



1. Detail uit 'De Man met de Gouden Helm', olieverf op doek/Detail from 'The Man with the Golden Helmet', oil on canvas, 1650-55, Berlin, Gemäldegalerie Dahlem



2. Detail uit de 'Man in Wapenrusting', olieverf op doek/Detail from the 'Man in suit of armour', oil on canvas/ 1655(?), Glasgow, Art Gallery



3. Detail uit de 'Man in Wapenrusting', olieverf op doek/Detail from the 'Man in suit of armour', oil on canvas/circa 1655, Lissabon, Gulbenkian Foundation

Handschrift, schildertechniek en beeldstructuur

Bijdrage tot het onderzoek naar toeschrijvingen I de helmen van Rembrandt

Claus Grimm

Inleiding

Dit artikel is het eerste van een reeks, die vragen rond toeschrijvingen tot onderwerp heeft. Deze vragen komen steeds weer naar voren, omdat te veel toeschrijvingen telkens weer uitsluitend op vermoedens en weinig exacte aanwijzingen blijken te zijn gebaseerd. Naarmate het historisch onderzoek verder is voortgeschreden, kunnen daardoor bepaalde historische situaties en gebeurtenissen in een juister perspectief worden geplaatst en de verklaringen over het auteurschap kritischer worden behandeld. Slechts weinig expertises zijn waterdicht gedocumenteerd en vele toeschrijvingen berusten op tradities, die een ruimere opvatting over het auteurschap hebben dan wij tegenwoordig. Hierbij valt bijvoorbeeld te denken aan werkplaatsen en navolgers. Daarnaast is een belangrijk deel van de toeschrijvingen uitsluitend gestoeld op stijlgevoel.

Belangrijke vorderingen op dit gebied zijn zeer zeker te danken aan een systematisering van de onderzoeksmethoden en -organisatie. In dit verband is het voorbeeld van de natuurwetenschappen van belang; de kritiek op de ouderwetse wijze van onderzoek wordt hierdoor serieuzer. Men leert een onderscheid te maken tussen vermoedens, verschillende plausible hypothesen en feiten. Ook de monografieën, die na vijftig jaar van voortgang in het onderzoek aanmerkelijk zijn verbeterd, zijn toch nog ver verwijderd van de methodische discipline van de „hardere” wetenschappen en de minder op spirituele zaken gerichte geschiedschrijving.

De volgende overweging kan de doelstelling van een onderzoek naar toeschrijvingen nauwkeuriger maken. De opsporing van de juiste naam bij een bepaald schilderij kan het beste worden bewerkstelligd, indien 1. de historische overlevering in z'n totaliteit is geregistreerd en het oorspronkelijke karakter (respectievelijk de graad van historische verandering) tot in ieder detail van haar verschijningsvormen is belicht, 2. de daarop betrekking hebbende historische teksten en archiefstukken gepubliceerd en uitgebuit zijn (waarbij het documentaire karakter van deze bronnen in principe onuitputtelijk is), 3. een zo exact mogelijk onderzoek en vergelijking de verschillen en verbanden van de historische verschijningsvormen hebben vastgesteld.

Aan deze drie voorwaarden is nog lang niet genoeg voldaan, maar wat betreft de eerste is dit wel het geval met een aantal bijzonder uitvoerig bewerkte gebieden, zoals bijvoorbeeld met het Rembrandt-onderzoek, waarbij ook aan de tweede voorwaarde al voor een groot gedeelte is voldaan. De derde voorwaarde heeft niet te maken met materiaal, maar met methode: hoe kunnen de wezenlijke kenmerken het beste worden geregistreerd en vergeleken?

Hoe doen de meeste kunsthistorici dit? Zij vergelijken foto's en afbeeldingen in boeken of tijdschriften, dus sterk verkleine en meestal alleen zwart-witte weergaven. Het komt minder vaak voor dat er afbeeldingen in kleur of de in de handel veel gebruikte grote dia's bij de hand zijn. In een geval van vergelijking zijn exacte opnamen op zichzelf van weinig nut, het gaat om het reproductiemateriaal waarmee effectief kan worden vergeleken. Hier moet natuurlijk wel aan toegevoegd worden, dat een kunsthistoricus indrukken van originelen in zijn achterhoofd heeft, die meer gedifferentieerd zijn dan het fotomateriaal, dat alleen maar als geheugensteuntje fungeert. Maar deze gift van de herinnering, behorende bij het kennerschap – dat kan men eenvoudig bij zichzelf nagaan – is nooit voldoende voor concrete beslissingen en al helemaal niet voor het benoemen van overeenkomsten of verschillen aan derden, bijvoorbeeld aan lezers. De ervaring, hoe snel je verschillen vergeet wanneer je alleen maar van de ene wand naar de andere loopt om kenmerken van twee schilderijen te vergelijken, heeft al menige onderzoeker gehad.

De beslissing voor of tegen het auteurschap van Brueghel, Rembrandt, Rubens en andere meesters is tot nu toe overgelaten aan een klein aantal deskundigen, die zich – meer of minder precies – de omvang van de betreffende traditie voor ogen konden stellen. De staat van kennerschap lag bijna uitsluitend binnen het bereik van de huidige vorm van kunstgeschiedenis, dat wil zeggen van kennis van de geschiedenis in brede zin (van historische typen en secundaire literatuur) en inzicht in historische betekenissen (iconografie). Een praktische kennis van de geschiedenis van het ambacht en de toegepaste materialen is tot op de dag van vandaag meer een zaak voor kunstenaars en restaurateurs. Maar juist dit gebied is

Handwriting, Painting Technique and the Very Structure of a Picture.

Contribution to the Study of Attributions I. Rembrandt's Helmets

Claus Grimm

Introduction

This is the first of a number of articles dealing with questions arising in connection with attributions. These questions come up again and again, for the simple reason that too many attributions turn out to be solely based on surmises and conjectures rather than on very exact evidence. Advances in the field of historical research make it possible to examine certain historical situations and events in a more accurate perspective and to approach the statements regarding authorship in a more critical manner. Only very few expertises have been documented in such a way as to be 100% certain, and many attributions are based on traditions with a less strict conception of authorship than is adhered to today. For example, one might bear in mind the studios and followers possibly involved. In addition, numerous attributions are simply based on a sense of style.

There is no doubt that some very important advances in the field have come about as a result of the systematization of the research methods and of the very way in which it is organized. In this connection, the example of the physical sciences is of great relevance, since it has added a more 'serious' dimension to the criticism of the old-fashioned research methods. Art historians have learned to draw distinctions between surmises, various plausible hypotheses and facts. The monographs, which have improved considerably in the course of fifty years of progress in this field of study, are still very far removed from the methodical discipline of the 'harder' sciences and the less spiritually oriented field of history.

The following consideration can serve to make the aim of a study of attributions more precise. The proper authorship can best be attributed to a given painting if: 1. the historical 'information' has been registered in its totality, and its original nature (as well as the degree of historical change) has been examined in every detail of its versions; 2. the related historical texts and archive documents have been published and utilized (whereby, in principle, the documentary aspect of these sources is inexhaustible); 3. a study, as precise as possible, and comparative research have determined the differences and the connections between the historical versions.

These three requirements have not been met with to anywhere near a sufficient degree. The first requirement, however, has been met with in a number of specific fields that have received extremely extensive attention such as the Rembrandt study, in which case the second requirement was largely met with as well. The third requirement does not have to do with material aspects but with the method used. How can the essential features best be registered and compared?

How do most art historians go about this? They compare photographs and reproductions in books or magazines, i.e. greatly miniaturized copies that are usually in black and white.

It is relatively rare that these reproductions are in colour or that the type of large slides that are commercially so widely used are available. In a case where two or more works are to be compared, then exact photographs do not serve much of a purpose, since what is needed is reproduction material with which effective comparisons can be made. Here of course it must be noted that an art historian has impressions of the originals in his or her mind that are more differentiated than the photographic material, which only serves as a memory aid. But this helping hand lent by the expert's memory – and this is a fact we all know from experience – is never enough to base concrete conclusions upon, and certainly not enough to justify specifying certain similarities or differences to third parties such as readers. Many a researcher is familiar with the experience of how quickly one can forget differences, even in the time it takes to walk from one wall to another to compare the specific features of two paintings.

Up to now, the verdict for or against the authorship of Bruegel, Rembrandt, Rubens and other masters has been left to a small circle of experts who were – more or less precisely – familiar with the entire extent of the tradition in question.

The 'expert' state was almost solely attainable within the borders of the contemporary form of art history, in other words the knowledge of history in the broad sense of the word (the knowledge of historical types and secondary literature) and insight into historical significance (iconography). Even today, practical knowledge regarding the history of the 'craft' and the materials used is still more a matter for artists and restorers. But it is precisely this field that is so important if we are to attain deeper understanding of the historical forms of expression. Moreover, it is the



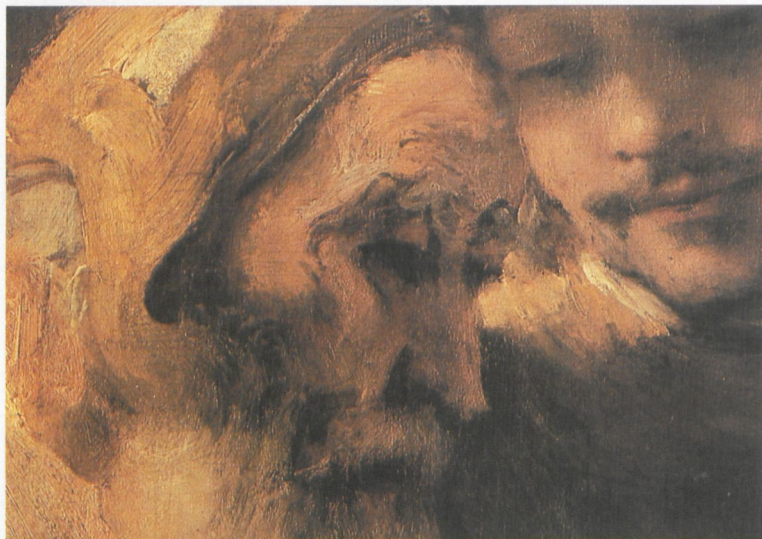
4. Detail uit Zelfportret, paneel, gesigeneerd, gedateerd 1634; Detail from Self-portrait, panel, signed, dated 1634/Kassel, Gemäldegalerie



5. Detail uit de 'Nachtwacht', Sergeant Reinier Engelen, olieverf op doek, gesigeneerd, gedateerd 1642; Detail from the 'Nightwatch', Sergeant Reinier Engelen, oil on canvas, signed, dated 1642/Amsterdam, Rijksmuseum



6. Detail uit de 'Verloochening door St. Petrus', olieverf op doek, gesigeneerd, gedateerd 1660; Detail from 'Denial by St. Peter', oil on canvas, signed, dated 1660/Amsterdam, Rijksmuseum



7. Detail uit de 'Zegen van Jacob', olieverf op doek, gesigneerd, gedateerd 1656/Detail from 'Jacob's Blessing', oil on canvas, signed, dated 1656/Kassel, Gemäldegalerie



8. Detail uit de 'Man met Baret', olieverf op doek/Detail from the 'Man with Cap', oil on canvas, circa 1655-57, London, National Gallery



10. Detail uit een 'Studie van het hoofd van een Grijsaard', olieverf op doek, gesigneerd, gedateerd 1650/Detail from a 'Study of the head of an Old Man', oil on canvas, signed, dated 1650/ Den Haag, Mauritshuis

bijzonder belangrijk om de historische vormen van uitdrukking precies te kunnen begrijpen. Bovendien vormt het de basis voor een juist begrip van technisch-natuurwetenschappelijke handelingen. Daarnaast worden de dure en ingewikkelde technische hulpmiddelen overschat in vergelijking tot een precieze inspectie van de toestand van het materiaal, dat in de eerste plaats beeldopbouw, conservering, beschadigingen, retouches, vernislagen, -conservering en -vervuiling beoogt.

Tussen een uiterst verfijnde iconografie, een indrukwekkende opeenstapeling van gedetailleerde historische gegevens enerzijds en de niet minder geperfectioneerde laboratoriumtechnieken van de geleerden van de natuurwetenschappen anderzijds zijn enkele gebieden van kunsthistorisch onderzoek bijna onbewerkt gebleven. Men verkeerde in de veronderstelling dat zaken als kwaliteit en auteurschap niet verder geobjectiverd konden worden. Wat een kwestie van 'intuïtie', van bijzondere 'smaak', van een op zichzelf staande 'gave' scheen te zijn, is nuchter bekeken echter ook niets meer dan het resultaat van een intensieve vormenstudie en -vergelijking. Een gerichte inzet van de mogelijkheden van de huidige kleurenfotografie kan de vroegere voorsprong van een beter geheugen uitwissen en ondubbelzinnig overtreffen.

Met de tegenwoordig licht hanteerbare fotografische middelen kunnen alle observaties waarop de 'kenner' zich tot dusver beriep, vastgehouden en ter discussie gesteld worden. Het grootste probleem bij een fotografische detailvergelijking is natuurlijk om een voldoende aantal voorbeelden – zinvol uitgekozen en exact opgenomen – bij elkaar te krijgen. Ik dank de mogelijkheid om een samenhangende, door de omvang doeltreffende serie goed te vergelijken opnamen bijeen te brengen aan een royale reisvergoeding van het IKW (Institut für wissenschaftliche Kunstbegutachtung) en bovenal aan de grote hulpvaardigheid van twee instellingen, wier collecties ik in verschillende experimentele stadia telkens weer opnieuw kon fotograferen: de National Gallery in Londen en het Rijksmuseum in Amsterdam. Met name Christopher Brown en Pieter van Thiel ben ik bijzonder dankbaar.¹

De hier gereproduceerde details zijn bedoeld om een betoog in beelden tot stand te brengen. De keuze van deze details en de manier waarop ze zijn opgenomen volgt vermoedens die ik heb. Maar een beslissing over bevestigingen en correcties van de toeschrijving zou niet moeten vooruitlopen op de autoriteit van de schrijver. Naar mijn mening verdient alleen datgene bijval, wat door geen enkel ander, meer overtuigend visueel voorbeeld betwist kan worden.

Ductus, techniek en gehele structuur

Een strenge positivist in de studie van de schilderkunst zal zeggen, dat er één duidelijk elementair individueel spoor bestaat: de vingerafdruk, zoals Thomas Barchert die zo succesvol heeft achterhaald bij Leonardo.² Maar dit kenmerk komt tamelijk zelden voor en is met betrekking tot de personen van kunstenaars posthuum ook niet meer te controleren. Ook het spoor van een bepaald uitgerafeld profiel van een penseel voert in de duisternis. Toch blijft er iets over, wat beschouwd zou kunnen worden als een persoonlijk handschrift: de manier, waarop de stift of het penseel wordt gevoerd. Evenals bij het handschrift is bij de identificatie van een bepaalde ductus kennis van de gangbare schrijfgewoonten een voorwaarde.

Het type van een individueel handschrift, van een eigenaardige ductus, kan niet worden vastgesteld aan de hand van willekeurige afwijkingen van de gebruikelijke manier van schilderen, doch alleen met behulp van een duidelijke stijl leer, die ook een schijnbaar minder belangrijk detail (de voering van een lijn, de manier waarop de kleur is aangebracht) in gelijke mate naar voren brengt. Deze individuele ductus komt pas voor en wordt pas herkenbaar vanaf het moment dat in de overgangperiode van de middeleeuwen naar de nieuwe tijd de subjectieve indruk als wezenlijk kenmerk van iedere wijze van beschouwen wordt erkend en hiermee tegelijkertijd de karaktertrekken van het product, van het met opzet en kunstig uit het voorstellingsmateriaal verbeelde bij de artistieke articulatie behoren, die als een verheven vorm boven oppervlakkige imitatie van de natuur uitsteekt.

De detailfotografie kan pas op een zinvolle manier worden gebruikt voor een vergelijking in stijl, als de verschillen tussen een vrije artistieke articulatie en een schematische of weinig expressieve, onzekere weergave van het motief naar voren treden. Dit veronderstelt een reeds aan de oppervlakte waarneembaar onderscheid in gedaante, dat natuurlijk in verschillende historische gevallen verschillende trekken vertoont. In het geval van Rembrandt, evenals bij veel andere Hollandse schilders uit zijn tijd, werden nog maar zelden afzonderlijke voorbereidings- en uitvoeringswerkzaamheden opgedragen aan medewerkers in het atelier. Het komt vaker voor dat men te maken krijgt met een werk dat een eenheid vormt, waarvan de conceptie en alle stadia van uitvoering berusten bij één kunstenaar. Het werk van een leerling kan er wat betreft de techniek en de uitdrukking op lijken, maar dit heeft dan toch een eigen gedaante en bestaat niet, zoals nog tot ver in de 16de eeuw voorkwam, uitsluitend uit een gedeeltelijke bijdrage in de uitvoering. Zelfs in het atelier van

foundation for a good understanding of scientific techniques. The possibilities presented by expensive and complicated technical equipment are often over-estimated, thus overlooking the usefulness of a close inspection of the state of the material, paying particular attention to the structure of the picture, the way it has been conserved, damaged, retouched, the layers of varnish, the spots.

In between an extremely highly refined iconography, an impressive collection of detailed historical data on the one hand and the no less highly perfectionized laboratory techniques utilized by scientists on the other hand, a number of fields of art history research have remained almost completely untouched. There has always been the generally accepted assumption that such matters as quality and authorship could not be approached any more objectively. However, realistically viewed, what used to be taken to be a question of 'intuition', of special 'taste', of some isolated kind of 'gift' is actually no more than the result of an intensive study and comparison of forms. A well-directed utilization of the possibilities of today's colour photography can easily obliterate and surpass all the former advantages afforded by a better memory.

With the present-day easily operable photographic equipment, all the things that were hitherto only observed by the 'expert' can now be captured and subjected to extensive discussion.

Of course the greatest problem involved in a photographic comparison of details is to gather a sufficient number of examples, all carefully selected and accurately photographed.

I was in a position to gather a coherent series of photographs that are well suited for comparison, and sufficient in number as to make the comparison purposeful; I owed this opportunity to the generous travelling expenses provided by the IWK (Institut für wissenschaftliche Kunstbegutachtung) and the very helpful assistance of two museums whose collections I was allowed to photograph repeatedly in various experimental stages: The National Gallery in London and the Rijksmuseum in Amsterdam. I am especially grateful to Christopher Brown and Pieter van Thiel.¹

The details reproduced here present a story in pictures. The selection of these details and the way in which they were photographed follow the line of certain surmises on my part. But any decision about confirmations and corrections of the attributions should not be dependent in any way upon the authority of the writer. In my opinion, only something that can not be contested by any other more convincing visual example is deserving of full acceptance.

Ductus, Technique and Total Structure

A strict positivist in the study of the art of painting would say that there is only one clear elementary individual 'mark': the fingerprint, as Thomas Barchert so successfully tracked down in the case of Leonardo.² But this 'mark' is quite rare indeed, and in the case of the artists involved there is no way of checking it posthumously. Nor does the particular 'mark' of the frayed tip of a given brush lead us where we want to go. Nevertheless, there is still one thing that can be viewed as a kind of personal handwriting: the way in which the pen or brush is wielded. As is the case with handwriting, a prerequisite for the identification of a specific ductus is knowledge of the more general writing habits.

The type of an individual handwriting, of a specific ductus, can not be determined on the basis of random deviations from the usual manner of painting, but only with the help of a clear doctrine of style, which equally reveals the seemingly less important details as well (the stroke of a line, the way in which colour has been applied). This individual ductus only came into existence and became recognizable in the transitional period between medieval and modern times when the subjective impression was acknowledged as being the essential feature of every manner of perception, and at the same time the specific features of the product, the deliberate and inspired creation that is part of artistic articulation, came to rise above the superficial imitation of nature as an elevated art form.

Detail photography can only be used in a purposeful manner for style comparisons if the differences between a free, artistic articulation and a schematic, scarcely expressive, uncertain depiction of the motif are clearly visible. This presupposes a distinction in texture that is already perceptible on the surface, naturally exhibiting different features in different historical cases. In the case of Rembrandt, as was the case with many other Dutch painters of his era, the people working in the studio were very rarely asked to do the preparatory work separately, or to carry out the work that had already been started. What did happen frequently was that a work of art was a unit, and that one and the same artist was responsible for the conception and all the stages of the work. The work of a pupil could resemble it as far as technique and expression were concerned, but had its own texture and did not solely consist of a partial contribution at some given stage, as had continued to often be the case far into the sixteenth century. Even in Rubens' studio, a distinction could still be drawn between the various ways a body could be modelled, hair could be treated, light reflections could be emphasized and colours could be



9. Detail uit de 'Man in Wapenrusting', olieverf op doek/Detail from the 'Man in suit of armour', oil on canvas/1655(?), Glasgow, Art Gallery



11. Detail uit de 'Man met de Gouden Helm', olieverf op doek/Detail from the 'Man with the Golden Helmet', oil on canvas/1650-55, Berlin Gemäldegalerie Dahlem



12. Detail van de 'Man in Wapenrusting', olieverf op doek/Detail from the 'Man in suit of armour', oil on canvas/ circa 1655, Lissabon, Gulbenkian Foundation

Rubens valt een onderscheid te maken tussen verschillende manieren waarop een lichaam werd gemodelleerd, de haarbehandeling, de benadrukking van lichtreflecties en de transparante of meer dekkende toepassing van kleuren, zodat ook hier – binnen 'Rubens'-composities – ontwikkelde individuele stijlen naar voren komen, waarbij toch niet in de laatste plaats steeds weer correcties van de meester zijn te herkennen.

Bij het vaststellen van een individuele stijl moeten motieven en de samenhang van een compositie betrokken worden. Deze elementen mogen daarom niet buiten het bereik van de detailfotografie blijven. In de taal van de fototechniek onderscheidt men opnamen van dichtbij (in verkleining gemeten 1:20 tot 1:1), loupe- of macro-opnamen (1:1 tot ca 25:1), of de met behulp van een microscoop te maken micro-opnamen in nog sterkere vergrotingen. Aangezien het mij te doen is om het vastleggen van details, die typische elementen van een voorstelling zijn en die daarom niet geheel uit de totale visuele samenhang mogen worden gelicht, is het helemaal niet zinvol om beneden de verhouding 1:1 te gaan. De detailfotografie heeft alleen maar een verhelderend karakter en moet de nodige precisie bieden, maar voor een vergelijking in stijl is het belangrijk niet de context van de voorstelling uit het oog te verliezen (vandaar dat de term 'detail'-fotografie met betrekking tot dit onderwerp adaequaat is).

Wat deze werkwijze tot stand kan brengen, hangt af van het doel, dat men zich voor ogen stelt. Niet alleen de kwaliteit van een exacte reproductie van de vormen – ook de kleur – en andere elementen van het te behandelen schilderij zijn beslissend, maar ook de mate waarin de uitgekozen kenmerken inlichtingen kunnen verschaffen. Zonder twijfel bestaan er geen typische details die bij de fresco's van Duccio en de doeken van Rembrandt en Manet net zo groot en net zo veelzeggend zijn. Tussen Rembrandt en Jan Davidsz. de Heem kunnen al variaties nodig zijn.

Het principiële bezwaar tegen detailfotografie kwam steeds van de kant van voorvechters van de beschouwing van het geheel. Maar dit bezwaar

vervalt in de praktijk: als het lukt om individuele trekken te ontdekken aan de hand van een detail, gaat het in psychologische zin in feite al om 'gedaanten': het is niet meer nodig om de wezenlijke 'gedaanten' op vermoeiende wijze uit het gehele kunstwerk te distilleren. Het overdreven bezig zijn met het totale werk stond concrete, afzonderlijke analyses vaak in de weg. In overeenstemming hiermee worden in kunsthistorische publicaties en diavertoningen bij voorkeur opnamen van een schilderij in z'n geheel gebruikt, die door vele omzettingsprocedures (foto, cliché, druk) vervaagd, meestal sterk verkleind en voor de karakteristiek in details te weinig scherp zijn. Details, waarop de structuur van het penseel of het craquelé zichtbaar zijn, komen meestal alleen maar in technische literatuur voor. Conclusies met betrekking tot de oorspronkelijke kleuren zijn door de verschillende aard van de foto's onmogelijk; de graad van conservering van de oppervlakte van een schilderij valt evenmin te onderzoeken, zelfs met behulp van af en toe bijgevoegde detailopnamen. Welk gereommereerd vaktijdschrift brengt überhaupt perfecte afbeeldingen in kleur in het redactionele gedeelte?

Het vasthouden aan een totaalindruk is echter ook uit andere overwegingen met problemen verbonden. Wij kunnen noch altijd een goede indruk van het oorspronkelijke geheel van kleur- en lichtwaarden krijgen, noch die van de verschijning in historische verhoudingen van het licht, omlijsting en ruimtelijke omgeving. Wij weten vaak niets over oorspronkelijke afmetingen en ingrepen bij restauraties na het ontstaan van een schilderij. En vóór alles: wij kijken tegenwoordig anders, vanuit heel andere visuele gewoontes. Wij kijken – dat is in z'n algemeenheid eenvoudig vast te stellen – door een overvloed aan afbeeldingen en visuele prikkels meer gericht, sneller, en zijn vooral meer uit op visuele effecten. Wij bekijken schilderijen niet meer naar hun motieven, we staan niet meer stil bij al die afzonderlijke elementen, die vroeger alleen al door de prikkel die een afbeelding op zich kon oproepen en het verhaal dat erop te zien was de moeite van het bekijken waard waren.

Omdat dit zo is, is het geheel van een schilderij van Rembrandt voor ons minder duidelijk te begrijpen dan een detail. Het is trouwens toch absurd om aan de hand van een reproductie iets als 'geheel' voor te stellen, als men niet tegelijkertijd een concrete indruk van het detail heeft. Bovendien kunnen copieën en werken van leerlingen vaak dezelfde totaalindruk bewerkstelligen (dit alleen al door de gemeenschappelijke beeldopvatting, die in de tijd van Rembrandt een toneelmatige wijze van uitdrukking, belichting en verwerking van motieven hoger aansloeg dan een individuele stijl in artistieke voordracht). Juist de subjectieve vrijheid van een ongebonden manier van schilderen en tekenen was iets, dat naar de geldende conventies van bijkomstig belang was en dat een volgeling eerder liet vallen. Met hetzelfde recht, waarmee Morelli verwees naar de secundaire positie van oren en handen, kan men daarom dit gebied, dat van ondergeschikt belang is en waarbinnen de uitvoerende kunstenaar in zekere zin wordt vrijgelaten, beschouwen en letten op de behandeling van het detail en de manufactuur.

De beslissende factor bij het doen van een toeschrijving is dus niet het 'geheel' of de algehele 'gedaante', maar de tot in het schijnbaar onbelangrijke detail doorgevoerde 'geheel-achtigheid' en doordringende 'gedaante-achtigheid'. Zoals bij een goede toneelspeler iedere gebaar en iedere stembuiging klopt en trefzeker is afgesteld op een bepaalde uitdrukking van een karakter, zo zijn zelfs perifere elementen van een gedaante van techniek en ductus betekenis- en uitdrukkingsvol, als ze door een consequente kunstenaar zijn uitgevoerd. Deze stellingen zullen wij toetsen aan een paar voorbeelden.

De helmen van Rembrandt

De details die wij gekozen hebben zijn afkomstig van enige schilderijen uit de tijd tussen 1650 en ongeveer 1657, die traditiegetrouw bij het oeuvre van Rembrandt worden gerekend. Verscheidene kunsthistorici hebben markante verschillen in de uitvoeringstechniek vastgesteld en vraagtekens gezet bij de toeschrijving. Zo heeft Christopher Brown de 'Man met de gouden helm' uit Berlijn niet meer opgevoerd als een onmiskenbare Rembrandt.³ Keith Roberts, die zich juist liet documenteren door de hier gekozen details, heeft als eerste zijn kritiek geuit: 'I am more than ever convinced that the Berlin Man in a Golden Helmet cannot be right. In his maturity Rembrandt always suggests the gleam and ornamental details of armour, as in the Glasgow painting, or, indeed, in the helmet of the man on the left of the 'Night Watch', whereas in the Berlin picture the relief is almost physically created, with a form of impasto that cannot be paralleled elsewhere in his work and which almost suggests a kind of gesso superstructure'.⁴

Ons gaat het bij dit kleine citaat uit de totale Rembrandt-overlevering niet anders dan degene, die het totale bestand voorzichtig opnieuw moet ordenen: we kunnen in ieder geval vertrouwen op een gedeelte van de documenten en moeten tegenover alle posthume toeschrijvingen, alle pedigrees die niet terug gaan tot in zijn atelier, in de eerste plaats sceptisch zijn. In zoverre voldoet alleen de vroegste helmdrager (Sergeant Reinier Engelen, detail uit de 1642 gedateerde en gedocumenteerde 'Nacht-wacht'⁵) aan de strengste eis van historische ondubbelzinnigheid. Het indirect overgeleverde contract tussen de schutterscompagnie van Kapi-

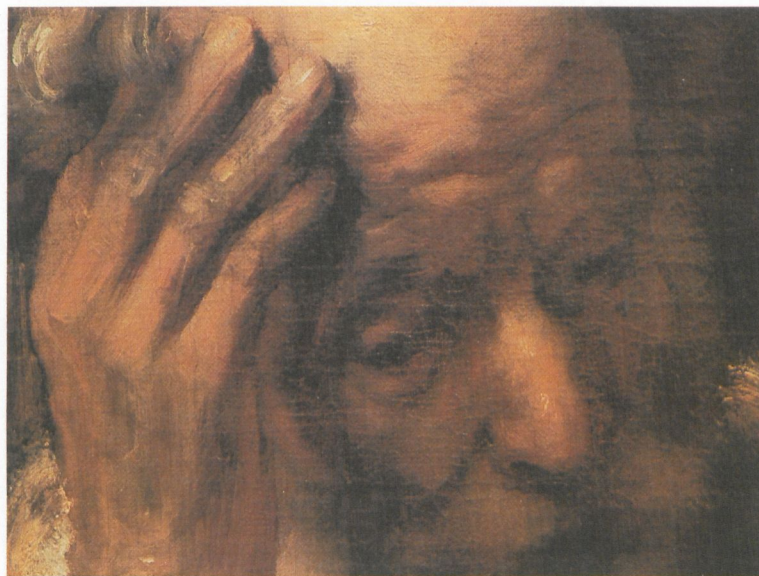
applied, more transparently or more opaquely, so that even here – within 'Rubens' compositions – highly developed individual styles are evident, whereby the master's corrections can also be detected.

If an individual style is to be ascertained, then the motifs and the coherence of a composition also have to be taken into consideration. This is why these elements should not remain outside the reach of detail photography. In the language of photographic technology, distinctions are drawn between close-ups (measured in reduced scale 1:20 to 1:1), magnifying-glass or macro-shots (1:1 to approx. 25:1) or micro-shots made with the help of a microscope in even greater magnifications. Since I am interested in photographing the kind of details that are typical elements of a picture and therefore can not be completely removed from the total visual context, there is not much point in going below the ratio of 1:1. Detail photography can only serve to make things clearer, and should provide the necessary precision, but for a comparison of style it is important not to lose sight of the total context (which is why the term 'detail' photography is adequate in this respect). The results that can be achieved by means of this method depend on the aim one has in mind. Not only are the quality of an exact reproduction of the forms as well as the colour and the other elements of the painting in question decisive; the degree to which the selected features can provide information plays a vital role as well. There are certainly no typical details that are equally large and meaningful in Duccio's frescos as in the paintings of Rembrandt and Manet. Variations can even be necessary between Rembrandt and Jan Davidszoon de Heem.

An objection to the very principle of detail photography was raised again and again by the proponents of viewing the work of art as a whole. But in practice this objection does not really play a role. If it is possible to detect individual characteristics on the basis of a detail, then in a psychological sense what we are dealing with here is already a matter of 'texture', and it is no longer necessary to go in painstaking pursuit of the essential 'texture' of the entire work of art. This kind of excessive interest in the work of art as a whole has frequently acted as an obstacle to concrete individual analyses. In accordance with this principle, art history publications and slide presentations prefer to use photographs of entire paintings which, as a result of the numerous transformation procedures (photography, printing), have become blurred, are usually much smaller than the originals and are not sharp enough to show the various facets of the details.

Details that show the structure of the brush or the craquelure are usually only found in technical literature. Due to the differing natures of the various photographs, it is impossible to draw any conclusions with respect to the original colours. Nor is it possible to study the degree to which the surface of a painting has been conserved, not even with the aid of the detail photographs that are sometimes included. After all, which of the renowned art journals print truly perfect reproductions in colour in among the written pages?

However, there are also other considerations that make the idea of a total impression one that presents certain problems. We can not always get a good impression of the original totality of colour and light values or of the way the painting actually looked in the historical situation with respect to the matter of light or the original frame and physical surroundings. We are often completely ignorant with respect to the original dimensions and the alterations that took place when the painting was restored in the past. And most important of all, we have a different way of looking at paintings nowadays, our visual customs are different. It can be generally said that as a result of the abundance of pictures and visual stimulation that we are accustomed to, we look more directedly, more rapidly, and are more oriented towards visual effects. We no longer direct special attention to the motifs of paintings, we no longer devote as much attention to all those separate elements which used to be so worth looking at just because of the stimulation that a picture in itself could arouse and the story it depicted. Because of this change, the entirety of a painting by Rembrandt is less clearly comprehensible to us than a detail. Anyway it is absurd to try to imagine something as an 'entirety' when one is looking at a reproduction if one does not have a concrete impression of the detail. Moreover, copies and the work of pupils can often bring about the same total impression (if only because of the common visual conception which, in Rembrandt's times, valued a theatrical style of expression, lighting and utilization of motifs more highly than an individual style of artistic articulation). It was precisely the subjective freedom of an unfettered manner of painting that, from the viewpoint of the conventions prevailing at the time, was only of secondary importance and was apt to be dropped by followers. With much the same justification as Morelli referred to the secondary position of ears and hands, one can view this as a field of only subsidiary importance, within which the artist does enjoy some measure of freedom, and go on to devote attention to the treatment of the detail and the drapery. Consequently, the decisive factor in the drawing up of an attribution is neither the 'entirety' nor the general 'texture', but the entirety-ishness' and the penetrating 'texture-ishness' down to the very last seemingly



13. Detail uit 'Grijsaard in een Leunstoel', olieverf op doek, gesignd, gedateerd 1652/Detail from 'Man in an easy Chair', oil on canvas, signed, dated 1652/ London, National Gallery



14. Detail uit 'Portret van een Monnik', olieverf op doek, gesignd, gedateerd 165(?)/Detail from 'Portrait of a Monk', oil on canvas, signed, dated 165(?)/ London, National Gallery

unimportant detail. As is the case with a good actor or actress, whose every gesture and every intonation is perfectly in keeping with a certain personification of a character, this is also true of even the peripheral elements of a texture made up of techniques and ductus, all of which are significant and expressive if they are the work of a consistent artist. We shall give a number of examples to test these propositions.

Rembrandt's Helmets

The details that we selected are from a number of paintings dating back to the period between 1650 and approximately 1657 and traditionally viewed as being the work of Rembrandt. A number of art historians have noted striking differences in the technique used and have questioned the attributions. For example, Christopher Brown no longer accepted 'Man in a Golden Helmet' from Berlin as an unmistakable Rembrandt.³ Keith Roberts, who studied precisely the details presented here, was the first to express criticism: 'I am more than ever convinced that the Berlin Man In A Golden Helmet cannot be right. In his maturity Rembrandt always suggests the gleam and ornamental details of armour, as in the Glasgow painting, or, indeed, in the helmet of the man on the left of the 'Night Watch', whereas in the Berlin picture the relief is almost physically created, with a form of impasto that cannot be paralleled elsewhere in his work and which almost suggests a kind of gesso superstructure.'⁴ This tiny quotation from the very extensive works on Rembrandt makes us aware of the need to approach the 'truths' that have been handed down from generation to generation with 'a grain of salt'. We can surely place



15. Heyman Dullaert, *Wandstilleven*, paneel, gesigneerd/Heyman Dullaert, *Wall still life*, panel, signed/55 × 44 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



16. Heyman Dullaert, *'Urine Kijken'*, paneel/Heyman Dullaert, *'Studying Urine'*, paneel/42 × 54 cm, Groningen, Museum

tein Frans Banning Cocq en Rembrandt bepaalde een betaling van rond de honderd gulden voor ieder afzonderlijk portret, waarbij de plaats in het schilderij in een iets hogere of lagere som tot uitdrukking kwam. Naar de opvattingen van die tijd werd aan uitvoering door de meester zelf al duidelijk waarde gehecht, zodat men uit de historische situatie en de omstandigheden rond de opdracht de conclusie kan trekken, dat het zeer waarschijnlijk is dat Rembrandt het hier voorgestelde detail van een portret zelf heeft geschilderd.

Vanaf deze vroege uitvoering van een 'Man met helm' loopt er geen rechte lijn naar de afzonderlijke schilderijen uit de vijftiger jaren. In een geval is Rembrandts schilderkunst intussen duidelijk verder ontwikkeld, in andere gevallen zijn de latere voorbeelden van dit motief geen portretten in de gebruikelijke zin, maar allegorieën aan de hand van portretstudies. De 'Man met de gouden helm' uit het Berlijnse museum (afb. 1, 11) is evenzo waarschijnlijk een 'mythologisch portret' – namelijk dat van de 'Krijgsgod Mars in blinkend harnas'⁶ als anderzijds de 'Man in wapenuitrusting' uit het museum in Glasgow (afb.). Bij het laatste schilderij is een mythologische inhoud verondersteld door de peinzende houding van het hoofd en de tegelijkertijd opvallende uiterlijke opsmuk, maar een uiteindelijke benaming is nog niet aannemelijk gemaakt. Is het een 'Alexander' of een 'Mars' of – zoals de schilder Josua Reynolds, die het schilderij vroeger bezat meende – een 'Achilles'? Of is het, de voor een man ongebruikelijke oorringen in aanmerking genomen, een vrouwelijke personificatie, namelijk de krijgsgodin 'Bellona' of – naar de voorstelling van een uil op de helm – een 'Pallas Athene'⁷? Tegen het argument van de oorringen valt in te brengen, dat Rembrandt zichzelf op drie zelfportretten (Kassel, 1634, afb. 4; Den Haag, rond 1637; Wenen, 1655) heeft voorgesteld met oorringen. En de in de uilenvoorstelling nog opvallender variant van deze oorlogs-achtige halffiguur, de met lange haren weergegeven 'Pallas Arhene' uit de verzameling Gulbenkian (afb. 3, 12) is geen duidelijk tegengesteld voorbeeld.

Hoe men deze vragen ook beantwoordt, de voorstellingen met helmdragers verschillen in stijl. Om het argument van afwijkingen als gevolg van een bepaalde ontwikkeling te respecteren, heb ik met de afbeeldingen 4, 5 en 6 een reeks van motieven samengesteld, die Rembrandts manier van schilderen in de ter discussie gestelde vijftiger jaren goed kan kwalificeren. Daarbij is verondersteld, dat Rembrandts stijlmiddelen gezamenlijk in een bepaalde ontwikkelingsrichting zijn veranderd. Wat afwijkt van deze weg die tamelijk consequent wordt voortgezet, valt buiten de homogene kern van het werk waarvan wordt vermoed dat het van zijn eigen hand is.

De bestudering van details is vooral gericht op de weerkaatsing van het licht op verschillende materiaaloppervlaktes. Het is vaak genoeg opgemerkt, dat Rembrandt in zijn portret- en figuurschilderingen meer dan alle andere schilders uit zijn tijd gebruik maakte van lichteffecten (zo merkt Reynolds in 1778 op: 'Rembrandt, die het zinvoller scheen het licht zelf te schilderen, dan de voorwerpen, die door het licht zichtbaar werden...'⁸). Het sterk op de voorgrond treden van lichtreflecties in de vroege schilderijen (waaraan als voorbeeld nog de helm van de soldaat uit 'Het blind maken van Samson', gedateerd 1636, Frankfurt, toegevoegd zou kunnen worden) wordt in werken uit de rijpere periode nog verder doorgevoerd. Dit geschiedt met behulp van een tussen dekkende lichte en transparante half-donkere en donkere tonen wisselende manier van schilderen. In plaats van een gelijkmatige consistentie van een lichtere of donkerder oppervlakte, treedt een tastbaar dikke opbrenging van kleur alleen op in de lichtpartijen, zodat de gedeelten zonder licht in de atmosfeer vervluchtigen. De dik opgezette en de transparante gedeelten worden met elkaar verbonden door een losse manier van schilderen. Deze laat uit de samensmelting van een soms crème-keurige, soms honing-keurige transparante kleuropbrenging licht- en kleuraccenten ontstaan.

De eigenaardige gradatie, die de voorbeelden op afb. 4, 5 en 6 te zien geven heeft een inhoudelijke, betekenisvolle consequentie: de gezichtspartijen blijven in belangrijke zones in de schemering van een halve schaduw, of zijn alleen door een zwakke lichtweerkaatsing aangeduid. Juist de sprekende gedeelten van de mimiek – rond ogen en mond – zijn van een directe belichting en een duidelijke modellering uitgesloten. De warme toon van de reflecties in deze moeilijk tastbare zones valt samen met het voorstellingsmotief van het voor zich uit staren, het suggestieve beschouwen (afb. 7, 8, 9, 13).

Zowel deze specifieke uitdrukking als de technische kenmerken van de uitvoering verschillen in de getoonde voorbeelden. De 'Man met de gouden helm' heeft een existentialistisch-duistere, gesloten uitdrukking, evenals het portret van een grijsaard uit 1650 in Den Haag (afb. 10, 11), waarvoor vermoedelijk hetzelfde model werd gebruikt. De eigenschappen van het materiaal zijn sterk met elkaar in contrast gebracht (helm tegen gezichtsoppervlakte) zonder het samensmelten van een zacht geschilderde verbinding van vormen. De afzonderlijke lichtreflecties en contourlijnen liggen hard en zonder overgang op het gezichtsoppervlak. In plaats van het suggestieve, uitdrukkingvolle modelé in de voorbeelden 4-9, 13, is hier een moeilijk, ontoegankelijk karakter neergezet.

Wanneer men de eerder beschreven virtueuze verbinding van een losse

our trust in some of the documents, but should view all the posthumous attributions and all the pedigrees that don't go back to the studio itself with no small degree of scepticism. Consequently, no other than the earliest man in a helmet (Sergeant Reinier Engelen, detail from the 'Night Watch', documented and dated 1642⁵) meets with the strictest requirement of historical unambiguity. The contract – which we only have indirect knowledge about – between Rembrandt and the volunteer militia company of Captain Frans Banning Cocq specified the payment of about one hundred Dutch guilders for each individual portrait, and each man paid according to the prominence given to his portrait. In accordance with the conceptions adhered to at the time, it was clearly highly valued that the actual work be done by the master himself so that the historical situation and the circumstances with respect to the commission can safely lead one to conclude that it is extremely probable that it was Rembrandt himself who painted the portrait detail shown here.

There is no straight line running from this early version of a 'Man in a Helmet' to the various paintings made in the sixteen fifties. In one case, it is clear that Rembrandt's painting skills are more highly developed, and in other cases the later examples of this motif are not portraits in the ordinary sense of the word, but allegories based on portrait studies. It is equally probable that the 'Man in a Golden Helmet' in the Berlin Museum (Fig. 1, 11) is a 'mythological portrait' of 'Mars the God of War in Shiny Armour'⁶ as is the case with the 'Man in Battle Attire' in the Glasgow Museum (Fig.). In the latter case, a mythological interpretation is suggested by the meditative stance of the head and the striking external adornment, but there is still no unequivocal basis for a final decision as to the name. Is it an 'Alexander' or a 'Mars' or – as was the opinion of the painter Joshua Reynolds, who used to own the painting – an 'Achilles'? Or, in view of the earrings, which were not customarily worn by men, is it perhaps a female personification, i.e. of 'Bellona', the goddess of war or, in view of the depiction of an owl on the helmet, perhaps a 'Pallas Athena'?⁷ In reply to the argument regarding the earrings, it can be noted that on three of his self-portraits (Kassel, 1634, Fig. 4; The Hague, approx. 1637; Vienna, 1655), Rembrandt painted himself wearing earrings. And the even more striking version of this martial half-figure, the 'Pallas Athena' depicted with long hair in the Gulbenkian collection (Fig. 3, 12) is also not a clear refutation.

No matter how one replies to these questions, there are style differences between the pictures with men in helmets. With due respect to the argument based on deviations as a result of a certain development, in the illustrations 4, 5 and 6 I have shown a number of motifs that give a good impression of Rembrandt's way of painting in the years in question here, the sixteen fifties. This was done on the assumption that Rembrandt's style articulation as a whole altered in a given developmental direction. Anything that deviates from this path, which was followed quite consistently, is not included in the homogeneous nucleus of the work that is assumed to have been produced by the master himself.

The study of details is especially focussed upon the reflection of light in different material surfaces. It has frequently been noted that in his portraits and figure paintings, more than any of the other painters at the time, Rembrandt made ample use of light effects. (In 1778, Reynolds referred to 'Rembrandt, who seemed to think there was more reason to paint the light itself than the objects that became visible because of the light . . .'⁸). The significant role in the early paintings played by these light reflections (to which one might add the example of the soldier's helmet in 'The Blinding of Samson', dated 1636, Frankfurt) is taken one step further in the works of the more mature period. This was done with the aid of a method of painting that alternated between opaque light and transparent half-dark and dark tones. Instead of the even consistency of a lighter or darker surface, his works show a tangible thick application of colour only in the places where the light falls, so that the parts where the light does not fall sink into the atmosphere. The thickly applied sections and the transparent sections are connected to each other by an easy-handed way of painting. This allows light and colour accents to arise from the combination of the transparent colour application, which is sometimes cream-coloured and sometimes honey-coloured.

The unusual gradation which can be seen in the illustrations 4, 5 and 6 has a very special significance: important facial zones either remain in the half-dark of a half-shadow or are only indicated by a weak reflection of light. It is precisely the most expressive parts of the face – around the eyes and mouth – that are not given direct lighting and clear modelling. The warm tone of the reflections in these almost impalpable zones coincides with the motif of staring off into space, the meditative stance (Fig. 7, 8, 9, 13).

This specific expression and the technical features of the painting both differ in the examples shown. The 'Man in a Golden Helmet' has a closed facial expression, an existentialist, somewhat unfathomable expression similar to the one in the portrait of an old man in The Hague (Fig. 10, 11) dated 1650, which was presumably done of the same model. The properties of the various materials are in sharp contrast with each other (the helmet and the surface of the face) without the merging of a softly painted



17. Heyman Dullaert, 'Ruitervoor een Marketenterstent', paneel/Heyman Dullaert, 'Horseman before the tent of a sutler, panel/50 × 36 cm, Cologne, Lempertz, Nov. 1979, Nr. 47



18. Carel van der Pluym (?), 'Oude Man in Wapenrusting' ('Mars'), olieverf op doek/Carel van der Pluym (?), 'Old Man in a Suit of Armour', oil on canvas, 101,9 × 90,5 cm, New York, Metropolitan Museum

verfopbrenging en een zeer bedachtzame verdeling van het licht als maatstaf neemt, dan geeft ook het 'Pallas Athene'-schilderij uit de Gulbenkian-stichting (afb. 3, 12) verschillen te zien. De manier waarop de kleuren zijn aangebracht is hier willekeuriger, de helle lichtzones zijn onregelmatig over het schilderij verdeeld. Veel detail-motieven zijn tegelijkertijd als aanleiding voor reflecties opgevat, zonder dat er een gerichte gradatie in de breking van het licht bestaat.

Een paar bijkomstige harde trekjes in de tekening – de kleuropbrenging is in z'n geheel minder zacht, helm, borstharnas, vederbos en halsdoek hebben sterkere contouren – en ook zwakheden (zoals de kleine hand, die haast op de klauw van een vogel lijkt) veroorzaken twijfels over de authenticiteit van dit schilderij uit Lissabon. Een soortgelijk element in de tekening, zoals dat eveneens is vast te stellen in de harde reflecties en contouren van het Berlijnse schilderij, constateer ik uiteindelijk ook in de 'Monnik' in de National Gallery in Londen. Hier ontbreekt het zachte oprijzen uit de duisternis, zoals te zien valt in de reeds genoemde voorbeelden, en zoals op zo'n pakkende wijze valt waar te nemen in de 'Man met baret', dat aan hetzelfde museum toebehoort. De prachtige handhaving van gradaties in het licht vereist immers een 'pure' zienswijze, waarbij voorwerpen van ondergeschikt belang zijn. De nog zo stipte leerling, die zijn model met obligate accenten die berusten op weten opneemt, kan dit nog lang niet bereiken.

Wie heeft nu uiteindelijk de 'Man met de gouden helm' geschilderd? Vermoedelijk dezelfde kunstenaar als die het schilderij uit Den Haag maakte, maar die door geen enkele aanwijzing van een naam kan worden voorzien. Wanneer men suggesties wil doen, dan verdient een opmerking die bij Houbraken (1718) te vinden is, de aandacht. Daar wordt over Dullaert gezegd, dat hij 'zyn meesters werk zoo eveneens met zyn penseel wist na te botsen, dat de verbeelding van den krygsgod Mars in 't blinkent harnas door hem geschildert, voor een echt stuk van Rembrandt, tot Amsterdam, verkogt werd.'⁹ Ik hou het voor mogelijk dat Dullaert de schilder van het Berlijnse doek is en acht deze toeschrijving zelfs waarschijnlijker dan die aan Van der Pluym, aan wie men op overtuigende wijze een nogal stomp werk dat zich in New York bevindt heeft toegeschreven (afb. 19)¹⁰. Het is waarschijnlijker dat het Amsterdamse publiek, Rembrandts tijdgenoten, de 'Man met de gouden helm' zagen als een werk van deze meester dan het laatstgenoemde schilderij. Vergelijkbare portretten van Dullaert zijn niet meer gevonden; de meer bekende schilderijen van zijn hand zijn hier op een klein formaat gereproduceerd (afb. 16, 17, 18).

Het simpele feit, dat van het grote aantal van meer dan vijftig leerlingen van Rembrandt nog maar een kleine hoeveelheid schilderijen werden geïdentificeerd, brengt een algemeen probleem bij het onderzoek tot uitdrukking: dat men generaties lang altijd alleen maar uitging van de weinige reeds bekende namen en anonieme werken aan hen toeschreef. Een 'self fulfilling prophecy' heeft op deze manier hele stijlgroepen voor de getuigenissen van individuele creativiteit gehouden! Bij veel andere schilders die een langdurige invloed hebben gehad – Rubens, Van Dyck, Brouwer, Teniers, Ruisdael, Ostade, Berchem, De Heem, Mignon, Ruysch, Huysum – bestaan daarom tot op heden nog soortgelijke problemen.

1 Voor hun vriendelijke, onbureaucratische hulp en ondersteuning zou ik verder nog graag willen bedanken: Keith Andrews, Edinburgh, H. R. Hoetink en F. J. Duparc, Den Haag, Jacques Foucart en Arnauld Brejon, Parijs en Hubert von Sonnenburg, München.

2 Zie ook Knut Nicolaus, *Gemälde Untersucht-Entdeckt-Erforscht*, Braunschweig 1979, 23 e.v.

3 Christopher Brown *Rembrandt* (II dln.), Milaan/Berlijn 1979; vgl. dl II, noot bij nr. 417.

4 Keith Roberts in *Burlington Magazine* 1976, nr. 118, 784.

5 Zie Willem Hijmans, Luitsen Kuiper, Annemarie Vels Heijn, *Rembrandts Nightwatch*, Alphen 1978, 47 e.v., vooral 55.

6 Wolfgang Schöne in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, 1972, 33 e.v.

7 Vgl. de opmerkingen in de catalogus 'Dutch and Flemish Paintings', Glasgow Art Gallery and Museum, dl. I (tekst), 109-112.

8 'Eights Discourse', 10-12-1778, geciteerd naar de vertaling bij Bob Haak, *Rembrandt*, Keulen 1969, 265.

9 Arnold Houbraken *De Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen*, Amsterdam 1718.

10 Uitgaande van Rembrandts auteurschap van de 'Man met de gouden helm' heeft Sumowski deze identificatie voorgesteld in het *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, Gesellschafts- und sprachwiss. Reihe, VII, 1957/58, 235 e.v.

border between the forms. The individual light reflections and contour lines on the facial surface are hard and without transitions. Instead of the suggestive, expressive modelé of examples 4-9, what we see here is a difficult, inaccessible face.

If one takes the virtuosity of the connecting borders consisting of the easy-handed application of paint and the very carefully thought out distribution of light as criterion, then the 'Pallas Athena' painting owned by the Gulbenkian foundation (Fig. 3, 12) also exhibits certain differences. The way the colours are applied here is more arbitrary, the bright light zones are distributed irregularly on the painting. Many of the detail motifs have simultaneously been taken to be sources of reflection, without there being a focussed gradation in the breaking of the light.

A few minor harsh touches in the configuration – as a whole, the colour application is not as soft, and the helmet, the breast-plate, the plume and the scarf have stronger contours – as well as certain weaknesses (such as the small hand, that almost looks like a bird's claw) have given rise to doubts about the authenticity of this Lisbon painting. After all, I noted a similar element in the configuration – as is also to be seen in the hard reflections and contours of the Berlin painting – in the 'Monk' at the National Gallery in London. What is lacking here is the soft rising up out of the dark, which can be seen in the examples referred to above and which is so striking in the 'Man in a Baret', which belongs to the same museum. After all, the brilliant depiction of gradations in light requires 'pure' perception, whereby objects are of secondary significance. No matter how precise a pupil might be, adding all the necessary accents to his model based on the knowledge at his disposal, he can not achieve this, not by a long shot.

So in the final instance, who painted the 'Man in a Golden Helmet'? Presumably the same artist who was responsible for the painting in The Hague, though there is no definite indication of what his name might be. If we are to make any reasonable suggestions, then we should first note a comment made by Houbraken (1718). He said of Dullaert that he 'was capable of making such a close imitation of his master's work with his paintbrush that the depiction of Mars the god of war in shining armour painted by him was sold as an authentic Rembrandt painting in Amsterdam.'⁹ I think it is quite possible that Dullaert was responsible for the Berlin painting, and I even deem this attribution more likely than the one citing Van der Pluym, to whom a rather prosaic work on exhibit in New York has been attributed (Fig. 19).¹⁰ Rembrandt's contemporaries in Amsterdam were more likely to view the 'Man in a Golden Helmet' as a work of the master than this other painting. No comparable portraits by Dullaert have since been found; small reproductions of his more well-known paintings are presented here (Fig. 16, 17, 18).

The simple fact that only a very small number of paintings have been identified of all the work of Rembrandt's fifty odd pupils clearly indicates a general problem in this study: for generations, people always bore in mind the few names they were familiar with, and attributed anonymous works to them. Thus entire style groups were taken to be the products of individual creativity! In the cases of many other painters whose influence was also of lengthy duration – Rubens, Van Dyck, Brouwer, Teniers, Ruisdael, Ostade, Berchem, De Heem, Mignon, Ruysch, Huysum – similar problems still exist today.