

K. G. BOON

Een vroege Studie voor de Honderd Gulden Prent

Rembrandts meest bekende ets, de Honderd Gulden prent, blijkt, hoewel velen zich met haar bezighielden, nog altijd raadsels te bergen die zelfs de meest scherpzinnige analyses niet hielpen oplossen. Wanneer men de prent nauwkeurig bekijkt, en vooral ook verschillende exemplaren onder de loupe neemt – in het bijzonder de maculatuur-druk in het Prentenkabinet waarin allerlei partijen niet onder de zwarte inktlagen verborgen zijn (afb. 1) – dan is het zonder meer duidelijk, dat Rembrandt op verschillende plaatsen wijzigingen moet hebben aangebracht. De muurpartij die zich van de poort ter rechter zijde achter de figuren uitstrekt en die zich naar links in de duisternis verliest, blijkt uit verschillende lagen van arceringen te zijn opgebouwd, die ongetwijfeld een vroegere opzet moesten bedekken. Hun onlogische samenhang is anders niet verklaarbaar. Zo toont ook de achtergrond vlak boven de groep van Farizeeërs ter linker zijde een overgewerkte plek, die zelfs aan deze kant op veranderingen wijst. Maar ook moeten in het centrum de figuren een revisie hebben ondergaan; dit is zonder meer duidelijk uit enkele voorstudies voor de prent, waarvan het Prentenkabinet kort geleden een mooi en gaaf bewaard exemplaar aan zijn collectie Rembrandt-tekeningen kon toevoegen.

Voor de opbouw van de prent is het van groot belang om te weten of Rembrandt, zoals zo dikwijls in zijn werk voorkomt, van een voorbeeld is uitgegaan. Jan Veth meende intertijd dat de kunstenaar door Lucas van Leydens grote triptiek met de Genezing der Blinden zou zijn geïnspireerd¹. Het schilderij bevond zich in 1604 nog in het bezit van de graveur Goltzius. Rembrandt kan dit stuk wat later in Haarlem hebben gezien, waar het waarschijnlijk na Goltzius' dood gebleven is. Veth's idee lijkt mij nog altijd niet zó verwerpelijk als Münz in zijn catalogus van Rembrandts prenten heeft doen voorkomen. De laatste wees deze veronderstelling zonder meer van de hand en verwees in plaats daarvan naar de prent, die Reni van Annibale Carracci's Wonder van de heilige Rochus maakte, een prent die Rembrandt inderdaad wel gekend kan hebben². Het verband tussen de compositie van Carracci en Rembrandts ets is echter in geen enkel opzicht aan te wijzen, behalve voor het motief van de zieke op de kruiwagen dat Rembrandt ook, maar hoe anders, in zijn ets gebruikte. Daartegenover zijn verschillende analogieën met Lucas' schilderij aan te wijzen; hetgeen Veth reeds deed en waarop ik dus niet verder behoef in te gaan.

Een ding mag echter niet vergeten worden:



Afb. 1. Rembrandt. De Honderd Gulden Prent, 1e staat (maculatuur-druk). Rijksprentenkabinet.

Lucas' compositie kan voor Rembrandt een uitgangspunt zijn geweest, zij was zeker niet het uiteindelijk voorbeeld voor hetgeen hij op de plaat realiseerde. Er is te veel in de ets wat Rembrandt – vóór het uitwerken van zijn definitieve ideeën – anders moet hebben gedacht om ook maar ergens een spoor van directe overname te kunnen aanwijzen. Hoogstens kan men aannemen dat er in zijn eerste schetsen een iets nauwere relatie met de triptiek van Lucas moet hebben bestaan dan de geheel op Christus gerichte opbouw van de voltooide ets vermoeden laat. Dit leert ons ook mijns inziens een gedetailleerde vergelijking van de bewaard gebleven voorstudies met de prent zelf.

Het is dikwijls naar voren gebracht dat de figuren niet één stijl vertonen³. Sommigen, als de groep

van zieken en gebrekkigen rechts van Christus, beginnende met de vrouw met de smekend opgeheven handen tot aan de grijsaard die achter de kruitwagen staat, zijn, evenals de alleen in de etstechniek uitgevoerde Farizeeërs, te vergelijken met getekende studies uit de jaren tussen 1640 en 1645. De vrouw met het kind op de arm, die op Christus toestapt, is echter in een veel directer tekentrant geëts, die heel dicht bij de vastomlijnde en snel neergezette tekeningen van omstreeks 1648 staat. In de etstechniek omgezet is deze trant vergelijkbaar met het kernachtige lijnenspel van 'het Ledikant' (B. 186). Deze laatste figuur moet dus wel op een later moment zijn toegevoegd. De consequentie hiervan is dat ook het afwijzende gebaar van Petrus later aangebracht moet zijn. Waarschijnlijk is ook de rijke jongeling,

Afb. 3. Rembrandt. Studies voor een gebrekkige man. Tekening. Louvre, Parijs.



die links van de vrouw met het kind met de hand voor de mond zit, geïnterpoleerd. Deze hele figuur is in dezelfde snelle trant geschetst als de staande vrouw en evenals zij hoofdzakelijk met de droge naald gedaan. Er heeft dus ter linkerzijde van Christus een grote verandering op de plaat plaatsgevonden, die waarschijnlijk samenhangt met een verandering van de plaats die Christus in Rembrandts eerste opzet heeft ingenomen. Men kan dit opmaken uit de meest uitgebreide voorstudie voor deze prent, de tekening



Afb. 2. Rembrandt. Studies voor de zieke vrouw. Tekening. Rijksprentenkabinet.



Afb. 4. Rembrandt. Studie eveneens verband houdend met de zieke vrouw. Tekening. Vroeger verzameling Stephan von Kuffner, Wenen.

in het Prentenkabinet te Berlijn (Benesch 188), waarop de groep rechts van Christus is voorgesteld (afb. 5). Bekijkt men deze tekening nauwkeurig dan valt het al spoedig op dat alle voorgestelde personen hun blik richten op een punt dat ongeveer ter gelijker hoogte van het hoofd van de man met de uitgestoken rechterhand ligt. Hier moet zich dus in de eerste opzet van Rembrandt het hoofd van Christus bevonden hebben wat impliceert dat zijn figuur, evenals de hoofdfiguur bij de Aanbieding in de Tempel van 1640 en evenals bij de Genezing der Blinden van Lucas van Leyden, temidden van de overige figuren was opgenomen en er niet, zoals later, boven uitstak. Waarschijnlijk bevond zich de vrouw met het kind in de oorspronkelijke opzet enigszins meer naar links zodat haar hoofd zich ook op de



Afb. 5. Rembrandt. Groep van de zieken en gebrekkigen. Tekening. Kupferstichkabinett Staatsmuseen, Berlijn.



Rembrandt. De Honderd Gulden Prent, 1e staat, detail. Rijksprentenkabinet.



Afb. 6. Rembrandt. Staande vrouw met kind. Tekening. Vroeger verzameling Massalof, Moskou.

hoogte van de eerstgenoemde man met de uitgestoken hand bevond; ongeveer daar waar zich nu het hoofd van de rijke jongeling bevindt.

Voordat hij echter tot deze indeling kwam moet Rembrandt al over bepaalde groeperingen van de figuren hebben gedacht en misschien zelfs andere oplossingen hebben geprobeerd waarin de figuren in geheel andere standen waren weergegeven. Dit blijkt b.v. uit de studie die het Prentenkabinet dit jaar op een Parijse veiling kopen kon, dank zij de hulp van de Commissie voor Fotooverkoop en dank zij het F. G. Wallerfonds (afb. 2). De tekening was sinds 1908, toen zij op een Rembrandt-tentoonstelling in de Bibliothèque Nationale werd getoond, alleen bekend door een reproductie in de catalogus die Charles Blanc in 1859-61 van Rembrandts

prenten had gemaakt⁴. Blanc liet haar voor zijn catalogus door de etser Flameng in de prenttechniek reproduceren maar hij gaf aan Flameng de opdracht alleen de figuur weer te geven die het meest aan de liggende zieke vrouw in de ets nabijkomt. De andere figuur op de tekening en een klein schetsje van een vrouwenhoofd op de achterzijde van het blad bleven daardoor onbekend. Het was dus niet duidelijk, ook niet aan Benesch, die de ets van Flameng in zijn grote werk over de tekeningen publiceerde, dat de studie van de vrouw één van de varianten was die Rembrandt tekende met het oog op eventuele mogelijkheden voor zijn compositie. De stijl van beide studies stemt volledig overeen met een schets in het Louvre (Lugt 1185), waarop de oude man met een stok getekend is, die door een vrouw wordt ondersteund, een paar, dat eveneens in de groep van de gebrekkigen rechts van Christus voorkomt. De Parijse schets (afb. 3) is al een definitieve voorstudie voor het paar in de ets. Uit onze nieuwe aanwinst blijkt, dat Rembrandt nog aarzelde hoe hij de zieke vrouw weer zou geven. Hij probeerde twee verschillende standen; de rechter met de omhoog geheven linkerhand hield hij min of meer aan, maar de linker vertoont een motief, dat hij waarschijnlijk aanvankelijk in het hoofd had: nl. het vertonen van het zieke been, waarop de vrouw de aandacht van Christus schijnt te vestigen. Deze versie moet ná de rechter studie getekend zijn, omdat Rembrandt haar schetste over een studie voor de rechterhand van de rechts zittende vrouw met de bedoeling om dit detail te verduidelijken, zoals hij dit ook deed voor het detail van het been aan de linkerrand van het blad.

Benesch dateerde ons blad en de studie in het Louvre, in navolging van Neumann, vóór 1640, dus nog vóór de Aanbieding in de tempel, wat rijkelijk vroeg lijkt. Vergeleken met andere studies uit de jaren vóór 1640 vertoont ons blad, evenals de derde variant (afb. 4) in de verzameling

Kuffner te Wenen (Benesch 388) een veel gesereerder vormgeving dan de uit vele benaderende lijntjes opgebouwde tekeningen, die typerend zijn voor Rembrandts tekenstijl tussen 1635 en 1640. Neemt men met Münz aan, dat de eerste studies voor de Honderd Gulden prent omtreks 1642 zijn gemaakt, dan blijft er toch nog een lang tijdsverloop tussen deze studies en de uiteindelijke realisatie van deze zeer doorwerkte prent bestaan. In hoeverre men de Berlijnse schets als een later moment in de voorbereiding van de prent moet zien, valt moeilijk uit te maken zolang er geen andere schetsen van dit type gevonden worden. Wij zagen hierboven, dat Rembrandt gedurende een aantal jaren aan de prent moet hebben gewerkt en dat hij waarschijnlijk meer dan eens van idee veranderd is⁵. Hij kan dus figuren voor een van deze composities in tekening voorbereid hebben die in de eindtoestand in het geheel niet meer voorkomen, zodat men dus ook niet met enige zekerheid vast kan stellen, welke studies wel met de prent te maken hebben gehad en welke niet.

Als voorbeeld hiervan noem ik een vrouwenstudie, die zich vroeger in de verzameling Massalof te Moskou bevond (Benesch 1071), een schets voor een vrouw met een kind op de arm (afb. 6), die heel goed gediend kan hebben voor een vroegere versie van dezelfde vrouw, die Rembrandt later direct vóór Christus plaatste⁶. In deze houding zou ze volgens de eerste conceptie van dit blad meer naar links gestaan kunnen hebben met het hoofd op de hoogte van Christus, toen die nog temidden van de mensenschaar was opgenomen. De datering, die Benesch voor deze schets aannam (ca. 1650), zou dit niet toelaten maar het verschil in stijl met de Berlijnse schets is niet zó groot om een zoveel latere datering als Benesch aangaf aannemelijk te doen schijnen.

Vraagt men tenslotte naar de som van deze overwegingen, die de aanwinst van het Prentenkabinet tot uitgangspunt hadden, dan kan het antwoord luiden: de voorstudie voor de zieke vrouw in de Honderd Gulden prent werpt een duidelijk licht op Rembrandts intensief bezig zijn met de voorbereiding voor dit grote werk.

Zij toont, dat verschillende gedachten elkaar soms doorkruisten en dat dit werk eerst na veel veranderingen moet tot stand gekomen zijn.

Noten

¹ In: *Oud Holland XXIV*, 1909, blz. 42 en 43. Lucas' schilderij bevindt zich thans in de Ermitage te Leningrad.

² Ludwig Münz, *Rembrandt's Etchings*, Londen 1952, blz. 100.

³ De stijlverschillen in de prent zijn reeds lang opgemerkt hetgeen aanleiding gaf tot zeer uiteenlopende dateringen. Seymour Haden, die zich in de *Rembrandt-catalogus* van 1877 het eerst intensief met de datering van de prenten bezighield, plaatste de ets omtreks 1650, wat de voorzichtige Middleton een jaar later in 1649 veranderde. Deze datum werd sindsdien veelal aangenomen totdat een tweetal Rembrandtkenners, Von Seidlitz en Valentiner (de laatste in: *Rembrandt und seine Umgebung*, 1904, blz. 115), erop wezen, dat sommige figuren in de ets in een vroegere stijl getekend zijn. Valentiner's mening werd later gevolgd door Schmidt Degener (*Feestbundel voor Abraham Bredius*, 1915, blz. 18). Moderne kenners als Otto Benesch (*Rembrandt, Werk und Forschung*, 1935, blz. 34) en Ludwig Münz (op. cit., blz. 100), waarvan de laatste een ontstaan tussen 1642 en 1645 aannam, dateren de eindfase van de prent omtreks 1645. Woldemar von Seidlitz (*Die Radierungen Rembrandts*, 1922, blz. 128) meende dat men met een tijdsverloop van ongeveer tien jaren tussen de voltooiing (in 1649) en de eerste schetsen moet rekenen. Dit standpunt wordt thans nog door Jacob Rosenberg (*Rembrandt, Life and Work*, Londen 1964, blz. 196) ingenomen.

⁴ Charles Blanc, *L'Œuvre complet de Rembrandt*, Parijs, 1859-61, tegenover p. 176. De tekening bevond zich toentertijd in de verzameling van Paul Deschamps, uit wiens nalatenschap zij in dit jaar te Parijs werd geveild. De reproductie van Blanc werd door Benesch in *The drawings of Rembrandt, I*, Londen 1954, afb. 197 (hier verder geciteerd als 'Benesch') gereproduceerd.

⁵ Een laatste verandering van idee is in de prent nog duidelijk te volgen aan de figuur van Christus, waarvan de beide armen zich oorspronkelijk uitstrekten naar de vrouw met het kind. De uitgestrekte linkerhand is op het kleed nog duidelijk te zien aan de schaduw ter hoogte van de borstwering.

⁶ De tekening werd door Ludwig Münz (op. cit. nr. 235) nog later gedateerd omdat hij een samenhang met de *Ecce Homo* van 1655 meende te kunnen vaststellen.