat er veranderingen in het sociale patroon en betreffende de positie van mensen in het openbaar en in het privé-leven in waar te nemen vallen. Hier kan men de maatschappelijke idealen in de Republiek of tenminste in Holland, waar Brown zich eigenlijk toe beperkt, weerspiegeld zien. Brown meent dat twee factoren de opkomst van deze kunstvorm hebben gestimuleerd. Het protestantisme had religieuze kunst uit de kerken gebannen en bepaalde categorieën van niet-religieuze schilderkunst aangemoedigd (de schrijver vermeldt jammer genoeg niet welke, moeten we hierbij aan Raupps opmerkingen denken?) en bovendien was er een redelijk groot publiek dat deze schilderijen kocht. Na een historische uiteenzetting hoe deze kunstvorm tot het bedrieglijk 'realisme' was gekomen, waarschuwt Brown voor een al te intellectualis-

17 Christopher Brown, *"niet ledighs of ydels..." Nederlandse genreschilders uit de zeventiende eeuw* (Amsterdam: J. H. de Bussy, 1984, 240 blz., f99,50, ISBN 90 6054 717 9).

tische interpretatie van deze belerende taferelen. Het verband met de literatuur, bijvoorbeeld de arcadische poëzie, is volgens hem nooit geheel aan te tonen. Wat de embleemboeken aangaat, daar is het verband wel te leggen, maar niet altijd noodzakelijkerwijze, want veel van het afgebeelde was gemeen gedachtengoed, dat schilders konden gebruiken. Door deze achtergrond wordt onze kennis van het afgebeelde zeker verdiept, maar de interpretatie wordt niet ingrijpend gewijzigd, zo houdt Brown ons voor. Deze uitlating slaat op de soms al te sterk geconstrueerde interpretaties van zinnebeeldige voorstellingen.

Wat kunnen we nu zien op deze schilderijen dat te verklaren is in directe samenhang met de geschiedenis van de Republiek? Eigenlijk alleen de frequente soldatenstukken uit de jaren twintig en dertig vallen in dat opzicht op. Later wordt de soldaat minder afgebeeld en niet meer zo met wanorde geïdentificeerd. Een behoudende opvatting komt naar voren uit de vele taferelen van doktoren, tandartsen (als men hen zo noemen mag) en beoefenaars der wetenschap. Zij worden meestal met achterdocht bekeken en bespot. Dit gegeven stemt overeen met wat wij over hun status weten¹⁸. Brown vindt het opmerkelijk dat dit geschiedde in een tijd die juist op enkele terreinen der wetenschap in Holland de grootste ontdekkingen te zien gaf. Maar de vraag rijst dan in hoeverre deze als zodanig toen erkend werden en dat dan nog in welke kring. Verder worden vooral het werk en het gezin, waarin de vrouw een belangrijke positie innam, afgebeeld. Bij het formuleren van de idealen hieromtrent zal het calvinisme een rol hebben gespeeld, maar de vanzelfsprekendheid waarmee de Republiek door de schrijver calvinistisch wordt genoemd, noopt tot enig afstandnemen. In hoeverre en hoe diep had (zoals hij stelt)

het calvinisme dat zich duidelijk een voorstander toonde van democratie en maatschappelijke emancipatie... in de werkende klasse en in de nijvere (sic!) stand [diep] wortel geschoten (88)?

Velen waren katholiek gebleven, anderen alleen uit sociale motieven naar de nieuwe religie overgestapt. Elders verbaast Brown zieh nogmaals dat een 'samenleving die in zo sterke mate doordrongen was van de strenge calvinistische moraal' (182) toch gaarne genreschilderijen van taveernes en bordelen afdamde. Nu konden deze ook wel een toespeling op het thema 'Verloren Zoon' bevatten. Maar het blijft de vraag hoe diep de calvinistische moraal was doorgedrongen. De kerkeraden hielden op niet mis te verstane wijze de discipline van het kerkvolk in de gaten, maar betekende dat ook dat deze er was? Men zou zelfs kunnen betwijfelen of het calvinisme met zijn straffe organisatie zich in de praktijk van de Republiek 'democratisch' getoond heeft. Het lijkt dus beter erop te wijzen dat het bij de verheffing van het alledaagse tot blijvende waarden op deze schilderijen veelal om soms toch niet algemeen nagestreefde idealen gaat, die soms, maar lang niet altijd, aan de invloed van het calvinisme te danken zijn.

Waar Brown veel moeite doet zijn onderwerp te verbinden met de historische ontwikkeling en ruime aandacht schenkt aan de problemen die zich daarbij voordoen,

18 Zie bijvoorbeeld W. Frijhoff, 'Non satis dignitatis...Over de maatschappelijke status van geneeskundigen tijdens de Republiek', *Tijdschrift voor geschiedenis*, XCVI (1983) 379-406 in het themanummer *Arts en samenleving*.

is dat niet altijd in het laatste hier te bekijken boek het geval. Het enorme overzichtswerk van de Hollandse schilderkunst in de Gouden Eeuw door B. Haak¹⁹ is evenals het vorige voor een groot publiek geschreven en bevat ook een uitgebreide literatuurlijst en vele aantekeningen bij de tekst. Verder moeten de vaak zeer treffend gekozen illustraties vermeld worden. Zoals gezegd is het een werk van grote omvang zodat niet alle belangwekkende punten hier besproken kunnen worden. Qua opzet valt het als het ware in twee stukken uiteen. Het thematische eerste deel en het tweede bevatten veel historische achtergrond, waarin de groei van de schilderkunst geïntegreerd wordt, maar de delen drie, vier en vijf, waar de grote bloei aan de orde komt, zijn (na een verplichte buiging in de richting der geschiedenis door een overzicht van de gebeurtenissen) op uitzonderingen na, als de decoratie van het stadhuis te Amsterdam, een beschrijving van de takken der schilderproductie per stad. Het valt weer op dat buiten Holland en Utrecht (behalve misschien Ter Borch) weinig te beleven valt. En deze beschrijving is er dan voornamelijk een van de beschouwer die voor het schilderij staande, het geziene weergeeft en penseelvoering en kleurengebruik beoordeelt. Zonder de auteur hiervan een verwijt te willen maken, immers een nauwkeurig beschrijven is in de kunstgeschiedenis van het grootste belang, moet wel worden opgemerkt dat daardoor de intellectuele achtergrond van de schilderijen nogal eens in het duister blijft. Tekenend is de beschrijving van Rembrandts zelfportret met de cirkels, waar de boodschap die de schilder in zijn schilderij verwerkte niet wordt aangegeven.

Nu had Brown ook geworsteld met de moeilijkheid de historische dimensie in zijn boek te integreren en net als deze auteur stelt Haak de waarschuwing op voorzichtig te zijn bij het leggen van causale verbanden tussen politieke geschiedenis en de ontwikkeling van de schilderkunst. Vervolgens is hij eigenlijk inconsequent door zijn boek in te delen naar perioden uit die politieke geschiedenis: 1580-1609, 1609-1621, 1625-1650 en 1650-1680. Deze periodisering dwingt hem telkens vooruit te grijpen, want carrières van schilders storen zich niet aan deze caesuren. Daar komt nog bij dat de stadsgewijze behandeling binnen die delen — zoals de schrijver zelf erkent — niet eenvoudig is, want vele schilders verhuisden regelmatig en van schilderscholen per stad kan eigenlijk niet worden gesproken. Het lijkt echter bijzonder moeilijk voor dit laatste een ander indelingscriterium te vinden, terwijl we toch blij moeten zijn dat Haak vergeleken bij Rosenberg en Slive in het algemeen een veel aantrekkelijker benadering van de stof heeft. Zonder aan het belang van groten als Rembrandt en Hals afbreuk te doen, komen zij hier te staan tegen de achtergrond van de talloze minderen, waardoor overeenkomsten en verschillen duidelijk uitkomen. Bovendien bespreekt Haak ruimschoots de historieschilderkunst die bij hen nauwelijks aan bod kwam.

De historicus zal de eerste twee delen het interessantst vinden en uit de volgende opsomming moge blijken welke zaken Haak aan de orde stelt: de invloed van de Opstand op de net in opkomst zijnde steden als kunstcentra is vrijwel onbekend. Een indicatie is wellicht te vinden in Amsterdam waar het aantal schutterstukken zeer terugliep. In de Republiek was de sociale positie van de kunstenaar die van

19 B. Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw* (Amsterdam: Meulenhoff-Landshoff, 1984, 536 blz., f165,-, ISBN 90290 8452 9).

eenvoudig vakman, levend van opdrachten en leverend voor de markt. Dit in tegenstelling tot de vooraanstaande positie die de kunstenaar vaak elders innam en ook hier had ingenomen. Maar niet alleen sociaal-economische omstandigheden speelden bij deze verandering een rol. Tegelijkertijd kwamen er zeer veel onderwerpen aan bod die van een nieuwe voorkeur getuigden. Haak laat hier zonder te verduidelijken het 'nationale bewustzijn' een rol spelen, waardoor buitenlandse invloeden niet meer zo'n indruk maakten. Bij het probleem van realisme en symboliek gaat de auteur in een genuanceerd betoog in op de anachronismen die als geoorloofde vrijheden in de historieschilderijen werden verwerkt. Hij onderstreepte nog eens dat het 'realisme' niet in alle opzichten als zodanig moet worden gezien. Men arrangeerde het voorgestelde: in bloemstukken werden bloemen uit diverse seizoenen gezamenlijk afgebeeld en landschappen kwamen naar prenten in het atelier tot stand. Ook de uitbeelding van bijbelse voorstellingen hoeft niet te duiden op de aanwezigheid van een bepaalde religieuze gezindheid bij de schilder. Nadrukkelijk geeft Haak aan dat we niet moeten uitgaan van een scherpe scheiding tussen calvinist en katholiek in dit verband: ook Rembrandt en zijn school beeldden Maria af en schilderden heiligen. Het was de doorwerking van een oudere traditie waar de gereformeerde kerk geen nieuwe tegenover stelde. Tenslotte bespreekt hij kort het gebrek aan vernieuwing dat zich in de jaren tachtig zou hebben gemanifesteerd. Na vastgesteld te hebben dat de top was bereikt en dat onvermijdelijk zich iets nieuws moest manifesteren verzet hij zich tegen het negatieve beeld dat hierover door een oudere generatie kunsthistorici was opgeroepen. Maar hij benadert niet de positie van Sutton die, zoals we zagen, de opeenvolging van stijlen als vanzelfsprekende historische verschijnselen zag zonder daarbij nog esthetische normen te willen aanleggen.

Aan het einde gekomen van deze zoektocht naar de geschiedenis in kunsthistorische publikaties kan vastgesteld worden dat deze tegenwoordig zeker een rol speelt. Maar tevens dat het om verschillende benaderingen gaat. Men kan met archivalisch onderzoek het leven en daarmee het werk van een schilder een kader geven, dat de kennis ervan verruimt. Het is echter ook mogelijk de contemporaine denkbeelden op velerlei gebied als achtergrond voor de interpretatiekwesaties te analyseren en daardoor een poging te doen vast te stellen in hoeverre de ontwikkeling van de kunstenaar en het tot uitdrukking komen van zijn artistieke in de werken, die hij produceerde, de evoluerende opvattingen van een bepaalde gemeenschap in de loop der tijd weerspiegelen. Deze twee overwegend beschrijvende benaderingen zijn wij in ons overzicht herhaaldelijk tegengekomen. Ook hebben we de hindernissen ontwaard, die door het vrij recente begin van dit soort studies de uitleg van bepaalde verschijnselen niet vergemakkelijkten. Nog veel moeilijker zal het zijn deze hindernissen te overwinnen bij een derde soort benadering die hier weinig aan bod is geweest: namelijk een verklaring te zoeken in respectievelijk historische bronnen in het algemeen, de biografische gegevens van de kunstenaars zelf en natuurlijk in de kunstwerken, voor opkomst en het weer verdwijnen van bepaalde kunststromingen en misschien zelfs wel voor de artistieke ontplooiing van bepaalde kunstenaars in een bepaalde richting²⁰. Voor de zeventiende-eeuwse Republiek zou men hierbij

20 Men denke bijvoorbeeld aan M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the*

bijvoorbeeld kunnen denken aan het herhaaldelijk ter sprake gekomen probleem van de al dan niet aanwezige invloed van het calvinisme op de schilderkunst. Of aan het eventuele belang van het ingewortelde particularisme voor de enorme vlucht die de schilderkunst nam. Deze benadering zou echter het volledig beheersen van twee disciplines van de onderzoeker vergen, die immers wat het historische betreft niet zou moeten afgaan op de toevallige aanwezigheid van een historische monografie over een aspect van zijn studie. Want elk verslag van historisch onderzoek geeft slechts één interpretatie (hoe zorgvuldig ook afgewogen), die onder een ander gezichtspunt gezien wijzigingen kan ondergaan. Het zal de moeite waard zijn de ontwikkelingen in de kunsthistorische wereld wat dit alles aangaat te blijven volgen.

Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century (New York, 1964, 1e druk 1951). Ook het in noot 11 genoemde boek van J. M. Montias heeft een dergelijke benadering.

Recensieartikel door

A. H. H U U S S E N J R

van

A. Th. van Deursen, ed., *Resolutiën der Staten-Generaal. Nieuwe reeks 1610-1670*, I, 1610-1612, n, 1613-1616 (Rijks Geschiedkundige Publicatiën Grote Serie CXXXV, CLI; 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1971, 1984, xi + 882 blz., x + 828 blz., f72,50 (I), f257,50 (II), ISBN 90 247 8085 3 (II)); J. Smit, ed., *Idem*, III, 1617-1618 (*Idem*, CLII; *Idem*, 1975, xix + 662 blz., f133,60 , ISBN 90 247 1792 2); J. Smit met medewerking van J. Roelevink, ed., *Idem*, IV, 1619-1620 (*Idem*, CLXXVI; *Idem*, 1981, xxi + 774 blz., f219,40 , ISBN 90 247 9067 0); J. Roelevink, ed., *Idem*, V, 1621-1622 (*Idem*, CLXXXVII; *Idem*, 1983, xx + 841 blz., f257,50, ISBN 90 247 8023 3).

'Deze onderneming is, in haar oorsprong, niet baanbrekend', schreef N. Japikse in de inleiding tot het eerste deel van zijn uitgave van de eerste reeks der *Resolutiën* dat in 1915 van de pers kwam. Inderdaad waren, sinds de initiatieven tot bevordering van de vaderlandsche geschiedschrijving in de jaren twintig van de vorige eeuw, in 1828 en 1831 twee delen met resoluties der Staten-Generaal verschenen. Verder dan 1577 kwam men toen niet, ook al was inmiddels wegens de omvang van de onderneming besloten tot regestvorm. Geen wonder dat driekwart eeuw later de in 1902 ingestelde Commissie van advies voor 's Rijks Geschiedkundige Publicatiën in haar bekende *Overzicht van de door bronnenpublicatie aan te vullen leemten der Nederlandsche geschiedkennis* (1904; tweede druk 1950) aan het begin van rubriek IV, de Republiek, als desideratum opgaf: '1 het beter bekend maken van de geschiedenis der landprovinciën en der Generaliteitslanden, en van de verhouding dier geschiedenis tot die van het geheel' en daar direct op liet volgen: '2 het toelichten van de resolutiën der Staten-Generaal en van Holland uit particuliere aantekeningen der afgevaardigden, uit de correspondentie der afgevaardigden met hunne gecommiteerden, en uit de resolutiën dier committenten' (21).

Japikse heeft een enorme hoeveelheid werk verzet, en laten verzetten. Zijn resoluties verschenen bijna met de regelmaat van de klok, zoals uit onderstaand publicatieschema blijkt. Mw. H. H. P. Rijperman nam de fakkel over. De door haar bewerkte delen kwamen gemiddeld eens per decennium van de pers.

Uitgave Resolutiën der Staten-Generaal, eerste serie 1576-1609

deel- nummer	RGP reeks- nummer	jaar van verschijnen	bewerkte jaren	bewerker
1	26	1915	1576-77	N. Japikse
2	33	1917	1578-79	N. Japikse