

**28 maart 2012**  
**Comenius 420 jaar**



**Ritratto di vecchio**

Door Henk Roos

**Heeft Rembrandt Comenius geschilderd?**

Door Gamma

# Ritratto di vecchio

Door Henk Roos

**H**et moet in de warme zomer van 1973 geweest zijn, dat ik voor het eerst door de zalen van de *Galleria degli Uffizi* in Florence dwaalde. Maar helaas kan ik me niet meer voor de geest halen of ik toen de schilderijen van Rembrandt heb gezien. In 1982 was ik er weer, en deze keer zijn ze me niet ontgaan. In zaal 44 hangen twee zelfportretten en het *Ritratto di vecchio*. Dit *Portret van een oude man*, geschilderd rond 1660, werd in het 'Uffizi' (oorspronkelijk de 'kantoren' van de familie De Medici) ook wel aangeduid als *Portret van een oude rabbijn*. Ikzelf kon me niet aan de indruk onttrekken dat dit niet zomaar een oude man was, maar dat het hier ging om een ontroerend portret van Comenius. Ik was in die tijd al tien jaar als tekenleraar verbonden aan het Comenius College in Hilversum: de eerste school in Nederland die zich sierde met die naam. Ik kende heel wat afbeeldingen van Comenius en ik wist ook dat hij vanaf 1656 in Amsterdam woonde, op een steenworp afstand van de Rozengracht, waar Rembrandt na zijn faillissement een huis had gehuurd. Dus waarom zou die oude man niet Comenius kunnen zijn?

In 2006 zag ik het portret terug in Amsterdam. Ter gelegenheid van Rembrandt's 400<sup>e</sup> geboortedag organiseerde het Rembrandthuis namelijk een prachtige tentoonstelling onder de titel 'Zoektocht van een genie'. Het doek zag er bijzonder fris en helder uit, of het gisteren was geschilderd. Met het oog op deze bijzondere tentoonstelling waren de oude nagedonkerde vernislagen door de restauratieafdeling van het Uffizi zorgvuldig verwijderd. In de begeleidende catalogus neemt Prof. Ernst van de Wetering, leider van het Rembrandt Research Project (RRP) het schilderij op onder de titel: *Portret van Jan Amos Comenius*. Hij schrijft erover: 'Tegenover de grotere levendigheid van de penseelstreken in Rembrandt's latere werk staat dat de figuren worden gekenmerkt door een opvallende verstillings'. In een interview zei Van de Wetering het volgende over de identificatie: 'Ons team van het RRP had het schilderij te leen van het Uffizi in Florence. Voor ons is het voor 99% zeker dat dit een portret is van Comenius, de grote Tsjechische pedagoog, humanist en filosoof. Deze hypothese is in feite al eerder beschreven, maar wij zijn erin geslaagd om daarvoor nieuw en overtuigend bewijs te vinden. Rembrandt en Comenius moeten elkaar gekend hebben, bijvoorbeeld via de rijke familie Trip, die Comenius ondersteunde. Rembrandt schilderde Jacob en Margaretha Trip in 1661. Ik ga ervan uit dat de Tsjechische geleerde via hen in direct contact met Rembrandt is gekomen. De schilder was van nature erg nieuwsgierig. Hij zal ongetwijfeld zeer geïnteresseerd zijn geweest in de Tsjechische geleerde. Het portret van Comenius moet rond 1660 gemaakt zijn. Er zijn vele aanwijzingen dat de twee elkaar gekend moeten hebben.'

Inderdaad waren er al eerder kunsthistorici die deze hypothese hadden beschreven. Zo publiceerde de Tsjechische kunsthistoricus Karel Chytil al in 1914 een studie waarin hij speculeerde dat het *Ritratto di vecchio* Comenius voorstelde. Één jaar later schreef de Tsjech Gustaw Jaroš, onder het pseudoniem Gamma, er een uitgebreide beschouwing over. Het is deze tekst die hieronder volgt. Eind jaren tachtig trof ik het essay aan in de toenmalige bibliotheek van het Comenius Museum in Naarden, dat toen nog gevestigd was in het Spaanse Huis aan de Turfpoortstraat. Gamma beschrijft lyrisch - zelfs pathetisch en

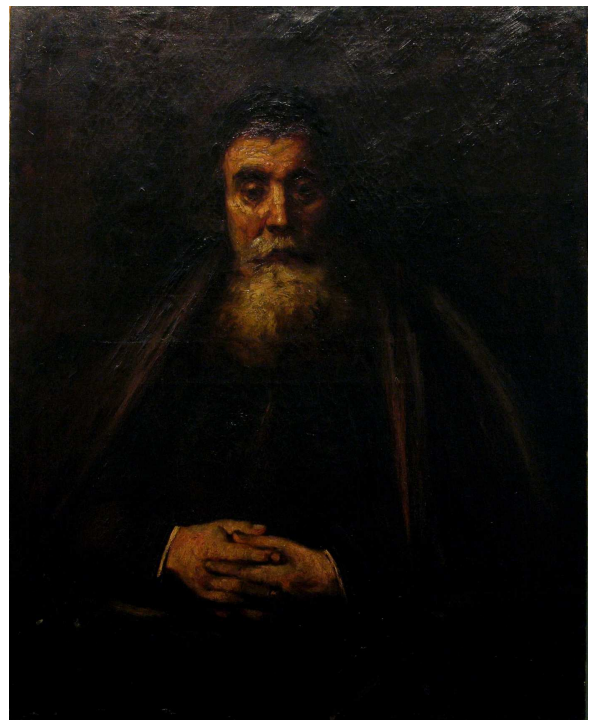
patriottisch - zijn ontmoeting met het portret van Comenius. Het hing toen nog in Galleria Palatina van het Palazzo Pitti. Rond die tijd is het doek gerestaureerd en later overgebracht naar de Rembrandtzaal in het Uffizi.

Het is fantastisch dat het Comenius Museum sinds maart 2009 over een fraaie kopie van het doek beschikt. Dit was voor mij de aanleiding om de beschouwing van Gamma nog eens terug te lezen. In 1922 is de tekst uitgegeven in een vertaling van Joost Hudig. Die vertaling is moeilijk leesbaar. De zinsbouw is niet altijd logisch, en het taalgebruik en de spelling zijn archaisch. Daarom heb ik een poging gewaagd om de tekst in meer hedendaags Nederlands te herschrijven en hier en daar van annotaties te voorzien. Aan het einde vindt de lezer een notenapparaat: 1)= Noten van de auteur; A)=Noten van de vertaler; I)=Noten van de 'transcripteur'

---



Rembrandt van Rijn (1606-1669):  
Portret van Jan Amos Comenius, (ca. 1660)  
olieverf op doek, 104x86 cm,  
Galleria degli Uffizi, Florence



Een kopie van dit doek is te zien  
het Comenius Museum Naarden

# Heeft Rembrandt Comenius geschilderd?

Door Gamma.

Vertaald uit het Tsjechisch door Joost Hudig  
Uitgegeven in 1922 bij Carl Schünemann, Bremen

Transcriptie Henk Roos 2012

**V**ooraf een persoonlijke ondervinding: toen ik enkele jaren geleden voor het eerst in de Florentijnse schilderijenverzameling der 'Galleria-Pitti', voor het portret van een naamloze 'oude man met lange baard' bleef staan, heb ik schijnbaar zonder enige reden iets bijzonders, of liever iets wonderbaarlijks gevoeld. De vele toeschouwers, die welhaast zonder uitzondering slechts de signatuur van de schilderijen bekijken, zonder het schilderij zelf te zien, gingen roezemoezig en onverschillig aan het zwarte portret van de onbekende grijsaard, die al langer dan acht geslachten dood is, voorbij, en mij, de enkeling, scheen het ineens, alsof deze grijsaard tot mij gesproken had, midden in het vreemde land, in onze moedertaal -, Boheems!

Het was geen gehoorsbegoocheling, maar het was een van die innerlijke gewaarwordingen, waarover men na twee seconden al weer pleegt te twijfelen, of het werkelijk buiten ons gebeurd is, dan wel alleen in onze fantasie.

Hoe het ook zij, het leek wel of het oude schilderij een beroep op mij deed; ik heb verder deze gebeurtenis niet ontleed.

In mei 1914 heeft zich voor de tweede maal - toen ik weer voor het oude portret stond - dat zelfde wonderlijke gevoel van mij meester gemaakt, dat deze naamloze, sedert lang heengegane grijsaard een van 'de onzen' zou zijn. De stomme onverschilligheid van de voorbijgaande mensen, van wie geen enkele meer dan twee seconden naar het portret keek, heeft dat geheimzinnige contact tussen ons beiden verzekerd en toen flitste opeens scherp de gedachte in mij door: "Het is onze Jan Amos!"

Sedert dat ogenblik bleef die gedachte bestaan.

Het portret, dat in mij het vermoeden heeft gewekt, dat het Comenius voorstelt, - door Rembrandt geschilderd, - hangt in de 'Sala Marte' der 'Galleria Pitti' (Galleria Palatina) in Florence, draagt het nummer 16 en is officieel beschreven als 'Ritratto di vecchio'. Rembrandts oorsprong staat vast, de datum is onbepaald, '±1658'. Het werd in klein formaat door de Florentijnse uitgever Brogi onder No. 1012 gereproduceerd. Ook heeft Allinari het eveneens in klein formaat onder No. 189 Gall. Pal. uitgegeven. Een kleine slechte autotypie verscheen in 'Klassiker der kunst' Rembrandt No. 211, een grote en veel betere autotypie komt in het 'Rembrandt-album' van 'Globus' in Berlijn voor, blz. 26, en in kleuren bij Hanfstengel te München. Geen van deze reproducties geeft natuurlijk het origineel volmaakt weer.

Mijn aantekeningen uit Florence zeggen over dit portret het volgende:

Vlak tegenover de beschouwer in vol *en face* zit een oude man van ongeveer 60 tot 70 jaar in een leunstoel met lederen rug, die tot de halve hoogte van het hoofd reikt; de rechterelleboog rust op een schuine houten lessenaar, de linker op de armleuning. De wangen zijn wel gevuld, maar vervallen, geelachtig bleek en naar de neus toe iets roder. Onder het hoge gerimpelde voorhoofd, waarboven dun grijs haar van onder een zwart kalotje tevoorschijn komt, kijken donkerbruine, door zware wenkbrauwen beschaduwde ogen, die voor de helft

door grote oogleden bedekt zijn. De onderoogleden zijn gezwollen. Een enigszins neergeslagen en naar binnen gekeerde blik, blijkbaar de blik van een denker, van een peinzers. Een lange, smalle, zwak gekromde neus met fijn gevormde neusvleugels. De lippen gaan schuil onder de witte baard. De wangen zijn haren bezet, aan de kin is de baard dichtbegroeid en in twee helften verdeeld. Langs de slapen hangen van onder het zwarte kalotje tot halverwege de wangen grauwe, weelderige haarlokken neer; zij bedekken de oren. De blanke gevulde handen zijn gevouwen en rusten op de rand van de lessenaar. De grijsaard draagt een gesloten donker gewaad, dat op de borst door een lijn gedeeld schijnt. Over de schouder hangt een zware ruime mantel, die vermoedelijk tot op de grond hangt. De kraag van het hemd is onder de kin door de baard niet zichtbaar, maar de smalle strookjes van de hemdsmouwen komen uit de mouwen van het gewaad tevoorschijn. Op de lessenaar liggen enige losse vellen papier, blijkbaar niet van een boek. In de donkere achtergrond ziet men verder niets.

De voor driekwart weergegeven gestalte is levensgroot; het portret is op het doek gemeten 102 cm hoog en 83 cm breed; de achtergrond is donker, bijna zwart van toon. Daartegen steken af het gelaat, de handen, de witte baard en het grijze haar, een hoekje van een vel papier, de kanten van de hemdsmouwen, de opengeslagen voering van de mantel en de spijkers van de rugleuning van de stoel.

Zonder twijfel geeft het portret een 'schrijver' weer. Deze schrijver zal hoogstwaarschijnlijk een priester of een predikant zijn (het zwarte kalotje); hij is geen katholiek, want hij draagt een baard. Blijkbaar heeft hij een diependenkend karakter, waarvan de naar binnen gekeerde blik getuigt, evenals de in rustig nadenken gevouwen handen met de onwillekeurig in elkaar geklemde vingers (zoals men dit bij mensen waarneemt, die gewoon zijn uren lang ononderbroken na te denken, waarneemt). Het gelaat toont – hij heeft reeds de 60 jaren overschreden –, dat hij in zijn leven veel heeft gedacht, veel zorgen heeft gehad en veel geleden heeft. Hij heeft zeker veel geschreven, want bij het onderzoek van het origineel in Florence kwam het mij voor, alsof op de wijsvinger achter het tweede lid een knobbel was, zoals die vaak op een hand gevormd wordt, die tot veel schrijven is genoodzaakt. Overigens wijst de geelbleke gelaatskleur op een gedurig zittend leven, dat aan 'schrijven' gebonden is. Deze oude schrijver boette zijn ijver zeker met een leverziekte, en daardoor leed hij aan koude, die hem noodzaakte ook binnenskamers bij zijn literaire bezigheid de zware mantel aan te trekken. Zijn levenswijze was stellig bescheiden, teruggetrokken en armoedig, zoals het gewaad, de lessenaar en de achtergrond aantonen.

Hij is ondanks de eenvoud en armoede zeker een belangrijke verschijning geweest. De kop toont, zoals de schilder hem afbeeldt, een machtige en omvangrijke geest, die in gedachten en plannen verdiept, ziekte, lijden en ouderdom overwint.

Deze schrijver van onmiskenbaar grote geestkracht was zeker geen Hollandse geleerde; in dat geval toch zou de traditie wel zijn naam en het portret tezamen bewaard hebben. Hij was blijkbaar een vreemdeling.

Hij werd hoogstwaarschijnlijk niet buiten, maar in Amsterdam geschilderd, want Rembrandt kwam na de gerechtelijke verkoping in 1656 de stad niet meer uit.

Indien we aannemen dat het portret rond 1658 is ontstaan, kunnen we ervan uitgaan dat deze schrijver, die priester of predikant is van een niet katholieke kerk, en in de ouderdom van 60 of 70 jaar, die op eenvoudige wijze als filosoof in 1658 te Amsterdam woonde, Jan Amos Comenius zou kunnen zijn.

Comenius was inderdaad 66 jaar oud, toen hij voor de tweede maal in 1657 naar Amsterdam kwam. Voor de eerste keer kwam hij er als 21 jarige student, voor de tweede keer kwam hij er 45 jaar later; dit maal zou het de laatste keer zijn, want van daar leidde zijn weg uiteindelijk naar de Waalse kerk te Naarden. Hij kwam - door Europese roem begeleid - naar Amsterdam, als gast van de familie De Geer. Hij, de dulder en banneling, de laatste bisschop van de Broedergemeente, die wreed verstrooid werd en elders verkwijnde. Deze grote tragische gestalte ondervond zeker de belangstelling van Amsterdamse intellectuelen en niet alleen van de uitgevers van zijn werken (het in de hele wereld bekende 'Janua Linguarum' en de satirieke 'Didaktik'). Het is dus meer dan waarschijnlijk dat Rembrandt wist wat voor een man met Comenius in de stad was aangekomen.

En hoewel de grote schilder in die tijd al na het bankroet de bittere weg van smaad, schande, ellende en burgerlijke achteruitgang betreden had, en eenvoudig behuisd met de zijnen op de Rozengracht woonde, en verouderde en zijn 'laatste' diepaangrijpende werken maakte, die niemand billijkte of kocht, was het toch meer dan waarschijnlijk, dat hij bij de komst van Comenius zijn blik in spanning had opgericht.

Wellicht was het niet het aureool van de roem, doch eerder de tragische glorie van de smart, in de gestalte van de Bohemer, die Rembrandt boeide. De schilder had immers van zijn jeugd af aan een zeldzaam fijne gevoeligheid gehad voor het menselijk lijden: van de zwervers op de Hollandse wegen, de vreemde, onder strijd oud geworden grijsaards uit het Amsterdamse Getto, tot het lijden van Jezus toe.

Alle wreedheid, die het leven op het hoofd van deze Europese hervormer uit het onbekende land ver van Amsterdam had gestapeld - en wat de legende er nog bij verdichtte, - moet de grote vertolker van het leed hebben kunnen boeien, zelfs in zijn eigen afkeer van de wereld.

Maar er waren bovendien nog andere omstandigheden, die Rembrandt met de verschijning van Comenius in aanraking gebracht kunnen hebben, die in hem het verlangen konden wekken, de martelaar te schilderen.

Rembrandt was namelijk (zoals enige jaren geleden de beste Hollandse kenner van het werk en leven van de meester, Dr. A. Bredius, overtuigend heeft aangetoond) een religieus sektariër en wel een Mennoniet. De Mennonieten, een Friese geestelijke stroming, volgden de leer van de anabaptistische Friese dominee Menno Simons. Hij stond, wat zijn overtuiging aangaat, in sommige opzichten dicht bij de opvattingen van de Boheemse broeder, zoals bijvoorbeeld in zijn mening over de eed, over de organisatie van zijn kerk en over de ontoelaatbaarheid van oorlog.

Zijn belangstelling voor sommige speciale geestelijke stromingen had Rembrandt vroeger reeds enkele malen in een kunstwerk getoond, in een met penseel of etsnaald uitgevoerd portret van verschillende predikers van kleinere zelfstandige kerken. Bijvoorbeeld van de predikanten Anslo, Eleazar Swalmius, J. S. Sylvius, de voorganger van de remonstrantse gemeente, Uytenbogaerd en anderen.

Het is dus bij deze levendige belangstelling voor de verschillende religieuze verkondigers van een geloof eigenlijk meer dan waarschijnlijk dat Rembrandt ook de komst van de bisschop van de broedergemeente uit het verre land interessant heeft gevonden. Dit temeer omdat deze door een tragisch aureool omgeven was en ook door zijn bekentenissen innerlijk met hem verwant moet zijn geweest. Hierin kan de prikkel voor de kunstenaar eerder gevonden worden dan in Rembrandts bekende zwak voor merkwaardige buitenlandse verschijningen.

Een tweede omstandigheid is in Comenius' mysticisme gelegen, dat zich juist in het eerste jaar van zijn verblijf in Amsterdam op zo verrassende wijze voor het beschaafde en 'illustere' Europa geopenbaard had, namelijk door de verschijning van het boek der profetieën (Kotter, Drabik, Poniatowska) 'Lux in Tenebris'.

Deze kant van het wezen van de grote pionier van de intellectuele beschaving werkte waarschijnlijk zeer sterk op Rembrandt in, die eveneens naar de mystiek overhelde, zoals men uit een reeks van zijn werken kan aantonen. Het is voldoende om deze beide aspecten – religieuze verwantschap en mystiek – in herinnering te houden, om te begrijpen dat ze nog door het eigen bittere lot bij Rembrandt versterkt konden worden. Daardoor kon hij innig doordringen in het geestelijk leven van de Boheemse grijsaard. Dat alles kon gemakkelijk in de kunstenaar de wens wakker roepen, deze door geloof en lot, door wilskracht en onvermoeid werken aan hem innerlijk zo verwante geest, juist zó uit te beelden, als hij hem in zijn binnenste zag.

Werkelijk schijnt mij dit alles op het Florentijnse portret weergegeven te zijn: zowel de persoonlijke geestkracht, als ook alle wreedheden en kwellingen van het leven, de diepe gedachtenconcentratie op hetgeen buiten deze wereld is, de onverzettelijke wil om deze wereld en haar vervolmaking voor de hergeboorte van de mens, tot het einde toe te dienen.

Daarom hoeft men zijn voorstellingsvermogen geen geweld aan te doen, om te betogen, dat de schilder van de Rozengracht van de gelegenheid gebruik heeft gemaakt de grote gast van de patriciersfamilie De Geer, te schilderen. Ondanks het feit dat de wereld zich van Rembrandts kunst afwendde en ondanks de spot en veroordeling, die hij moest verdragen van de 'gladde' modeschilders van de 'gegoede Amsterdamse families' op zijn 'kladwerk', had Rembrandt nog trouwe leerlingen en beschermers genoeg, om hem het schilderen van een Europese beroemdheid als Comenius, mogelijk te maken 1). Doch het is ook mogelijk, dat hier het zakeninstinct van de uitgever van Comenius' werken een rol speelde, die voor eigen voordeel een portret in zijn werken wenste en genoeg van de waarde van Rembrandts werk overtuigd was, om te begrijpen, dat hij een goed gelijkend portret van de schilder voor weinig geld kon krijgen. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper...* I). Of is de aanmoediging voor het portret misschien van de familie De Geer gekomen, wier gast Comenius was, en die voor hun familieverzameling het beeld van de man wilde bezitten, met wiens eeuwige roem ook de herinnering aan hen op zo edele wijze is verbonden.

Ik zou op een der spinnen gelijken, die in de kleurrijke tintelingen van deze herfst op hun eigen gesponnen fladderende draadjes hoog boven de grond zweven, wanneer ik niet het overtuigend bewijs had in de gelijkenis der trekken van dit portret met een andere 'gewaarborgde' echte beeltenis van Comenius.

Hierbij denk ik niet aan de talrijke oude gravures, want het is door ervaring bekend dat de oudere graveurs in het treffen van de juiste gelijkenis nogal eens tekort zijn geschoten. Ik denk natuurlijk nog veel minder aan een overlevering waarnaar jongere kunstenaars probeerden het portret van Comenius te schilderen, zoals Jaroslav Čermák (in het Rudolphinium). Hoewel ondanks dit alles al die afbeeldingen een wonderlijke overeenkomst vertonen met het Florentijnse schilderij van Rembrandt, kon het vermoeden ontstaan dat de oude etsers en graveurs een bepaalde afbeelding hebben gebruikt, die wellicht naar het heden ten dage naamloze portret van Rembrandt is gemaakt A).

Wél moet ik denken aan een schilderij, dat in 1905 werd ontdekt en door het Rijksmuseum te Amsterdam is aangekocht. De reproductie daarvan is door

de destijds beste Comenioloog Professor Kvačala naar Praag afgestaan om als bijlage te dienen voor het eerste boek, dat de Boheemse Bibliofielenvereniging uitgaf, namelijk: 'Het testament der stervende moeder der Broedergemeente', geschreven door Comenius.

De gelijkenis van dit portret met het Florentijnse schilderij springt dadelijk in het oog. Ze is zó sterk, dat ze voor mij als bewijs voldoende is dat Rembrandt inderdaad Comenius schilderde en dat deze geportretteerde één en dezelfde is als die op het 'portret van een grijsaard' in de 'Galerie Pitti'.

Het bedoelde portret vertoont een grijs wordende man van ongeveer 50 jaar, wat het vermoeden wekt, dat dit portret in 1641 geschilderd werd, toen de 49jarige Comenius uit Engeland via Leiden naar Zweden reisde. Het ontstond op bestelling van Lodewijk de Geer en werd gemaakt door Jurriaen Ovens, een leerling van Rembrandt.

Een gedetailleerde vergelijking van de trekken op beide schilderijen – waarvan de reproducties hier achter weergegeven zijn – toont aan, dat de ongeveer vijftigjarige, in 1641 geschilderde man, dezelfde is als de grijsaard op het Florentijnse portret. Op beide zien we dezelfde ovale gelaatsomtrek, volle wangen, een smalle, lange, zwak gekromde neus met dunne neusvleugels, donkere, onder de zware oogleden sterk gewelfde ogen, dichte wenkbrauwen, boven het hoge voorhoofd dun haar en verder de in twee helften gedeelde baard. De houding van lichaam en kop is dezelfde. Op beide portretten dezelfde donkere, eenvoudige kleding, een zwart mutsje of kalotje en een mantel 2). Ook wanneer we deze dingen (zoals o.a. de over de oren hangende haardracht, de mantel, etc.) op rekening van de 'tijd' brengen, blijft er toch iets in de persoon, dat de 'tijd' niet heeft kunnen aanbrengen: een bijzondere in gedachten verzonken en naar binnen gerichte blik, die de ganse gelaatsuitdrukking beheerst.

Deze ogen uit het jaar 1641 moesten wel na 15 zware jaren, vol van kwellingen, ontgoochelingen, sterke geestesarbeid met hoop en onwonderbaar geloof aan een betere wereld, aan het leven, aan de mensheid, een bijzondere uitdrukking hebben. In 1658 moesten die ogen die iets bittere, in mystieke nevel gehulde en toch ongebroken uitdrukking krijgen, die de grijsaard van Rembrandt ons laat zien. Daartussen ligt een bewogen en nog groter innerlijke geschiedenis: mij spreken ze van één en hetzelfde wezen, van één en dezelfde natuur.

Nu komt de vraag naar voren: Hoe nu, waarom komt Gij pas nu met uw vermoeden? Waarom moest dit portret van een beroemd man tot oktober 1915 slechts een onopgemerkt 'portret van een grijsaard' blijven, waaraan ganse scharen van onverschilligen zijn voorbij gegaan? En, waarom kwam niemand vóór u – scherpzinnige en gelukkige – op het idee, dat er een betrekking tussen Rembrandt en Comenius moet hebben bestaan?

De oorzaak, waarom dit Florentijnse portret anoniem bleef, kan in de beide betrokken figuren zijn redenen hebben.

Wat Comenius zelf aangaat, moeten we in de eerste plaats aan de houding van de Boheemse broeders tegenover de kunst denken, die misschien niet van een totale afkeer, dan toch wel van koelheid getuigde. Door deze opzettelijke onverschilligheid kon nauwelijks sprake zijn van een juiste beoordeling van Rembrandts werk, c.q. van dit portret. Daarbij moet men wel bedenken, aan welke kritiek Rembrandt in zijn laatste levensjaren onder de invloed van de mode-critici van die dagen blootstond 3) II). Bovendien was Comenius' belangstelling in geheel andere richting werkzaam; zijn ziel was vervuld met een koortsachtig streven naar verbetering der menselijke dingen, gepijnigd door de smart over het lot van de Broedergemeente en van zijn vaderland.



Tegenover deze bloedserieuze belangen moest hem dit schilderen louter spel schijnen. Om te begrijpen dat dit spel voor een andere geest een volle levensvervulling konden zijn, stonden de broederlijke onkunstzinnige, zoal niet anti-kunstzinnige opvoeding en de dagelijkse arbeid hem in de weg III).

Andere omstandigheden die de verhouding van Comenius tot de kunstenaar en zijn werk bepalen, waren misschien van sociale, religieuze en esthetische aard. Men moet bedenken dat Comenius deel had aan het hoogste plan der geestelijke wereld van Europa en dat hij zich daarvan bewust was. Hij was een man, die met de heersers, de staatslieden en de hoge adel omging en in uitgebreide correspondentie stond met de belangrijkste geesten van zijn tijd. Hij genoot als pedagoog en schrijver en als schoolhervormer Europese roem. Hij werd zelfs door het Engelse parlement uitgenodigd, om zijn 'pansofistische' plannen ter uitvoering voor te dragen IV). En hij was ook nog bisschop, zij het van een verstrooide kerk.

Tegenover deze man, die in Amsterdam met hoge achting werd behandeld, stond een schilder, wellicht in een armzalige werkkieel, die ergens op de Rozengracht woonde; een man, die zoals in heel Amsterdam werd gekletst, door een onzinnige, verkwistende levenswijze tot de bedelstaf verarmd was en wiens bezittingen door de schuldeisers ongeveer een jaar eerder tot op het laatste stuk publiek verkocht waren. Zou het een wonder zijn, wanneer de grote geleerde uit Bohemen zich niet al te zeer bekommerd had, om door een verarmde Hollandse kunstenaar geschilderd te worden?

Comenius was in heel zijn wezen eigenlijk een 'katholiek' denker, dat wil zeggen niet in de zin zoals wij heden het woord 'katholiek' begrijpen, maar in die betekenis van zijn levensbedoelingen. Namelijk, dat de mensheid der gehele wereld één geloof, één beschaving, één wijsheid zou kunnen bezitten (kat-holen-gèn = over de gehele aarde). Het is bekend, hoe ingespannen Comenius zich in woord en geschrift voor de verzoening tussen alle kerkgenootschappen heeft verklaard en hoe hem alle geloofsverdeling tegen de zin was. Om deze reden kan de menist Rembrandt hem mogelijk ook weinig belang inboezemen. Maar wat de strenge 'Broeder' Comenius misschien wel bezwaarlijk vond, was het feit dat de arme schilder nog pas onlangs in Amsterdam ergernis gewekt had door: een onzedelijke verhouding met een vrouw, waarmede hij niet getrouwd was. Het was nauwelijks drie jaar geleden dat zijn 'bijzit' Hendrickje tot drie keer toe voor de geestelijke rechtbank was gedaagd om wegens 'onzedelijke levenswandel met de schilder Rembrandt' berispt te worden en werd uitgesloten van het sacrament van het heilig avondmaal. Het toenmalige Amsterdam kon zeker niet begrijpen wat Hendrickje voor de grote meester betekende, noch hoe het samenleven met deze vrouw, na de vroege dood van Saskia, op zijn door smart verscheurde ziel, op zijn werk inspirerend kon zijn. Het Amsterdam van die dagen beoordeelde de schilder, zijn ziel en zijn innerlijk leven met de voor elke kleinburgerlijke filister bruikbare maatstaf. Zo kon het op de arme grote man spuwen en hem met de vinger nawijzen. – Wat dat betreft was het toen geen haar beter dan in ónze eigen kletswereld. Daarom mag men aannemen, dat zelfs na drie jaren de Amsterdamse echo ook tot het oor van de strenge gast, de bisschop der Broedergemeente, doordrong. Overigens stond ook Comenius aan verschillende lasterpraatjes bloot, waartegen hij zich door zijn geschriften had te verdedigen.

Deze omstandigheden, die de verhouding van Comenius tot de kunstenaar bepalen, hebben waarschijnlijk invloed op de beoordeling van zijn werk gehad. Ook wanneer hij niet een oude man was geweest, die zich van de wereld al bijna had afgewend, ongevoelig voor zulke ijdelheden, zouden bovengenoemde

redenen wel voldoende geweest zijn om zich om het portret van de hand van een zó in ongenade gevallen schilder niet te veel te bekommeren.

Wanneer wij aannemen dat het portret het eigendom van Comenius zelf is geworden, is het mogelijk dat hij er niet al te veel belang aan hechtte; misschien is het zelfs na voltooiing niet eens ingelijst en ergens in een kamertje of zolderruimte onder oude plunje verzeild geraakt, zodat het al gauw onder het stof zat en men het na enige tijd vergeten heeft. Want in die laatste paar jaren van zijn leven had de grijze Boheemse 'Ahasverus' slechts gedachten voor het 'Unum necessarium' V) en voor het scheiden uit deze wereld: hij werd naar zijn laatste rustplaats in de grafkelder te Naarden overgebracht.

Zijn povere nalatenschap werd verstrooid en onder de waardeloze overbodige stukken, waarvan de familie van de grote dode voor altijd afstand deed, kwam wellicht het oude dof geworden portret van de hand van een in ongenade gevallen schilder voor, wiens leven juist een jaar vroeger was geëindigd.

Er waren ook van Rembrandts kant redenen die er toe leidden dat dit schilderij van Comenius zo veel jaren onbekend bleef en niet herkend kon worden. Ten eerste door de artistieke eigenzinnigheid van de schilder, die onverschillig bleef tegenover de mode om het model weer te geven met een gladde gelijkenis en dit eerder als een gelegenheid beschouwde om er eigenlijk zichzelf in weer te geven. De portretten die Rembrandt schilderde (en tot op zekere hoogte geldt dit voor het werk van alle individuele kunstenaars) zijn in werkelijkheid evenzogoed portretten van Rembrandt zélf als van de personen, die voor hem zaten. Omdat de kunstenaar door die trekken, welke hem zowel opzettelijk als onwillekeurig in geestelijk opzicht sympathiek waren, in het bijzonder geboeid werd en ze daardoor sterker liet spreken. Het was hem er niet in de eerste plaats om te doen om het model zo objectief mogelijk 'naar de werkelijkheid' te schilderen! Het is daarom best mogelijk dat wat uit zijn handen als portret van Comenius kwam, geen natuurgetrouwe afbeelding was. Een onverschillige, die in de verste verte niet met Rembrandts ogen kon zien, maar slechts een eenzijdig bepaalde kijk op de verschijning van de grijze martelaar en mysticus der Boheemse Broedergemeente hebben kon, zou dat niet zijn opgevallen. Maar juist Rembrandt kon, vanuit zijn eigen 'ik' en eigen leven, die eigenaardige bijzondere blik van de grijze Comenius begrijpen en weergeven. Evenals de meester destijds door het eigenzinnig behandelen van de figuren op de pas later beroemd geworden 'Schuttersopkomst' (onjuist de 'Nachtwacht' genoemd) VI) zijn opdrachtgevers tegen zich innam, zou hij misschien met zijn 'onwaar' portret van Comenius niet eens zijn klanten bevredigd hebben. Hij had hem niet zo geschilderd, zoals elke willekeurige bekrompen Amsterdamse burger hem zag, maar zoals een geniale geest hem had gezien. Wellicht is hij daarmee zelf de oorzaak geworden dat in de figuur van de grote 'Broeder' van Europese vermaardheid later slechts 'een of andere grijsaard' zou worden herkend.

De tweede omstandigheid was daarin gelegen, dat Rembrandt ten tijde van zijn burgerlijk bankroet ook artistiek als failliet werd beschouwd: hij was opeens uit de mode, niemand wilde zijn schilderijen bezitten. De tijd was niet ver meer dat ze zelfs als kladwerk werden beschouwd. Hoe het ook zij, werken van de hand van een aan het oordeel der domme menigte prijsgegevene, worden niet meer gekocht. Ze worden ook niet meer met trots ter bewondering in de 'salons' opgehangen of door de kritiek met superlatieven en zakelijk geestdriftige 'apostroffen' geanalyseerd. De werken van een gevallen man ziet niemand meer, men herinnert ze zich niet eens, noch worden ze 'ontdekt'. De goede lieden vrezen, dat ze voor dom of conservatief gehouden zullen worden, als iemand ze

bij het bekijken van zó'n werk zou betrappen. Ze vermijden werk en kunstenaar angstvallig, opdat ze zichzelf niet aan de algemene spot zullen blootstellen. De doeken van zulke schilders, over wie de kleine tijd zijn oordeel uitsprak, blijven dan in het atelier. Als de kunstenaar eenmaal dood is, verdwijnen ze als 'prulwerk' waarmee nog een daklek in een stal gestopt wordt; rechtschapen meubelmakers maken er voorschoten van ..... Habent sua fata picturae.....VII)

Laten we ons nog eens in herinnering brengen, in welke duisternis van vergetelheid de naam en het werk van Rembrandt verloren ging. Een hele eeuw wist men niets van hem en pas in de 19<sup>e</sup> eeuw ging men hem 'herontdekken'. Wanneer de hele verschijning van een kunstenaar en zijn werk zomaar vergeten kon worden, was het des te eerder mogelijk dat een enkel stuk verloren ging. Vooral wanneer het een portret van een 'vreemde' betrof, die lang geleden door de wind des levens in het Hollandse land was gedreven en daar niet zo mee kon samengroeien, dat de herinneringen aan hem op den duur bewaard konden blijven. Zelfs verdween de herinnering aan zijn graf, en natuurlijk ook de herinnering aan zijn verschijning; en evenzo de herinnering aan het portret, dat in zijn tijd een zekere vergeten schilder Rembrandt van hem maakte.

Ziehier dan mijn artistiek vermoeden en de argumenten ervoor. Ik heb er geen redenen tegen kunnen vinden en zal er ook niet verder naar zoeken 4). Dat zal zeker door anderen gedaan worden, indien zij de kwestie de moeite waard achten.

Totnogtoe vond ik nergens, zelfs niet met een enkel woord, wie door het Florentijnse portret is voorgesteld. De publicaties van Dr. Bredius, waarin men misschien een woord over de ware persoon van Rembrandts werk zou kunnen aantreffen, zijn niet in mijn bezit. Wanneer het mogelijk is, dat pas in 1905 een oud Hollands portret van Jurriaan Ovens (nu in het Rijksmuseum) als de ware afbeelding van Comenius herkend is (een portret dat toch ook niet zo lang begraven is geweest!), kan dit evengoed met het Florentijnse doek gebeuren, dat weliswaar sinds lang bekend, maar niet herkend was. Dit is, wat ik anderen als vermoeden voorleg. Voor mij zelf is het allang niet meer een vermoeden, doch het is zekerheid geworden dat wij werkelijk met de beeltenis van onze Jan Amos op zijn 66<sup>e</sup> levensjaar te doen hebben. Wanneer de wegen naar Italië, die thans door de 'rode vloedgolf' overlopen zijn, weer vrij worden, weet ik dat ik me opnieuw naar de stad aan de Arno zal spoeden om mij in eerbied voor het portret van 'een of andere grijsaard' in de Galeria Pitti te zetten. Zelfs wanneer ik mij vergist heb, is er nog voor mij veel vruchtbaars in te vinden. Werden overigens in latere tijden niet voor dwalingen gehouden, wat vroeger als waarheden golden en waarvoor de mensen niet aarzelden hun leven op te offeren?

Het raadselachtige Florentijnse doek betekent voor mij een lichtend kruispunt van twee Eeuwigheidswegen, waarop twee der grootste geesten der mensheid elkaar hebben ontmoet en elkaar moesten verlaten. Vanuit dit punt worden ons wijde vergezichten geopend, ook van bijzondere schoonheid. Het is niet een uitzicht als door een venstertje van een historische roman, waar in het halfdonker deze beide molenaarszonen (welk een toeval!) aan onze geest in het stille Hollandse interieur of in een lawaaiige Amsterdamse buurt verschijnen. Maar beiden komen levendig, plastisch tot ons, als helden van de geest, tegen de achtergrond van de kleinburgerlijke ijdelheid in het land der lilliputters, als verslagen Gullivers. Belangrijker dan zo'n romantisch beeld lijkt mij dat zij beiden – de één een standvastig belijder, de ander een heftig ontkenner van de zinnelijk dingen, - hun God zochten. Beiden, die het leven – het grootste werk van God – zoveel onrecht had toebedeeld en tot de grond had verdeemoedigd, wisten desondanks (of liever juist daarom) onderworpen, trouw, onvermoeibaar,

ieder met het werk van hun eigen leven, toch dit grote Godswerk te dienen. Zoals zij tenslotte in zichzelf gekeerd, de wereld de rug toekeerden en toen hun 'eigen ik', hun waarachtigste individueelste werk vonden. Toen zij zich van alles afsloten vond hun werk bijna gelijktijdig daarin zijn doel: voor de hele wereld open te zijn en haar een schonere menswaardigheid te tonen. Bovendien vertonen beiden hetzelfde privilege van de uitverkorenen: de mens het beste te geven wat er is, en toch onbevlekt door materiële rijkdom, zelfs door de laster van 'profijtmakerij' bijna zo arm als een bedelaar heen te gaan. Dit wordt weliswaar door de lauwe 'wereldwijsheid' weersproken, die de geest als een winstgevendende steengroeve beschouwt, die 'geëxploiteerd' moet worden, maar uiteindelijk wordt slechts daarin een hogere waarborg voor het beste gevonden, wanneer het werk alleen om zichzelf wordt verricht.

Zo wordt dit onopgemerkte zwarte portret van Comenius – voor duizenden oningewijden die het museum vluchtig doorgaan slechts een verdonkerd doek, waarop de trekken van 'een of andere grijsaard' geschilderd zijn – zo wordt dit portret voor mij als een grote Menhir in het koninkrijk der Geesten. Voor mij, die door de aanraking van een gevoelsvermoeden ingewijd is, wordt het als een beeld uit roemruchte tijden, toen ééns eeuwen geleden twee overweldigend schone, gewijde levens uit de grootste van de mensheid samen één waren.

Daar in de Sala Marta der Galleria Pitti hangt een doek, dat nauwelijks onderdoet voor het beeld in de tempel van het oude Saïs, overvol van grote geheimzinnigheid, en toch zonder mysterie voor onwetende ogen VIII). Het zou mij meer genoeg doen, wanneer de juistheid van mijn vermoeden niet alleen voor mij, maar ook voor anderen die kracht had.

Ik geloof, dat het geenszins onbelangrijk is, zijn natie een beeltenis van één van haar grootste zonen te herschenken, geschilderd door een der grootste kunstenaars uit de hele kunstgeschiedenis. Een beeltenis uit de jaren, toen zijn geest zich op het hoogste punt bevond, geschilderd door een andere geest, die schijnbaar in diepe vernedering verkeerde, maar die in werkelijkheid tot de grootste vrijheid en de hoogste hoogte gestegen was.

Toch is het naar mijn mening nog belangrijker om dat beeld juist nu aan zijn volk terug te geven, in deze voor Bohemen zware tijden IX). Dit is het eigenlijke doel van deze woorden over het Florentijnse portret. Ze zouden te midden van de aan hoop arme dagen van 'de tweede zondvloed' een lichtzinnigheid zijn, wanneer het alleen maar over een kunsthistorisch vermoeden ging. Want in de tijden, dat voor de verschrikte ogen zelfs de diepste fundamenten van het leven schijnen in te storten en het voor de kleinen van geloof onzeker wordt of er nog wel een 'morgen' zal aanbreken, in zulke dagen wordt elke vak-esthetiek een koel spel.

Ik wilde integendeel helemaal geen spel spelen, maar juist in deze bange uren een werkelijk levensstuk creëren. Zoals ik de kunst opvat, als een bewust en trouw dienen van het goddelijke ideaal, zoals ik het leven met schoonheid en kunst voor iedereen een behoefte acht, zo wilde ik juist in deze moeilijke periode van de Boheemse geschiedenis op dat oude werk van Rembrandt wijzen, niet alleen om zijn esthetische waarde, maar juist om de verborgen opdracht, die het in de Boheemse werkelijkheid van heden heeft te volbrengen.

Wanneer de levenden niet spreken, dan mogen de doden het doen. Eens zullen er tijden komen, dat de grote gestorvenen het woord zullen nemen. Dankzij het lot, zien we ze tot nu toe machtig en trouw tegenover zichzelf en tegenover ons, zodat zelfs geen censor hun het zwijgen kan opleggen en geen kerker kan zegevieren. Indien wij levenden zwijgen, omdat het niet tot onze smaak behoort om zoals de oosterlingen in sprookjes of allegorieën te spreken,

kunnen de doden luid en vrij het woord nemen. Het is echter noodzakelijk dat de natie nu met gespannen aandacht naar de doden luistert. Juist om de onzekerheid van de kleingelovigen – of er wel een morgen zal aanbreken – om de twijfel en de kleinmoedigheid is het nodig de weg te wijzen, die gaat naar het denken en spreken van onze grote doden, om uit hun machtige geloof, voor het zieke heden, het vernieuwde geloof te wekken dat er een Boheemse morgen zal aanbreken. Het is nodig, om zich van de apathie van het heden af te wenden, om zich te wenden tot de sprekenden uit het verleden, opdat de natie over zich hore spreken wat ze horen moet, over verleden en toekomst, van de trouw aan zichzelf, van de ware levenswijsheid en de verbetering der menselijke dingen.

Comenius is een der onzen, die ons het meest zegt, wat ons leven eigenlijk behoeft en in toekomstige tijden nog nodig zal hebben. Uit hem ontspruit sterkere hulp, raad en kracht dan uit Johannes Hus, dat moeten we ook in dit jaar, 'jaar der waarheid', het jubileumjaar van Hus, bekennen X). De 'waarheid' van Hus, in de zin zoals hij ze opvatte - niet de waarheid in het algemeen – kan nauwelijks onze waarheid zijn. Zij kan misschien voor degenen die reeds buiten het christendom staan het laatste woord betekenen, wij kunnen onze overtuiging noch op de Bijbel, noch op het evangelie bouwen. De waarheid van Comenius, zijn ideaal, kan ook onze waarheid zijn. Hus staat dicht bij ons gevoel, want hij is voor zijn waarheid gestorven – Comenius niet. Maar de dood was en is nooit een bewijs voor de juistheid van een waarheid, want de mensen geven hun leven bereidwillig, met geestdrift zelfs, voor een onwaarheid en voor twijfelachtige waarheden, die later als dwalingen erkend worden. Het heidendom kent net zo goed als het christendom zijn martelaren. Zelfs het atheïsme kan zijn 'martelaren voor het geloof' aanwijzen.

Groter echter dan voor zijn waarheid te sterven, schijnt het ons, geheel voor zijn waarheid te leven en voor haar tot op het laatste ogenblik te werken. Daarin vinden wij – kinderen van het heden – een sterkere waarborg voor de juistheid van een waarheid dan wanneer wij ons voor haar laten doden. In het leven en werken voor de waarheid ligt meer krachtige offervaardigheid en trouw dan in het sterven voor haar. Althans, zo komt het ons voor, die de dood anders zien, omdat wij in de dood in het geheel niet meer de oude verschrikking zien, maar slechts de overgang naar de talloze andere overgangen in de stroom van het ongebroken leven – zonder dood. Met deze nieuwe opvatting heeft de oude gedachte van de dood voor ons het afschrikwekkende verloren, maar ook zijn vroegere grootheid en verdiensten. In deze beschouwing over de dood schijnt het offer van Hus dan ook geringer te zijn dan dat van Comenius. Bij Comenius lijkt mij in het bijzonder het streven in zijn grijze jaren een sterke getuigenis voor de juistheid van zijn waarheid en voor de hogere waarde van zijn ideaal. Want wie in zijn zestigste, zeventigste jaar of bij nog hoger ouderdom, in de waarlijk gevaarlijke leeftijd, wanneer de menselijke inzinking iemand zo noodlottig kan overreden alles te verlaten en verdrietig weg te werpen, wat de mens als iets hogers vereerde, wie dan nog met inspanning aan zijn gedachten werkt, die moet wel erg zeker van zijn zaak zijn. Hij die dan nog trouw volhardt diens waarheid behelst meer zekerheid, meer juistheid, dan die van hem, die spontaan en haastig besluit voor haar in zijn veertigste jaar te sterven.

Wij weten niet of Hus voor zijn waarheid in zijn zeventigste jaar gestorven zou zijn, maar wij weten wel hoe krachtig en trouw Comenius voor zijn waarheid leefde, streed en werkte. Door de zielen, die door het dramatische sterker aangegrepen worden, zal weliswaar Hus altijd meer vereerd worden. Door ons anderen echter, de werker Comenius! O, ik schrijf dit niet uit geringschatting voor Hus (wie van de Bohemers zou voor hem geringschatting koesteren?!) maar

uit even sterke hoogachting en uit rechtvaardigheidsgevoel voor Comenius, die zelfs in de derde eeuw na zijn heengaan in zijn vaderland bijna een vreemde is. Zestig lange jaren werkte hij voor de verbetering van de mensheid met eigen zelfbewuste menselijke kracht. Hij verkondigde de vereniging van de hele mensheid, door haar ontwikkeling. Ongebroken, geleid door het vaste geloof aan de zekerheid, dat een hoger, schoner, reiner, gezonder en gelukkiger leven werkelijkheid zou worden, door het bereiken van een vastere wijsheid, die voor de mensen te bereiken is, nee, die ze eenmaal bereiken zal.

In de dagen waarop het woord van Grillparzer XI): 'door nationaliteit tot bestialiteit' zo gruwzaam werkelijkheid wordt, hebben we behoefte aan een leraar die ons een ander soort vaderlandsliefde leert. Een vaderlandsliefde, gegroeid uit een ander, gelouterd leven. Wij moeten de ogen van het afschrikwekkende schouwspel van nu afwenden en tot eigen versterking onze blikken op Comenius richten. Want niets - droefheid, onrecht, ellende, krenking, ontgoocheling, ziekte, ouderdom - kon hem afbrengen van het machtige geloof aan de mensheid, aan het leven, de idee, het ideaal, afbrengen. Wij moeten naar hem zien, zoals hij zonder bitterheid, trouw aan zijn zaak en aan zijn geest, tot aan de laatste dag in zijn werk volhardt en de vervulling van het goddelijk ideaal dient.

Wij hebben hem meer dan ooit nodig, ook door zijn machtig geloof aan zijn eigen natie. Bijna zijn hele leven waren de banden die hem met het vaderland verbonden, doorgesneden en toch steeg zijn bezielde geloof in zijn volk bijna tot extatische hoogte. Wanneer men de blik op hem slaat, als hij dat beroemde slotwoord van het grootse, in mystieke vervoering geschreven '*Ksaft*' schrijft (=Testament der stervende moeder der Broedergemeente), hoeft een Boheemse ziel nooit meer bang te zijn voor het niet aanbreken van de Boheemse morgen.

Vanaf het schrijven van die woorden 5) tot aan het ontstaan van het schilderij van Rembrandt liggen slechts enkele jaren. Het is dus ondenkbaar dat in het beeld niet iets zou liggen van de geestkracht en de mystieke vervoering van het niet te verwoesten geloof aan de mensheid, het leven en zijn Godswerk. Ik voel telkens, als ik de afbeelding van hem beschouw, hoe in mij een nieuwe kracht stroomt, waarom heden alle Boheemse zielen roepen. Ik zou wensen, dat deze kracht duizendvoudig in het gemoed en bloed van de hele natie zou kunnen vloeien. Ik ben ervan overtuigd dat in deze beeltenis nog genoeg van deze kracht sluimert voor miljoenen van ons, omdat ik ervan overtuigd ben dat dit een echt portret is.

En indien misschien anderen niet tot deze overtuiging komen, kan het hun wellicht een 'memento' zijn, opdat ze verrijzen en dáár heen gaan, waar voor de tegenwoordige kwellingen en wonden een levend water vloeit: naar onze doden.

## Naschrift van de vertaler Joost Hudig:

Het zij aan de kunsthistorici gelaten nadere en zekere gegevens te verwerven over Gamma's overtuiging. Het was noch zijn doel, noch het mijne, door deze artikelen in de eerste plaats hierin het licht te ontsteken.

Voor ons, leken op dit vakgebied, die de kunstenaars zien, door de werken die zij tot stand gebracht hebben, en die in piëteit staan tegenover de scheppingen van hun begenadigde talenten, en deemoedig luisteren naar hun waarheden, is het een verkwikking alles te vernemen, wat er in goede zin over de machtigen van geest bekend wordt. Wij mogen Gamma dankbaar zijn, dat hij heeft durven denken en schrijven over de ontmoeting van twee van de zuiverste mensenkinderen, die er ooit geleefd hebben. Hun werk is een Eeuwigheidswerk geweest.

Nog een enkele opmerking mijnerzijds: in de zomer van 1920 bevond ik mij tegenover het portret van Rembrandt, dat toen niet in de Sala Marta maar bij een hoog venster van een der rustige zalen was gezet om het een schilder gemakkelijk te maken het ongestoord te kunnen kopiëren.

Het buitengewone in dit schilderij trof mij bij deze plaatsing onmiddellijk; inderdaad heeft deze geschilderde oude man een boeiende macht over wie hem aanziet. De tragische wijze blik met een onzegbare volheid van doorleefde gevoelens verlaat de beschouwer niet. De kopiërende schilder had mijn aanwezigheid niet gemerkt, voor ik na een lange tijd van aandachtig beschouwen hem aansprak en vroeg of hij wist wie deze oude man voorstelde. Ik ontving een ontwijkend antwoord met de wedervraag of ik het wellicht wist. Op mijn opmerking, dat ik het wel vermoedde, maar liever voor ik mij er over uitliet zijn mening wilde horen, verklaarde deze kopiist (die een Rus bleek te zijn) niet te geloven in de veronderstelling van de museumdirectie en van anderen dat de oude man een figuur uit de Amsterdamse Jodenbuurt zou zijn. Hij meende veeleer, dat deze figuur geen West-Europeaan maar een Slaaf moest wezen, maar hij begreep niet goed hoe Rembrandt in Amsterdam een Slaaf ontmoet kon hebben; "je sens en cette personne mystique un homme de ma race" XII). Toen ik hem, - de heer Lochoff, van Gamma's vermoeden sprak, was hij zichtbaar verheugd en vond daarin een versterking van zijn overtuiging, dat deze geschilderde grijsaard geen Germaan, noch minder een Jood kon zijn maar een Slaaf, - "homme de ma race".

Joost H.

Noten van de auteur Gamma:

- 1) Zoals later – zij het ook met de bittere smaak van ‘barmhartigheid’ met de opdracht voor de ‘Staalmeesters’ het geval was.
- 2) Die bij de vijftigjarige man weliswaar rijker en van een pelsvoering voorzien is, maar die bij de grijsaard, die met de wereld heeft afgerekend, wereldse kleinheid en ijdelheid zou betekenen.
- 3) Het is ondenkbaar dat ook Comenius niets daarvan ter ore is gekomen.
- 4) Toch heeft de schrijver nog enige bewijzen voor zijn vermoeden gevonden, zoals uit een later verschenen bericht van hemzelf, dat hier volgt, blijkt.

Naschrift. Het in dit opstel uitgesproken vermoeden (gepubliceerd in ‘Novina’ oktober 1915) heeft in Bohemen belangstelling gewekt. In diverse tijdschriften heeft men er over geschreven: Český Svět publiceerde grote reproducties van beide schilderijen, Max Švabinský, J. Úhlela, Slaměnik e.a. hebben notities geschreven. Dr. Chytil en Dr. Štech hebben het behandeld in de Club voor de beoefening van kunstgeschiedenis; er werd in preken in de vrijzinnig gereformeerde kerk over gesproken, zodat het tenslotte nodig was een laatste aantekening in ‘Novina’ te schrijven. Omdat dit tijdschrift werd opgeheven, schrijf ik daarom thans hier deze aantekening over.

“Voorlopig alzo genoeg van deze geschiedenis; ze begon op verkeerde banen te geraken. Uit een aangelegenheid, waarin ik een brandende kwestie voor de tegenwoordige Boheemse tijd ontwaarde, begint onder de handen der vakmensen een zaak te groeien, die van het leven en des levens noden geheel is losgemaakt en alleen de kunstwetenschap aangaat: voor mij verdrietig.

Op de voorgrond werd Rembrandt en niet Comenius gebracht; hun is het alleen om de geschilderde mens, niet om de levende te doen, namelijk om de Comenius van zijn eigen werken, wiens kracht en geloof aan de natie en het leven, en wiens oprechtheid en morele heldhaftigheid wij juist nu zo nodig hebben. Misschien betreft het ook hier een naijver, namelijk wie hem eerder ontdekte, alsof dit de hoofdzaak zou zijn.

Het portret van Rembrandt te ontdekken..... er was niets gemakkelijker dan dat: het was voldoende in het vreemde land goede Boheemse ogen en een zuiver Boheems gehoor te bezitten. Evenmin was het een verdienste, in den vreemde een landgenoot te herkennen, wanneer wij met onze eigen oren hoorden dat hij Boheems sprak. Werkelijk, het was niets anders bij deze ‘ontdekking’, wij – enige mensen uit Bohemen – hebben gehoord hoe de onbekende grijsaard van het zwarte portret Boheems gesproken heeft, dat was alles! Doch één ding was daarbij opmerkelijk en daarom wil ik er op wijzen: met zijn vier Bohemers, hebben wij de oude man gehoord en allen bijna tegelijkertijd, ieder voor zich alleen. Het was aan de vooravond van de grote oorlog, alsof de geest van de oude beeltenis, de geest van de grote Bohemer met zijn scherpziend geestelijk oog het komende onweer had aanschouwd en alsof angstige voorgevoelens met geweld zijn bijna 300 jaren gesloten lippen openden. Tot ons kinderen van Bohemen heeft hij bijna tegelijkertijd in dringende woorden gesproken en met de ontroering van een grote vreugde hebben wij het gesprokene gehoord.

Welnu, één die zijn stem duidelijk hoorde, heeft zijn woord verder gebracht, zoals een schildwacht bij donker in het veld het wachtwoord aan het rustende leger doorgeeft.

Dat is enkel onze verdienste, óf de mijne, of die van een willekeurig ander!

Nog een enkel woord. Karl Chytil heeft aangetoond dat Antje van Ulenborg, Saskia’s zuster, was gehuwd met Johannes Maccovius, hoogleraar in de theologie te Franeker. Deze Maccovius was een Bohemer, geboren te Lobzenice bij Lissa, waar Comenius woonde. Maccovius was lid der broedergemeente en kende dus Comenius goed. Voorts kende Comenius door zijn vorige verblijf in Amsterdam verscheidene Amsterdammers, waarmee Rembrandt evengoed relaties had, zoals o.a. Nicolaas Tulp en Cornelis Witsen. Verder is uit de reisbeschrijving van Ad.



Hartmann, die in 1647 Comenius kwam bezoeken, gebleken dat Comenius ook in de buurt van de Rozengracht woonde, bij het Doolhof, dus dicht bij Rembrandt.

5) Zij welden uit een geslagen ziel, na de wrede, dodelijke strijd en de ontgoochelende vrede van Münster.

Noot van de vertaler Joost Hudig:

A) Een bevoegd beoordelaar merkt op, dat een oudere kopie (in prent) van het Florentijnse portret niet bekend is, waardoor Gamma's opmerking aan waarschijnlijkheid verliest.

Noten van de 'transcripteur' Henk Roos:

- I) Zoals het was in het begin en nu en altijd...
- II) Het was ook de tijd van het debacle van 'De samenzwering van Claudius Civilis' dat uit het stadhuis werd verwijderd.
- III) Waarbij aangetekend, dat het juist de pedagoog Comenius was die als eerste schreef dat kinderen onderwijs in tekenen moesten krijgen.
- IV) Toen Comenius in 1641 in Engeland verbleef, ontving hij zelfs een uitnodiging uit Amerika om er in Cambridge Massachusetts leiding te komen geven aan de Harvard-universiteit.
- V) = 'Het enig nodige'. In 1668 werd dit werk gepubliceerd, een filosofisch testament, een pleidooi voor vrede en een leven in harmonie.
- VI) correcte titel: 'De compagnie van kapitein Frans Banning Cock en luitenant Willem van Ruytenburgh'
- VII) =Schilderijen hebben hun lotsbestemming.....
- VIII) Waarschijnlijk doelt Gamma hier op de legendarische Isis-tempel in Sais, in het oude Egypte. De Griekse geschiedschrijver Plutarchus noteerde de tekst die zich bevond boven de ingang van de tempel: 'Ik ben alles wat is geweest, is en zal gebeuren; en mijn sluier zal door geen sterfelijke worden opgeheven.'
- IX) Zware tijden waren het zeker. Bohemen en Moravië maakten in 1915 nog deel uit van de Oostenrijks-Hongaarse Dubbelmonarchie, die zich een jaar eerder had gestort in 'de grote oorlog'. Er ontstond intussen een beweging die streefde naar onafhankelijkheid. Na afloop van de Eerste Wereldoorlog ontstond in 1918 de Tsjecho-Slowaakse republiek.
- X) Boheems hoogleraar, geldt als voorloper der hervorming (ca. 1369-1415)
- XI) Franz Grillparzer, Oostenrijks toneelschrijver (1791-1872): 'De weg der nieuwe beschaving gaat van humaniteit door nationaliteit naar bestialiteit'.
- XII) "Ik voel in deze geheimzinnige mystieke persoon een man van mijn ras."

## Naschrift van de transcripteur Henk Roos:

Na het lezen van het essay van Gamma rijzen er bij mij nog twee vragen. In de eerste plaats: hoe zou het portret van Comenius in het Uffizi zijn terechtgekomen? En ten tweede: hoe is de kopie in het Comenius Museum beland?

Het antwoord op de eerste vraag is ook van toepassing op het zelfportret van Rembrandt uit 1669 dat zich in dezelfde zaal 44 bevindt. Dit portret maakte ooit deel uit van de beroemde verzameling zelfportretten van kardinaal Leopoldo de' Medici (1617-1675) te Florence. Leopoldo was een van de grondleggers van de familieverzameling van de Medici-dynastie. Als niet regerend lid van de familie kon Leopoldo, die intensieve betrekkingen onderhield met geleerden uit vele Europese landen, zich wijden aan zijn *Galleria degli Autoritratti*. Vanaf 1664 werden zelfs directe opdrachten verstrekt aan kunstenaars. Na Leopoldo's dood werd de verzameling uitgebreid door zijn neef Cosimo III de' Medici, de latere groothertog van Toscane (1642-1723). Het zelfportret van Rembrandt komt al voor in een inventaris van de Medici-collectie waarin de aanwinsten uit de jaren 1663-1671 worden vermeld. Waarschijnlijk werd het door Cosimo III rechtstreeks van de kunstenaar gekocht, die zowel in 1667 als in 1669 een reis maakte door de Nederlanden. Tijdens zijn eerste verblijf bezocht hij op 29 december 1667 enkele Amsterdamse schildersateliers, waaronder dat van 'Reinbrent, pittore famoso' (de beroemde schilder Rembrandt). Het is niet aannemelijk dat Cosimo het zelfportret reeds bij deze gelegenheid heeft verworven. In het bewaard gebleven reisverslag staat namelijk uitdrukkelijk vermeld dat geen van de bezochte schilders voltooid werken in huis had, waardoor de Florentijn was aangewezen op enkele particuliere collecties om schilderijen van de betreffende meesters te kunnen bekijken.

Op 29 juni 1669, een drietal maanden vóór Rembrandt's dood en ruim een jaar voor Comenius' dood, was Cosimo voor de tweede keer in Amsterdam, waar hij opnieuw een aantal schildersateliers bezocht en ditmaal enkele van de bewonderde schilderijen aankocht. Het is goed mogelijk dat Cosimo toen in het bezit kwam van het zelfportret. (Gegevens o.a. ontleend aan Edwin Buijsen in de catalogus *Rembrandt zelf*, 1999).

De Britse historicus Simon Schama beschrijft deze geschiedenis bijzonder levendig in zijn boek *De ogen van Rembrandt*:

".....Was dit de indruk die hij maakte op de vijftwintig jaar oude Cosimo de' Medici toen die op 29 december 1667 in Rembrandts huis op bezoek kwam, een prins van de schilderkunst die neerkeek op een simpele erfgenaam van een groothertogdom? Of trof hij de korzelige, bittere Rembrandt met ingevallen wangen, zoals hij te zien is op het agressief onelegante zelfportret, een en al kwabben en fronsen, dat nu in het Uffizi hangt en werd aangekocht voor de Medici-galerie van Nederlandse zelfportretten? [] Dus ergens tussen Kerstmis en Driekoningen, als er taarten met bonen in het verschiet lagen en mensen op de grachten aan het schaatsen waren, verscheen Cosimo de' Medici, schitterend uitgedost en uitvoerig bijgestaan door zijn gebruikelijke gevolg van secretarissen, thesaurier, biechtvader, heelmeester en beschermende *cavalieri*, onder wie Filippo Corsini, die een journaal bijhield van de reis, en de in Rotterdam gevestigde Florentijnse koopman Francesco Feroni, bij Rembrandt aan de Rozengracht. [] Omdat in de Italiaanse bronnen niets anders is vastgelegd dan het naakte feit van het bezoek, moeten we ons voorstellen hoe de prins, met overschoenen aan, ter bescherming tegen de beruchte Amsterdamse modder, uit

zijn koets stapt, zijn wandelstok in de hand, en het kleine voorhuis tegenover Lingelbachs lusthof binnentreedt, gaat zitten in een van Rembrandts laatste Spaanse leren stoelen, weer opstaat om rond te lopen door de benarde ruimtes en over de planken vloeren van het huis dat verstoken is van alle gemakken die je zou verwachten in de woning van de *pittore famoso*, ook verstoken van schilderijen overigens, en niet goed weet wat hij moet denken van de pafferige oude man met zijn vlekkerige huid, ongezond rode blossen, pluizige haar en hangbuik, die zijn aanwezigheid eerder lijkt te tolereren dan te verwelkomen, en na een paar ongemakkelijke minuten, waarin Feroni met de zoon praat en dan weer met hem, na een paar geforceerde lachjes en gebaren te hebben uitgewisseld, met enige opluchting weer de naaldscherpe lucht instapt....”

Rembrandt had dus geen zelfportret in voorraad, maar heeft Cosimo wellicht toegezegd er een te zullen leveren. De maanden die de schilder in zijn leven nog restten, verliepen onfortuinlijk. Twee maanden na het bezoek van Cosimo trouwde Rembrandts zoon Titus, maar overleed nog geen half jaar daarna. De oude meester maakte in zijn laatste levensjaar nog drie zelfportretten. Toen Cosimo hem voor de tweede keer bezocht, in juli 1669, werd het portret dan toch geleverd en zo kwam het terecht in de *Stanza de' Pittori* in het Palazzo Pitti, de Zaal der Schilders, die deel uitmaakte van de privévertrekken van zijn oom, kardinaal Leopoldo de' Medici.

Later werden de portretten ondergebracht in de Corridoio Vasariano, een kilometerlange overdekte gang die het Palazzo verbindt met het Uffizi. De gang was in 1565 door Giorgio Vasari gebouwd om de Medici's in de gelegenheid te stellen om zich tussen hun vertrekken te kunnen verplaatsen, zonder zich onder de mensenmassa op straat te hoeven begeven. Nog later kwamen de Rembrandts terecht in de Galleria Palatina. In 1833 werd deze geopend voor het publiek. Hier, in de Sala di Marte, vond dus de ontmoeting plaats tussen Gamma en het portret van Comenius. Sinds 1922 hangen de werken in zaal 44 van het Uffizi, de Rembrandtzaal.

In zijn beschouwing veronderstelt Gamma dat Comenius zelf niet veel belang aan zijn portret hechtte: “Misschien is het na voltooiing ergens onder oude plunje verzeild geraakt”. In dat geval zou het mij toch niets verbazen als Cosimo III bij de aankoop van Rembrandts zelfportret, of al eerder in 1667 toen hij rondkeek in particuliere collecties, zich ook heeft ontfermd over het portret van de oude geleerde. Wij begeven ons dan wel op speculatief terrein, maar Cosimo wist dat hij zijn oom, gepassioneerd verzamelaar van portretten, en bovendien geïnteresseerd in de geleerden van zijn tijd, wellicht een groot plezier zou doen met dit doek. Het is een hypothese, maar vooralsnog niet uit te sluiten, dat het *Ritratto di vecchio* langs deze weg in het Uffizi z'n plaats heeft gevonden.

Er is ook een andere theorie. Die gaat ervan uit dat het portret pas enkele jaren later in de collectie is gekomen, en wel via de oudste zoon van Cosimo III, Ferdinando.

Ook over de tweede vraag is het leuk speculeren: hoe is de kopie in het Comenius Museum terecht gekomen?

Het vervaardigen van kopieën van schilderijen werd in de 18<sup>e</sup> en 19<sup>e</sup> eeuw nog op grote schaal beoefend. Het naschilderen van de oude meesters was toen een belangrijk onderdeel van het kunstonderwijs. Kunstenaars trokken naar musea in binnen- en buitenland om werken van grote meesters te bestuderen en te kopiëren. Om de kopie van het origineel te onderscheiden diende altijd het formaat iets af te wijken, een voorzorg tegen misbruik. Gekopieerde schilderijen dienden voor de aankomende kunstenaar niet alleen als studieobject, ze waren

ook goed verkoopbaar. En de musea zelf gaven ook opdrachten, want het was altijd handig om een replica achter de hand te hebben.

Het Comenius Museum is in 2010 langs wonderlijke wegen in het bezit gekomen van de fraaie kopie. Via marktplaats kwam Maud Arkesteijn, voorzitter raad van advies van het Comenius Museum, in contact met een kapsalon-annex-brocante-handel in Eindhoven. Deze handelaar had geen idee wie de geportretteerde voorstelde. Hij had het op de kop getikt bij een handelaar in Montpellier. Het doek heeft inderdaad een iets afwijkend formaat: 101x81 cm. De achtergrond van het portret is donker, hetgeen erop wijst dat het is gekopieerd vóór de grote schoonmaak. Ook de aard van het doek en de pigmenten wijzen op een datering van rond 1910. In die tijd was de Duitse schilder Otto Vermehren (1861-1917) hoofd van de restauratieafdeling van het Uffizi. In het Stadtmuseum van Güstrow, de geboorteplaats van Vermehren, bevinden zich nog twee kopieën van hetzelfde doek, en bovendien een kopie van Rembrandt's late zelfportret. Mogelijk is Vermehren de maker van 'de Naardense kopie'.

Maar er zijn meer mogelijkheden. Vrijwilligers van het Comenius Museum hebben onlangs nog andere kopieën van het *Ritratto di vecchio* getraceerd. Zo bevindt zich in de collectie van het Castello Racconigi bij Turijn een 18<sup>e</sup> eeuwse kopie van de hand van Pietro Palmieri.

Joost Hudig heeft hierboven beschreven hoe de Russische schilder Lochoff in 1920 bezig was met een kopie van het Comeniusportret. Het was nog voor de verhuizing naar het Uffizi en nog voor de grondige schoonmaak van het doek. Lochoff kopiëerde dus het "zwarte portret", zoals Gamma het beschreef: "De achtergrond is donker, bijna zwart van toon". Ook de kopie in het Comenius Museum is ongetwijfeld gemaakt naar deze 'zwarte' versie.

We bevinden ons nog steeds op speculatief terrein, maar vooralsnog is het ook niet uit te sluiten dat de kopie van het *Ritratto di vecchio* in 1920 is gemaakt door de Rus Lochoff....

## Palmieri in Racconigi

Dus we hebben Vermehren in Güstrow en Palmieri in Racconigi. Mijn nieuwsgierigheid was gewekt. Nu wilde het toeval dat ik die zomer op vakantie zou gaan in Oost-Duitsland, en ook zou deelnemen aan het koorfestival *Europa Cantat* in Turijn. Ik besloot dus eerst contact op te nemen met het Castello Racconigi. Inderdaad wisten ze daar van een kopie van Palmieri, maar dat schilderij bevond zich in depot, en was dus niet toegankelijk voor het publiek. Uiteindelijk nodigde directeur Dr. Roberto Medico mij uit om op maandag 30 juli op bezoek te komen. Eigenlijk is het kasteel op maandagen gesloten voor het publiek, maar daardoor zouden ze juist voor mij tijd vrij kunnen maken. Ik voelde me vereerd, en nam die dag na de koorrepetitie de trein naar Racconigi.

Het kleine stadje, met nog geen tienduizend inwoners, ligt een half uur gaans ten zuiden van Turijn. Het dominante kasteel is oorspronkelijk een middeleeuws fort en werd sinds de 16<sup>e</sup> eeuw door de koninklijke familie Savoia Carignano gebruikt als zomerpaleis. In de 17<sup>e</sup> eeuw werd het in grootse barokstijl uitgebreid door Guarino Guarini; de familie liet de Franse tuinarchitect Le Nôtre een enorme tuin aanleggen. Men verbleef hier graag in de zomermaanden, organiseerde er jachtpartijen en feestelijke ontvangsten. De familie Savoia Carignano was puissant rijk. In Turijn kon men beschikken over vele paleizen, maar ook op het platteland van Piemonte stonden ettelijke landgoederen tot hun beschikking. De vorsten waren enthousiaste kunstverzamelaars, en hun pinacothek was gevestigd in het Palazzo Reale in Turijn. Maar ook in het zomerpaleis wilden ze zich omringen met prachtige interieurs, meubelen, en schilderijen. In de 18<sup>e</sup> eeuw was het prins Luigi Vittorio di Carignano die de schilderijenverzameling van het kasteel verder uitbreidde. In de *Galleria dei ritratti* bracht men de uitgebreide portrettenverzameling onder. Hier vind je in de eerste plaats de portretten van de voorouders van de koninklijke familie, maar de interesse van Luigi Vittorio ging verder. Hij was het die Pietro Palmieri de opdracht gaf tot het kopiëren van Rembrandts portret van Comenius, toen in de Corridoio Vasariano in Florence.

Ik word die middag hartelijk ontvangen door Sonia Cavagliá en Liliano Costamagna. Ik ben hun enige gast en ze nemen alle tijd voor me. In het kantoor hebben ze speciaal voor mij het schilderij van Palmieri laten neerzetten. Gewoonlijk is dit doek netjes opgeborgen in het depot op de derde etage, maar voor de gelegenheid is het onder het stof vandaan gehaald. Wat me het eerste opvalt is dat het in vrij slechte conditie verkeert. Het ziet er zelfs wat sjofel uit zo zonder lijst. Rechts in het midden bevindt zich een gat in het canvas, alsof er een potlood doorheen is gegaan. De kopie oogt vrij donker, zij het niet zo donker als de Naardense versie. Een schoonmaakbeurt zou in de schaduwpartijen meer aan het licht brengen. Maar het ziet er naar uit dat men hier in Racconigi niet zo veel belang hecht aan dit schilderij. Eigenlijk heeft men er geen idee van wie deze *vecchio* voor moet stellen. Ook de directeur Dr. Medico geeft aan dat het doek van Palmieri hem niet zo veel zegt. Misschien zijn er in de koninklijke archieven in Turijn meer gegevens over te vinden.

Ik vertel Sonia en Liliano wie de man is die hier is geportretteerd. Zo staan we die middag samen dit verweesde portret te beschouwen. Het doek van Palmieri is iets groter dan het origineel: in plaats van 104 is het 105 centimeter hoog. De schilder heeft goed gekeken naar z'n voorbeeld. Verhoudingen en uitdrukking van de geportretteerde zijn goed getroffen. Pietro Giacomo Palmieri was dan ook niet de eerste de beste. Hij werd in 1737 in Bologna geboren. Zijn talent werd al snel gewaardeerd, en hij verhuisde naar Parijs, waar hij vooral

populair werd met zijn teken- en schilderwerk op papier. Zijn verfijnde aquarellen stonden onder invloed van de Hollandse meesters uit de 17<sup>e</sup> eeuw. In 1778 ging hij naar Turijn, waar hij in dienst kwam van Prins Luigi Vittorio di Carignano, die hem aanduidde als '*suo primo disegnatore*'. Later werkte hij ook voor koning Vittorio Amedeo III. In 1804 overleed hij in Turijn.

Wanneer je Palmieri's doek van dichtbij bestudeert zie je meteen het verschil met het origineel van Rembrandt. Dat verschil zit hem vooral in de hanteringswijze van de olieverftechniek. Als aquarellist is Palmieri geneigd om de olieverf heel dun op te brengen, waar Rembrandt juist een zeer stevig impasto gebruikt. In Rembrandts portret is duidelijk zijn latere stijl van werken herkenbaar. De hoogste lichten zijn met het paletmes dik aangezet. Met name op de plekken waar het licht op het voorhoofd en op de handen valt, mengde Rembrandt mastiekhars door zijn olieverf waardoor hij een pasteuze textuur verkreeg. Palmieri gebruikt zijn olieverf totaal anders. De grofgeborstelde hanteringswijze van Rembrandt was in de 18<sup>e</sup> eeuw geheel uit de mode geraakt. Schilders als Palmieri brachten de olieverf in dunne lagen op. En als je goed kijkt zie je dat hij ook veel fijnere penseelen gebruikte. Met dunne penseelstreekjes heeft Palmieri het gezicht van Comenius gemodelleerd.

Na het bekijken van de voorkant van het doek maak ik van de gelegenheid gebruik om ook te achterkant te bestuderen. Met penseel in blauwe verf staat er geschreven: *Ritratto di un vecchio di Van Rin Rembrand - Palmieri Pietro V. Romana 72 Firenze*. Ook Palmieri had er kennelijk geen idee van wie de man was die hier was geportretteerd. Wel opmerkelijk dat de schilder zijn adres vermeldde: de Via Roma bevond zich op slechts enkele minuten lopen van de Corridoio Vasariano.....

Dan nodigt Sonia me uit voor een privérondeleiding door de tientallen kamers van het kasteel. Het geheel geeft een prachtig overzicht van de interieurkunst van de 17<sup>e</sup> tot de 20<sup>e</sup> eeuw. Het *appartamento cinese* vind ik wel heel bijzonder. Prins Luigi Vittorio kocht in 1756 in Londen zogenaamd 'chinees behang'. Chinoiserieën waren in die tijd in de mode. Eigenlijk zijn het handgeschilderde aquarellen op enorme vellen rijstpapier. De prins liet deze chinese schilderijen op een houten frame opspannen tegen de wanden van zijn appartement. Ze zijn in een verrassend goede staat bewaard gebleven. De modernste vertrekken zijn de kamers van Umberto II, de laatste koning van Italië, die in 1904 in het kasteel werd geboren. Met name zijn badkamer is in art deco stijl modern vormgegeven.

## Vermehren in Güstrow

Een paar weken later ben ik te gast in Güstrow in noordoost Duitsland. Güstrow is groter dan Racconigi, telt ruim 30.000 inwoners, en is vooral bekend als de stad van Ernst Barlach, de expressionistische beeldhouwer en graficus. In de dom vind je zijn bekendste werk: *Der Schwebende*. Ook op andere plekken in de stad kom je de kunst van Barlach tegen: in de *Gertrudenskapelle* en in de *Barlach Stiftung*, met het *Atelierhaus*. Maar ik kom hier vooral om Otto Vermehrens kopie van *Ritratto di vecchio* te bekijken. Daarvoor moeten we naar het Stadtmuseum. Hier is veel werk van Otto Vermehren bijeen gebracht.

Vermehren werd in 1861 in Güstrow geboren. Na zijn gymnasiumtijd vertrok hij naar de groothertogelijke kunstschool in Weimar, daarna naar de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in München. Tijdens zijn studietijd maakt hij z'n eerste reis naar Italië. In 1887 trouwt hij met de Florentijnse Margherita Papini. Een jaar later wordt hun zoon Augusto geboren. Vermehren specialiseert zich in het vak van schilderijenrestaurator. Eerst oefent hij dat beroep uit in het Kunstmuseum in Bazel, maar in 1900 verhuist het gezin naar Florence, waar Vermehren directeur wordt van de restauratieafdeling van de Uffizi. In 1916 keert hij terug naar Güstrow. In 1917 komt hij te overlijden.

Een groot deel van de artistieke nalatenschap van Otto Vermehren kwam in 1990 als schenking naar Güstrow. Aan de basis daarvan lag het testament van zijn zoon Augusto, die net als zijn vader als restaurator in de Florentijnse musea werkte. Het is deze verzameling die vandaag nog steeds wordt bewaard in het Stadtmuseum. Vermehren maakte zeer veel kopieën van de oude schilderijen die hij in het Uffizi moest restaureren. Het was voor hem een manier om dichter bij de techniek van de oude meesters te komen.

Iris Brüdgam, conservator van het Stadtmuseum, weet mij daar meer over te vertellen. Zij ontvangt mij op 22 augustus en heeft Vermehrens kopie van *Ritratto di vecchio* uit het depot laten halen. Er zijn er zelfs twee: de kopie uit 1909 benadert het formaat van het origineel (101,8 cm hoog), de andere kopie is aanmerkelijk kleiner (76,3 cm hoog). Iris moet mij bekennen dat zij zich er pas sinds kort van bewust is dat de geportretteerde oude man Comenius voorstelt. Pas sinds het mailcontact dat ze onlangs had met Seya Dalderop, medewerkster van het Comenius Museum in Naarden, weten ze in Güstrow dat het om Comenius gaat. Met name de grote kopie is in erbarmelijk slechte staat. Zelfs de versie van Palmieri in Racconigi ziet er beter uit. Vooral op het middengedeelte van Vermehrens versie zijn grote horizontale scheuren in de bovenste verflaag zichtbaar. Kennelijk is de olieverf tamelijk dun aangebracht, en in de opengevallen plekken is een dunne bruine grondering te zien. De uitdrukking van de gelaatstrekken van de geportretteerde heeft Vermehren goed getroffen. Hier is de verf - zoals op het origineel - pasteuzer aangebracht. Helaas zijn ook op dit deel van het doek enkele horizontale krassen in de verflaag zichtbaar. Met de vormgeving van de handen heeft de kopiïst meer moeite gehad. De verhoudingen zijn niet helemaal overtuigend. Eerlijk gezegd ben ik een beetje teleurgesteld. Van de directeur van de restauratieafdeling van het Uffizi had ik meer kwaliteit verwacht. De conclusie is duidelijk: de kopie van de restaurator Vermehren is na honderd jaar aan een grondige restauratie toe.

Helaas is het budget van het Stadtmuseum voor restauraties beperkt. Verantwoordelijk voor de restauraties is mevrouw Marita Reincke. Zij vertelt me dat ze in de afgelopen jaren heel wat schilderijen van het museum heeft mogen conserveren en restaureren. Maar het bleef altijd beperkt tot het hoogst nodige. Er was ook geen geld voor diepgaand onderzoek van de schilderijen, om

bijvoorbeeld meer te weten te komen over gronderingen en de opbouw van verschillende verflagen. Reincke heeft twee Rembrandt-kopiën van Vermehren onder haar handen gehad: de 'Tronie van een jongeman' uit 1639 (voorheen als zelfportret beschouwd) en het hierboven reeds genoemde zelfportret uit 1669, beide doeken nog steeds in het Uffizi. Volgens Reincke waren ook deze kopieën niet bepaald in een florissante staat: een zwaar vervuild oppervlak, het linnen doek niet meer strak op het spieraam, op diverse plaatsen is de verflaag van de grondering afgesprongen, afgeschaafd of gekrast, de vernislaag is sterk nagedonkerd, of mogelijk met opzet door Vermehren gepigmenteerd om het schilderij ouder te laten lijken.

Wat bijzonder opvalt is het broze karakter van de verflaag met vooral een horizontaal gericht craquelé. Reincke veronderstelt dat Vermehren hier bewust een bepaald effect heeft nagestreefd: "Waarschijnlijk hebben we hier te maken met een zogenaamd 'gebroken craquelé'. Dit effect krijgt de kopiïst door een dun soort schilderslinnen te gebruiken en het doek na droging stevig langs een tafelrand te trekken. Daarbij ontstaan de barsten in de grondering en de verflaag en zo moest het doek er dan oud uit gaan zien. Meestal werd er dan nog roet of pigment in die barsten gewreven. Vermehren gebruikte voor zijn kopiën heel vaak een open, grof geweven, tamelijk dun schilderslinnen."

Het is mij duidelijk dat deze diagnose ook van toepassing is op Vermehren's kopie van het Comeniusportret. Wanneer we nu Vermehrens kopie vergelijken met die in het Museum in Naarden, vallen toch wel grote verschillen op. De Naardense kopie is in veel betere staat. Er is niet geëxperimenteerd met 'gebroken craquelé'. De verflaag is over het gehele doek dekkender en consistenter aangebracht. Het ziet er naar uit dat deze kopiïst zijn metier nog beter verstond dan Vermehren. En daarom betwijfel ik het of de Naardense kopie van de hand van Vermehren is.

Zou het dan toch mogelijk zijn dat in Naarden nu de kopie van de Rus Lochhoff hangt? Wie was deze figuur? Kunnen we iets over hem te weten komen?



## Nicholas Lochoff

Hierboven heb ik reeds met de gedachte gespeeld dat de Naardense kopie ook gemaakt zou kunnen zijn door de Rus Lochoff. Het valt niet mee om over deze figuur informatie te vinden. Mede dankzij gegevens die ik mocht ontvangen van Julie Ludwig, archivaris van de Frick Collection NY, kan ik de volgende gegevens op een rijtje zetten:

- Nicholas Lochoff werd geboren in 1872 in Pskov, Rusland.
- Studeerde scheikunde in Sint Petersburg en ontwikkelde zich tot een buitengewoon vaardig kunstschilder. Hij bestudeerde alle traditionele schildertechnieken en bereikte daarin een grote perfectie. Zo werkte hij niet alleen in olieverf op doek, maar ook in tempera op paneel en in de fresco-techniek. Op eigen initiatief begon hij met het op schaal kopiëren van oude meesterwerken in de Hermitage. Zo wilde hij eraan bijdragen dat die werken bewaard zouden blijven voor de toekomst.
- In 1911 kreeg hij van tsaar Nikolaas II de opdracht om voor het Museum voor Schone Kunsten in Moskou (nu Poesjkin Museum) in Italië replica's te gaan maken. Het ging vooral om kopieën van de beroemde werken uit de vroeg-renaissance. Lochoff werkte langzaam en uiterst nauwkeurig en was vooral werkzaam in de Florentijnse musea en kerken. Meestal maakte hij twee of drie replica's van een origineel. Als hoofd van de restauratieafdeling van het Uffizi moet Otto Vermehren hem zeker gekend hebben. De Italiaanse regering verleende Lochoff ook opdrachten voor kopiër- en restauratiewerk.
- Toen in 1914 de Eerste Wereldoorlog uitbrak, had Lochoff nog slechts enkele kopieën naar Rusland kunnen verzenden. Na de Russische revolutie van 1917 kon hij niet meer naar huis terugkeren, bovendien kwam er een einde aan zijn werkverband met het Moskouse Museum. De religieuze thema's van de oude italiaanse meesters sloten totaal niet aan bij de sociaal-realistische staatskunst van de Sovjet Unie. Lochoff moest omzien naar andere kopers en opdrachtgevers voor z'n kopiërwerk. Dat lukte wonderwel.
- In 1918 kreeg Lochoff in zijn atelier in Florence bezoek van de Amerikaanse kunstkenner Bernard Berenson en zijn vrouw Mary Logan Berenson. Zij waren bijzonder onder de indruk van het werk van Lochoff. In *The American Magazine of Art* schreef Mrs. Berenson een lovend artikel over hem: '*A Russian with an unprecedented genius for reproducing the masterpieces*'. Ze somt enkele van de gekopieerde kunstwerken op: vooral werk uit de Italiaanse vroeg-renaissance, zoals *De verrijzenis* van Piero della Francesca en Botticelli's *Geboorte van Venus*, maar ook noemt ze met name Rembrandt's '*Old Man*' uit het Uffizi-museum! Ze omschrijft de kopieën als '*Schmutzgetreu*'. Hiermee bedoelde ze dat Lochoff zijn kopieën zodanig vervaardigde alsof ze oud leken, compleet met vergeelde lagen vernis. Daarnaast maakte hij ook replica's die er als nieuw uitzagen. Het artikel van Mrs. Berenson gaf Lochoff grotere bekendheid in de Verenigde Staten. Hij verkocht replica's van Italiaanse renaissance-meesters aan de Harvard Universiteit, aan de Frick Art Reference Library in New York. Andere kopieën vonden hun weg op de vrije markt.
- In de zomer van 1920 ontmoette Joost Hudig Lochoff terwijl hij – kennelijk niet de eerste keer - bezig was met een replica van *Ritratto di vecchio* van Rembrandt. Lochoff was zich er tot op dat moment niet van bewust dat het eigenlijk een portret van Comenius was. Maar zodra Hudig hem dat

vertelde reageerde hij spontaan: "*je sens en cette personne mystique un homme de ma race*".

- In 1924 waren de Europese handelsagenten van de schatrijke Amerikaanse Helen Clay Frick op zoek naar kunstwerken voor haar 'familiemuseum'. Zij gaven haar het advies een replica te kopen van Lochoff. Zij rapporteerden: "Van een absolute schoonheid, ongelofelijk zeldzaam." Het ging in dit geval over een kopie van Simone Martini's *Annunciatie* (1333) in het Uffizi. Lochoff maakte deze kopie oorspronkelijk voor tsaar Nikolaas II, maar als gevolg van de revolutie kwam het werk nooit aan het hof van de tsaar terecht. Helen Clay Frick kocht het werk van Lochoff voor \$225.000...
- In 1929 verkocht Lochoff één van z'n kopieën van *De verrijzenis* aan Helen Clay Frick. In mei van dat jaar schreef hij haar een brief vanaf zijn adres Via degli Artisti 8 Florence waarin hij informeert of het enorme fresco goed is aangekomen in Pittsburgh. Ook schrijft hij: "*And I am very glad and very grateful to you that owing to your happy idea the Resurrection will be in the University, where to many generations it will demonstrate one of the greatest attainments of art...*"
- De Amerikaanse pers was vol lof over Lochoff. In 1933 noemde Edward Cushing hem 'the World's Greatest Copyist'.
- In 1948 overleed Lochoff in Florence. In 1959 slaagde Helen Frick erin om zijn gehele artistieke nalatenschap voor 40.000 dollar over te nemen.
- Vervolgens liet Helen Frick op de campus van de universiteit van Pittsburgh in renaissance-stijl een grote villa bouwen. Sinds 1965 is hier de Frick Fine Arts Library gevestigd, de University Arts Gallery, en het Nicholas Lochoff Cloister. Zo kwam de hele collectie ter beschikking van de Universiteit van Pittsburgh.

Met bovenstaande queeste heb ik geenszins bewezen dat de Naardense kopie van de hand van Lochoff is. Het blijft evenwel een aantrekkelijke gedachte... Zou de Naardense kopie 'een echte Lochoff' kunnen zijn? De kwaliteit van de kopie is alleszins beter dan die van Vermehren. Dus wie weet is het doek van de hand van Lochoff. En is het via de vrije markt vanuit Florence in Zuid Frankrijk verzeild geraakt en heeft het schilderij in 2010 via *Marktplaats* in Naarden z'n thuishaven gevonden....

## **“Van hooghe ouderdom ende van alle syne middelen en goederen berooft”**

Rembrandt portretteerde Comenius rond het jaar 1660. Waar hield de bejaarde geleerde zich toen mee bezig? Wat ging er in hem om?

Comenius, oorspronkelijk afkomstig uit Moravië, had ten gevolge van oorlogen een zwervend leven geleid. In 1648 was hij tot bisschop van de broedergemeente in Leszno (Polen) gekozen. In 1656 werd deze stad door de Zweden verwoest. Het huis van Comenius, zijn bezittingen, manuscripten en al zijn boeken vielen ten prooi aan de vlammen. Na een uitnodiging van Laurens de Geer, de zoon van zijn overleden beschermer Louis de Geer, vertrok hij naar Amsterdam. Daar verbleef hij eerst enkele weken in het ‘Huis met de Hoofden’, nu Keizersgracht 123.

Aan een vriend schreef hij op 1 september 1656: *“De slagen van het noodlot hebben mij hierheen gedreven, waar ik ben onder vrienden en beschermers, die mij welwillend ontvingen. Mijn mecenas, die sedert twaalf jaren mijn pansofische studiën ondersteunt, houdt ook thans niet op vrijgevend en voorkomend te zijn voor mij, zodat ik begin te herstellen van al het geledene; ja, ik mag zeggen dat ik mij thuis gevoel. Twee dingen bedroeven mij: èn dat ik mijn gezin mis, dat nog in het Brandenburgse vertoeft, èn dat ik mijn gehele bibliotheek en bijna alle handschriften, het resultaat van veertig jaren studie, heb verloren.”* Nadat Johanna, zijn derde vrouw, en zijn jongste kinderen waren overgekomen, betrok het gezin een huis aan de Egelantiersgracht 62 (‘Het Witte Lam’). Dit pand was eigendom van de familie De Geer en bevond zich vijf minuten lopen van de woning van Rembrandt. Niet alleen De Geer, ook andere rijke patriciërs ondersteunden Comenius. In december 1656 werd hij door de burgemeesters op het indrukwekkende nieuwe stadhuis ontvangen. De vroedschap kende hem – *‘sijnde van hooghe ouderdom ende van alle syne middelen en goederen berooft’* – een bedrag van fl 800, toe, onder voorwaarde dat hij zich *“hier ter steede continuelijck zou onthouwen (=blijven) ende neerzetten tot onderwijsinghe ende stichtinghe van de jeucht, als meede tot voltreckinghe ende perfectionneeringhe van sijn aengevangen pansophiam en andere boecken.”* Men bood hem zelfs een professoraat aan, maar hij wilde zich niet binden. Comenius, inmiddels 64 jaar oud, ging ongelofelijk hard aan het werk. Al snel richtte hij een drukkerij op en werd hij opgenomen in het Boekdrukkersgilde. Het grootste deel van de dag bracht Comenius met zijn handschriften in de zetterij en drukkerij door. Hij ontving er veel bezoekers en naast zijn vele denk- en schrijfwerk besteedde hij ook nog de nodige tijd aan zijn taak als bisschop van de kleine Broedergemeente die verstrooid leefde in verschillende landen. Behalve meer dan veertig boeken, traktaten en pamfletten in het Latijn en Boheems schreef Comenius tijdens zijn verblijf in Amsterdam ook nog honderden brieven. Bovendien gaf hij privélessen aan de zonen van de burgemeesters De Graeff en Witsen.

Zijn verzamelde pedagogisch-didactische werk *Opera Didactica Omnia* (1657) droeg hij op aan de stad Amsterdam: *“De meest geliefde onder de steden, het juweel van de Nederlanden en de trots van Europa”*. Laurens de Geer had een oplage van 500 exemplaren van dit werk gefinancierd. De kopergravure op het titelblad was een teken van verering: Comenius, omgeven door symbolen van de pedagogiek. Het motto luidde: *Omnia sponte fluant, absit violentia rebus* (=Alles vloeit vanzelf voort, geweld moet veraf blijven). Over de bedoeling van zijn werk schreef hij: *“De opgave van onze didactiek van het begin tot het einde*

is, een manier te zoeken en te vinden, die het mogelijk maakt, dat in de scholen de leraren minder onderwijzen, maar de leerlingen meer leren, zodat er op school geen plaats is voor geschreeuw, onlustgevoelens en tevergeefs werk, maar des te meer voor rust, vreugde en profijt." Volgens Comenius' biografie Milada Blekastad woonde hij later in 'De Diamantroos', een huis aan de Prinsengracht 415. Vermoedelijk had hij hier ook zijn in heel Europa bekende drukkerij gevestigd. De stad was trots op Comenius: hij werd tot ereburger benoemd en als bijzonder blijk van eerbied werd aan hem de sleutel toevertrouwd van de Agnietenkapel, alwaar de stadsboekerij was gevestigd. In 1658 verscheen *Schola Ludus* (De school als spel) - een serie van acht toneelstukken voor scholieren - die Comenius geschreven had tijdens zijn verblijf in Hongarije. In 1658 kwam ook Comenius' beroemde leerboek *Orbis Pictus* (De wereld in woord en beeld) in Neurenberg van de pers. In 1659 verschenen zijn liedboek alsmede een verkorte versie van de bijbel in het Tsjechisch (*Manuálník*, d.w.z. vademecum).

Één publicatie van Comenius uit het begin van zijn Amsterdamse periode is voor het onderwijs van speciaal belang geweest. Het betreft de Nederlandse vertaling van het eerste deel van de driedelige leergang voor het onderricht in het Latijn: *Vestibulum*. De Nederlandse titel luidt voluit: *Eerste deel der schoolgeleertheit, genoemd het Portael*. Dit leerboek werd in 1658 gedrukt in Amsterdam. Het is geïllustreerd met gravures van Chrispijn de Pas, die fraaier zijn dan de prenten in de *Orbis Pictus*. Het boek werd voor de Nederlandse markt bewerkt door Redinger, een leraar aan Comenius' privéschool. Deze kreeg hierbij hulp van twee leraren van de Amsterdamse Latijnse school. De uitgave was bestemd voor de driejarige onderbouw van de Latijnse school, zoals die Comenius voor ogen stond. *Vestibulum* werd in ons land een bestseller. Het werd tot ver in de achttiende eeuw op veel Latijnse scholen (gymnasia) gebruikt. Dit was overigens ook in Duitsland het geval, zoals blijkt uit de biografie van Bach. Ook hij leerde Latijn uit Comenius' *Vestibulum*.

František Kožík schetst in zijn biografie een idyllisch beeld: "De burgers en ambachtslieden van de Jordaanwijk konden vaak 's avonds de eerbiedwaardige, gebogen gestalte van de Tsjechische geleerde zien, die na een dag van hard werken, langs de grachten ging wandelen. Soms begeleidde zijn stille grijsjarige vrouw Johanna hem of zijn opgroeiende zoon Daniel, die van zijn school in Leeuwarden thuisgekomen was. Af en toe kwamen er oude vrienden, waarmee hij dan naar een herberg in de haven ging, want nog steeds waardeerde hij goede wijn. Hij dacht graag terug aan zijn kleine wijngaard in Blatnice in Moravisch Slowakije en vond het jammer, dat hij zijn eigen wijn niet meer kon proeven. Ook thuis ontving hij vaak bezoek, vooral zijn arts Nicolaas Tulp, die met voorzichtige raadgevingen en aanwijzingen het zieke hart van Comenius probeerde te behandelen. Er wordt verteld dat Rembrandt van Rijn Jan Amos vaak bezocht. Die twee konden goed met elkaar opschieten - de rijkdom van hun levenservaring bood zeker veel stof voor gesprekken en voor veelbetekenend zwijgen. Maar de veertien jaar jongere schilder stierf eerder dan zijn Tsjechische vriend. Elke dag riep het carillon van de Westerkerk Jan Amos, om zijn plicht als predikant te vervullen. Sinds het jaar 1669 moet hij elke dag bij het graf van zijn grote vriend hebben geknield."

Volgens sommige biografen vormden de veertien jaar dat Comenius in Amsterdam woonde en werkte de gelukkigste periode van zijn leven. Andere

biografen betwisten deze stelling. Zij wijzen erop dat Comenius' verblijf in Amsterdam zowel door hoogte- als dieptepunten was gekenmerkt. In deze periode verloor Comenius namelijk enkele van zijn naaste familieleden en ook een aantal van zijn beste vrienden. Bovendien groeide zijn enige zoon Daniël niet op zoals zijn vader het wenste. Ook in maatschappelijk opzicht ging het Comenius niet enkel voor de wind. Aanvankelijk leek het alsof hij een bestsellerauteur zou worden, maar hij raakte betrokken in enkele felle theologische disputen. Hierdoor kwam zijn reputatie in opspraak en raakte hij later in een isolement. Bovendien werd hij in 1666 getroffen door een hersenbloeding, met als gevolg een verlamming van zijn rechterarm en hand. Gelukkig herstelde hij hiervan, maar de laatste jaren van zijn leven bleek hij toch veel van zijn oude strijd lust verloren te hebben.

In een brief uit deze periode schrijft hij, dat hij uit Amsterdam weg wilde. Hij wilde zijn laatste levensjaren doorbrengen bij zijn oudste dochter en zijn kleinkinderen die in het verre Memel (Klaipeda, Litouwen) woonden. Ondanks deze gemoedsstemming bleef Comenius actief. In de laatste drie jaar van zijn leven voltooide hij nog enkele belangwekkende geschriften zoals *Unum Necessarium* (Het enig nodige), *Angela Pacis* (Engel des vredes), *Via Lucis* (De weg van het licht) en een niet uitgegeven dagboek *Clamores Eliae* (Klachten van Elia).

Gegevens ontleend aan o.a.

Comenius Contact (Comenius Stichting Naarden)

Milada Blekastad: *Comenius. Versuch eines Umrisses von Leben, Werk und Schicksal des Jan Amos Komenský*

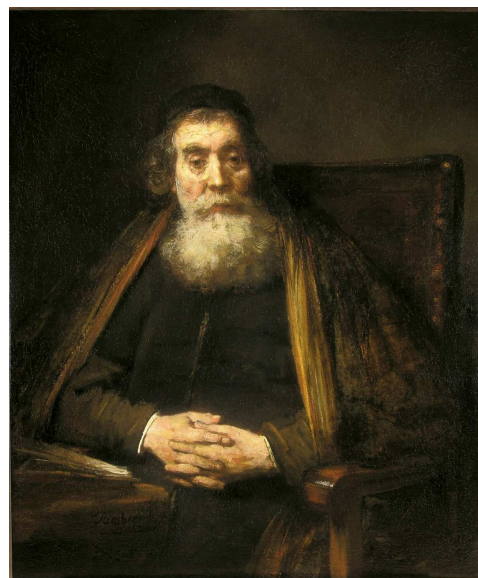
František Kožík: *Comenius, Persagentschap Orbis Praag*

Wilhelmus Rood: *Comenius and the Low Countries*

Henk Roos  
zomer 2012



Jurriaan (of Jürgen) Ovens (1623-1678):  
Portret van Jan Amos Comenius, (1650/70)  
olieverf op doek, 64x56 cm,  
Rijksmuseum, Amsterdam  
(nu in Comenius Museum Naarden)



Rembrandt van Rijn (1606-1669):  
Portret van Jan Amos Comenius, (ca. 1660)  
olieverf op doek, 104x86 cm,  
Galleria degli Uffizi, Florence  
(een kopie van dit doek is te zien in het Comenius  
Museum Naarden)