

Een onbekende eerste staat van Rembrandts 'Vieillard à la grande Barbe' (B. 260)

Reeds lang is op systematische wijze naar een juiste vaststelling van de verschillen in staat van Rembrandts etsen gezocht. Verzamelaars, onder wie zich ook kunstenaars bevonden, handelaars in prentkunst en de vroegste beheerders van prentverzamelingen hebben de wetenschap in dit opzicht in eerste aanleg opgebouwd. Op het einde van de achttiende eeuw was men reeds vertrouwd met het merendeel van de ook thans voorkomende staten, een kennis welke verworven kon worden aan de hand van collecties, waarvan de rangschikking zelfs tot op Rembrandts tijd terugging¹. Sedert het verschijnen in 1796 en 1797 van de gedrukte catalogi van Daulby en Bartsch is het geëtste oeuvre nog zó herhaaldelijk beschreven en opnieuw getoetst aan een aantal inmiddels ontstane publieke verzamelingen, dat hoogstens de ontsluiting van sluimerende collecties zoals die van Edward Rudge in 1924, dan wel het bijeenbrengen van een aanzienlijk materiaal, zoals de heer I. de Bruyn dat vermocht te doen, of tenslotte een bijzonder toeval mogelijkheden konden opleveren voor een hernieuwde verificatie. Zo stond het o.a. aan de Bruyn om tussen de eerste en tweede staat van de 'Jan Six aan het Venster' een onbekende in te schuiven, een proefdruk, waarvan het enige exemplaar bij de

familie Six was gebleven, totdat het in 1929 in andere handen overging en tenslotte terecht kwam in de Bruyns eigen verzameling².

De verschillen zijn onderling van zeer variërend belang. Alvorens een plaat te voltooiën kon Rembrandt proeven trekken van de gedeeltelijk bewerkte plaat, in welk geval men gelegenheid krijgt hem midden in zijn arbeid bezig te zien. De 'Teekenaar naar Model' – de zogenaamde Pygmalion – is zelfs op zo'n ogenblik losgelaten; de plaat kwam nooit verder dan de half voltooide toestand, maar moet wel een aantal malen afgedrukt zijn. In andere gevallen, zoals de grote 'Ecce Homo' en 'de Kruisberg', wijzigde de etsers de reeds voltooide prent naar een andere opvatting dan de oorspronkelijke, evenals hij een schilderij nog eens kon overschilderen. Wij kunnen het zien, waar de oorspronkelijke afdrukken bewaard zijn gebleven, maar mogen aannemen, dat het ook in andere gevallen geschied is, waar zij verloren gingen: het voorkomen van bepaalde etsen, zoals bijvoorbeeld 'de Opdracht in de Tempel' (B. 50)

¹ Men zie hierover K. G. Boon, 'De Herkomst van Rembrandts Prenten in het Prentenkabinet', in dit Bulletin, deel IV, 1956, p. 42 en v.

² I. de Bruyn, *De staten van Rembrandts ets van Jan Six*, Oud-Holland, deel LVI, 1939, p. 193 en v.

en haar 'dark manner' schijnt er op te wijzen. Meestal gelden de veranderingen echter minder wezenlijke partijen, tot zelfs zeer geringe details toe. Een kleine variant van staat is op zichzelf niet van groot belang, zij brengt geen verandering in de algemene indruk, die een ets bij den beschouwer teweeg brengt. Maar zij bevat dikwijls een aanwijzing omtrent het verloop van de bewerking. Door de vroegere toestanden naar volgorde te waarmerken kan men niet alleen Rembrandts eigen voortgang met het werk volgen, maar eventuele toevoegingen van latere hand of andere niet authentieke manipulaties, zoals het versnijden van de koperen plaat, dat soms na Rembrandts tijd geschiedde, elimineren. Iemand, die geen geduld bezit, doet het beste zich er niet mee bezig te houden. Het moet hem werkelijk belang inboezemen wat de laatste 'Schönheitsfehler' in Rembrandts oog waren, om tot een begrip van de aard der verbeteringen door te kunnen dringen. Van de ets, die Josi (1810) beschrijft als 'Een oud man, met een groote Baard' – er zijn er meer uit hetzelfde vruchtbare jaar 1631, maar dit is B. 260 – worden meestal twee staten genoemd, zo door Gersaint (1751), Bartsch (1797), Rovinsky (1890), von Seidlitz (1895) en Hind (1912). Die titel had men zich beeldender kunnen indenken: hij gaat voorbij aan het indrukwekkende van de gestalte, die opdoemt uit het zwart, dat in één fascinerende stroom van louter schaduw is gegoten. De voorover gebogen oude, ruige kop met het, sterk licht vangende, gewelfde voorhoofd wordt ermee vastgeklonken op de brede romp. Een beeld zou men zeggen, waar kleur nauwelijks iets aan zou kunnen toevoegen, immers hoe zwarter het is, des te meer fronsen wij in gedachte mee met die zwaarmoedige wenkbrauwen. Er bestaat overigens wel enig verband met een tamelijk monochroom schilderij: de ten opzichte van de ets spiegelbeeldig geschilderde kop van een grijsaard in het Museum te Schwerin (afb. 1). Dikwijls is twijfel uitgesproken aan de echtheid van dit overigens onmiskenbaar zeventiende eeuwse schilderij, maar het spiegelbeeld wijst eerder op prioriteit vóór de ets, omdat het beeld daarin automatisch bij het afdrucken werd omgedraaid

(afb. 6), terwijl een andere omdraaiing een kunstmatig karakter zou dragen. Vergelijkt men schilderij en ets nader, dan vertoont het eerste meer trekken, die uit directe afbeelding naar het leven te verklaren zijn dan de ets, waarvan het lijnbeloop telkens zó in één richting wordt opgestuwd, dat men er een bewuste overdrijving van het somber-monumentale in mag onderkennen. Zowel Schneider als Bauch veronderstellen, dat het schilderij door Lievens is opgezet en door Rembrandt alleen is voltooid of 'geretukeert', zoals het aldus gesigneerde kinderkopje in het Rijksmuseum¹. Inderdaad is de tamelijk amorphe vorm van de zware kledij geheel in Lievens' geest opgevat en vertoont ook het gezicht een tamelijk voorzichtige wijze van penselen, slapper dan de onstuimige Rembrandt ze in deze tijd gevoerd zou hebben. Verenigt men zich met de toeschrijving, dan zou in de reprise en verwerking, die de ets te zien geeft, nog duidelijker Rembrandts geconcentreerde greep op de materie, zijn beeldhouwersmodelé, door het contrast met de opvatting van Lievens naar voren komen. Zoals meermalen bij het zien van het etswerk, komt mij dan Goethe's karakteristiek van het zwart en wit als 'gewelddadige abstractie'² ook hier in de zin. Men moet overigens voorzichtig zijn met een te eenvoudige voorstelling van dit verband tussen schilderij en ets aan te nemen, al heeft het ongetwijfeld bestaan. De baard golft in het schilderij langer uit naar beneden, zonder zo te krullen als op de ets. Hoewel wij nauwelijks durven twijfelen aan een oorsprong slechts door één werkelijk voorbeeld bepaald, een model, waarvan wij meerdere sporen vinden in het werk uit de jaren 1630 en 1631, dan blijft er toch een marge van vrije interpretatie, die duidelijk bewijst, dat het Rembrandt meer om het type van den grijsaard dan om het portret van een zeer oude man ging. Dit type had reeds eerder, zo bijvoorbeeld in de

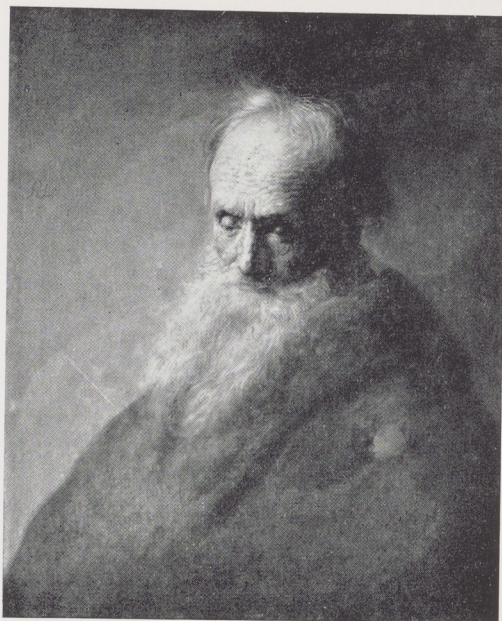
¹ *Van het schilderij te Schwerin bestaat een tweede exemplaar, dat ik veertig jaar geleden (1921) bij den heer Cailleux in Parijs heb gezien. Hoewel het breed was geschilderd en meer kleur vertoonde, maakte het destijds op mij niet de indruk van Rembrandts hand te stammen.*

² *Farbenlehre, par. 862.*

'Paulus in de Gevangenis', het schilderij van 1627 in Stuttgart, op zeer expressieve wijze gestalte aangenomen, en het komt voortdurend in lichtelijk variërende vorm terug, waar Bijbelse figuren van hoge leeftijd worden voorgesteld. Aangezien Rembrandts vader de baard kort droeg, komt hij als voorbeeld niet in aanmerking. In 1631 behoorde hij bovendien niet meer tot de levenden. Wij weten dan ook van geen dezer beeltenissen, ook indien het studiekoppen zijn met een portretmatig karakter, wien wij voor ons hebben. Een sprekend bewijs voor het in elkaar overgaan van verbeelding en werkelijkheid verschaft de vergelijking tussen de kop in Schwerin en het beschaduwde hoofd van de lezende 'heremiet' – vermoedelijk als Bijbelse figuur bedoeld – van 1630, in het Louvre. Hoe dicht staan de opvattingen van Lievens en Rembrandt hier bij elkaar. Met dit schilderij in het Louvre hangt ten nauwste een tekening samen, welke te Weimar wordt bewaard¹. Ludwig Münz beschouwde deze als een navolging van dit stuk en hield onze ets voor een spiegelbeeldige copie naar de kop van de erop voorgestelde heremiet. Inderdaad bestaat hier meer dan een toevallige overeenstemming. Het is bovendien opmerkelijk, dat de baard van de kluisenaar te Weimar met de pen verlengd werd en dus overging van het type B. 260 op het type Lievens-Schwerin. Ik moet mij van uitvoeriger bespiegeling onthouden, omdat de meningen over deze zo doorwerkte tekening zeer sterk uiteen lopen. Maar Rembrandts uitgangspunt kan er m.i. zeker in liggen.

Men moge de ets die ons bezighoudt min of meer geïnspireerd achten op het afgebeelde schilderij, waarin de kop werd uitgelicht uit een groter verband, van een andere ets (B. 309, afb. 2) zou men haast hetzelfde kunnen zeggen. Aangezien deze prent van 1630 dateert, lijkt dit ook het aangewezen jaar voor het paneeltje te Schwerin. Niettemin is er een reden om aan te nemen, dat Rembrandt niet uitsluitend uit het hoofd of naar oudere voorbeelden heeft gewerkt, toen hij zulke

¹ *Zeichnungen alter Meister im Großherz. Museum zu Weimar, Prestel-Gesellschaft, deel II, afb. 23.*



Afb. 1. Jan Lievens en Rembrandt (?), Borstbeeld van een grijsaard in sterk licht. Schilderij, Museum, Schwerin.

Afb. 2. Rembrandt, Studiekop (B. 309). Ets, 1630, Rijksprentenkabinet.



studiekoppen veelvuldig etste. Een reeks studies, voor het merendeel in rood krijt, en enige van de jaartallen 1630 en 1631 voorzien, stellen een in een klapstoel zittende grijsaard voor, ten voeten uit genomen in verschillende, meest peinzende houdingen. Het kan niet anders of het zijn studies naar het leven. Ook de tekening in Weimar kan oorspronkelijk zulk een studie geweest zijn. Die te Berlijn beelden wij hier af. Met ziet vooral aan het spiegelbeeld van onze ets (afb. 6), in de richting dus waarin deze op de plaat was vastgelegd, hoe na de typeringen aan elkaar verwant zijn. Het was, als zocht Rembrandt voortdurend naar bewegingsmomenten die, door een zeer bepaald licht te ontvangen, het beoogde effect op de minst gecompliceerde wijze, en daardoor ook zo snel mogelijk op den beschouwer zouden overdragen. De oefeningen van deze jaren zouden Rembrandt dan ook zijn gehele verdere leven te stude komen, wanneer hij verder bleef zoeken, steeds ook dieper peilen in die expressies van bezadigd leven, waaruit de ervaring der jaren naar de oppervlakte komt.

Aan de bewerking van het geëtste beeld, waarover nu gesproken moet worden, ging dus een lange voor-geschiedenis vooraf.

Het enige onderscheid, dat in de achttiende eeuw en nog vele malen daarna wordt gemaakt tussen de eerste en de tweede staat, is de afsnijding van de plaat, waardoor ter rechter zijde ook een gedeelte van het jaartal 1631 kwam te vervallen. Zo zegt Gersaint van de tweede staat: 'sa différence ne consiste que dans la largeur'. Ook Bartsch (1797) spreekt alleen over het verschil van plaat-grootte. Niettemin had Daulby reeds een jaar vóór Bartsch zijn *Descriptive Catalogue* (1796) uitgegeven en daarin een andere voorstelling gegeven: 'Of this there are three impressions. The first impression is extremely rare, it measures 4 7/10 by 4 6/10 (inches) and was taken before the plate was cleaned. It is spotty in several places as high as the neck of the old man. The second impression is 4 7/10 by 4 6/10 and is dated 1631, but that part of the plate on which the date was written, was afterwards cut off, and in the third

impression the name Rdt only remains'. Hieruit moet men lezen: 1e staat 'spotted', 2e staat 'cleaned' en 3e staat 'cut off'. Wanneer Daulby nu met spots de door oxydatie aangetaste partijen in de schaduw (op de muur of op de leuning van de stoel) links onder, achter de rug van de man, bedoelt, welke inderdaad bijna de hoogte van de hals bereiken, moet men opmerken, dat deze in het geheel niet door Rembrandt zijn verbeterd, en nog identiek op de afgesneden plaat (afb. 7) voorkomen. En, aangezien een ander gevlekt exemplaar niet met aanwijzing van de bewaarplaats wordt beschreven, moet men óf wel aannemen, dat Daulby een, nu verloren gegane, allereerste staat beschrijft, óf wel een afdruk van de eerste staat, waarop de overvloedige inkt onvoldoende was weggewreven vóór het afdrukken.

De bekende afdrukken van staat 1 (afb. 5) en 2 (afb. 7) leren ons, dat na het afsnijden van de plaat geen bewerking met de naald meer heeft plaatsgevonden. Dit verklaart, waarom Coppier (1929) meende, dat de afsnijding niet door Rembrandt zelf geschiedde, en waarom hij de eerste staat als 'seul authentique' bestempelt. Toch lijkt het eerder waarschijnlijk dat niet een beschadiging of opslijting van de plaat rechts in het beeldvlak, voor een ander, maar onvoldaanheid met het tè vierkante formaat voor Rembrandt zelf aanleiding was de breedte van het koper te verminderen. Het valt zelfs nagenoeg te bewijzen. Ludwig Münz¹ heeft er de aandacht op gevestigd, dat het Londense exemplaar van de afgesneden staat in de schaduwen gewassen partijen vertoont, waardoor dus met de penseel accenten zijn gelegd. Hij neemt aan, dat ze van Rembrandt's hand stammen. Hierdoor blijkt wel, dat de bewerkingen ten einde toe Rembrandt bezig hielden en vermoedelijk in enige dagen geschieden, en dat hij zelf van plan was na de afsnijding de schaduwpartijen nog aan een nieuwe ingreep te onderwerpen.

¹ *Rembrandts Etchings, London, 1952, deel II, pag. 61, onder no. 41, vgl. pl. 45. De toeschrijving van de ets aan Van Vliet ('and finished later by Rembrandt') kunnen wij niet onderschrijven.*





Afb. 4. Rembrandt, Eigenhandig overgetekende proefdruk van de ets van 1631 (B. 260). Rijksprentenkabinet.

Op grond van Daulby's beschrijving zou men de tot dusverre beschreven verschillen kunnen samenvatten in:

A. hypothetische eerste staat, alleen aan Daulby bekend, en ook genoemd door hen die hem naschreven, zoals Wilson (1836), die ook over drie staten spreekt, die Daulby bovendien verkeerd citeert en van een bewerking *na* de afsnijding spreekt: 'in the second the plate is *reduced and worked upon* by which the shadows are rendered much less agreeable, and the date 1631 is cut off, the monogram only remaining'.

B. de gewoonlijk als eerste staat genoemde plaat vóór de afsnijding.

C. de gewoonlijk als tweede staat genoemde plaat na de afsnijding.

Inmiddels had Claussin in 1824 ongeveer dezelfde voorstelling van zaken als Wilson na hem gegeven. Hij noemt 1 'la planche plus large', en 2 'la planche rétrécie et plus travaillée; l'année ne s'y trouve plus, la partie ou elle était écrite ayant été coupée'. Blijkbaar construeerde Wilson zijn drie staten door de beschrijvingen van Daulby en Claussin dooreen te mengen. Tegen hem neemt Le Blanc (1859) stelling, door, nadat hij de eerste staat als 'maculée' heeft aangeduid (het 'spotted' van Daulby), van de tweede in plaats van minachtend, prijzend te getuigen: 'Les ombres sont plus nourries et d'un plus bel effet'. Het valt niet uit te maken, of hij de 'estampe maculée' zelf had gezien, dan wel aan Daulby's tekst ontleende. Ik heb mij overtuigd, dat



Afb. 5. Rembrandt,
De ets van 1631 (B. 260)
voltooid, maar vóór de
afsnijding.
Rijksprentenkabinet.

de Bibliothègue Nationale te Parijs ze niet bezit. Kon men tot dusverre de verdichting der schaduwen niet aan de bestaande exemplaren van de ets aantonen, dat er een bewerking met de droge naald had plaats gevonden in de partij van de wang, die licht opvangt en de mondhoek eronder, nadat dus de plaat met het bijtend vocht was bewerkt, werd door de bekende eerste staat (afb. 5) eigenlijk wel aangetoond. Had Rembrandt, zo kon men opwerpen, de plaat na het etsen en vóór die ingreep met de droge naald, ook afgedrukt? Het antwoord op die vraag wordt gegeven door het exemplaar, dat in verfromfaaide toestand werd ontdekt door den heer J. Sleper, die het in 1959 aan het Prentenkabinet heeft verkocht (afb. 4). Inmiddels gerestaureerd door den heer van

Oort, chef van ons atelier, geeft het de indruk van een proefje, zoals een artiest ze zo dikwijls snel moet maken, en dat later niet meer in ere is gebleven.

Blijkbaar hebben wij hier te doen met een staat, dadelijk voorafgaande aan de bekende eerste. Niet alleen ontbreken de droge naaldlijnen in wang en mond, die het modelé van deze partij scherper formuleren, maar ook blijken de horizontale schaduwlijnen over bovenrug en kraag nog te ontbreken. De ets vertoont precies, waar de droge naald de correcties aanbracht, die Rembrandt nodig achtte om het schaduwbeeld te sluiten en het bedoelde effect zo pregnantly mogelijk te doen spreken.

Maar een tweede oorzaak bepaalt het uitzonderlijk



Afb. 6. Rembrandt, Dezelfde ets en staat, in spiegelbeeld. Rijksprentenkabinet.

Afb. 7. Rembrandt, De ets van 1631 (B. 260) na de afsnijding. Rijksprentenkabinet.



belang van dit exemplaar: het bevat een aantal penlijnen, waarmee Rembrandt snel en overduidelijk zijn bedoeling voor zichzelf vastlegde: niet alleen bereidt hij er de uitbeiteling van de wanggroeven mee voor, maar hij geeft ook nader vorm aan de, wat karakterloos bolstaande mantel, door er een schaduw-basis omheen te draperen, die het beeld minder abrupt laat afsnijden, door licht en donker heen, door de onderste marge. Het schilderij in Schwerin, dat het borstbeeld iets lager afsnijdt, houdt de mantel aan de onderrand ook geheel in het donker. Blijkbaar heeft Rembrandt er tenslotte van afgezien ook deze verandering in de plaat aan te brengen. De penlijnen zijn, dunkt mij, toch ook wel te zien als een zelfstandige reactie op het schilderij, dat eensdeels meer tekening in de mantel vertoont, maar ten andere niet zo in het kader is ingesloten als de pen het bewerkstelligde.

Samenvattende kan men tot drie of vier toestanden van de prent concluderen, en wel *ten eerste* tot de allereerste, gevlekte staat, indien Daulby die werkelijk terecht onderkend heeft als een nog niet gezuiverde plaat (dus als de vlekken geen toevallige inktresten waren). Le Blanc zou deze gezien kunnen hebben. Indien de plaat van de vlekken door effenen met het bruneer-ijzer ont-daan is, mag daarin misschien de oorzaak liggen, dat de belijning van de romp op het licht zo weinig meer spreekt in de meeste afdrukken. *ten tweede* tot de vroegste, thans bekende, staat (Rijksprentenkabinet) vóór de correcties met de droge naald (afb. 4). Het is niet uitgesloten, dat een ander exemplaar hiervan aan Claussin bekend is geweest.

ten derde tot de staat met de correcties met de droge naald (afb. 6).

ten vierde tot de toestand na de afsnijding (afb. 7). Van de eerste bekende staat (hier: ten tweede) af draagt de ets het monogram en het jaartal, dat bij de afsnijding gedeeltelijk verloren ging.

Zolang Daulby's eerste 'spotted state' niet terug is gevonden, mag men dus spreken van één hypothetische en drie zekere staten, corresponderend met die, hierboven beschreven onder ten tweede, ten derde en ten vierde.