

De etsen

'Slechts drie overgangen in 177 jaar; geen wonder dat de prent in prima toestand bleef', schreef De Bruijn in zijn catalogus van 1932 met gerechtvaardigde verzamelaarstrots bij zijn prachtig exemplaar van de derde staat van de 'Drie Krui-zen.' Hij had de prent uit de verzameling van Edward Rudge gekocht. Het was toen een van de eerste triomfen van zijn, kort te voren begonnen, jacht om het beste van Rembrandt's prentkunst te verwerven in een steeds stijgende markt.

De veiling Rudge maakte hem attent op ander verborgen bezit dat nog tot in zijn tijd overgebleven was uit de legendarisch mooie Rembrandt-verzamelingen, waarover sinds de 18de eeuw in telkens weer hernieuwde loftuizingen in catalogi was gerept. De namen klinken ook nu nog elke Rembrandt-liefhebber als muziek in de oren: Röver, Barnard, Aylesford, Aved, Remy, Lanna, Mathey, Davidsohn en Holford. Men vindt ze telkens weer vermeld bij de herkomsten van de Rembrandt-prenten van De Bruijn. Rudge alleen was een naam zonder klank voor de verzamelaars. Voor De Bruijn was de verkoop van dit bezit een revelatie.

Edward Rudge, wiens verzameling drie generaties lang bewaard bleef, tenslotte als een vrijwel vergeten schat in de safes van de Bank of England,

was omstreeks 1770 een alumnus van de Universiteit van Oxford. Hij had belangstelling voor de jonge wetenschap van Linnaeus en leidde na 1790, nadat hij zijn vaders erfdeel had overgenomen, het leven van een teruggetrokken geleerde in Evesham (Worcester). Hoe deze man ertoe gekomen is om met zoveel onderscheidingsvermogen een verzameling Rembrandt-etsen bijeen te brengen, die waarschijnlijk tot de allermooiste gerekend kan worden, vertelt de geschiedenis niet. Rudge had waarschijnlijk de tijd mee. Toen hij begon te verzamelen kwam het prentenbezit van John Barnard in veiling (1798), waardoor een ongewoon aantal zeldzame drukken op de markt kwam. Vele ervan verhuisden dan ook naar de portefeuilles van Rudge. Barnard was een van de beste kenners van zijn tijd. Hij had vijftig jaar lang verzameld en had veel connecties op het vasteland. In Holland had hij Houbraken weten te overreden om enkele van zijn Rembrandt-kostbaarheden af te staan. Was de kunsthandelaar IJver hier de tussenpersoon? Deze over-ijverige Rembrandt-kenner, die de catalogus van Gersaint en Helle en Glomy van een supplement voorzag met vele apocriefe Rembrandt-prenten, rapporteerde in 1763 aan een Engels verzamelaar over de collectie van Baron van Leyden, toen he

mooiste Rembrandt-bezit in ons land.¹ Het is niet duidelijk of deze brief aan Barnard gericht is. In 1773 schrijft Barnard van zijn kant aan IJver over zijn rariora, waarbij telkens de opmerking voorkomt „de enige hier in Engeland bekende druk”.²

Behalve Barnard had Engeland al in die tijd belangrijke Rembrandt-collecties. De verzameling van Cracherode, die in 1799 naar het Brits Museum zou komen, was reeds gevormd en de vijfde Earl of Aylesford, Heneage Finch, zelf een niet onverdienstelijk graficus, moet in die tijd al Rembrandt zorgvuldig bestudeerd hebben, wat blijkt uit zijn landschappen in de geest van de grote meester, waarschijnlijk gemaakt naar exemplaren uit eigen bezit. In 1810 verrijkte Finch zijn verzameling nog aanzienlijk door de aankoop van de collectie Ploos van Amstel. Deze kwam oorspronkelijk van de Delftse verzamelaar Valerius Röver. Na de dood van Aylesford viel de verzameling uiteen. Een deel kwam in de portefeuilles van het Brits Museum, andere exemplaren kwamen bij Lord Holford. Ook in Cambridge, waar de latere Earl of Aylesford onder leiding van de tekenmeester Bretherton zijn artistieke opleiding genoot, was al in de 18de eeuw een verzameling geschonken aan de Universiteit, misschien bijeengebracht door de Reverend Kerrich, die verrassend goed gekozen was en vele zeldzaamheden bevatte. Uit deze verzameling evenals uit die van Holford en uit de 18de eeuwse collectie van de Earl of Bute verhuisden verschillende prenten naar de verzameling De Bruijn.

Al weten wij weinig over de contacten die Rudge gehad heeft, toch is het wel duidelijk dat hij de mogelijkheid had om zich uit verscheiden collecties een oordeel te vormen over Rembrandt's etsen. De Bruijn heeft hem hierin nagevolgd; hij was echter grondiger en veel breder geïntereerd. Want niet alleen was hij op de hoogte van het oude Engelse bezit; met zijn goed getraind geheugen volgde hij alle ingewikkelde draden van het verzamelaarsnet, zodat evenmin als de Engelse, voor hem de Franse verzamelaars, Aved, Remy, Dumesnil en Mathey vreemden waren. Hij herinnerde zich nog na jaren met het scherpe gehe-

gen dat de echte verzamelaar kenmerkt, hoe een belangrijk exemplaar van de ene in de andere hand was overgegaan. En telkens weer overwoog hij zijn kansen om de prenten, die hem op de veiling Rudge waren ontgaan, toch nog weer te bemachtigen. Dank zij dit hardnekkig volhouden kwamen tenslotte 75 bladen van Rudge weer bij hem bijeen. Met dezelfde hardnekkigheid bracht hij ook een deel van de mooie collectie van Paul Mathey, die ook in 1924 geveild werd, weer bij elkaar.

Men zou De Bruijn echter een groot onrecht doen om hem alleen maar verzamelaar te noemen. Al direkt nadat hij de verzameling van Jan Veth, in 1922 had overgenomen – het uitgangspunt van zijn belangstelling voor Rembrandt – was hij zich, gestimuleerd door de gesprekken met Veth, die in die tijd zijn portret schilderde, in de veelzijdige kanten van Rembrandt's grafische werk gaan verdiepen.³ Zijn bibliotheek over Rembrandt groeide al spoedig tegelijk met de literatuur over de grafische kunst. Zo werd uit de verzamelaar allengs een kenner, die een uitgebreide correspondentie met vele Rembrandt-specialisten voerde. Onder hen was Hind, de conservator van het Brits Museum, met wie hij van gedachten wisselde over de staten van Rembrandt's prenten, en zijn oude vriend Heintzelmann, de conservator van een Public Library in Boston, zelf een goed graficus, met wie menig technisch detail besproken werd. Ook met de oude generatie van handelaren, die door hun praktijk over een zorgvuldig opgebouwde kennis beschikte, werd een voortdurende briefwisseling onderhouden. Dit waren vooral Strölin in Lausanne, August Mayer en Harold Wright van Colnaghi en Mensing in Amsterdam.

¹ Deze verzameling kwam in 1806 in het bezit van de Koninklijke Bibliotheek en ging later over naar het Rijksprentenkabinet.

² Kopieën van deze brieven door IJver zelf gemaakt bevinden zich in het Rijksprentenkabinet.

³ Van deze verzameling behield De Bruijn ten slotte maar weinig exemplaren. De meeste verkocht hij om er nog betere drukken voor terug te krijgen.

Aanvankelijk werd Jan Veth bij de aankopen van de etsen geraadpleegd en later werd dikwijls ge-
luisterd naar het finzinnig uitgesproken oordeel
van Schmidt Degener, maar meer en meer werd
de keuze door De Bruijn zelf bepaald. Vooral toen
eigen inzicht over Rembrandt's prentkunst naast
het oordeel van anderen kwam.

Hoezeer het oordeel van anderen altijd bleef ge-
respecteerd en geciteerd, blijkt wel uit de catalogus
van de collectie van 1932, waarin mevrouw
De Bruijn een ruim aandeel had. Dit met zoveel
liefde samengestelde werk – zoals in het voorber-
richt staat, 'een bloemlezing voor eigen gebruik
aangelegd, welke opwekkend werkte bij het be-
zien der prenten en die daarom misschien ook bij
anderen belangstelling zal vinden' – zal menigeen,
die de prenten van het echtpaar De Bruijn door
zal zien, zeker nog gaarne gebruiken. Het was
bedoeld als sluitstuk van deze zo groots aangeleg-
de verzameling.

Het meeste was in 1932 bijeen. Maar toch rustte
De Bruijn ook toen nog niet. Vooral voor de
prenten die Rembrandt steeds weer bij het druk-
ken wijzigde, als 'de Graflegging van Christus'
(B. 86), waarvan hij de zes exemplaren tenslotte
aanvulde tot negen stuks, de 'Aanbidding van de
herders met de lantaarn' (B. 46), waarvan hij
zeven drukken bij elkaar bracht en 'de Vrouw bij
de kachel' (B. 196), die in zes verscheidene exem-
plaren van Rembrandt's immer bezige geest ge-
tuigen, bleef hij altijd weer uitzien naar nieuwe
variaties in druk. Hier ligt vooral zijn zeer per-
sonlijke bijdrage tot de kennis van Rembrandt's
werk. Hij had gezien hoe juist hiër de Rembrandt-
collectie van het Prentenkabinet, ook door het
verkopen van de zogenaamde doubletten in 1882,
te kort schoot en zoals hierna nog nader blijken
zal, zou zijn keuze mede door het bezit van het
Prentenkabinet worden bepaald. Telkens weer als
hij in Amsterdam verbleef, kwam hij in de studie-
zaal vergelijken en hij keerde dan naar Bern terug
met aantekeningen, die later bij een eventuele
aankoop werden geraadpleegd. Het vergelijken
bleef niet alleen tot Amsterdam beperkt. Zijn tal-
rijke notities wijzen er op dat hij de meeste Rem-
brandt-verzamelingen nauwkeurig had bekeken.

Zo legde hij na aankoop van zijn prachtig exem-
plaar van de eerste staat van de 'Drie Kruisen' op
perkament een klein register aan van de beste
drukken van deze prent. Zijn eigen exemplaar
bleek tot een van de fraaiste te behoren.

Ik zei hierboven al dat De Bruijn een kenner werd.
Van dit kennerschap getuigt meer dan een aan-
koop. Alle problemen, die Rembrandt in de loop
der jaren bezig hielden, waren De Bruijn ver-
trouwd. Zijn kennis strekte zich uit van de vroege
zelfportretjes, waarvan hij een hele serie in de
veiling Rudge kocht, tot de late naakten.

Rembrandt's zoeken naar een harmonie tussen
licht en donker en het niet loslaten van het onder-
werp zolang de juiste expressie niet was bereikt,
bracht De Bruijn ertoe om juist dat drukje van het
zelfportret met de lachende facie (B. 316) aan te
kopen, waarin door het versterken van de scha-
duwen en het aanvullen van de contour een gaaf
geheel is bereikt. Dit is een derde staat van deze
prent. Het Prentenkabinet bezat weliswaar de
eerste staat, maar eerst in deze derde staat, die in
Amsterdam ontbrak, bereikte Rembrandt het
maximum aan uitdrukking: een expressie die aan
Brouwer herinnert.

Zo was zijn aankoop van vier staten van het zelf-
portret met hoed en mantel (B. 7) uit hetzelfde
jaar aansporing tot betere bestudering van dit
moeizaam gegroeide blad. Rembrandt zocht hier
naar een evenwicht tussen een uitvoerige stofuit-
drukking enerzijds en licht en schaduw anderzijds.
Om dit te bereiken, was hij gedwongen telkens
weer nieuw werk toe te voegen. De reeks van
negen staten, die Seidlitz en Biörklund beschre-
ven, bewijst zijn langdurig bezig zijn en om-
zichtig veranderen van deze plaat. Die verande-
ringen bleken echter uit meer dan negen stadia te
bestaan toen de vier drukken van De Bruijn verge-
leken werden met ons bezit. Een ervan kon als een
onopgemerkt stadium tussen de zevende en de
achtste staat worden toegevoegd, waardoor de
negen staten tot tien zijn gegroeid.

De ervaring, die met deze prent werd opgedaan,
wierp spoedig vruchten af. Want nog in het-
zelfde jaar, toen Rembrandt in het profielportret
van zijn moeder (B. 348) het probleem van

harmonie tussen stofuitdrukking en licht opnieuw onder ogen zag, vond hij de oplossing sneller en zonder veel verlies van zijn eerste opzet. Na één verandering was de prent al voltooid. Dit werd alleen bereikt door schaduw achter het hoofd weg te nemen, het zwart van het haar en de schaduwkant van hoofd en rug te versterken. Alleen een vroege druk van deze fijn-geëtste plaat, als het exemplaar van De Bruijn, toont hoe fraai afgewogen het nieuwe werk het oude omlijst.

Het jaar 1631, waarin deze prenten ontstonden, is ook in ander opzicht belangrijk in Rembrandt's grafische ontwikkeling. In het zittend naakt (B. 198) zocht hij toen al naar een vrijere behandeling van het licht; het was een eerste stap in de richting die hij later veel verder zou gaan. De vroegste staat van deze prent, zoals Hind die beschreef, toont een plein-air effect met sterk tegenlicht op het gezicht en de schouder. Dit exemplaar, dat in het Prentenkabinet ontbrak, bezat De Bruijn. De vergelijking van de beide staten laat duidelijk zien hoe hij het eerst bereikte effect opofferde voor de vaste modellering van de tweede staat. Voelde Rembrandt zich nog onzeker in de lichtere toets van de eerste opzet en strenden dus nog twee gedachten om de voorrang? Het is interessant om dit te overwegen en zeker van groot belang voor de ontwikkeling van zijn kunst.

Lang behoeft niet te worden stilgestaan bij de toevoeging van verschillende drukken van de uitvoerig bewerkte prenten uit 1633. Het spreekt vanzelf dat ook hier meer exemplaren beter inzicht in de groei van de prent kunnen geven.

De Bruijn's ideeën over drukverschillen vragen eerder om nadere toelichting. Op dit gebied reikten zijn kennis en inzicht verder dan die van menig beheerder van een Prentenkabinet. Het geldt vooral voor de donker geëtste prenten, die al in 1634 inzetten met de Verkondiging aan de herders (B. 44). In deze prent zijn de zwarte partijen in opeenvolgende stadia bewerkt. Hierdoor is het moeilijk een druk te vinden, waar alle zwarten nog krachtig meedoen en geen te zeer overheerst of begint uit te vallen. De Bruijn vond zo'n ideaal exemplaar, een derde staat, die behalve in de arcering op de dode boom van de tweede staat van

het Kabinet verschilt doordat er geen toon gebruikt is in de prent. Het licht, dat uit de hemel breekt, is hierdoor meer sprankelend. Het spat als het ware uiteen in een vuurwerk van kleine flitslichtjes.

Er zijn reeds vroeg in het werk van Rembrandt tekenen dat hij de etslijn meer binden wilde door vegeen inkt op de plaat te laten staan. De Bruijn wist van een van die prenten, de Jodenbruid van 1635 (B. 340), een uniek en instructief voorbeeld te bemachtigen. Het experimenteren met toonverschillen is hier duidelijk te volgen. Het is een tweede staat van deze ets, eigenlijk nog een proefdruk, omdat in dit exemplaar nog met penseel en krijt gewerkt is om de lichten op de witte ondermouwen en in het gezicht te temperen, zodat alleen het witte hemd onder de kin als lichtste plek overbleef. Zover is Rembrandt bij het aanbrengen van toon tenslotte niet gegaan, maar in sommige exemplaren heeft hij toch toon laten staan, vooral op de handen, en aldus heeft hij het licht meer geconcentreerd.

Zijn bedoelingen krijgen duidelijker vorm in de donker getoonde exemplaren van de 'Vlucht naar Egypte' (B. 53) en bij de dikwijls moeilijk leesbare prent 'Het Zingen met de Ster' (B. 113) van 1651 en later nog in de reeks van drukken van de 'Aanbidding der herders met de lantaarn' (B. 46) van het volgende jaar. Toch blijft het moeilijk ook hier Rembrandt's weg te volgen als men van deze zeer doorwerkte platen niet vele drukken heeft gezien. Dit is nu in het Prentenkabinet mogelijk dank zij de schenking De Bruijn, die ook de ontbrekende, hoogst zeldzame, eerste staat van B. 46, een duplikaat van het Brits Museum, naast vele varianten van onze drukken naar Amsterdam bracht. Bij de 'Graflegging' uit 1654 (B. 86), waarvan de negen varianten van De Bruijn de reeds aanwezige vier drukken aanvullen tot dertien stuks, is de vraag naar het verschil in staat bijna secundair naast die naar de zin van de variaties, die Rembrandt aanbracht toen hij de aanvankelijk summier getekende prent geheel door zware arceringen verduisterde. Is het, zoals Le Blanc dacht, Rembrandt's opzet geweest in de laatste drukken de nacht van het graf weer te geven? Moeten wij

hierachter dezelfde bedoeling zoeken die hem ook tot de laatste staat van de 'Drie Kruizen' bracht, waarin hij alles in duisternis omzette om aan te duiden dat het drama was volbracht? Waarschijnlijk toch niet, omdat hij de donkerste drukken in de tweede staat maakte en later er weer toe overging meer licht te brengen in de plaat. Misschien ook wel omdat hij hiertoe gedwongen werd door het afslijten van de braam. In hoeverre de techniek hem hier tot deze consequentie dwong kan thans, dank zij het grote aantal drukken van deze prent in het Kabinet, beter worden nagegaan. De Bruijn heeft het materiaal voor dit onderzoek aangebracht, evenals voor de geschiedenis van het portret van Jan Six (B. 285) waarvan hij een onbekende staat ontdekte die na enkele omzwervingen thans weer naar Holland is teruggekeerd.¹ Ook voor de bestudering van de drukverschillen door het gebruik van de droge naald heeft zijn speuren menig zeldzaam exemplaar tevoorschijn gebracht. Zijn reisnotities bevatten meer dan een opmerking over een opvallend detail in deze techniek. Hoe begrijpelijk is het dan ook, dat hij naar een zeer vroeg exemplaar van het 'Sterfbed van Maria' (B. 99) van 1636 heeft gezocht, omdat Rembrandt hier de droge naald voor het eerst zo drastisch gebruikte. De Bruijn bezat behalve dit vroege exemplaar ook latere drukken waar de etslijn haast niet meer van de droge naald te onderscheiden valt. Ook van de 'Kleine Kruisiging' in een ovaal (B. 79) van 1641 vond hij een druk, waar in de plekken zwart tussen de dicht op elkaar gedrongen groep onder het kruis de expressieve kracht van deze techniek zo duidelijk uitkomt. Maar het is vooral in de landschappen van 1650 dat zij onmisbaar wordt. Late drukken van prenten als het 'Landschap met de melkboer' (B. 213) of 'de Boomgroep om een boerderij' (B. 222) van 1652 geven bij lange na niet weer, wat Rembrandt oorspronkelijk in het koper heeft gezet. De exemplaren van De Bruijn, beide weer uit de verzameling Rudge, behoren tot de allervroegste drukken van de geheel onversleten plaat. Niet mooier kan men zich B. 213, het gezicht bij de Diemerdijk, met het open winderige land en de felle zon, voorstellen. De even verschoven druk van de Biblio-

thèque Nationale bereikt niet de schoonheid van dit exemplaar.

Hoe dankbaar moeten wij De Bruijn ook niet zijn, dat hij voor Nederland de onvergetelijke druk van Rudge van het zogenaamde Goudwegerslandschap (B. 234), het Gezicht van het Kopje in Bloemendaal over de bleekvelden achter de duinen en Haarlem in het verschiet, wist te veroveren. De volle braam, die hier in de boompertijen rondom het huis Saxenburg nog aanwezig is, geeft aan deze prent die rijke licht- en schaduwwerking van een zomerse dag die alleen in de enkele vroege drukken te zien is.

Dit zijn uitzonderlijke toevoegingen die dadelijk in het oog springen. Minder valt de bijzondere druk op van een vroeger landschap, het 'Gezicht op Ouderkerk' (B. 228), dat fijn geëts werd en waar in de schaduwpartijen een soort aquatint-effect is toegevoegd dat wordt toegeschreven aan het ruw maken van het koper door de inwerking van een stuk zwavel. En toch is ook dit exemplaar van De Bruijn een uniek geval. Men heeft nooit opgemerkt dat de achtergrond en de boot in deze prent door Rembrandt met het schraapstaal zijn bewerkt, zodat de lijn hier dunner werd. In de druk die eerst in 1947 uit de vroegere verzameling Didot werd gekocht, is deze kleine verandering nog niet aangebracht, zodat vooral het zeilschip zich iets te sterk opdringt. Het is dus weer een voorbeeld van subtiel afwegen, waarin Rembrandt onnavolgbaar was.

Er zouden nog vele prenten genoemd moeten worden om te illustreren met hoeveel oplettende zorg de droge naald-techniek van Rembrandt werd bestudeerd. Ik wil hier volstaan met het noemen van enkele heel bijzondere etsen waarmee de schenking De Bruijn de Amsterdamse verzameling zo prachtig verrijkte.

Het zijn eerst de twee drukken op perkament van het grote hoofdblad uit Rembrandt's geëtsste werk, de 'Drie Kruizen' (B. 78). Als men ergens moet spreken van een monotype onder zijn etsen, geldt dit wel voor de vroege drukken van deze

¹ Zijn ontdekking werd door hemzelf in een artikel in 'Oud-Holland' van 1939 p. 193 bekend gemaakt.

prent, die eigenlijk alle verschillend zijn. De druk, die het Prentenkabinet bezit, is op wit papier en vergeleken bij de twee drukken van De Bruijn eigenlijk nog vol licht. Misschien is dit in het begin zijn bedoeling geweest. Het exemplaar uit de verzameling Gow, dat in 1937 door De Bruijn werd gekocht, is reeds donkerder. De tegenstelling tussen licht en donker is hier tot de hoogst denkbare dramatische spanning opgevoerd. In de tweede druk uit het Städel Instituut op dunner en lichter getint perkament is veel van het licht door de zwarte toon weggenomen en begint de duisternis van de laatste staat de overhand te nemen. Men voelt, dat veranderingen komen moesten, en deze leidden spoedig tot de laatste staat. Mooier dan in dit geval kon de Amsterdamse verzameling niet worden aangevuld. Er is, meen ik, geen verzameling ter wereld die drie zo verschillende drukken van deze prent kan tonen.

Er volgen op deze beide prenten als hoogtepunten uit de verzameling De Bruijn nog het portret van de oude Haringh (B. 274), de 'Voorstelling in de Tempel', omstreeks 1654 ontstaan, en 'de Vrouw met de pijl' van 1661.

'Er is nauwelijks een andere plaat van Rembrandt' schreef Six over het portret van Haringh, 'waarvan de eene afdruk meer van de andere afwijkt en soms verrassend mooier is'. In dit geval is het moeilijk uit te maken welk exemplaar te verkiezen zou zijn. De druk van het Kabinet met het doorschijnend tere oude mannengezicht of die van Rudge door De Bruijn op de veiling van 1924 gekocht, waarin de 'bonhomie enfantine', die Rovinski trof, zo aangrijpend tot uitdrukking komt.

De 'Voorstelling in de Tempel', een van de pakkendste etsen, waarin Rembrandt, zoals Schmidt Degener schreef, 'zijn schilderwerk vooruit is', had eigenlijk genoemd moeten worden bij de etsen gedrukt met en zonder toon. De bouw van deze prent is zo vast en zo zeker gedaan dat het verduisteren, zoals in de druk van De Bruijn gebeurd is, nauwelijks verandering bracht in de plechtige en bijna mystieke stemming die om de gebeurtenis hangt. 'De machtige orgelklanken die in de tempel dreunen', zoals Jan Veth bij deze

prent schreef, krijgen hier alleen een donkerder timbre. Zij klinken langer en huiveringwekkender door.

En tenslotte 'de Vrouw met de pijl', Rembrandt's laatste en nog steeds raadselachtige prent. Zeven jaar na dat hoogtepunt van verrukkelijke schilderdrijf, de Bathseba in het Louvre, gemaakt; dit keer een naakt geheimzinnig door het gebaar waarmee de vrouw de lichtspleet van de tent sluit en glimlachend neerziet op de verborgen man. Hoe prachtig zijn hier het modelé van de rug, de contrasten van het vlees en het linnen tegen de donkerten van het tentinterieur. Deze eerste staat, ook weer van Rudge gekocht, toont dit alles zoveel rijker dan de tweede staat, die het Prentenkabinet bezat.

Dit korte overzicht en ook de door ons gemaakte keuze, die wij U tonen, geven nog geen voldoende indruk van de rijkdom en de overdachte selectie van dit Rembrandt-werk. Slechts een uitgebreide catalogus zou de betekenis van dit vorstelijk geschenk aan het Rijksmuseum ten volle recht kunnen doen wedervaren. Men zou dan op de keuze van drukken op verschillend papier, 'verschillend van licht', zoals De Bruijn herhaaldelijk noteerde, kunnen wijzen en nog op vele andere details, die de collectie van deze echte 'connaisseur', tot een waardige voortzetting van de grote 18de en 19de-eeuwse Rembrandt-verzamelingen maakt.

Wie Rembrandt als grafisch kunstenaar wil bestuderen zal in de toekomst steeds weer op het werk van I. de Bruijn stuiten, door wiens weloverwogen verzamelen het Prentenkabinet thans het rijkste oeuvre van Rembrandt bezit.

Een enkel woord tenslotte nog over twee etsen van Hercules Seghers, die mede deel uitmaken van de grote schenking De Bruijn-Van der Leeuw. Het zijn: een druk in blauwe inkt op rose getint papier van het 'Rotslandschap met een plateau' (Springer 17) en een druk op grijs getint schilderslinnen, hier en daar bijgetint met donkergrijze waterverf en met enig donkergeel in de voorgrond, van het 'Dal omringd door bergen' (Springer 12). Van beide prenten bezit het Kabinet drukken, die echter zo anders zijn, dat men hier eigenlijk iets

heel nieuws voor zich heeft. Het 'Rotslandschap met een plateau' is in het exemplaar, dat in de verzameling was mosgroen getint. Het heeft een effen lucht. De blauw-rose druk van De Bruijn geeft een ander moment in de dag weer met een speling van licht en donker in de lucht.

Uiterst subtiel is de variatie van tint in het 'Dal omring door bergen'. Het is alsof hier avondlicht op de dichtstbijzijnde rotsen valt en een grijze schemering zich reeds uitstrekt over het dal. Meestal gaf Seghers een blauwe neveltint aan dit bergezicht. Dit is een variatie, die men maar eenmaal kent.

Het behoeft geen betoog, dat ook hier de verrijking van de verzameling van grote betekenis is. De Seghers-verzameling van het kabinet behoort immers tot de meest beroemde onderdelen van het Amsterdamse Prentenkabinet. Elke toevoeging hier verhoogt nog haar glans.

Afb. 26. Rembrandt, Studieblad met Saskia, cat. nr. 59



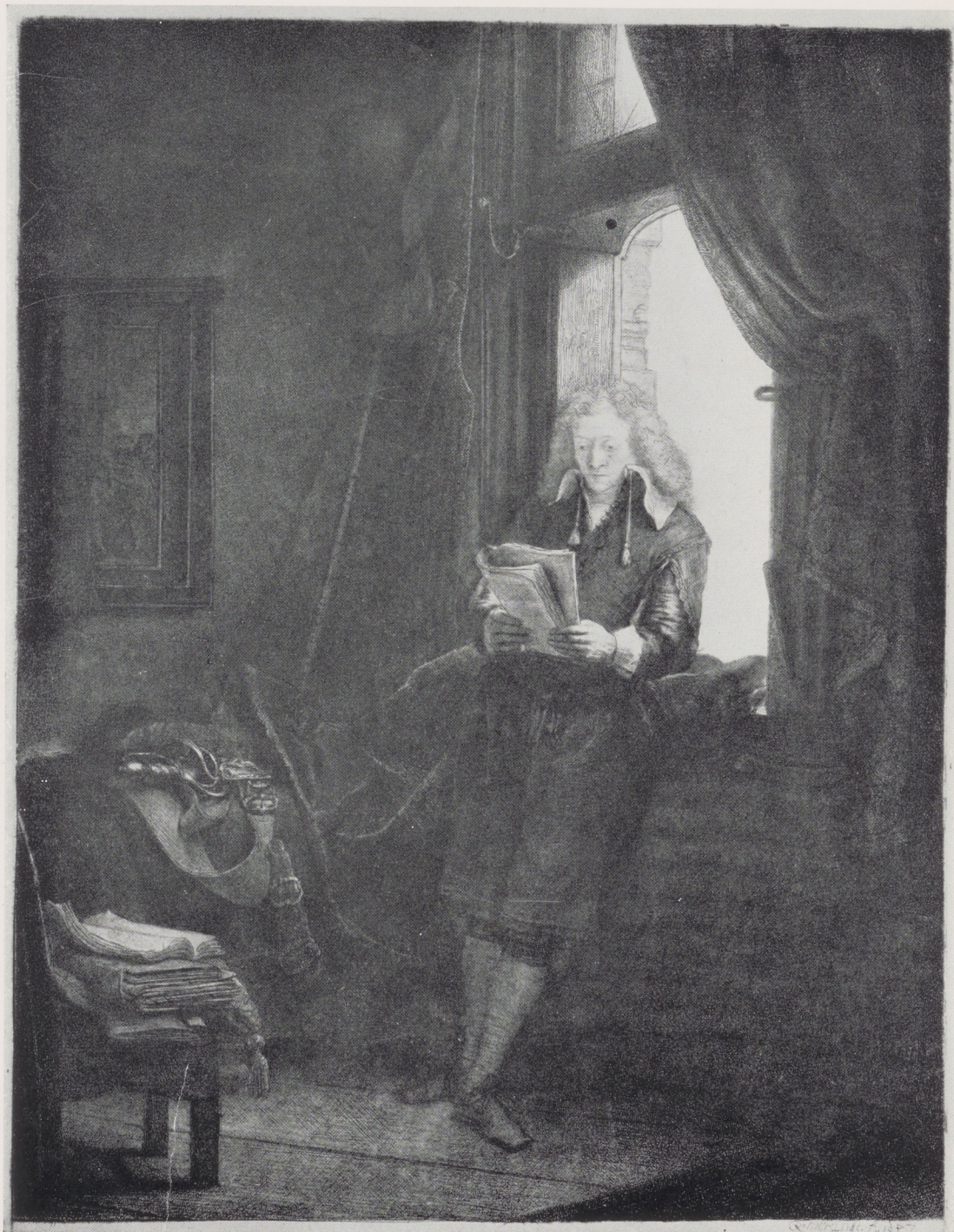


Afb. 27. Rembrandt, Zittende naakte vrouw. Eerste staat, cat. nr. 55



Afb. 28. Rembrandt, Gezicht op Ouderkerk, cat. nr. 65





Afb. 30. Rembrandt, Jan Six. Tweede staat, cat. nr. 67



Afb. 31. Rembrandt, Zelfportret, tekenend. Tweede staat, cat. nr. 68



Afb. 32. Rembrandt, Landschap met de melkboer. Eerste staat, cat. nr. 70

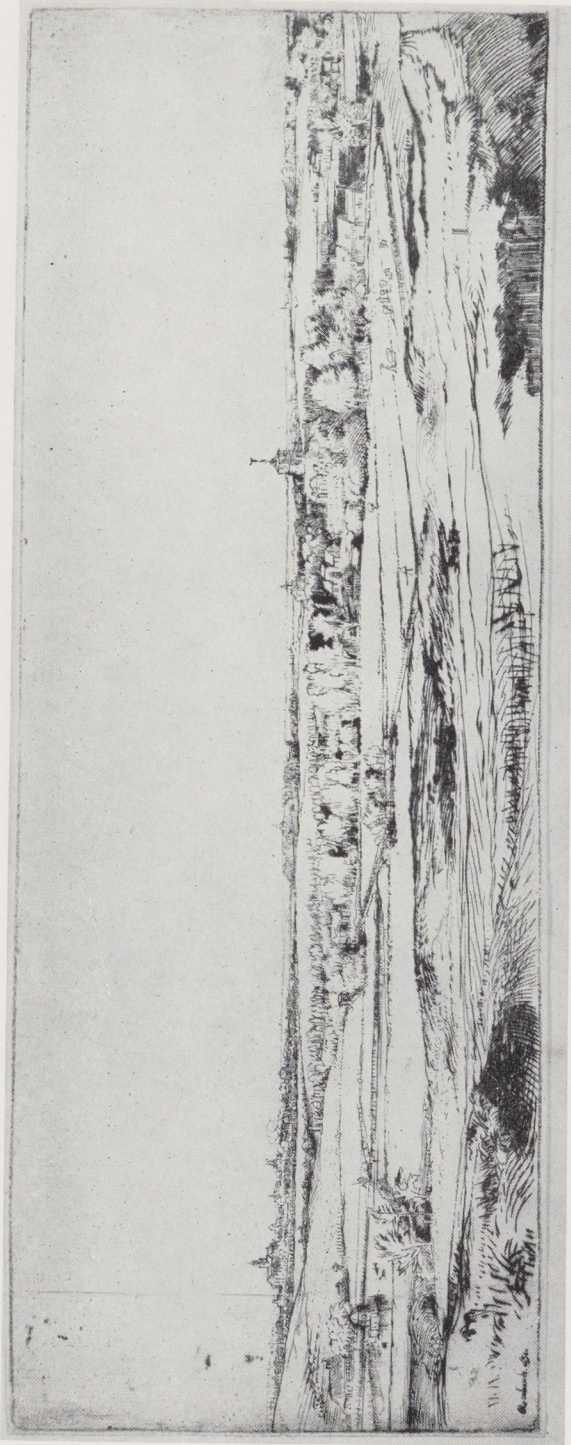




Afb. 34. Rembrandt, De Drie Kruizen. Eerste staat, cat. nr. 73

◀ Afb. 33. Rembrandt, De Aanbidding der herders. Eerste staat, cat. nr. 72

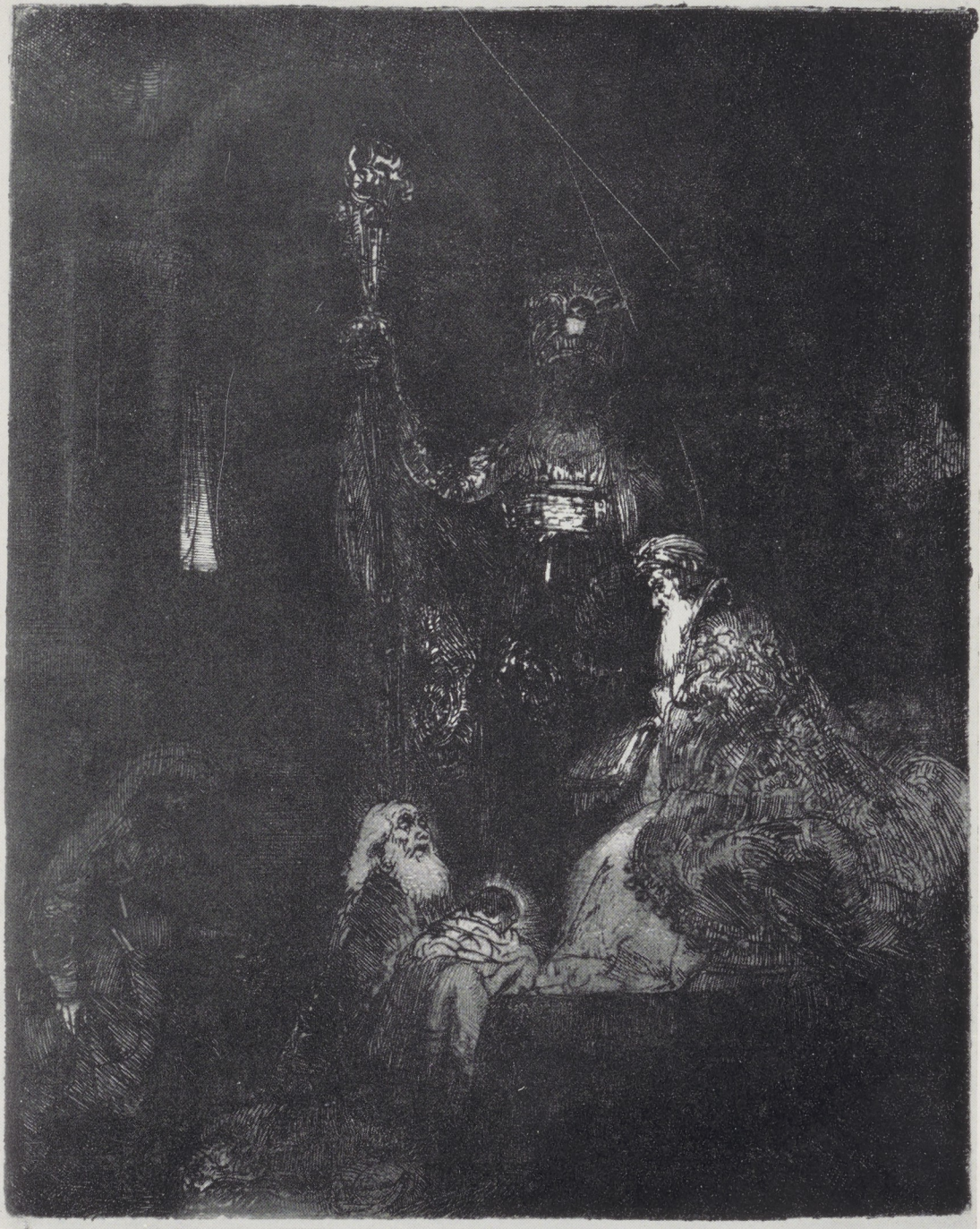




Afb. 36. Rembrandt, Het landschap van de Goudweger, cat. nr. 71



Afb. 37. Rembrandt, De z.g. Vrouw met de pijl. Eerste staat, cat. nr. 84



Afb. 38. Rembrandt, De Voorstelling in de Tempel, cat. nr. 82





Afb. 40. Hercules Seghers, Het Rotlandschap met een plateau, cat. nr. 87

Keuze uit de etsen van Rembrandt

53. *Bedelaar zittend op een aardhoop*

Eerste staat op wit papier; gem.: RHL 1630
B. 174; Le Bl. 136; H. 11; BB 30-B
Gekocht in 1924; afkomstig uit de verz. A. Firmin Didot.

Een zeer zorgvuldig geïnkst exemplaar, niet als de meeste geheel zwart in de schaduw van het gezicht maar met licht hierin, dat door wegnemen van te veel inkt is aangebracht.

54. *Rembrandt's moeder met oosterse hoofddracht*

Tweede staat op wit papier; gem.: RHL 1631
B. 348; Le Bl. 198; H. 51; BB 31-H
Gekocht in 1926; afkomstig uit de verz. E. J. Rudge.

55*. *Zittende naakte vrouw* *afb 24*

Eerste staat op wit papier; ca. 1631.
B. 198; Le Bl. 162; H. 43; BB 31-5
Gekocht in 1924 op de verk. P. Mathey; afkomstig uit de verz. A. von Lanna.

De eerste staat werd door Seidlitz in 1922 anders beschreven, waardoor de betekenis van deze prent in Rembrandt's werk niet duidelijk uitkwam.

56. *Rembrandt's moeder zittend aan een tafel*

Tweede staat op wit papier; ca. 1631
B. 343; Le Bl. 196; H. 52; BB 31-8
Gekocht in 1928; afkomstig uit de verz. J. A. Koefoed en C. Schloesser.

Een prachtige druk door het intense zwart van de mantel, waaruit blijkt, dat Rembrandt in deze vroege periode al lette op de tint van de inkt passend voor het onderwerp.

57. *De boodschap aan de herders*

Derde staat op wit papier; gem.: Rembrandt f. 1634
B. 44; Le Bl. 17; H. 120; BB 34-I
Gekocht in 1923; herkomst onbekend.

58. *De Grote Jodenbruid*

Tweede staat op wit papier; de voegen in de muur op de achtergrond met penseel bijgetekend; verder met krijt bijgetekend en getoond; gem.: RHL 1635
B. 340; Le Bl. 199; H. 127; BB 35-C
Gekocht in 1940; afkomstig uit de verz. Lord Bute, 1794.

De lijnen en de toon-indicaties zijn gedeeltelijk in de vierde staat overgenomen.

59*. *De drie vrouwenstudies, waaronder Saskia*

Tweede staat (volgens Biörklund); gem.: Rembrandt; ca. 1637.
B. 367; Le Bl. 250; H. 153; BB 37-3.
Gekocht in 1927; afkomstig uit de verz. Arozarena, E. Galichon, P. Mathey.

Dit exemplaar was reeds vroeger bekend als een staat tussen de 1ste en de 2de; alleen in dit exemplaar is de signatuur leesbaar. *afb 26*

60. *Boerderij met hooiberg* (volgens Lugt een boerderij bij de Amstel; in de achtergrond het huis Kostverloren)

Op wit papier; gem.: Rembrandt 1641
B. 225; Le Bl. 327; H. 177; BB 41-A
Gekocht in 1930; afkomstig uit de verz. F. Gawet, S. de Festetis, J. D. Boehm, E. Galichon, L. Galichon, P. Davidsohn, H. E. ten Cate.

Een prachtige druk waarin de donkere partijen van de voorgrond zeer genuanceerd in de fijne grijzen van de achtergrond overgaan.

61. *De kleine Kruisiging in een ovaal*

Tweede staat op wit papier
Volgens Hind 1641; Seidlitz 1640; Münz 1643/44
B. 79; Le Bl. 54; H. 173; BB 41-2

Gekocht in 1926; afkomstig uit de verz. P. Remy, E. Astley, R. Dighton, P. Chalon en E. J. Rudge.

Dit exemplaar gold als een eerste staat. Dit is, gezien de kleine verandering aan de linkerkant van het kruishout niet vol te houden. Waarschijnlijk heeft Rembrandt echter het einde van het kruishout bij de rand van de plaat later nog wat weggeschraapt, zodat deze druk een tussenstadium laat zien, vergelijkbaar met afb. 261 van Rovinski.

62. *Het Spaans heidimmetje* (Preciosa), volgens Neumann: Naomi en Ruth

Op wit papier, ca. 1641

B. 120; Le Bl. 83; H. 184; BB 42-2.

Gekocht in 1925; afkomstig uit de verz. E. J. Rudge, misschien vroeger uit het bezit van de handelaar Josi.

Een bijzonder brillante afdruk.

63. *De Drie Bomen*

Op wit papier; gem.: Rembrandt 1643

B. 212; Le Bl. 315; H. 205; BB 43-B

Gekocht in 1926; afkomstig uit de verz. H. J. Johnson.

Uit de droge naald-toetsen blijkt, dat dit een van de vroege drukken is.

64. *Abraham en Isaac*

Eerste staat (?) op wit papier; gem.: Rembrandt 1645

B. 34; Le Bl. 5; H. 214; BB 45-D

Gekocht in 1922 van Jan Veth; afkomstig uit de verz. A. Dumesnil en A. von Lanna.

Een dergelijke zeer vroege druk bevond zich nog niet in het Prentenkabinet. Deze druk is in de fijne droge naald-partijen van een onovertroffen fluwelige diepte.

65*. *Gezicht op Ouderkerk* *afb 20*

Op wit papier; ca. 1645

B. 228; Le Bl. 329; H. 212; BB 45-1

Gekocht in 1947; afkomstig uit de verzameling A. Firmin Didot, A. C. Poggi, J. A. Koefoed en O. Gutekunst.

Waarschijnlijk een nog onbeschreven eerste staat van deze prent, waarin de achtergrond nog niet met het schraapstaal is bewerkt.

66*. *Manlijk naaktmodel, zittend* *afb 29*

Eerste staat op wit papier; gem.: Rembrandt f. 1646

B. 196; Le Bl. 160; H. 221; BB 46-C

Gekocht in 1924 in de veiling E. J. Rudge.

Deze zeer zeldzaam voorkomende eerste staat, die alleen in Londen, Berlijn en Cambridge was, ontbrak in het Prentenkabinet.

67*. *Jan Six* *afb 30*

Staat IIa, op Japans papier; gem.: Rembrandt f. 1647

B. 285; Le Bl. 184; H. 228; I. de Bruijn, Oud-Holland 1939, p. 193-199 als staat tussen I en II; Müntz 70; BB 47-B.

Dit exemplaar is door De Bruijn zelf beschreven; het is waarschijnlijk een proefdruk, die Rembrandt aan Jan Six offereerde, en die, evenals de eerste staat in het Rijksprentenkabinet, reeds op Japans papier gedrukt is. Een druk van de derde staat op 18de eeuwse papier, eveneens in de coll. De Bruijn toont dat deze plaat toen nog weinig versleten was. Dit laatste exemplaar schonk Ploos van Amstel in 1784 aan Arn. de Lange.

68*. *Rembrandt tekenend* *afb 31*

Tweede staat op wit papier; gem.: Rembrandt f. 1648

B. 22; Le Bl. 235; H. 229; BB 48-A

Gekocht in 1926; afkomstig uit de verz. Junius Morgan en B. Scholle.

Deze zeer zeldzame tweede staat ontbrak in de verzameling. Zij is door het meerdere licht in het gezicht veel mooier dan de derde, waarnaar deze prent meestal beoordeeld wordt.

69. *De 'Praatertjes' aan de deur*

Eerste staat op wit papier; gem.: Rembrandt f. 1648

B. 176; Le Bl. 146; H. 233; BB 48-C.

Gekocht in 1938; afkomstig uit de verz. Holford en waarschijnlijk uit de verz. Valerius Röver.

Een zeer brillante druk, nog mooier dan het exemplaar van het Prentenkabinet.

70*. *Landschap met de melkboer (de Diemerdijk)*

Eerste staat op Japans papier; ca. 1650

B. 213; Le Bl. 316; H. 242; BB 50-2

Gekocht in 1926; afkomstig uit de verz. E. J. Rudge.

De in het Prentenkabinet ontbrekende eerste staat van deze prent.

71*. *Het landschap van de Goudveger, eigenlijk een Gezicht van de duinen op de bleekvelden bij Bloemendaal en op Haarlem*

Op wit papier; gem.: Rembrandt 1651

B. 234; Le Bl. 334; H. 249; BB 51-A

Gekocht van Colnaghi in 1925; afkomstig uit de verz. E. J. Rudge.

72*. *De aanbidding der herders met de lantaarn*

Eerste staat op wit papier; ca. 1652.

B. 46; Le Bl. 19; H. 255; BB 52-1

Gekocht in 1932; afkomstig uit het Brits Museum.

De eerste staat, die veel lichter is dan alle volgende, ontbrak in het Prentenkabinet; er bestaan hiervan drukken die in de rechterbovenhoek nog meer licht hebben.

73*. *De Drie Kruizen*

Eerste staat op dun perkament; vóór de signatuur en datum: 1653

B. 78; Le Bl. 53; H. 270; BB 53-A

Gekocht in 1937; afkomstig uit het Städel Institut, Frankfurt; verz. Bronner, Edw. Astley, Lord Gow.

74. *De Drie Kruizen*

Vierde staat op Japans papier; gem.: Rembrandt f. 1653

Gekocht in 1924; afkomstig uit de Hofbibliotheek, Wenen.

De prent is gevouwen geweest en waarschijnlijk aldus in een band geborgen. Deze vouw is alleen aan de achterzijde merkbaar. Overigens is dit exemplaar in een brillante toestand van bewaring. Ook aan de inkt is te merken, dat deze prent weinig aan het licht is geweest.

75. *De heilige Hieronymus in een Italiaans landschap*

Tweede staat op kardoespapier; ca. 1653

B. 104; Le Bl. 75; H. 267; BB 53-3

Gekocht in 1926; afkomstig uit de University Library, Cambridge; verz. R. Gutekunst

Deze druk op een mooi grijs kardoespapier (een soort pakpapier) bewijst hoe zorgzuldig Rembrandt zijn grond voor de druk koos. Het is een vroeg exemplaar van de tweede staat waarin de door het vernis gebeten plekken in de lucht nog niet weggenomen zijn.

76*. *De Maaltijd te Emmaus*

Eerste staat op Japans papier; gem.: Rembrandt f. 1654

B. 87; Le Bl. 63; H. 282; BB 54-H.

Gekocht in 1924; afkomstig uit de verz. Edw. Astley.

77. *De Graflegging van Christus*

Eerste staat op Japans papier; ca. 1654

B. 86; Le Bl. 61; H. 281; BB 54-2

Gekocht in 1924; afkomstig uit de verz. P. Ma-they en G. Hibbert.

78. *De Graflegging van Christus*

Tweede staat op wit papier

Gekocht in 1926; afkomstig uit de verz. Hansen, Aylesford en Buccleugh.

79. *De Graflegging van Christus*

Vierde staat op wit papier

Gekocht in 1924; afkomstig uit de verz. P. Mathey, W. E. Drugulin, D. G. de Arozarena.

Van de negen exemplaren van deze prent, die De Bruijn verzameld had, zijn hier drie, die het meest uiteenlopend zijn, tentoongesteld. Het is merkwaardig dat de vroege exemplaren van de tweede staat donkerder zijn dan de laatste staten.

80. *Ecce Homo*

Zesde staat op wit papier; gem.: Rembrandt f. 1655.

B. 76; Le Bl. 51; H. 271; BB 55-A

Gekocht in 1934; afkomstig uit de verz. R. Johnson.

81. *Thomas Jacobsz Haringh, 'concierge' van de 'Desolate Boedelkamer'*

Tweede staat op Japans papier; ca. 1655.

B. 274; Le Bl. 178; H. 287; BB 55-1

Gekocht in 1924; afkomstig uit de verz. E. J. Rudge en Macfarquhar, 1796.

Goede afdrukken van deze prent komen zelden voor; zij zijn slechts in enkele prentverzamelingen.

82*. *De Voorstelling in de Tempel* *afb. 30*

Op Japans papier; ca. 1654 (volgens Stechow, *Print Coll. Quarterly*, 1940 en Benesch, *Rembrandt, Werk u. Forschung*, 1935, ca. 1657)

B. 50; Le Bl. 23; H. 279; BB 57-1

Gekocht in 1928; afkomstig uit de verz. A. Alferoff, A. Straeter, R. Gutekunst, R. Zinser.

Een van de donkere drukken, volgens Seidlitz in later tijd van de plaat genomen.

83. *De 'Negerin'*

Tweede staat op Japans papier; gem.: Rembrandt f. 1658

B. 205; Le Bl. 169; H. 229; BB 58-E

Gekocht in 1924; afkomstig uit de verz. J. Reiss.

De rugpartij is met het schraapstaal bewerkt, zodat in de meeste drukken hier reeds 'kale plekken' te

zien zijn. In dit exemplaar is daar nog weinig van te merken.

84*. *De zogenaamde 'Vrouw met de pijl' (Cleopatra?)* *afb. 37*

Eerste staat op wit papier; gem.: Rembrandt f. 1661

B. 202; Le Bl. 166; H. 303; BB 61-A

Gekocht in 1924; afkomstig uit de verz. E. J. Rudge en J. Barnard.

De eerste staat van deze prent was nog niet in het Prentenkabinet.

85. *De Vrouw bij de kachel*

Eerste staat op Japans papier; gem.: Rembrandt f. 1658

B. 197; Le Bl. 161; H. 296; BB 58-B.

Gekocht in 1924; afkomstig uit de verz. E. J. Rudge, Edw. Astley en R. Remy.

Dit exemplaar verschilt aanmerkelijk in de verdeling van licht en donker van dat van het Prentenkabinet.

86. *De Vrouw bij de kachel*

Zevende staat op Japans papier

Gekocht in 1924; afkomstig uit de verz. E. J. Rudge, J. Barnard en R. Remy.

Deze zevende staat werd door Hind het eerst opgemerkt; het is de voorlaatste variant. Een achtste, nog niet beschreven staat bevindt zich eveneens in de verz. De Bruijn.

De etsen van Hercules Seghers

87*. *Het 'Rotslandschap met een plateau'* *afb. 40*

Gedrukt op rose getint papier.

Springer 17 (dit exemplaar was niet bekend toen Springer in 1910-12 zijn catalogus uitgaf)

Gekocht in 1930; herkomst onbekend.

88*. *'Het Dal omringd door bergen'* *afb. 39*

Gedrukt op grijs getint schilderslinnen

Springer 12 u

Gekocht in 1933; afkomstig uit de verz. Fürst Waldburg-Wolfegg