

re, van wien de collectie Koenigs een Cavalier met hoogen hoed en degen rijk is.

Een der groote zalen was geheel gewijd aan een schitterende reeks teekeningen van Rembrandt. Wat zouden wij de onuitputtelijke veelzijdigheid van den meester, die met zijn vrijen geest toch nooit een vrijbuitersgeest, afzijdig van de cultuur van zijn tijd, geweest is, nog nader behoeven te omschrijven?

In de verzameling van de familie Koenigs, waarbij zich de teekeningen in het bezit van het museum aansloten, vond men Rembrandt op verschillende tijdstippen; Rembrandt den fantast; den kenner van bijbelsche verhalen; den liefhebber van het dier in zijn natuurlijke houding. En wie wel eens een kleine aanmerking heeft gehad op den geketenden leeuw, die er een beetje vreemd-heraldisch uitziet op De Eendracht van het Land, alsof de schilder er het ware wellicht niet van wist, die behoeft slechts te zien naar de vrije teekeningen naar leeuwen, op het leven betrap, zooals op de teekening van \pm 1645 (nummer 91 van den catalogus).

Men zag den portrettist en den penetranten bespieder van het Hollandse landschap. Meermalen is slechts een oud bedrukt stuk papier haastig genomen om een vibreerende notitie op vast te leggen.

Waar Rembrandt de lijntekening even luchtig waschte met sepia, blijven de indrukken vooral op zeldzame wijze in het geheugen gegrift en als erop geblazen leken de twee kleine, spinneweb-achtige landschappen, nummer 86 en 95.

Wij vonden Rembrandt met open oog voor de schoonheid van een Perzisch miniatuur; Rembrandt, die zijn hart uitstortte in een of ander verhaal, omdat het leven hem te bar werd en Rembrandt, die in zijn atelier een naaktmodel zonder veel uiterlijk-bekoorlijks, op een tabouret gezeten, natekende en met krijt later opwerkte of wel met een paar forsche trekken een vrouwtje in de omlijsting van een geopend venster plaatste.

Zoo leek hier het leven den dood overwonnen te hebben en het bezien van deze „levende” kunst is velen een genot geweest. J. ZWARTENDIJK

EEN REMBRANDT BIJ KLEYKAMP, DEN HAAG

Gedurende de Augustusmaand vond men in het Witte Huis te Den Haag een groot aantal oude schilderijen van doorgaans heel goede hoedanigheden, hoofdzakelijk uit de verzameling der firma D. Katz te Dieren. Best vertegenwoordigd waren hier o.a. de schilders Jan Steen, Jacob van Ruisdael, Jan van der Heyden, Rubens en Murillo, om enkelen der voornaamsten te noemen. Maar ronddwalend tusschen dit moois werd men telkens onweerstaanbaar getrokken tot een werk, dat eenigszins uit den toon viel, in dien zin dat het niet allereerst een schilderij geleek, maar eer de kracht en diepte bezat van een directe levensopenbaring. Dit volstrekt on-aesthe-

tisch en toch wonderschoon doek was Rembrandt's portret naar den dertienjarigen Titus; een bleek, peinzend kereltje met donkere droomoogen, achter den grooten lessenaar over zijn huiswerk gedoken, het broos en gul geschilderd, goud omlokt hoofd afwezig steunend op den duim. Waarin lag het zoo aparte van dit werk, waarom leek het zoo anders dan al het andere?

Het is gebruikelijk, in dit verband dadelijk te wijzen op Rembrandt's „menschelijkheid”; en ook dit werk, dat vroeger in het bezit was van den Earl of Crawford en dat mij op de onvergetelijke Rembrandt-tentoonstelling te Amsterdam tot de belangrijkste portretten leek te behooren, getuigt als alles wat Rembrandt schilderde, van een sterke, warme genegenheid en een opmerkelijk omvattend psychologisch inzicht. Maar tenslotte geldt dat zelfde voor Steen en voor anderen, die toch bij al hun levendige fijnheid en onmiskenbare verdienste geheel tot de wereld der normale verhoudingen schijnen te behooren. Dichter bij de waarheid komen wij, meen ik, als wij acht slaan op het tragische in Rembrandt's kunst. Hierin immers stond hij onder zijn land- en tijdgenooten vrijwel alleen — het eerst denken wij in dit verband aan den landschappelijk ingestelden Seghers, ten deele ook aan Aert van der Neer — en het is de vraag, of ergens ter wereld een schilder ooit de beklemming en de majesteit van het tragische heeft gebeeld op een met Rembrandt vergelijkbare wijze.

Wat verstaan wij eigenlijk onder tragiek? Dr. Bierens de Haan heeft in een niet lang geleden verschenen werk erop gewezen, dat het tragische niet is het ongelukkige in den gebruikelijken zin, maar enkel is dit ongelukkige, wanneer het als zinrijk symbool van een onafwendbare macht verschijnt in de „hoogere” werkelijkheid van het leven. Tragiek veronderstelt het begrip van een „vervallen grootheid”, van de vervallen grootheid echter, die zich voluit eigen grootheid bewust blijft. Wat wij tragisch noemen is in essentie het tot ondergang gedoemd zijn van de verheven Idee of het verheven Beginsel in een stoffelijke wereld van harde vormen en onedele feiten, dit als een gevolg van het te roekeloos zich blootstellen van de idee aan die wereld. Maar het is daarmee niet uit: in het volledig tragische houdt het sterven de belofte in eener wederopstanding, de loutering der fier gedragen smart leidt tot bevrijding.

Bij den geloofskrachtigen Rembrandt valt de nadruk zeer sterk op dit laatste moment van heilsherstel; ja het overheerscht in het werk zijner laatste periode in die mate, dat wij ternauwernood gerechtvaardigd zijn het woord tragisch te gebruiken. En toch is er iets van eindeloozen weemoed en van een sterven, een langzaam geluidloos afscheid nemen ook in dit beminnelijk rustig portret van Titus; zooals het in àl de latere werken is, in de magistrale Zelfportretten, waaruit geen enkele machts- of levensbegeerte meer spreekt, in het Joodsche Bruidje, als gedrenkt in een plechtige, zorgelijke onzekerheid — enkel de weelde der kleurmenging voorspelt

het toekomstig geluk! — tot zelfs in de Familiegroep van circa 1668, waar achter het innig feestelijke van de moeder met de kinderen op den voorgrond, het vreemde roerlooze is der gestalte van den vader, bijna een glimlachende verschijning uit den dood en zèker de beeltenis van een, die geestelijk niet langer geheel tot onze wereld behoort.

Inderdaad: Rembrandt's werk omvat gelijktijdig twee werelden, zacht en nauw merkbaar ineen vloeiend, zacht en nauw merkbaar elkander teniet doend. In de stof is de idee tot ondergang gedoemd, maar ook „sterft” omgekeerd de vorm in den geest. Rembrandt blijkt niet éézijdig een schepper en verheerlijker van vormen, als Steen en de anderen, hij heft gelijktijdig de geschapen of herschapen werkelijkheidsvormen op; hij zegt ons dat niet dit, dat het leven aan den buitenkant toont, het essentieele der dingen is, maar iets ongrijpbaars erachter, dat wij wel intuïtief volledig kunnen voelen, maar nooit wetend kunnen bezitten. Rembrandt kent niet alleen de vormenwereld, hij ontkent deze tevens; hij stelt haar, om haar weer op te heffen, geestelijk te vernietigen of wel in een wereld van louter droomvormen te doen overgaan.

Het is de vraag, of dit technisch te verwezenlijken zou zijn in een anderen stijl dan dien van Rembrandt en van den Barok in het algemeen: den stijl van het „schilderachtige” in den grootsten zin. Rembrandt's kracht ligt vóór alles in zijn onbepaalbare kleur, zijn uitgesproken neiging tot het monochrome, of juist tot een ongehoord rijke veeléénigheid van kleur, waarin alle kleurverbijzondering, alle „kleurigheid” dus, zoo glansrijk blijkt overwonnen. In dit portret van Titus herkennen wij iets van rood en van groen, maar het rood is geen rood meer en het groen, geen groen; eigenlijk is er slechts sprake van één geestelijke kleur en door deze maximale éénheids-expressie weet Rembrandt ook alle deelen der figuur in elkander te doen overvloeien, zooals de figuur op haar beurt in het fond overvloeit, zich erin terugtrekt, zich erin verliest, terwijl omgekeerd het fond aan de figuur meewerkt op een wijze, zooals voordien in de geschiedenis der schilderkunst nooit het geval was geweest.

En dit bedoelen wij in technisch opzicht, wanneer wij zeggen dat Rembrandt vormen stelt en hun bepaaldheid weer opheft; dat hij de groote mysticus is, die deze wereld niet alleen ziet, maar ook door-ziet, tot in haar vloeiende geheimzinnige kernen doorschouwt. Het tragische bij dezen diepzinnigen realist komt voort uit het besef, dat wij leven in twee werelden en tot geen van beide volledig kunnen behooren; vandaar de broosheid en de onzekerheid dier laatste schilderstukken. Maar het tragische wordt opgeheven door het moment van bevrijding, door het opgaan in het al, zooals de superbe kleur, het onvergelykelijke grijs-groen-bruin-rood-goud, het ons jubelend voorspelt — neen, hier en nu doet ervaren.

W. JOS. DE GRUYTER

