

*

Rembrandt: Zeichnungen

108

K

*

*

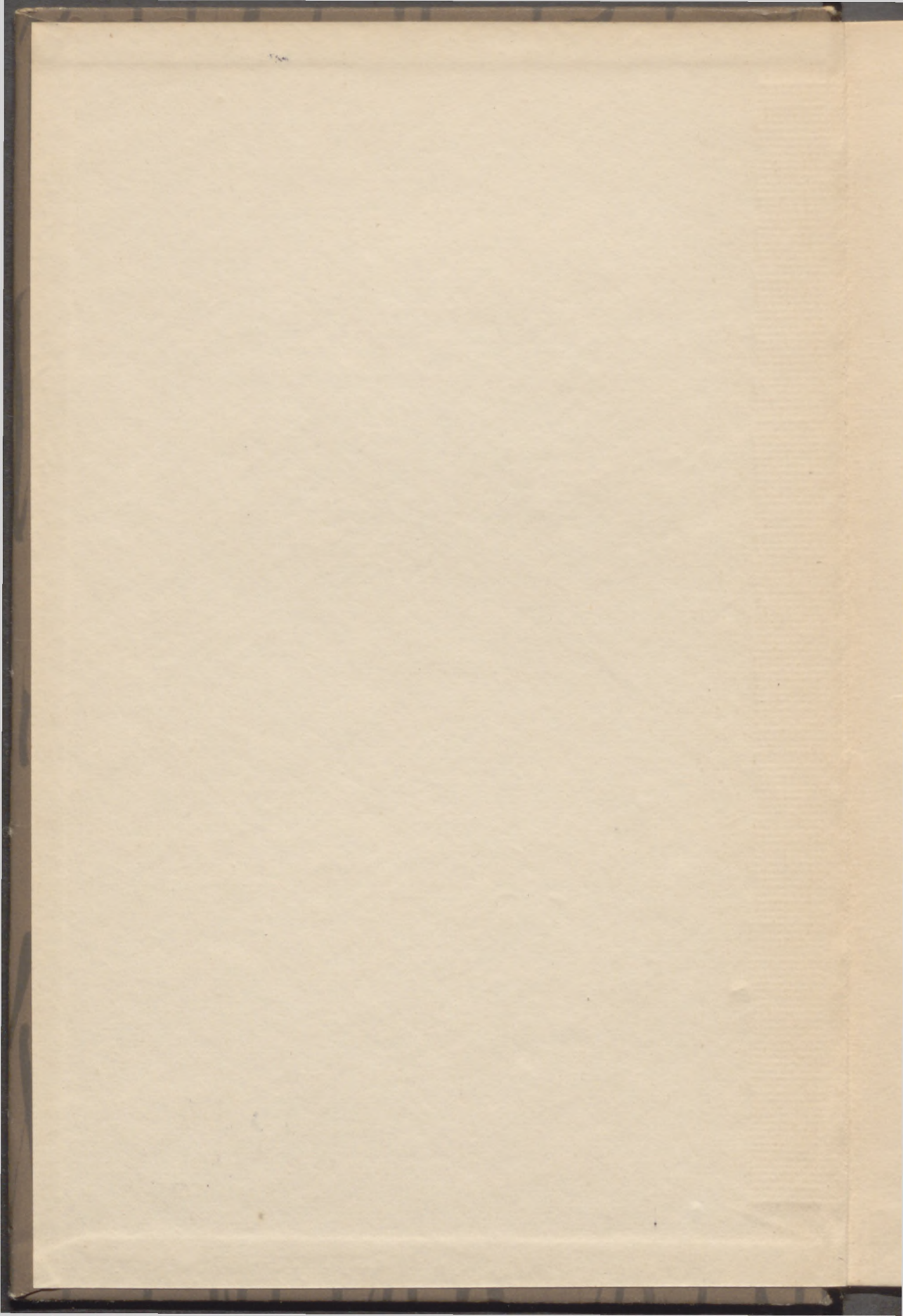
REMBRANDT
Handzeichnungen

48 Bildtafeln

Insel-Bücherei Nr. 108

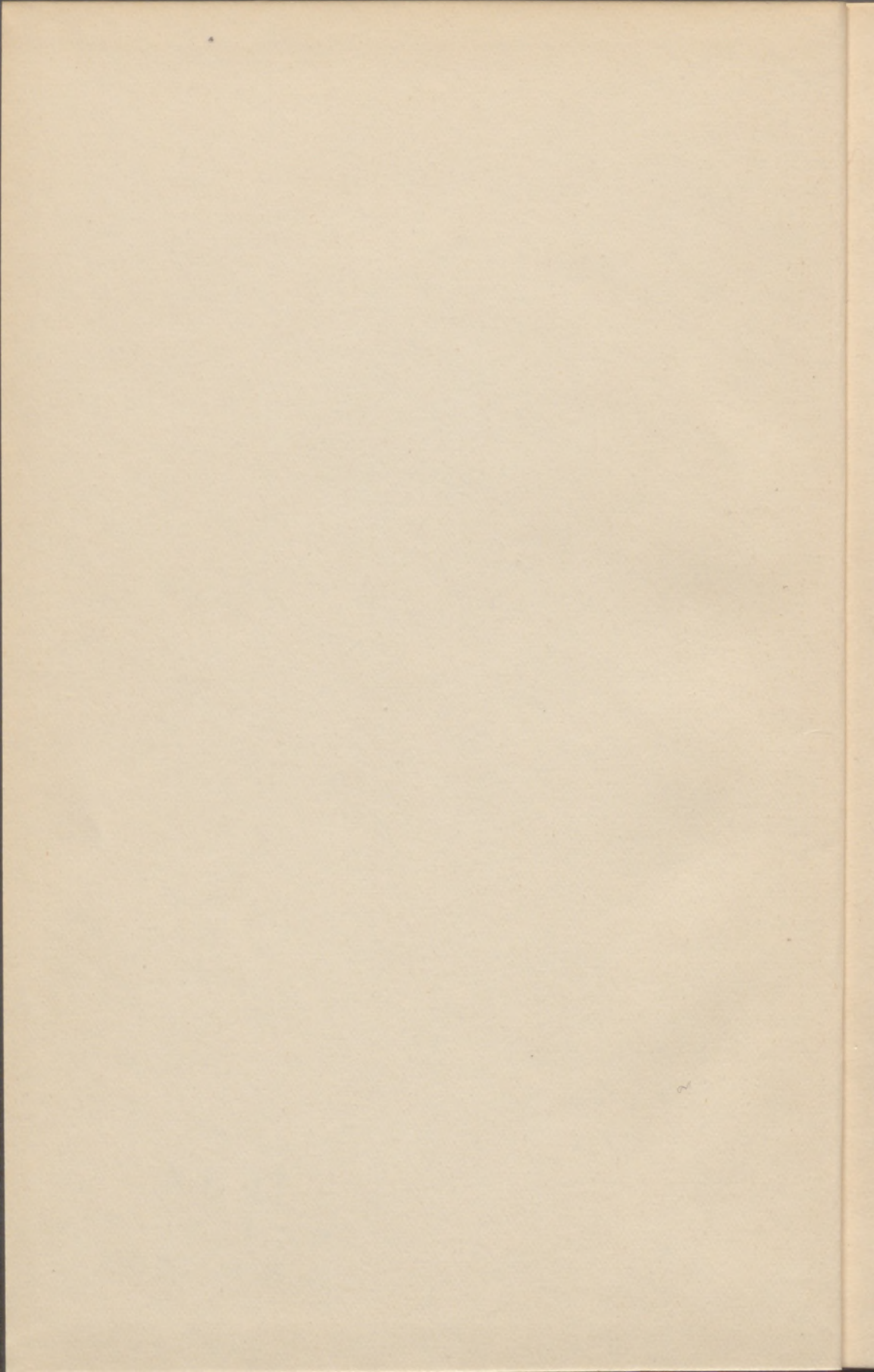
*

*

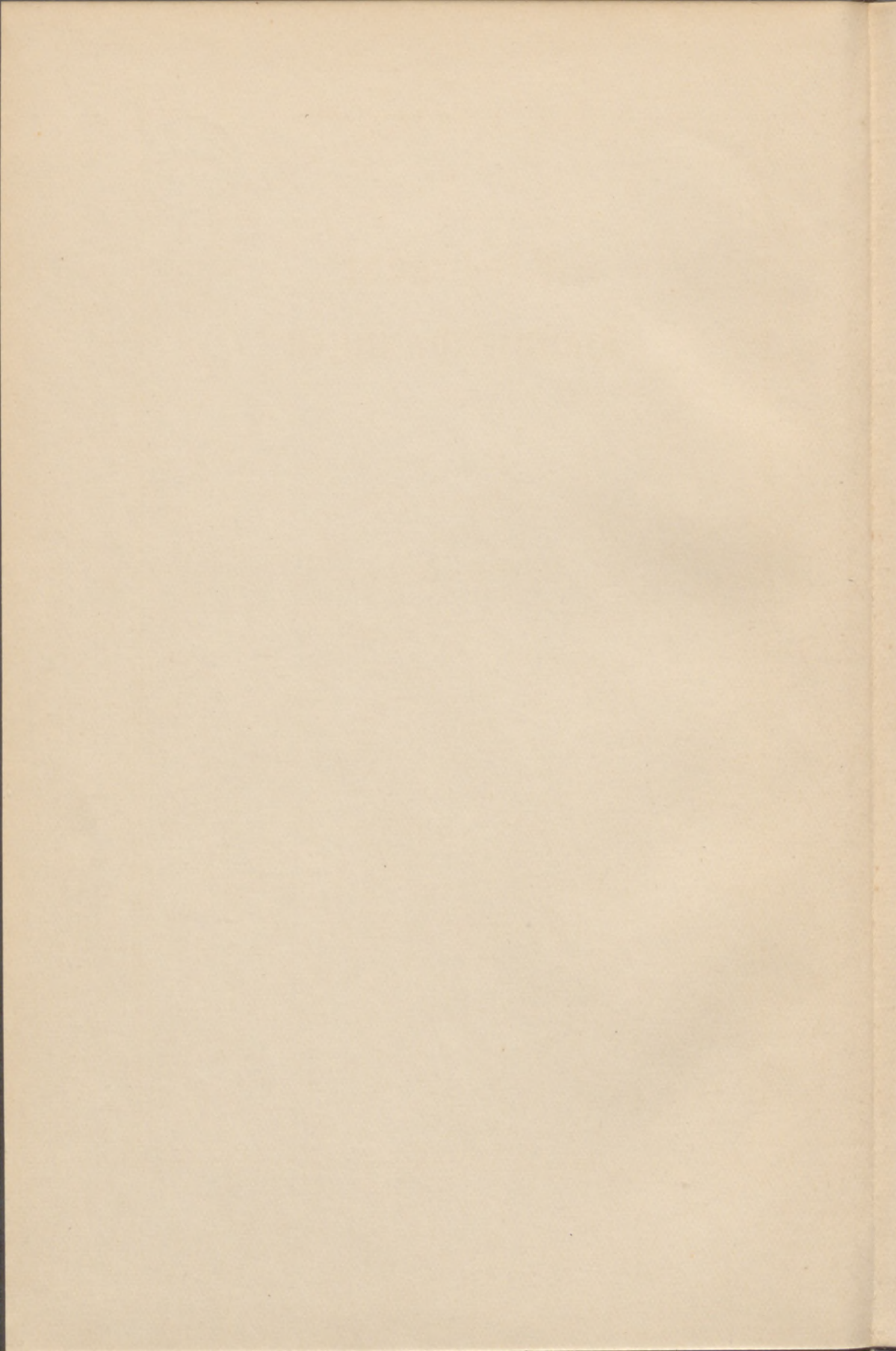


A. H. Baker

1634
ex libris
a. & e. dock







1045480

Rembrandt Handzeichnungen

*Ausgewählt
und herausgegeben
von
Richard Graul*



**Ex libris
A. & E. Doeh
W. & J. Horn**

IM INSEL-VERLAG

128 0283



Dz 1/2016



1. Jungdliches Selbstbildnis



geschenken: soort Rembrandt van Rijn naar zijn zilver
-voor te zijn in zijn schilder kamer gekleerd met

2. Rembrandt im Arbeitskittel



Dit is nouw mijn fieftron, de eerste
 de 21 gade oudwoud den Dendy
 Dony als wij getrouwt waren

J. G. G. J. G. J. G.
 1633

3. Saskia als Braut



4. Studienblatt



5. Junge Frau am Fenster



6. Das unartige Kind



7. Am Krankenbett



8. Sinnende junge Frau



9. Titia van Uyenburch



10. Sara führt Abraham die Hagar zu

11. Christus wandelt auf dem Meer





12. Die Pfannkuchenbäckerin

13. Schweineschlächter





14. Der Quacksalber



15. Studie zu einer Predigt Johannes' des Täufer



16. Greisenstudie



17. Bildnis eines Herrn



18. Aktstudie



19. Aktstudie (Hygieia)



20. Am Fenster stehende Frau



21. Indischer Krieger zu Pferd



22. Studie eines liegenden Löwen



23. Gruppenstudie



24. Der Engel verläßt Manoah



25. Tobias erschrickt vor dem Fisch



26. Isaak gibt Jakob seinen Segen

27. Das Abendmahl des Herrn





28. Jesus unter den Jüngern



29. Die Jünger in Emmaus



30. Eine Gruppe Kranker

31. Die Kreuztragung





32. Christus am Kreuz

33. Die Kreuzabnahme

32. Christus am Kreuz

33. Die Kreuzabnahme





34. Gott erscheint Abraham

35. Große Landschaft mit Bauernhaus



B. L. S. P. 194



36. Deichlandschaft mit großem Baum

37. Kanallandschaft mit Ruderboot





38. Blick auf Gelderland

39. Winterlandschaft

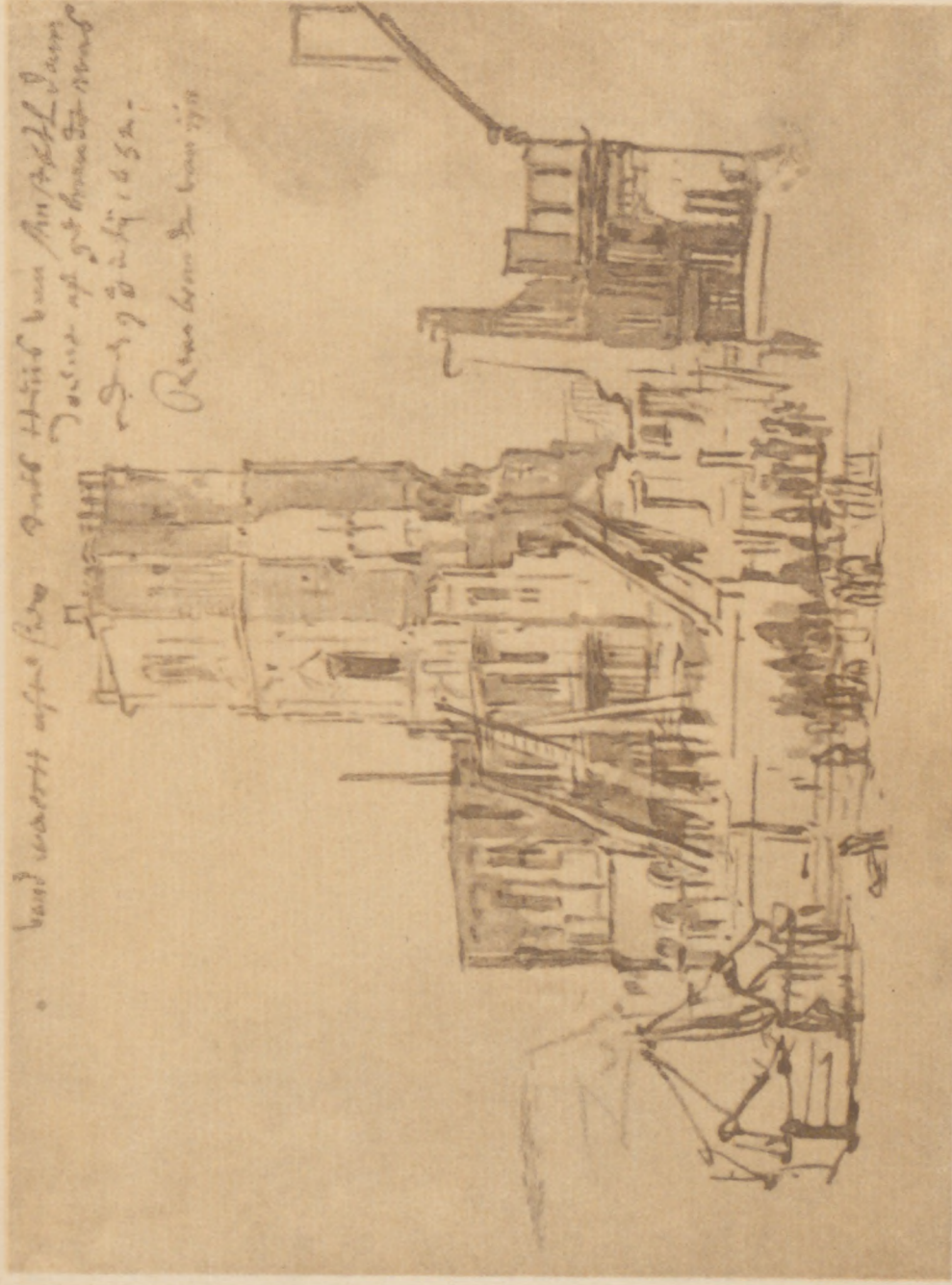




40. Bauernhof am Diemer Deich

41. Das alte Amsterdamer Stadthaus nach dem Brande

41. Das alte Amsterdamer Stadthaus nach dem Brande





42. Bauernhütten zwischen hohen Bäumen

43. Schlafende Frau





44. Das Modell im Arbeitsraum



45. Studie zu einem der Staalmeesters



46. Jan Six



47. Homer und die Griechen



48. Die Verschwörung des Julius Civilis

Claudius

REMBRANDTS ZEICHNUNGEN

BEI dem Namen Rembrandt treten vor das geistige Auge zuerst die Gemälde des Künstlers. Wie Rembrandt seine holländische Heimat, Land und Leute, Historien und biblische Legenden in Farben geschildert hat — Irdisches verklärend und Himmlisches offenbarend —, das veranschaulichen die Gemälde sinnfälliger, als es der in ihren technischen Mitteln beschränkteren Radierung möglich ist. Beide Künste, Malerei und Ätzung, in denen Rembrandts Genie Unübertreffliches geschaffen hat, pflegen sich an einen Auftraggeber oder fremden Betrachter zu wenden; zumeist sind sie zweckgebunden. Aber die Handzeichnung, mit der Rembrandt Beobachtungen und Einfälle, Erlebtes und Erfahrenes, Geschautes und Erträumtes, Entlehnungen und Erinnerungen festgehalten hat, ist frei von der Rücksicht auf einen Besteller. Die große Mehrheit von Rembrandts Handzeichnungen — sie bilden weitaus die umfangreichste Gruppe seines Werkes — ist für keines anderen Auge da als für sein eignes. Sie sind sein persönlichstes Vermächtnis. Wer dem Meister näherkommen will, wird in dem Studium dieses Schatzes bald flüchtiger, bald ausführlicher Skizzen und Studien, gedankenreicher Erfindungen und Visionen, hohen Genuß und unversieglige Anregung finden. Rembrandt hatte in Mappen und Alben die Menge seiner Griffelkunst, Zeichnungen und Radierungen, bewahrt, so daß sie ihm immer zur Hand waren, wenn er ihrer zur Auffrischung seiner Erinnerungen und zu gelegentlichen Entlehnungen bedurfte, — bei der Zwangsversteigerung seines Besitzes wurden sie schon zu seinen Lebzeiten verstreut. Künstler und Kenner schätzten sie immer wegen ihres Ideengehaltes und sammelten sie. Allgemeiner bekannt wurden sie aber erst seit einem halben Jahrhundert, als man die in öffentlichen und privaten Kabinetten gehegten Blätter mit den Mitteln neuer Vervielfältigungstechnik zu veröffentlichen begann und allmählich dazu überging, sie zu sichten und von den Arbeiten der Schüler, Nachahmer und Fälscher zu befreien.

Die Handzeichnungen dieses Bandes geben einen Begriff von der Entfaltung der Zeichenkunst Rembrandts in vier Jahrzehnten — von der um Überwindung der Lehre und nach Selbständigkeit ringenden Frühzeit in Leiden bis zu der großartig abgeklärten Meisterschaft der im Alter das Höchste leistenden Kunst. Um aber Rembrandts Zeichnungen nach ihrem künstlerischen Wert recht aufzunehmen, bedarf es einer Einstellung des Auges, die absieht von dem landläufigen Maßstab einer formalen Gefälligkeit und Korrektheit im Sinne des Ideals klassischer italienischer oder akademischer Kunst.

Allezeit ist Rembrandt bemüht, das, was er sieht, so wiederzugeben, wie er es sieht und empfindet: malerisch. Seine künstlerische Aufnahmefähigkeit ist außerordentlich. Er nimmt die flüchtigste Bewegung, die zarteste Regung auf, und so bäurisch derb er sein kann, wenn er Menschliches, Allzumenschliches darstellt, so feinfühlig weiß er die seelischen Vorgänge des Innenlebens und die Traumwirklichkeit sichtbar zu machen. Der Empfindlichkeit seines Auges für die Harmonie und Pracht der Farbe, für die wechselreichen Stimmungsreize mystischen Helldunkels entspricht der im höchsten Sinne malerische Charakter seines Zeichenstils.

Er zeichnet als Maler, das will sagen, daß er die Dinge der Natur, die Personen seiner Umgebung nicht aus dem Raum, der sie umgibt, herauslöst und in festem Umriß hinstellt, sondern er empfindet sie in ihrem Zusammenhang mit Luft und Raum, in Licht und Schatten, und diese Umwelt weiß er fühlbar zu machen. Oft genügen ihm wenige charakteristische Striche zum Festhalten seiner Eindrücke und Vorstellungen, Andeutungen zur weiteren Entwicklung eines Bildgedankens. So erscheinen viele seiner Zeichnungen wie schnell entstandene Abkürzungen im Augenblick empfangener Vorstellungen, an denen seine Phantasie so reich gewesen ist. Auch wo seine Zeichnung unvollständig scheint, weil sie auf Umrißklarheit verzichtet hat, ist sie doch erschöpfend, denn sie sagt das ihm Wesentliche. Immer wieder wird der suggestive Ge-

halt gerade seiner zeichnerischen Stenogramme den unvoreingenommenen Betrachter zu fesseln vermögen.

In der Anwendung der zeichnerischen Darstellungsmittel fügt sich Rembrandt keinem Zwang, keiner Manier. Er, dem alle Techniken so geläufig waren, daß sie ihm das Letzte ihrer Möglichkeiten hergaben, derart, daß er sie in einer Weise vervollkommen und ausschöpfen konnte, die Späteren nichts mehr zu erfinden übrig ließ! Das gilt von der Radierkunst wie von gewissen seiner gewaschenen und getuschten Zeichnungen. In alledem war er Erfinder, Neuerer, Erweiterer im Technischen — und artete doch nie in leere Virtuosität aus.

Am meisten greift er zur spitzen Kielfeder oder zur breiten, derben Rohrfeder und benutzt den Pinsel zum Lavieren und Tuschen. Er verwendet die Naturkreide und den Rötel, oft vereinigt er mehrere Verfahren auf ein und demselben Blatt, deckt mit Weiß, arbeitet zuweilen mit Wasserfarben, selbst Deckfarben in die Zeichnung hinein. Nur wenige Blätter hat er mit dem Silberstift auf vorgerichtetes Pergament gezeichnet — so das lebenswürdige Bildnis seiner Saskia als Braut (Blatt 3). Viel experimentiert er, korrigiert mit kräftiger Überzeichnung und verwischt mit dem Finger. Kurz, jedes Mittel taugt ihm, wenn es nur seiner Idee den rechten Ausdruck geben kann; denn das ist die große Aufgabe, die er sich gestellt und die er erfüllt hat.

Allein die völlige Hingabe Rembrandts an seine künstlerische Berufung ist ein ewiger Kampf gewesen, der ihn um so mehr der zeitgenössischen Welt entfremdete, je vollkommener Werke der einsam gewordene Künstler schuf. Mit seiner geheimnisvollen, reifen Kunst ging er seiner Zeit so weit voraus, daß sie in ihrem Eigenwert erst zweihundert Jahre später recht begriffen worden ist.

Der am 16. Juli 1606 in Leiden geborene Sohn des wohlhabenden Müllers Harmen Gerritszoon van Rijn schrieb sich 1620 als Student der Leidener Universität ein, setzte aber

durch, daß er zu dem Maler Swanenburch auf drei Jahre in die Lehre gegeben wurde. 1624 ist er dann nur ein halbes Jahr bei Pieter Lastman in Amsterdam gewesen. Beide Meister waren in Italien gebildete Romanisten, und Rembrandt schloß sich in seinen frühen Historien namentlich Lastman, den er schätzte, an. Noch im selben Jahre kehrte er nach Leiden zurück, wo er mit einem etwas jüngeren Schüler Lastmans, mit Jan Lievens, zusammentraf. Beide junge Leute haben einander wechselseitig beeinflußt. Sie fielen auf durch ungewöhnlichen Fleiß. Die Beobachtungsgabe und die Ausdruckskraft Rembrandts und Lievens' Erfindung und Großzügigkeit erregten ebenso Aufsehen wie der Eigensinn, mit dem sie auf ihre Selbständigkeit pochten und es verschmähten, zu ihrer weiteren Ausbildung nach Italien zu gehen.

Nichts ist für Rembrandt bezeichnender als das trotzig Selbstvertrauen und die stetige Energie, mit der er, der kein frühreifendes Wunderkind gewesen ist, sich bemüht hat, seinem eigenen Wesen zum Durchbruch zu verhelfen. Durch die Lehre ist er mit der Tradition einer italienisch beeinflußten Malerei verbunden, und er wird sie sein Leben lang nicht aus dem Auge verlieren, nicht verleugnen. Aber fest im heimatischen Boden verwurzelt, sucht er von Anfang an in seiner Umwelt, im Kreise der Familie, des niederen Volkes, die Modelle, die er braucht. Ihn beschäftigen vor allem der lebendige physiognomische Ausdruck und die Affektäußerungen. Dann locken ihn die Wirkungen natürlicher und künstlicher Beleuchtung und das Weben des Helldunkels im Raum, das die Stilleben seiner Schilderungen sinnender Greise oder Apostel umspielt. In volkstümlich naiver Weise und mit gesundem Wirklichkeitssinn malt und radiert er biblische Geschichten und erzählt sie mit so viel innerer Teilnahme, als wäre er Zeuge der Vorgänge gewesen.

Als er in der zweiten Hälfte 1631 nach Amsterdam übersiedelt, umfängt ihn eine Fülle neuer Eindrücke: das bunte Volkstreiben, das geistige Leben, die Kunst und der Kunsthandel,

an dem er teilnahm, der Wettbewerb mit angesehenen Fachgenossen, kurz, die ganze Atmosphäre der reichen Weltstadt: alles spannt seinen Schaffenstrieb zu gesteigerter Anstrengung, entfesselt neue Kräfte. Mit Bildnissen und mit Radierungen hat er Erfolg, Schüler strömen ihm zu. 1634 heiratet er eine Waise aus vermögender friesischer Familie, Saskia van Uylenburch, und tritt gesellschaftlich hervor.

1639 kauft er ein Haus in der Bree-Straat, nahe dem Judenviertel, das ihm Modelle und künstlerische Anregungen mancher Art gab; er treibt Aufwand und sammelt eifrig Kunstwerke und Kuriositäten, Bilder, Skulpturen, Abgüsse, Stiche und Zeichnungen zumal — ein Material, das ihm einen Überblick über die allgemeine Kunsttätigkeit seiner Zeit gab und die Anschauung italienischer Originale ersetzen konnte. Bei dieser Vertrautheit mit der heimischen und fremden Kunstüberlieferung hat er ihr häufig Entlehnungen und motivische Anregungen entnommen; aber das, was er seinem Landsmann Lucas van Leiden und anderen, Dürer, Rubens und den Italienern, dankt, konnte den echt holländischen und zunehmend persönlichen Charakter seiner Kunst nicht wesentlich ändern. Eine Zeitlang, bis an die vierziger Jahre, trieb es ihn, es dem großen Flamen gleichzutun in der Lebhaftigkeit der Bewegungen, in Übersteigerungen des Ausdrucks. Das führte zu theatralisch barocken Gesten und temperamentvollen Ausbrüchen. Aber bald fand er sich selbst und die Ruhe wieder.

An der Seite Saskias verlebte er glückliche Jahre, wenn ihnen auch nur eines ihrer Kinder, Titus, am Leben blieb. Saskia starb 1642. Ein junges Mädchen, Hendrikje Stoffels, wurde seine Gefährtin, die ihm eine Tochter, Cornelia, gebar. Natürlich schadete dies Verhältnis der gesellschaftlichen Stellung Rembrandts. Zudem geriet er, der leidenschaftlich seine Sammlungen mehrte und der kein wirtschaftliches Talent hatte, in wachsende Geldsorgen. Im Rückstand mit den Zahlungen für das Haus, kam der Künstler in Schulden, die schließlich zur gerichtlichen Versteigerung seines Besitzes

führten. 1657 und 1658 wurden die Sammlungen und das Haus versteigert. Mehr und mehr zog sich Rembrandt zurück, wurde zum Sonderling und lebte, unbeirrt durch die Not des Lebens, ganz seiner Kunst. Hendrikje und Titus hatten zur Sicherung von Rembrandts Existenz und wohl auch, um seine Einnahmen aus Bilderverkäufen den Zugriffen der Gläubiger zu entziehen, ein Kunstgeschäft errichtet, in das sie ihn als Sachverständigen gegen Kost und Wohnung 1660 aufnahmen; aber bis an sein Ende am 4. Oktober 1669 bedrängten ihn immer noch Gläubiger.

Das Schicksalsdrama ließ Rembrandt, wie zahlreiche Selbstbildnisse beweisen, frühzeitig altern; aber es hat weder das Vertrauen auf seine Kunst noch die triebhafte Arbeitskraft zu schwächen vermocht. Längst ist sein Wesen ruhig geworden. Die Werke der fünfziger Jahre sind einfacher und klarer in der Komposition. Ihr Stil wird zunehmend monumentaler. Das Kolorit der Gemälde schwingt in stimmungsvollen Harmonien der Goldtonmalerei und entfaltet, wo die Farbe wirken soll, eine unerhörte Glut und Pracht kostbarer Töne, wie sie allein Rembrandt in der stolzen Reihe der größten Maler gefunden hat. In seiner Radierkunst ist dieselbe Höhenentwicklung wahrzunehmen, und unter den Zeichnungen der letzten Jahrzehnte sind manche von einer Großartigkeit des Entwurfs und Feierlichkeit der Haltung, die geradezu klassisch anmuten.

Aber Rembrandt wuchs mit seinem Werke so über seine Zeit hinaus, daß sie, die einer klassizistischen Richtung zuneigte, ihm nicht mehr folgen konnte und wollte. Seine große, monumentale Schilderung der Verschwörung des Batavers Julius Civilis für das neue Amsterdamer Rathaus wurde abgelehnt. Noch andere bittere Enttäuschungen und Schicksalsschläge mußte Rembrandt erdulden, und manchem seiner späten Selbstbildnisse sieht man es an, wie er gelitten haben muß. Aber das Selbstbewußtsein dieses Kämpfers um den Aus-

druck tiefster seelischer Erlebnisse blieb unerschüttert. Was er in den letzten Jahren seines arbeitsreichen Lebens hervorgebracht hat, ist die volle Reife seiner unnachahmlichen Kunst, ist im Sturm des Lebens geläuterte Weisheit, geheimnisreiche Offenbarung. Sie wirbt mit tief empfundener Seelenmalerei für menschliche Liebe und Duldung.

Für die Weltwirkung von Rembrandts Kunst ist gerade seine Schilderung biblischer Stoffe in einer jenseits aller Konfessionen liegenden Auffassung entscheidender gewesen als die eindrucksvolle Eigenart ihrer Form. Der tiefe geistige Gehalt dieser Schöpfungen und ihr ethischer Wert sind immer rühmend hervorgehoben worden. Auf ihnen beruht vornehmlich die breite, volkstümliche Wirkung seiner graphischen Kunst, besonders der Radierungen.

Allein ein Blick auf die vorliegende Auswahl von Zeichnungen zeigt, daß der rein künstlerische und ästhetische Wert dieser Bildnis- und Figurenstudien, der Entwürfe zu Bildern der heiligen Geschichten, der realistischen Volkstypen und Volksszenen, der Akte und der Landschaften nicht minder groß ist als der dokumentarische oder sonstige Wert ihres stofflichen Inhaltes.

Innerhalb der holländischen Kunst, der ganzen nordischen Kunst überhaupt ist die Erscheinung Rembrandts in ihrer Einmaligkeit die Zeit überdauernd. Immer wird die gewaltige Schöpferkraft dieses Künstlers gepriesen werden, der nach mühsamem Aufstieg Glanz und Glück kostete, der schwerstes Leid trug, wirtschaftlich scheiterte und vereinsamte — und doch, das Schicksal überwindend, seine Kunst bis an sein Ende zu immer höherer Einfachheit und Klarheit zu entwickeln vermochte.

VERZEICHNIS DER BILDТАFELN

Die Maße in Millimetern

1. JUGENDLICHES SELBSTBILDNIS
dem Selbstbildnis im Haag (1629) nahestehend. Um 1627/28. — Feder- und Pinselzeichnung, laviert. 127×95 . — London, Britisches Museum.
2. REMBRANDT IM ARBEITSKITTEL
aufrecht stehend, die Hände auf die Hüften gestützt. Um 1654. In der Haltung dem Selbstbildnis von 1652 des Wiener Kunsthistorischen Museums verwandt. — Federzeichnung. 188×132 . — Amsterdam, Rembrandthaus.
3. SASKIA ALS BRAUT
mit einer Blume in der rechten Hand und aufgestütztem linkem Arm. — Silberstiftzeichnung auf weiß grundiertem Pergament. 185×107 . Rembrandts (anscheinend spätere) Beischrift: dit is naer myn huysvrouw geconterfeyt do sy 21 jaer oud was den derden dach als wy getroudt (d. h. verlobt) waeren, den 8 Junyus 1633. — Berlin, Kupferstichkabinett.
4. STUDIENBLATT
Volkstypen und ein weinendes Kind. Um 1635. — Federzeichnung, Ausschnitt. 215×185 . — Berlin, Kupferstichkabinett.
5. JUNGE FRAU AM FENSTER
Sie sitzt und hat den linken Arm auf das Fensterbrett gestützt. Vor ihr zwei Bücher. Um 1636. — Federzeichnung, laviert. 162×125 . — Budapest, Kupferstichkabinett.
6. DAS UNARTIGE KIND
Eine junge Frau trägt einen sich sträubenden Knaben aus dem Haus, dessen unteren Türflügel eine alte Frau geöffnet hat; sie erhebt warnend den Finger. Mitte der dreißiger Jahre. — Federzeichnung, laviert. 205×143 . — Berlin, Kupferstichkabinett.
7. AM KRANKENBETT
einer Frau, die den Kopf aufstützt. Im Vordergrund, breit mit der Rohrfeder skizziert, eine sitzende Frau. Um 1636. — Federzeichnung, laviert. 130×165 . — München, Kupferstichkabinett.
8. SINNENDE JUNGE FRAU
im Pelzrock, auf einem Klappstuhl sitzend. Um 1640. — Federzeichnung. 217×153 . — London, Britisches Museum.

9. **TITIA VAN UYLENBURCH**
 Schwester Saskias (geboren 1605, gestorben 1641). Sie ist mit einer Handarbeit beschäftigt. Die Unterschrift: Tytsja van Ulenburch 1639. — Federzeichnung, laviert. 271 × 147. — Stockholm, Nationalmuseum.
10. **SARA FÜHRT ABRAHAM DIE HAGAR ZU**
 Um 1641/42. — Feder- und Pinselzeichnung, Deckweißkorrekturen am Kopfe Abrahams. 158 × 195. — Ehemals Dresden, Sammlung Friedrich Augusts II.
11. **CHRISTUS WANDELT AUF DEM MEER**
 und ruft Petrus zu sich. Um 1655. — Federzeichnung. 188 × 282. — London, Britisches Museum.
12. **DIE PFANNKUCHENBÄCKERIN**
 und Kinder. Mitte der dreißiger Jahre. — Federzeichnung. 107 × 142. — Amsterdam, Reichsmuseum.
13. **SCHWEINESCHLÄCHTER**
 bei der Arbeit. Anfang der dreißiger Jahre. — Federzeichnung. 150 × 200. Rembrandts Notiz: t'vel daer aen ende voorts de rest bysleepende (die Haut daran und der Rest nebenherschleppend). — Frankfurt a. M., Städelsches Institut.
14. **DER QUACKSALBER**
 auf dem Jahrmarkt. Im Vordergrund eine Frau mit Kind, in derben Strichen angedeutet. Um 1636. — Federzeichnung, laviert. 188 × 167. — Ehemals Dresden, Sammlung Friedrich Augusts II.
15. **GRUPPENSTUDIE**
 zu einer Predigt Johannes' des Täuflers (?). Um 1635. — Federzeichnung. 188 × 125. — Berlin, Kupferstichkabinett.
16. **GREISENSTUDIE**
 zu einem trunkenen Lot. Bezeichnet und datiert 1633. — Kreidezeichnung. 251 × 189. — Frankfurt a. M., Städelsches Institut.
17. **BILDNIS EINES HERRN**
 Kniestück in einem Rahmen. Bezeichnet und datiert 1634. — Zeichnung in zwei Kreiden und getuscht auf Pergament. 373 × 272. — Aus der Sammlung Holford, London; 1928 versteigert.

18. AKTSTUDIE

Eine schlafende Frau, auf einem Bett liegend. Um 1658. — Pinselzeichnung, etwas laviert. 135 × 283. — Amsterdam, Kupferstichkabinett.

19. AKTSTUDIE

einer Frau mit Schlange, Hygieia oder Cleopatra. Anfang der dreißiger Jahre. — Rötzelzeichnung. 245 × 140. — London, Sammlung David Villiers.

20. AM FENSTER STEHENDE FRAU

Sie blickt zum Fenster hinaus. Um 1655. — Federzeichnung, breit laviert. 205 × 164. — Paris, Louvre.

21. INDISCHER KRIEGER ZU PFERD

Zeichnung nach einer indischen Miniatur aus einem um 1656 entstandenen Album, das in Rembrandts Besitz war. — Federzeichnung, farbig getönt. 204 × 176. — London, Britisches Museum.

22. STUDIE EINES LIEGENDEN LÖWEN

Um 1640. — Federzeichnung, laviert. 138 × 207. — Paris, Louvre.

23. GRUPPENSTUDIE

Alter Mann im Pelzrock im Armstuhl sitzend, alte Frau hinter ihm auf die Lehne gestützt. Vielleicht Jakob und Rahel, die Josephs Traumerzählung zuhören. Um 1642/43. — Feder- und Pinselzeichnung, stellenweise weiß gedeckt. 180 × 163. — London, Britisches Museum.

24. DER ENGEL VERLÄSST MANOAH

und sein Weib. Ende der dreißiger Jahre. — Federzeichnung. 175 × 190. — Berlin, Kupferstichkabinett.

25. TOBIAS ERSCHRICHT VOR DEM FISCH

Hinter ihm der Engel, der ihn führt. Ende der vierziger Jahre. — Federzeichnung. 233 × 204. — Wien, Albertina.

26. ISAAK GIBT JAKOB SEINEN SEGEN

Rebekka, auf einen Stock gestützt, sieht zu. Um 1640. — Federzeichnung. 174 × 195. — Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire.

27. DAS ABENDMAHL DES HERRN

Um 1635. — Rötzelzeichnung. 265×475 . Die erste Anlage der Skizze, der ein Mailänder Stich nach Lionardos ‚Abendmahl‘ vorlag, vielleicht Arbeit eines Schülers. Diese dünne Vorzeichnung dann kräftig von Rembrandt übergangen. Dabei erhielt der Hintergrund einen mächtigen Baldachin, und die Gruppen von je drei Jüngern wurden energischer zusammengefaßt und in ihrer Haltung verändert. — Ehemals Dresden, Sammlung Friedrich Augusts II.

28. JESUS UNTER DEN JÜNGERN

Bezeichnet und datiert 1634. — Getuschte Zeichnung mit zwei Kreiden, mit Weiß gehöht und mit der Feder übergangen. Die Figur des in der Mitte Sitzenden ist von Rembrandt eingesetzt. 355×476 . Im Ausschnitt wiedergegeben. — Haarlem, Teylers Museum.

29. DIE JÜNGER IN EMMAUS

durch das Verschwinden Jesu erschreckt. Um 1640. — Federzeichnung, laviert. 200×182 . — London, Sammlung Ch. Ricketts und Ch. Shannon.

30. EINE GRUPPE KRANKER

Vorstudie zum Hundert-Gulden-Blatt, Christus heilt Kranke. Zweite Hälfte der vierziger Jahre. — Federzeichnung, laviert. 143×183 . — Berlin, Kupferstichkabinett.

31. DIE KREUZTRAGUNG

Christus unter der Last zusammenbrechend. Die ohnmächtige Maria wird von einer Frau gestützt. Mitte der dreißiger Jahre. — Federzeichnung, die Figur links mit dem Pinsel verstärkt. 144×259 . — Berlin, Kupferstichkabinett.

32. CHRISTUS AM KREUZ

Am Fuße des Kreuzes wendet sich eine Kniende der Gruppe von Frauen zu, die sich um die ohnmächtige Maria bemühen. Magdalena schreitet rechts hinweg, während sich links Johannes schmerzvoll über einen Felsblock beugt. Der Stecken mit dem Essigschwamm liegt am Boden. Krieger und Volk sind Zeugen des Vorgangs, der sich vor einer nur angedeuteten Landschaft mit Baulichkeiten abspielt. Um 1640. — Federzeichnung. 162×235 . — Frankfurt a. M., Städelsches Institut.

33. DIE KREUZABNAHME
Drei Männer nehmen den Leichnam Christi ab, links die Leidtragenden neben der Bahre. Um 1650. — Federzeichnung, stellenweise weiß gedeckt. 198 × 293. — Berlin, Kupferstichkabinett.
34. GOTT ERSCHEINT ABRAHAM
der sich zu Boden geworfen hat. Um 1660. — Federzeichnung. 197 × 266. — Ehemals Dresden, Sammlung Friedrich Augusts II.
35. GROSSE LANDSCHAFT MIT BAUERNHAUS
neben einer Baumgruppe. Bezeichnet und datiert 1644. — Feder- und Kreidezeichnung, getuscht. 298 × 452. — London, Sammlung Mrs. Otto Gutekunst (früher Heseltine).
36. DEICHLANDSCHAFT MIT GROSSEM BAUM
im Vordergrund und mit dem Blick auf Häuser jenseits des Wassers. Auf dem Damm ein Bauerngefährt. Um 1645. — Federzeichnung, laviert. 150 × 231. — Paris, Sammlung Walter Gay.
37. KANALLANDSCHAFT MIT RUDERBOOT
und einem Bauerngehöft zwischen Bäumen. Um 1645. — Federzeichnung, laviert. 143 × 300. — Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire.
38. BLICK AUF GELDERLAND
Die Haarlemer Dünen im Vordergrund. Um 1645. — Federzeichnung, getuscht. 151 × 197. — Amsterdam, Reichsmuseum.
39. WINTERLANDSCHAFT
mit Weiher und Bauernhof. Um 1647. — Federzeichnung, laviert. 67 × 161. — Amsterdam, Kupferstichkabinett.
40. BAUERNHOF AM DIEMER DEICH
Der Bauernhof liegt an der Biegung des Deiches, links die See, rechts vorn Wasser vom Auslauf (abloof) des Nieuwe-Diep. Um 1640. — Federzeichnung, leicht laviert. 110 × 180. — Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire.
41. DAS ALTE AMSTERDAMER STADTHAUS
Das alte gotische Stadthaus nach dem Brande 1652. Die Beschriftung lautet: vand waech afte sien stats Huis van Amsteldam doent afgebrandt was den 9. July 1652. Rembrandt van rijn. — Federzeichnung. 150 × 201. — Amsterdam, Rembrandthaus.

42. BAUERNHÜTTEN ZWISCHEN HOHEN BÄUMEN
Um 1659. — Federzeichnung, leicht laviert. 196 × 310. — Berlin, Kupferstichkabinett.
43. SCHLAFENDE FRAU
im Bett, vielleicht Saskia. Um 1634/35. — Federzeichnung. 126 × 178. — Ehemals London, Sammlung J. P. Heseltine; 1913 versteigert.
44. DAS MODELL IM ARBEITSRAUM
Rechts neben dem Kamin sitzt ein weibliches Modell mit entblößtem Oberkörper. Auf der anderen Seite eine Staffelei. Mitte der fünfziger Jahre. — Federzeichnung, laviert. 200 × 189. — Oxford, Ashmolean-Museum.
45. STUDIE ZU EINEM DER STAALMEESTERS
Es ist der links am Tisch Sitzende auf dem Gruppenbild in Amsterdam von 1662. — Federzeichnung, laviert. 197 × 159. — Amsterdam, Reichsmuseum.
46. JAN SIX
am Fenster schreibend, vermutlich in seinem Landhaus Ijmond. Um 1650. — Federzeichnung, laviert. 135 × 197. — Paris, Louvre.
47. HOMER UND DIE GRIECHEN
Er trägt sein Gedicht vor. Bezeichnet: Rembrandt aan Joannes Six 1652. — Vermutlich ist Rembrandt zu dieser Komposition durch einen Stich Marcantons nach Raffaels ‚Parnaß‘ angeregt worden. Federzeichnung im Album der Familie Six. 265 × 190. — Amsterdam, Sammlung Six.
48. DIE VERSCHWÖRUNG DES JULIUS CIVILIS
gegen die Römer. Die Eidesleistung auf dem Gastmahl. Um 1662. — Federzeichnung, laviert. 196 × 180. Entwurfsskizze zu einem großen Gemälde, das im neuen Amsterdamer Rathaus 1662 aufgehängt, aber nicht angenommen wurde. Der Mittelteil des Bildes, das Rembrandt zerstückelt hat, im Stockholmer Museum. — München, Kupferstichkabinett.

42. **BAUERNHÜTTEN ZWISCHEN HOHEN BÄUMEN**
Um 1659. — Federzeichnung, leicht laviert. 196 × 310. — Berlin, Kupferstichkabinett.
43. **SCHLAFENDE FRAU**
im Bett, vielleicht Saskia. Um 1634/35. — Federzeichnung. 126 × 178. — Ehemals London, Sammlung J. P. Heseltine; 1913 versteigert.
44. **DAS MODELL IM ARBEITSRAUM**
Rechts neben dem Kamin sitzt ein weibliches Modell mit entblößtem Oberkörper. Auf der anderen Seite eine Staffelei. Mitte der fünfziger Jahre. — Federzeichnung, laviert. 200 × 189. — Oxford, Ashmolean-Museum.
45. **STUDIE ZU EINEM DER STAALMEESTERS**
Es ist der links am Tisch Sitzende auf dem Gruppenbild in Amsterdam von 1662. — Federzeichnung, laviert. 197 × 159. — Amsterdam, Reichsmuseum.
46. **JAN SIX**
am Fenster schreibend, vermutlich in seinem Landhaus Ijmond. Um 1650. — Federzeichnung, laviert. 135 × 197. — Paris, Louvre.
47. **HOMER UND DIE GRIECHEN**
Er trägt sein Gedicht vor. Bezeichnet: Rembrandt aan Joannes Six 1652. — Vermutlich ist Rembrandt zu dieser Komposition durch einen Stich Marcantons nach Raffaels ‚Parnaß‘ angeregt worden. Federzeichnung im Album der Familie Six. 265 × 190. — Amsterdam, Sammlung Six.
48. **DIE VERSCHWÖRUNG DES JULIUS CIVILIS**
gegen die Römer. Die Eidesleistung auf dem Gastmahl. Um 1662. — Federzeichnung, laviert. 196 × 180. Entwurfsskizze zu einem großen Gemälde, das im neuen Amsterdamer Rathaus 1662 aufgehängt, aber nicht angenommen wurde. Der Mittelteil des Bildes, das Rembrandt zerstückelt hat, im Stockholmer Museum. — München, Kupferstichkabinett.



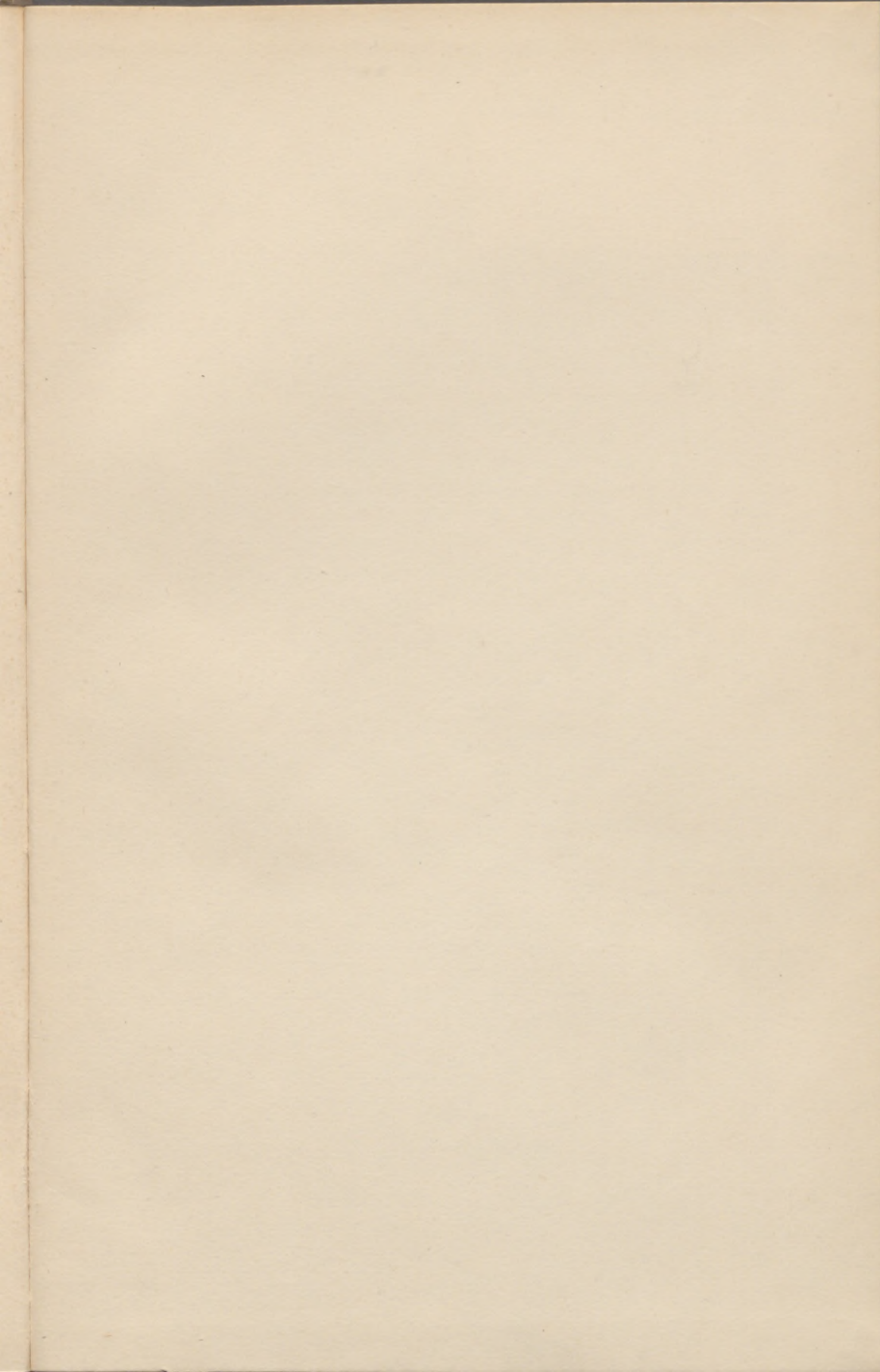
112. bis 161. Tausend

Lithographie und Druck der Tafeln von H. F. Jütte,
Satz des Textes vom VEB Offizin Andersen Nexö,

Druck des Textes von Richard Pries,
sämtlich in Leipzig

Schrift: Linotype-Janson-Antiqua

Lizenz Nr. 351/260/56/56

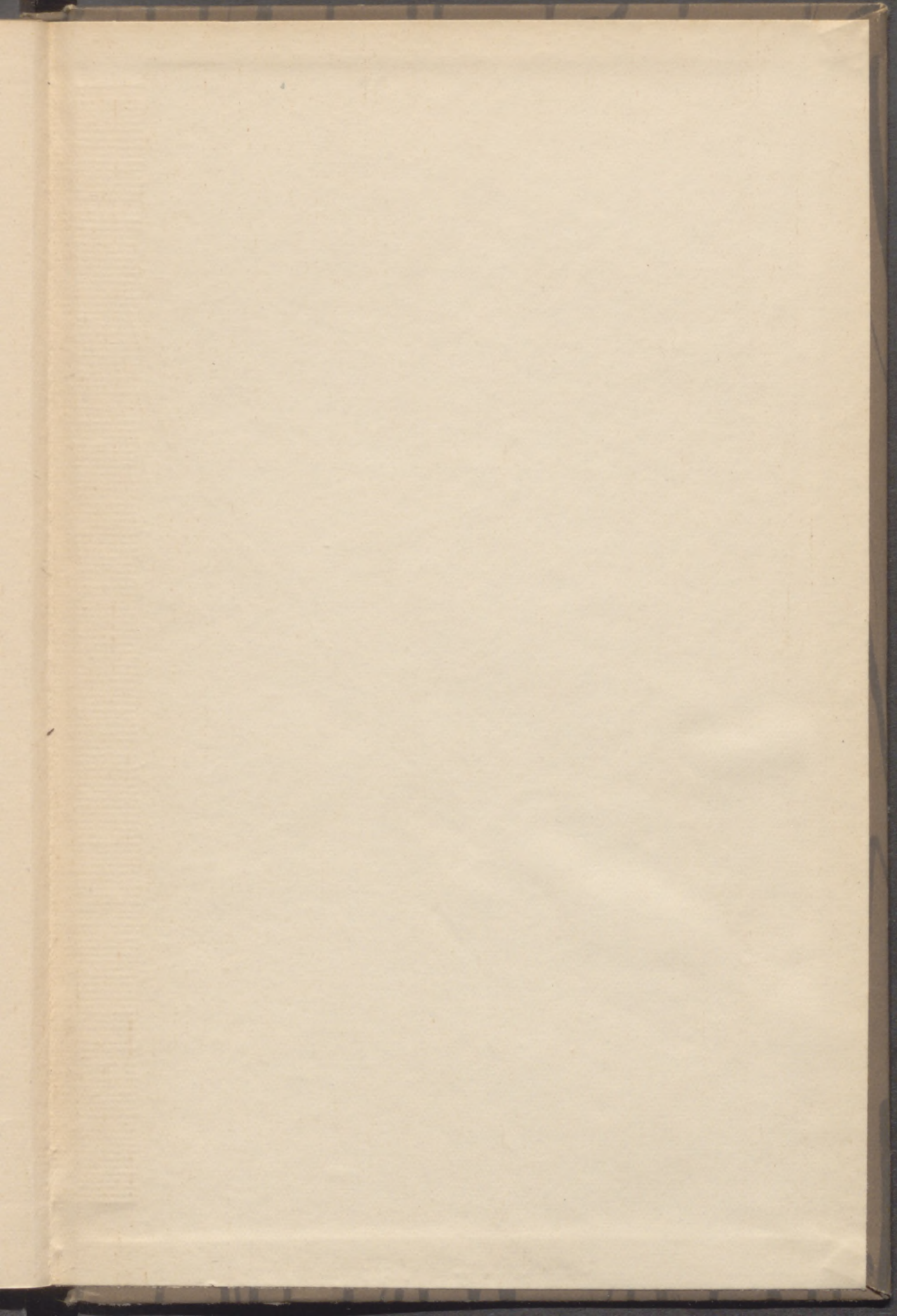


20, -

Biblioteka Główna UMK



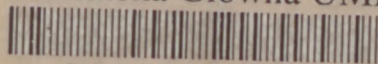
300049875144



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1280283

Biblioteka Główna UMK



300049875144