

Recensie

E. J. Sluijter. *Rembrandt's Rivals. History Painting in Amsterdam 1630–1650*. Amsterdam, John Benjamins, 2015. 485 pp. ISBN 978-90-272-4966-1. € 140.00.

Dit monumentale boek vat een indrukwekkende hoeveelheid recent onderzoek samen, waarbij Sluijter als teamleider en promotor een centrale rol heeft gespeeld. Op bewonderenswaardige wijze bespreekt de auteur het werk van zo'n dertig schilders op basis van soms zeer recente onderzoeksresultaten. Hierbij worden hun individuele kwaliteiten en zwakheden, hun relaties met stadgenoten en externe voorbeelden zoals Rubens in verband gebracht met hun plaats in een netwerk en op de kunstmarkt. Sommige paragrafen lijken uitwerking in een monografie zelfs overbodig te maken. Niemand die zich ook maar enigszins met een van de door Sluijter besproken meesters bezig houdt, kan om dit boek heen. Aandacht voor artistieke zwakheden is niet altijd het eerste dat opvalt in kunsthistorische studies, maar hier is ze van wezenlijk belang aangezien de verhouding tussen kwaliteit en prijs doorslaggevend blijkt voor de kansen van een kunstenaar in een hoogst competitieve omgeving.

Het boek bespreekt de historieschilderkunst die tussen 1630 en 1650 in Amsterdam is ontstaan; Utrecht en Haarlem komen zijdelings ter sprake. Hierbij vormen niet de ontwikkelingen in de kunst maar die op de kunstmarkt het uitgangspunt. Nog niet lang geleden werd het traditionele beeld van de zeventiende-eeuwse kunst van de Republiek ingrijpend gewijzigd doordat het belang van de kunstmarkt steeds duidelijker werd. Nu wordt aangetoond hoe de almacht van de markt op allerlei manieren was ingeperkt. Het woord kunstmarkt is dan ook op zijn minst wat onnauwkeurig, want de belangrijkste kunstenaars werkten òf in opdracht òf voor een half en half gesloten netwerk van begunstigers. Ook 'moderately successful Amsterdam natives' (p. 149–213) zoals Claes Moyaert waren verbonden met een netwerk van opdrachtgevers en begunstigers. Alleen de laagste echelons waren volledig van de markt en de tussenhandel afhankelijk. Het betreft hier het 'werken op de galei', de seriematige productie van

goedkope panelen en doeken voor een niet al te veeleisend publiek. Dit gebeurde in werkplaatsen waar schilders voor een dag- of stukloon werkten in dienst van een kunsthandelaar. Hierover is kort geleden een door Sluijter begeleid proefschrift van Angela Jager verschenen, *'Galey-schilders' en 'Dosijnwerck'. De productie, distributie en consumptie van goedkope historiestukken in zeventiende-eeuws Amsterdam* (Universiteit van Amsterdam, 2016). Naar mijn indruk zouden Sluijters hoofdstukken over schilders als Hans Creupelbeen – nomen est omen – daarin beter op hun plaats zijn geweest.

Sluijters boek wekt de indruk dat de overgang tussen het hoogste niveau en de 'galei' niet geleidelijk is geweest. Bovendien kende de kunstmarkt niches voor bepaalde onderwerpen, stijlen en prijsklassen. Sommige meesters richtten zich vooral op een bepaalde doelgroep. Toch blijkt het kerkgenootschap van de schilder en dat van zijn kopers meestal geen doorslaggevende rol te hebben gespeeld: een bewijs van tolerantie of toch van marktwerking? De Amsterdamse kunstmarkt was niet volledig afgesloten van de kunsthandel elders. Enkele malen is sprake van productie voor de export. Artistiek gezien waren de grenzen nog poreuzer. Bij vele Amsterdamse meesters van het tweede garnituur, zoals Adriaen van Nieulandt, speelden voorbeelden van oudere Haarlemmers en schilders met een Brabantse achtergrond een belangrijke rol. Om begrijpelijke redenen kon dit aspect slechts summier worden behandeld.

Sommige specialisten voor andere onderwerpscategorieën dan historiën maakten een klein aantal historiestukken van hoog niveau waarbij ze een grote mate van onafhankelijkheid lieten blijken. Dit geldt vooral voor de portrettisten Thomas de Keyser en Nicolaes Eliasz en de genreschilder Pieter Codde. Ook in deze gevallen wordt de markt- of opdrachtsituatie zorgvuldig besproken in samenhang met de gekozen stijl. Een onafhankelijk talent dat niet tot volledige ontwikkeling heeft kunnen komen was Willem Bartsius, die overleed voor hij de leeftijd van 30 jaar had bereikt; toch dankt de Hollandse kunst een belangrijke compositorische vernieuwing aan deze meester. Deze vondst laat zien dat het in het onderzoek de moeite waard is om ook in de vergeten hoekjes te snuffelen. Niet minder verrassend was Jacob van Loo, die Amsterdam stormenderhand heeft veroverd met een stijl die bij geen van zijn Amsterdamse tijdgenoten aansluit en die waarschijnlijk in Den Haag is ontstaan, al blijft onduidelijk hoe.

Ondanks de stortvloed aan – vaak nieuwe – informatie blijft de grote lijn in dit overzichtswerk duidelijk zichtbaar. In de wisselwerking tussen ambitieuze schilders en veeleisende connaisseurs ontstond een wedijver waarbij elk de prestaties van zijn concurrenten probeerde te evenaren en te overtreffen. Emulatie werd de drijvende kracht achter de snelle ontwikkelingen op het hoogste niveau: Rembrandt, Joachim von Sandrart, Govert Flinck, Jacob Backer. Voor wie niet in het voorste gelid mee kon of wilde marcheren lagen er voldoende kansen in de snel groeiende Amsterdamse kunstwereld, maar ook hier keek elke kunstenaar voortdurend over zijn ene schouder naar zijn mededingers en over zijn andere naar potentiële kopers en opdrachtgevers.

Lang niet alle besproken schilders rivaliseerden met Rembrandt zoals de titel van het boek *Rembrandt's Rivals* suggereert. Toch plaatst Sluijter Rembrandt in het middelpunt. Zich metend met de grootste buitenlandse schilders uit het recente verleden en met

zijn Amsterdamse 'rivalen' ontwikkelde Rembrandt zich tot het niveau van *Abraham offert Izaak* (Sint Petersburg, München) en de *Blindmaking van Simson* (Frankfurt). Op overtuigende wijze laat Sluijter zien hoe dit proces in 1635 en 1636 met de genoemde werken tot een hoogtepunt komt. Elk van zijn concurrenten moest zich meten met Rembrandts stilistisch en kwalitatief uitzonderlijke werk. Dit is ontegenzeggelijk waar, ook al doordat de jonge Rembrandt een sterke positie in de Amsterdamse kunstwereld had veroverd voordat zijn belangrijkste mededingers op het toneel verschenen: Jacob Backer in 1633 en Joachim von Sandrart in 1637. Bartholomeus Breenbergh kwam al rond 1630 naar Amsterdam maar als schilder van italianiserende landschappen concurreerde hij vooral met de oudere kunstenaars uit de kring rond Lastman. Ik vermoed dat Breenbergh geen plaats in dit boek zou hebben gekregen, als hij niet zoveel iconografische nieuwigheden had geïntroduceerd. Zijn figuurtjes verwijzen vaak naar verhalen die eerder nooit of zelden waren geïllustreerd.

Rembrandt was meer dan overtuigd van zijn eigen uitzonderlijkheid. Hij ontwikkelde een zelfbeeld waarin hij de evenknie was van Italiaanse schildervorsten zoals Titiaan en hij verwachtte dat zijn publiek hem dienovereenkomstig zou benaderen. Zoals bekend heeft de schilder zich hiermee in de problemen gewerkt. Het werk van Rembrandt wijkt sterk af van het gangbare en zijn uitzonderingspositie werd in de loop der jaren steeds pregnanter. In het *Groot Schilderboek* van 1707 (ed. 1969, p. 325) schreef De Lairese over Rembrandts stijl als een voorbijgaande mode die kortstondig veel succes had gehad. Er is weinig aanleiding om dit oordeel te bestrijden.

Terecht legt Sluijter nadruk op de punten waarop Rembrandt zich heeft onderscheiden: zijn experimentele verfbehandeling, zijn onderzoekende behandeling van licht, kleur, dieptewerking en compositieopbouw en vooral zijn aandacht voor het tot uitdrukking brengen van emoties. Dit laatste was slechts mogelijk door Rembrandts keuze voor een ver doorgevoerde 'naar-het-leven-ideologie'. Vooral door dit laatste staat Rembrandt ver af van zijn tijdgenoten. Sluijter verwijst naar een traditie in de kunstliteratuur van de zestiende en zeventiende eeuw waaraan Rembrandt zijn ideeën kan hebben ontleend. Maar hiermee is niet voldoende duidelijk aangegeven hoe zijn stijl verschilt van het 'realisme' dat men tot voor kort in de Hollandse kunst meende te kunnen ontwaren. Het een-op-een afbeelden van de werkelijkheid, bejubeld in de hoogtijdagen van de fotografie, was in zeventiende-eeuwse ogen een vorm van kopiëren, leerlingenwerk. Jacob Campo Weyerman geeft het verschil duidelijk aan in zijn *Levens-Beschryvingen* (deel IV, 1769, p. 3-4). Enerzijds bestaat de 'dichtkundige waarschijnlijkheid' volgens hem in het verlenen van 'betaamelyke hartstogten [...] aan de verbeelde Persoonen'. Anderzijds ziet hij de betrouwbare afbeelding van de werkelijkheid als een technische vaardigheid; hierbij gaat het om de 'tuigwerkelijke waarschijnlijkheid'. Het gaat bij Rembrandt dan ook niet om een techniek van werkelijkheidsnabootsing maar om een persoonlijke stijl, een bewust gekozen strategie om boven het niveau van kopieerwerk uit te komen. Zou het woord 'schilderachtigheid', bestudeerd door Boudewijn Bakker in 1995, hier niet op zijn plaats zijn? De kenmerken ervan zijn in 1642 door Philips Angel uitvoerig beschreven in de *Lof der Schilder-Konst*, ook al komt het woord schilderachtig in zijn traktaat niet voor. Een

voordeel van de keuze voor deze term zou zijn, dat Rembrandts stijl hiermee wordt gekenmerkt als een persoonlijke variant van een breder verspreid fenomeen, ook al is dat in de historieschilderkunst zeldzaam gebleven (vergelijk L. de Vries, *Verhalen in vergulde lijsten. Bijbelse en mythologische schilderijen van Rembrandt en zijn tijdgenoten*, Amsterdam 2016, p. 164–165).

Over de vraag hoe ‘realisme’ gedefinieerd moet worden, vliegen kunsthistorici elkaar graag in de haren maar Sluijter laat dit probleem begrijpelijkerwijze rusten. Een ander probleem komt voort uit mijn neiging dit magistrale boek te lezen als iets wat het niet is of tenminste niet in de eerste plaats: een traditioneel kunsthistorisch overzichtswerk. Vanuit deze invalshoek kan men zich afvragen of het een juiste keuze is geweest om de volstrekt uitzonderlijke Rembrandt de centrale plaats te geven in een overzicht van de totale ontwikkeling van de Amsterdamse historieschilderkunst. Mijn indruk dat Pieter Lastman de sterkste, meest verspreide en langst doorwerkende invloed heeft gehad, wordt door Sluijters werk alleen maar versterkt. Ik zou me een overzichtswerk kunnen voorstellen waarin de doorwerking van Lastmans invloed de rode draad vormt. Zo’n boek zou dan wel moeten worden geschreven door een tweede Eric Jan Sluijter met diens alomvattende kennis en zijn inzicht. Hierin zou Rembrandt niet de spil zijn om wie alles draaide, maar de fel bediscussieerde uitzondering die hij was en wilde zijn.

Lyckle de Vries