

het centrale probleem kan worden genoemd van elke theoretische benadering hiervan.⁸³

Van Hoogstraten is in algemene bewoordingen zeer positief over de schilderkunst van zijn tijdgenoten; in een bekende passage stelt hij dat de schilderkunst van zijn landgenoten het niveau van het oude Griekenland evenaart.⁸⁴ Gezien het in het voorgaande aangehaalde materiaal, blijkt dat deze vergelijking niet overdrachtelijk, maar letterlijk moet worden genomen. Van Hoogstraten is van mening dat alleen de ongecorrumpeerde en ongecompliceerde afbeelding van de natuur zorgt voor een schilderkunst die die van de antieken benadert. Een dergelijk 'realisme' is daarmee de perfecte imitatie, zowel van de natuur, als van de meest achtenswaardige voorbeelden.

Abstract – The concept of pictorial imitation has gone largely unexplained by scholars of Dutch art theory. Focusing on Samuel van Hoogstraten's treatise of 1678, this essay plays down the putative tension between the imitation of the ancients and the imitation of nature by bringing to the fore the antique sources of Van Hoogstraten's doctrine of the depiction of the visible world. The neo-stoic doctrine of 'following nature' in a simple and uncorrupted way appears as an essential train of thought in the treatise.

As a selection process leading to the discovery of natural talents, the imitation of other works of art is central to the painter's training. The paradoxical insight that the imitator aims ultimately at those aspects which cannot be imitated, is explained through Van Hoogstraten's adaptation of a theory from the Second Sophistic concerning the role of the spectator. Pictorial imitation should be directed at the evocation of a virtual reality in which the artistic medium altogether disappears. This result cannot be reached through the imitation of technical aspects of the work of art, but of its theatrical qualities, as is demonstrated by Van Hoogstraten's remarks on the methods of Rubens and Rembrandt. When the painting itself refers to this procedure through deliberate deviations from the original, it appeals particularly to the 'learned eye' of the experienced art lover.

83 Zie bijvoorbeeld Miedema, 'Over het realisme' (n. 24). Van Hoogstraten's opvattingen over imitatie krijgen in mijn dissertatie een plek in een breder opgezette studie naar de theoretische legitimering van 'realistische' aspecten van de schilderkunst in de zeventiende eeuw.

84 '[D]at de Schilderkonst in onzen staet, als in een nieuw Grieken, in't best van haer bloeijen is', *Inleyding*, p. 329.

Over 'rapen' en wedijver in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw

ERIC JAN SLUIJTER

Ondanks het feit dat men graag onderzoekt hoe kunstenaars motieven aan voorgangers ontleen en verwerken – waarbij vaak de term emulatie valt – is er, zeker waar het de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw betreft, verbazend weinig aandacht besteed aan de vraag hoe ons gebruik van het begrip emulatie zich verhoudt tot zeventiende-eeuwse opvattingen daarover en wat de relatie is met het begrip imitatie. Wat is er eigenlijk in de contemporaine Nederlandstalige kunstliteratuur over deze en aanverwante begrippen geschreven en hoe valt dat te verbinden met toenmalige praktijken voorzover wij deze in de kunstwerken zelf kunnen waarnemen?

Sinds Ernst Gombrich in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw in enkele essays de aandacht vestigde op het functioneren van de begrippen imitatie en emulatie in de kunst van de Italiaanse renaissance,¹ is er voor de Italiaanse kunst en kunsttheorie uit die periode het nodige werk verricht.² Voor de kunst van Rubens was Jeffrey Mullers gedegen studie 'Rubens's Theory and Practice of the Imitation in Art' uit 1982 een zeer belangrijk moment.³ Voor de kunst van de Noordelijke Nederlanden van de zeventiende eeuw is het alleen Jan Emmens die zich verdiept heeft in de theorie – voorzover van een theorie kan worden gesproken – van het ontleen aan andere kunstenaars. Hij deed dat in zijn befaamde boek *Rembrandt en de regels van de kunst* (1968), in een paragraaf getiteld 'Originaliteit en ontlening in de zeventiende eeuw'.⁴ Daarin ging hij vooral in op het begrip 'rapen', dat hij in het dwingende kader van zijn opvattingen over de pre-classicistische en classicistische kunsttheorie plaatste.

Sindsdien is in verschillende contexten af en toe over het in Nederland onder schilders vertrouwde begrip 'rapen' geschreven, in het bijzonder door Hessel Miedema in zijn commentaar op Van Manders *Grondt* en door mij in verband met Philips Angels

1 E.H. Gombrich, 'The Style all'antica: Imitation and Assimilation' en 'Reynolds's Theory and Practice of Imitation', in: *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance*, Londen en New York 1966, p. 122-128 en 129-134.

2 G. Pochat, 'Imitatio und Superatio – das Problem der Nachahmung aus humanistischer und kunsttheoretischer Sicht' in: J. Meyer zu Cappen en A. Oberreuter-Kronabel (red.), *Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssmann*, Hildesheim, Zürich, New York 1987, p. 317-335; A. Reckermann, 'Das Konzept kreativer Imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie', in: W. Haug en B. Wachinger (red.), *Innovation und Originalität*, Tübingen 1993, p. 98-132, i.h.b. p. 108-109. K. Irlé, *Der Ruhm der Bienen: das Nachahmungsprinzip in der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997; Ph. Sohm, *Style in the art theory of early modern Italy*, Cambridge 2001, p. 103-110; recentelijk: Maria H. Loh, 'New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory', in: *Art Bulletin* 86 (2004), p. 477-504.

3 J. Muller, 'Rubens's Theory and Practice of the Imitation in Art', in: *Art Bulletin* 64 (1982), p. 229-247.

4 J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Amsterdam 1979, p. 131-137, in 1964 als dissertatie verschenen, waarvan de eerste handelsuitgave in 1968 werd gepubliceerd.

traktatie *Lof der Schilder-konst* en de kunst van Gerrit Dou.⁵ Voorts verschenen er studies over verschillende vormen van kopiëren als onderdeel van de atelierpraktijk en het leerproces van de jonge schilder in het atelier van de meester, in het bijzonder van Josua Bruyn en Michiel Franken, studies die ontstonden in directe relatie tot de bevindingen van het Rembrandt Research Project.⁶ Ten slotte hebben kunsthistorici in de loop van een eeuw talloze ontleningen in het werk van door hen bestudeerde meesters aangewezen; bij Rembrandt ging dit zelfs zo ver dat Ben Broos een buitengewoon handig boekje van 140 bladzijden kon samenstellen dat geheel bestaat uit een index waarin na elk Bredius-, Benesch of Bartsch-nummer een lijst van vermeldingen van formele bronnen volgt die in de Rembrandt-literatuur worden genoemd.⁷ Die formele bronnen werden over het algemeen beschouwd als gevallen van 'invloed', een onwerkbaar begrip dat de kunstgeschiedenis lang in zijn greep heeft gehouden en kunstenaars dikwijls tot passieve ontvangers van vormen en onderwerpen maakte.

De laatste decennia is men zich ook steeds meer gaan verdiepen in de manier waarop ambitieuze kunstenaars met elkaar wedijveren, zonder dat het begrip 'wedijver' zelf onderwerp van onderzoek was.⁸ Alleen Ernst van de Wetering gaf enige tekstuele fundering in zijn essay 'Rembrandt's Beginnings', waarin hij Rembrandts vroege werk bestudeerde in het licht van een bewuste wedijver met zijn leermeester Lastman en in relatie tot een kring van kunstliefhebbers en kenners die dit werk stimuleerden en konden waarderen. Van de Wetering haalt daarbij in het bijzonder een aantal passages over wedijver aan uit Samuel van Hoogstraten's *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*.⁹

Zeer recent bestudeerde Thijs Weststeijn in het kader van zijn promotieonderzoek over de kunsttheorie van Samuel van Hoogstraten de begrippen imitatie en emulatie

5 Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const* (met vertaling en commentaar van H. Miedema), 2 dln, Utrecht 1973, dl 2, p. 388-389. E.J. Sluijter, *De Lof der schilder-konst. Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642*, Hilversum 1993, p. 37-43, in het Engels gepubliceerd als 'In Praise of the Art of Painting: On Paintings by Gerrit Dou and a Treatise by Philips Angel of 1642', in: E.J. Sluijter, *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000, p. 199-263 en 329-339, i.h.b. p. 224-228.

6 J. Bruyn, 'Rembrandt's workshop: function and production', in: C. Brown et al, *Rembrandt: the Master & his Workshop*, dl 1, *Paintings*, (tent. cat. Berlijn, Altes Museum, Londen, National Gallery, Amsterdam, Rijksmuseum 1991-1992), p. 68-89. Zie ook E. van de Wetering, 'Problems of Apprenticeship and Studio Collaboration', in: J. Bruyn et al, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Den Haag etc. 1982-1989, vol. 2, p. 45-90. Een uitvoerige studie hierover door Michiel Franken is in voorbereiding; een eerste resultaat daarvan is het artikel: "'Aen stoelen en bancken leren gaen". Leerzame vormen van navolging in Rembrandts werkplaats', in: P. van den Brink en L.M. Helms, *Album Discipulorum J.R.J. van Asperen de Boer*, Zwolle 1997, p. 66-73.

7 B.P.J. Broos, *Index to the formal sources of Rembrandt's art*, Maarsse 1977.

8 Een voorbeeld is mijn eigen 'Emulating Sensual Beauty: Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt', in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 27 (1999), p. 4-45. In dit artikel wordt anderhalve eeuw emulatie gevolgd: de wedijver met een schilderij dat in een tekst uit de oudheid wordt beschreven en de wedijver rond dit onderwerp van een reeks ambitieuze kunstenaars, o.a. Gossaert, Correggio, Titiaan, Goltzius en Rembrandt, die zich daarmee in een prestigieuze lijn plaatsten van de groten in het schilderen van naakt.

9 E. van de Wetering, 'Rembrandt's Beginnings - an Essay', in: Idem, *The Mystery of the Young Rembrandt* (tent. cat. Staatliche Gemäldegalerie, Kassel, Rembrandthuis, Amsterdam 2001/2002), p. 22-57, i.h.b. p. 46-49. Van de Wetering haalt twee passages uit Van Hoogstraten over wedijver aan; overigens spreekt Van Hoogstraten hier niet over wedijver op basis van citaten uit werken van een andere meester, zoals Van de Wetering lijkt aan te nemen. Juist die opvatting van emulatie treffen we bij Van Hoogstraten niet - althans niet expliciet geformuleerd - aan. Zie hieronder.

als theoretische concepten die onderdeel vormen van diens legitimering van 'realistische' aspecten van de schilderkunst. Enkele resultaten daarvan zijn te vinden in een essay van zijn hand in ditzelfde nummer van *De zeventiende eeuw*, waar hij zich beperkt tot de theoretische inbedding van het concept 'imitatie' in de kunsttheorie van die tijd en in het bijzonder in die van Van Hoogstraten. In zijn proefschrift geeft hij een uitvoerige interpretatie van de theoretische implicaties van het gebruik van beide begrippen in de zeventiende-eeuwse kunstliteratuur, waarbij ook de relaties tot de kunsttheorie uit Italië en de oudheid aan de orde komen.¹⁰ Vele van de hier aangehaalde citaten uit zowel Van Hoogstraten's traktaat als uit Franciscus Junius' *De Schilder-konst der Oude*, dat voor Van Hoogstraten zo'n belangrijke bron was, heb ik aan hem te danken. Ik zal in het volgende trachten enkele praktijken die wij in het werk van Rembrandt en anderen kunnen constateren, te verbinden met uitspraken in de kunstliteratuur over de navolging van andere meesters (dus beperkt tot de 'imitatio auctoris') en over wedijver, zonder op die teksten zelf en onderliggende theorieën van imitatie in te gaan.

Jeffrey Muller constateerde al dat de termen imitatie en emulatie in de kunstliteratuur geenszins een precieze en algemeen geaccepteerde betekenis hebben gekregen.¹¹ In feite is er in de kunstliteratuur uit de tijd zelf opmerkelijk weinig over geschreven, waardoor het bijvoorbeeld erg moeilijk is greep te krijgen op de toenmalige betekenis van emulatie, een begrip dat wij, in navolging van het klassieke artikel van Warners over deze begrippen in de theorie van de zeventiende-eeuwse dichtkunst, plegen op te vatten als het overtreffen van het geïmiteerde voorbeeld, dus als een in de trits *translatio, imitatio, aemulatio* hiërarchisch hoger geplaatste, maar direct daarmee samenhangende, vorm van imitatie.¹² Opmerkelijk is echter dat in de kunstliteratuur weliswaar dikwijls over wedijver wordt gesproken, maar dat dan zelden de band met navolging en ontlening wordt gelegd. Emmens zag Rembrandts veelvuldige ontlenen aan andere kunstenaars als 'rapen'; hij beschouwde het 'rapen' als een algemeen gebruikelijke en aanbevolen pre-classicistische praktijk waaraan Rembrandt zich conformeerde, maar die door Junius en latere classicisten scherp werd afgewezen.¹³ Zoals wij hierna zullen zien, valt slechts een gedeelte van Rembrandts ontleningen onder de categorie 'rapen' en behoort het merendeel daar zeker niet toe.

Laat ons eerst het geworstel met de begrippen rapen, stelen en ontlenen nader bekijken - en dan doel ik niet zozeer op ons hedendaagse geworstel daarmee, maar dat uit de tijd zelf. Het is duidelijk dat men zich er het hoofd over brak wat in dit opzicht geoorloofd was en wat niet. Wat daarover in de kunstliteratuur staat, lijkt dikwijls evenveel met atelierpraktijken te maken te hebben als met de op de klassieke retorica gebaseerde theorieën van selectieve imitatie. Voorzover we weten was Karel van Mander, in zijn *Grondt*

10 T. Weststeijn, *De Zichtbare Wereld. Samuel van Hoogstraten's kunsttheorie en de legitimering van de schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 2005 (diss.).

11 Muller, 'Rubens's Theory', p. 244.

12 J.D.P. Warners, 'Translatio, imitatio, aemulatio', in: *De nieuwe taalgids* 49 (1956), p. 189-195 en 50 (1957), p. 82-88, 193-201.

13 Emmens, *Rembrandt en de regels*, p. 137.

der edel vry schilder-const van 1604, de eerste die schreef over het 'rapen', een waarschijnlijk onder schilders gangbare uitdrukking: 'Steelt armen, beenen, lijven, handen, voeten, / T'is hier niet verboden, die willen, moeten / Wel spelen Rapiamus personage / Wel ghecoockte rapen is goe pottage'.¹⁴ Zoals Hessel Miedema benadrukt, schrijft Van Mander dit duidelijk in de context van een aansporing aan de jonge leerling, voor wie het stelen als een *Rapiamus* – een hebzuchtig, diefachtig personage – geoorloofd is. Miedema tekent daarbij aan dat een *rapiarium* zowel een voorbeeldenboekje voor schilders was als een notitieboekje dat op school werd gebruikt.¹⁵ Als leerling dient men zoveel mogelijk te kopiëren naar goede meesters en als de gekopieerde onderdelen goed tot een geheel zijn verwerkt – als van welgekookte rapen goede soep is gemaakt – ben je alweer een stap gevorderd in het leerproces. Maar, zoals Miedema opmerkt, soep van rapen is volksvoedsel bij uitstek: het gaat dus niet om een hoogstaande bezigheid.

Philips Angel gaat in zijn *Lof der Schilderconst* uit 1642 uitvoerig in op de betreffende passage van Van Mander en vat deze duidelijk anders op. Wanneer hij schrijft over de noodzaak tot het bezitten van een goed oordeel als een van de voorwaarden waaraan een goed schilder moet voldoen, vormt dit voor hem aanleiding om uitvoerig op het probleem van het ontlenen aan anderen in te gaan. Kennelijk werd dit als een nijpende kwestie gezien.¹⁶ Hij begint met uitvoerig uiteen te zetten dat men zeker niet anderen mag nabootsen om dan, door er zelf nog wat bij te voegen, te doen of het uitgebeelde een eigen inventie is. Vervolgens stelt hij de retorische vraag of men dan niet Van Manders aanbeveling mag volgen, waarbij hij Van Mander in een variant aanhaalt: 'De Rapen (seyt de voor-gemeld Geest) sijn wel goede kost, wanneerse wel ghestooft sijn'. Hij stelt dan dat men alleen mag ontlenen als men daarmee de eigen onvolmaaktheid tot een grotere volmaaktheid brengt 'want dan dient het tot lof van de Meester, daer het afgenomen wert'. Maar: alles wat men ontleent moet zodanig in het eigen werk worden opgenomen dat het niet te ontdekken valt, zegt Angel nadrukkelijk. Hij voegt daar ondermeer de anekdote aan toe dat toen een zeker meester een geheel bijeengeraapte ordonnantie aan Michelangelo liet zien en vroeg wat deze ervan vond, ten antwoord kreeg dat als hij iedere schilder weer het zijne teruggaf er een leeg paneel zou overblijven.¹⁷

Angel hanteert het begrip 'rapen' dus niet in het kader van het leerproces van de schildersleerling, maar past het toe op de problematiek van het ontlenen in het algemeen, en keurt dat alleen goed als men de ontleningen – met een goed oordeel – op onherkenbare wijze verwerkt, zodat niemand ze kan ontdekken.¹⁸ Waarschijnlijk geeft Angel een gangbare praktijk aan die we bijvoorbeeld in het werk van Angels grote held, Gerrit Dou, kunnen aantreffen. Deze praktijk heeft vele kunsthistorici terecht aanleiding gegeven om, na nauwkeurige vergelijkingen, allerlei ontleningen aan te wijzen.

¹⁴ K. van Mander, *Den Grondt der edel vry schilder-const*, in: Idem, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1603-1604, cap. I, 46. Van Mander/Miedema, *Den grondt*, dl 1, p. 86-87.

¹⁵ Van Mander/Miedema, *Den Grondt*, dl 2, p. 388-389.

¹⁶ P. Angel, *Lof der schilder-const*, Leiden 1642, p. 36-37. Zie hierover ook: Sluijter, *Lof*, en Sluijter *Seductress of Sight* (n. 5), resp. p. 37-43 en p. 225-228.

¹⁷ Een andere vergelijking die hij maakt (idem, p. 37) is die van de raaf van Aesopus die, door andere vogels van alle gestolen veren ontdaan, het mikpunt van spot was.

We moeten deze handelwijze, zoals reeds aangestipt, niet aanduiden met het passieve begrip 'invloed', maar eerder benaderen als keuzes die een kunstenaar maakt uit bestaande picturale tradities en iconografische conventies om, met behulp van motieven en onderdelen van inventies die hij daaruit licht, zelf iets nieuws en eigens te creëren. Dou deed dat bijvoorbeeld toen hij motieven uit de oude traditie van het keukenstuk oppakte en transformeerde en verwerkte in zijn uiterst verfijnde schilderijtjes (afb. 1 en 2). Een schilderijtje als de *Keukenmeid en jongen* uit Karlsruhe sluit daardoor, ongetwijfeld bewust, aan bij vertrouwde conventies, zonder dat het Dou's bedoeling zal zijn geweest dat kenners de ontleningen aan Jacob Mathams prent naar (zogenoemd)¹⁹ Pieter Aertsen onderkenden. De vis schoonmakende meid en het jongetje dat haar iets toont – door Dou in het venster geplaatst dat een tot een soort waarmerk van zijn kunst werd – kan als een vorm van creatieve imitatie worden gezien, maar deze werkwijze is niet als wedijver met een hooggewaardeerd en gezaghebbend voorbeeld bedoeld.

Samuel van Hoogstraten waarschuwt eveneens dat men slechts met grote voorzichtigheid aan andermans werk mag ontlenen. Hij herhaalt zowel de anekdote over Michelangelo als de verwijzing naar Van Manders welgekookte rapen die een goede soep maken.²⁰ Even verder citeert hij de bekende Senecaanse bijvergelijking (over bijen die uit vele verschillende bloemen honing zuigen). Hij verbindt deze handelwijze met Seneca's theorie van creatieve imitatie, die inderdaad propageerde dat het ontleende, omgevormd door het ingenium van de kunstenaar, geheel onzichtbaar diende op te gaan in het eigen produkt van de kunstenaar.²¹

Arnold Houbraken meent dat schilders dikwijls veel te ver zijn gegaan in het ontlenen aan anderen en dat zij die dat schaamteloos deden zich daarbij dikwijls beriepen op Horatius' uitspraak: 'De schilder en Poëet ontvingen beide een macht / Van alles te bestaan, wat elk zig dienstig acht'.²² Maar, schrijft Houbraken, 'Het snoer der vryheid de Schilders van oude Tyden af vergunt, wort thans van velen zoo lang gerekt en de spreuk van Van Mander: "Rapen zyn goed als zy wel gestooft zyn", zoo uit haar rechte mee-

¹⁸ Emmens ging voorbij aan het feit dat Van Mander zich expliciet tot de leerling richt en zag Angels opvatting als een uitwerking van die van Van Mander. Miedema onderkende het grote verschil en meende dat Angel Van Manders ironie niet had doorzien. Ik denk echter niet dat Van Mander ironisch is – hij heeft het duidelijk over een praktijk voor leerlingen; daar is geen ironie bij nodig. Ik meen bovendien dat Angel niet zozeer Van Mander verkeerd interpreteert, als wel bewust een onder kunstenaars van zijn generatie gangbare opvatting op schrift stelt (de vraag is of hij wist dat hij daarmee inhaakte op het Senecaanse principe van creatieve imitatie; zie hieronder). Overigens is Emmens' verrassende interpretatie van een schilderij van Dou in Musée Fabre, Montpellier (Emmens, afb. 3) – dat hij als een emblematische uitbeelding van 'Wel ghecoockte rapen is goe pottage' zag – geheel onjuist, alleen al omdat de vrouw op het schilderij geen rapen, maar penen schraapt.

¹⁹ Hoewel onder de prent 'Pieter Aertsen Inv.' staat, betreft het vermoedelijk een inventie van Jacob Matham zelf, geïnspireerd op diverse composities van Aertsen.

²⁰ S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderconst*, Rotterdam 1678, p. 193. Zie ook F. Junius, *De Schilder-konst der Oude*, Middelburg 1641, p. 309 (geciteerd bij Emmens 1979, p. 59-60), die zich keert tegen schilders die stukken en brokken uit diverse historiën bijeenschrapen en 'onkonstighlick ende ongheluckighlick' aan elkaar klampen.

²¹ Reckermann, 'Das Konzept' (n. 2), p. 98-132, i.h.b. p. 108-109.

²² A. Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, Amsterdam 1718-1721, dl 3, p. 53-55. Houbraken geeft deze uiteenzetting naar aanleiding van de schilder Adriaen Oudendyk, die *Rapiamus* werd genoemd omdat hij zijn beestjes uit werken van Adriaen van de Velde haalde en zijn figuren en boertjes uit Thomas Wyck.



Afb. 1. Jacob Matham (zogenoemd naar Pieter Aertsen), Keukenmeid met jongen, op de achtergrond de Maaltijd te Emmaus, gravure.

Afb. 2. Gerrit Dou, Keukenmeid met jongen (gedateerd 1652). Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



ning gewrongen, dat het wel dienstig zou zyn dat 'er een Interpretatie of nader verklaring van wiert gegeven'. Hij herhaalt vervolgens het argument van Angel, dat men zich alleen van 'Beelden, Bekleedingen, en byvoegzelen van anderen' mag bedienen 'zoo dat het niemant ziet of ontdekt'.²³ Net als Angel beperkt Houbraken zijn commentaar op het rapen dus niet tot het leerproces, zoals Van Mander deed, maar presenteert het als een algemene schilderspraktijk die onder bepaalde voorwaarden toelaatbaar is: '... 't gestolene moet versmeed, verkneed, in het verstand als in een pot gestooft, en met de saus van 't vernuft toebereid en opgedist worden, zal het smakelyk wezen',²⁴ en dan komt hij weer met de anekdote over Michelangelo op de proppen.

Het probleem van de grenzen van het ontlenen kwam ook al een enkele maal bij Van Mander naar voren, bijvoorbeeld als hij vertelt over Michiel Coxie, van wie hij wat misprijzend zegt 'Heel overvloedich van ordinantie was hy niet, behielp hem oock wel met d'Italiaensche dinghen'.²⁵ Hij vervolgt dan met het verhaal dat Coxie heel ontsteld was toen Hieronymus Cock een prent naar de *School van Athene* van Rafael publiceerde, die Coxie destijds in Rome goed had bestudeerd en waaruit hij in de loop der tijden veel had gebruikt: nu was dat ineens voor iedereen openlijk zichtbaar. Over zijn eigen leermeester Pieter Vlerick schrijft Van Mander dat deze zich niet schaamde 'yet te schilderen nae Print van Titiaen', een uitspraak die impliceert dat deze praktijk dubieus was.²⁶

Men worstelde dus duidelijk met slecht ontlenen en goed ontlenen, en met de vraag waar voor volleerde meesters de grens lag in een praktijk die in de leertijd vanzelfsprekend was. Angel en Houbraken gaven een duidelijk, maar problematisch, antwoord: ontlenen is geoorloofd zolang het niet herkenbaar is en als je dat goed doet, dient het tot lof van de meester aan wie het betreffende ontleend is. Maar hoe kan iets tot lof van een andere meester dienen als het niet herkend kan worden? In feite lopen hier twee principes door elkaar die niet verenigd worden: ontleningen die onherkenbaar moeten zijn enerzijds, en hommage aan een meester via ontleningen anderzijds.²⁷

Over wedijver met en overtreffen van het voorbeeld van een hooggeacht meester wordt in al deze gevallen niet gesproken en over herkenbare navolging horen we in positieve zin uitsluitend in relatie tot het leerproces. Bij Van Hoogstraten is dit laatste veelvuldig het geval, waarbij, zoals Weststeijn ook uitvoerig in zijn dissertatie aantoonde, men de indruk krijgt dat zijn adviezen veel elementen reflecteren die hij tijdens zijn eigen leertijd bij Rembrandt moet hebben opgedaan.

23 Houbraken, *De Grootte Schouburgh*, dl 3, p. 54-55. Houbraken heeft duidelijk Angel hiervoor geraadpleegd en citeert Van Mander zowel in Angels versie ('Rapen zijn goed als zy wel gestooft zijn'), als in Van Manders versie.

24 Deze passage herinnert aan Quintilianus, *Inst. orat.* X, 1.19: 'Zoals we ten behoeve van een gemakkelijke spijsvertering, voedsel pas inslikken nadat we het gekauwd en bijna vloeibaar gemaakt hebben, zo moet de lectrur niet rauw, maar door veelvuldige herhaling week gemaakt en als het ware vermalen aan het geheugen worden toevertrouwd, zodat we haar ter navolging kunnen benutten', die vrijwel letterlijk door Junius op de schilderkunst wordt toegepast, en door Houbraken in een aangepaste vorm op het rapen wordt geprojecteerd.

25 K. van Mander, *'t Leven der vermaerde doortluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds*, in: idem, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1603-1604, fol. 258^v-259r.

26 Van Mander, *Leven*, fol. 251^r.

27 In het laatste lijkt een vaag benul van creatieve imitatie aanwezig – het Quintiliaanse principe van wedijver met en verbetering van het model – maar dit wordt niet uitgesproken.



Afb. 3. Rembrandt van Rijn, Flora (circa 1635). Londen, National Gallery.



Afb. 4. Atelier van Rembrandt (Ferdinand Bol?), Flora. Londen, British Museum.

Door tijdens het leerproces veelvuldig goede stukken te kopiëren, zo zegt Van Hoogstraten, doet de hand dingen die het begrip en de krachten van de leerling eigenlijk nog ver te boven gaan, maar waardoor hij vanzelf de rechte weg leert als erop toe wordt gezien dat hij 'den rechten zin van het meesterstuk treft'.²⁸ Deze gedachte keert steeds terug, waarbij wordt benadrukt dat de voorbeelden goed moeten zijn, omdat dingen die men heeft geleerd van slechte voorbeelden moeilijk zijn af te leren.²⁹ Dit sluit uiteraard direct aan bij een aloude praktijk: ook Van Mander schrijft dat men een goed meester moet zoeken om een 'goede manier' (een goede manier van werken) aan te wennen, waarbij men de grondregels leert van opstellen, uitvoeren, contouren maken, modelleren, en het plaatsen van licht en schaduw.³⁰ Eerst moet men dat leren door te kopiëren met houtskool, dan met krijt of pen (afb. 3 en 4) en daarna pas met verf (afb. 5 en 6).³¹ Maar, zo stelt Van Hoogstraten diverse malen: bij het kopiëren van anderen moet men wel leren de 'deugden der kunst' te onderscheiden. Men moet de deugd van een goede ordonnantie bestuderen, wat wil zeggen dat men grondig moet onderzoeken wat

28 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, p. 218.

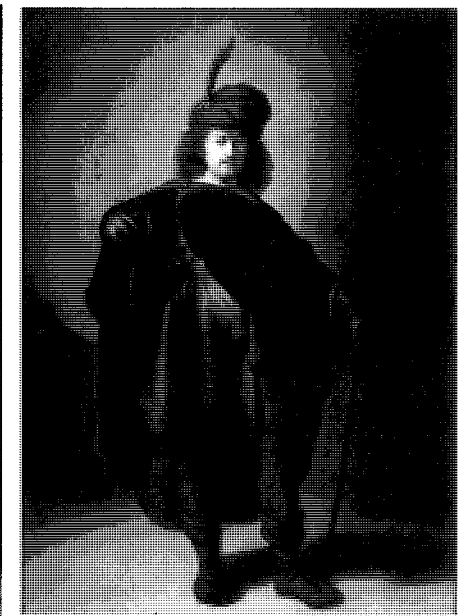
29 Van Hoogstraten 1678, *Hooge Schoole*, p. 27, zie ook p. 20.

30 Van Mander, *Grondt* (n. 14), cap. II, p. 9-10.

31 Zie voor deze voorbeelden: Bruyn, 'Rembrandt's workshop' (n. 6), p. 72-75. Zie ook: *A Corpus* (n. 6), dl 1, A 40 en dl 2, p. 840. De kopie is overtuigend aan Isaac de Jouderville toegeschreven en moet vervaardigd zijn vóór de poedel op de voorgrond in een later stadium door Rembrandt werd toegevoegd. Zie ook Franken, "'Aen stoelen'" (n. 6), p. 68-69 voor enkele voorbeelden (meest gebaseerd op verschillende versies van de *Suzanna en de ouderlingen* in de Gemäldegalerie, Berlijn).



Afb. 5. Rembrandt van Rijn, De kunstenaar in oosterse kledij met poedel (gedateerd 1631). Parijs, Petit Palais.



Afb. 6. Atelier van Rembrandt (Isack de Jouderville), Rembrandt in oosterse kledij, verblijfplaats onbekend.

een andere kunstenaar heeft nagestreefd of waar deze speciaal in uitblinkt.³² Het lijkt of Rembrandt dit principe ook in zijn onderwijs toepaste door leerlingen delen uit zijn werk te laten lichten om zich daarop te concentreren en 'vrije' kopieën daarvan te maken.³³ Daarvan kennen we een aantal voorbeelden die vroeger vaak werden gezien als ontwerpschetsen van Rembrandt, maar tegenwoordig als studiekopieën van leerlingen in het atelier (afb. 7 en 8).³⁴

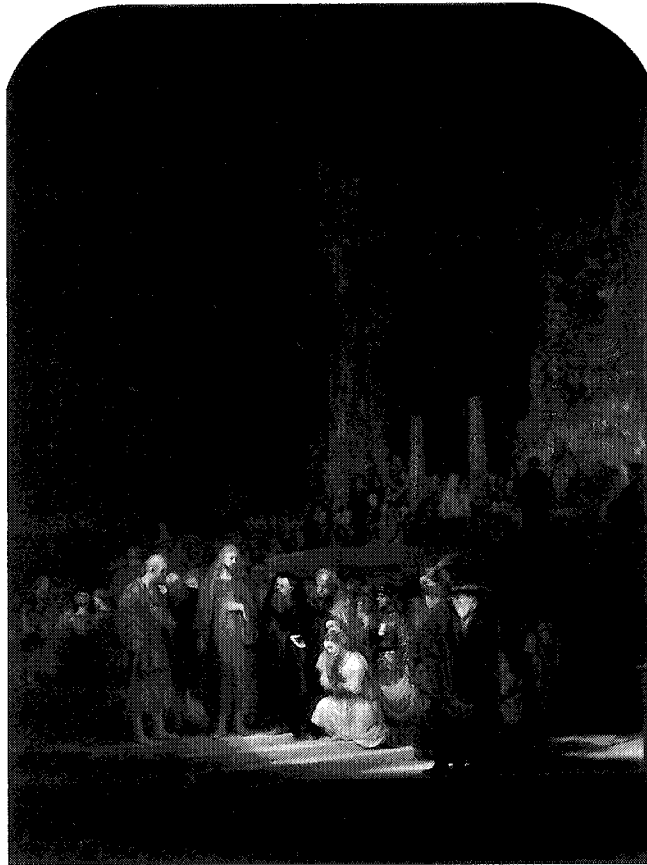
Dat een leerling zodanig kon kopiëren dat kenners de kopie voor het origineel aanzagen, werd overigens duidelijk beschouwd als een aankondiging dat we hier met een groot talent te maken hebben, zoals uit diverse anekdotes in schildersbiografieën blijkt.³⁵ En ook het zodanig nabootsen van de handeling van de meester dat iedereen erin trapte, blijkt als een grote verdienste te kunnen worden gezien. Dat lezen we bijvoorbeeld als Houbraken vertelt dat Govert Flinck in zijn leertijd bij Rembrandt's diens 'handeling van verwen en wyze van schilderen [...] in korte tyd zoodanig heeft weten na te bootzen dat verscheiden van zyne stukken voor egte penceelwerken van Rem-

32 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, p. 26 en p. 195; zie ook Junius, *Schilder-kunst* (n. 20), p. 26. Zie hierover het artikel van Weststeijn die de nadruk legt op het fascinerende fenomeen dat men zich de visuele werkelijkheid die de te volgen meester voor ogen stond moet voorstellen en deze opnieuw moet afbeelden.

33 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, p. 26: "ten zal niet altyds noodich zijn, dat gy denzelve in al haer deelen nateykent, maer leer al vroeg de deuchden der konst onderscheyden".

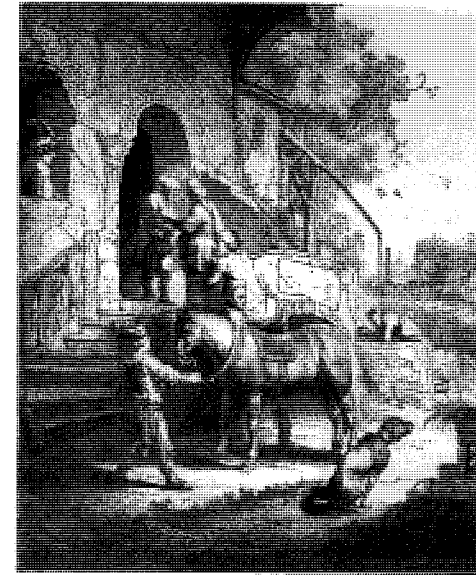
34 Zie Bruyn, 'Rembrandt's workshop' (n. 6), p. 79. Zie ook Franken, "'Aen stoelen'" (n. 6), p. 69 over een aantal deelkopieën.

35 Zie bijvoorbeeld Houbraken, *Groote Schouburgh* (n. 22), dl 3, p. 389-390 over Adriaen van der Werff en Orlers over Lievens (J.J. Orlers, *Beschrijvinge der stad Leyden*, Leiden 1641, p. 376).

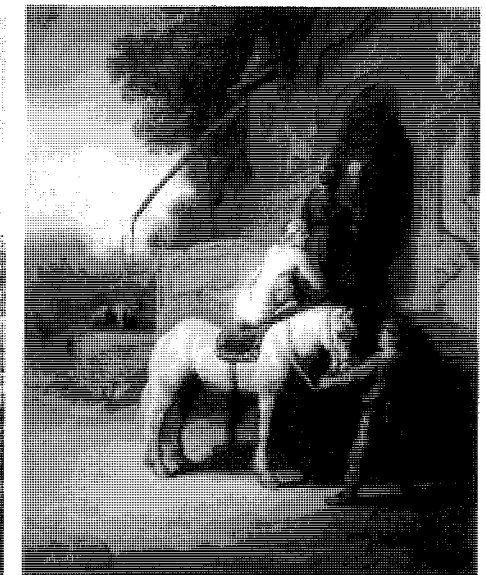


Afb. 7. Rembrandt van Rijn, Christus en de overspelige vrouw (gedateerd 1644). Londen, National Gallery.

Afb. 8. Atelier van Rembrandt, Wenende vrouw. Detroit, Institute of Arts.



Afb. 9. Rembrandt van Rijn, De Barmhartige Samaritaan (gedateerd 1633), ets.



Afb. 10. Atelier van Rembrandt (Govert Flinck), De Barmhartige Samaritaan. Londen, Wallace Collection.

brandt wierden aangezien en verkogt'.³⁶ Een mooi voorbeeld is de tegenwoordig overtuigend aan Flinck toegeschreven *Barmhartige Samaritaan* die gebaseerd is op een ets van Rembrandt uit 1633 (afb. 9 en 10).³⁷ Zelfs grote meesters konden hoog worden geprezen door het nabootsen van handelingen van andere grote meesters, zoals Hendrick Goltzius, de 'seldsamen Proteus oft Vertumnus in de Const' die zich in alle 'ghestalten van handelinghen' kon herscheppen, aldus Karel van Mander naar aanleiding van diens zogenaamde *Meisterstiche* met het *Leven van Maria*. Daarin werden met eigen inventies, de stijlen van noordelijke graveurs (Albrecht Dürer en Lucas van Leyden) nagebootst alsof het onbekende werken van die meesters waren, terwijl een aantal Italiaanse schilders werd geïmiteerd, onder anderen Federico Barrocci en Jacopo Bassano, alsof het reproductiegrafiek naar hun schilderijen betrof.³⁸ Huygens geeft mooi de reden van bewondering aan: Goltzius heeft datgene 'wat kenmerkend is voor de onvergelyke geniën Dürer en Lucas in deze werken zo knap tot uitdrukking gebracht, dat hij enerzijds toonde dat in hem telkens weer een van die kunstenaars was opgestaan en hij anderzijds de grootste kunstkenners met zijn stukken om de tuin heeft geleid. Voor deze kunstenaar is werkelijk geen bewondering groot genoeg'.³⁹ Op vergelijkbare manier werd

³⁶ Houbraken, *De Grootte Schouburgh*, dl 2, p. 22.

³⁷ Zie Bruyn, 'Rembrandt's workshop', p. 73-75 voor voorbeelden.

³⁸ Van Mander, *Leven* (n. 25), fol. 285'.

³⁹ *De Jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, vertaling en commentaar A.H. Kan, Rotterdam 1971, p. 72, *Constantijn Huygens. Mijn jeugd*, vertaling en commentaar C.L. Heesakkers, Amsterdam 1987, p. 78.

ook in Italië gesproken over hoe bijvoorbeeld Padovanino de drie Bacchanalen van Titiaan 'aanvulde' met een vierde stuk, dat hogelijk werd bewonderd door liefhebbers en kunstenaars: bovendien werden jaloerse rivalen, die het schilderij voor een werk van Titiaan aanzagen, bekeerd tot bewonderaars, meldt Boschini.⁴⁰ Dit herinnert direct aan Van Manders relaas over Goltzius' gravure in de trant van Dürer die door de vooraanstaande kenners in Europa voor het beste werk van die meester werd aangezien, waarbij sommigen van hen gezegd zouden hebben dat Goltzius zoiets nooit in zijn leven zou kunnen maken.

Zulke werken, waarin zowel figuurtypen, houdingen, iconografische motieven, als elementen van compositie, lijnvoering, effecten van licht en donker (en in schilderijen ook verfbehandeling en coloriet) van de nagebootste kunstenaars geparafraseerd werden, laten een intense preoccupatie met de 'handeling' van een meester zien, als iets dat kan worden nagebootst en waarmee een intellectueel spel kan worden gespeeld. Over Annibale Carracci vernemen we zelfs dat deze in zijn jeugd zo goed was in het imiteren van Titiaan en Correggio dat de beste kenners dachten met werken van die meesters te maken te hebben. Toen iemand meende dat het alleen maar in zijn nadeel kon zijn als zijn werk werd aangezien voor Titiaan of Correggio, zou Annibale hebben geantwoord dat dit juist een verdienste was, omdat schilders er immers naar streven 'de ogen te bedriegen en echt te doen lijken wat gefingeerd is'.⁴¹ Het net echt doen lijken en bedriegen van het oog wordt hier op opmerkelijke wijze toegepast op het imiteren van andermans handeling. Maar in dit geval hebben we te maken met erkende grote meesters die dingen mogen doen die niet voor gewone stervelingen zijn weggelegd.

Heeft men het over het leerproces, dan wordt juist steeds gewaarschuwd voor het teveel vasthouden aan de handeling van een ander en wordt men aangespoord zich los te maken van het voorbeeld van de leermeester. Zowel Junius als Van Hoogstraten stellen met nadruk – en, zoals zo vaak is dit een oud advies uit de klassieke retorica, in dit geval worden zowel Cicero als Horatius aangehaald – dat men dient te ontdekken wat het best bij de eigen natuur past: 'Het is ons geraetsaemst [...] de leydingen onzer eygene natuere te volgen, en onze betrachtungen daer nae te richten: want te vergeefs zoude men de zelve tegenstreeven in het bejaegen van 't gene wy onmachtich zijn'.⁴² Gerrit Dou moet zich dat intens bewust zijn geweest, toen hij al in zijn vroegste werken angstvallig datgene vermeidde waarin Rembrandt zich onderscheidde – het weergeven van beweging en emotie – en juist motieven uit Rembrandts werk overnam die geheel statisch waren en hem bovendien alle kans gaven zich toe te leggen op het verrijken van het beeld met een veelheid aan verfijnd geschilderde details (afb. 5 en 11).

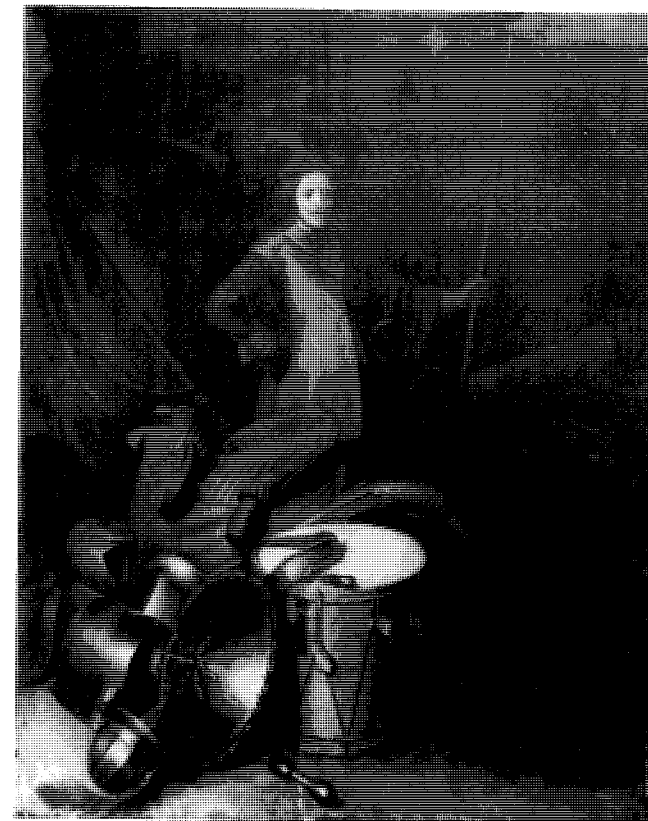
Vanuit dit stadium – dat bij het navolgen vooral de eigen natuur in acht moet worden genomen – kan de talentvolle leerling uitkomen bij het overtreffen van het voorbeeld van de leermeester. Want dat goede kunstenaars al jong hun leermeesters dienen te overtreffen moet een vanzelfsprekend motief zijn geweest in de hoofden van jonge,

40 Loh, 'New and Improved' (n. 2), p. 480.

41 Uit Agucchi's *Trattato*, in: D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londen 1947, p. 250, geciteerd door Muller, 'Rubens's Theory' (n. 3), p. 238.

42 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole* (n. 20), p. 175, zie ook Junius, *De Schilder-konst* (n. 20), p. 29.

Afb. 11. Gerrit Dou, *Officier met wapenen* (ca. 1633). Boedapest, Szépművészeti Múzeum.



ambitieuze schilders: Van Mander vertelt in vele schildersbiografieën immers over jonge schilders die al snel hun leermeester voorbijstreefden.⁴³ Dat moet Rembrandt ook voor ogen hebben gestaan toen hij in 1626 een aantal schilderijen vervaardigde die rechtstreeks gebaseerd zijn op werken van Pieter Lastman, waarbij hij zich volledig concentreerde op datgene waarin zijn kracht lag (zoals drie jaar later met grote zeggingskracht door Huygens werd onderstreept): het levensecht uitdrukken van de gevoelsbewegingen (afb. 12 en 13).⁴⁴ Het is duidelijk dat Rembrandt in zulke werken zijn leermeester een lesje aan het leren is – waarschijnlijk ten overstaan van een groep kenners – waarbij de imitatie overgaat in volwassen emulatie. Hiermee is hij inmiddels vele stappen verder gegaan dan wat Van Hoogstraten nog in het kader van het leerproces aanbeveelt: 'Dat gy u zelfs gewent den alderbesten aert / En wys van schilderen door naerstigheid te leeren: / Doch zoo, dat gy niet blind de meesters, hoe vermaert / Als naeapt, maer met ernst, als woud gy haer trotseeren'.⁴⁵

43 Van Mander, *Leven* (n. 25), fol. 203^r (van Eyck), 206^r (Geertgen), 222^v (Holbein), 227^v (Jan Swart), 245^r (Maarten van Heemskerck), 257^v (Frans Pourbus), 292^r (Cornelis Cornelisz. van Haarlem).

44 Zie Huygens (Kan), p. 79-80 of Huygens (Heesakkers), p. 86. Zie hierover Van de Wetering, 'Rembrandt's Beginnings' (n. 9), p. 44-49.

45 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole* (n. 20), p. 206. Het citaat vormt onderdeel van een lang gedicht dat hem



Afb. 12. Pieter Lastman, Bileam en de ezel (gedateerd 1622). Jeruzalem, Yad Vashem Museum voor Geschiedenis en Kunst.

Als Van Hoogstraten de problemen van het ontlenen in een aparte paragraaf behandelt, zegt hij allereerst dat men wel het werk van anderen mag navolgen als men daarin dingen aantreft die men bijzonder goed vindt, zoals de 'zwier van koppeling en sprong' die hij vergelijkt met 'de vois of wijze der tonen' waarop een dichter een nieuw lied kan maken.⁴⁶ In zo'n geval moet men echter een andere stof nemen. In de oudheid prees men de schilder die in een schilderij van Achilles 'dezelfde kracht der kunst' wist te bereiken die men in Apelles' Alexander kon aantreffen, en eerde men Vergilius die in zijn *Aeneis* Homerus' *Odyssee* volgde. Van hem kan men wel zeggen 'dat hij hem somtijts naebootst', maar niet 'dat hy hem ergens iet onsteelt'.⁴⁷ Van Hoogstraten lijkt hier niet meer over het leerproces te spreken, maar over volleerde schilders die zoiets mogen doen. Het is een praktijk die we bij Rembrandt regelmatig kunnen aantreffen. Een mooi voorbeeld is de manier waarop hij Rubens' op de rug liggende, in een ruimtelijke diagonaal geplaatste figuur van *Prometheus* transformeerde in een *Samson* wiens ogen

'versch uit de pen' komt, naar aanleiding van de Rome-reis en het tekenen aldaar naar de antieken en naar bekende schilderijen.

⁴⁶ Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, p. 193-194. Met koppeling bedoelt hij het aan elkaar schakelen van figuren en objecten en met sprong de ruimtelijke relatie tussen figuren en objecten.

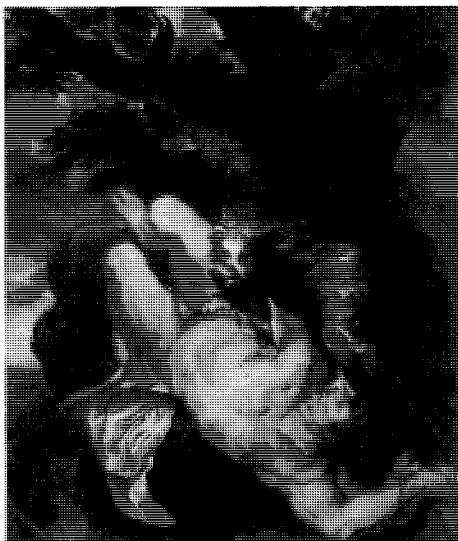
⁴⁷ Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, p. 193-194. Franken, "'Aen stoelen'" (n. 6), p. 70-72, haalt deze passage van Van Hoogstraten ook aan en verbindt dit met de *Bathseba* uit het Metropolitan Museum die hij beschouwt als een omzetting door een leerling van Rembrandts eerdere *Suzanna* (Gemäldegalerie, Berlijn) in een *Bathseba*-voorstelling. Naar mijn mening is deze Bathseba echter een eigenhandig werk van Rembrandt en is de relatie tot zijn *Suzanna* so wie so een andere dan die Van Hoogstraten in dit advies bedoelt.

Afb. 13. Rembrandt van Rijn, Bileam en de ezel (gedateerd 1627). Parijs, Musée Cognac-Jay.



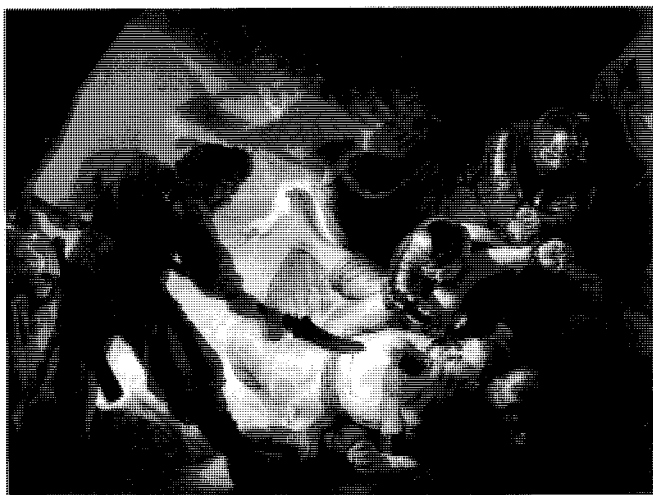
worden uitgestoken (afb. 14 en 15). Het ene exemplaar van gruwel en pijn wordt vertaald in een ander toonbeeld van gruwel en pijn, waarbij Rubens' heroïsche naakt dat in een reflex van pijn het rechter been optrekt, is omgezet in een grotendeels geklede man wiens lijf op geen enkele manier aan een 'klassieke' anatomie refereert. Mede door, bijvoorbeeld, de levensechtere uitbeelding van de pijnreflex – zie de samengeknepen tenen die de 'klassieke' voet van Rubens vervangt – laat Rembrandt de toeschouwer intens meeleven. Rembrandt moet dit spectaculaire werk van Rubens, dat grote indruk zal hebben gemaakt op iedereen die het te zien kreeg, in zijn Leidse jaren hebben aanschouwd in de verzameling van Sir Dudley Carleton, van 1616 tot 1628 de Engelse ambassadeur in Den Haag.⁴⁸ Het zal zeker Rembrandts bedoeling zijn geweest dat kenners de wedijver met Rubens herkenden en waardeerden. Vermoedelijk was de *Blindmaking van Samson* het schilderij dat Rembrandt in de winter van 1639 aan Huy-

⁴⁸ Het schilderij werd in 1618 door Rubens aan Carleton verkocht (het schilderij wordt door Rubens in een brief aan Carleton van 28 april 1618 aangerezen als het beste werk dat hij in voorraad heeft), die van 1616 tot 1628 ambassadeur in Den Haag was.



Afb. 14. Peter Paul Rubens, De geketende Prometheus (ca. 1611/1612). Philadelphia, Museum of Art.

Afb. 15. Rembrandt van Rijn, De gevangenneming en blindmaking van Samson (gedateerd 1636). Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut.



gens aanbod: waarschijnlijk hoopte hij zo de Haagse kennerselite, die dit overdonderende schilderij van Rubens zeker nog op het netvlies zullen hebben gehad, te laten zien hoe hij in het uitdrukken van extreme affecten in het strijdperk trad met de grote Rubens, door Huygens 'de Apelles van onze tijd' en 'een van de wonderen van deze wereld' genoemd.

Een voorbeeld waarin Rembrandts werk zelf het uitgangspunt was voor deze vorm van wedijver, kunnen we aantreffen in Jacob van Loo's *Efigenia door Cimon bespied* (een verhaal uit Boccaccio's *Decamerone*), dat uitging van Rembrandts *Danaë* als 'vois of wijze der tonen' (afb. 16-17). Ook al is het niveau naar ons huidige oordeel bepaald niet gelijkwaardig, toch betreft het mijns inziens een strijd tussen befaamde meesters voor een publiek van kenners. Jacob van Loo, een concurrerende historieschilder in het Am-



Afb. 16. (linksboven) Rembrandt van Rijn, Danaë (gedateerd 1636). Sint-Petersburg, Hermitage.



Afb. 17. (rechtsboven) Jacob van Loo, Cimon en Efigenia. Den Haag, Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder.

Afb. 18. (rechts) Gerbrandt van de Eeckhout (toegeschreven), Mundus en Paulina. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.



sterdamse, wedijvert hier nadrukkelijk met Rembrandt in een alternatieve stijl: een stijl die uitgaat van de tekening, met duidelijke contour, helder licht en selectie van het schone.⁴⁹ In een schilderij met het obscure verhaal over *Mundus en Paulina* (afb. 18), toegeschreven aan Gerbrandt van den Eeckhout, wordt eveneens Rembrandts *Danaë* gebruikt, maar deze benadering komt daarentegen gevaarlijk dicht bij de praktijk waar Angel zich zo heftig tegen keerde: slechts wat bijvoegen aan datgene wat al goed is, wat slechts 'tot puer nadeel van den geene strect daer het by ghevoecht wert'.⁵⁰

Bij deze voorbeelden stuiten we op wedijver waarbij nadrukkelijk naar andere mees-

49 Zie E.J. Sluijter, "Horrible nature, incomparable art", Rembrandt and the depiction of the female nude', in: J. Lloyd Williams (red.), *Rembrandt's Women* (tent. cat. National Gallery of Scotland, Edinburgh, Royal Academy Londen 2001), p. 37-47, i.h.b. p. 42-43.

50 Angel, *Lof* (n. 16), p. 36-37. Zie voor het aan Van den Eeckhout toegeschreven schilderij: W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt Schüler*, 6 dln, Landau 1983, dl 2, p. 726, nr 396 (de toeschrijvingen variëren van Bol, Flinck en Van den Eeckhout tot de Duitse Rembrandt-leerling Heinrich Jansen).

ters wordt verwezen, maar bewust 'een ander lied op dezelfde wijs' wordt gedicht. De manier waarop Rembrandt vooral in zijn vroege werk op zeer herkenbare wijze beeldmotieven uit (vooral prenten naar) befaamde voorbeelden gebruikte, moet voor kenners zeer boeiend zijn geweest. Deze voor Rembrandt zo gangbare praktijk vinden we enigszins gereflecteerd als Van Hoogstraten ergens tussen neus en lippen door zegt dat men prenten van voorgaande meesters in ere moet houden, omdat deze dikwijls 'den geest wakkeren' en aanleiding geven tot het bedenken van nieuwe vindingen.⁵¹ Een bekend vroeg voorbeeld is de figuur van de oude vrouw (Anna) uit een befaamde prent van Marcantonio Raimondi naar Rafael, die Rembrandt in zijn *Presentatie in de tempel* uit 1627 voor de profetes Hanna gebruikte en op subtiële wijze varieerde (afb. 19-20).⁵² Met zulke middelen lijkt hij zich ten overstaan van kenners waar te maken als een jong kunstenaar die ernaar streeft 'in de loopbaen der eeren om prijs te rennen', zoals Van Hoogstraten over Vergilius' benadering van Homerus zegt.⁵³

Zoals we zagen, wordt in de gangbare teksten het ontlenen alleen toegestaan als het zo gebeurt dat het niet herkend kan worden en komt het overtreffen via navolging er alleen impliciet aan de orde als verlengstuk van het leerproces. En als een volleerde meester een gewaardeerd voorbeeld wil navolgen, dan mag deze niet zomaar 'ontlenen', maar moet hij een ander onderwerp kiezen om datgene wat hij in een compositie van die andere kunstenaar waardeert te verwerken. Het is opmerkelijk dat de auteurs niets zeggen over de vorm van wedijver waarin meesters zich meten door juist eenzelfde onderwerp als de voorganger te gebruiken en herkenbaar daarnaar te verwijzen. Over de noodzaak tot onderlinge wedijver op zich wordt echter wel vaak gesproken.

Van Mander lijkt dit onderwerp te vermijden; de enkele maal dat hij over wedijver spreekt betreft het, zoals Miedema aangeeft, passages die hij overnam van Vasari, voor wie wedijver als oorzaak van de vooruitgang in de kunst een centrale plaats innam. Vasari hanteerde daarvoor de begrippen *concorrenza*, *emulazione* en *emulo* (rivaal).⁵⁴ Het denken in termen van elkaar overtreffen in een voortdurende wedijver wordt in zeventiende-eeuwse teksten echter zeer gebruikelijk. Het is bijvoorbeeld sterk aanwezig bij Theodorus Schrevelius in diens stadsbeschrijving van Haarlem uit 1648, waar alle Haarlemse schilders die een innovatief type hadden ontwikkeld, zoals Hendrick Vroom, Frans Hals, Pieter van Laer, Philip Wouwerman, Cornelis Vroom, Pieter de Molijn en Jan Porcellis steeds worden opgevoerd als kunstenaars die hun voorgangers overtroffen hebben;⁵⁵ zo heeft bijvoorbeeld de zeeschilder Porcellis naar ieders oordeel alle anderen de loef afgestoken, aldus Schrevelius met een bij een marineschilder voor

51 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole* (n. 20), p. 212.

52 *A Corpus* (n. 6), dl 1, A 12.

53 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, p. 194.

54 K. van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*. Met inleiding en commentaar door Hessel Miedema, 6 dln, Doornspijk 1994-1999, dl 3, p. 14 en dl 2 p. 216.

55 Th. Schrevelius, *Harlemias, ofte, om beter te seggen, de eerste stichtinghe der stad Haarlem*, Haarlem 1648, p. 360-389. Zie ook: E.J. Sluijter, *Venwondering over de schilderijenproductie in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 2002, p. 16.



Afb. 19. Marcantonio Raimondi, Maria met kind en Anna, gravure.



Afb. 20. Rembrandt, De presentatie in de tempel (ca. 1627). Hamburg, Kunsthalle.

de hand liggen metafoor.⁵⁶ Behalve een artistieke drijfveer was dit in een tijd van moordende concurrentie natuurlijk ook een economische noodzaak: op die manier kon men zich onderscheiden en de aandacht van kunstliefhebbers trekken. Over Porcellis had Huygens overigens al eerder gezegd dat deze thans zozeer Hendrick Vroom heeft overtroffen dat hij deze twee schilders nauwelijks in één adem durft te noemen.⁵⁷ Ook uit de manier waarop Huygens over de schilders van zijn tijd in de autobiografie van zijn jeugd schrijft, blijkt dat hij niet alleen geheel in termen van wedijver denkt als het om het overtreffen van de oudheid en Italianen gaat, maar ook steeds benadrukt dat tijdgenoten onderling elkaar voorbij hebben gestreefd. We zagen al hoe bij Porcellis schilders in een baas boven baas relatie tegenover elkaar worden gesteld. Zo ontrukte De Gheyn de erepalm in het bloemenschilderen aan Brueghel en Bosschaert, Goltzius verdiende de hemel meer dan enig ander graveur, Van Mierevelt heeft Van Ravesteyn en alle andere portretschilders uit het verleden overtroffen, niemand kan met Rubens worden vergeleken in rijkdom van vinding en durf en bevalligheid van vormen, et cetera.

Van Hoogstraten schrijft diverse malen dat men zich door wedijver moet laten drijven:

56 Schrevelius, *Harlemias*, p. 389.

57 *Huygens* (Kan) (n. 39), p. 72, *Huygens* (Heesakkers) (n. 39), p. 78. Overigens zal Schrevelius Huygens' autobiografie niet gekend hebben; deze uitspraak over Porcellis lijkt een onder kenners algemeen geaccepteerde gedachte te reflecteren.

Kom nu, mijn Schilderjeugt, die van de eer en glory der groote Meesters tot wakkerheit wort aen-geprikkelt, laet u vry dien naeryver ontsteeken. Laet d'eerzucht vry uw slaepen verhinderen, want de deugt heeft ook dien aert, datze 't gemoet tot een yver verwekt om de voorste voorby te stapen. *It is no Herezy to outlym Apelles.*⁵⁸

Men moet niet alleen de roem van die nog leven willen evenaren, maar ook allen die ooit hooggeacht werden, voorbij willen streven. Door 'naeryver en volgzucht' wordt men tot zo hoge prestaties aangespoord dat men zichzelf zal overtreffen, zo stelt hij. En even verder:

'Door naeryver quam Zeuxis tot zoo hoogen graet in de Schilderkonst, [...] En dit zelve vier ont-stak Raphaël Urbijn, om den grooten Buonarot de loef af te snijden: En Michel Agnolo om een ongenaekbaere hoogte te beklauteren. Zie dan vry, ô Leerlingen, malkanderen in de konst met, dorst ik 't zeggen, nijdige oogen aen, doch zonder van de heushey in het borgerlijk leeven te wij-ken' (men moet zich dus beschaafd blijven gedragen!).⁵⁹

Ook elders zegt hij dat 'edele nyd zal braeve geesten ten top voeren',⁶⁰ en het is altijd 'de drift tot naeryver [...] geweest die [...] zoo veel heerlijke meesters in der kunst heeft voort-gebracht'.⁶¹ Over wedijver en elkaar overtreffen wordt dus genoeg gesproken; bij Van Hoogstraten krijgt men zelfs sterk de indruk dat hier een ideologie doorklinkt die in Rembrandts atelier een krachtig leven moet hebben geleid. Dat men dat doet door zichtbaar aan werk van een ander te refereren is iets dat we echter zelden vernemen, maar des te vaker zien.

In de weinige gevallen waarin wij daar iets over lezen, betreft het anekdotes over grote kunstenaars die met elkaar wedijveren – dus een verwijzing naar een praktijk onder de groten in het vak zonder dat daar aanbevelingen aan worden verbonden. Het enige geval in Van Manders *Schilder-Boeck* – door Van Mander aan Vasari ontleend – is een passage uit het leven van Lucas van Leyden. Daarin wordt verteld dat Lucas en Albrecht Dürer 'malcander hebben gesocht te trotsen oft t'overtreffen, dat Lucas somtijts eenighe ghelijcke Historien oft ander dingen heeft straecx oock ghesneden, die Albert Duur ghedaen hadde, en dat sy malcanders dinghen met groot verwondering saghen'.⁶² Hier is dus duidelijk sprake van wedijveren met elkaar en het elkaar willen overtreffen, verbonden met het kiezen van hetzelfde onderwerp door twee kunstenaars die zich daar beiden van bewust zijn en elkaar scherp in de gaten houden. Dat is precies wat de jonge Rembrandt en Lievens deden in hun Leidse periode.⁶³ Van de vele voorbeelden mogen hun beider versies van *Sams-on en Delila* worden genoemd. Deze werken zijn duidelijk ontstaan in onderlinge wedij-ver, terwijl zij ieder tegelijkertijd in zichtbare wedijver zijn vervaardigd met een befaamde inventie van Rubens, die zij kenden via de mooie gravure van Lucas Vorsterman.⁶⁴

58 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, p. 215.

59 *Ibidem*.

60 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, p. 73.

61 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, p. 216.

62 Van Mander, *Leven* (n. 25), fol. 212^v.

63 Zie over de 'stimulating art scene' in Leiden: Van de Wetering, 'Rembrandt's Beginnings' (n. 9), p. 27-32.

64 Zie *A Corpus* (n. 6), dl 1, A 24, waar ook het feit dat Lievens' grisaille-versie de eerste moet zijn geweest, wordt beargumenteerd; deze compositie werd door Rembrandt 'verbeterd'. Vooral Lievens' compositie toont duidelijk dat Rubens' compositie een belangrijk startpunt was. Zie ook mijn kritiek op G. Schwartz:

Een andere anekdote waarin het gaat om een groot meester die herkenbaar ontleent, dist Van Hoogstraten over Rubens op. Na aangehaald te hebben dat rapen weliswaar goede soep maken, maar wie altijd naloopt nooit vooruit zal komen, maakt hij een ge-dachtesprong naar de meester die bij uitstek vooruit kwam via een veelheid aan ontleningen en dat bepaald niet deed door een soep te maken waarin de ingrediënten in het geheel niet meer te herkennen waren: Rubens. Eerst stelt hij dat wanneer men iets aan een voorbeeld uit de oudheid ontleent, de rest van het werk in waarde het voorbeeld gelijk moet zijn of liever nog in deugd overtreffen. Hij vervolgt dat Rubens eens door iemand werd verweten dat hij hele beelden van de Italianen overnam en zelfs daartoe tekenaars naar Italië stuurde. Rubens had toen op die kritiek geantwoord: "zy mochten 't hem vryelijk nadoen, indien zy'er voordeel inzagen", Hier meede te kennen gevende, dat yeder een niet bequaem en was zich van dat voordeel te dienen'.⁶⁵ Hier spreekt dus de grote meester spottend tot degenen die menen dat dit een ongeoor-loofde praktijk is, tenzij het niet te ontdekken valt. Het is juist aan de grote meester om op die manier zich zodanig te meten met de oudheid en de grootste voorgangers, dat voor kenners duidelijk zichtbaar is met wie en welk werk hij zich meet.

Junius lijkt deze houding als enige duidelijk te verwoorden, wanneer hij stelt dat het werk van een 'goet meester' niet al te veel overeenkomst moet vertonen met dat van 'andere vermaerde Meesters', maar indien dat wel het geval is, moet hij die overeenkomst 'met opzet schijne ghetroffen te hebben ...'. Het staat ieder vrij een andere kunstenaar op deze manier eer te betuigen, want '... die Konstenaers spannen, mijne dunc-kens, de kroone boven d'andere, de welcke d'oude Konst omtrent een niew argument naerstighlick oeffenen, om haer Schilderyen door dit middel met het aengenaeme ver-maek van een ongelijcke gelijkheyt behendighlick te vervullen'.⁶⁶ Dit is weggelegd voor een 'goet kunstenaar' die zich met andere 'vermaerde Meesters' meet.

Als Junius klaagt over schilders die uit allerlei historiën stukken overnemen die 'on-konstighlick ende ongheluckighlick aen malkander gheklampt sijn' en schamper zegt dat zij nog trots zijn ook op zulke werken, zich nota bene beroepend op 'een krachtighe ende meer dan menschelicke ingheestinghe', lijkt het of hij daarmee kritiek geeft op schilders die denken dat ze zich dezelfde werkwijze kunnen permitteren als een waar-lijk groot kunstenaar als Rubens, terwijl zij juist diens 'krachtighe ende meer dan men-schelicke ingheestinghe' ontberen.⁶⁷

In de Italiaanse kunstliteratuur wordt dikwijls over deze werkwijze gesproken, waar-bij ook blijkt dat, als het niet goed gebeurde, het juist als een zwakte kon worden ge-zien. De discussies rond de nadrukkelijke ontleningen van Domenichino aan Annibale Carracci getuigen hiervan. Passeri verdedigt deze op fraaie wijze, zeggend dat Do-menichino's ontleningen niet getuigen van 'zwakheid van inventie en evenmin van ge-

'Een nieuwe vertekening van het Rembrandt-beeld', in: *Oud Holland* 101 (1987), p. 289.

65 Van Hoogstraten, *Hooge Schoole*, p. 193. Zie voor een andere interpretatie van dit citaat het artikel van Thijs Weststeyn in dit nummer.

66 Junius, *De Schilder-konst* (n. 20), p. 29.

67 Junius, *De Schilder-konst*, p. 309. Zie Emmens, *Rembrandt en de regels* (n. 4), p. 60 voor een andere inter-pretatie.

brek aan goede structuur, omdat door deze diefstal Domenichino ons een grotere waarheid laat ontdekken, die weet hoe een houding te gebruiken en deze op zo'n vaardige manier toe te passen dat het noodzakelijk en passend leek. Zijn figuren ontleend voor een precies doel, waarbij ze perfect en succesvol geplaatst zijn, geeft Domenichino altijd een duidelijke demonstratie van een diepgaande kennis en een zeer perfecte smaak in al zijn werken'.⁶⁸ Dit laat zien hoe de toeschouwer voorbij het schilderij en voorbij de directe overeenkomst moest kijken om de 'diepere waarheid' te vinden die door vergelijking van twee kunstenaars werd veroorzaakt. De toeschouwer moet het nieuwe argument in de ongelijke gelijkheid onderkennen, om met Junius' woorden te spreken. En, zoals Poussin getuigt, dit was juist een manier om *novità* ten toon te spreiden. Eveneens sprekend over Domenichino's ontleningen aan Carracci, stelt hij vast: 'Noviteit in een schilderij bestaat niet in de eerste plaats uit het kiezen van een onderwerp dat niet eerder werd gezien, maar uit een goede en nieuwe ordening en uitdrukking, zodat het onderwerp, hoewel het op zich gewoon en slechts is, nieuw en bijzonder wordt'.⁶⁹

Hoewel wij bij het zien van Rembrandts werk niet snel aan Poussin zullen denken, is deze gedachte, die gangbaar moet zijn geweest onder ambitieuze kunstenaars uit die tijd, geheel van toepassing op de wijze waarop Rembrandt omging met onderwerpen die internationaal zeer conventioneel waren. Rembrandt wilde zich zo ongetwijfeld plaatsen in de lijn van de waarlijk groten, die met hun uitzonderlijke aangeboren talent wedijveren met andere beroemdheden. Een goed voorbeeld van een directe wedijver met Rubens is Rembrandts *Roof van Proserpina* van ca. 1631 (afb. 22), een werk dat hier slechts kort wordt aangehaald om iets te laten zien van de manier waarop Rembrandt diens inventie met 'een nieuw argument' verrijkte in een betrekkelijk vroeg werk.⁷⁰ Rembrandts uitgangspunt was de gravure van Pieter Soutman naar Rubens' verbeelding van deze mythe (afb. 21). In Rubens' inventie is het klassieke voorbeeld – in dit geval een sarcofaag-reliëf – waarlijk 'tot leven' gebracht en zien wij diens ideologie van selectieve imitatie van zowel de natuur als antieke sculptuur verbeeld. Het formele voorbeeld van de oudheid bleef daarbij voor hem maatgevend; zijn figuren vormen een heroïsch ras dat Rubens' visie toont op een fysiek – en in het verlengde daarvan – moreel en intellectueel superieur verleden.⁷¹ Rembrandt ging het daarentegen om wedijver met de grootste eigentijdse kunstenaars die de oudheid in zijn visie al lang hadden overtroffen; voor hem was het formele voorbeeld uit de oudheid geenszins maatgevend.

68 Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori, ed architettich hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772, p. 4. Geciteerd in Loh, 'New and Improved' (n. 2), p. 496.

69 'Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura,' in: G.P. Bellori, *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Rome 1672, p. 462. Geciteerd in Loh, 'New and Improved' (n. 2), p. 496.

70 Velen hebben reeds gewezen op de relatie met Rubens' inventie en met de teksten van Claudianus (zie *A Corpus* (n. 6), dl 1, A 39). Zie over dit schilderij vooral: A. Golahny, 'Rembrandt's Abduction of Proserpina', in: R.E. Fleischer en S. Scott Munshower (red.), *The Age of Rembrandt. Studies in Seventeenth Century Dutch Painting, Studies in Art History from the Pennsylvania State University* 3 (1988), p. 28-46.

71 Muller, 'Rubens's Theory' (n. 3), p. 237: 'The heroic race that stands at the center of his art can be seen as Rubens's re-creation, through the mediation of ancient sculpture and Renaissance painting, of the physically and, by implication, morally and intellectually superior past'.

Afb. 21. Pieter Soutman naar Pieter Paul Rubens, De roof van Proserpina, gravure.



Afb. 22. Rembrandt van Rijn, De roof van Proserpina (ca. 1631). Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

Rembrandts benadering sluit geheel aan bij de opvattingen van de jonge Huygens, die in de autobiografie van zijn jeugd uit 1629 niet alleen schrijft dat de jonge Rembrandt met zijn werk de ouden en al wat Italië heeft voortgebracht verre heeft overtroffen, maar die ook in zijn relaas over de retorica stelt dat tijdgenoten als Johannes Wtenbogaert en John Donne hun grote overtuigingskracht niet door het volgen van regels uit de oudheid hebben bereikt, maar door eenvoud, natuurlijkheid en ongekunsteldheid die door aangeboren talent wordt ingegeven. 'Laat de hele oudheid hier eens

naar luisteren en al degenen die in haar voetsporen retorische kunstgrepen zo onweerstaanbaar vinden', schrijft hij, een uitspraak die opvallend verwant is aan wat hij een paar bladzijden verder over Rembrandt zegt:

Laat geheel Italië zich daarneven plaatsen en al wat van de vroegste oudheid aan indrukwekkends of bewonderwaardigs is overgebleven [...] ik wens dat al die nitwits ervan kennis mogen nemen, die volhouden dat tegenwoordig niets gedaan of gezegd kan worden, wat niet reeds vroeger in de Oudheid gedaan en gezegd is'.⁷²

Datgene wat Huygens zo hogelijk waardeert, het aanspreken van de menselijke emoties door middel van een zo groot mogelijke natuurlijkheid, herkent hij vervolgens feilloos in het werk van Rembrandt: daar ziet hij een tot dan toe ongekende levensechtheid in de verbeelding van de gemoedsaandoeningen, die hij vervolgens buitengemeen prijst door middel van de bekende *ekphrasis* van de Judasfiguur op Rembrandts *Judas die de zilverlingen terugbrengt*.⁷³

Dat is precies wat Rembrandt bewust als 'nieuw argument', als 'noviteit', toevoegt aan Rubens: een zo overtuigend mogelijke weergave van de 'natuureelste beweeglijkheid', zoals Rembrandt dit zelf in een brief aan Huygens noemde: de zo natuurlijk mogelijke uitdrukking van de gemoedsbeweging door middel van beweging van de ledematen van het lichaam, te bereiken door een suggestie van directe observatie naar het leven. Niet door middel van de conventionele klassieke houdingen, gebaren en proporties die we bij Rubens zien, maar door levensechte en waarschijnlijke acties en reacties. En dus zien we een doodsbang meisje dat panisch in het gezicht van haar ontvoerder klauwt, terwijl haar vriendinnen, zich vastklampend aan de slip van haar mantel, op hun buik worden voortgesleept. Het laatstgenoemde motief had Rubens geïntroduceerd, maar wordt door Rembrandt ten volle uitgebuit. Iets dergelijks zien we gebeuren met Proserpina's mandje met bloemen dat in Rubens' versie zojuist op de grond gevallen is; bij Rembrandt is het nog halverwege de val, suggerend dat Proserpina het nog maar net heeft losgelaten. Beide kunstenaars baseerden zich overigens op de tekst van Claudianus, wat aan diverse details is te zien.⁷⁴ Maar Rembrandt, die hierbij hulp moet hebben gehad van iemand als Huygens – en dit schilderij was waarschijnlijk een jaar na het ontstaan al in de stadhoudelijke verzameling – volgde de tekst veel nauwkeuriger, zoals onder andere te zien is aan de door Claudianus beschreven geborduurde mantel met gesp.⁷⁵ Naast de suggestie van 'het leven zelf', is het niet de klassieke naaktheid van het formele voorbeeld dat hij volgde, maar een zo getrouwe mogelijk voor ogen stellen van het in Claudianus' tekst zo beeldend beschreven moment.

Bij grote voorbeelden als Rubens en Titiaan was het dikwijls via prenten dat Rembrandt de strijd aanging, maar als er werk van een groot meester in het echt voorbij-

⁷² Huygens (Kan) (n. 39), p. 60 en p. 79.

⁷³ Huygens (Kan), p. 79. Huygens (Heesakkers) (n. 39), p. 86. Zie o.a. Van de Wetering, 'Rembrandt's Beginnings' (n. 9), p. 48-49 en E.J. Sluijter, 'Rembrandt's Early Paintings of the Female Nude', in: G. Cavalli-Björkmann, *Rembrandt and his Pupils*, Stockholm 1993, p. 36.

⁷⁴ Zie Golahny, 'Rembrandt's Abduction' (n. 70), p. 30-33.

⁷⁵ Golahny, 'Rembrandt's Abduction', p. 32.

kwam, zoals Titiaans *Flora*, die korte tijd in een Amsterdamse verzameling was, zien we hoe hij daarmee in wedijver gaat. Zo ontstond in 1641, waarschijnlijk kort nadat hij het gezien had, een eigen 'levensechtere' versie. Veel later in zijn carrière komt Rembrandt – met een geheel andere oplossing – terug op dergelijke wedijver, zoals met zijn *Flora* uit 1654.⁷⁶ Ongetwijfeld was er een kennerspubliek dat dit hogelijk waardeerde. Een wat dit betreft veelzeggende passage treffen we aan bij Roger de Piles, naar aanleiding van een werk dat Rubens vervaardigde voor de beroemde verzamelaar Lucas van Uffelen, wiens verzameling met vele Italiaanse schilderijen in 1639 in Amsterdam werd geveild.⁷⁷ Het betreffende werk, een dronken Silenus, was volgens De Piles door Rubens geschilderd in wedijver met 'Domenichino, Guido Reni, Guercino, Albani, Poussin, Van Dyck, Rembrandt en andere schilders die in die tijd een belangrijke plaats innamen in de republiek der schilderkunst'. Hij voegt daaraan toe dat 'Van Uffelen, een van de grootste kenners die ooit leefde, er plezier in had al deze illustere individuen tegelijkertijd te laten werken, om de resultaten op een zo eerlijk mogelijke manier te beoordelen; en ik bedoel met vergelijking, de een naast de ander plaatsen'.

In de zojuist geciteerde passage vinden we Rembrandt precies in een rijtje geplaatst waarin hij zichzelf graag zal hebben gezien.

Abstract – This essay explores the ways in which imitation and emulation (and their relationship) were discussed in Dutch seventeenth-century art theory and how this relates to contemporary practice as we can observe it in the paintings themselves. In contemporary art theory, the imitation of motif and compositions is considered either in relation to the various stages of the young artist's training, or as a technique that can only be covertly applied. Artists were stimulated to compete with others, but they were never recommended to do so by openly citing recognizable motifs or compositions, except if they chose a different subject matter from the painting they were citing. However, Rembrandt consciously emulated in many works other artist's subjects by way of recognizably similar motifs. This practice is only mentioned in a few anecdotes about renowned masters and once by Junius. It is reserved for the truly great to create something novel by 'dissimilar similarity'.

⁷⁶ Zie over deze werken onder andere: J. Lloyd Williams, *Rembrandt's Women* (n. 49), p. 208-209. Voor Rembrandts *Flora* uit 1641: *A Corpus* (n. 6), dl 3, A 142.

⁷⁷ R. de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Parijs 1677, p. 142-143: 'Rubens fit ce tableau en concurrence du Dominiquin, du Guide, Du Ghuerchin, de l'Albane, du Poussin, de Van Dyck, de Rembrandt et des autres peintres de son temps, qui tenaient un rang considérable dans la république de la peinture. Van Uffel, un des plus grands curieux qui ait jamais été, prit plaisir à faire travailler tous ces illustres en même temps, pour juger de leurs ouvrages de la manière du monde la plus sûre et la plus sincère, je veux dire par comparaison, en les approchant les uns des autres [...]'. Geciteerd door S.S. Dickey, *Rembrandt. Portraits in Print*, Amsterdam, Philadelphia 2004, p. 98.