



Rembrandts *Offer van Abraham* in de Hermitage

HENK VAN OS

© 2005 Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, via internet of op welke wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de rechthebbende, behoudens de uitzonderingen bij de wet gesteld.

Postbus 19121, 1000 GC Amsterdam

T 020 551 07 00

F 020 620 49 41

E knaw@bureau.knaw.nl

www.knaw.nl

ISBN 90-6984-461-3

Deze publicatie is niet in gedrukte vorm verschenen. De publicatie is als pdf-bestand beschikbaar op de website van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.

Amsterdam, oktober 2005

Rembrandts *Offer van Abraham* in de Hermitage

In 1991 en 1992 werd in Berlijn, Amsterdam en Londen de tentoonstelling 'Rembrandt. De Meester en zijn Werkplaats' gehouden. Dat kwam, omdat de directeur van de Gemäldegalerie in Berlijn in moeilijkheden was geraakt. Rembrandts *Man met de Gouden Helm* was gedeattribueerd, afgeschreven als leerlingenwerk. En nog erger: de collegae van de Gemäldegalerie hadden laten zien, dat ze het daarmee eens waren! Ze hadden niet eens de moeite genomen om deze icoon van de Germaanse volksziel te verdedigen. De Duitse media spraken er schande van en de President van de Preussische Kulturstiftung deed wat hij in normale omstandigheden toch al niet laten kon: hij riep 'zijn' directeur op het matje. De directeur sprak met de betrokken conservator en beiden besloten om aan de collegae van het Rijksmuseum voor te stellen, een Rembrandttentoonstelling te houden, deze keer met de expliciete bedoeling de stand van zaken van het onderzoek naar Rembrandt en zijn atelier in beeld te brengen. De leiding van het Rijksmuseum vond het een goed idee. Doordat ook de National Gallery in Londen bereid werd gevonden om deel te nemen waren de organisatoren er zeker van, dat de tentoonstelling zou kunnen plaatsvinden. Alleen al die drie collecties samen konden immers beschikken over zoveel werken van Rembrandt en van zijn leerlingen, dat we met elkaar in staat moest zijn om een mooie tentoonstelling te maken. Zo kwam de vijfde Rembrandttentoonstelling in de geschiedenis van het Rijksmuseum tot stand.

Nu hadden de organisatoren in Amsterdam en Londen nog een bedoeling met de samenstelling van deze Rembrandttentoonstelling. Voor hen was het een uitgelezen mogelijkheid om de even populaire als onjuiste voorstelling van Rembrandts ontwikkeling als kunstenaar onklaar te maken. In Nederland leerde je op school al dat Rembrandt in zijn jeugd jaren weliswaar een behoorlijk goede kunstenaar was, maar dat hij pas een genie werd, nadat hij financieel en maatschappelijk failliet was gegaan en zijn Saskia was gestorven. Waarlijk grote kunst ontstaat in eenzaamheid en gaat onvermijdelijk gepaard met onbegrip van de omstanders. Van Rembrandt was met groot succes een romantische kunstenaar gemaakt volgens 19e-eeuws model. Vandaar, dat in vrijwel alle voorgaande Rembrandttentoonstellingen de nadruk was gelegd op het late werk. Dat was duister, diepmenselijk en onbegrepen. Wat hij voor zijn crisis maakte als succesvol schilder vond men weliswaar mooi en prachtig, maar het miste ten enenmale de existentiële kwaliteit van het late werk. En wanneer dat late werk niet duister genoeg was, dan werd het door restauratoren 'nagedonkerd' om beter te passen bij de smaak van de romantische Rembrandt. Dat overkwam bijvoorbeeld *De Staalmeesters*.

Wij wilden met deze tentoonstelling laten zien, dat Rembrandt vanaf het begin van zijn carrière een bijna mateloos ambitieus kunstenaar was, die met succes probeerde om de heftigste schilder van de Europese barok te zijn. De nationalisatie van Rembrandt in de 19e eeuw had die Europese dimensie van zijn werk verduisterd. Om 'onze' Rembrandt 'barok' te noemen was bovendien helemaal vloeken in de calvinistische kerk van traditionele Rembrandtvereerders. Om Rembrandts rol op het Europese toneel te tonen moesten we een flink aantal werken laten zien uit de jaren dertig van de 17e eeuw. Rembrandt was toen net uit Leiden naar Amsterdam verhuisd en vestigde daar met indrukwekkende historiestukken op groot formaat zijn reputatie. Bovenaan ons wensenlijstje prijkte daarom *De Blindmaking van Simson*, afmetingen 206x276 cm, uit het Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt. De ruige dynamiek en de dramatische licht-donker effecten van dit monumentale schilderij uit 1635 zouden in één keer Rembrandt als barokke schilder voor een groot publiek overtuigend zichtbaar maken. Maar wat we ook probeerden het Städelsches kon of wilde niet meewerken. Gelukkig was de directeur van de Hermitage bereid een minstens even indrukwekkend schilderij uit te lenen: *Het Offer van Abraham* (afb. 1), ongetwijfeld een geniaal werk van de toen 24-jarige schilder.

Vooraf dankzij het onderzoek van ons medelid Joos Bruyn zijn we nu in staat om *Het Offer van Abraham* een plaats te geven in de schilderkunst van de Europese barok. Vooral de schilderijen van de grootste der Italiaanse barokschilders Caravaggio waren een belangrijke inspiratiebron. De schokkende expressiviteit van het gebaar waarmee Abraham het hoofd van Isaac vasthoudt vlak bij de beschouwer, vinden we dertig jaar eerder bij Caravaggio. Ook de engel, die als het ware het beeld binnen davert, is aan de Italiaanse schilder te danken. Rembrandts leermeester Pieter Lastman kopieerde Caravaggio's engel, die Mattheus inspireert op de schildering van 1602 in de Contarini-kapel van de S. Luigi dei Francesi in Rome, op een grisaille schilderij van 1609. Het is opmerkelijk, hoe snel beeldmotieven van de grote Italiaanse kunstenaars tot het repertoire van schilders van de Lage Landen gingen behoren. In twee andere composities probeert Lastman de verschijning van de engel als een werkelijke, lichamelijke ingreep voor te stellen: de engel pakt metterdaad Abraham bij de arm en verhindert zo de offerdood van zijn zoon. Het was alleen aan Rembrandt gegeven om van deze ingreep ook werkelijk de dramatische kern van de voorstelling te maken.

Nu is er in de Alte Pinakothek in München nog een schilderij van ongeveer dezelfde afmetingen met dezelfde voorstelling als die van het schilderij in de Hermitage. Het schilderij (afb. 2) is gesigneerd: 'Rembrandt verandert. En overschildert 1636'. Ten tijde van de Rembrandttentoonstelling in het Rijksmuseum was het geëxposeerd in het Amsterdams Historisch Museum, waar het deel uitmaakte van één van de paralleltentoonstellingen, die toen in Nederland werden georganiseerd. We kregen toestemming om het schilderij één avond naast *Het Offer van Abraham* van 1635 in het Rijksmuseum te hangen. Een schare kenners kon zich zo op een winteravond van 1992 verdiepen in de aard van de relatie van beide meesterwerken.

Het belangrijkste verschil tussen beide schilderijen is de manier, waarop de engel in beeld is gebracht. Op het schilderij in München breekt de engel niet in in de voorstelling, maar komt als het ware achter uit het beeld, wat aanleiding geeft tot een gewaagd verkort van de figuur. Er zijn ook kleinere verschillen zoals de pot met vuur, die ontbreekt op het schilderij in München. Daarop is wel het offerlam, dat Isaac moet vervangen afgebeeld, dat op het schilderij in de Hermitage afwezig is. De expressie van de voorstelling in München als geheel is een andere. Er is meer angst, er zijn meer tranen op de wangen van Abraham, er is meer pathetiek. Schildertech- nisch is het schilderij in München ruiger en ietwat oppervlakkiger geschilderd. De hamvraag voor de verzamelde geleerden was: wat betekende die hoogst merkwaar- dige signatuur in het licht van deze verschillen. In de discussie tekende zich ruwweg twee interpretaties af. Ten eerste. Het schilderij uit München is door een leerling geschilderd. De inscriptie is later toegevoegd en doet er dus niet toe. Dit was toen de mening van de meeste leden van het Rembrandt Research Project. In die tijd gingen zij van de vooronderstelling uit, dat Rembrandt óf schilderijen helemaal zelf schilderde óf dat er sprake was van leerlingenwerk. Dat leek velen toen al erg on- waarschijnlijk. Beter dan wie dan ook heeft de latere leider van het project, Ernst van de Wetering, duidelijk gemaakt dat dit een onhoudbaar, onhistorisch a-priori was. Dat de inscriptie later toegevoegd zou zijn was ook zichtbaar onjuist, omdat aan de craquelure te zien is, dat de letters deel uitmaken van de oorspronkelijke verflaag. Ten tweede. De meeste deelnemers aan de discussie waren er daarom van overtuigd dat Rembrandt een nieuwe versie van de voorstelling had bedacht en die door een leerling heeft laten uitvoeren. Maar dan is het nog niet echt duidelijk, wat ‘Rem- brandt verandert. En overschildert’ precies betekent voor het tot stand komen van het schilderij in München. Ook de röntgenfoto ervan leverde geen nieuw inzicht op.

Dankzij materieel onderzoek met infrarood reflectografie van het schilderij in München weten we nu wel wat met die raadselachtige signatuur is bedoeld. In 2004 werden de resultaten ervan door de conservator van de Alte Pinakothek, Markus Dekiert gepubliceerd. Door dit onderzoek wordt voor het menselijk oog onzichtbare infrarode straling als het ware vertaald in zichtbaar licht. Daarmee worden verflagen transparant. Met veel succes zijn op die manier ondertekeningen van schilderijen zichtbaar gemaakt. In dit geval bleek dat onder de rechtervleugel van de engel de con- touren van twee andere engelenvleugels zichtbaar zijn, die nauwkeurig correspon- deren met die van de engel op het schilderij in de Hermitage. Ook de omtrek van de geheven hand van de engel in St. Petersburg is te zien in de linkervleugel van de engel in München. De pot met vuur blijkt ooit op het schilderij in München aanwezig geweest te zijn. Er is dus een nieuwe versie van de voorstelling over een nauwkeurige kopie op ware grootte van het schilderij in de Hermitage heen geschilderd.

In het licht van dit onderzoek is het mogelijk de oorspronkelijke functie vast te stellen van een **tekening** van *Het Offer van Abraham* (afb. 3) in het British Museum, die alle kenners als een eigenhandig werk van Rembrandt beschouwen. Het is evident, dat de tekening een uitgewerkte studie is voor de compositie van het schilderij in München.

Nu wordt pas duidelijk, hoe belangrijk die tekening is geweest in het ontstaansproces van het schilderij. Het volgende scenario tekent zich af:

- Fase 1: Een leerling schildert een kopie op ware grootte van *Het Offer van Abraham* uit 1635. Vermoedelijk maakt hij daarbij gebruik van een carton.
- Fase 2: Rembrandt vervaardigt een tekening voor een verbeterde versie ('Rembrandt verandert').
- Fase 3: De leerling (Markus Dekiert denkt daarbij op goede gronden aan Govert Flinck) verandert de kopie met behulp van de tekening.
- Fase 4: Rembrandt retoucheert onderdelen van het nieuwe schilderij. Bij een restauratie door Hubert von Sonnenburg is inderdaad in de behandeling van enkele details een afwijkende penseelvoering vastgesteld.



Het is bijzonder dat natuurwetenschappelijk onderzoek zo duidelijk antwoorden kan geven op een traditionele kunsthistorische vraagstelling. Materieel onderzoek genereert meestal nieuwe vragen, die betrekking hebben op atelierpraktijken. Op dat soort antwoorden had het RRP gehoopt, toen men net aan het karwei begon om Rembrandts oeuvre opnieuw kritisch onder de loep te nemen. In de praktijk bleek het allemaal veel ingewikkelder te zijn. Maar in dit geval konden ze in München 'hosanna' roepen.

Terug naar die winteravond in 1992 in het Rijksmuseum, toen beide schilderijen van *Het Offer van Abraham* naast elkaar hingen. Mijn vraag aan de verzamelde collegae was, wat de oorspronkelijke betekenis zou kunnen zijn geweest van de voorstelling. Waarom en waar zou je zo'n groot schilderij van dit aangrijpende drama ophangen? Ik ontdekte al gauw dat het riskant was om die vraag te stellen. Het ging, volgens bijna iedereen, in de 17e eeuw alleen om de artistieke uitdaging, die het bijbelverhaal bood. Schilderijen als deze waren verzamelobjecten en geen altaarstukken, die in opdracht werden geschilderd. Ik moest af van het idee, dat de voorstelling een te duiden religieuze betekenis zou kunnen hebben. Dat is mij echter niet gelukt. Ik ben blijven zoeken naar een iconologisch antwoord op de vraag waarom Abrahams offer in de 17e-eeuwse schilderkunst ongeveer de meest populaire voorstelling was uit het Oude Testament. Het kan eenvoudig niet waar zijn, dat voor de hele Europese schilderkunst van de 17e eeuw zulke vragen relevant zijn, behalve voor de Nederlandse historieschilderkunst. Het zou toch te gek voor woorden zijn, dat enerzijds onderzoekers op een niet zelden nogal geforceerde manier bezig zijn in Nederlandse

genreschilderijen, stillevens en landschappen religieuze betekenissen te lezen, terwijl anderzijds schilderijen van bijbelse voorstellingen alleen maar als artistieke presentaties zonder religieuze betekenis zouden mogen worden bestudeerd. Dat is een kunsthistorische stand van zaken waar geen zinnig mens vrede mee kan hebben. Gelukkig is dat de laatste jaren ook gebleken uit het werk van verschillende jongere onderzoekers.

Vooropgesteld dat bij de beantwoording van de vraag naar de betekenis van de voorstelling rekening moet worden gehouden met heel andere productieomstandigheden van kunst dan bijvoorbeeld in de Middeleeuwen, kan er in elk geval in algemene zin iets worden gezegd over het veld van betekenissen, waar ook een schildering van een bepaalde bijbelse historie deel van uitmaakte. Het offer van Abraham nam in dat opzicht en heel bijzondere plaats in. Geen verhaal gaf aanleiding tot zulke gepolariseerde interpretaties van katholieken en protestanten als dit. Protestanten zagen Abrahams optreden als het meest overtuigende blijk van een rotsvast geloof dat men zich kon voorstellen. Door geloof alleen werd Abraham bewogen. Katholieken daarentegen lazen het verhaal volgens de opvatting van de apostel Jacobus, die zich op de offerende Abraham beroept, wanneer hij betoogt, dat geloof zonder werken dood is: 'Dwaas, wilt U het bewijs dat geloof zonder daden nutteloos is? Werd het onze voorvader Abraham niet als een rechtvaardige daad toegerekend dat hij zijn zoon Isaac op het altaar wilde offeren?' Uitgerekend in Jacobus 2 – de tekst, die de reformatoren van het *sola fide* zoveel hoofdbrekens heeft gekost – wordt Abraham, die zelfs bereid is zijn zoon te offeren, als kroongetuige voor de zogenaamde werkheiligheid opgevoerd. Tot op de dag van vandaag maakt deze tekst in de rooms-katholieke kerk dan ook deel uit van de liturgische lezingen.

Wie de kopers van de beide monumentale schilderijen uit Rembrandts atelier ook zijn geweest, het is ondenkbaar, dat ze niet een theologische opvatting hadden omtrent de voorstelling ervan. Daarvoor was het offer van Abraham te zeer een *hot item* in de theologie van de 17e eeuw. Nu is er een schilderij, dat enigszins behulpzaam kan zijn op de zoektocht naar religieuze betekenis. Op 4 november 2003 werd bij Sotheby's Amsterdam **een schilderij** (afb. 4) geveild uit het atelier van Erasmus Quellinus de Jonge. Het stelt Christus voor in het huis van Maria en Marta. Op de achtergrond is een schilderij te zien met het offer van Abraham. Met de kunstenaarsfamilie Quellinus zijn we in Antwerpen terechtgekomen en daarmee bij een productie van godsdienstige voorstellingen, die uitsluitend voor katholieke afnemers waren bestemd. De opstelling van het schilderij tegen de achterwand, bekleed met somptueus goudleer, suggereert dat het diende als een soort huisaltaarstuk. In relatie met een altaar diende de voorstelling van Abraham met Isaac sinds onheuglijke tijden als verwijzing naar het misoffer. Maar er is meer. Het gesprek van Christus met Marta ging uitgerekend over geloof en werken (Lucas 10:40-42). Marta beklagt zich bij Jezus, dat zij al het werk alleen moet doen. Maria zit maar aan de voeten van de Heer en luistert naar zijn woorden. Dan zegt Jezus tegen Marta, dat zij zich veel te druk maakt. 'Maria heeft het beste deel gekozen, en dat zal haar niet worden ontnomen.'

‘Zie je wel,’ zegt de reformatie, ‘Jezus zelf geeft hier duidelijk aan, dat het geloof gaat boven de werken.’ Maar zo gemakkelijk is het niet. Al in het denken van Augustinus staan Maria en Marta als gelijkwaardige partners tegenover elkaar als de *vita contemplativa* en de *vita activa*. In de beeldtaal van Antwerpse schilders van de 16e en 17e eeuw is het verhaal zelfs aanleiding tot de positieve accentuering van Marta als degene, die liefdewerk bedrijft. Uit recent iconologisch onderzoek van Craig Harbison blijkt, dat de voorstelling in Antwerpen kan dienen ter profilering van charitatieve activiteiten. Op het schilderij uit het atelier van Quellinus de Jonge versterkt het schilderij van Abrahams offer op de achtergrond dus deze betekenis van de hoofdvorstelling. En die is om met de woorden uit de brief van de apostel Jacobus te spreken: ‘Maar dan zegt iemand: “De één gelooft, de ander doet.” Laat mij maar eens zien dat je kunt geloven zonder daden; ik zal U door mijn daden tonen dat ik geloof.’



Afb. 1. Rembrandt, Het Offer van Abraham, 1635, doek, 194x133, Hermitage, St. Petersburg



Afb. 2. Rembrandt (en atelier), Het Offer van Abraham, 1636, doek, 195x133, Alte Pinakothek, München



Afb. 3. Rembrandt, Het Offer van Abraham, tekening, British Museum, London



Afb. 4. Atelier Erasmus Quellinus de Jonge, Christus in het huis van Maria en Martha