

Beste collega's,

Zondag 27 december 1992 begon ik aan mijn longontsteking. Donderdag 15 april was ik 30 minuten bij jullie op visite om te vertellen hoe langzaam ik opknop. Tussen de middag at ik met Ferd en Peter een broodje. Ferd kwam toen onder andere met de opmerking dat ik best iets zou kunnen schrijven als ik weer beter was. Thuis gekomen ben ik meteen begonnen.

Een van de dingen die ik in het instituut heb gedaan, is het binnenbrengen van een waarnemingsoefening aan de hand van de Honderd gulden prent van Rembrandt. Omdat er aan deze waarnemingsoefening veel van mijn eigen ontwikkeling vastzit, besloot ik die ervaring voor jullie op te schrijven. Ik heb er vanaf april dagelijks aan gewerkt, met veel plezier, ernst en waarheidsgevoel. Nu het zo'n lang verhaal is geworden, twijfel ik of er wel weer zo'n pak papier jullie ziel in moet. Maar goed, om je lekker te maken het gaat over het volgende:

- * Een waarnemingsoefening aan de hand van de Honderd gulden prent.
- * De verbeelding.
- * Het onzichtbare schrift.
- * Het innerlijk van Rembrandt.
- * De vier lichamen van de etskunst.
- * De vraag of Rembrandt een rozenkruiser is.

Terwijl ik aan het schrijven ben doet de wereld ook mee.

28 April meldt het NRC Handelsblad dat de leden van het Rembrandt Research Project (RRP) uit elkaar gaan.

6 Mei reageert Gary Schwartz daarop in het NRC Handelsblad met zijn artikel: 'Rembrandt-project verdient onafhankelijk oordeel'.

11 Mei schrijft B. Bakker over hetzelfde onderwerp in het NRC Handelsblad een stuk getiteld:

'Kwaliteit Rembrandt-project buiten twijfel'.

15 Mei groot nieuws in de krant. 78 Rembrandt etsplaten verkocht uit de verzameling van Robert Lee Humber. Nederland koopt 5 platen voor f 540.000,--.

En of het nog niet mooi genoeg is op 26 mei verschijnt er een lang artikel in de krant over de restauratie van de Rembrandts in het Rijksmuseum.

5 Juni opent het museum met een tentoonstelling van al dat moois. Ik wil maar zeggen: échte dingen komen nooit alleen.

REMBRANDT EN DE HONDERD GULDEN PRENT

Een half uur had ik naar Hans zitten luisteren, toen hij ineens over Rembrandt begon en vertelde dat Rembrandt prachtige engelen had geëts. De mensen in de zaal luisterden aandachtig naar zijn betoog, maar ik dacht: 'engelen ... als er iets is wat Rembrandt niet kon dan was het wel engelen afbeelden'. Ondertussen vertelde Hans waarom het niet voor niets is dat Rembrandt zo beroemd is. 'We gaan het weer over zijn beroemdheid hebben', dacht ik en herinnerde me op slag, hoe ik jaren geleden met mijn vrienden over Rembrandt sprak. 'De koekblikken-schilder' noemden wij hem en je was kampioen als je nog nooit in het Rijksmuseum was geweest en de Nachtwacht had gezien. In het vermaarde Haagse artiesten café de Posthoorn riepen we dan ook lachend: 'kent u Rembrandt'? 'O, u bedoelt die voetballer'. Of die keer dat we een oude Haagse schilder aan ons tafeltje hadden zitten, die uitlegde dat Rembrandt zo modern was omdat hij met zwart had geschilderd. Dagen daarna werd er nog geroepen: 'schilder jij ook met zwart'? Ondertussen was Hans nog steeds met Rembrandt bezig. Er werden allerlei beroemde schilderijen genoemd, vergezeld van commentaar over hetgeen je er allemaal in kon zien.

Later, op de fiets naar huis rijdend, kwam mijn woede pas echt goed los en thuisgekomen zocht ik naar het verzameld etswerk van Rembrandt om iedereen die het maar horen wilde te overtuigen dat er bij hem geen

behoorlijke engel voorkomt, en dat je dat culturele geklets van Hans niet hoeft te geloven. 'Ik schrijf hem morgen een brief' riep ik terwijl de anderen naar bed gingen. Het werd langzaam stil in huis en ik zat met het boek van K.G. Boon, 'Het complete etswerk van Rembrandt' (* 1.) op mijn schoot, bladerde er doorheen en bekeek Rembrandt: 'die koekblikkenschilder'?

Het was al twee uur 's nachts toen ik opkeek uit het platenboek. Grote hemel, wat een etser! Kleine portretten met een enkele krabbel gemaakt. Grote platen vol met mensen. Etsen die bijna helemaal zwart zijn. Religieuze voorstellingen zoals De opwekking van Lazarus, gemaakt op zijn 26^e jaar. Prachtig! Nog even kijken wat hij op mijn leeftijd deed ... De eerste schetsen voor de honderd gulden prent. Als ik om drie uur in de nacht, in bed, met mijn handen onder mijn hoofd, in het donker lig te kijken, denk ik: 'ik heb die man wel verkeerd beoordeeld, ik heb hem schromelijk tekort gedaan. Ik heb me door zijn beroemdheid te grazen laten nemen. Beroemdheid - die onzichtbaar maakt - heeft mij jarenlang de das om gedaan. Morgen ga ik Hans een brief schrijven, dat hij Rembrandt niet zo op moet hemelen. Zijn werk is als je gewoon doet al prachtig genoeg.

De volgende dag schreef ik Hans een milde brief over de engelen en over het feit dat je Rembrandt als etser eigenlijk als metaal-arbeider moet beschrijven. En, dat je aan Rembrandts handen kunt zien dat de metaalplaten waarin werd geëtsd die handen niet onberoerd lieten maar verwonden door braam en scherpe talud. Door Rembrandt in de aardse klus - die etsen heet - te beschrijven, komt hij dichterbij en wordt mogelijk zichtbaarder dan wanneer je aan zijn beroemdheid appeleert. Als ik de brief op de bus heb gedaan denk ik: 'hoe zit het nu echt met Rembrandt?' 's Middags nog ga ik naar het Rijksmuseum om de Nachtwacht en het Joodse bruidje te bekijken en 's avonds kijk ik weer mijn ogen uit in het verzameld etswerk verzorgd door Boon. Eigenlijk is het onuitsprekelijk wat er zichtbaar wordt gemaakt. Je kunt er maar het beste naar kijken; het is te zien. Wel blijft de vraag: kijk je naar wat je denkt, of kijk je naar wat er te zien is?

De leraren van de Geert Groote School en van de Scholengemeenschap de Bijlmer vroegen me of ik hen behulpzaam wilde zijn met de verdere scholing van hun college. Voor die gelegenheid ontwierp ik een waarnemingsoefening waarvoor ik eerst naar de fotodienst van het Rijksmuseum moest. Een nette mevrouw staat me te woord en is zichtbaar verrast als ik twintig foto's van de Honderd gulden prent op 'waar' formaat bij haar bestel.

'De prent die Boon voor zijn uitgave heeft gebruikt' vraag ik nog, want er zijn nog andere afdrukken van dezelfde plaat, waarop Rembrandt iets heeft weggehaald en in het andere geval iets heeft bijgemaakt. De mevrouw rekent me voor hoeveel geld het kost en na weken wachten - het is bijna of Rembrandt ze zelf af moest drukken - wandel ik met mijn twintig foto's naar huis. Twintigmaal al die prachtige figuren, koppen, handen, licht en donker. 's Avonds kijk ik nog even wat K.G. Boon erover zegt.

Boon brengt een aantal zaken onder de aandacht:

- * Rembrandt heeft er lang aan gewerkt (1641-1649). De prent heeft veel veranderingen doorgemaakt, zowel op het linker als rechter gedeelte. Er zijn stijlverschillen.
- * Het licht-donker spreekt tot Rembrandts tijdgenoten.
- * In deze prent is uiteindelijk het geheel van Mattheus 19 ondergebracht, met als essentie Christus' prediking.
- * Bij de twee apostelen - waarvan de een als Petrus op Socrates lijkt en de ander (ongenoemd) op Erasmus - valt vooral de weifelzucht van Petrus-Socrates en het sceptisch toezien van de ander, Erasmus op. Dit zou ertoe leiden dat het ontvangende en zegenende gebaar van Christus des te triomfantelijker uitkomt.
- * De prent heet Honderd gulden prent omdat Rembrandt hem voor dit bedrag op een veiling terugkocht en omdat er geen beschrijvende titel is te vinden, die de prent recht doet.

Het hele negentiende hoofdstuk van Mattheus, dat belooft wat voor een waarnemingsoefening.

Ik heb het lerarencollege in kleine groepjes ingedeeld: drie mensen met één foto van de Honderd gulden prent. De opdracht luidt: vertel wat je ziet. Nadat het een paar minuten stil is geweest raken de mensen aan de praat. Ondertussen loop ik door de ruimte zodat ik kan horen hoe het gaat.

'Kijk' zegt een oude leraar die al jaren aan de school verbonden is, 'deze prent gaat over het genezen van de zieken, ze zijn allemaal ziek. De man op de kruiwagen, de man met de stok, die ondersteund wordt door zijn vrouw, en de vrouw op de grond hier, die heeft epilepsie. De kinderen die gedragen worden zijn ook ziek en die mannen daar boven, die zo met elkaar staan te praten, de farizeeërs, die hun ziel is ziek, dat kan je zien, want ze merken niet eens dat de Christus in hun midden is.' Twee jonge leraressen die er naar luisteren knikken instemmend. En dan gaat de oude leraar verder:

'De reden dat Rembrandt deze prent heeft gemaakt, hangt samen met het feit dat in zijn tijd de bijbel net in het Nederlands was vertaald, en Rembrandts' moeder behoorde bij de eerste generatie die zelf de heilige schrift in het Nederlands kon lezen. Rembrandt zag het als zijn opgave om daar illustraties bij te maken en dit is zo'n illustratie.' Bij een ander groepje waar ik langs ga, hebben ze het over de rijke jongeling:

'Hij kijkt naar de vrouw met het kind.'

'Nee, hij kijkt in de verte, naar de man op de kruiwagen.' Een ander zegt:

'Hij kijkt niet, hij luistert.'

Na drie kwartier zet ik de gebeurtenis stil en vraag wat bij het kijken het meest opvallend was. Binnen vijf minuten hebben we een heftige discussie over waar het op de prent nu eigenlijk om gaat. Ik stel nog een keer mijn vraag:

'Wat is je bij het kijken het meest opgevallen?'

'Wat bedoel je' vragen en paar mensen?

Ik leg uit dat het om het kijken gaat en dat ze aan elkaar kunnen vertellen wat ze zien.

'Gewoon vertellen wat je ziet?'

'Ja gewoon vertellen wat je ziet' antwoord ik.

'Maar dan ben je toch zo uitgepraat?'

'Laten we het proberen' opper ik.

Er wordt gewisseld, andere mensen zitten nu bij elkaar. Ze kijken stil naar de prent en zeggen niets.

'Mensen, laten we even proefdraaien', roep ik. 'Aernout wil jij vertellen wat je ziet?'

Aernout knikt en begint meteen.

'Hier staat een man met een wandelstok en hier een man op een kruiwagen, daar ligt een hond en daar is iemand die op stro ligt' Aernout stopt.

'Wat is dit nu voor geks', roept een van de leraressen. 'Gewoon vertellen wat je ziet ...'

'Als jullie nu eens één figuur op de prent uitkiezen', zeg ik 'en daar over vertellen. Zeg even niet **wie** je kiest, we ontdekken het dan, door wat je vertelt.'

'Ik wil nog een keer' roept Aernout en begint meteen met: 'Ik zie een vrouw met een kind, ze draagt het in haar armen. Verder heeft ze lange rokken en ze heeft doeken om haar hoofd.'

Het is even stil, achter in de ruimte roept een jongen: 'Over welke vrouw heb je het nu?'

Aernout kijkt om, en zegt: 'Er is maar één vrouw met een kind'.

'Nee', zegt nu Els, die naast hem zit, 'er zijn er twee. Over welke heb je het nu? Deze, die een stap doet en vlak bij de centrale figuur staat, of deze, tussen de hond en de dikke man?'

'Die had ik nog helemaal niet gezien' zegt Aernout verbaasd.

'Die is het ook niet' zegt iemand anders, 'want die heeft twee kinderen.'

'Hoe kom je daar nu bij, dat is geen kind, dat is een dwerg' zegt Els.

'Geen sprake van', roept een ander, 'het is een kind dat de rok van zijn moeder vasthoudt.'

'God ja', zegt Els nu 'ik zie het, het houdt haar rok vast, en het wijst.'

Er wordt nog een keer iemand uitgekozen, en geen van de twee keer kunnen de luisteraars zien over wie de verteller het heeft.

De tijd is om en ik zeg:

'Mensen, kies voor morgen allemaal een figuur, bekijk hem goed zodat je er morgen wat vertrouwd mee bent, als je hem moet beschrijven.' Het lerarencollege is nu in twee kampen verdeeld. Eén groep vindt het niks, de anderen maken er reclame voor om morgen weer zo aan de gang te gaan.

'Je ziet hoe lastig het is om zo'n figuur te beschrijven' zegt Els. Mijn slotopmerking deze dag gaat over het verschil tussen vertellen wat je denkt en vertellen wat je ziet. Over het feit dat als je zegt 'ze zijn allemaal ziek op die prent' het misschien wel waar is, maar dat het tegelijkertijd een opmerking is, die werkt als een titel en je verhindert beter te kijken. En ik stel voor eerst eens goed te gaan kijken om mogelijk nieuwe dingen te ontdekken.

'Het is een wereldberoemde prent', zegt de oude leraar die goed in de bijbel thuis blijkt te zijn.

'Zij hangt zelfs in de trein' zegt iemand anders.

'Zij is onzichtbaar, omdat zij zo beroemd is', denk ik en verzamel al mijn prachtige 'Honderd gulden' foto's en ga naar huis. Thuis gekomen teken ik een plattegrond zoals je dat van een huis kunt doen en geef alle mensen die ik op de foto kan zien een plaats. Dan merk ik: ze staan eigenlijk te dicht opeen gepakt, het geheel past niet. Vervolgens vraag ik me af, waar het licht vandaan komt en tot slot probeer ik tekenend het perspectief van de prent in zijn wetmatigheid in beeld te brengen. Maar ook dat lukt niet. Er zijn meerdere ooghoogten en verdwijnpunten, die niet bij elkaar aansluiten. De prent is dus geen gewone ruimtelijke doorkijk, terwijl zij wel ruimtelijk aanvoelt als je ernaar kijkt.

De volgende dag - het lerarencollege is weer opgedeeld in groepjes van drie - kiest iedereen één figuur uit de prent en vertelt wat hij

ziet. Het probleem van 'vertel wat je ziet' of 'vertel wat je denkt', doet zich weer uitgebreid voor. De oude leraar heeft toen hij thuis kwam nog even in de bijbel gelezen:

'Het is nog mooier dan ik al dacht', roept hij. 'Eigenlijk staat alles wat er op deze plaat te zien is in Mattheus 19. De zieke; laat de kinderkens tot mij komen; de rijke jongeling en een kameel die door het oog van de naald gaat. Schitterend.'

Hij is een voorbeeld van hoe je met het denken, voorstellingen kunt krijgen waarmee je wat kunt zien. En wat hij ziet, is niet onwaar, want het sluit werkelijk allemaal aan bij wat er te zien is op de Honderd gulden prent. Maar het is wel zo, dat onbevangen kijken heel moeilijk blijkt te zijn. Alsof de route van het onbevangen kijken qua werkelijkheidsbenadering, veronachtzaamd wordt.

'Maar de waarneming is ook altijd subjectief gekleurd' zegt een leraar die nog niet aan het woord is geweest.

'Ja' antwoord ik 'dat is zo, ik zeg niet dat de waarneming objectief van start gaat, maar als je gaat kijken, moet je door de zintuigen naar buiten de wereld in. Waarnemen is buiten jezelf zoeken en wat buiten is naar binnen halen. Je legt daarbij een andere route af dan dat je wat je van binnen als voorstelling denkt, plakt op herkenbare stukken van het object dat je bekijkt. Je legt Mattheus 19 over Rembrandt en daarmee wordt de prent een illustratie, maar er is nog meer en dat komen we op het spoor als we met elkaar gaan **kijken**. We blijven dan bij de prent. In het andere geval brengen we onze individuele oordelen in stelling.'

'Zo is het,' roept een jonge leraar met rood haar, 'wat ik zie is helemaal niet Mattheus 19. Het zijn gewoon een stel Amsterdammers uit de 17e eeuw. Mensen die Rembrandt mooi vond en verder heeft hij er dan nog een stichtelijk tintje aan gegeven, dat verkocht in die tijd beter.'

De oude docent verkeert nu in een staat van grote opwinding: 'Dat kun je niet zeggen, Rembrandt was een diep religieus mens.'

'Ik zeg toch niet dat Rembrandt niet gelovig was' roept de 'roodkop' weer 'ik zeg dat het gewoon Amsterdammers zijn. Je hoeft maar naar hun

kleren te kijken om te zien dat het zich niet in het beloofde land afspeelt.'

De oude docent: 'Dat kun je niet zomaar van Rembrandt zeggen, hij is de grootste geest van de schilderkunst, hij is wereldberoemd.'

'... laten we eerst koffie gaan drinken', roept iemand. Het lijkt of iedereen het net iets te benauwd heeft gekregen. We staan op en gaan naar de gang.

Tijdens de koffie krijg ik van verschillende mensen bezoek:

'Spannend hoor.'

'Zo gaat het met andere dingen ook.'

'Ik wist niet dat je dat allemaal met zo'n prent kunt doen.'

Er wordt ook onderling druk gepraat, waardoor 'de koffie' lang duurt.

Als de rust is weergekeerd roept Els: 'We gaan verder.'

De 'rooie jongen' gaat van start met de kleding te beschrijven van de dikke man rechts op de plaat, die in zijn linker arm een stok vasthoudt en onder zijn rechter arm wordt ondersteund door een oude vrouw. Hij beschrijft de grote hoed, de jas en de wanten die om zijn nek hangen en dan beschrijft hij de tas op zijn buik:

'Jullie moeten eens even kijken, hoe mooi die tas op zijn buik hangt. Hij hangt aan een riem en die riem verdwijnt op de heupen naar binnen en gaat dus niet over de buitenkant van de jas, maar steunt direkt onder de jas op de rug van de man.'

De rest van de ochtend kan niet meer stuk. Petten, jassen, handen en neuzen, een waar kijk-plezier barst los. Steeds wordt er één figuur afgezonderd, intensief bekeken en besproken zover als het gaat. Met uiterste geconcentreerdheid en het zoeken naar taal wordt het kijken steeds intensiever en naderen wij een nieuwe probleem. Aernout formuleert het als volgt:

'Je kunt bij de oude man waar we net naar keken, eigenlijk niet zeggen dat de riem aan de binnenkant van de jas doorloopt en op de man z'n rug steunt, want je kunt het niet zien. Je bent anders net zo bezig als wanneer je alles vanuit Mattheus 19 verklaart.'

Om dit probleem op te lossen, moeten we even kijken, of we in beide gevallen werkelijk met hetzelfde bezig zijn. Eerst Mattheus 19. Stel

je voor, je leest in de bijbel Mattheus 19. In dit gedeelte komen verschillende zaken aan bod die met verschillende mensen te maken hebben. In het algemeen maken wij bij het lezen van deze voorbeelden een voorstelling: de zieke, de kinderen, de rijke jongeling ... En, wanneer we zijn uitgelezen verdwijnt Mattheus 19 gewoonlijk uit ons bewustzijn. Door een aanleiding van buiten af, de Rembrandt prent, herinneren we het ons weer. Omdat onze herinnering herkenning vindt in de prent, beoordelen we de prent verkeerd en zeggen: dit is een illustratie van de bijbel, van Mattheus 19.

En nu de riem over de rug van de man. Het is natuurlijk mogelijk dat iemand ooit in een modetijdschrift, of in de etalage van een winkel zo'n jas zag. Dan heeft hij zich daar een voorstelling van gevormd en nu herkent hij de jas van de oude man. Dat wil zeggen: zijn voorheen gevormde voorstelling komt weer in zijn bewustzijn naar boven. In dat geval heeft Aernout gelijk en is het hetzelfde als het proces dat ontstaat na lezing van Mattheus 19. Er is echter nog een andere mogelijkheid en die proberen wij nu uit te voeren. Daarbij gaat het niet om herinnering, maar gaat het er in de eerste plaats om, met de concrete fantasie zo dicht mogelijk bij de waarneming te blijven. Je kijkt dan naar de oude man op de prent van Rembrandt en je fantaseert met het denken net zo lang tot je voor je ziet dat de riem aan de binnenkant over de rug van de man loopt. Het voordeel van met de concrete fantasie werken, is dat je de waarnemingen verder kunt voeren. In het gelukkigste geval ontwikkel je beelden die de karakteristiek van wat je al zag, versterken. In het ongunstigste geval word je een fantast.

'Dus Aernout, wat gebeurt er met de riem? Je kunt nu kijken en zien, dat hij over de rug loopt en er aan de andere kant weer uitkomt. Hier houden wij het op totdat we een brief van Rembrandt vinden waarin hij beschrijft dat de riem in de taille stopt en aan de binnenkant in de jas is vastgezet. Maar die brief vinden we nooit, want als die oplossing Rembrandt had geïnteresseerd, dan had hij haar ons laten zien op de prent.'

De volgende dag gaan we verder. We proberen nu mensen die te zien zijn

te karakteriseren. Dat wil zeggen dat we niet stil blijven staan bij de vormen van het beeld, maar ons afvragen: wat **spreekt** er uit het beeld. (* 2.) Zoals je ook wanneer iemand lacht, of bedroefd kijkt, niet bij de vormen van de vreugde of de smart stil blijft staan, maar kijkt wat er uit spreekt. Iemand komt een kamer binnen en lacht. De lach brengt iets tot uitdrukking wat te maken heeft met een ervaring voordat hij de kamer binnenkwam. Ook kan het zijn dat het met het binnenkomen in de kamer heeft te maken. Als dat zo is, dan zijn daarin vele mogelijkheden: behaaglijkheid, herkenning, verbazing, gewoonte of de moeilijkheid een houding te vinden. Herkennen wát het is, dat is een karakterisering vinden nadat je eerst de lach in zijn uiterlijke vorm in je hebt opgenomen.

Om nog even bij de oude man op de ets te blijven: ga maar eens zo staan als hij. Je wordt toch meteen zwaar in de benen als je dat - naar de prent kijkend - echt lukt. Zijn hele lichaam voelt dan als één grote vlees geworden gevangenis, waarin alles is doortrokken van traagheid. Precies zo staand als de oude man wordt de wereld steeds kleiner want zijn lijf wordt in je beleven steeds centraler. En uiteindelijk zeg je misschien: 'bestrand' is de man.

Door op deze manier, met onze verbeelding karakteristieken te vinden voor wat we zien, spreekt de prent zich meer en meer uit, individualiseren de mensen waar we naar kijken en raken we meer en meer geïnteresseerd om dichterbij de Honderd gulden prent te komen.

Als je 'de rijke jongeling' - hij zit links op de prent, naast de vrouw die met een kind in haar armen voor Christus staat - nadoet, ontstaat er een prachtige karakteristiek: 'gedeeldheid'. Daar zit je dan, met de linkerhand voor de mond, het hoofd wat schuin, met wat geloken ogen, terwijl de rechter arm en hand in een modieus gebaar herinneringen oproept aan het gegoede milieu. Dit 'wereldse' gebaar van de rechterhand staat lijnrecht tegenover de stilte van het half afgedekte gezicht. Gisteren en ook vandaag hebben we het beeld van de jongeling intensief bekeken: de prachtige ruime mantel met de geborduurde revers, de pofmouwen en de armbanden, de baret op zijn schoot

en zijn omgeslagen zacht-leren laars. En nu, na dit allemaal goed bekeken te hebben, spreekt de innerlijkheid, die we door de imitatie van de houding beleven, zich uit in ons gemoed. Rustig, het kijken en het nadoen door de tijd herhalend, proevend wat de beleving ons vertelt, groeien gedachten tevoorschijn en ontstaat door de verbeelding het 'zichzelf voortbrengende denken'. Dit denken kan met recht creatief denken worden genoemd en het uitgangspunt bij dit creatieve denken is de zichtbare wereld.

Op grond van de zintuiglijke waarneming vormt de verbeelding haar eerste denkbeeld. Vaak is dit denkbeeld niet meer dan een beschrijving van verdichte zintuiglijke waarnemingen. Bij de rijke jongeling: links is anders dan rechts. Door nu geconcentreerd, dag in dag uit een aantal keren in deze karakteristiek te verblijven, worden daarin gedachten geboren, die aan de ene kant door ons eigen denken worden voortgebracht, en die aan de andere kant ingevingen zijn vanuit hun eigen wezen. Dat wil zeggen het zijn openbaringen van het denken die in de gemaakte karakteristieken nog niet tot bewustzijn zijn gekomen. Zo denkt het denken zichzelf op de adem van onze innerlijkheid.

Het uitgangspunt is de ervaring dat er denken in de werkelijkheid aanwezig is en dat dit denken door een ademend proces van het gemoed, in zichzelf tot bewustzijn komt.

Wie kent niet de verrassing van de ingeving? Je denkt over iets na en er ontstaat een denkruimte die een betekenisvolle stemming krijgt, behorend bij de inhoud. Bij de ingeving, antwoordt het denken - binnen de ruimte die gecreëerd was - met een antwoord. Het paradoxale is nu dat de ingeving wordt beleefd als iets nieuws, maar dat de werkelijkheid is dat we haar zelf denken.

Er is geen stem die roept: Hallo, hier is het denken van de werkelijkheid, wij komen even met het antwoord. Wie de paradoxale situatie van de verbeelding niet doorziet, heeft nooit de ervaring dat hij iets nieuws denkt, beleeft zijn ingevingen als herinneringen en vertrouwt de verbeelding niet.

Vele vragen dienen zich aan: Wat is het denken? Hoe **waar** is de verbeelding? Hoe ademt het gemoed?

Binnen het onderwerp waar we nu mee bezig zijn - Rembrandt en de Hon-
derd gulden prent - kan met de verbeelding de ervaring worden opge-
daan, dat dingen wezenlijk zijn. De voorstelling op de Honderd gulden
prent is in die zin bezielend en daarmee is zij uitdrukking van zichzelf
en niet de illustratie van iets anders.

Boven de figuur die ik de rijke jongeling heb genoemd, staat een
magere man met een hoge muts op. De muts is afgezet met bont en er
zitten mooie oorkleppen aan die met een koord dat onder de kin door-
loopt, strak tegen het hoofd getrokken kunnen worden. Hij staat daar
met de rechter in de linker hand voor zijn buik. Boon zegt in zijn in-
leiding over deze figuur, dat hij herinneringen oproept aan Erasmus en
dat het sceptisch toezien van deze Erasmus-apostel het ontvangend en
zegenend gebaar van Christus des te triomfantelijker uit doet komen.
(*3.)

Onze werkwijze ontmoet nu een uitkomst van de verbeelding van Boon.
Opvallend is dat dit 'sceptische toezien' nergens is te vinden. Hoe
vaak ik ook kijk, of de gestalte van de prent imiteer, scepsis komt
als karakteristiek niet in me naar boven. Niet in de oogopslag van de
man, - een oogopslag die naar mijn waarneming naar binnen is gekeerd -
niet in de neus die mager is, niet in de mond die stil-gesloten, droog
genoemd mag worden. Ook de stand van het hoofd en het gebaar van de
handen drukken geen twijfel uit. Wel lijkt de man op afbeeldingen die
ik van Erasmus ken en het is heel wel mogelijk dat Rembrandt hem als
afbeelding overgenomen heeft, maar de scepsis, die niet.

Ondanks mijn waardering voor K.G. Boon dat hij zo'n prachtig verzameld
werk samenstelde, zou ik graag een keer met hem naar de Honderd gulden
prent kijken, de man met de muts, Erasmus, nadoen en dan kijken of
Boon zijn uitspraak gestand doet. Ik wil maar zeggen: uitkomsten van
de verbeelding moeten steeds weer opnieuw worden gezien. Ook de beste
ingeving van iemand moet nooit een geloof worden.

Ik heb de verbeelding nu al een paar keer beschreven als scheppend
denken, waarmee je de binnenkant van de buitenkant zichtbaar maakt.

Wat gebeurt er nu als we het scheppend-denken proberen toe te passen op Mattheus 19? Zoals we bij de Honderd gulden prent van Rembrandt deden, moet ook Mattheus 19 dus eerst goed waargenomen worden. Bij een tekst betekent dit dat hij goed gelezen moet worden. Tijdens dit lezen ontdekken we verschillende gebeurtenissen: gesprekken met en over farizeeërs, leerlingen, kinderen en de rijke jongeling. Steeds gebeurt er iets waar Christus op reageert. Zoals de farizeeërs en leerlingen, die de vraag naar het huwelijk en de geboorte stellen; de leerlingen die niet begrijpen wat kinderen zijn; een rijke jongeling die de geboden volgt en naar het eeuwige leven verlangt; en de leerlingen die zich afvragen: wat zal ons deel zijn in de toekomst. Alles wat er gebeurt en wat zij zeggen is op de toekomst gericht.

Bij het vraagstuk van man en vrouw die tot één lichaam worden, schetst Christus de grenzen van onze mogelijkheden. Voor de farizeeërs vanwege de starheid van hun hart; voor zijn leerlingen om verschillende geboortes duidelijk te maken.

Over kinderen zegt Christus wie ze werkelijk zijn en de rijke jongeling geeft hij een persoonlijk advies, het zwaarste wat er is.

Aan de leerlingen schetst hij hun doel, maar vermeldt meteen dat ze als eerste vermoedelijk de laatste zullen zijn.

De vier manieren waarop Christus de verschillende mensen onderhoudt, laten zien dat het in de werkelijkheid op aarde, als je naar de toekomst kijkt, altijd om het onmogelijke gaat. Het is onmogelijk het je voor te stellen, de toekomst moet je **doen**:

- Verlaat je familie, trouw zodat twee lichamen één worden.
- Maar, weet ook dat er geslachtsloze geboorte bestaat wanneer het om het rijk der hemelen gaat.
- Probeer weer kind te worden, want zij hebben in zich het rijk der hemelen.
- En geef al je rijkdom weg voor hemelse rijkdom, en ontvang het eeuwige leven, maar mogelijk als laatste.

De quintessens van Mattheus 19 is de alchemistische gedachte: wie vanaf de aarde naar het rijk der hemelen wil, moet op viervuldige wijze transformeren:

geboren worden zonder familiebanden;
 kind worden;
 volgen en alles weggeven;
 het laatste aankomen.

In het lerarencollege komen de leerresultaten van onze oefenbijeenkomsten ter sprake. Bij veel deelnemers verhelderde de waarneming en nam de interesse voor om je heen kijken, aanmerkelijk toe.

'Ik zie dingen om me heen, die me voordien nooit opgevallen zijn' zegt Els.

'De meisjes zijn niet zo mooi als ik dacht' grapt de rooie. En de oude docent? Hij zegt:

'Ik ben de bijbel opnieuw aan het lezen; er staan dingen in die ik eerder niet zag, waar ik overheen las.'

'Je weet toch dat het opium voor het volk is, Peter' roept de rooie.

'Jongen', Peter loopt naar de rooie en legt zijn hand op diens schouder, alsof hij hem de ridderslag geeft, 'het is het meest revolutionaire boek dat ik ken. Als ik lees wat Christus zegt loopt de ernst over mijn rug. De kerken, die hebben het als opium gebruikt. Ze hebben Christus, tegelijk met hen zelf, op hun manier beroemd gemaakt, maar het is net als met de Honderd gulden prent, die is ook geen illustratie van iets. Zij staat op zichzelf en is echt; een lichaam voor haar eigen inhoud.'

Peter kijkt om zich heen, hij is verbaasd over zijn eigen toespraak. De rooie weet niet zo goed wat hij terug moet zeggen.

'Ik denk dat Rembrandt zich in dit Amsterdamse gezelschap wel thuis zou voelen' zegt Els en meteen daarop: 'We hebben nu wel steeds naar de **voorstellingen** op de ets gekeken, maar nog niet naar de ets als tekening. Naar de lijntjes bedoel ik, naar het licht-donker. Naar de compositie. Hoe Rembrandt haar heeft gemaakt.'

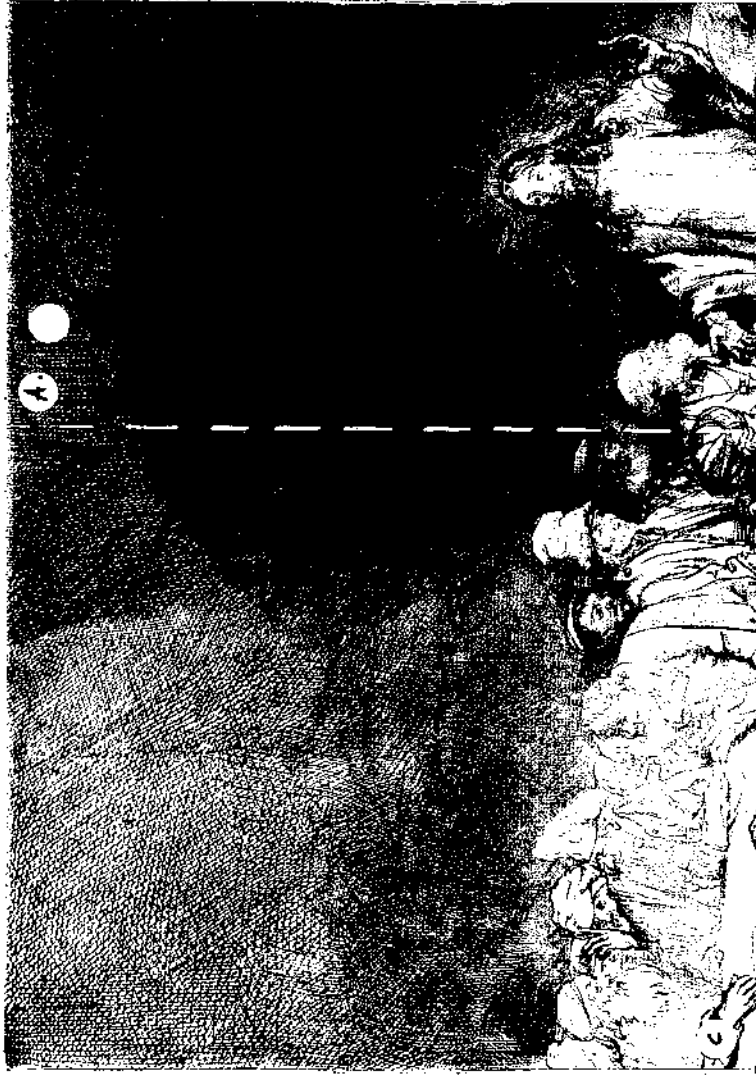
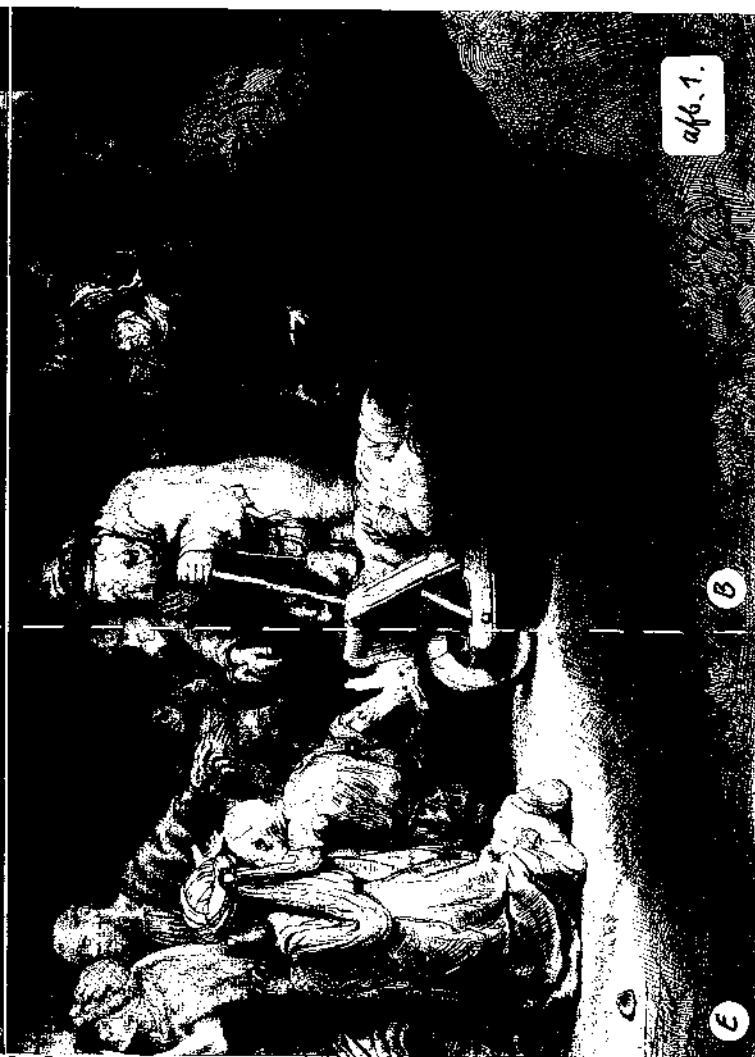
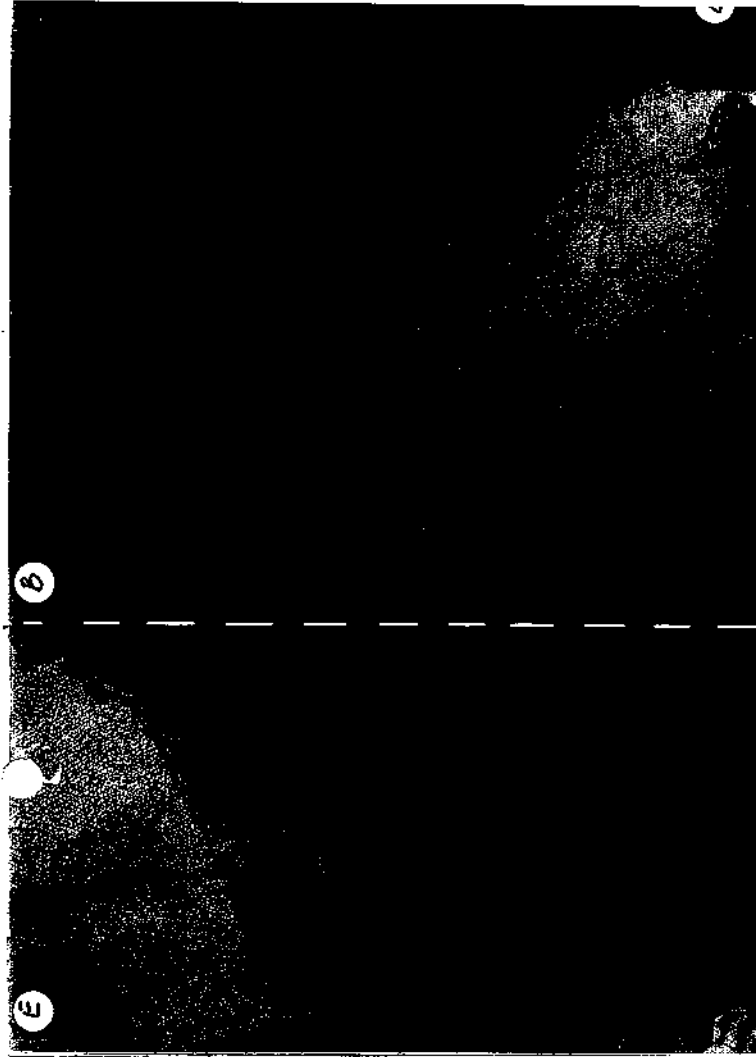
Als we daarnaar gaan kijken laten we dan eerst kijken naar de lijnen die de prent ordenen. Er loopt een denkbeeldige lijn van links langs alle staande mannen naar het midden. De muur waar de in licht getekende mannen op steunen, onderstreept dat nog eens extra. Vanaf de dikke

man, met de stok op zijn rug links, loopt er een denkbeeldige lijn via de vrouwen met hun kinderen diagonaal naar de centrale figuur. Van rechts loopt er ook een denkbeeldige lijn door de mensen naar het midden, hij ligt alleen lager dan die ik eerst noemde. En vanaf de man op de kruiwagen langs handen, uitgestoken armen en mensen die knielen, loopt er een diagonaal van rechts onder naar de centrale figuur. Op de plek waar je een verdwijnpunt zou moeten vinden, verschijnt Christus. Bovendien heeft Rembrandt hem groter afgebeeld dan de andere mensen op de prent. Het verdwijnpunt is het openbaringspunt geworden.

We kunnen ook kijken hoe Rembrandt omgaat met het formaat in relatie tot de compositie. De meest eenvoudige manier om de verhouding te laten zien tussen de korte en de lange zijde van het formaat, is door de korte zijde op de lange zijde af te passen en op die plaats in het beeld een accent te plaatsen. Op de Honderd gulden prent valt de lijn die gelijk is aan de hoogte van het formaat, afgestapt op de breedte (van rechts afgemeten aangeduid met a.a afb. 1.), samen met de vrouw met het kind in haar armen die schuin voor Christus staat. Doe je hetzelfde vanaf de linkerzijde, dan kom je op de plaats in de compositie (b.b afb. 1.) van het paar (een man en een vrouw), waarvan de man diegene is waar we het al eerder over hadden, de man met de tas op de buik. En de lijn loopt precies door het asje van het kruiwagenwiel.

Als ik 's avonds thuiskom en de Honderd gulden prent tevoorschijn haal, moet ik met veel genoegen terugdenken aan dat merkwaardige verhaal van Hans over de engelen van Rembrandt en aan mijn woede over de koekblikkenschilder en wat het teweeg heeft gebracht. Ik kijk weer naar de prent. Zou de Honderd gulden prent van Rembrandt op basis van de cirkeldeling zijn gecomponeerd?

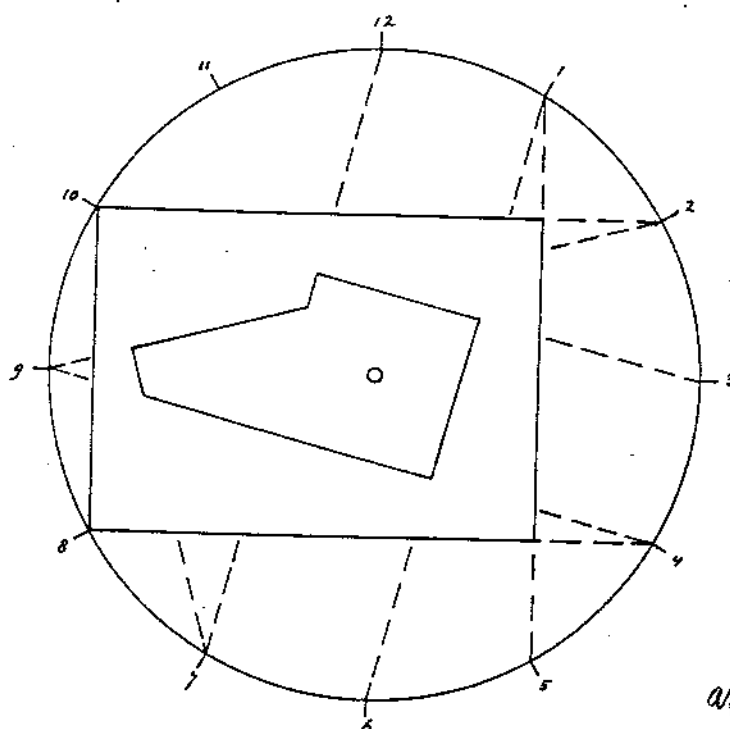
Laat ik eerst uitleggen hoe de cirkeldeling werkt. Daarvoor is het nodig je voor te stellen wat er gebeurt als je een tekening, een ets of schilderij maakt. Ik neem het maken van een tekening als voorbeeld. Je neemt een vel papier, zonder op het formaat en de verhoudingen te letten. Doorgaans denk je alleen in groot en klein en daar blijft het dan bij. Daarna komt de vraag: wat teken ik waar en je



zoekt schetsend de verhoudingen van wat je wilt maken binnen het formaat. Als je iets maakt waarin de tekening de suggestie wekt dat je door een open raam in de werkelijkheid kijkt, dan kies je een bepaald standpunt binnen de compositie van waaruit je het hele beeld verder ordent. Je maakt dan de hele tekening vanuit dat bepaalde standpunt. Als het lukt, roept de kijker: 'net echt', want hij kan als kijker in hetzelfde standpunt gaan staan en voelt dat het klopt.

Ik herinner me nog de sneltekenaar op de Dam in Amsterdam, die met verbluffende vaart ruimtelijke taferelen op zijn papier liet verschijnen. Het ene ogenblik was er nog blank papier, het volgende ogenblik voer er een rokend schip in gierende storm op zee, waarbij ik - op de Dam - naar de boeg stond te kijken die zich door de golven kliefde en waarbij in een machtige suggestie van ruimte, het achterschip in de verte zich in nevelen hulde. Vlaggen woeien een andere kant op dan de golven rolden; kortom, ik was op zee.

Wanneer de tekenaar met het geldbakje langs was geweest, klemde hij een nieuw papier op zijn aan een lantaarnpaal bevestigde plankje. Niets te zien, maar binnen een paar seconden begon het avontuur op-nieuw: een zonnig boerderijtje aan een bosweg, waarbij de bomen in de verte verdwenen en de hooiberg op een driesprong werd geplaatst, waarbij de keuze welke kant gaan we op, lijfelijk te voelen was. Meestal kon ik nauwelijks van de Dam wegkomen.



Bij de cirkeldeling is het uitgangspunt niet het formaat waar we op gaan werken, maar een cirkel, die ik verder oercirkel noem. Deze cirkel deel je op in gelijke stukken. Het delingsgetal kan vrij worden gekozen. Stel nu dat je de oercirkel in twaalf gelijke stukken verdeelt (zie afb. 2.) en enkele punten van die deling onderling (8. 10. 1. 2. 4. 5.) verbindt, dan kan duidelijk worden dat vanuit deze deling er een formaat gekozen kan worden. Het formaat van de rechthoek is dan uit de cirkel afgeleid. Stel nu dat je in deze gekozen rechthoek een ongelijkzijdige zeshoek wilt componeren (zie binnenvorm afb. 2.), en je doet dit met behulp van de gedeelde oercirkel, dan zal de zeshoek in een zuiver meetkundig verband tot de rechthoek van het formaat staan. Beide stammen uit dezelfde oorsprong, namelijk de in twaalf gelijke stukken verdeelde cirkel.

Werkend met de cirkeldeling, vind je dus het formaat waar je op wilt werken en zijn de deelpunten van de oercirkel een hulp om op het formaat richtingen voor de compositie te vinden. Dit is ook het geval

wanneer deze compositie niet (zoals de Honderd gulden prent) een meetkundige figuur is. Je kunt je dus afvragen of bij de Honderd gulden prent het formaat en de plaatsen en gebaren van de mensen uit de cirkeldeling zijn ontstaan.

We kunnen in de prent van Rembrandt niet de ruimtelijke illusie vinden van de sneltekenaar op de Dam. Rembrandt kiest zijn compositie namelijk niet op grond van een vast standpunt. Als hij op grond van de cirkeldeling de Honderd gulden prent heeft gecomponeerd, dan heeft hij vanaf de aanvang vanuit de **periferie** richting en maat voor zijn prent gezocht.

In de geschiedenis hebben we nog de anekdote van Vasari (1511-1574) waarin deze Italiaanse architect, schilder en schrijver over kunst, vertelt dat Paus Benedictus XI een boodschapper rondstuurde om bij schilders ontwerpen te vragen, zodat hij kon beoordelen wie van hen een grote 'pauselijke' opdracht zou ontvangen. Giotto (1266-1337), waar de boodschapper ook langs kwam, gaf een stuk papier mee waarop hij alleen een cirkel tekende, met de mededeling dat dit voldoende was. Verrassend genoeg kreeg Giotto de opdracht. Hieruit kan worden opgemaakt dat de Paus op de hoogte was van deze, altijd geheim gehouden compositiewijze.

Door het onderzoek van K.H. de Haas (* 4.) en A.J. Rehorst (* 5.) in de eerste helft van onze eeuw werd het principe van de cirkeldeling in de schilderkunst openbaar gemaakt. De twee onderzoekers maken daarbij bekend dat het delingsgetal en de meetkundige gegevens waardoor de oercirkel van een bepaald kunstwerk gereconstrueerd kan worden, meestal in het beeld als merktekens verborgen liggen. Deze merktekens werken als sleutels, zodat degene die bekend is met de cirkeldeling, aan de hand van deze sleutels een reconstructie kan maken van het uitgangspunt van de kunstenaar.

De Haas komt in zijn onderzoek met een voorbeeld van twee werken van Dürer en één van Fra Angelico. Rehorst komt met het voorbeeld van Torentius en de Nachtwacht van Rembrandt.

Op een goeie dag span ik een foto van de Honderd gulden prent op, leg

daar overheen transparant papier, slijp een puntje aan mijn potlood, haal mijn passer uit de kast en begin mijn speurtocht naar de eerste sleutel in de prent. Van De Haas en Rehorst begrijp ik dat een sleutel een cirkelsegment in het beeld kan zijn. In de Honderd gulden prent is het meest opvallende cirkelsegment het kruiwagenwiel, maar ook het moeilijk zichtbare donkere gewelf rechts naast het stenen muurtje valt op. Dan is er nog links boven een klein cirkelsegment te zien. Ik heb nu drie cirkelsegmenten ontdekt en van twee is het middelpunt te vinden, te weten het karrewiel en het donkere gewelf naast het muurtje. Het derde is hiervoor te fragmentarisch.

Wanneer ik het middelpunt van een cirkelsegment kan vinden, is ook de straal van die cirkel duidelijk. Met behulp van deze straal moet het ergens in de voorstelling verborgen middelpunt van de oercirkel worden gevonden. Om dit middelpunt te vinden en de oercirkel te kunnen construeren moet de straal aan beide uiteinden worden verlengd. De juiste richting van de straal wordt gevonden door hem rond te draaien net zo lang tot een belangrijk detail van de voorstelling in het oog valt, een detail dat het middelpunt van de oercirkel kan zijn.

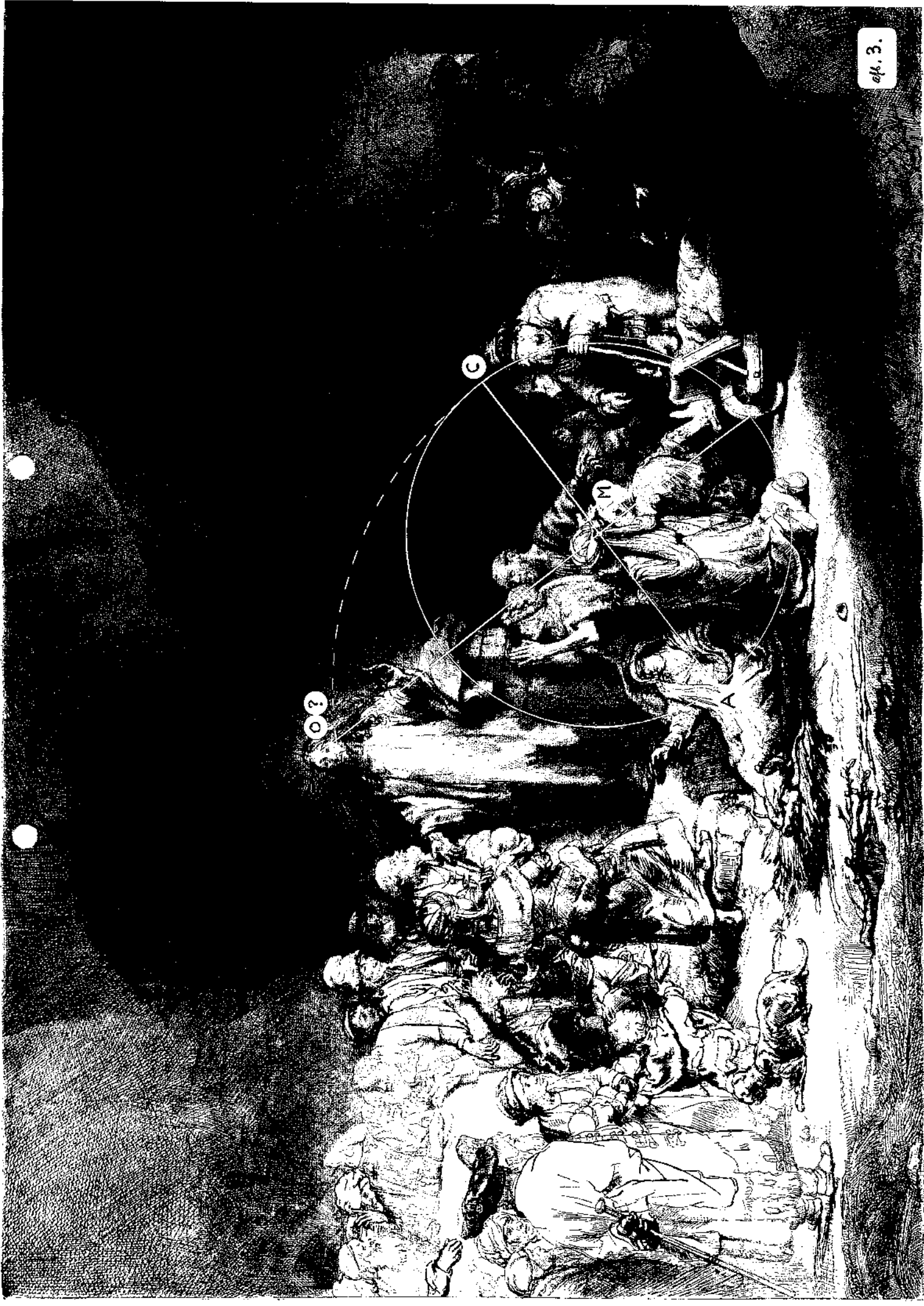
Het kruiwagenwiel valt uit, het is te klein. De boog van het donkere gewelf fascineert me. Zit het middelpunt soms in de speld op het achterhoofd van de geknielde vrouw (M) (zie afb. 3.). Dat is raak. Ik verleng de straal van de cirkel en het lijkt een fluitje van een cent te zijn. Met de straal hoeft nauwelijks te worden gezocht, want het middelpunt van de oercirkel is natuurlijk het gelaat van Christus!

(O). Van daaruit straalt ook het licht naar de periferie.

'Duidelijker kan niet', denk ik, 'de tweede sleutel is gevonden!'

Eenmaal die lijn getrokken, moet in navolging van de Haas en Rehorst AC nog omgecirkeld worden, om in het gelaat van Christus (O) de straal te snijden. Maar met de omcirkeling AC kom ik niet in O terecht.

De Franse schrijver George Simenon zou nu Maigret een pijp laten opsteken en hem naar zijn kroeg laten gaan, de lezer in spanning achterlatend. Maar Simenon kent de afloop van Maigret's avontuur en ik niet. Wat Simenon als schrijver weet, is dat je moet wachten op een ingeving en vaak betekent dat wachten uiterlijk onbenullige dingen



doen.

Na een paar dagen maak ik de cirkel groter zodat hij door de as van het kruiwagenwiel loopt. Waarom heb ik toch dat kruiwagenwiel over het hoofd gezien? Het blijkt nu toch een duidelijke sleutel te zijn. De oercirkel wordt getrokken, de zijde van de prent wordt verlengd tot op de oercirkel. Maar het blijkt dat ik geen deelcijfer kan vinden, waardoor het formaat uit de oercirkel ontstaat. Ik heb de oercirkel dus weer niet gevonden.

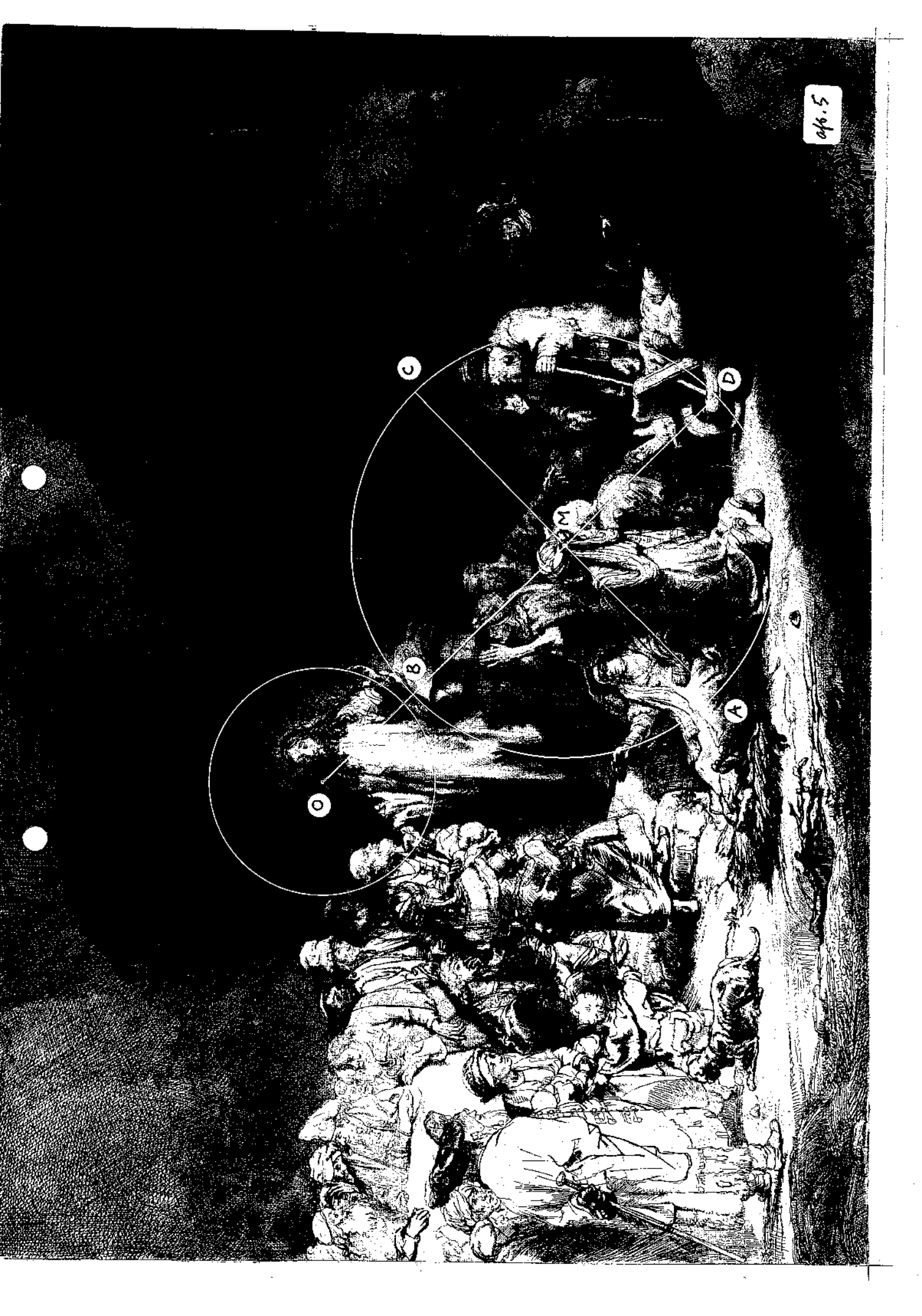
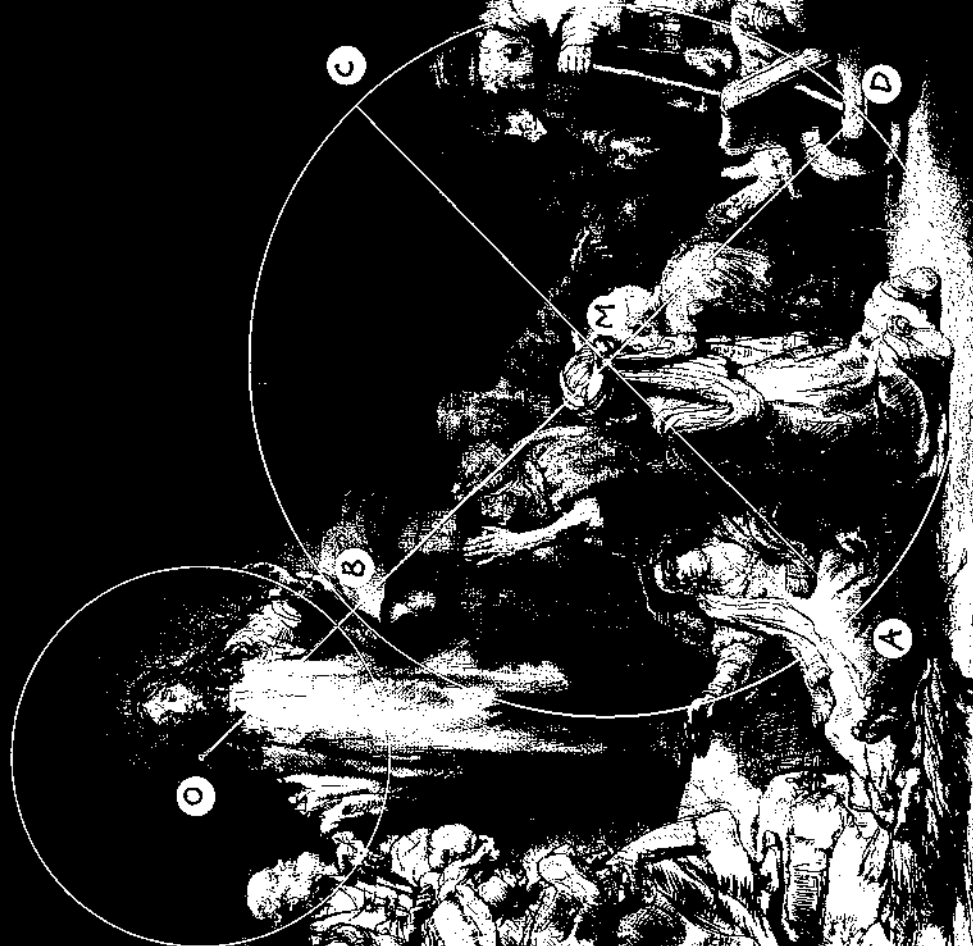
Verder is het zo dat niet alleen door reconstructie het deelcijfer gevonden moet kunnen worden, maar dat het deelcijfer ook als sleutel in de prent te vinden moet zijn. Nu vraag ik mij af: waar moet ik naar kijken om het deelcijfer te vinden? Ik tel het aantal mensen op de prent. Het zijn er 43, Christus meegeteld, 44. Alle krabbels waarvan je je kunt voorstellen dat het een mens zou zijn en de dieren meegeteld, 48. Ik houd het op 43. Dus ik deel de voorlopig gevormde oercirkel door 43. Niets te vinden. Het formaat is niet afleesbaar uit de deling van 43 delen.

'Wachten' denk ik, 'want al doe je nog zo je best, de dingen openbaren zich pas als het hun tijd is. En het is hun tijd, als je de prent op alle mogelijke verhoudingen hebt onderzocht, de lijnen bent afgegaan, dat wil zeggen thuis bent geraakt in de prent en werkelijk alle plekjes kent.'

De voorlopige oplossing is gevonden (afb. 5.). Het donkere cirkelvormige gewelf rechts van het midden is het startpunt. Het middelpunt van het cirkelvormige gewelf is de sierspeld op het achterhoofd van de geknielde vrouw. De straal van de cirkel (M6) is de lijn tussen de sierspeld en het asje van het kruiwagenwiel. De cirkel wordt getrokken. De straal van de cirkel wordt verlengd en met de verlengde straal kijken we ronddraaiend door de prent. Waar zit (O) het middelpunt van de oercirkel?

Op de foto die ik gebruik, zitten zo langzamerhand veel gaatjes van mijn passer; het zoveelste transparante papier is over het beeld gelegd en potloodlijnen zijn getrokken en steeds maar weer moet ik naar

5.46.5



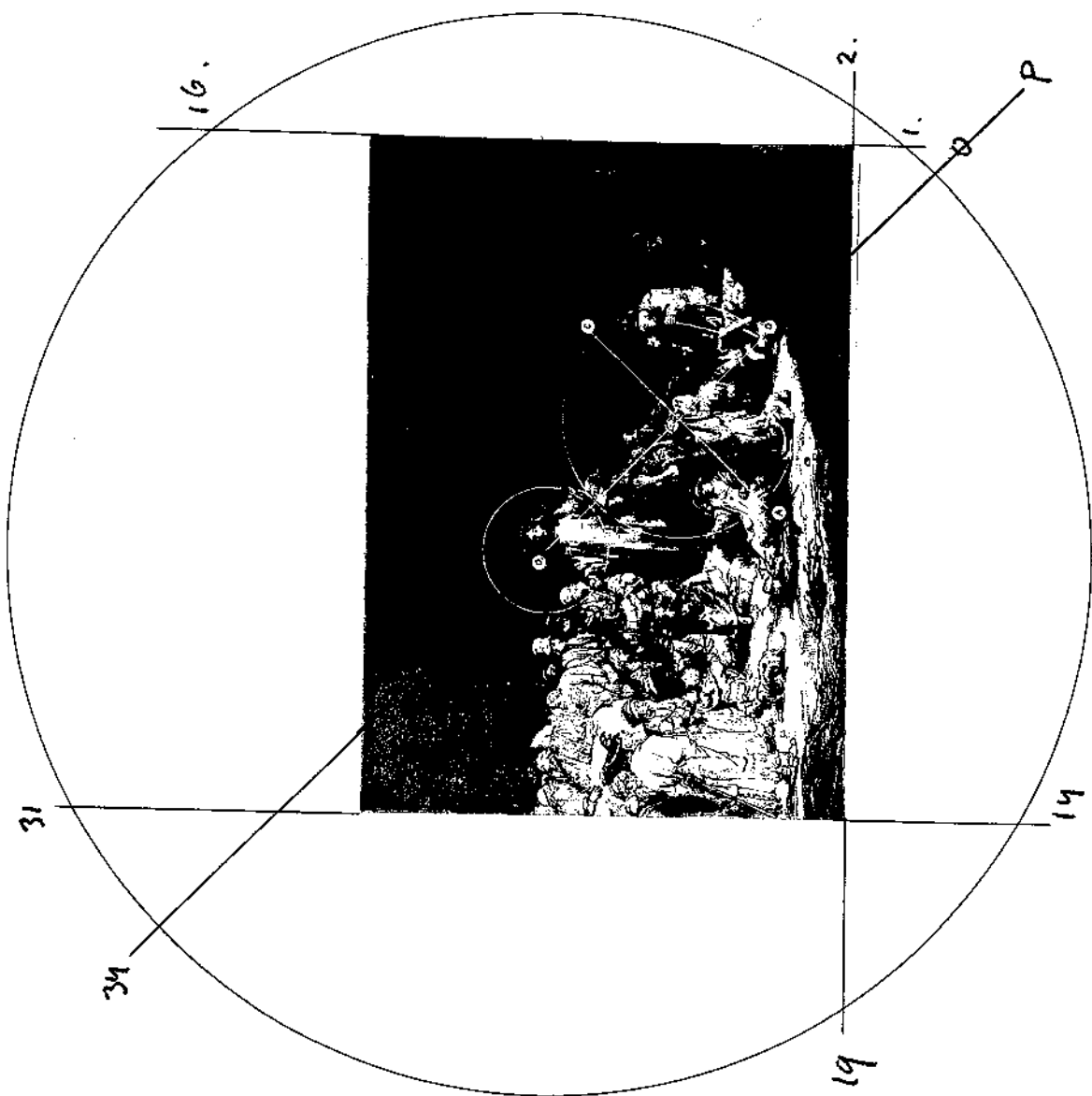
het licht kijken dat Rembrandt achter het hoofd van Christus heeft geëtsd. Ik kan er niet van loskomen. De ziel kleeft vast aan wat er zo sprekend uitziet, tot het moment waarop ik denk: ik laat de straal door de borstkas, door het hart lopen. In eerste instantie is dit een raadselachtige lijn, tot ik ineens een middelpunt ontdek (O) dat het middelpunt is van een cirkel die ik zó kan tekenen dat hij als een cirkel in het gebaar van de handen van Christus ligt. Meteen weet ik: dit is het middelpunt van de oercirkel. Dan cirkel ik AC vanuit D op de straal die tot buiten het formaat van de prent loopt en ik vind P. OP (afb. 6.) is de straal van de oercirkel, de oercirkel wordt getrokken.

De laatste sleutel die ik moet vinden, is die sleutel die toegang geeft tot het deelgetal van de oercirkel. Als je Christus en de dieren niet meetelt, staan er 43 mensen op de prent. De oercirkel door 43 delen levert niets op.

'Wat is etsen?' denk ik, 'de etser werkt met spiegeling, omkering' en ik keer - om het te proberen - het getal om. Dat is 34 en dat blijkt het juiste getal te zijn. Natuurlijk, alleen een etser kan op het idee komen bij deze sleutel het getal om te draaien, alles wat hij etst draait zich bij het afdrukken om. De omkering is gewoon eigen aan de etser. Met 34 deelpunten van de oercirkel die als periferie om het formaat liggen, ontwierp Rembrandt een prent van 43 mensen - Amsterdammers zou de rooie beamen - binnen het formaat verschijnen.

Maar het klopt niet helemaal. Zoals we in het voorbeeld van de cirkel-deling zagen, moet vanuit de gedeelde cirkel het formaat te construeren zijn. Bij de Honderd gulden prent lukt dat echter maar bij drie zijden. De linker- de rechterzijde en de onderkant; de bovenkant van het formaat blijft een vraagstuk. (afb. 6.).

Bij het verder zoeken naar meetkundig compositorische verhoudingen bleek ook het derde door Rembrandt geëtsde cirkelsegment een plaats te krijgen (afb. 7.). Vanuit O kan een cirkel getrokken worden (A'B'C'D') door dit linksboven in de prent geëtsde segment. De twee cirkels ABCD en A'B'C'D' doordringen elkaar. Aan de verhouding van deze twee cirkels ligt de zogenaamde Egyptische driehoek ten grondslag 3:4:5

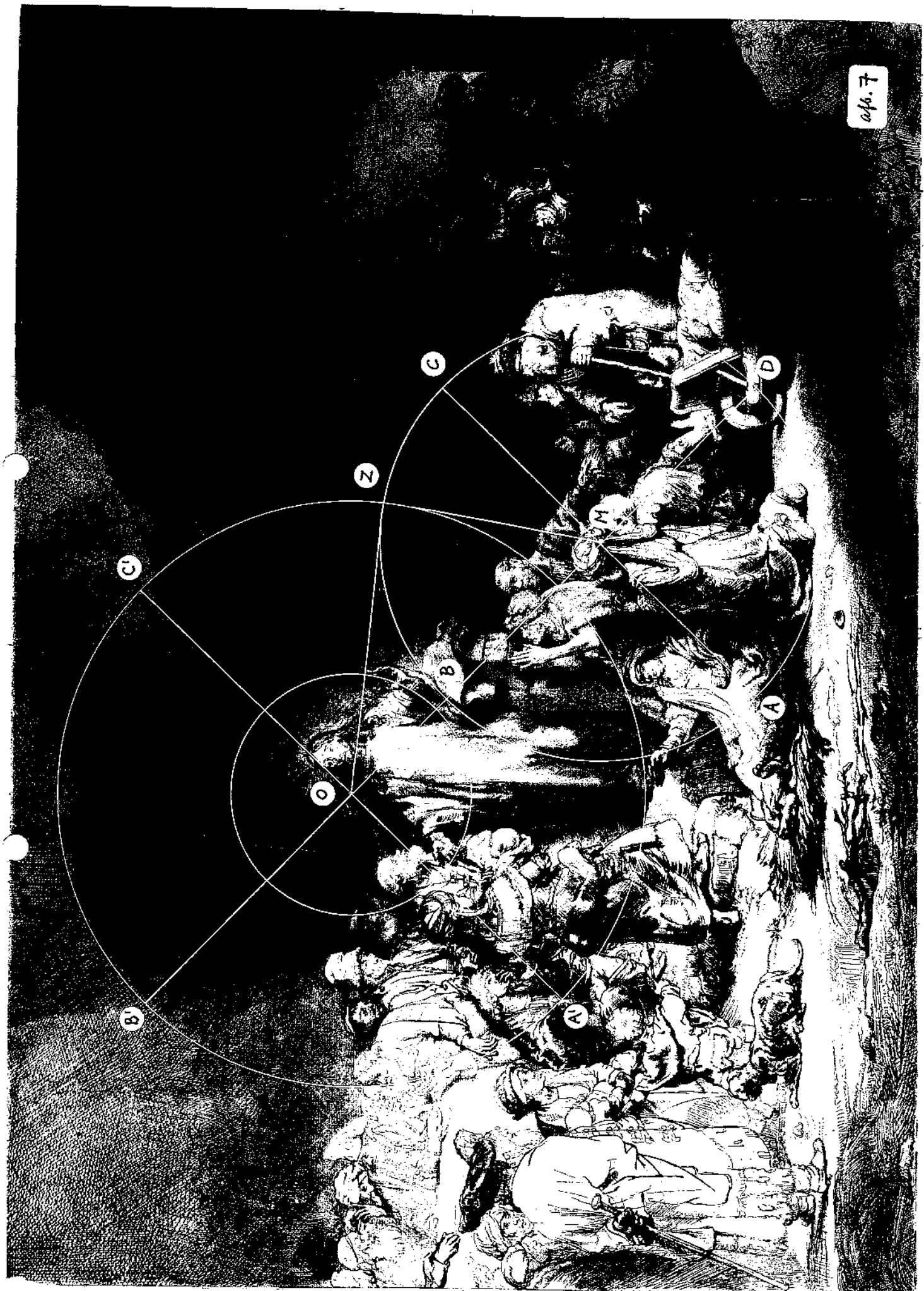


(OZM). De Egyptische mysteriën zagen deze verhouding als een goddelijke verhouding tussen Isis, Osiris en Horus. Osiris de vader, Isis de moeder en Horus als vrucht van hun samenzijn, het kind. Deze mysterieuze wijsheid is door Pythagoras naar Europa gebracht, en daar bekend gemaakt; in onze tijd heet hij dan ook de stelling van Pythagoras. Deze wijsheidsvolle verhouding ligt ten grondslag aan de bouw van de tempel van Koning Salomo en aan het 1e Goetheanum gebouwd in het begin van onze eeuw door Rudolf Steiner in Dornach, Zwitserland (* 6.).

Waarom zoek ik in de Honderd gulden prent van Rembrandt naar de compositorische bouw, waarom ben ik niet tevreden met wat er te zien valt? Waarom zoek ik of de cirkeldeling aan de prent ten grondslag ligt en waarom al dat speurwerk naar verborgen sleutels? De Honderd gulden prent suggereert dat er een 'verborgen schrift' (* 7.) in zit. Nu, dat verborgen schrift zit er ook in. De suggestie begint al bij het formaat. Vaak realiseren we ons helemaal niet of het formaat staand of liggend is. Let je er éénmaal op dan blijkt uit de stand, maar ook uit de verhouding van het formaat veel te spreken. Van het formaat kun je zeggen dat het met ruimte te maken heeft, de verhouding binnen de compositie van de voorstelling beïnvloedt direct de levendigheid, de expressie.

Het verborgen schrift heeft een magische werking. Ik bedoel, van een perspectivische opstelling waarbinnen je een stilleven, een landschap, een portret of een groep mensen laat zien, gaat toverkracht uit. De tover is dat het meetkundig schrift van de perspectief - uiterlijk onzichtbaar - in de voorstelling regeert.

Toen ik op de Dam stond en naar de sneltekenaar keek was het vooral het onzichtbare schrift wat me zo aan de grond genageld hield. De hoge boeg van het schip op zee en de zogenaamde diepte van het achterschip in de nevel. Bij het zonnige boerderijtje was het echt of ik langs de bomen naar de horizon kon fietsen en de driesprong suggereerde dat ik verschillende kanten op kon gaan. Ieder mens die roept 'ik kan niet tekenen', bedoelt te zeggen: mijn vaardigheden schieten tekort om aan de toverkracht van dit verborgen schrift te voldoen.



Ik heb het nu over het perspectivisch schrift dat de ruimte-suggestie opwekt. Dan is er nog een schrift dat de verhoudingen ondersteunt. Het is een schrift dat functioneert op basis van polariteiten. In het geval van de Honderd gulden prent is het de positieve en de negatieve bol (* 8.), door Plato de 'bol van binnen' en de 'bol van buiten' genoemd. Rembrandt tekent zijn voorstellingen op de etsplaat ($\pm 278 - 388$ mm), maar laat zich wat betreft de plaats van figuren, de gebaren en de onderlinge verhoudingen leiden door de punten die als delingen van de oercirkel, vanuit de periferie naar binnen toe de voorstelling vormgeven.

Als je de prent van Rembrandt nameet vind je geen stramme meetkunde. De cirkeldeling is niet tot in de puntjes te bewijzen. Andere meetkundige verhoudingen zijn hem mede behulpzaam geweest om de voorstelling zo levendig mogelijk te componeren. Bijvoorbeeld: de bovenkant van het stenen muurtje op de prent is het rekenkundige midden tussen links en rechts, boven en onder (afb. 1. EC), en dit muurtje is het architectonische houvast om de rest in al zijn beweeglijkheid te kunnen beleven. Het - voorlopig - laatste vraagstuk dat me puzzelt, is de opmerking van A.J. Rehorst (* 9.) dat in de Nachtwacht een meetkundig figuur is te vinden, waaraan je kunt zien dat Rembrandt een 17e eeuwse Rozenkruiser was. In de Honderd gulden prent laat dit feit zich tot mijn verbazing gemakkelijk vinden.

In het zoeken naar het middelpunt van de oercirkel vind ik de cirkel die het gebaar van Christus' handen tezamen brengt (afb. 8.). In dit gebaar brengen we nu de gelijkzijdige driehoek ABC aan. We hadden ook de cirkel gevonden. Wanneer we nu de gelijkzijdige driehoek (ABC) doortrekken naar de cirkel wordt deze gesneden in A'B'C'. Deze drie punten en punt O - het middelpunt van de oercirkel - zijn constructiepunten voor het kruis A'B'XC'.

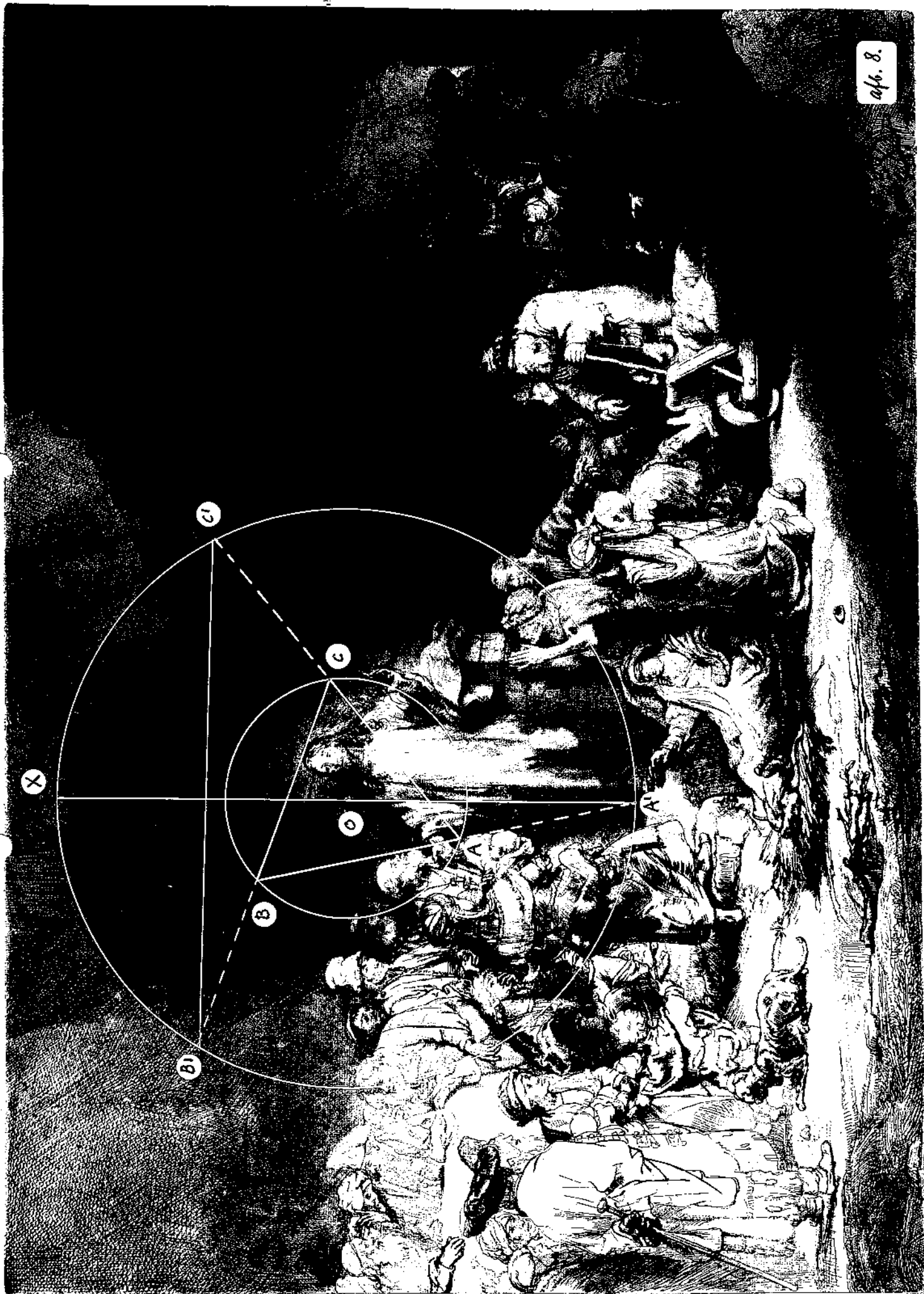
Zo ontstaat de figuur: driehoek, cirkel en kruis, in de verhoudingen.

$$AC = CC'$$

$$CB = BB'$$

$$BA = AA'$$

Verder is de zijde van de driehoek eenderde van de verticaal A'X,



en is het bovenste deel van de verticaal vanaf X tot de horizontaal B'C' een kwart van de gehele verticaal A'X.

(afd. 8.)

In de 17e eeuw werd deze meetkundige figuur (* 9.) door de Rozenkruisers gebruikt als één van de tekens voor hun spreuk:

Ex deo nascimur. Uit God ben ik geboren.

In Christo morimur. In Christus sterf ik.

Per spiritum sanctum reviviscimus. Door de heilige geest word ik wedergeboren.

EDN. De drieheid is te vinden binnen het gebaar van de handen van Christus.

ICM. De drieheid trekt buiten haar beslotenheid en wordt 'gekruisigd'.

PSSR. Vanuit de periferie straalt een nieuwe drieheid: het gebaar van Christus.

Doordat Els opmerkte:

'Laten we eens naar de ets als tekening kijken, kijken hoe Rembrandt haar heeft gemaakt', ben ik uitgebreid bezig geweest met het 'onzichtbare schrift', meestal compositie genoemd. Als ik verder wil moet ik me nu ook nog een voorstelling maken van Rembrandt als kunstenaar.

Laat ik beginnen met de gewone vraag: wat was Rembrandt voor een mens? Er is natuurlijk, vooral deze eeuw, veel over Rembrandt geschreven (* 10.), over zijn familie; zijn opleiding; zijn opdrachten; hoe hij met geld omging; met vrouwen en vrienden; kortom wie al dit onderzoek leest, leest over een man met een moderne ziel. En een moderne ziel wil in dit verband zeggen, dat hij de begeerte kende en dat hij een man was die met het leven omgaat en zich niet door geboden laat regeren.

Je kunt ook kijken naar Rembrandt als 'beeldenmaker'. Hij wordt geen bakker of chirurgijn, hij gaat niet in de handel en heeft geen functie in het stadsbestuur, hij wordt beeldend kunstenaar en blijft dat tot aan zijn dood. Hij draagt het beelden maken in zich als oerimpuls. Vervolgens valt op dat hij schilder, etser en tekenaar wordt. Geen

schrijver, geen beeldhouwer. Als we dit nog wat preciezer nemen, hij is geen landschap- of stilleven schilder en geen schilder van de straten van Amsterdam. Wat hem interesseert is mensen, bij voorkeur tijdgenoten. Ook als hij voorstellingen uitbeeldt, die wat hun thema betreft in een andere tijd thuishoren, zijn de mensen die verschijnen altijd tijdgenoten. 'De rooie' heeft gelijk: alle mensen op de Honderd gulden prent lopen in Amsterdam rond. En ook in Rembrandt's andere werk zie je Amsterdammers: in David - Abraham - Mozes; en in het schilderij Bathzeba met de brief van koning David zie je Hendrikje, Rembrandt's vriendin. Het punt dat hier organisch uit tevoorschijn komt, is dat van het kijken. Rembrandt kijkt graag; hij kijkt naar mensen in allerlei houdingen en posities. Bovendien laat hij zijn fantasie op een voor zijn tijd ongebruikelijke manier met licht en donker spelen. De plaats van de zon aan de hemel is hem wel een hulp, maar hij kijkt niet gefixeerd, hij laat zonlicht en schaduw op een nieuwe wijze verschijnen, maakt ze los uit de verplichting perspectivisch te zijn. Door het opheffen van die verplichting schijnt er op alle plaatsen licht, ook op die plaatsen waar het donkert. Omgekeerd is er overal verdichting, helpt schaduw licht te temperen en ontstaat er daardoor wonderbaarlijke ruimte, een tussengebied waar je als kijker rond kunt kijken om wat er spreekt te herkennen.

Nu heeft het punt van het kijken naar licht en donker meteen met het etsen te maken. Rembrandt kijkt dus goed om zich heen, maar kijkt als hij werkt nog intensiever naar het oppervlak waar hij mee bezig is. Waarmee ik wil zeggen dat Rembrandt in het kijken naar de wereld om zich heen, niet de oplossing voor zijn prent of schilderij vindt, maar dat hij die oplossing vindt door naar het oppervlak waarop hij werkt te kijken. Nog maar al te vaak denken we dat tekenen, etsen of schilderen een soort 'techniek' is die je in meerdere of mindere mate beheerst, om dan met behulp van die techniek te maken wat je wilt. Maar het is precies omgekeerd, wat we techniek noemen is het kijken naar licht en donker. Wat de kunstenaar maakt is niet wat hij wil, maar is volgen wat uit het schilderij wil **spreeken**. Eigenlijk moet je zeggen dat het schilderij zichzelf maakt. Al schilderend of etsend, bevindt

de kunstenaar zich in de licht-donker fantasie. Daarin ontstaat - in het beste geval - wat ik eerder tussenruimte noemde. Daarin herkent Rembrandt waar hij heen moet en als hij het niet herkent, maakt hij nog wel een 'behoorlijke' ets of een 'behoorlijk' schilderij, maar niet een werk met eigen scheppingslicht.

Ik haal de vraag die ik eerder stelde weer tevoorschijn: wat was Rembrandt voor een mens? Even herhalend: belangrijk is de voorstelling, dat de kunstenaar niet maakt wat hij is, maar dat hij wordt wat hij maakt. Wie werkelijk wil weten wie Rembrandt was, moet aan de ene kant durven bestuderen wat een moderne ziel is en aan de andere kant moet hij met zijn neus bovenop het werk gaan staan om te zien hoe Rembrandt het doet. Kijkend hoe hij het doet, kom je in de genoemde tussenruimte. Het is een ruimte vol leven; beweging is daar de hoofdkarakteristiek. De tussenruimte gedraagt zich als een toneel waar vormen in verschijnen en verdwijnen, waar de omvorming plaatsvindt. Het is een toneel waarop de tijd leeft. Een 'tijdsruimte' waar de dingen die te zien zijn, worden herkend. Om te kunnen zien hoe Rembrandt een ets maakt, moet je eigenlijk zover met hem meegaan dat je etser wordt, dat je dat geheimzinnige vak leert dat nooit is uitgevonden, maar in de cultuur boven kwam drijven omdat we verstand van licht en donker moesten krijgen. Een vak dat Rembrandt uitkoos, waarmee hij trendsetter werd. Hij maakte de etskunst in een klap zo zichtbaar, dat generaties lang alchemistische naturen in dit vak hun bevrediging vonden en zullen vinden.

De etskunst heeft vier lichamen, waar we over moeten spreken.

Het eerste lichaam is van metaal;

Het tweede is een vuur-vloeistof lichaam;

Het derde lichaam is het lichaam van licht-donker gewaarwordingen;

Het vierde en laatste lichaam is dat van de afdruk op papier, de uiteindelijke ets, het openbaringslichaam.

Voor wie niet weet wat etsen is het volgende: je neemt een gladde metaalplaat van enkele millimeters dik en met het formaat waarop je werken wil. Je tekent met een stalen naald lijnen op het oppervlak zodat braam ontstaan. Een andere methode is de volgende: je dekt de

plaat af met zwarte was waar je in tekent zodat de metaalplaat weer zichtbaar wordt. Je legt de plaat in een bak met salpeterzuur, het zuur etst op de plaatsen waar is getekend het metaal weg en zo ontstaan er in de metaalplaat groefjes, verdiepte lijnen. Alles wordt nu afgespoeld en schoongepoetst en de metaalplaat wordt helemaal met zwarte inkt ingesmeerd. Nadat dit is gebeurd, wordt er voorzichtig met een tampon of spatel, met kaasdoek en de muis van je hand de overtolige inkt afgehaald. Er zit dan tenslotte alleen nog inkt in de lijnen die geëtsd zijn. De metaalplaat wordt nu overdekt met vochtig etspapier, door een pers gedraaid onder de druk van zware cylindere en de afdruk is klaar. Op het vel papier staat een inktafdruk van wat er in de plaat geëtsd staat. Hierna kan de plaat wel of niet verder worden geëtsd, worden ingeëtsd en opnieuw worden afgedrukt.

Het eerste lichaam: metaal.

Niet een vel papier waar luchtig met krijt op kan worden getekend, is de start van een ets, maar een tocht naar de koperslager om een plaat te halen. Metaalarbeider worden, dat is de start: Rembrandt met een wijde mantel aan op weg naar huis met in zijn hand een dubbel geslagen stuk linnen waarin het koper rust; het linnen dat zijn handen moet beschermen tegen inkervingen. Zo nu en dan moet er even van hand worden gewisseld, want metaal is zwaar. Thuisgekomen zullen eerst de oppervlakten spiegelend glad gepoetst worden, voordat de platen waar nog niets op staat in de grote bruine houten kast worden opgeborgen.

's Avonds, bij lamplicht, wordt het koper tevoorschijn gehaald. Warm spiegelend rood weerkaatst het licht in de kamer en met een stalen naald in hout gevat, worden de eerste dunne lijnen getrokken. Er is geen penseel, geen krijt of pen die zulke dunne lijnen kan maken.

Rembrandt voorovergebogen, tekent in het metaal en als hij even niet oplet, kijkt hij in de spiegeling en ziet zijn eigen kop. Maar ook het etsbeeld is spiegeling, want alles wat in het metaal wordt aangebracht zal straks op de afdruk spiegelbeeldig verschijnen (afb. 9.).

Op de Geert Groote School in Amsterdam was in de bovenbouw een jongen die begon te begrijpen wat etsen was. Iedere morgen kwam hij trots

zijn plaat laten zien:

'Ik maak een landkaart' en met een glimlach liet hij zien hoe Nederland spiegelbeeldig op de metaalplaat stond. Maar hij was nog niet echt van alle markten thuis. Na twee dagen kwam hij weer langs. De hoofdsteden van de provincies hadden een stip en hun naam Leeuwarden, Groningen, maar ... niet spiegelbeeldig. Hij heeft er een hele week aan gewerkt en toen stonden alle plaatsen met hun namen erop. De teksten waren keurig, ze leken wel gemaakt van drukletters, maar hij werd niet wakker. Ik heb niets tegen hem gezegd en op de dag dat de prent klaar was, ingeïnk en afgeslagen, stonden we allemaal om de etspers. De andere kinderen uit zijn klas hadden ook nog steeds niets gezien. De ingeïnkte plaat met vochtig papier liep onder de wals door. De afdruk werd er afgehaald en de leerling-etser kreeg een purper hoofd, hij wist als bij 'mokerslag' wat het wezen van de etskunst is: inscriptie in metaal; omkering vanaf het eerste moment.

Het tweede lichaam: etsen.

Hoe is het mogelijk dat vloeistof metaal wegbrandt? Hoe kan vuur in water zitten? En waarom moest tot voor kort salpeterzuur worden gemaakt door de bliksem na te doen?

Etsen is bij een bak met zuur staan en de etsplaat die er in ligt niet vergeten, aanvoelen hoe lang hij ondergedompeld moet blijven. Hoelang hij moet liggen tot de lijnen die zijn getekend, diep genoeg zijn uitgebeten. Zo nu en dan wordt de plaat uit de bak gehaald en met water afgespoeld en voel je met de etsnaald hoe diep de lijnen zijn. Dit is nauwelijks te zien, het gaat op de tast. Ging het bij 'het metaal' om het gewicht, de ondoordringbaarheid, nu gaat het om vuur dat metaal oplost, heel langzaam tot ragfijne lijnen, snel en warm tot lijnen met eigen grilligheid. Rembrandt had zijn zuur het 'Starck-water' van 'Azijn, Salarmoniacum, gemeen Zout ende Spaans-groen gemaect'. 'Neemt 3 half-pintjens Azijn, 6 oncen Salarmoniack, 6 oncen gemeen Zout, 4 oncen Spaens-groen, of alles naer proportie, stoot het gene dat hart is wel fijn. Doet het dan alles in een aerde wel verglaesde pot, dekt de pot wel toe, ende zetze op 't Vuur, ende laet het haestig drie of viermael opkoocken zonder meer. Laet het Sterck-water

in de gedeckte Pot koudt worden, en giet het dan in een glaese Vles, ende laet het een dagh, of twee staen eer dat ghy het gebruickt.' (* 11.)

Ik heb nu de twee eerste lichamen van de etskunst besproken, het metaal lichaam en het vloeistof lichaam dat zo etst dat in de plaat zich een lijnstructuur verdiept. Deze lijnstructuur is de grondslag voor de afdruk.

Bij het derde lichaam kom je in de licht-donker gewaarwordingen. Wie nooit heeft geëetst kan zich niet voorstellen wat voor gevoelens er door je heen trekken, wanneer je een zwartgemaakte etsplaats 'schoon-slaat'. Naarmate de eerste inktlaag weg wordt gehaald, licht zo nu en dan de koperkleur op. Maar tegelijkertijd wordt door de inkt die in de geëtste lijnen zit, voor het eerst zichtbaar wat straks de afdruk gaat worden. Het is nog roodkoper en zwarte inkt en het is nog een gespiegeld beeld, maar wie de ingeïnkte Rembrandt-platen in het Rembrandt-huis (* 12.) gaat bekijken, kan zich mogelijk voorstellen wat voor emotie het geeft, het geëtste beeld zichtbaar te zien worden.

Rembrandt was zo gefascineerd dat hij het soms niet kon laten met inkt - alsof hij aan het schilderen was - toevoegingen te doen, die niet waren geëetst.

Het laatste lichaam is de afdruk zelf, een voorstelling op papier. Hij komt tevoorschijn door de druk van de pers waar koperplaat, inkt en papier doorheen worden gedraaid. We hebben de etspers als hulpmiddel nodig om zoveel druk te kunnen veroorzaken, dat het papier de inkt uit de 'verdiepingen' van de plaat haalt, en de inkt zich aan het papier hecht.

Plotseling is daar dan de afdruk, het uiteindelijke resultaat. Als openbaring gespiegeld en niet om aan te raken, want wie aan dit beeld iets af of toe wil voegen, moet weer terug naar die andere drie lichamen van voor de etspers: metaal, zuur en zwarte inkt.

Wat Rembrandt in het alchemistische proces van de etskunst beleefde - het omgaan met de verschillende lichamen van de etskunst om uiteindelijk licht en donker tot leven te brengen - werd gecompleteerd door zijn levenservaring. Tussen 1641 en 1642 worden de eerste schetsen voor de Honderd gulden prent gemaakt. Rembrandt doet dat aan de hand van mensen die hij op straat ziet; hij is dan 35 jaar. Van 1640 tot 1642 werkt hij aan de Nachtwacht. In 1649 is de Honderd gulden prent zover als we hem nu kennen. 'Klaar' is het verkeerde woord. De prent is in de 'vierde staat' (* 13.) dat wil zeggen de vierde keer dat de plaat door het hele proces is gegaan in een bevredigende 'verhouding'. Rembrandt schraapt de donkere accenten op de linkerhelft eruit. De prent heeft nu een nieuw evenwicht.

Kijk je naar zijn levensloop dan zie je dat bij het maken van de eerste schetsen Saskia sterft (1642), en dat daarvoor al drie kinderen zijn overleden. Het enige kind dat nog leeft is Titus (geboren 1641). Voor Rembrandt is het in deze jaren: leven - dood; verschijnen - verdwijnen; licht en donker.

Tot slot een samenvatting.

Rembrandt kiest als thema voor de Honderd gulden prent Mattheus 19. Toch is de prent geen illustratie, want de beweegredenen van Rembrandt om deze prent te maken, schuilen in het omgaan met licht en donker en in het omgaan met een techniek die dit licht donker zo dicht mogelijk bij de aarde brengt, de etskunst. Daarbij gebruikt Rembrandt een aantal meetkundige structuren - waaronder de cirkeldeling - om zich wat betreft de plaats van het beeld te oriënteren. In het etsen werkt hij in de confrontatie met het licht en donker, waarbij hij ons ook laat zien, dat hij binnen dit krachtenveld over een grote vrijheidsmarge beschikt. Met deze vrijheidsmarge creëert hij voor ons als kijkers een tussenruimte waarin we zonder het te merken nuances van licht en donker opdoen, die weinigen op eigen kracht in de waarneming van de buitenwereld of in het innerlijke beleven kunnen oproepen.

Zo haalt Rembrandt voor vele generaties het venijn uit het zwart-wit, uit het licht en donker. En wie ook maar een beetje kijkt, kan zich

daarin een ander mens laten worden.

Op een dag werd ik opnieuw door Rembrandt verrast. Nadat ik de waarnemingsoefeningen aan de hand van de Honderd gulden prent stap voor stap had ontwikkeld was de situatie langzamerhand zo geworden dat ook collega's werkten met deze prent van Rembrandt en ik moest regelmatig naar het prentenkabinet om weer nieuwe foto's te bestellen. Collega's die in het buitenland werken, gingen er ook mee aan de gang, dus Rembrandt in het Frans, Duits en Engels. De mensen waar we de oefening mee deden waren altijd enthousiast, zowel voor de waarnemingsoefening als voor de Honderd gulden prent.

'Kan ik haar kopen?' vroegen ze dan, of 'in wat voor boek staat zij?' Ook werden er regelmatig foto's van de prent achterover gedrukt.

Op een dag ontmoette ik een collega uit een ander organisatie adviesbureau, die tegen mij zei:

'Ik doe nu zo'n interessante oefening met mensen, het is een waarnemingsoefening en je kunt er lang aan werken. Het is een oefening met een prent van Rembrandt, de Honderd gulden prent.'

Op dat moment was voor mij de cirkel rond, Rembrandt had zijn eigen baan getrokken, het was niet meer mijn oefening.

'Wie is Rembrandt?'

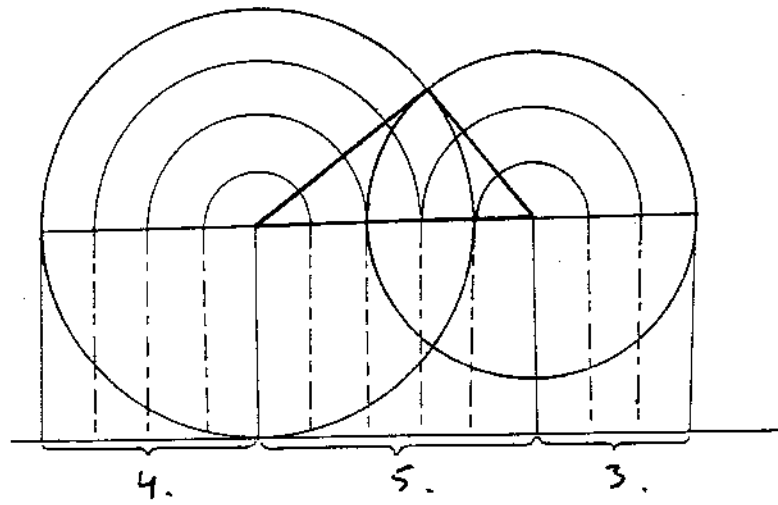
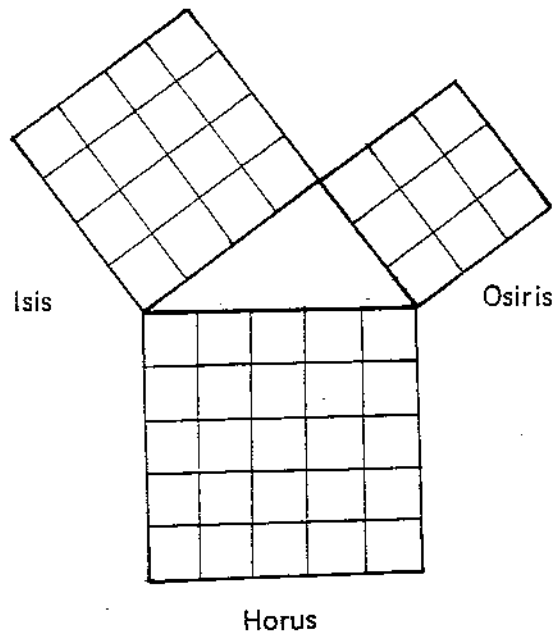
'O, u bedoelt de man van die waarnemingsoefening!'

Rob Otte

Amsterdam
september 1972
juli 1993

NOTEN:

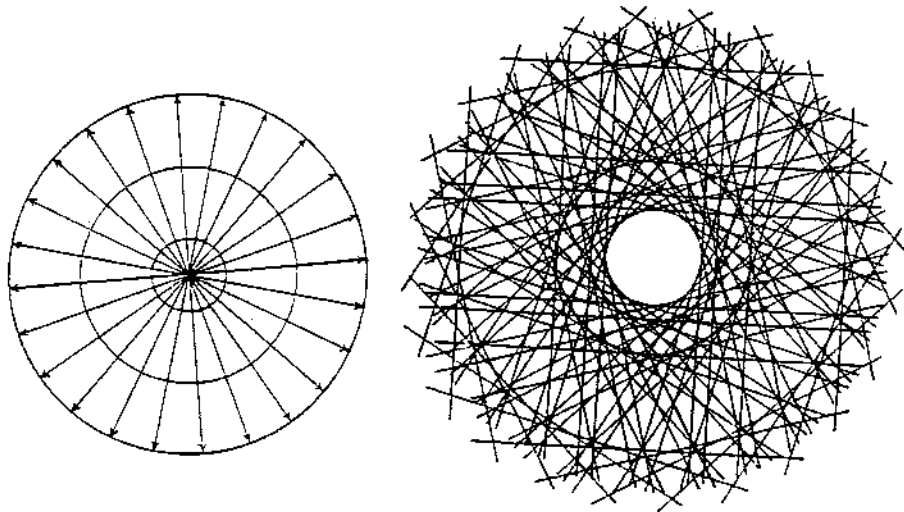
- * 1. K.G. Boon
Rembrandt, de etser. Het volledige werk.
H.J.W. Becht's uitgeverij N.V. Amsterdam.
- * 2. Rudolf Steiner
Christian Rosenkreutz en het geheim van de rozenkruisers.
Uitgeverij Pentagon, Amsterdam.
Hfdst. 1. Wie zijn de rozenkruisers?
Berlijn, 14 maart 1907.
- * 3. K.G. Boon
'... Voor Rembrandt waren de bijbelteksten geen afzonderlijke aansporingen tot goede werken, waarvoor het uitbeelden van de zegening der kinderen zo dikwijls werd misbruikt. Hij verheerlijkte in deze prent de boodschap van Christus in haar meest algemene betekenis. 'Het is daarom ook misschien juist de gedachte van Hofstede de Groot te volgen, die in twee apostelfiguren herinneringen terugvond aan de trekken van Erasmus en Socrates. Tegenover de weifelzucht van de Petrus-Socrates en het sceptisch toezien van de apostel met de trekken van Erasmus komt Christus' ontvangend en zegenend gebaar des te triomfantelijker uit ...'
- * 4. K.H. de Haas
Over aantoonbaar meetkundig verband tussen formaat en compositie van schilderijen.
Verslag der voordrachten van leden van het Bataafse Genootschap der proefondervindelijke Wijsbegeerte, te Rotterdam, 1920.
KB Den Haag, 1356 A 19.
Bandzebra 03000006542077.
- * 5. A.J. Rehorst
TORRENTIUS
WL & J. Brusse N.V. Rotterdam, 1939.
- * 6. Daniel van Bemmelen
Das erste Goetheanum als Menschheitsbau.
Philosophisch-Anthroposophischer Verlag
Goetheanum Dornach/Schweiz 1975.



* 7. Zie * 2.

* 8. Elisabeth Mulder
Zon, maan en sterren. Astronomie voor iedereen.
Uitgeverij Christoffel 1979.

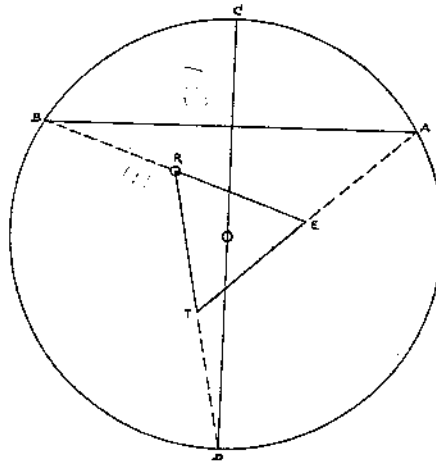
We stellen ons nu een bol voor. De definitie van de bol is, dat ieder punt van het boloppervlak evenver verwijderd is van het bolmiddenpunt. Die afstand heet de straal van de bol, de radius. Het is duidelijk, dat we ieder punt op of binnen die bol met behulp van drie loodrecht op elkaar staande middellijnen analytisch kunnen bepalen. Het is ook duidelijk, dat de bol groter wordt, naarmate zijn straal groeit. Wordt die straal oneindig groot, dan wordt ook de bol oneindig groot. Hij verdwijnt dan als het ware in de wereldperiferie. Wordt de straal kleiner en kleiner, dan valt de bol weer in zijn middelpunt terug.



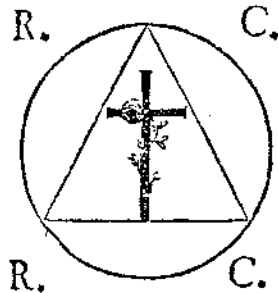
Stellen we ons de zojuist beschreven bol voor, dan hebben we de bol en daarbuiten de ruimte, die niet tot die bol behoort. Deze, vanuit zijn middelpunt door zijn stralen - radiaal - ontstane bol noemt men de **positieve** bol en geeft hem het voorteken +. Nu kunnen we ons het ontstaan van een bol ook anders voorstellen. Men denke zich in, dat vanuit de wereldperiferie uit alle richtingen met gelijke snelheid vlakken zich zo bewegen, dat ze alle naar hetzelfde punt toestreven, dat, vanuit de wereldperiferie gezien, natuurlijk oneindig ver weg is. Deze vlakken omhullen een bol, die uitgespaard is. Het is de **negatieve** bol en men geeft hem het voorteken -. Wordt deze bol oneindig groot, dan bereikt hij het oneindig verre punt, waar de beweging van zijn vormgevende vlakken heenstreefde en hij houdt op, bol te zijn. Houdt de beweging naar dat oneindig verre punt op, dan trekken de vlakken zich weer naar de wereldperiferie terug.

Stellen we ons deze bol voor, dan behoort de gehele wereldruimte bij deze bol en alleen de bol zelf is 'leeg'. Deze bol is niet analytisch te bepalen, omdat zijn uitgangspunt de gehele wereldperiferie is. Men noemt deze wereldperiferie in de synthetische meetkunde het oneindig verre vlak. Iedereen kan dit doordenken, ook al weet hij niets verder van wiskunde af. Herhaalt hij dit door-denken een tijd lang, dan zal hij gaan ontdekken, dat de positieve en de negatieve bol - of, zoals Plato het noemde: de bol van binnen en de bol van buiten - in wezen, in '**kwaliteit**' dus, heel verschillend zijn. Wanneer men dat, wat men aan deze oefening beleeft, niet kwantitatief, maar kwalitatief probeert te begrijpen, dan ontwikkelen zich de reële tegenstellingen tussen donker en licht, tussen zwaartekracht en kracht tot oprichten, tussen drukken en zuigen, ja uiteindelijk tussen dood en leven.

* 9. Zie * 5.



- * 9. Dr. W. Meijer
De rozekruisers of de vrijdenkers der 17e eeuw. Haarlem. De
erven F. Bohn. 1916.
UB Amsterdam 1348. G.17.



Herdruk van de Fama Fraternitatis.
In 1681 te Regensburg.
gevonden bij Kloss. verso. 2429.

- * 10. Gary Schwartz
Rembrandt zijn leven, zijn schilderijen.
Maarssen, 1984.
- * 11. Abraham Bosse
Parijs 1643. Nederlandse vertaling uit 1662, onder de titel
Tractaet in wat manieren men op root koper snijden ofte etsen
zal door de middel der stercke-wateren, ende harde- en zachte-
vernissen, ofte gronde. Uitgegeven door Jacob van Meurs te
Amsterdam.
- * 12. Museum het Rembrandthuis.
Jodebreestraat 4-6, Amsterdam.
ma. t/m za. 10.00-17.00 uur, zo. 13.00-17.00 uur.
- * 13. 4e staat gereproduceerd in:
Rembrandt. Alle etsen op ware grootte afgebeeld.
Gary Schwartz.
Haarlem, De Haan.