

DIE ZEICHNUNGEN REMBRANDTS UND SEINER SCHULE  
IM NATIONAL-MUSEUM ZU STOCKHOLM

In 400 Exemplaren gedruckt wovon  
nr. 1-200 für den Handel bestimmt.  
n°.10

Veröffentlichung der Schwedischen Gesellschaft für Graphische Kunst  
(Föreningen för Grafisk Konst)

---

DIE ZEICHNUNGEN  
*REMBRANDTS*

UND SEINER SCHULE

IM

NATIONAL-MUSEUM ZU STOCKHOLM

Beschreibender und Kritischer Katalog

VON

DR. JOHN KRUSE

Aus dem Nachlass Kruses herausgegeben

VON

CARL NEUMANN IN HEIDELBERG



SPRINGER-SCIENCE+BUSINESS MEDIA, B.V.

ISBN 978-94-011-8350-5

ISBN 978-94-011-9031-2 (eBook)

DOI 10.1007/978-94-011-9031-2

## EINLEITUNG

von

*Professor Dr. Carl Neumann in Heidelberg.*

John Erik Kruse, der Verfasser des gegenwärtigen Katalogbandes, war durch elf Jahre Vorstand des Kabinettes der Handzeichnungen und Kupferstiche im Stockholmer Nationalmuseum. Als er 1911 diese Stellung aufgab, dachte er, sich ausschliesslich der Fertigstellung seiner Rembrandtarbeit zu widmen. Er reiste, sammelte, verglich und arbeitete unaufhörlich. Am 31. Oktober 1913 schrieb er mir: „Ich muss jetzt in ein Sanatorium und hoffe, gesunder zu werden, so dass ich meine (noch ungeschriebene) Einleitung zu dem fertigen grossen Katalog unserer Rembrandtzeichnungen mit Lust und Kraft ergreifen kann. Im Lauf des Jahres 1914 hoffe ich, damit fertig zu werden“. Und wieder in einem späteren Brief: „Es muss 1914 Schluss sein.“ Der Schluss kam anders. Unerwartet nahm dem 49jährigen wenige Wochen später, am 15. Juli 1914, der Tod die Feder aus der Hand.

Da somit der vorliegende Band zugleich Kruses kunstwissenschaftliches Denkmal ist, mag es erlaubt sein, mit einigen weiteren Worten des verewigten Verfassers, unseres Freundes, zu gedenken.

Kruse war ein Kind des schwedischen Südens, der landschaftlich wie eine Verlängerung von Daenemark und Norddeutschland erscheint. In der Provinz Schonen, in Malmö, am 13. Oktober 1865 geboren,



John Kruse. Nach einer Photographie.

hat er sich, erwachsen, auf der Nachbaruniversität Lund den Studien gewidmet. Seine erste Arbeit (vita metrica Sanctae Birgittae) handelte von der hl. Birgitta, der merkwürdigen schwedischen Nonne des 14. Jahrhunderts, deren Orden und Kult sich durch einen grossen Teil von Europa verbreitete, und deren Wunder und prophetische Offenbarungen noch lange gelesen und illustriert wurden. Man sollte denken, aus diesem Wunderbereich hätte ein unmittelbarer Weg zu Rembrandts Offenbarungen führen können. Aber das umfangreiche Doktorbuch Kruses handelte von etwas ganz anderem; es ergriff einen literarhistorischen Gegenstand aus der Rousseauschen Stimmungswelt des 18. Jahrhunderts. So entstand die Biographie einer schwedischen Dichterin, Hedwig Charlotte Nordenflycht. Nachdem Kruse also sein Zunftmeisterstück dargeboten hatte, ging er zur Kunstgeschichte über. Seine Tätigkeit am Stockholmer Museum legte ihm nahe, unter den Hauptbeständen der Zeichnungen, denen der einheimisch schwedischen Kunst, der französischen Sammlung und der einzigartigen Rembrandtsammlung, die erstgenannte nicht zu vernachlässigen. Von dieser Beschäftigung geben Zeugnis Kruses Arbeiten über den schwedischen Maler Wickenberg (1812–46), über Carl Larsson (diese in den Wiener „Graphischen Künsten“ 1906 nochmals gedruckt), die Veröffentlichung der Zeichnungen des Bildhauers Sergel (1740–1814), der in den Tagen, als König Gustav III den Strassen der Stockholmer Altstadt seltsam antike Namen gab, seinen Realismus ins Antikische steuerte. Ueber einen schwedischen Maler und Graphiker der nämlichen Zeit, Elias Martin (1739–1818), hatte Kruse das gesamte Material gesammelt. Doch konnte es nicht mehr gestaltet werden. Die Bildnisse der beiden letztgenannten Künstler, Martins und Sergels, findet man auf einem kleinen Genrebilde in Kruses Veröffentlichung über Sergel, IV 3.

Kruse war von Aussehen schwächlich, dunkelfarbig, schon als Vierziger unter dem schwarzen Seidenmützchen, das er im Museum zu tragen pflegte, leicht ergraut. Seine Augen waren von seelenvollem und gutigem Ausdruck. Die Stimmung des Kupferstichsaales im Stockholmer Museum zu der Zeit, da Kruse dort waltete, hat Axel Gauffin in seinem herzlichen und feinen Nachruf für Kruse (Meddelanden från Föreningen för Grafisk konst 1914) geschildert: „die zugezogenen weissen Vorhänge, den Schreibtisch am Fenster bedeckt mit Papieren, Bildern, Folianten, dazwischen ein Glas mit blühendem Flieder...“

Zurückgezogen in Häuslichkeit und Familie genoss er unter den dunkeln Bäumen seiner stadtfernen Wohnung die Einsamkeit in Djursholm. Rosentorp – Rosengütchen – nannte er sein Haus.

Ueber alle anderen Arbeiten und Beschäftigungen erhob sich, mit der Zeit alles andere zurückdrängend, das Interesse für Rembrandt. Schon 1906 schrieb er als Ergebnis seines Einarbeitens in den leidenschaftlich ergriffenen neuen Studienbereich ein kurzes Buch über Rembrandt, das erste in schwedischer Sprache. 1912 folgten: die Farben Rembrandts (auch auf deutsch herausgegeben), breit aufgebaute Beobachtungen über die farbige Instrumentation des Meisters und seiner Vorläufer, in einer Sprache voll Bildsinnlichkeit und Ausdruckstärke vorgetragen. Hauptarbeitsziel aber blieben die Zeichnungen Rembrandts, deren Stockholmer Bestände er seit 1905 im Auftrag der Graphischen Gesellschaft als deren Sekretär veröffentlichte.

Die kostbare Sammlung der Zeichnungen Rembrandts ist im 18. Jahrhundert zusammengekommen. Fast alles stammt unmittelbar von dem Grafen Carl Gustav Tessin; nur ein paar Blätter sind teils mittelbar von Tessinscher Herkunft, teils ganz anderen Ursprungs, aus Sergel's Nachlass oder aus dem Kunsthandel erworben.

Tessin war der Sohn des Architekten des Stockholmer Schlosses, der die mittelalterliche Tre Kronorresidenz durch ein geradlinig-rechtwinkliges Schloss des modernen Absolutismus nach dem Muster des französischen Ludwig ersetzt hat. Stark durch seine gebieterische Horizontallinie über dem Stadtbild Stockholms, aber fremdartig und gewaltsam. Der Sohn hat als königlich schwedischer Gesandter in Paris um 1740 die Zeichnungensammlung vereinigt. Sie war von Crozat erworben, und die Rembrandtbestände Crozats gehen auf Roger de Piles (1635–1709) zurück. Dieser durch seinen theoretischen Schematismus berühmte Akademiker hatte unfreiwillig die Bekanntschaft mit niederländischer Kunst gemacht. Vom Minister Louvois als heimlicher diplomatischer Agent nach Holland geschickt, wurde er dort festgenommen und eingesperrt. Diese Wartezeit in Niederland, die zur Lehrzeit wurde, hat ihn später befähigt, in dem Pariser Streit der Poussinisten und Rubenisten gegen Félibien die Partei des Rubens zu nehmen. So hatte er auch Rembrandt trotz dessen unakademischen Ketzereien schätzen gelernt und in Holland die spätere Stockholmer Sammlung von Zeichnungen Rembrandts angelegt, wobei man sich über die nicht ganz einwandfreie Rembrandtqualität eines Teiles der Zeichnungen nicht wundern darf. Eigenhändig hat der spätere Besitzer C. G. Tessin ein Verzeichnis dieser Sammlung mit kurzen Beschreibungen der Blätter in französischer Sprache aufgesetzt, die in Kruses Katalog bei jeder Nummer wörtlich wiedergegeben sind. Bei dem unglücklichen Ausgang Tessins kam seine Sammlung an die schwedische Königin Luise Ulrike, die Schwester Friedrichs des Grossen, und hat sich seitdem als Kronjuwel weitervererbt.

Der Katalog John Kruse's ist der ausführlichste und, was die Begründung der Urteile über Zuweisung, Qualität und Zeitstellung betrifft, der gründlichste, den wir über irgend einen der grossen Bestände von Handzeichnungen Rembrandts und seiner Schüler in einem Museum Europas besitzen. Jeder Artikel ist eine grössere oder kleinere Abhandlung, die von einem reichen Stoff von Abbildungen und Vergleichungsmöglichkeiten begleitet wird. Für diese Textbilder, 117 an Zahl, werden die Mitforscher besonders dankbar sein, auch wenn man sich sagen muss, dass die Verkleinerung der Formate oft das Urteil beeinträchtigt, indem sie den abgebildeten Gegenstand im Ausdruck nicht unwesentlich verändert und versüsst. In all diesem Sammeln von Tatsachen, Zeugnissen, Vergleichen zeigt sich Kruses Arbeit durchaus gewissenhaft, unermüdlich und von künstlerischem Empfinden getragen. Ohne Befangenheit für die Schätze „seines“ Museums, blieb die Kritik in ihm stets wach. Er hörte gern die Meinung anderer, und dieser Sachlichkeit und Unparteilichkeit sollte das Zeugenverhör der Kenner dienen, das er am Schluss der Einzelartikel mitzuteilen pflegt. Zahllose Korrekturen und Fragezeichen im hinterlassenen Manuskript legen Zeugnis ab für sein immer erneutes Durchdenken der kritischen Probleme. Für eine „editio ne varietur“ konnte somit die Handschrift nicht angesehen werden. Dennoch habe ich sie als Herausgeber gelassen, wie sie war. Eine mehrfache Erfahrung in Pietätspflichten des Herausgebers nachgelassener Werke hat mich in dem Grundsatz bestärkt, kein Bastardwerk zu schaffen, sondern Verantwortung und Volleigentum dem zu lassen, der die Arbeit gemacht hat.

Ich habe mich also darauf beschränkt, die Handschrift druckreif zu machen, die deutsche Fassung sprachlich zu verbessern, für die Textbilder den richtigen Platz herauszufinden und sie zu identifizieren, Versehen im Text abzuhefen, wobei die meisten Zitate, zumal die Nummern geprüft werden mussten. Meine eigenen sachlichen Zusätze sind mit N. bezeichnet und in eckige Klammern gesetzt worden.

Anders lag es mit der Einleitung. Für dieses so notwendige und inhaltreich geplante Stück wollte sich in den Nachlasspapieren nicht der geringste Entwurf finden. Was sich fand, war eine grosse Anzahl Auszüge aus fremden Beiträgen zur Rembrandtforschung, Zusammenstellungen von Zeugnissen über Rembrandts Zeichnungen und Zeichnungsart vom 17. Jahrhundert an, ebenso über die Stockholmer Sammlung, ferner der Plan, Rembrandts Stil mit dem von Elsheimer und Lastman zu vergleichen, mit der Zeichnungsart der Schüler, Zeitgenossen und Verwandten im Norden und Süden bis auf Leonardo zurück, ja mit der der Japaner.

Die Hauptsache wäre gewesen, die kritische Methode, die man nun im Katalog in ihrer *Anwendung* studieren kann, angesichts so zahlreicher Streitpunkte zu *grundsätzlicher* Formulierung und Stellungnahme gebracht zu sehen. Hier trat aber eine Hemmung ein. Kruse bekam Zweifel, ob seine Praxis durchaus berechtigt gewesen sei. Er hatte sich z.B. in manchen Fällen verführen lassen, die sogen. Morellische Methode der Kritik mittels Beobachtung der Wiedergabe von Handformen und anderen Körperteilen auf Rembrandts Zeichnungen anzuwenden und darnach Schlüsse zu ziehen. Es erhob sich die Frage, ob bei der Eigenart Rembrandtscher Zeichnungen auf diesem Weg sichere Ergebnisse zu gewinnen seien. Und weiter. Kruse bekam Zweifel über eine Hauptstütze seiner Beweisführung, die *Beweiskraft* der sogen. Vorzeichnungen. Nach dieser Richtung hatte Dr. Fritz Saxl in Wien Beobachtungen angestellt und formuliert, die für die Echtheitstragen ein verhältnismässig einfaches, weil objectives Unterscheidungsmittel darzubieten schienen. Dr. Saxl, dessen Arbeit: *Echtheitskriterien der Rembrandtzeichnungen* noch nicht im Druck vorliegt, war 1912 in Stockholm und hat Kruse Aufzeichnungen übergeben, die jeweils bei dem entsprechenden Artikel des Kataloges wiedergegeben sind. Kruse hat sich in der Hauptsache der These Saxls angeschlossen. Diese These lautet: „jedes Zeichnungsblatt, das unter der Feder oder unter dem Pinselstrich eine Bleistiftvorzeichnung erkennen lässt, -- und sei es auch nur an einem kleinen Teil -- oder eine Vorzeichnung in schwarzer oder roter Kreide, muss von vornherein als Fälschung oder als Kopie eines echten Blattes oder als Schülerarbeit bezeichnet werden. Da der Kopist oder Fälscher häufig seine Vorzeichnung tilgt, gehört grosse Uebung dazu, ihre Reste zu erkennen. Kein Blatt, an dem eine detaillierte Vorzeichnung erkennbar ist, kann von Rembrandt sein.“ Soweit Saxl. H. de Groot hatte bereits im Vorbeigehen in der Einleitung seines Kataloges S. XXIV die Frage berührt.

Zu diesen Behauptungen gibt Kruse selber auf einem Nachlassblatt, das ich gefunden habe und aus dem Schwedischen übersetzt hier vorlege, und das den Vermerk trägt: „für die Einleitung“, folgende Kritik. „Vorzeichnungen kommen einige male, wie es scheint, in *echten* Rembrandtblättern vor.

HdG 1429, Copie nach Bellini mit Vorzeichnung in roter Kreide. Vielleicht könnte aber Rembrandt die Kreidezeichnung eines Schülers überzeichnet haben.

HdG 1474, früher Hoogstraten genannt, aber wahrscheinlich, wie Bode, Bredius, de Groot und ich annehmen, vom jungen Rembrandt. Kräftige Vorzeichnung mit roter Kreide.

HdG 100. Der Kreis um A. Dorias Kopf ist Vorzeichnung. Aber der Kreis braucht nicht von Rembrandt zu sein.

Also diese drei Beispiele für Vorzeichnungen von Rembrandts eigener Hand sind nicht eigentlich überzeugend.

Wohl aber ein viertes Beispiel, das beste, HdG 409, eine der Münchener Civiliszeichnungen. Sowohl an den Figuren wie im Hintergrund sind mehrere nadelfeine Striche sichtbar, welche Rembrandt teils äusserst frei in seinen späteren endgültigen breiten, summarischen Strichen, teils überhaupt nicht nachgezogen hat. Hier sieht man also, wie Rembrandt *selber* vorgezeichnet hat“.

Diese *zuletzt* gewonnene Einsicht Kruses muss man also *als dauernden Vorbehalt* vor Augen haben, wenn man seinen Katalog studiert.

Liess sich nach alledem Umfang und Art der Einleitung, wie sie Kruse im Kopfe hatte, ahnen, so war es unmöglich, sie in seinem Sinn zu rekonstruieren. Vollends unmöglich wurde es mir durch den Umstand, dass ich in einigen, nicht unwesentlichen Punkten anderer Meinung war, als Kruse. Die Auffassung

einiger Hauptfragen der Kritik von Rembrandts Zeichnungen, wie ich sie in dem Buch: *Aus der Werkstatt Rembrandts*, Heidelberg 1918, und in der Einleitung zu dem Band: *Handzeichnungen Rembrandts*, München 1918, inzwischen dargelegt habe, mit der Kruses zu vergleichen, muss ich anderen überlassen. Diese Vergleichung gehört nicht hierher. Auch ohne die krönende Einleitung und ohne völlige Klärung in den erwähnten Fragen wird Kruses Katalog sich als ein wertvollster Beitrag zur Forschung erweisen.

### *Anweisung zur Benützung des Kataloges.*

Ueber jedem Artikel stehen links und rechts oben Nummern. Die linker Hand (z. B. I, 1) bezeichnen Klasse und Nummer der vorliegenden Ausgabe: I Altes Testament II Neues Testament III Bildnisse IV Modell und Genre V Mythologie VI Tiere VII Landschaft. Die daneben stehende Jahreszahl bezieht sich auf das Datum der Erstveröffentlichung der fünf Lieferungen der Kruseschen Ausgabe der Stockholmer Zeichnungen. Die erste Lieferung erschien 1905, die zweite 1906, die dritte 1907, die vierte 1908. Die fünfte, mit dem Datum 1911, ist vor der jetzigen Gesamtausgabe überhaupt nicht ausgegeben worden. Die Zahlen rechter Hand geben die Inventarnummer des Stockholmer Nationalmuseums. Darunter in Klammern die Nummer von de Groot's Katalog der Zeichnungen.

### *Häufigere Abkürzungen.*

Die vier Abteilungen der Ausgabe der Handzeichnungen Rembrandts von Lippmann, Hofstede de Groot sind zitiert als: Erste Reihe, Zweite Reihe, u. s. f. der Zeichnungen mit angefügter Nummer.

Kr. = Kruse.

Becker = Willy B., Rembrandt als Dichter 1909.

Bode (Bo.) = Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde Rembrandts. 8 Bände 1897–1905.

Freise-Lilienfeld = Rembrandts Handzeichnungen I. Amsterdam 1912 II. Berlin 1914.

Graul = 50 Handzeichnungen Rembrandts 1906.

H. de Groot, Urkunden = Urkunden über Rembrandt 1906.

– Katalog = Katalog der Handzeichnungen 1906.

Hind = Rembrandts etchings 1911.

– Catalogue = Catal. of Dutch and Flemish drawings in the British Museum 1915.

Neumann, Rembrandt 1902, 2. Ausgabe 1905. Neue Ausgabe in Vorbereitung.

-- R's Handzeichnungen 1918.

– Aus der Werkstatt Rembrandts 1918. (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, 3.)

Rovinski, l'oeuvre gravé de Rembrandt, 1890.

Rovinski, l'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt.

v. Seidlitz, krit. Verzeichnis der Radierungen R's. 1895. Neue Ausgabe in Vorbereitung.

Wibiral, l'iconographie d'A. van Dijck (für die Wasserzeichen des Papierses) 1877.

Wickhoff, Seminarstudien = Einige Zeichnungen Rembrandts mit biblischen Vorwürfen. Seminarstudien herausgegeben von F. Wickhoff. Als Manusk. gedruckt. Innsbruck, Wagner, 1906. (Wenig bekannt und zitiert. Ich hatte durch Wickhoffs Güte zwei Exemplare, wovon ich das eine an Kruse weitergab.)

Amsterdamer Zeichnungen (Moes).

Berliner Zeichnungen alter Meister (Lippmann).

Dresdener Handzeichnungen (Woermann = Wrmm).

Frankfurt a. Main, Handzeichnungen alter Meister im Städel'schen Kunstinstitut (Städ. Inst.).

London, Fairfax Murrays coll. of drawings (F. M. coll.).

Münchener Handzeichnungen (Schmidt).

Paris, Dessins du Louvre (Chennevières).

Oxford selected drawings (Sidney Colvin).

Stockholm, Handteckningar af äldre mästare i National Museum (Upmark = Upmk).

Wien, Handzeichnungen alter Meister in der Albertina (Schönbrunner u. Meder = Sch. u. M.).

Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule. Haarlem (Kleinmann = Kl.).



*Verzeichnis der Abbildungen im Text.*

*I. Altes Testament.*

Abb.				S.
1.	Tobiasgeschichte . . . . .	Gemälde . . . . .	Berlin . . . . .	1
2.	Tobias . . . . .	Zeichnung 38 . . . . .	Berlin . . . . .	1
3.	Tobias . . . . .	" 1078, Pierpont Morgan . . . . .		2
4.	Engel im Haus des Tobias . . . . .	" 1163 . . . . .	Amsterdam . . . . .	2
5.	Heilung des Tobias . . . . .	" 1242, Sammlung Bredius . . . . .	Haag . . . . .	3
6.	Abraham und Isaak . . . . .	" 86 . . . . .	Berlin . . . . .	4
7.	Köpfe . . . . .	" 1363, Sammlung Teixeira de Mattos	Holland . . . . .	5
8.	Hieronymus . . . . .	" 346 . . . . .	Hamburg . . . . .	6
9.	Opfer Manoahs . . . . .	Gemälde . . . . .	Dresden . . . . .	6
10.	Opfer Manoahs . . . . .	Zeichnung 791, Sammlung Mathey . . . . .	Paris . . . . .	7
11.	Opfer Manoahs . . . . .	" 31 . . . . .	Berlin . . . . .	7
12.	Christus und die Ehebrecherin . . . . .	Ausschnitt aus dem Gemälde . . . . .	London . . . . .	12
13.	Simeon im Tempel . . . . .	Zeichnung 989 . . . . .	Heseltine, London . . . . .	12
14.	Joseph vor Pharao . . . . .	" 1401 . . . . .	Albertina . . . . .	13
15.	Pilatus . . . . .	" 70 . . . . .	Berlin . . . . .	13
16.	Christus am Ölberg . . . . .	" 991 . . . . .	Heseltine, London . . . . .	14
17.	Baumgang . . . . .	" 657 . . . . .	Paris . . . . .	14
18.	Hagar . . . . .	" 342 . . . . .	Hamburg . . . . .	15

*II. Neues Testament.*

19.	Gethsemane . . . . .	Zeichnung 298 . . . . .	Dresden. F. A. . . . .	19
20.	Gethsemane . . . . .	" 68 . . . . .	Berlin . . . . .	20
21.	Christus und die Ehebrecherin . . . . .	" 383 . . . . .	München . . . . .	20
22.	Pilatus . . . . .	" 1422 . . . . .	Albertina . . . . .	21
23.	Teilstudie für das 100-Guldenblatt . . . . .	" 56 . . . . .	Berlin . . . . .	22
24.	Christus und die Samariterin . . . . .	" 1372 . . . . .	Ofen—Pesth . . . . .	22
25.	Kreuzigung Christi . . . . .	" 332 . . . . .	Frankfurt a. Main . . . . .	23
26.	Kalvarienberg . . . . .	" 609 . . . . .	Paris . . . . .	23
27.	Der jugendliche Christus lehrend . . . . .	" 686 . . . . .	Bayonne . . . . .	24
28.	Homer . . . . .	" 1234 . . . . .	Six, Amsterdam . . . . .	25
29.	Adam, Abel und Eva . . . . .	" 17 . . . . .	Berlin . . . . .	25
30.	Verspottung Christi . . . . .	" 697 . . . . .	Bayonne . . . . .	26
31.	Figurenstudien . . . . .	" 159 . . . . .	Berlin . . . . .	28
32.	Alter Mann (3 mal) . . . . .	" 919 . . . . .	London . . . . .	29
33.	Emaus . . . . .	" 78 . . . . .	Berlin . . . . .	29
34.	Wunderheilung durch Christus . . . . .	" 1169 . . . . .	Amsterdam . . . . .	30
35.	Lots Auszug . . . . .	" 1396 . . . . .	Albertina . . . . .	30
36.	Jacobsleiter . . . . .	Zeichnung in Fairfax Murrays Collection	London . . . . .	31
37.	Christus und die schlafenden Jünger	Zeichnung 66 . . . . .	Berlin . . . . .	31
38.	Christus und die schlafenden Jünger	" 990 . . . . .	Heseltine, London . . . . .	32
39.	Christus als Knabe im Tempel lehrend	Zeichnung von Eeckhout, Teyler . . . . .	Haarlem . . . . .	33
40.	Königin von Saba(?) . . . . .	" . . . . .	Rotterdam . . . . .	34
41.	Samariter . . . . .	" Sammlung Artaria . . . . .	Wien . . . . .	35
42.	Anbetung der Hirten . . . . .	" . . . . .	Dresden . . . . .	36
43.	Prophet bei Eli . . . . .	" 1403 . . . . .	Albertina . . . . .	36

			S.
Abb. 44.	Jephtas Tochter . . . . .	Zeichnung 873 . . . . .	London . . . . . 36
" 45.	Christus und die Ehebrecherin . . . . .	Radierung, von Renesse (?) . . . . .	. . . . . 38
" 46.	Joseph verkauft . . . . .	" " " . . . . .	. . . . . 38
" 47.	Beweinung Christi . . . . .	Zeichnung 47 . . . . .	Berlin . . . . . 39
" 48.	Taufe Christi . . . . .	" von Hoogstraten . . . . .	Albertina . . . . . 40
" 49.	Christus an der Saule . . . . .	Gemälde, Sammlung Carstanjen . . . . .	Berlin . . . . . 41
" 50.	Beweinung Christi . . . . .	Zeichnung, ehemalige Sammlung Habich . . . . .	Cassel . . . . . 42
" 51.	Beweinung Christi . . . . .	" 391 . . . . .	München . . . . . 42
" 52.	Satyr und Bauer . . . . .	" von Bol (?). . . . .	Hamburg . . . . . 45
" 53.	Traum des Petrus . . . . .	" 396 . . . . .	München . . . . . 46

### III. Bildnisse.

Abb. 54.	Junge Frau . . . . .	Zeichnung 1374 . . . . .	Ofen--Pesth . . . . . 47
" 55.	Naeherin . . . . .	" von P. Veronese, Sammlung Schmidt—Degener . . . . .	Rotterdam . . . . . 47
" 56.	Alte Frau . . . . .	Gemälde, Sammlung Altmann . . . . .	New-York . . . . . 48

### IV. Modell und Genre.

Abb. 57.	Schlafendes Mädchen . . . . .	Zeichnung 1000 . . . . .	Heseltine, London . . . . . 49
" 58.	Jakob vor Pharao . . . . .	" von Bol . . . . .	Amsterdam . . . . . 50
" 59.	Kranke Frau . . . . .	" 418 . . . . .	München . . . . . 53
" 60.	Frauen und Kind . . . . .	" 1195 . . . . .	Amsterdam . . . . . 53
" 61.	Loth und seine Töchter . . . . .	" 528 . . . . .	Weimar, Goethehaus . . . . . 54
" 62.	Studien für ein liegendes Wickelkind . . . . .	" 490 . . . . .	München . . . . . 54
" 63.	Studienköpfe . . . . .	" 1024 . . . . .	Heseltine, London . . . . . 55
" 64.	Nackte Figuren . . . . .	Radierung B. 194 . . . . .	. . . . . 55
" 65.	Mann und Kind . . . . .	Zeichnung 1013 . . . . .	Heseltine, London . . . . . 57
" 66.	Abschied des jungen Tobias . . . . .	" 1263, Hofstede de Groot . . . . .	Haag . . . . . 57
" 67.	Sogen. Judenbraut . . . . .	Radierung B. 340 . . . . .	. . . . . 58
" 68.	Frau, die sich die Haare machen lässt . . . . .	Zeichnung 1453 . . . . .	Albertina . . . . . 59
" 69.	Heilung des Tobias . . . . .	" 815, I. Reinach . . . . .	Paris . . . . . 60
" 70.	Tobiasheilung . . . . .	" 1215, Museum Fodor . . . . .	Amsterdam . . . . . 61
" 71.	Jael tötet den Sisera . . . . .	" 1253, Hofstede de Groot . . . . .	Haag . . . . . 61
" 72.	Predigt . . . . .	" 876 . . . . .	London . . . . . 63
" 73.	Figurenstudien . . . . .	" 158 . . . . .	Berlin . . . . . 63
" 74.	Kreuztragung . . . . .	" 71 . . . . .	Berlin . . . . . 64
" 75.	Reiter . . . . .	" 1355 . . . . .	Rotterdam . . . . . 64
" 76.	Schlafend liegende Figur . . . . .	" 903 . . . . .	London . . . . . 66
" 77.	Nachdenklicher junger Mann . . . . .	" 905 . . . . .	London . . . . . 66
" 78.	Lesende Sitzfigur . . . . .	" 419 . . . . .	München . . . . . 67
" 79.	Lesende Sitzfigur . . . . .	" 635 . . . . .	Paris . . . . . 67
" 80.	Christus unter den Jüngern . . . . .	" 55 . . . . .	Berlin . . . . . 68
" 81.	Jüdische Figuren . . . . .	" 1324, Teyler . . . . .	Haarlem . . . . . 68
" 82.	Modellfiguren . . . . .	" 923 . . . . .	London . . . . . 69
" 83.	Bettlerszene . . . . .	" 1451 . . . . .	Albertina . . . . . 69
" 84.	Schlafendes Mädchen . . . . .	" 914 . . . . .	London . . . . . 70
" 85.	Unbekannt. Mädchen . . . . .	" . . . . .	Albertina . . . . . 71
" 86.	Eeckhout, sitzendes Modell . . . . .	" . . . . .	Albertina . . . . . 71
" 87.	Bettler . . . . .	" 1183 . . . . .	Amsterdam . . . . . 72
" 88.	Sitzende Alte lesend . . . . .	" 131 . . . . .	Berlin . . . . . 73
" 89.	F. Bol, Gelehrter . . . . .	Radierung B. 5, Rovinski 9 . . . . .	. . . . . 74
" 90.	F. Bol, Gelehrter . . . . .	Radierung B. 8, Rovinski 16 . . . . .	. . . . . 74
" 91.	F. Bol, Gelehrter . . . . .	Radierung B. Rembrandt 145, Rovinski 28 . . . . .	. . . . . 74
" 92.	Gelehrter . . . . .	Schulzeichnung, HdG. 124 . . . . .	Berlin . . . . . 75
" 93.	Hagar verstossen . . . . .	Zeichnung 1247, Hofstede de Groot . . . . .	Haag . . . . . 76
" 94.	Christus bei Maria und Martha . . . . .	" 387 . . . . .	London . . . . . 76

			S.
Abb. 95.	Ungezogener Knabe und Frauen .	Zeichnung 140 . . . . .	Berlin . . . . . 77
„ 96.	Joseph vor Pharao . . . . .	„ 326 . . . . .	Frankfurt a. Main . 79
„ 97.	Phil. Koninck, Drei Nonnen . . .	„ Teyler . . . . .	Haarlem . . . . . 80
„ 98.	Ph. Koninck? David und Absalon .	„ 1257, Hofstede de Groot .	Haag . . . . . 80
„ 99.	Der Dorfgeiger . . . . .	„ von Phil. Koninck . . .	Albertina . . . . . 81
„ 100.	Sitzende Alte . . . . .	„ „ Nic. Maes . . . . .	Berlin . . . . . 82
„ 101.	Kniender Greis . . . . .	„ „ Bol, Teyler Mus . . .	Haarlem . . . . . 85
„ 102.	Christus und die Ehebrecherin . .	„ „ Phil. Koninck . . . .	Berlin . . . . . 87

*V. Mythologie.*

Abb. 103.	Christus bei Maria und Martha .	Zeichnung 1320, Teyler . . . . .	Haarlem . . . . . 89
„ 104.	Salomos Urteil . . . . .	„ . . . . .	Dresden . . . . . 89
„ 105.	Jacob und der blutige Rock Josephs	„ 364 . . . . .	München . . . . . 90
„ 106.	Homer . . . . .	Gemälde, Bredius . . . . .	Haag . . . . . 91
„ 107.	Der Prophet Nathan vor David .	Zeichnung 34 . . . . .	Berlin . . . . . 92
„ 108.	Studie für die „Staalmeesters“ .	„ 101 . . . . .	Berlin . . . . . 92
„ 109.	Pilatus' Handwaschung . . . . .	„ 889 . . . . .	London . . . . . 93
„ 110.	Darbringung in Tempel . . . . .	„ 1241, Kgl. Bibliothek . .	Haag . . . . . 93

*VI. Tiere.*

Abb. 111.	Vier Löwen . . . . .	Zeichnung 947 . . . . .	London . . . . . 95
-----------	----------------------	-------------------------	---------------------

*VII. Landschaft.*

Abb. 112.	Hütten . . . . .	Zeichnung 1484 . . . . .	Albertina . . . . . 96
„ 113.	Bauernhäuser . . . . .	„ 852 . . . . .	Chatsworth . . . . . 96
„ 114.	Landschaft und Bauernhaus . . .	„ 786, W. Gay . . . . .	Paris . . . . . 96
„ 115.	Malerwerkstatt . . . . .	„ 807, Mathey . . . . .	Paris . . . . . 97
„ 116.	Landschaft . . . . .	„ (Sidney Colvin, IV, 16). .	Oxford . . . . . 98
„ 117.	Landschaft . . . . .	„ 355 . . . . .	Hamburg . . . . . 99

*Der alte Tobias wirft seiner Frau den vermeintlichen Diebstahl einer Ziege vor (Buch Tobias 2, 19 ff.).*

Der blinde Alte sitzt — Profil nach rechts — mit Mütze und langem Kleid in einem Lehnstuhl bei einem zweigeteilten in zwei Rundbogen endenden Fenster, unterhalb dessen ein Tisch mit Decke und Schale steht. Er spricht mit der Frau, die rechts steht, die Linke in die Seite stemmt und mit der Rechten die widerspenstige Ziege an einer Schnur hält. Im Vordergrund ein Spinnrad, im Hintergrund zwischen den Figuren ein Kamin mit Feuer, rechts hinter der Frau eine rundbogige Pforte, innerhalb deren ein Bett mit Umhang angedeutet ist.

Feder, auf weissem Papier. 119: 200 mm. Tessin Nr. 66: „Viellard assis devant une cheminée parlant à une vieille. A la plume.“ K.M. 1812, N.M. 2008. HdG 1549 („um 1645“). Repr. Upmark: Handteckningar und verkleinert, Michel, S. 480 und J. Kruse: Rembrandt (1907), S. 78. Wahrscheinlich eigenhändiger Entwurf für das Oelgemälde in Berlin, datiert 1645 (Abb. 1).



Abb. 1. Tobiasgeschichte. Gemälde, Berlin.

Die erste Idee zum Berliner Gemälde dürfte in HdG 38 um 1645 zu finden sein, einem breiten und ausdrucksvollen Meisterblatt, das mit einigen groben, raschen Zügen nur die Figuren und die Situation selbst in drastischer Prägnanz gibt. Ueber die Echtheit dieses unmittelbar genialischen Entwurfes, wo der Grundgedanke des Gemäldes klar liegt, die Details aber ziemlich abweichend sind, kann kein Zweifel herrschen (Abb. 2).

Das nächste Stadium scheint mir HdG 1078 zu sein, eine grosse, schöne, sorgfältiger ausgeführte und reichlich lavierte Zeichnung, früher bei Fairfax Murray (F. M. Coll., Nr. 183), jetzt bei Pierpont Morgan (†). Tobias' Figur hat hier ungefähr dieselbe Gestaltung wie im Gemälde erhalten, und ausserdem ist der Hintergrund zugefügt worden, von welchem jedoch nur die Partie rechts mit dem grossen Umhangbett im Gemälde beibehalten wurde. Die Frau steht hier hinter Tobias, und die Ziege wird vom Rücken gesehen (Abb. 3).



Abb. 2. Tobias. Zeichnung 38, Berlin.

Das letzte Stadium dürfte schliesslich in unserer Zeichnung vorliegen, wenn sie von Rembrandt selbst herrührt, was mir doch am wahrscheinlichsten dünkt trotz einiger Schwächen und Unsicherheiten, welche möglicherweise auf Eile und Ungeduld beruhen. Die schliessliche Gestaltung des Gemäldes ist hier so gut wie klar. Die Raumdisposition ist im ganzen ähnlich, obgleich Details verändert worden sind (so ist der Kamin in der Mitte des Hintergrundes im Gemälde weggenommen, ebenso sind die Figuren umgestellt).

Die *Technik* ähnelt sehr HdG 1424, welche ein vollständig sicheres Blatt zu sein scheint. Die *Typen* und in einem gewissen Grade die Technik erinnern an die ganz sichere HdG 1163. (Abb. 4, Zweite



Abb. 3. Tobias, Zeichnung 1078, Pierpont Morgan.

Zeichnung ist aber deutlich eine Kopie (dafür auch in der Albertina selbst angesehen). Tobias' Figur nimmt dort in der Tat ganz dieselbe Stellung ein wie auf unserem Blatt, nur dass die Handhaltung verwechselt worden ist. Der Tobias unseres Blattes ist aber in Lebendigkeit und Ausdruck der weit überlegenere.

*Saxl (Hdschr. 1911): Wahrscheinlich vorzügliche Kopie; siehe Arch. und Ofen; Schnörkel rechts unten.*

Reihe 81; Freise-Lilienfeld I, 7).

Für die unsicheren Linien im Hintergrunde rechts des Stockholmer Blattes (welche von anderer Hand sein könnten, obgleich diese Annahme nicht wahrscheinlich ist) vgl. entsprechende auf HdG 1320 (Erste Reihe 170, Kl. I, 1 „nicht ganz zweifellos“, die Echtheit entschieden von Seidlitz – dem ich zustimme – bestritten); siehe unsere Abb. bei V, 2.

Upmark, der auch das Berliner Gemälde in diesem Zusammenhange anführt, weist auf die Aehnlichkeiten unserer Zeichnung in gewissen Details (Tobias' Figur, Das Interieur) mit dem Albertinablatt, HdG 1405, „nicht ganz zweifellos“ (Knackfuss: Rembrandt, 1895, S. 80). Diese



Abb. 4. Engel im Haus des Tobias, Zeichnung 1163, Amsterdam.

*Jakob segnet die Söhne Josephs Manasse und Ephraim (1 Moses, 48).*

Rechts Jakob en face mit Vollbart und Mütze aufrecht sitzend gegen die Polster des Bettes. Er wird im Rücken gestützt von dem stehenden Joseph, der mit seiner rechten Hand die Hände des Alten zu leiten sucht, welche eben segnend auf den Kopf des stehenden vorgeneigten Knaben gelegt werden, während der rechtsstehende Knabe zusieht und seine Linke erhebt. Die beiden Knaben werden vom Rücken gesehen und nehmen den Vordergrund ein.

Feder, mit brauner Tinte, auf weissem Papier. 122 : 144 mm. Tessin Nr. 53: „Isaac qui donne la bénédiction à son fils. A la plume”. K.M. 1824. N.M. 2022. HdG 1544 („um 1655. Studie für das Oelgemälde aus diesem Jahre in der Galerie zu Cassel”). Repr. Upmark: Handteckningar und — verkleinert — E. Michel, S. 480.

Schulkopie um 1655–56 nach verlorenem Originalentwurf von Rembrandt zum Gemälde in Kassel, welches, nach dem Galeriekatalog von Eisenmann 1656 datiert ist. Die Gesamthaltung der Komposition ist ziemlich ähnlich in der Zeichnung und dem Gemälde, das Ganze ist aber in dem Gemälde in entgegengesetzter Richtung gewendet, ausserdem dort die Mutter zugefügt und die Söhne hinter das Bett gestellt worden, so dass ihre Gesichter en face erscheinen, schliesslich sind kleinere Aenderungen in den Figuren Josephs und Jakobs, besonders des letzteren, vorgenommen worden als Folge der so wesentlich veränderten Stellung der Knaben. Als Repoussoir im Vordergrunde hat das Gemälde anstatt der Knaben einen Bettpfosten, der ganz wie ein Kopf heraufkommt — gleichsam eine Erinnerung an den früheren Entwurf. Die Komposition hat in dem Gemälde viel gewonnen, sowohl dadurch, dass alle Gesichter sichtbar geworden sind als durch das ungestörte Dominieren der herrlichen roten Vordergrunddecke in allen ihren Nuancen.

Die *Technik* zeigt dieselbe Hand wie N.M. 2066, IV, 1 (um 1658), welche gleichfalls Bleistiftvorzeichnung hat, wenn auch nicht so in jedem Detail sichtbar wie auf I, 2. Ein ungewöhnlich geschickter Kopist dürfte der Urheber dieser beiden Blätter sein.



Abb. 5. Heilung des Tobias. Zeichnung 1242, Sammlung Bredius.

Die *Technik* und die *Modelle* erinnern stark an HdG 1242 („um 1650–55”, unbekannter biblischer Gegenstand, der HdG aus Gen. XXVII : 10 \*) entnommen zu sein schien: „der junge Joseph, der seinem Vater den Traum von den sich vor ihm beugenden Getreidegarben erzählt”, Zweite Reihe 51). Saxl deutet dieses Blatt als Jakob, das Wildpret Isaak bringend, vermutlich im Hintergrunde Rebecka, glaubt Jakob = Titus, Isaak = dem Dresdener Greisenporträt von 1654 und datiert die Zeichnung um 1655; während schliesslich Wickhoff, Seminarstudien (Nr. 21) noch eine dritte Erklärung gibt, nach meiner Meinung die ungesuchteste und wahrscheinlichste: Tobias heilt seinen blinden Vater. (Abb. 5). Die Technik erinnert ferner sehr an HdG 396 („um 1650–55” Vierte Reihe 2); man bemerke besonders die Ähnlichkeit zwischen den Händen von Petrus und den Händen der Figuren unserer Zeichnung, gleichwie

\*) [Es muss bei HdG richtig heissen: Gen. 37, 10. N.]

die Art, mit weit abstehenden Strichen zu schattieren, (siehe unsere Abbildung bei II 26) und an HdG 601 („um 1650–55, der Schule Rembrandts zugewiesen“, Dritte Reihe 3 und Kl. V, 45, wo das Modell zu Zacharias dasselbe wie zu Jakob in unserer Zeichnung zu sein scheint) „und – besonders was die Hände betrifft – an HdG 864 (Kl. III, 60, Vierte Reihe 78). Die Technik hat auch eine gewisse Aehnlichkeit mit HdG 56 („um 1645“, Erste Reihe 3); siehe unsere Abb. bei II, 2. Das Motiv erinnert an das Blatt HdG 829 („um 1635“, Erste Reihe 76) und an HdG 1337 (Zweite Reihe 55), welche beide offenbar Isaak den *Jakob* segnend darstellen, nicht *Esau*, wie Saxl aus dem Grunde annimmt, dass Isaak dasselbe Modell sei wie auf dem Gemälde: Isaak segnet Esau, Belton House, um 1636. Für die Haltung Josephs auf unserer Zeichnung vgl. schliesslich die Figur Bathsebas in HdG 830 („um 1640“, Erste Reihe 51).

Im Kupferstichkabinett zu Berlin befindet sich eine schwache Schulkopie (unter „Rembrandts Schule“, Nr. 1140) nach unserer Zeichnung oder deren Vorbild. Die Kopie ist mit Gelb, Rot und Grün koloriert, und ausserdem sind im Hintergrunde farbige Gardinen zugefügt.

Saxl, der mich zuerst auf die Bleistiftvorzeichnung in diesem Blatt aufmerksam machte, sagt (Hdschr. 1911): „Bleistiftvorzeichnung bis in die Details. Kopie“. In seinen Echtheitskriterien (Hdschr. 1912) sagt derselbe Forscher, „dass die Datierung um 1655 nach dem ganzen Stil stimmt. Man sehe namentlich den in impressionistischer Weise leergelassenen weissen Bart. Aber sie gilt nicht für das Blatt selbst, sondern für dessen Vorlage.“ Saxl vergleicht treffend unsere I, 2 mit unserer IV, 20 aus ungefähr derselben Zeit, um „an der rechten Kontur des Bartes von I, 2, an der Art, wie das linke Kind vorn angegeben ist, an dem Wolkenkissen das in dieser Zeit bei Rembrandt absolut unmögliche Schnörkelhafte des Strichs zu erkennen. Saxl vergleicht I, 2 auch mit unserer II, 5, dem Bart beim Mann nächst Christus und der Behandlung einer Rückenfigur, um die Unehlichkeit von I, 2 deutlich zu machen.

Hind (nach Repr.): Unsicher.

I, 3 (06)

### *Abraham und Isaak beim Scheiterhaufen.*

2052  
(1541)

Abraham mit Turban und Mantel steht links en face hinter dem Scheiterhaufen und wendet sich sprechend und mit beiden Händen demonstrierend (die rechte Hand zweimal gegeben, gesenkt und



gehoben) nach rechts gegen Isaak, der mit Reif um die Stirn und in kurzem Rock rechts mit gespreizten Beinen dasteht, während er die Hände über dem Magen faltet und das Gesicht im Profil nach links gegen den Vater wendet.

Feder, auf weissem Papier. 229 : 195 mm. Tessin Nr. 21: „Abraham dispose son fils au sacrifice. A la plume“. K.M. 1852. N.M. 2052. HdG 1541 („Abraham ist sicher von Rembrandts Hand, bei Isaak erscheint es zweifelhaft“).

Möglicherweise eine Vorstudie zu Radierung B. 34 (1645). Die Technik etwas ähnlich HdG 604 (Erste Reihe 154b, Kl. V, 29). Die Verschiedenheit in der Ausführung, welche sich zwischen den zwei Figuren unserer Zeichnung zeigt und von Upmark mit diesen Worten charakterisiert wird: „Die Figur Abrahams ausgezeichnet, die Isaaks überarbeitet“, dürfte doch kaum dazu berechtigen, Isaak als von anderer Hand ausgeführt zu betrachten. Das Schwache in der Figur Isaaks besteht nämlich, soweit ich sehen kann, nur in den Händen, übrigens ist sie vortrefflich gezeichnet, steht ausgezeichnet und hat ein Gesicht, das wenigstens ebenso ausdrucksvoll wie das Abrahams ist.

Abb. 6. Abraham und Isaak. Zeichnung 86, Berlin.

Vermutlich dieselbe Hand, wie eine andere Zeichnung mit Abraham und Isaak, HdG 86, „nicht ganz zweifellos“, die eine gleichzeitige, in vielem verwandte Fassung derselben Szene darstellt, aber schlechter ausgeführt ist. (Abb. 6.) Sowohl unser Blatt wie HdG 86 sind wahrscheinlich *Schulbilder*, obgleich die Möglichkeit, dass *unser* Blatt von Rembrandt selbst herrühre, mir nicht ganz ausgeschlossen scheint.

Die *Technik* (Abrahams Kopf mit dem Turban und die Weise, wie die Augen eingezeichnet sind) erinnert z. B. ziemlich stark an die sichere frühe Rembrandtzeichnung, HdG 85 „um 1635–38“ (Erste Reihe 195) und HdG 1363 „um 1630–35“ (Abb. 7. Dritte Reihe 89), welche jedoch unserem Blatte überlegen sind. Wenn unser Blatt Schulbild ist, könnte die Variante des gesenkten rechten Armes A.s. eine Korrektur von Rembrandt sein.

v. Seidlitz bezweifelt die Echtheit des Blattes, betrachtet es aber als im ganzen von derselben Hand.

Hind: Rembrandt im ganzen Bilde.

G. Falck: Zweifelhaft.

Saxl (Hdschr. 1911): „Das ganze Blatt im Anschluss an die Radierung B. 34 von 1645, der Junge sicher von Hoogstraten, vgl. das Haar usw., etwa Charitas, Hamburg. Da Abraham dem Stil nach nicht Vorstudie zu B. 34 sein kann, schon deswegen?? und nach diesem von einem Schüler (wem?)“.

Isaak hat wirklich eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Figurenstil Hoogstratens, doch kaum genug, um ihn diesem Künstler zuzuschreiben.



Abb. 7. Köpfe. Zeichnung 1363, Sammlung Teixeira de Mattos.

I, 4 (06)

2044  
(1543)

### *Abraham im Begriff Isaak zu opfern.*

In der Mitte Abraham stehend hinter Isaak, der nackt mit gefalteten Händen und gebundenen Füßen en face schräg nach rechts auf dem Scheiterhaufen ausgestreckt liegt; der Knabe wendet sein Gesicht empor zum Vater, der eben damit beschäftigt scheint, das Schwert zu ergreifen (oder den Kopf Isaaks zu binden?). Rechts hohes Laubwerk, in welchem der Widder(?) sich zu befinden scheint. Links öffnet sich eine Aussicht gegen einen niedrigeren Plan, ein Tal mit Laubbäumen, begrenzt im Hintergrund von einem Felsen rechts, einem Turm links; in dem niedrigen Plane links erblickt man zunächst dem Vordergrunde ein Paar Köpfe (die zwei Knechte Abrahams?); höher hinauf gegen den Hintergrund ist der Umriss mit dem Turme in einer zweiten Variante dargestellt (Rembrandt setzt einen ähnlichen Umriss mit Turm hoch hinauf gegen den Hintergrund in der Radierung B. 72, 1642); in der linken Ecke des Vordergrundes ein Stab auf dem Boden. Die Beleuchtung kommt hoch oben von links durch einen Sonnenstrahl, der die Hauptfiguren trifft. Ein gezeichneter Rahmen, oben abgerundet, umschließt die Szene.

Feder, mit Bister laviert, auf weissem Papier; weisse Lichter sind mit Deckfarbe auf den Gesichtern der Hauptfiguren, Abrahams Hand und der Partie rechts unten unterhalb des Laubwerkes angebracht. 230 : 200 mm. Tessin Nr. 32: „Sacrifice d'Abraham. Sujet cintré, à la plume“. K.M. 1844. N.M. 2044. HdG 1543 („Um 1635. Studie für das Bild in der Eremitage“).

Die *Technik* in den Akzessorien: Bäume und Hintergrund erinnert etwas an HdG 346 (Abb. 8. Erste Reihe 132) und HdG 345 („Um 1653“, Erste Reihe 133).

Für Komposition und Hintergrund vgl. auch das Gemälde *Noli me tangere* in Buckingham Palace, 1638, und die Zeichnung dazu HdG 1275 (Zweite Reihe 99).



Es scheint unglaublich, dass unsere Zeichnung von Rembrandt selbst herrühren könne. Denn sie lässt fast ganz und gar feste Stützpunkte vermissen; alles fließt, und Abraham ist sehr schlecht gezeichnet, Isaak etwas besser. Mit grösster Wahrscheinlichkeit ein Schulbild um 1635–40, das in Verbindung



Abb. 8. Hieronymus. Zeichnung 346, Hamburg.

steht mit den Gemälden desselben Gegenstandes von 1635 (Petersburg, eigenhändig) und 1636 (München, von R. retuschiertes Schulbild), aber nicht mit der grossartigen Radierung B. 35 (1655). Vgl. übrigens auf unserer I, 17 mit demselben Gegenstand (Schulbild) die Figur Isaaks. Eine kräftige (eigenhändige) Zeichnung mit demselben Gegenstande ist HdG 198 (Woermann 309), welche wohl doch etwas später anzusetzen ist, um 1640, und sehr verschieden ist in allen Beziehungen.

Dieselbe Hand wie in unserer Zeichnung findet sich in einem Brustbild eines Greises in der Sammlung Heseltine, London (Coll. J. P. H. Bl. 21), „Studie zu einem Apostel oder Philosophen“, eher aber „Studie zu einem Abraham im Begriff, Isaak zu binden“ (vgl. die Stellung mit der ähnlichen Abrahams auf unserer Zeichnung!). Dieses Blatt ist in dem Katalog HdG.s, soviel ich sehen kann, nicht aufgenommen — ganz mit Recht.

Saxl (Hdschr. 1911): Rembrandt um 1635. Vgl. das Laub von HdG 31 (Erste Reihe 22. Graul, Nr. 29), um 1635 (Bode 207). Dennoch?

I, 5 (06)

2003  
(1546)

### Manoahs Opfer.

Rechts im Vordergrund kniet die Frau Manoahs, Profil nach links mit gefalteten, gehobenen Händen und geneigtem Kopf in stillem Gebet versunken. Links neben ihr liegt auf dem Boden Manoah (Simsons Vater) en face auf seinem Gesicht, die Hände gefaltet, der Kopf auf dem Arm ruhend; links der Altar, wo ein Feuer lodert, und über demselben ein vom Rücken gesehener Engel, der mit ausgebreiteten Händen, das Gesicht in verlorenem Profil gegen die Betende gewendet, als Lichtfigur hinaufschwebt. Im Hintergrund eine Hauswand mit Tür rechts und Fenster links, zu äusserst nach rechts ein grosser Laubbaum.



Abb. 9. Opfer Manoahs. Gemälde, Dresden.

Feder, mit Tusche laviert auf weissem Papier. 232 : 201 mm. Tessin Nr. 70: „L'Ange qui quitte Manué et sa femme. Machette a l'encre de la chine“. K.M. 1807. N.M. 2003. HdG 1546 („Um 1641. Studie für das Bild in der Dresdener Galerie aus diesem Jahre“).

Saxl findet es „kaum zweifelhaft“, dass die Zeichnung eine Studie für das *Dresdener Gemälde* (Abb. 9) sei; Wickhoff, Seminarstudien, führt das Blatt (als Nr. 5) als Studie zum Gemälde an.

Repr. Erste Reihe 128 und verkleinert, E. Michel S. 268 u. C. Neumann: R.s Handzeichnungen, Nr. 63. W. Becker: Rembrandt als Dichter, Taf. XII. In dem Texte des zuletzt genannten

Werkes (108/9) ist eine feine formale Analyse des Blattes als eines barockartigen Zwischengliedes

zwischen der renaissancemässigen, Tintorettoartigen Zeichnung HdG 791 (*Abb. 10*, Dritte Reihe 29) und dem vollständig Rembrandtschen Gemälde von 1641.

Es ist deutlich, dass unsere Zeichnung eine Studie zu dem genannten Gemälde in Dresden ist, wie schon Upmark seinerzeit bemerkt hat. Die Komposition ist dieselbe mit Ausnahme davon, dass im Gemälde Manoah aufrecht dargestellt ist, wodurch das Gesicht sichtbar geworden, und dass der Engel die Flügel verloren, was wohl auf einer treueren Verdolmetschung der Bibelstelle (Buch der Richter, Kap. 13) beruht, nach welcher Manoah erst aus dem Verschwinden des Mannes in der Opferflamme „vernahm, dass es ein Engel Gottes war“.

Eine weitere wichtige Veränderung ist, dass im Gemälde die Höhe des umgebenden Raumes, der zugleich oben horizontal abgeschnitten wurde, bedeutend vermindert wurde, wodurch die Figuren mehr hervortreten. Ein flüchtigerer Entwurf zum Gemälde ist HdG 791 (Dritte Reihe 29 und W. Becker, Rembrandt als Dichter, Taf. XII), deren Raumdistribution der in unserer Zeichnung verwandt ist, sonst aber mehr als diese vom Gemälde abweicht, die Figur Manoahs ausgenommen, welche auch in HdG 791 aufrecht mit gefalteten Händen kniet, obgleich in entgegengesetzter Richtung gewendet.

Zwei Berliner Zeichnungen: HdG 30 u. 31 (die letztere: *Abb. 11*. Erste Reihe 22 u. Graul, Nr. 29. Beide Freise-Lilienfeld 14 u. 15) mit demselben Gegenstand zeigen eine Version, die unserer Zeichnung und dem Dresdener Gemälde sehr ungleich ist.

Saxl sagt von HdG 31 (von HdG sicherlich mit Recht „um 1635–40“ datiert), dass sie „offenbar nicht Vorstudie“ zum Gemälde sei „sondern ein früherer Entwurf“, und hebt das stürmische der Bewegungen wie auch die ganz auf linearer Basis beruhende Komposition hervor. Auch HdG 30 dürfte mit Sicherheit ein früheres Stadium repräsentieren; darauf deutet die ziemlich gekünstelte und sonderbar nach aussen gewendete Komposition, wo alle Figuren auf einer Bühne für einen unsichtbaren Zuschauer, gegen welchen sie sich wenden, zu spielen scheinen. Gleichfalls viel früher, aus den 1630er Jahren, ist eine etwas zweifelhafte Zeichnung in Dresden mit demselben Motiv, HdG 202, auch theatralisch und nach aussen gewandt; Manoah kniet dort im Vordergrund im Profil mit ausgestreckten Armen; seine Frau kommt im Hintergrund stehend zum Vorschein, gleichfalls mit ausgebreiteten Armen, während der Engel mit gleicher Armbewegung im Vordergrund nach rechts schwebt, vom Rücken seitwärts gesehen.



*Abb. 10.* Opfer Manoahs. Zeichnung 791, Sammlung Mathey.



*Abb. 11.* Opfer Manoahs. Zeichnung 31, Berlin.

*Gegenstand* und *Komposition* zeigen eine gewisse Aehnlichkeit mit einer Zeichnung in der Albertina (abg. Sch. u. M., Bl. 621, nicht in HdG.s Katalog aufgenommen): Der Engel verlässt die Familie des Tobias. Die Radierung mit demselben Gegenstand B. 43, vergleicht Upmark mit unserer Zeichnung, dabei hervorhebend, dass diese Radierung (1641 datiert) gleichzeitig ist. Zwei Zeichnungen von P. Lastman: Der Engel verkündigt Manoah und seiner Frau die Geburt Simsons, befinden sich nach K. Freise, Lastman S. 206 in Berlin und Braunschweig. Das Berliner Blatt ist bei Freise abgebildet (Nr. 38). Keine Aehnlichkeit in der Fassung des Gegenstandes tritt hier zwischen Rembrandt und seinem alten Lehrer zutage. Die Technik aber, lavierte Federzeichnung mit starken Schatten, hat eine gewisse Aehnlichkeit mit der von Rembrandt angewendeten.

Saxl (Hdschr. 1911): „Vorstudie zu Bode 243, Manoahs Opfer, 1641, Dresden. Dagegen HdG 30, 31, 202 (resp. deren Vorlagen) früher“.

1, 6 (07)

1993  
(1548)

### *Hiob und seine Freunde.*

Rechts auf einer gemauerten Bank sitzt Hiob nach links gewendet, nackt, mit einem Lendentuch bekleidet; er wendet klagend das Gesicht nach oben, die Augen gegen den Himmel richtend und hebt die rechte Hand gegen den Kopf. Die Linke ruht in seinem Schosse; vor seinen Füßen steht auf dem Boden eine Schale und eine Flasche von Thon. Links von Hiob und gegen ihn gewendet steht im Profil nach rechts einer von seinen Freunden, mit Mütze und langem Rock, beide Arme in die Luft hebend; die Finger der beiden Hände sind gespreizt, und in seiner höher gehobenen linken Hand hält er ein Schwert (?), dessen Spitze just oberhalb des Kopfes von Hiob endet. Vielleicht hat Hiob Kap. 15 Rembrandt vorgeschwebt. Der eine von Hiobs Freunden, Elifas, fragt Hiob u. a.: „Was siehst du so stolz, oder warum wölben sich deine Augen so?“ und macht später Hiob diesen Vorwurf: „Der Gottlose bebet sein Leben lang. Glaubt nicht, dass er möge dem Unglück entrinnen und versieht sich immer des Schwertes“ \*). Links steht der zweite Freund an der rechten Seite eines Pfeilers, gegen den er sich lehnt, in einer apathischen Haltung, die Hände über dem Magen gefaltet und das Gesicht mit unbestimmtem Ausdruck nach rechts aufwärts gewendet; er trägt eine oben abgerundete Mütze, langen Rock und vorn offenen Mantel über die Achseln geworfen. Links von ihm sitzt auf der runden Basis des Pfeilers der dritte Freund nach rechts gewendet mit Pelzmütze und Mantel, das Kinn in die rechte Hand stützend. Im Hintergrund über dem am Pfeiler stehenden Freunde die Krone eines Laubbaumes angedeutet, rechts über dem Kopf Hiobs eine Mauer mit einem hölzernen Laden. Oben abgerundet.

Man sieht durch die Zeichnung mehrere Spuren von Aenderungen. Hiob hatte ursprünglich sein Gesicht im Profil gegen den Boden niederblickend und den rechten Arm gesenkt. Die Korrektur des Armes ist eine doppelte (erst nur der Unterarm gehoben, später endgültig der ganze Arm). Hinter dem nächst Hiob stehenden Freund war ursprünglich eine Fensteröffnung oder eher eine Mauerlücke, worin man den oberen Teil einer barhäuptigen Figur sieht, die nach rechts blickt, ernsthaft prüfend und über die Freunde staunend; diese Figur ist wahrscheinlich der junge *Elihu*, der (Hiob Kap. 32) erst still stand, den Auslassungen Hiobs und seiner drei Freunde horchend, aber zuletzt, als die Freunde keine Worte mehr finden konnten, sich nicht halten konnte, sondern das Schweigen brach und eine längere Strafpredigt gegen beide Seiten hielt, mit diesen Worten anfangend: „Ich bin jung und Ihr seid alt“. Zwischen den beiden stehenden Freunden erblickt man eine andere, halb ausgewischte stehende männliche Figur

\*) Vgl. Hamann: Rembrandts Radierungen, S. 88, „die Art Rembrandts, die Bibel ins Bild zu übersetzen, alle der Sichtbarkeit zugänglichen menschlichen Züge sich vorzustellen und möglichst wörtlich und realistisch zu übernehmen.“

mit leicht vorgeneigtem Kopf in Profil nach rechts gegen Hiob gewendet; sie ist mit Turban und langem Rock bekleidet, stützt die rechte Hand gegen die Hüfte und begleitet ihre Rede mit der vorgestreckten Linken.

Feder, mit Bister laviert, mit Einsetzungen von weisser Deckfarbe und (auf dem halb ausgewischten stehenden Mann mit dem eingestemmtten Arm) schwachem Grün, ausserdem Spuren von schwarzer Kreidevorzeichnung, auf weissem Papier. 180 : 238 mm. Tessin Nr. 78: „Job et ses amis. Dessein arrêté au bistre.“ K.M. 1799. N.M. 1993. HdG 1548 (auch in der Einleitung, S. XIX, erwähnt als „eine ganze Reihe von Veränderungen“ zeigend). Repr. Zweite Reihe 11 und, verkleinert, É. Michel S. 517.

Diese Zeichnung zeigt eine Mischung von Schwäche und Stärke, welche sie zu einer der interessantesten und schwersterklärlichen in unserer Sammlung macht. Die Vermutung G. Falcks, dass wir es hier mit *einer Schülerzeichnung, welche Rembrandt retuschiert hat*, zu tun haben, scheint mir wohl begründet. Deutliche Schülerarbeit ist die Figur Hiobs in ihrer ersten Fassung mit der linkischen und ängstlichen Zeichnung des Nackten und dem zahmen Kopf. Rembrandt hat diese Figur und ihre nächste Umgebung fast unberührt gelassen; die wenigen Aenderungen aber, die er gemacht — das neue emporblickende pathetische Gesicht und der rechte Arm — sind von grösster Wirkung. Die ursprüngliche Zeichnung hatte, wie es scheint, noch vier Figuren, nämlich nächst Hiob die in der Maueröffnung hervorsehende Person, welche sich von Hiob wendet, und die Gruppe der drei alten Freunde, gebildet aus den zwei noch übriggebliebenen Figuren am Pfeiler zusammen mit der jetzt zur Hälfte ausgewischten stehenden Figur mit dem eingestemmtten Arm. Diese etwas zusammengedrückte Gruppe gefiel Rembrandt nicht ganz, der auch die Verbindung zwischen Hiob und den übrigen Personen gar zu lose gefunden haben dürfte. Er nahm also den Mann mit der Hand in der Seite weg, ebenso die Figur in der Maueröffnung und ersetzte diese beiden durch eine neue, den Mann mit den erhobenen Händen nächst Hiob. In dieser Weise entstand eine harmonisch abgerundete Figurengruppe in Halbkreisform — zwei stehende in der Mitte, eine sitzende auf jeder Seite — und Hiob wurde in nähere Verbindung mit den drei Freunden gebracht.

Und als nun Rembrandt gerade dabei war, zu retuschieren, konnte er es nicht lassen, mit einigen kräftigen sicheren Strichen Leben und Saft in die Hintergrundpartie mit dem Pfeiler und dem Laubbaum zu geben, und vermutlich ging er noch weiter und verstärkte den sitzenden Mann links. Die Hand des Schülers tritt jetzt so gut wie alleinherrschend in beinahe dem ganzen äussersten Viertel der rechten Seite des Bildes hervor wie auch in der stehenden Figur am Pfeiler (und den beiden ausgewischten), während im übrigen die Hand Rembrandts herrscht.

Daher diese eigentümliche, zuerst verwirrende Wirkung, die diese Zeichnung hervorbringt.

Wie schon Upmark angemerkt, findet sich dieselbe Komposition in der Albertina in Wien (Inv. Nr. 8784), aber, sagt Upmark, ohne Spur von Aenderungen, vermutlich später als die unsrige; auch diese mit Feder ausgeführt und mit Bister laviert. Karl Madsen (Studier fra Sverig, S. 68) sagt, dass unsere Zeichnung „echt scheint, obgleich die Albertina ein ganz entsprechendes Blatt“ besitzt. HdG nimmt kein solches Albertinablatt in seinen Katalog auf und erwähnt bei unserem Blatt nichts von der Existenz eines anderen ähnlichen. Ich selbst habe leider bei meinem Besuch in der Albertina-Sammlung das Blatt nicht gesehen, und später ist das Blatt verlegt worden, so dass ich keine Abbildung davon bringen kann. Dr. Meder erinnert sich jedoch, dass das Albertinablatt mit dem Original strichgetreu übereinstimmt, nur dass die Linien *schwer* und kopistenmässig erscheinen. Auch die Grösse der beiden Blätter ist genau dieselbe, so dass man annehmen muss, hier liege eine Pause vor. Saxl vermutet, dass der Sitzende links dasselbe Modell sei wie der verlorene Sohn in der Radierung B. 91 (1636) und datiert daher die Zeichnung um 1636.

Die Beziehung ist wenig überzeugend, die Datierung zeigt aber vermutlich in der rechten Richtung. Denn nach meiner Meinung weist der Stil unserer Zeichnung in den Händen und dem Hintergrunde mit Architektur und Baum auf die Zeit *um 1640*. (Vgl. die Radierungen B. 43, 1641; B. 120 um 1641 und B. 40 um 1640 nach Seidlitz und Hind; der letztere jedoch mit dem Zusatz „or later“.)

Ein anderes interessantes Beispiel, wie Rembrandt mit kräftigen Strichen eine zahme Schulzeichnung überarbeitet, ist HdG 47 (siehe hierüber HdG: Katalog).

É. Michel (briefliche Mitteilung v. 5. I. 1908) nennt unsere Zeichnung „si touchant, si expressif“.

Saxl (Hdschr. 1911): Schülerzeichnung. Bei dieser Kreidevorzeichnung, Korrektur um 1655, vgl. HdG. 1605 = Kr. IV, 23. Die Beziehung auf dieses Blatt – übrigens wahrscheinlich ein Schulbild – scheint mir nicht treffend.

In seinen Echtheitskriterien (Hdschr. 1912) sagt Saxl von unserem Blatte: „Gerade die von dem Schüler gezeichneten Teile zeigen die Kreidevorzeichnung“.

Saxl bemerkt, dass die Zeichnung HdG 1302 (Zweite Reihe 97, Coll. HdG 16, eine Fälschung nach Wurzbach, der möglicherweise Recht hat) denselben Gegenstand wie unsere Zeichnung hat.

Die Behandlung in den beiden Blättern ist aber in allen Fällen vollkommen verschieden. Wickhoff: Seminarstudien, Nr. 18, gibt schon dieselbe treffende Deutung von HdG 1302 wie Saxl \*).

I, 7 (08)

2071  
(1563)

*Saul (?)*.

Sitzende ganze Figur eines alten beleibten Mannes im Profil nach rechts, der sichtbare rechte Arm auf der Lehne des Stuhles ruhend. Er trägt hohen Turban mit Zipfel, langen Rock und Mantel, welcher nach links über die Rückenlehne des Stuhls zurückgeschlagen ist.

Feder, auf graulichem Papier; einige Kohlenstriche, beinahe verwischt, kommen unter der Zeichnung zum Vorschein. 136: 106 mm. Tessin, wahrscheinlich Nr. 10: „Viellard en grand bonnet, assis. A la plume.“ K.M. 1870. N.M. 2071. HdG 1563 („Vielleicht Saul und die Hälfte einer Darstellung: „David vor Saul“, zu der die vorhergehende Zeichnung \*\*) die Ergänzung bildet“).

Vgl. das Gemälde: David spielt vor Saul (um 1630–31, Städelsches Institut, Frankfurt a. M.).

*Schulzeichnung* um 1630–40 von derselben Hand wie die folgende Nr. N.M. 2073 (I, 8).

Eine Einwirkung lässt sich hier spüren von verschiedenen Jugendgemälden Rembrandts mit in Mäntel gehüllten Figuren, deren Schleppe über die Rückenlehnen hinaufgeworfen sind (siehe die Anmerkungen zu N.M. 2065 IV, 10).

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft. Hind und Seidlitz (nach Repr.): Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911) von dieser und der folgenden Nummer (I, 8):

„Die verwischte Kreidezeichnung jedenfalls nicht Vorzeichnung eines Kopisten. Nicht Rembrandt. Augen ohne Brauen, Hand auf I, 8, Wiederholung des rechten Beines in beiden Blättern.“

\*) [In meinem Buch: Aus der Werkstatt Rembrandts, 1918, habe ich im Abschnitt: Korrigierte Zeichnungen R.s und die Frage der Doppeldatierung die Stockholmer Hiobzeichnung sowie die in Kruses' Text angeführte HdG 47 eingehend besprochen und meine abweichende Meinung begründet. Ich unterlasse es, hier die obigen Auffassungen zu kritisieren und begnüge mich, auf mein genanntes Buch zu verweisen. N.]

\*\*\*) Hier die nachfolgende, N.M. 2073 (I, 8).

I, 8 (08)

2073  
(1562)*David (?)*.

Junger sitzender Mann, ganze Figur nach rechts vorgeneigt, der Kopf en face etwas nach links, die rechte Hand mit ausgespreizten Fingern (wie um in die Saiten der Harfe zu greifen) in die Luft gehoben, die linke Hand gerade ausgestreckt. Er trägt Turban mit Zipfel, langen Rock und Mantel, dessen Schleppe über die Rückenlehne des Stuhles hochgelegt ist.

Feder, auf graulichem Papier, Kohlenstriche wie auf der vorhergehenden Nummer. 110:87 mm. Tessin, wahrscheinlich Nr. 8: „Turc assis a la plume.“ K.M. 1872. N.M. 2073. HdG 1562 („Vermutlich die eine Hälfte einer Darstellung „David vor Saul“, zu der die folgende \*) Zeichnung die andere Hälfte bildet“).

*Schulzeichnung* um 1630–40 von derselben Hand wie die vorige Nummer N.M. 2071 (I, 7). Vgl. diese!

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft;  
Seidlitz ( „ „ ): Sicher falsch;  
Hind ( „ „ ): Nicht Rembrandt;  
Saxl, siehe vorige Nummer.

1676/75  
(Nicht in HdG.s Kat.  
aufgenommen).

I, 9 (1911)

*Tempelszene: Der Hohepriester auf seinem Throne, von Knienden umgeben.*

Rechts im Mittelgrunde sitzt im Licht der Hohepriester auf einer Erhöhung hinter zwei freistehenden, kurzen, leuchtenden, kupfernen Säulen (Boas und Iachin), I Könige 2, 21. Im Vordergrund rechts vom Hohenpriester eine sitzende männliche Figur im Profil nach links, links vom Hohenpriester ein stehender Mann vom Rücken gesehen, in seiner rechten Hand das Rauchfass, in der Linken einen hohen Stab (?) haltend; diese beiden Figuren bilden eine dunkle Silhouette gegen das Lichtmeer um den Hohenpriester, welches hervorgerufen wird von einem Sonnenstrahl, der von den finsternen Tempelgewölben links in einem immer zunehmenden Crescendo nach dem Hohenpriester zu durchbricht, der sich in dem Höhepunkt des Lichtes befindet. Im Hintergrund erblickt man, ziemlich stark beleuchtet, vier Kniende zwischen den Säulen und zwei Kniende rechts von der rechten Säule. Links von der linken Säule ein stehender Mann, nur teilweise beleuchtet, niederblickend über eine Schar von 11 Personen (Männer und Frauen, 9 Kniende, 2 Stehende, welche im Halbdunkel links zum Vorschein kommen; der Kopf des Vordersten (eines knienden Greises) gegen die linke Säule sich abzeichnend. Im Hintergrunde ragt links ein Pfeiler aus dem umgebenden Dunkel empor, das nach dem linken Rande zu immer tiefer wird.

Feder mit Tusche, mit Sepia laviert; hie und da im Boden bei den Figuren rote Kreide sparsam hervorleuchtend; der Weg des Sonnenstrahles ist mit weisser Deckfarbe bezeichnet, welche in dem dunklen linken Teil des Bildes halb ausgewischt ist, aber nach dem höchsten Lichtpunkt, dem Hohenpriester zu, immer deutlicher wird. 177:251 mm. Bezeichnet von späterer Hand mit Bleistift auf dem Karton: „Rembrandt“ (halb ausgewischt). N.M. 1676/75 (aus der Handzeichnungs-Sammlung des schwedischen Bildhauers J. T. Sergel, 1740–1814). Nicht bekannt für HdG.

Die Reproduktion ist *unrichtig in die Gruppe I, Altes Testament, eingeordnet* worden, weil ich erst lange Zeit nach der Ausführung des Lichtdruckes fand, mit welchem Gemälde das Blatt zu tun hat.

Entwurf von Rembrandt -- oder möglicherweise von einem Schüler oder Nachahmer (S. Koninck?) nach der Skizze des Meisters zur *Hintergrundpartie* seines Gemäldes: *Christus und die Ehebrecherin*, 1644, National Gallery, London. (Abb. 12, Ausschnitt.)

\*) Hier die vorige, N.M. 2071 (I, 7).

Repr. in Kruse: Rembrandts färger 1912 und die deutsche Ausgabe desselben Buches 1913, Nr. 73. Die Zeichnung weicht von dem Gemälde in einigen wenigen Punkten ab.



Abb. 12. Christus und die Ehebrecherin. Ausschnitt aus dem Gemälde, London.

Die Zeichnung weicht von dem Gemälde in einigen wenigen Punkten ab. Die sitzende Figur am weitesten rechts ist im Gemälde viel entfernter vom Hohenpriester, die Säule links ist dort etwas höher, links von derselben Säule erblickt man im Gemälde nicht die drei Figuren, welche auf der Zeichnung sich zwischen den beiden vordersten Knienden befinden; diese zwei letztgenannten Figuren aber befinden sich im Gemälde mehr rechts, so dass sie die Säule zwischen sich in der Mitte haben; zwischen den Säulen fünf Köpfe anstatt vier auf der Zeichnung.

Uebrigens fast vollkommene Uebereinstimmung zwischen dem Gemälde und der Zeichnung. Doch ist die Beleuchtung in der Zeichnung stärker, während im Gemälde diese ganze Hintergrundpartie in der Lichtwirkung herabgestimmt worden ist zu Gunsten der Hauptszene vorn, wo derselbe Lichteffect in stärkstem Grade wiederholt

wird; die Hintergrundpartie wird dort somit eine schwächere Begleitung zum Hauptmotiv, demselben seinen harmonischen Abschluss gebend, indem sie es in ein freilich reich durchgearbeitetes, aber leise hinsterbendes Finale ausklingen lässt.

Was die *Komposition* selbst betrifft, so bedient sich Rembrandt schon in der Radierung, Christus vertreibt die Wechsler aus dem Tempel, B. 69 (1635), einer ähnlich erhöhten Hintergrundszene mit einer Menge von Figuren vor dem Hohenpriester, und in einer seiner letzten Radierungen, Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels, B. 94 (1659), kehrt eine solche Partie als Mittelgrund wieder, auch hier mit den beiden berühmten Säulen, deren vom Bibeltexte abweichende Aufstellung in Christus und die Ehebrecherin, „nicht in der Vorhalle sondern



Abb. 13. Simeon im Tempel. Zeichnung 989, Heseltine.

am obern Ende der Treppe, die zum Sitz des Hohenpriesters hinaufführt”, Kolloff (Rembrandt, Note 63)

als einen von den Beweisen der poetischen Freiheit anführt, welche Rembrandt sich aus pittoresken Rücksichten dann und wann gegen den gewöhnlich so treu befolgten Bibeltext erlaubt.

*Komposition* und *Technik* erinnern sehr an HdG 989: Simeon im Tempel, (Abb. 13) „um 1640–45“ (Erste Reihe 184, Coll. Heseltine 1907, Nr. 61; 1913, Nr. 3; Graul Nr. 38) mit ähnlichen Lichteffekten, doch heller gehalten und geistreicher gezeichnet, keinen Platz für Zweifel lassend. In denselben Beziehungen gehört hierher eine in HdG-Kat. nicht aufgenommene Zeichnung bei Heseltine: Joseph offenbart sich seinen Brüdern (Coll. Heseltine 1907, 68), vermutlich Schulbild, und HdG 1401 (Abb. 14, Sch. u. M. 1137), welche in der Albertina-Sammlung jetzt Salomon Koninck zugeschrieben wird, von HdG aber als sicher von Rembrandt bezeichnet wird, was mir richtig vorkommt (vgl. z. B. die ähnliche HdG 61, Freise-Lilienfeld II, Nr. 49). Die Technik gleicht auch sehr HdG 70 (Abb. 15, Erste Reihe 198, stark angezweifelt von Seidlitz, nicht ohne Grund). *Lichtkomposition* und *Figurenzeichnung* zeigen auch Ähnlichkeit mit HdG 885 „um 1648“ (Erste Reihe 190: Hind, R.s etchings I, XIII), Entwurf zum Gemälde: Der barmherzige Samariter, im Louvre.



Abb. 14. Joseph vor Pharaon. Zeichnung 1401, Albertina.

Am ungesuchtesten und natürlichsten scheint es mir, die Zeichnung als von Rembrandt selbst ausgeführt und als eines von den Beispielen der Tonschönheit, welcher er zu dieser Zeit und auch später (vgl. z. B. Frau Margaretha Six am Fenster, HdG 1237; Zweite Reihe 54; Graul Nr. 47; Neumann: Handzeichnungen, Nr. 37, 1652), zuweilen auch in Zeichnungen huldigte, zu betrachten. Untersucht man das Gemälde selbst in der National Gallery, so findet man dort eine ähnliche Zeichnungsweise sowohl im dem stehenden vom Rücken gesehenen Manne mit dem Rauchfass und dem Stabe wie dem Sitzenden am rechten Rande; die kleinen Abweichungen lassen sich auch am leichtesten erklären, wenn man die Echtheit des Blattes annimmt, wie ich es in meinem Buche von den Farben Rembrandts getan. Und doch kann ich angesichts unseres Blattes (die Reproduktion macht dadurch, dass die Details weniger hervortreten, mehr den Eindruck von Echtheit als das Original) einen gewissen, zuweilen ziemlich starken Zweifel nicht unterdrücken. Ist möglicherweise Salomon Koninck der Urheber desselben? Vgl. z. B. das schön-tonige Gemälde: Der 12-jährige Jesus im Tempel, München, Nr. 353, S. Koninck zugeschrieben, wo die Vordergrundsfiguren sehr an die unserer Zeichnung erinnern. Vgl. auch den prachtvollen Salomons Götzendienst, signiert und datiert 1644, Rijksmuseum 1375a.



Abb. 15. Pilatus. Zeichnung 70, Berlin.

Von S. Koninck würde in diesem Falle, ausser unserem Blatt, auch HdG 70 und – möglicherweise, aber nicht wahrscheinlich – 1401 herrühren (Abb. 15 und 14). Eine gewisse Schwere, ein gewisser Mangel an Geist, etwas zu viel und rund ausgekritzelt charakterisieren unser Blatt ebenso wie HdG 70,



und es kommen unsichere wie tastende Linien vor, welche letzterer Zug auch von 1401 gilt, welche doch mehr Geist hat. Aber auch in völlig sicheren Rembrandtzeichnungen können merkwürdig tastende, schwere und fast „sinnlose“ Linien \*) vorkommen; siehe z. B. den Entwurf zum Ganymedes HdG 241, um 1635, und den grossen Entwurf zu Claudius Civilis HdG 409, um 1661, an welchem letzterem die Figuren noch flüchtiger konturiert sind und ihr seelischer Ausdruck durch noch kleinere Dimensionen beschränkt ist. Ein solcher Grund trifft also nicht zu, um Rembrandt ein Blatt abzusprechen, wenn andere Umstände wahrscheinlich machen, dass er es ausgeführt hat.

A. M. Hind und Hofstede de Groot (nach Repr.): Rembrandt.

I, 10 (1911)

2033  
(Nicht in HdG.s  
Kat.)

*Der Engel hindert Abraham, Isaak zu opfern.*



Abb. 16. Christus am Ölberg. Zeichnung 991, Heseltine.

Mitten im Mittelgrund liegt Isaak auf einem Scheiterhaufen ausgestreckt, Kopf nach links; neben ihm steht Abraham nach rechts gewendet, etwas vom Rücken gesehen, in langem Kleide; er hält mit der rechten Hand das Schwert und dreht den Kopf links nach oben gegen den Engel, der in einem Lichtstrom vom Himmel niederschwebt; rechts Bäume. Im Hintergrunde rechts Berge und Bäume, im Vordergrund links eine Schale mit zwei Henkeln.

Feder über Bleistiftvorzeichnung mit Bister und Tusche laviert und mit einer weissen Deckung (am Bein Isaaks) auf weissem Papier. 165: 184 mm. Tessin Nr. 43: „Sacrifice d'Abraham. Machette au bistre, et a l'encre de la Chine.“ K.M. 1834. N.M. 2033. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

*Schulzeichnung.*

Die *Technik* erinnert, was die Figuren und die Lavierung betrifft, etwas an die jedoch ziemlich viel bessere HdG 991. *Abb. 16.* („Um 1650—55“ Erste Reihe 39, Hind: R.s Etchings I, XXX; Becker: R. als Dichter, Taf. V), nicht von Rembrandt, sagt Seidlitz, dem ich zustimme, und, was die Bäume, die Laubschatten im Vordergrunde und die Lavierung betrifft, an HdG 657 (*Abb. 17*, Dritte Reihe 8), welche nach meiner Ansicht auch nicht von Rembrandt sein kann. Die Technik der Figuren hat eine grosse Aehnlichkeit mit einer schwachen Schulzeichnung in München, *Der reuige Judas(?)*, welche HdG mit vollem Recht nicht in seinen Katalog aufnimmt, Schmidt dagegen in seinem grossen



Abb. 17. Baumgang. Zeichnung 657, Paris.

Werke über die Münchener Zeichnungen (Bl. 84) unter Rembrandts Namen aufführt; doch hat Schmidt später seine Meinung geändert, indem er in der „Nachschrift“ des Werkes diese Zeichnung für „zweifelhaft oder unecht“ erklärt.

Durand-Gréville: Rembrandt.

\*) [Vgl. hierzu C. Neumann: Handzeichnungen, Rembrandt als Zeichner, S. 10 und C. Neumann: Aus der Werkstatt Rembrandts S. 122, N.]

I, 11 (1911)

2013  
(1539)*Hagar in der Wüste.*

Rechts Hagar mit Kopftuch und langem Kleid auf den Knien nach rechts liegend mit gefalteten Händen, während das Gesicht niederblickend nach links gewendet ist, demütig der Stimme des Engels lauschend, der in der Mitte des Bildes gesehen wird, vom Himmel niederkommend und sein Gesicht gegen Hagar wendend. Links unten erblickt man Ismael in schräger Verkürzung liegend, mit dem Kopf nach links und über ihm Bäume.

Feder, flüchtig mit Bister laviert, Spuren von Bleistiftstrichen auf weissem Papier mit Wasserzeichen, worin Schellenkappe (La Folie) mit fünf Spitzen (Wibiral, pl. I, Fig. 3h, „um 1665“). 120 : 168 mm. Tessin Nr. 61 : „Agar, consolée par l'ange. Au bistre“. K.M. 1817. N.M. 2013. HdG 1539 („Nicht ganz zweifellos“).

*Schulzeichnung.*

Derselbe *Gegenstand* und ähnliche *Komposition* in der weit kräftigeren und ausdrückvolleren HdG 342.

Abb. 18. (Erste Reihe 135, angezweifelt von Seidlitz, wohl hyperkritisch; Saxl sagt von diesem Blatt, das er um 1650 datiert: „Die Hagar ist dasselbe Modell wie auf dem Abschied der Hagar in Newnham-Paddox, Bode V, 334. Nimmt man mit Valentiner an, dass dort Hendrickje Modell stand, so muss man dies auch hier tun, was bei Heranziehung ihres Porträts bei Léon Bonnat, Bode V, 323, nicht unwahrscheinlich ist“). Unsere Zeichnung ist gar zu zahm, um von Rembrandt selbst herzurühren. Möglicherweise dieselbe Hand wie unser Schulbild II, 25 (Hände, Draperiebehandlung und ähnlicher heller Bister).



Eine Zeichnung: *Hagar in der Wüste*, in Berlin (Nr. 1120), dort genannt R.s Schule, aber nicht unwahrscheinlich von R. selbst, zeigt Ismael links unten in liegender Stellung gesehen, etwas von oben betrachtet wie auf unserem Blatt, aber in einer anderen Stellung gewendet. Hagar auch hier kniend, mit Kopftuch und gefalteten Händen, das Gesicht aber vom Kinde abgewendet, der Engel nicht sichtbar, nur Lichtstrahlen am rechten Rand, gegen welchen sich Hagar wendet.

Saxl (Hdschr. 1911): „Kopie nach demselben Original wie HdG 360. Bleistift über der Feder. Original ± 1650“.

Abb. 18. Hagar. Zeichnung 342, Hamburg.

I, 12 (1911)

2000  
(Nicht in HdG.s Kat.  
aufgenommen).*Die Begegnung Esaus und Jakobs.*

Links drei stehende ganze Figuren, nach rechts: Esau in Turban und bis zu den Knien reichendem Rock samt zwei Begleitern. Esau streckt die Hand aus nach rechts, wo Jakob kniet, drei viertel nachlinks mit blossem Kopf, beide Hände vorgestreckt. Rechts im Rande des Vordergrundes ein zur Hälfte überschrittener vornübergeneigter Mann, die Arme über der Brust gekreuzt.

Pinsel mit brauner Farbe auf weissem Papier. 168 : 235 mm. Tessin Nr. 76, Rückseite (siehe N.M. 1999, unsere VII, 5). K.M. 1804, Rückseite. N.M. 2000. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

*Schulzeichnung* von derselben Hand wie N.M. 2015 (I, 15).

I, 13 (1911)

2049  
(1547)*David und Urias.*

Zwei ganze Figuren. Rechts sitzt David in Turban mit Krone und Mantel auf seinem Thron, welcher wie ein gewaltiger Stuhl mit Arm- und Rückenlehnen geformt ist; er stemmt die Hand in die Seite, setzt den rechten Fuss vor und blickt düster auf Urias herab, welcher mit unbedecktem Kopf vor ihm kniet und zu sprechen scheint, die rechte Hand gesenkt, die Linke erhoben; Urias trägt Harnisch und Schwert. Im Hintergrunde Andeutungen von Draperien und links Figuren(?). Am Rand sind die Maße eines Gemäldes angegeben, zu dem die Zeichnung, wie HdG vermutet, „wohl einen Entwurf bildete: 4 $\frac{1}{2}$  : 5 $\frac{3}{4}$  Fusz (ungefähr 128 : 173 cm)“. Oben Aufschrift mit kleinen Buchstaben (nicht Rembrandts Hand): „Urias en David“.

Feder, auf weissem Papier. 140 : 190 mm. Tessin Nr. 25: „Homme armé agenouillé devant un Roy. A la plume“. K.M. 1849. N.M. 2049. HdG 1547 „vermutlich Schülerzeichnung“).

*Schülerzeichnung.*

Die Figur Davids möglicherweise beeinflusst von HdG 783 (abg. Exposition d'oeuvres de Rembrandt, Bibliothèque Nationale, Paris 1908, S. 128). Upmark meint auch, dass unsere Zeichnung „sicherlich nicht von Rembrandt ist“ und sagt, mit Recht, dass sie, was das Bewegungsmotiv (auch den Gegenstand!) betrifft, mit den Zeichnungen HdG 36, Ahasver auf dem Thron (abg. Erste Reihe 31, Freise-Lilienfeld II, Nr. 20, und Salomos Urteil (Erste Reihe 96, und bei uns zu V, 2, nicht aufgenommen in HdG.s Kat., mit Recht angezweifelt auch von Seidlitz) verglichen werden kann. Die erstgenannte von diesen Beziehungen, auch einen König auf seinem Thron und einen Knienden darstellend, ist ein echter Rembrandt, die zweite dagegen ein Schulbild.

Unsere Zeichnung hat nichts zu tun mit der herrlichen echten Rembrandtzeichnung desselben Gegenstandes, HdG 1255 (Dritte Reihe 94, Coll. HdG 37).

Saxl (Hdschr. 1911): „Nicht Rembrandt. Vgl. HdG 829 Erste Reihe 79, die Striche rechts. Schnörkel beim rechten Fuss.“ Ich verstehe nicht, warum diese Beziehung angeführt worden, wenn nicht vielleicht um zu zeigen, wie anders eine ausgezeichnete echte Rembrandtzeichnung solches macht.

I, 14 (1911)

2023  
(Nicht in HdG.s Kat.  
aufgenommen).*Der Triumph des Mardochäus.*

Links reitet Mardochäus mit Mantel und Federhut auf einem Pferd nach rechts; er stemmt die rechte Hand in die Seite und hält mit der erhobenen Linken die Zügel; das Gesicht etwas nach links gedreht. Rechts geht Haman mit Mantel, Schwert und Federhut nach rechts, das Pferd mit der rechten Hand leitend und die ausgestreckte Linke erhebend, während er die Ehre von Mardochäus der Volksmenge verkündet, welche rechts teils kniend, teils stehend erscheint. Links im Hintergrunde kommt hinter dem Pferd eine leicht skizzierte Figur zum Vorschein. Aufschrift unten von späterer Hand (wahrscheinlich 18. Jahrhundert: „Aman tombé dans la disgrâce est contraint de proclamer lui même le pouvoir de Mardochée“).

Feder leicht mit Bister laviert auf weissem Papier. 97 : 13 mm. Tessin Nr. 54: „Aman qui meine le cheval de Mardochée. Au bistre“. K.M. 1825. N.M. 2023. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

*Schulzeichnung*, etwas erinnernd an N.M. 2047 (11,22).

In der Teyler Stiftung, Haarlem, befindet sich eine kleine Federzeichnung: Verstoßung der Hagar

(P. Nr. 61), dem G. van den Eeckhout zugeschrieben, welche auch mit Bister laviert ist und dieselbe Hand zu zeigen scheint. Für *das Motiv*, Buch Esther (Kap. 6), welches — wie bekannt — Rembrandt auch zu einigen seiner letzten Gemälde inspiriert hat, vgl. auch die Radierung mit demselben Gegenstand, B. 40, von Seidlitz mit wahrscheinlich vollem Recht um 1640 datiert (Middleton: 1651).

Auch Upmark betrachtet die Zeichnung als „sicherlich nicht“ von Rembrandt herrührend.

I, 15 (1911)

2015  
(1539 Rückseite).

*Tobias fängt den Fisch.*

Links kniet der junge Tobias nach links, eben den Fisch heraufziehend; er wendet den Kopf nach rechts gegen den Engel, der en face mit Stab in der linken Hand steht, den rechten Fuss vorsetzt und mit der rechten Hand Tobias bei der Schulter fasst. Im Hintergrunde Andeutungen von Landschaft.

Pinsel und rote Farbe auf weissem Papier mit Wasserzeichen = N.M. 2013 (vgl. unsere I, 11). 112 : 116 mm. Tessin Nr. 61, Rückseite (siehe die Vorderseite des Blattes N.M. 2013, I, 11). K.M. 1817, Rückseite. N.M. 2015. HdG 1539, Rückseite.

*Schulzeichnung.* Von anderer Hand als die Vorderseite des Blattes (N.M. 2013, I, 11), von derselben Hand aber wie N.M. 2000 (I, 12).

I, 16 (1911)

2004  
(Nicht bei HdG).

*Der Engel verlässt Tobias und seine Familie.*

Links schwebt in der Luft der Engel in langem Kleid nach rechts, den rechten Arm erhebend und nach rechts niederblickend, wo die Tobiasfamilie ausserhalb der gewölbten Pforte des Hauses kniet. Vorn kniet im Profil nach links der alte Tobias, barhäuptig mit langem Kleid, die Hände vorstreckend. Hinter ihm der junge Tobias, barhäuptig, die linke Hand gegen die Brust führend und nach rechts niederschauend, wo seine Frau mit Kopftuch im Profil nach links mit erhobenen, gefalteten Händen kniet. Hinter dem jungen Paar steht die alte Mutter mit Kopftuch, sich andächtig über den Kopf des Sohnes hervorleuchtend. Links im Vordergrund eine Wolke(?). In der Mitte des Hintergrundes zwei undeutliche Figuren. Unterschrift wahrscheinlich des 18. Jahrhunderts: „Raguel et Anne sa femme rendent graces a Dieu de la conservation du Jeune Tobie.“

Feder und Tusche auf weissem Papier mit, nach Upmark, dem Wappen Württembergs im Wasserzeichen. 188 : 225 mm. Tessin Nr. 71, „Raguel et sa femme rendent graces a Dieu de la conservation du jeune Tobie. A la plume.“ K.M. 1808. N.M. 2004. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

*Schulzeichnung*, welche in Verbindung mit der Radierung desselben Gegenstandes, B. 43 (1641), steht. Upmark, welcher die Echtheit des Blattes nicht zu bezweifeln scheint, führt auch die genannte Radierung als Beziehung an und weist mit Recht darauf hin, dass die Frau des alten Tobias und der junge Tobias dort dieselben Typen wie in unserer Zeichnung sind, wogegen der alte Tobias der Zeichnung ohne Bart ist, im Unterschied von der entsprechenden Figur sowohl der Radierung wie des Gemäldes mit demselben Gegenstand im Louvre (1637).

Möglicherweise dieselbe Hand wie die Zeichnung N.M. 1994 (II, 21) und 1995 (II, 20).

Kopie, sehr genau, aber recht minderwertig, nach einer sogen. Rembrandtzeichnung bei Bonnat, nicht in HdG s Katalog aufgenommen und vermutlich auch Schülerzeichnung (Spuren von schwarzer Kreidovorzeichnung sichtbar) von derselben Hand (siehe die Finger der ausgestreckten Hand beim knienden alten Tobias) wie eine Zeichnung in Hamburg, Joseph deutet Träume im Gefängnis HdG 343, welche HdG als echt annimmt und als Vorbild für ein angebliches Gemälde von Bol in Schwerin. Saxl (Echtheitskriterien, Hdschr. 1912) meint, dass die Farbe des Gemäldes in Schwerin mehr auf Eeckhout als Bol deute, und dass die Handform auch nicht dieselbe wie bei Bol sei (Beispiel, Bols Gemälde in Dresden: Ruhe auf der Flucht und Joseph vor Pharaon). Die Handform aber, sagt er, zeigt, dass die Zeichnung HdG 343 und das Gemälde in Schwerin von demselben Meister stamme. Dieser ist aber nicht Rembrandt. Die Handform in den Zeichnungen des jungen Rembrandt sei nämlich, im Gegensatz zu Bol, durch eckige, übrigens aber lange Finger bezeichnet, welche ein Streben offenbaren, die Gelenke in beinahe geometrische Formen zu bringen (Beispiele: HdG 829, 865, 528, 1169). Die beiden letztangeführten Blätter 528 u. 1169 scheinen mir jedoch am ehesten Schülerzeichnungen zu sein.

I, 17 (1911)

2029  
(1542)

*Abrahams Opfer.*

Isaak auf dem Scheiterhaufen in halbliegender Stellung von links nach rechts, die Hände gebunden. Hinter ihm Abraham stehend mit dem Messer in der rechten Hand und sich mit dem Kopfe im Profil nach links gegen den Engel wendend, der seinen rechten Arm fasst.

Feder und Bister über Bleistiftvorzeichnung auf weissem Papier. 102 : 118 mm. Tessin Nr. 47: „Sacrifice d'Abraham Croquis au bistre.“ K.M. 1831. N.M. 2029 HdG 1542 um 1635 („vielleicht eine Studie für das Gemälde in der Eremitage vom Jahre 1635, Bode 207“).

Sehr schwaches *Schulbild*, welches, wie Upmark und Hofstede de Groot hervorheben — beide, unbegreiflich genug, ohne die Echtheit in Frage zu stellen — nahe mit dem Gemälde in St. Petersburg 1635 zusammenhängt. Noch näher (siehe die Stellung des Engels!) ist jedoch der Zusammenhang mit dem von Rembrandt retuschierten Schulbild zu München 1636, Bode 208. Die Figur Isaaks zeigt Ähnlichkeit mit der entsprechenden auf I, 4. F. Bol hat in einer grossen Radierung, B. 1 (Rovinski: Les élèves de Rembrandt, atlas 1—2), den Gegenstand auf ähnliche Weise behandelt.

*Die Gefangennahme Christi.*

Komposition mit 16 Figuren. In der Mitte Christus stehend nach links, breitet die Hände aus und dreht das Gesicht ein wenig nach rechts; ein Mann fasst ihn von hinten mit dem linken Arm, ein anderer kommt von rechts hervor, ihm die Fesseln anzulegen. Links drei Knechte, die ihre Speere gegen ihn richten und vier andere Männer, mit Laternen und Stäben. Im Vordergrund links für sich stehend ein Knecht mit Schwert, Profil nach rechts. Rechts von Christus hebt Petrus das Schwert über Malchus, welcher seine Laterne verloren hat. Im Hintergrunde rechts zwei fliehende Jünger. Starkes Licht strahlt von Christus aus.

Feder, mit Bister laviert auf weissem Papier. 205 : 298 mm. Tessin Nr. 73: „La prise de N.S. dans le jardin. Machette au bistre“. K.M. 1806 („Kopie“). N.M. 2002. HdG 1556.

Repr. Zweite Reihe 13.

Saxl sagt von unserer Zeichnung, dass sie vielleicht eine freie Anwendung eines anderen Rembrandt-Blattes mit demselben Gegenstand sei, HdG 298 „um 1650“, *Abb. 19*, (Zweite Reihe 47), von welchem er vermutet, dass es auf eine altholländische Darstellung zurückgeht, da sonst bei Rembrandt fast nie Szenen aus dem Neuen Testament mit derartigem Humor dargestellt sind. Auch ist die Auffassung des Riesen Christus und der Zwerge, die ihn gefangen nehmen wollen, anderweitig bei ihm nicht zu belegen\*). Diese Zeichnung, die als Kunstwerk bedeutend unter der unsrigen steht, zeigt wirklich in der Komposition eine gewisse Ähnlichkeit mit derselben (links die Hauptmasse der Angreifer, rechts eine Kurve, Christus in der Mitte, Speere werden gegen ihn gerichtet) und ist gleichfalls stark laviert mit grossem Lichteffect um Christus, aber die Variation ist in allen Fällen äusserst frei.



Derselbe *Gegenstand* und ähnliche *Abb. 19*. Gethsemane. Zeichnung 298, Dresden F. A.

*Komposition*, obgleich nur die Partie links von Christus und die Gestalt von Christus selbst, welche also die Szene nach rechts abschliesst, umfassend, in HdG 68, *Abb. 20*, welche wahrscheinlich früher als unser Blatt ist. Die Gruppe mit Petrus und Malchus zeigt grosse Ähnlichkeit auf beiden Blättern, obgleich sie auf HdG 68 an der linken Seite von Christus angebracht und in entgegengesetzter Richtung gedreht ist, so dass Petrus halb vom Rücken gesehen wird.

Technik und Komposition zeigen Ähnlichkeiten mit der von Seidlitz nicht ohne Ursache bezweifelte HdG 73 (Erste Reihe 199), welche wohl um 1650 oder Ende der 40er Jahre anzusetzen ist (siehe *Abb.* bei II, 20) und mit HdG 383, *Abb. 21*, (1659, Schm. 109a, Vierte Reihe 4). Für die *Technik* vgl. ferner

\*) Niels Restorff hat jedoch in einem interessanten Aufsatz *Rembrandtiana*, Repertorium XXXI, 1908, S. 159–167, nachgewiesen, dass Rembrandt mehrmals sich des archaisierenden Mittels bedient, die Hauptpersonen zu vergrössern oder die Nebenpersonen zu verkleinern, damit sie nicht zu stark wirken zum Schaden der Hauptpersonen. Die hier angeführte Zeichnung scheint er nicht zu kennen. W. Becker: *Rembrandt als Dichter*, S. 98, spricht dagegen von HdG 298, gibt aber nicht zu, dass die Vergrösserung der Hauptfigur auf „Rückfall in antike Konvention oder Heroendarstellung“ beruhe, sondern „psychische Steigerung des Wertes einer Einzelperson im Bewusstsein dieses christlichen Malers“ sei -- eine meiner Meinung nach gesuchte Erklärung von diesem in Rembrandts Kunst so seltenen Phänomen.

HdG 1266 (Dritte Reihe 45, Coll. HdG 31), 1277 (Dritte Reihe 39, Coll. HdG 2) und die von HdG in seinem Katalog nicht aufgenommenen, aber von ihm später publizierten Zeichnungen: Loth verteidigt die Engel



Abb. 20. Gethsemane. Zeichnung 68, Berlin.

Saul das Haupt Goliaths, Galerie Heinemann, München, welches Bode (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1909, Heft 1) um 1630 datiert.

Unsere Zeichnung, welche Upmark „schön, lebensvoll und elegant“ nennt, dürfte um 1650–55 anzusetzen sein.



Abb. 21. Christus und die Ehebrecherin. Zeichnung 383, München.

Zeichnung zusammen mit dem Dresdener Blatt desselben Gegenstandes, HdG 298, als Beispiele, wie gut Rembrandts starke Kontraste von Licht und Schatten „sich zu dramatischem Effekt hergeben“.

Saxl (Hdschr. 1911): „Gehört zu HdG 383 = Vierte Reihe 4. Um 1660“.

(P. Thureau-Dangin, Paris, Vierte Reihe 53) und Judiths Triumph (Brit. Mus., Vierte Reihe 66), wo die kulissenartig hervorragende Vordergrundfigur links auch an die unsrige erinnert.

Die *Komposition* mit ihrer Kreisform, worin Christus den Mittelpunkt bildet, ist sehr ähnlich der auf dem Gemälde: Der Zinsgroschen (1655, Lord Allondale, London, Bo. 403), welches ich nicht gesehen, das aber von Karl Madsen (Ord och Bild, 1899, S. 542) „eine kleine ausgezeichnete Malerei“ genannt wird, und erinnert auch an die Radierung „La petite Tombe“, B. 67, um 1652.

Für die Vordergrundfigur links vgl. die auf ähnliche Weise hervorkommende Kriegergruppe rechts schon in einem neuentdeckten Jugendgemälde von Rembrandt: David bringt

David bringt

Karl Madsen (Studier fra Sverig, S. 68–69) betrachtet diese Zeichnung als „die merkwürdigste und bedeutendste“ von allen Rembrandtblättern im N.M., in der Komposition stark erinnernd an das Hundertguldenblatt, obgleich „vielleicht noch bewundernswerter“. In seinem Vermögen, eine Gruppe schön abzuschliessen, stellt Madsen den Schöpfer dieses Blattes dem Raphael gleich. „Es gibt dort,“ so schliesst er seine zutreffende Analyse der Meisterschaft dieses Blattes, „alle die Grösse, Stimmung und ergreifende Wehmut, die man bei Rembrandt erwarten kann in einer Darstellung vom Herren Christus in der Nacht, als er verraten wurde.“

A. M. Hind (Rembrandts etchings, 1911, S. 54) nennt diese

*Christus vor Pilatus.*

Rechts auf einer Plattform steht Pilatus in langem Kleide. Er dreht das Gesicht schräg nach unten gegen den Zuschauer und zeigt mit vorgestreckten Händen auf Christus, der links unterhalb steht im Profil nach rechts mit gefalteten Händen und langem Kleide. Hinter Christus zwei Kriegsknechte mit Lanzen. Hinter Pilatus drei Männer, der vorderste mit viereckigem Schilde. Zwischen Pilatus und Christus sieht man im Hintergrunde, teils nächst Pilatus drei Männer (der eine mit Turban und Bart), teils in weiterer Entfernung hinter Christus eine Volksmenge, aus zahlreichen Köpfen gebildet. In der Luft über Pilatus eine ausdrucksvollere Variante von seinem Kopfe mit gerunzelter Stirn, über Christus gleichfalls ein Kopf, der aber verwischt ist.

Feder, mit Bister laviert, mit weissen Lichtern auf weissem Papier. 285 : 188 mm. Tessin Nr. 45: „Pilate qui renvoie le Sauveur absout. Au bistre.“ K.M. 1830. No. 2028 HdG 1557.

Repr. verkleinert Michel, S. 413.

Dieselbe Komposition zeigt eine Zeichnung in der Albertina, *Abb. 22*, (HdG 1422, Sch. u. M. 1322 und Knackfuss: Rembrandt, 1895, S. 129). Die Albertina-Zeichnung, wo gewisse Einzelheiten unseres Blattes fehlen (zwei Hintergrundfiguren auf beiden Seiten von Pilatus, die Menschenmenge im Hintergrund, die beiden Lanzen und die Köpfe in der Luft), betrachtet Upmark als „sorgfältiger ausgeführt“, HdG dagegen als „weniger ausgeführt“ als unsere Zeichnung. Keiner von diesen Verfassern bezweifelt die Echtheit der beiden Blätter, doch vermutet der erstere, dass die beiden Hintergrundfiguren an beiden Seiten von Pilatus auf unserer Zeichnung „spätere Zusätze möglicherweise von anderer Hand“ sein könnten. Karl Madsen (Studier fra Sverig, S. 68) sagt, dass unser Blatt „echt scheint“; sein Landsmann G. Falck betrachtet es als „teilweise echt“. Der Text des Albertinawerkes, wo die N.M.-Zeichnung nicht genannt wird, gibt betreffend HdG 1422 zu, dass das Blatt „besonders in der rechtseitigen Figurengruppe *grosse Schwächen und Unklarheiten zeigt*.“ A. M. Hind schliesslich (Rembrandts Etchings, 1911, S. 57), der unser Blatt jedoch nicht im Original gesehen, sagt: „Two versions of Christ before Pilate in Stockholm and in the Albertina have been generally both accepted, but I feel that a comparison of the Figure of Christ is enough to condemn the Albertina drawing. In the Stockholm drawing there is a dignity of pose and a delicacy and complexity in the treatment of the face that is lacking in the coarser strength of the other. Apart from the stray sketch of a head on the Stockholm drawing, which would hardly have been added on a copy, the use of wash in the Stockholm version is thoroughly characteristic of Rembrandts treatment of light“.



Abb. 22. Pilatus. Zeichnung 1422, Albertina.

Eine nähere Untersuchung der beiden Blätter muss darin Hind Recht geben, dass die Albertinazeichnung die schwächere ist. Die Christusfigur ist dort weniger majestätisch und freistehend, der linke Arm des Pilatus ist zu kurz geraten, weil zu gerade gestreckt, die ganze Zeichnungsweise zeigt sich teils durch die beinahe photographische, ängstliche Treue, womit die Linien des N.M. Blattes wiederholt sind, teils durch ihre unsicheren und *gebrochenen* Striche als die des Kopisten. *Ist aber darum unser Blatt ein Original von Rembrandt?* Es gibt einige Partien, die gut sind. So die Gestalt Christi (doch nicht durch und durch), die mit grosser impressionistischer Flottheit ausgeführten vorgestreckten Arme des Pilatus,



welche doch eine so ausserordentlich schlagende Uebereinstimmung in den Linien sogar mit den ganz ebenso angebrachten bei einem Mann auf der Studie zum 100-Guldenblatt, *Abb. 23*, (HdG 56 „um 1645“, Erste Reihe 3, Graul 26) zeigen, dass es beinahe verdächtig wirkt\*), und vor allem die merkwürdig lebendige Variante vom Pilatuskopf.



*Abb. 23.* Teilstudie für das 100-Guldenblatt. Zeichnung 56, Berlin.

Hind vorschlägt, Die Opferung von Iphigenie, „um 1655“ (Erste Reihe 105; Seidlitz bezweifelt die Echtheit, die Zweifel scheinen mir aber nur dem Hintergrunde gelten zu können; siehe *Abb.* bei II, 14. Saxl (Hdschr. 1911): „Wie HdG 1422 = Sch. u. M. 1322 Kopic“.

Es scheint mir darum wahrscheinlichst, dass auch unser Blatt eine *Schulkopie aus der Zeit um 1645 (vielleicht früher) ist, auf welcher Rembrandt selbst die Korrektur des Pilatuskopfes gezeichnet hat.* Diese Annahme wird auch dadurch bestätigt, dass links zwischen den beiden Kriegsknechten Bleistiftstriche sichtbar sind.

Für die Volksmenge im Hintergrunde vgl. eine etwas ähnliche Partie in HdG 873, Die Opferung von Jephthas Tochter, oder eher, wie

Opferung von Jephthas Tochter, oder eher, wie

Opferung von Jephthas Tochter, oder eher, wie

Opferung von Jephthas Tochter, oder eher, wie

II, 3 (05)

### Die Kreuzigung.

2006  
(1558)

Komposition mit vielen Figuren. Das Kreuz mit dem sterbenden oder schon gestorbenen Christus, der dreiviertel gegen links gewendet ist, ragt in der Mitte etwas rechts empor. Auf dem Boden beim Fusse



*Abb. 24.* Christus u. die Samariterin. Zeichnung 1372, Ofen-Pesth.

nach links, der eine mit Mütze und Pfeilköcher, der andere mit breitkrämpigem Hut. Nur bei letzterem

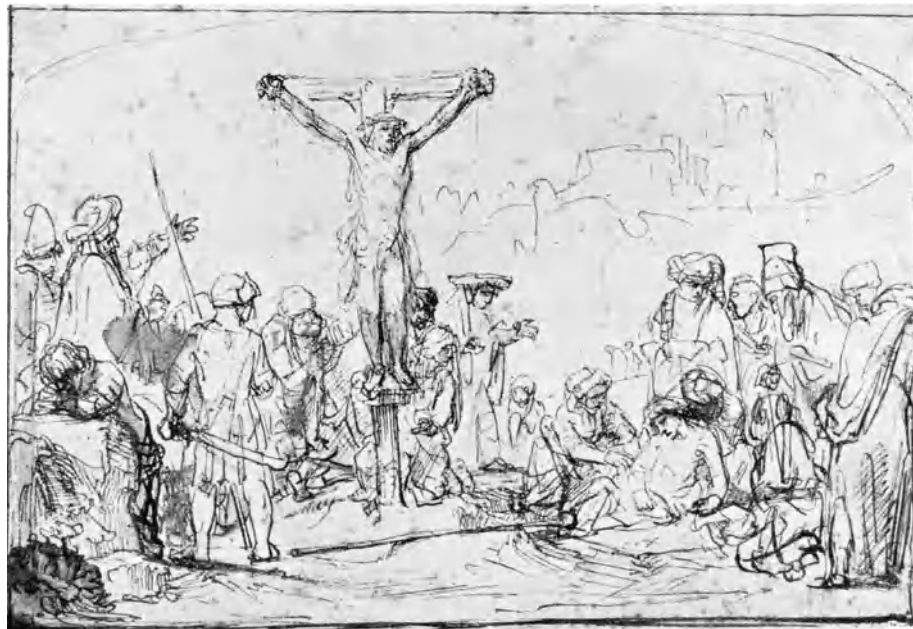
\*) [Diese angebliche „schlagende Uebereinstimmung“ leuchtet mir nicht ein. In der Studie zum 100-Guldenblatt ist die Bewegung der Arme des Mannes in der oberen Reihe eine kontra-postische. Bei Pilatus nicht. N.]

das Pferd sichtbar mit Kopf und Hals. Unter dem Kopfe des Pferdes kommen im Hintergrunde auf einem tieferen Plane vier Figuren zum Vorschein, von denen die vorderste ihren verschleierte Kopf auf die gefalteten Hände stützt, welche an den Rand des Vordergrundplanes gelehnt sind. Weiter im Hintergrunde rechts ein steiler und runder Felsen mit Mauern und grosser gewölbter Pforte, eine Brücke mit zwei Bogen und Bäume; links ein viereckiger Turm. Die Komposition oben abgerundet.

Feder, leicht mit Bister laviert, auf weissem Papier. 250 : 218 mm. Tessin Nr. 69: „Crucifiement. Sujet cintré riche en figures. A la plume.“ K.M. 1810. N.M. 2006. HdG 1558.

Der Hintergrund mit einigen tief eingesenkten Figuren und einem hohen Felsen mit Stadtmauern, Türmen, Brücken und dicht zusammengestellten kleinen Laubbäumen erinnert lebhaft an die Zeichnung *HdG 1372, Abb. 24*, (Terey, Nr. 4), deren Zeichnungsweise (siehe besonders die Baumkronen und den Felsen!) auch ähnlich ist.

Die *Technik* erinnert auch (Augen, Figur, Schattierung) an *HdG 1179* (Zweite Reihe 77, Freise-Lilienfeld I, 23), von HdG genannt: „Frau, die in Ohnmacht gefallen ist, vor dem Thron eines Fürsten“, von Wickhoff: Seminarstudien (Nr. 16), näher bestimmt als Esthers Ohnmacht vor Ahasverus (so auch Freise-Lilienfeld). Die *Technik* erinnert auch sehr an *HdG 332*, „aus der Frühzeit“, *Abb. 25*, (Sch. u. M. 322 und, viel besser *Stad. Inst. Lief. 5*), denselben Gegenstand behandelnd und auch in



*Abb. 25.* Kreuzigung Christi. Zeichnung 332, Frankfurt a. Main.

der Komposition sich mit unserem Blatte berührend. Diese beiden Zeichnungen, mit leichter Lavierung von Bister und oben abgerundeten Ecken, dürften gleichzeitig und zwar um 1642 anzusetzen sein; vgl. die skizzenhafte Radierung: Die Kreuzabnahme, B. 82, 1642 (grosse Aehnlichkeiten in Typen und Technik), die Radierung: Auferweckung des Lazarus, B. 72, 1642 (Ausblick des Hintergrundes gegen den turmverzierten Tempel Jerusalems) und eine Radierung mit demselben Gegenstand wie unsere Zeichnungen, aber mit abweichender Komposition, B. 79 (um 1640, nach Seidlitz).

Unser Blatt und seine Nächstverwandten sollten also in der Zeit liegen zwischen der früheren Fassung des Gegenstandes, der Radierung B. 80 (um 1634 nach Seidlitz) und der von Seidlitz hyperkritisch bezweifelte Zeichnung *HdG 609* „um 1655“, *Abb. 26*, (Erste Reihe 156, Kl. V. 22), deren Christusfigur am meisten derselben unseres Blattes ähnelt, während die Zeichnungsmanier in



*Abb. 26.* Kalvarienberg. Zeichnung 609, Paris.

*HdG 609* breiter, viereckiger, später vorkommt [hier hat Verf. in der Handschrift ein Fragezeichen an den Rand gesetzt N.], und auch die Komposition abweichend ist, stark mit der Radierung B. 79 verwandt.

Vgl. ferner für die *Komposition* und das *Turmgebäude* im Hintergrunde das Gemälde *Noli me tangere*, Buckingham Palace (1638) und eine „Rembrandt“-Zeichnung (Schulbild?), welche bei der Versteigerung Amsler & Ruthardt, Berlin' 25-27 Mai 1908, vorkam (Kat., Abb. S. 35).

Upmark setzt die Zeichnung wegen ihrer sorgfältigen Ausführung in die 1630er bis 1640er Jahre.

Saxl (Hdschr. 1911): „Gehört stilistisch zu HdG. 1406 Sch. u.M. 800 um 1650“. Guter Hinweis. Doch beruht die Datierung auf dem *undatierten* Gemälde in Glasgow, wozu die Studie gehört.

II, 4 (06)

2005  
(1551)

### *Der zwölfjährige Christus lehrt im Tempel.*

Neun Figuren in einem flüchtig angedeuteten Tempelinterieur mit Pfeilern und Gewölbebogen im Hintergrunde. Rechts auf einer Bank mit hoher Rücklehne sitzt Christus nach rechts gewendet, das Gesicht Profil nach links, von fünf horchenden Männern umgeben, rechts von ihm erst ein Sitzender, der die Hand an den Mund stützt und den Kopf im Profil nach links dem Christus zuwendet, weiter nach rechts, an einen Pfeiler gelehnt, ein Stehender im Profil nach links; links von Christus drei Stehende, von welchen die zwei nächst dem Vordergrund im Profil nach rechts; der dritte hinter der Bank und nächst Christus dreht den Kopf nach links hinunter gegen eine stehende vorgebeugte Figur, deren oberer Teil nur leicht konturiert ist und deren Bein links von der in der Mitte stehenden Figur hervorsieht, und hebt die linke Hand mit ausgespreizten Fingern. Links im Vordergrund just am Rande ein stehender



Mann mit Turban im Profil nach rechts, im Hintergrunde auf einem niedrigeren Plane ein Mann und eine Frau (Josef und Maria?) en face, welche eine Treppe hinaufzusteigen scheinen.

Feder, auf weissem Papier. 188 : 225 mm. Tessin Nr. 68: „Plusieurs figures, qui paroissent ecouter une femme assise. A la plume.“ K.M. 1809. N.M. 2005. HdG 1551.

Repr. Zweite Reihe 19.

Rembrandt hat mehrmals sowohl in Radierung wie Zeichnung das Motiv behandelt. Von den drei *Radierungen* zeigt die früheste (B. 66, 1630) geringe Aehnlichkeit mit unserer Zeichnung, doch hat auch die *Komposition* dieser Radierung eine Bank mit hoher Lehne und (freilich nur

Abb. 27. Der jugendliche Christus lehrend. Zeichnung 686, Bayonne.

einen) Pfeiler mit Gewölbebogen aufzuweisen. Die Radierung B. 65 (1652) zeigt grössere Aehnlichkeit durch die Grösse der Figuren, die Anordnung mit einigen *hinten* angebrachten Schriftgelehrten und, als Fond für die Christusfigur, die hohe Bank (hinter welcher auch hier nur *ein* Pfeiler); unter den Männern links findet man auch Figuren, welche mit den drei Schriftgelehrten in dem linken Teil unserer Zeichnung nahe verwandt sind, gleichwie die sitzende Figur im rechten Vordergrund der Radierung dem stehenden Manne in derselben Partie der Zeichnung entspricht; aber Christus *steht* fortwährend, und es gibt keine Treppe mit Maria und Joseph. In der Radierung B. 64 (1654) schliesslich *sitzt* Christus in ungefähr derselben Stellung wie auf unserer Zeichnung; die hohe Bank aber ist noch weiter nach rechts gerückt

worden, so dass sie ganz an den Rand kommt, und Christus, welcher in den vorhergehenden Darstellungen mehr Raum und Freiheit um sich gehabt, ist mehr eingezwängt zwischen den vielen eifrigen Schriftgelehrten, zum Vorteil für eine mehr realistische und unmittelbar lebhaftere Wirkung. Die Vermutung, welche Upmark eben mit Hinweis auf die beiden letztgenannten Radierungen ausgesprochen, dass unsere Zeichnung 1652–54 datiert werden dürfte, scheint mir guten Grund zu haben, weil dieselbe, wie aus dem oben gesagten hervorgeht, in der Mitte zwischen den beiden Radierungen steht. Doch halte ich sie wegen des Totalcharakters der Komposition für näher der früheren der Radierungen stehend und glaube also, dass sie um 1653 zu datieren sei.

Das Motiv wird auch in *Handzeichnungen* variiert, in HdG 685 („Um 1658“, Erste Reihe 182, die Echtheit nicht ohne Ursache von Seidlitz bezweifelt), sehr verschieden in der Komposition, figurenreicher und ziemlich pomphaft, Christus auch hier sitzend, und HdG 686, *Abb. 27*, (Erste Reihe 145, auch von Seidlitz bezweifelt, was mir ungerne vorkommt), wo Christus auch sitzend, aber im Profil dargestellt ist.

Die *Technik* erinnert stark an die Zeichnung HdG 1234, *Abb. 28*, (1652, Zweite Reihe 6); auch an HdG 383 (Vierte Reihe 4); HdG 1173 („Um 1650–60“, Zweite Reihe 21; Freise-Lilienfeld I, 17), die Saxl um 1650 datiert, weil Petrus dasselbe Modell wie Tobias auf dem Tobiasgemälde bei Cook, Richmond (1650), sein soll, und Freise-Lilienfeld kurz nach 1650 ansetzt.

Die Weise, die Finger einer in Verwunderung erhobenen und ausgespreizten Hand als gerade Striche zu zeichnen (der Greis hinter der Bank), kommt auch in der Figur Evas vor in HdG 17, *Abb. 29*, (Vierte Reihe 43).

Die *Komposition* unserer Zeichnung vergleicht Saxl schlagend mit derselben in der von ihm doch zu früh – 1635 – datierten Radierung: Die Darstellung im Tempel, B. 49 (um 1639 nach Seidlitz, nach Michel um 1641).

Saxl (Hdschr. 1911): „Vorstudie zu B. 64, vgl. Fig. Christi, die die Treppe heraufkommenden, die grossen Figuren in der Mitte. Um 1654. Papier, ähnliches Format, Technik siehe HdG 1554 = Kr. II, 5“. Die letztangeführte Beziehung scheint mir treffend.



*Abb. 28.* Homer. Zeichnung 1234, Six.



*Abb. 29.* Adam, Abel und Eva. Zeichnung 17, Berlin.

*Christus und die Ehebrecherin.*

Figurenreiche Komposition in zwei Gruppen, in der Mitte etwas nach rechts von einer hohen Brustwehr, über welcher zwei Zuschauer sich hervorlehnen, geteilt. An der Spitze der linken Gruppe Christus, Profil nach rechts, kniend, auf den Boden schreibend, hinter ihm sieben männliche Figuren stehend, von denen die vier vorderen sich vorbeugen, um zu sehen. Rechts vor den übrigen die Ehebrecherin stehend, Profil nach links, niederschauend, während sie ihr rechtes Auge abtrocknet, hinter ihr die Volksmenge, von welcher vier Männer sichtbar; der vorderste beugt sich weit hervor hinter der abgewandten Seite der Frau und betrachtet die Schrift; ein anderer, der hinter ihrem Rücken en face gesehen wird, dreht



Abb. 30. Verspottung Christi. Zeichnung 697, Bayonne.

der Radierung „*La petite Tombe*“, B. 67, um 1652, übereinstimmt; das Kompositionsschema dieser beiden Blätter, ein fast geschlossener Figurenkreis mit einem leeren Raum vorn in der Mitte, gleicht dem, welches in unserer Zeichnung zur Anwendung gekommen ist. Dieselbe Komposition wie in *La Petite Tombe*, siehe besonders die linke Partie, findet sich in HdG 1160 (Zweite Reihe 70, Freise-Lilienfeld 4) wieder.

Von den beiden Rembrandtgemälden mit demselben Gegenstand in National Gallery (1644) und ehemals bei Weber, Hamburg (um 1658), wahrscheinlich Schulbild, hat das erstere eine Komposition von Figuren in einem Kreise, welche an die unserer Zeichnung und ihrer obengenannten Beziehungen erinnert. Die Figur der Ehebrecherin in den beiden Gemälden erinnert in ihrer oberen Hälfte sehr an die entsprechende unserer Zeichnung.

Die *Technik* und die linke *Figurengruppe* gleicht sehr HdG 697, *Abb. 30*, (Dritte Reihe 21).

Für die *Technik* vgl. auch HdG 1173 „Um 1650–60“ (Zweite Reihe 21, Freise-Lilienfeld I, 17).

Upmark hebt treffend die Ähnlichkeit unserer Zeichnung mit N.M. 2005 (II, 4) hervor, und, weniger zutreffend mit HdG 72 (Erste Reihe 5, mit Recht stark angezweifelt von Seidlitz), woneben er als Beispiel, dass Rembrandt oft das Motiv einer Brustwehr bringt, über welche Figuren sich vorbeugen, teils die eben genannte N.M. 2005, teils die Radierung B. 65 (1652) und die Zeichnungen HdG 49 (Erste Reihe 19, von Seidlitz mit Unrecht bezweifelt) und Salomos Urteil (Erste Reihe 96, „nicht von Rembrandt“, sagt Seidlitz mit Recht, auch nicht aufgenommen in HdG.s Katalog) anführt.

Unsere Zeichnung dürfte um 1655 anzusetzen sein.

Saxl (Hdschr. 1911): „Komposition siehe Bo. 403 (Der Zinsgroschen, 1655, Lord Allondale, London). Gehört zu HdG 697 (Dritte Reihe 21). Um 1655“.

\*) [Seine Linke ruht doch wohl auf dem Säbelgriff (N).]

sich mit ausgebreiteten Armen nach rechts um\*). In der Mitte des Hintergrundes ist oben ein Baldachin angedeutet.

Feder, auf weissem Papier, mit – nach Upmark – einem Wasserzeichen: „Narrenkappe (La Folie) mit fünf Spitzen, 1640 bis 1670 nach Wibiral; die hier wiedergegebene Form wahrscheinlich 1645–50“. 188: 250 mm. Tessin Nr. 81: „La Femme adultère. A la plume au trait.“ K.M. 1803. N.M. 1998. HdG 1554.

Repr. Zweite Reihe 12 und, verkleinert, Kruse: Rembrandt (1907), S. 114 und derselbe: Rembrandt, *Världshistorien*, Gleerupska Biblioteket, 1909, S. 202.

Eine andere Zeichnung mit demselben Gegenstand ist HdG 383 (Sch. u. M. 109a, 1659, siehe *Abb. bei II, 1*) mit Christus *stehend* in der Mitte, eine Komposition, welche sehr nahe mit

II, 6 (06)

2048  
(1560)*Christus und Thomas.*

Gruppe von drei Personen. Rechts steht Christus mit einem Strahlenkranz über dem Kopfe, die linke Hand gegen die entblösste Brust führend; er wendet sich nach links gegen den knienden Thomas, den er betrachtet. Thomas wird vom Rücken dreiviertel nach rechts gesehen und hebt die gefalteten Hände gegen Christus. Links eine vorgebeugte Figur, die Thomas ansieht und mit der rechten Hand die Wunde in der Seite Christi zeigt.

Feder, auf weissem Papier, mit — nach Upmark — „Wasserzeichen mit einem Kreuz und um dessen unteren Teil einem Monogramm PP?“ Spuren von Vorzeichnung in Bleistift oder schwarzer Kreide sichtbar in den unteren Teilen der Figuren. 149: 125 mm. Tessin Nr. 31: „L'Incredulité de St. Thomas. A la plume.“ K.M. 1848. N.M. 2048. HdG 1560 („Um 1635. Vielleicht eine Studie für das Bild in der Eremitage aus diesem Jahre“).

Upmark, der auch das Gemälde zu Petersburg nennt, bemerkt treffend die Aehnlichkeit in der Stellung des Thomas mit der Radierung: Betender Hieronymus, B. 101, 1632.

Sowohl *Stil* wie *Gegenstand* hängen mit dem Petersburger Gemälde welches indessen 1634 datiert ist, zusammen; es dürfte also die Zeichnung aus derselben Zeit stammen. Sie ist aber mit der grössten Wahrscheinlichkeit ein *Schulbild*, kein Original; darauf deutet sowohl die schwache Zeichnung der Gestalt Christi (bemerke Arm und Augen!), wie die vorhandenen Spuren von Vorzeichnung.

Der *Stil* erinnert an HdG 882 (Kl. III, 41; Vierte Reihe 82) und HdG 528, „um 1635“ (Erste Reihe 192b), nicht ohne Grund von Seidlitz bezweifelt, siehe Abb. bei IV, 10.

Derselbe *Gegenstand* in HdG 393 (Schm. Bl. 170), deren Echtheit mir nicht über Zweifel erhaben scheint und von Saxl um 1640 datiert wird, und HdG 1175 (Zweite Reihe 75), welche Saxl gleichfalls um 1640 datiert, dabei hervorhebend, dass Rembrandt „in dieser Zeit sich nach einem bestimmten Kompositionsschema richtet,“ als Beispiel hierfür die bei Zweite Reihe 70, HdG 1160, abgebildete Zeichnung, um 1638, anführend. Dasselbe Kompositionsschema — die Figuren in einen geschlossenen Kreis mit einer Oeffnung in der Mitte des Vordergrundes angeordnet — kommt jedoch auch in unserer 11, 5 und deren Beziehungen HdG 383, 1659, und der Radierung B. 67, um 1652, vor, hält sich also lange in der Produktion Rembrandts.

G. Falck: Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdsehr. 1911): „Kreidevorzeichnung sichtbar bei den Beinen den linken Mannes, sonst meist getilgt (?). Kopie? Schüler?“

II, 7 (07)

2064  
(Rückseite von  
1608)*Der 'Bethlehemitische Kindermord' (?)*

Vor, wie es scheint, einer grossen Treppe, die sich nach links wendet, ein Gewimmel von ungefähr neun Figuren, welche sich in heftiger Bewegung befinden. Rechts ist eine Frau en face, welche nach rechts wankend ein Kind in den Armen hält, während ein Verfolger hinter ihr zum Vorschein kommt. Rechts von ihnen scheinen drei Figuren kämpfend am Boden zu liegen, von einer vierten betrachtet; links kämpfen in kniender Stellung drei Figuren. Im Hintergrunde links erblickt man unter der Treppe ein Gewölbe und eine sitzende Figur.

Feder, auf weissem Papier. 143: 98 mm. Inventarnummer siehe N.M. 2064 (IV, 18), auf deren Rückseite diese äusserst flüchtige Skizze angebracht ist.

HdG nennt den Gegenstand mehr unbestimmt: „Eine aufgeregte Menschenmenge vor einer Treppe“, Durand-Gréville hat den Gegenstand als „Simson stürzt den Tempel um“ gedeutet, Upmark aber glaubt, dass es sich um den Kindermord zu Bethlehem handelt, und diese Vermutung scheint mir eher das richtige zu treffen.

Mit grösster Wahrscheinlichkeit Schulzeichnung; um 1635 von vermutlich derselben Hand wie N.M.

2011 (II, 9), 2026 (IV, 19) und die Vorderseite von N.M. 2064 (IV, 18). Für Beziehungen siehe die bei der letztgenannten Zeichnung angeführten und besonders, was die flüchtige, schnelle und verworrene Zeichnung der Figuren betrifft, das Blatt in British Mus.: Prediger in einer grossen Versammlung, HdG 876 („Um 1630“), Kl. IV, 19, Vierte Reihe 80, mit grösster Wahrscheinlichkeit ein Schulbild; von Saxl: Echtheitskriterien (Hdschr. 1912) als echt betrachtet, von Hind: R.s. Etchings als „vermutlich echt, früh, obgleich eine gewisse Verwandtschaft mit authentischen Arbeiten von Ph. Koninck zeigend“ \*).

Die *Technik* unseres Blattes geht etwas in demselben Stil wie die sichere Rembrandtzeichnung HdG 891, 1630 datiert (Erste Reihe 102, Kl. III, 42; Hind: R.s Etchings I, IX). Ein ähnlicher, ungeduldig schneller und andeutender Figurenstil bei Rembrandts Vorgänger *Elshemer*, siehe Blätter wie z.B. die Verkündigung und die Findung Mosis(?), Nr. 5996 u. 5958 in E.s Skizzenbuch, Frankfurt a.M.

Saxl (Hdschr. 1911) betrachtet das ganze Blatt N.M. 2064, sowohl Vorderseite (IV, 18) wie Rückseite (II, 7), als „sicher Rembrandt“ und führt als Beziehungen teils unsere Zeichnung IV, 17, teils HdG 158 (Erste Reihe 16) an. Die IV. 17 und deren Vorderseite II, 8, scheinen mir keine wirkliche Uebereinstimmung in der Technik mit IV. 18 zu zeigen und gar nicht mit II, 7. Die zweite Beziehung, die sicher echte HdG 158, erinnert dagegen technisch an IV, 18, wie auch bei dieser angemerkt ist.

II, 8 (07)

2030  
(1609)

*Der barmherzige Samariter unterhalb der Treppe des Wirtshauses (?)*

Alter Jude, ganze Figur mit Vollbart, hoher Mütze und langem Kleide, steht im Profil nach links etwas vorgelehnt an einer mit einem Tuch bedeckten Brustwehr, auf welche er beide Hände stützt, oben auf einer

Freitreppe; er hört auf einen bärtigen Mann in Turban (Halbfigur), der, die linke Hand gegen die Brust gelegt, die Rechte ausgestreckt, den Kopf schräg nach rechts mit hinaufgerichtetem Blicke, unterhalb der Treppe steht und eifrig mit ihm spricht. Rechts hinter der erstgenannten Figur eine Wandpartie leicht angedeutet.



Abb. 31. Figurenstudien. Zeichnung 159, Berlin.

anführt, glaubt auch, dass die Zeichnung „aus der früheren Periode des Künstlers stammt,“ was mir unbestreitbar vorkommt. Die Datierung HdG: *um 1635*, scheint mir dem ganzen Charakter nach (siehe z. B. die Hände!) richtig.

Feder, auf weissem Papier. 208: 179 mm. Tessin wahrscheinlich Nr. 41: „Homme a bonnet haut, debout, et un autre homme agenouillé. A la plume.“ K.M. 1832. N.M. 2030. HdG 1609 („Um 1635“).

[Repr. C. Neumann, Handzeichnungen 49, gleich H. de Groot ohne Deutung auf die Samariterszene. N.]

In dem Gemälde: Der barmherzige Samariter (1632–33, Wallace Collection) und der damit übereinstimmenden Radierung B. 90 sind die Typen und Kostüme des Wirtes und des Samariters ziemlich ähnlich, und eine ähnliche Brustwehr oben auf der Treppe kommt auch dort vor. Upmark, welcher auch das Gemälde und die Radierung in diesem Zusammenhange

\*) Unsere angeführten Blätter: II 7, II 9, IV 18 u. IV 19 und deren Beziehungen gehören zu jener Art von Zeichnungen erster Ideen, deren Urheber besonders schwer zu bestimmen sind. Es ist nicht ganz ausgeschlossen, dass es Rembrandt selbst sein kann. Ein oder das andere Detail, z.B. die Hände des Predigers in HdG 876, auf welche Saxl so grosses Gewicht legt, kann kräftig und gut genug sein, scheint mir aber nicht auszureichen, um ein übrigens sehr fragwürdiges oder gar schwaches Blatt dem Rembrandt zuzuschreiben, dessen flüchtigste und nachlässigste Blätter doch immer etwas Ueberzeugendes zu haben pflegen, z. B. der Entwurf für den Ganymedes HdG 241.

Die *Technik* (siehe die Hände und die Schatten!) sowohl dieser Zeichnung als ihrer Rückseite N.M. 2032 (IV, 17) erinnert an HdG 159, *Abb. 31* („Um 1635“, Erste Reihe 18; von Saxl mit dem Gemälde: Simsons Hochzeit, 1638, Dresden, verglichen) und HdG 917 u. 919, *Abb. 32*, „Um 1631“ (Kl. IV, 64 resp. Erste Reihe 111 u. Kl. III, 35; Michel, S. 533). Siehe die Turbane, die Augen, die Schattierung und vgl. auch die leicht skizzierte vorgebeugte Frau auf HdG 919 und ihre impressionistisch beobachtete, augenblickliche Bewegung mit derselben des barmherzigen Samariters auf unserem Blatte (ähnliche Stellung).

E. Michel sagt (briefl. Mitteilung, 5. I. 1908) von dieser Zeichnung: „La correspondance entre les deux personnages est si intime et si nettement marquée.“

G. Falck: Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Deutung Samariter? Vgl. für die Rückseite IV, 17: Linke des Mannes mit der Hand des Mannes rechts oben auf HdG 159 = Erste Reihe 18 oder HdG 829 = Erste Reihe 76. Um 1630–35“. Die zur Vergleichung angeführten Blätter übertreffen unser Blatt; HdG 159 aber ist, wie oben hervorgehoben, damit sehr verwandt.



*Abb. 32.* Alter Mann (3 mal). Zeichnung 919, London.

II, 9 (07)

2011  
(1565)

### *Christus in Emaus wird von den Jüngern erkannt (?)*

Links steht Christus en face in weitem Kleide mit langen Ärmeln, Tuch um den Kopf, Strahlenkranz; er führt die linke Hand gegen die Brust, lehnt sich vor und streckt die rechte Hand gegen einen Jünger, der eine Mütze auf dem Kopfe trägt und im Profil nach rechts gesehen wird in einer halb knienden Stellung, die er eben eingenommen zu haben scheint. An der rechten Seite von Christus der zweite Jünger stehend im Profil nach links nur angedeutet, rechts von ihm eine stehende Frau en face nach rechts, welche Geld zu rechnen scheint. Weiter nach rechts noch eine weibliche (?) Figur, die auf einem niedrigeren Plane (einer Treppe) en face mit dem Gesicht nach links steht. Im Hintergrunde Architektur mit einem Gewölbe in der Mitte angedeutet. Das ganze sehr flüchtig ausgeführt.

Feder, auf weissem Papier, mit – nach Upmark – dem Wappen der Stadt Basel im Wasserzeichen. 128 : 175 mm. Tessin Nr. 60: „Sujet de Christ et autres figures. A la plume“. K.M. 1815. N.M. 2011. HdG 1565 (unbekannter Gegenstand mit Christus?).

Mit grösster Wahrscheinlichkeit *Schulzeichnung* um 1635\*), deren *Technik* dieselbe Hand wie die Zeichnungen im Nationalmuseum 2026 (IV, 19) und 2064 (Vorder- und Rückseite IV, 18; II, 7) zu zeigen scheint. Für Beziehungen siehe auch II, 7 und IV, 18!



*Abb. 33.* Emaus. Zeichnung 78, Berlin.

\*) Vgl. jedoch die Note bei II, 7!



Upmark führt in diesem Zusammenhang die Radierung: Der Zinsgroschen, B. 68 (um 1634 nach Seidlitz), an, welche er mit Recht als in den allgemeinen Zügen der Komposition an unser Blatt erinnernd ansieht.

Was den *Gegenstand* betrifft, so hat Upmark vermutungsweise: Das Scherflein der Witwe (die Christusfigur wird von ihm als eine weibliche Gestalt aufgefasst) oder: Maria und Joseph bezahlen ihre Steuer, vorgeschlagen. Sowohl der Typus wie der Strahlenkranz deuten aber auf einen Christus, und es liegt dann am nächsten, an das Emausmotiv zu denken.



Abb. 34. Wunderheilung durch Christus. Zeichnung 1169, Amsterdam.

Die *Technik* ist sehr ähnlich sowohl HdG 78, Abb. 33 (die Glorie, das schmale Gesicht Christi mit spitzem Bart, die Hände), welche mir eine alte Fälschung zu sein scheint, als HdG 1169, Abb. 34 (Freise-Lilienfeld I, 13) „nicht ganz zweifellos, wenn echt um 1630–32“, welche mir ein Schulbild scheint; vgl. besonders die Hände mit dem langen Abstand zwischen dem Daumen und den andern Fingern und die kniende Figur links auf beiden Blättern, ausserdem die mehr summarisch gezeichneten von den Figuren.

Die drei Figuren rechts in unserem Blatt ähneln in der Technik der hastig entworfenen Frau im Hintergrunde rechts auf der sicheren frühen HdG 1396, Abb. 35 („aus der Frühzeit“, Sch. u. M. 633), ebenso die „Säcke“, welche Menschen vorstellen sollen, welche Saxl treffend zu HdG 384 („nicht ganz zweifellos“) anmerkt und als Beweis dafür, dass das Blatt nicht von Rembrandt sein kann, betrachtet:

G. Falck: Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Vorläufig beste Analogie 1569 = Kr. IV, 15. Um 1634 (Radierung B. 88).“

Die erst angeführte Beziehung scheint mir sehr überraschend. Bemerke auch Saxls „vorläufig“!



Abb. 35. Lots Auszug. Zeichnung 1396, Albertina.

II, 10 (08)

2001  
(1555)*Christus in Gethsemane findet die Jünger schlafend.*

Nächtliche Szene mit einem Lichtstrom, der hinter einem grossen Laubbaum links von Himmel herunterfliesst und den Mittelgrund hinter der Christusfigur erhellt. Rechts vom Baum steht im Vordergrund Christus, ganze Figur en face nach links, barhäuptig, im Mantel mit weiten Ärmeln; er streckt beide Hände nach links gegen einen Jünger aus, der an den Fuss des Baumes gelehnt schlafend mit gekreuzten Händen halb liegt. Links sitzt ein zweiter schlafender Jünger im Profil nach rechts gegen den Baum vorgeneigt. Rechts von Christus liegt im Dunkel des Vordergrundes der dritte schlafende Jünger, die rechte Hand hinaufgenommen gegen das Genick, die linke, welche einen Schwertgriff(?) umfasst, gesenkt; er streckt den Körper hervor nach links, dreht aber den Kopf nach rechts weg von den Kameraden. Im Hintergrunde rechts kommen die Türme und Gebäude von Jerusalem und der runde Umriss eines Waldes zum Vorschein.

Feder, stark mit Bister und Tusche laviert, samt einigen weissen Authöhungen auf weissem Papier, welches nach Upmark ein Wasserzeichen, Agnus Dei(?), trägt. 170 : 225 mm. Tessin Nr. 72: „N.S. reveillant les apotres dans le jardin. Machette au bistre, fond obscur“. K.M. 1805 (Kopie). N.N. 2001. HdG 1555.

Mit grösster Wahrscheinlichkeit Schulzeichnung aus der Zeit 1655 – 60 von derselben Hand, welche die sog. „Rembrandtzeichnung“: Die Jakobsleiter in Fairfax Murrays collection, *Abb. 36* (F.M. coll. Nr. 187) ausgeführt (vgl. z.B. Hände und Gebärden, den ziemlich stillstehenden und träumenden Ausdruck, die Behandlung der Schattenpartien mit eingestreuten weissen Flecken!)

*Technik* und Wirkung des Ganzen vgl. HdG 373 = Schm. 45a; Graul Nr. 19; Neumann: Handzeichnungen, Nr. 67.

Denselben *Gegenstand* findet man in HdG 66, *Abb. 37* („Um 1650 – 60“, Erste Reihe 33, besser und lebensvoller gezeichnet als unser Blatt, aber sehr angezweifelt von Seidlitz, welcher mir hier doch hyperkritisch vorkommt, und in HdG 990, *Abb. 38* („Um 1650 – 55“, Zweite Reihe 36, ein herrlicher echter Rembrandt, datiert um 1647 von Saxl mit Hinweis auf die unlegbar sehr ähnlich komponierte *Landschaft* im Gemälde: *Ruhe auf der Flucht*, 1647, Dublin) und HdG 991 („Um 1650-55“,



*Abb. 37.* Christus und die schlafenden Jünger. Zeichnung 66, Berlin.

Erste Reihe 39, nicht von Rembrandt nach Seidlitz, welcher Recht haben dürfte; siehe *Abb.* bei I, 10!).



*Abb. 36.* Jakobsleiter. Zeichnung in Fairfax Murrays collection.

Für liegende Figuren in ähnlicher Stellung vgl. auch HdG 302 „Pyramus und Thisbe“, wohl eher Hagar und Ismael in der Wüste? (Erste Reihe 100), wo die Figuren doch ganz anders lebensvoll, wirklich rembrandtisch sind.



Abb. 38. Christus und die schlafenden Jünger. Zeichnung 990, Heseltine.

Saxl (Hdschr. 1911): „Gehört zu HdG 991 (Erste Reihe 39) der auffallenden Technik nach; nach dem Mann links sicher Schülerzeichnung. Vgl. HdG 344, Erste Reihe 134 (auch Hind: R.s Etchings I, XXXI), um zu sehen, dass auch dieses Blatt Schülerzeichnung.“

HdG 344, welche auch Seidlitz in Frage stellt, ist wohl doch echt und ein herrliches Blatt, wenn auch mit schwer erklärlichen Schwachheiten.

Eine gewisse Ähnlichkeit besteht zwischen dem Baum in unserem Blatte und in einer Kopie von Rembrandt nach einer indischen Miniatur mit vier sitzenden Greisen, HdG 926, „Um 1656“ (Kl. II, 46).

Carl Neumann: Nicht Rembrandt.

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhafte.

Seidlitz (nach Repr.): Wahrscheinlich Schulbild oder Nachahmung.

Schmidt-Degener (nach Repr.): Nicht Rembrandt.

Hind (nach Repr.) nimmt an, dass das Blatt wohl von Rembrandt sein kann, mehr eine Lichtstudie als Figurstudie, und sieht es als einen späten Rembrandt an.

II, 11 (08)

2016  
(1559)

### *Noli me tangere. Christus erscheint Maria Magdalena.*

Beide Figuren sind von einer Lichtwolke umgeben; die Hintergrundpartie (die Felsengruft) ist beinahe ganz finster, die rechte ruht in Halbdunkel. In der Mitte der Bildfläche steht Christus im Sterbegewand, der langlockige Kopf unbedeckt, die Brust entblösst, und neigt sich vor gegen die kniende M. M. Er hebt die rechte Hand und hält mit der Linken sein Kleid fest. M.M. trägt langes, weites Kleid, ein weisses Tuch über dem Kopfe und neigt sich nach rechts mit ausgebreiteten Armen anbetend, nach Christus hinauf blickend. Zwischen den Figuren steht am Boden ein kleiner Krug mit Deckel. Im Vordergrund links Kräuter. Im Hintergrunde rechts kommt ein grosser Laubbaum zum Vorschein, unter welchem eine Mauer mit gewölbter Pforte, worin eine stehende Figur; hinter der Mauer ein Paar Laubbäume, ein Gebäude mit Türmen und eine Anhöhe.

Feder, stark mit Bister laviert, etwas rote Kreide im Grunde (bei den Füßen und der erhobenen Hand von Christus und im ganzen Vordergrunde) und weisse Lichte, teils ausgespart teils eingesetzt. (Das Original wirkt ziemlich viel stärker als die Reproduktion, besonders durch die reichliche weisse Deckfarbe in dem Rauch um die Figuren.) 161: 226 mm. Tessin Nr. 64: „J. C. aparaisant a la Magdaleine. Machette sur un fond obscur.“ K. M. 1818 N.M. 2016. HdG 1559 („Vielleicht eine Studie im Gegensinn für das Oelgemälde in der Galerie zu Braunschweig vom Jahre 1651, eher aber eine von Rembrandt überarbeitete Schülerzeichnung.“)

Repr. verkleinert, Michel S. 333.

Die Komposition zeigt unzweideutig, wie schon Upmark hervorgehoben, grosse Aehnlichkeit mit dem Gemälde desselben Gegenstandes in Braunschweig. Doch ist die Variante der Zeichnung in dem Grade frei, und die Behandlung der Figuren offenbart so grosse Schwächen, dass das Blatt Rembrandt selbst nicht zugeschrieben werden kann, sondern als *Nachbildung eines Schülers nach dem genannten Gemälde des Meisters betrachtet werden dürfte*, wahrscheinlich wie HdG will, überarbeitet von R. Ob dieser Schüler nicht Eeckhout ist? Vgl. eine Zeichnung von diesem in der Teyler Stiftung, Haarlem (Kl. I), Tempelszene, Christus unter den Schriftgelehrten, besonders die Hände! (*Abb. 39*).



Die Hände und übrigens auch die Technik zeigen ausserdem ziemlich grosse Aehnlichkeit mit einer Figurenzeichnung im Brit. Museum (1910-2-18-3), welche dort *G. van den Eeckhout* zugeschrieben wird: \*) Vor einem Bett ein stehender Greis und ein sitzender junger Mann, welcher letzterer einen kleinen Knaben hält, der segnend seine Hand gegen eine links unten auf einem niedrigeren Plane kniende (weibliche?) Figur ausstreckt. Dieses Blatt, welches mit Feder ausgeführt ist, mit ziemlich viel Rötel im Grunde und Tusche samt Aquarell (blauer Ton auf der Hintergrundwand), ist in der Vordergrundfigur (links kniende Frau) ziemlich rembrandt-ähnlich, übrigens mehr Hoogstraten.

*Abb. 39.* Christus als Knabe in Tempel lehrend. Zeichnung von Eeckhout. Haarlem, Teyler.

In der Luft über dem Kopf von Christus befindet sich ein übermalter niederschauernder Greisenkopf, an einen hinauf blickenden Jünglingskopf gelehnt, Abraham und Isaak(?), nicht erkennbar auf der Reproduktion, ziemlich fein und spitzig gezeichnet; Abraham etwas erinnernd an den einen von den Apostelköpfen in der geistreichen, ganz und gar wie eine Handzeichnung wirkenden Radierung: Jesus erscheint den Jüngern, B. 89 (1650), nämlich der Figur, die nächst äusserst an der rechten Seite steht (ein Greis, der mit gefalteten Händen sich etwas vornüber neigt).

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft.

Seidlitz: Wahrscheinlich Schulbild oder Nachahmung.

Schmidt-Degener (nach Repr.): Schulbild.

Hind (nach Repr.): Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Nach dem Braunschweiger Gemälde, Bo. 333. Korrektur Rembrandts sehr gering, z.B. Körper Christi, Hintergrund rechts.“ Diese Auffassung der vermutlichen Korrekturen Rembrandts ist wahrscheinlich richtig.

\*) [Jetzt abgebildet in Hinds catalogue of Dutch & Flemish drawings I, Taf. 45 als Hoogstraten. Text unter Hoogstraten, Nr. 3, Seite 80 (N)]

*Die Wanderung nach Emaus.*

Drei ganze Figuren. Links Christus barhäuptig, in langem Kleid, geht im Profil nach rechts mit erhobenen gespreizten Händen, während er mit den Jüngern spricht, von welchen der an seiner rechten Seite, vom Rücken gesehen und sich nach links gegen Christus wendend, langen Rock, Tasche um den Leib und Stock in der rechten Hand trägt. Der Schüler an der linken Seite wird en face, die Hände vor dem Magen gefaltet, gesehen. Rechts Bäume und Haus angedeutet.



Abb. 40. Königin von Saba? Zeichnung, Rotterdam.

Abb. 40. Die Hände von Christus auf unserer Zeichnung haben, wie die Hände der knienden Frau des Rotterdamer Blattes, schmale Skelettfinger, wie Strahlen; die Weise zu schattieren und die Schnörkellinien des Hintergrundes sind auch ähnlich. In der Radierung B. 88, 1634, Christus bricht das Brot in Emaus, hat Rembrandt selbst ähnliche Finger sowohl dem Christus wie den Jüngern gegeben.

Die Technik erinnert auch etwas an eine Zeichnung in Ofen-Pesth. HdG 1385 („Um 1635“ Sch. u. M. 550, Térey Nr. 16).

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft.

Seidlitz (nach Repr.): Wahrscheinlich Schulbild oder Nachahmung“.

Hind (nach Repr.): Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Bleistiftvorzeichnung durchgehends. Ferd. Bol oder Kopie nach ihm.“

Derselbe (Echtheitskriterien, Hdschr. 1912) nennt dieses Blatt „in bestem Fall eine Kopie“, vergleicht das Haar Christi und den Nimbus mit der Behandlung auf HdG 1565 (unsere II, 9), das „anderweitig gesichert ist“ und „derselben Epoche entstammt, der HdG dieses Blatt zuweist (um 1630). Ein Blick auf die Handform (s. Hand Christi) genügt, um das Blatt aus dem Oeuvre Rembrandts auszuschliessen.“ Hierzu bemerke ich nur, dass ich II, 9 nicht für „gesichert“, sondern eher für ein Schulbild halte.

Feder, stark mit Bister laviert, auf weissem Papier, detaillierte Vorzeichnung in Bleistift. (Im Original sticht die klar gelbliche Bisterlavierung sehr stark gegen die braunen Federstriche ab. Auf der Reproduktion ist alles in derselben Farbe.) 131 : 113 mm. Tessin Nr. 17: „N.S. marchant entre les disciples d'Emaus. Au bistre“. K.M. 1861. N.M. 2061. HdG 1561 („Um 1630“).

Schulzeichnung um 1630–35 von derselben Hand wie eine ebenfalls der Schule Rembrandts zugeschriebene, in HdG.sKatalog nicht aufgenommene Zeichnung in Rotterdam (Kl. VI, 11).

II, 13 (08)

2062  
(1606)*Der barmherzige Samariter im Begriff die Treppe des Wirtshauses hinaufzusteigen.*

Rechts steht, in Turban, Mantel und langen Rock gekleidet, ein Mann mit ausgebreiteten Armen; er setzt seinen linken Fuss auf einen höherliegenden Plan, ruht auf dem niedriger stehenden rechten Fuss und wendet sich, um einen Befehl zu geben, halb um gegen einen zuhörenden Mann hinter ihm, der im Profil nach rechts auf einem niedrigeren Plane steht und eine Kopfbedeckung mit langen Federn trägt; von dieser letztgenannten Figur ist nur die obere Hälfte ausgeführt.

Feder, auf weissem Papier. Spuren von Vorzeichnung in schwarzer Kreide. 135:113 mm. Tessin wahrscheinlich No. 15: „Figure d'homme debout, avec un bonnet élevé. A la plume.“ K.M. 1862. N.M. 2062. HdG 1606.

Für die Stellung der Figuren, besonders der Hauptfigur, vgl. das Oelgemälde: Der barmherzige Samariter (1648), Louvre.

*Schulzeichnung* um 1635.

Die *Technik* erinnert an eine Wiener Zeichnung, „Rembrandts Schule“ zugeschrieben: Der barmherzige Samariter findet den Verwundeten (Sch. u. M. 112), nicht bei HdG. *Abb. 41.*

M. Lehrs (Nach Repr.): Echtheit bezweifelt.

Hind (nach Repr.): Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Schwarze Kreidevorzeichnung, auffallende Farbe. Genauest nachgezogene Schwünge. Daher Kopie.“

Derselbe Verfasser (Echtheitskriterien, Hdschr. 1912) führt das Blatt als Kopie oder Fälschung an aus verschiedenen Gründen; die linke Hand des Orientalen, die Augen usw., vor allem aber die genaue Vorzeichnung.



*Abb. 41.* Samariter. Zeichnung, Sammlung Artaria, Wien.

II, 14 (1911)

1991  
(1550)*Die Anbetung der Hirten.*

In der Mitte ein Bett, wo das Jesuskind mit dem Kopfe nach rechts ruht. Maria mit Kopftuch und weitem Kleid sitzt links im Profil nach rechts und sieht das Kind an, während sie eine Decke von demselben mit ausgebreiteten Händen aufhebt. Hinter Maria steht Joseph, mit dem Kopf etwas abgewendet nach links niederschauend. Hinter dem Kind sitzt oder kniet eine Frau an dem Bette. Rechts von ihr neigt sich ein stehender Hirt mit gefalteten Händen nach links zu dem Kind; hinter ihm erscheint der Kopf eines anderen, der seine Mütze abnimmt und nach dem Kinde sieht. Rechts vom Bett steht ein Hirt mit flachem Hut und gefalteten Händen, welcher das Gesicht nach rechts abwendet gegen ein

Paar, den Mann mit Bart, die Frau mit einem Kind in den Armen, welche im Profil nach links stehen, be-

gleitet von einem kleinen Jungen, der rechts von der Mutter den Arm nach ihr ausstreckt und sich umkehrt.



Feder, auf weissem Papier. 178: 206 mm. Tessin Nr. 83, Rückseite, siehe N.M. 1990 (II, 15). K.M. 1797, Rückseite. N.M. 1991. HdG 1550.

*Schulzeichnung*, Kopie nach einer unter Rembrandts Namen aufgenommenen Zeichnung (Schulbild?), welche auf der Versteigerung bei Amsler & Ruthardt, 25 – 27 Mai 1908 verkauft wurde (Bl. 413, in dem Katalog abgebildet).

In Dresden (unter R.s Schule) findet sich eine andere Schulkopie von ungefähr derselben Qualität, doch etwas schlechter als die unsrige. *Abb. 42*.

*Abb. 42.* Anbetung der Hirten. Zeichnung, Dresden.

Der Knabe rechts ist dort nicht vom Rand abgeschnitten wie auf dem genannten versteigerten Blatte.



*Abb. 43.* Prophet bei Eli. Zeichnung 1403, Albertina.

Die *Technik* erinnert an N.M. 2053 (IV, 33), welche doch mit mehr Leichtigkeit und Geist gemacht ist, an eine nach meiner Meinung unsichere Albertinazeichnung: Der Prophet bei Eli, HdG 1403, *Abb. 43* (Sch. u. M. 763, ebenfalls besser als unsere Zeichnung), und an die stehende, vorgeneigte Figur, welche das Schwert dem Henker reicht, in einem Blatt im British Museum: Opferung von Jephtas Tochter, HdG 873 („Um 1655“ *Abb. 44*, Erste Reihe 105 und Kl. II, 50, sehr angezweifelt von Seidlitz; die Zweifel scheinen mir jedoch eigentlich dem Hintergrund zu gelten). Auch zwei Rembrandtradierungen, B. 45 (um 1654) und B. 89 (1650), zeigen eine Technik mit dünnen feinen parallelen Strichlagen, welche an die unserer Zeichnung etwas erinnert.

Auch Upmark hegt Zweifel, was die Eigenhändigkeit unseres Blattes betrifft. Saxl (Hdschr. 1911) siehe bei II, 15 (Rückseite desselben Blattes).



*Abb. 44.* Jephtas Tochter geopfert. Zeichnung 873, London.

II, 15 (1911)

1990  
(1550)  
Rückseite*Die heilige Familie mit Elisabeth und Johannes.*

Maria rechts en face sitzend, das Gesicht etwas nach links gewendet, hält auf ihrem Schoße das Jesuskind, das sie der links knienden Elisabeth zeigt, welche in den Armen den kleinen Johannes hält und nach rechts geneigt das Jesuskind betrachtet. Links kommen hinter Elisabeth mehrere stehende Figuren undeutlich zum Vorschein.

Rote Kreide, Tuschlavierung mit einigen wenigen weissen Lichtern auf weissem Papier. 190 : 216 mm. Tessin No. 83: „Sujet avec femmes et enfans. De meme“ (= A l'encre de la Chine, et retouché au craion rouge). K.M. 1797 (Kopie). N.M. 1990. HdG 1550, Rückseite („Kopie nach einer italienischen Komposition. Von anderer Hand, aber vielleicht von Rembrandt mit Rötöl übergangen“).

*Schulzeichnung.*

Auch Upmark bemerkt, dass die Komposition „eine italienische Haltung besitzt und gar nicht an Rembrandt erinnert.“

HdG.s Vermutung, dass Rembrandt mit Rötöl die Zeichnung korrigiert, scheint doch einigen Grund zu haben.

Das Gesicht Marias erinnert nämlich stark an einige von den Apostelköpfen der bekannten Zeichnung in Dresden nach dem Abendmahl Leonardos, HdG 297 („Um 1635“, Erste Reihe 99, Michel S. 406), die Seidlitz sicherlich mit Recht als eine etwas ängstliche Schulzeichnung betrachtet, welcher Rembrandt mit einigen wenigen Meisterstrichen Wirkung verliehen\*); (sie ist eigenhändig, kräftig signiert: „Rembrandt f“). Vgl. auch die Kopie in roter Kreide nach der linken Hälfte von Leonardos Abendmahl, HdG 888, wo die Striche eine gewisse Aehnlichkeit mit denen unserer Zeichnung zeigen.

Saxl (Hdschr. 1911): „Rückseite Rötöl unter dem Pinsel (nicht umgekehrt, wie HdG angibt), wahrscheinlich italienisch.“ HdG hat doch Recht: Rötöl über der Lavierung (siehe z. B. das Kleid Marias!).

II, 16 (1911)

2007  
(1552)*Christus lehrt im Tempel.*

Komposition mit 21 Figuren vor einem Hintergrund mit Architektur (rechts ein niedriger gewölbter Bogen, links zwischen Pfeilern eine Treppe, worauf eine verschwindende Figur). Rechts sitzt Christus barhäuptig, in langem Kleid, im Profil nach links, in einem grossen Stuhl; er hält die rechte Hand empor und lässt die Linke im Schoße ruhen, während er etwas niederblickt und zu einer Menge von Männern (den Schriftgelehrten?) spricht, welche stehend den Stuhl umgeben, drei rechts hinter Christus, elf links vor Christus in verschiedenen Stellungen, die meisten mit barettähnlichen oder hohen Hüten, einige barhäuptig, alle in langen Röcken. Im linken Rande eine teilweise überschrittene Figur nach rechts. Im Hintergrunde erscheinen rechts eine sitzende Frau und zwei stehende sprechende Männer, links zwei Männer mit Hüten und Mänteln, vom Rücken gesehen, sich entfernend.

Feder, auf weissem Papier. Spuren von schwarzer Kreidevorzeichnung. 185 : 318 mm Tessin Nr. 65: „Jesus Christ prechant dans le Temple. A la plume“. K.M. 1811. N.M. 2007. HdG 1552. („Nicht ganz zweifellos, kann eine Kopie nach einem verschollenen Original sein“.)

\*) [Ueber die Frage dieser korrigierten Zeichnung und ähnlicher Blätter bin ich zu anderen Resultaten gelangt: Aus der Werkstatt Rembrandts, 1918, S. 107ff. (N.)]



Upmark, der in der Darstellung den Zinsgroschen vermutet und die Echtheit des Blattes nicht zu bezweifeln scheint, bemerkt doch, dass „eine gewisse Einförmigkeit in Anordnung und Ausdruck herrscht, obgleich Leben nicht fehlt“ und vergleicht das Blatt nicht ohne Grund, was „Komposition und Ausführung“ betrifft, mit der Radierung B. 65: Das Jesuskind unter den Schriftgelehrten (1652) und, was



Abb. 45. Christus und die Ehebrecherin. Radierung, von Renesse?

„die allgemeinen Züge der Komposition“ betrifft mit dem Gemälde: Der Zinsgroschen (1655, London, W. B. Beaumont). Die Zeichnung scheint mir indessen so voll von Schwächen zu sein, dass sie notwendig als *Schulbild* betrachtet werden muss. Dieselbe recht schwache, aber doch nicht unbegabte Hand (vgl. besonders Gesichter, Hände und die Schattierungen mit kleinen parallelen Strichen), zeigen die Zeichnungen im N.M. 1996 (II, 23) und 1997 (IV, 43) und ein Schulbild in Berlin (N. 1585): Christus zeigt sich den Jüngern, welches eine schwache Kopie in Tusche über wenigstens teilweiser Vorzeichnung in schwarzer Kreide nach der Rembrandtzeichnung HdG 393 gibt. *Technik* und *Typen*, auch die breite, ausgedehnte, fast ganz unpittoreske *Komposition* erinnern an die Radierung (im British Museum) von einem Rembrandtschüler: Christus und die Ehebrecherin (Rovinski: Les élèves de Rembrandt, Nr. 344), deren Technik Rovinski als erinnernd an *C. a Renesse*, tätig 1649–70, betrachtet. (Abb. 45). Eine gewisse Ähnlichkeit (in Typen und Handformen, der Horizontalität der Komposition und der Anbringung verschiedener Pläne hintereinander) findet sich auch mit einigen signierten Radierungen Renesses im Rijksmuseum, wenn auch diese besser als unsere schnellen Zeichnungen sind und durchgehends mit starken Kontrasten von Licht und Schatten arbeiten. Vgl. z. B. die Radierung: Joseph von seinen Brüdern verkauft, signiert: „Co A Renesse invenit et fecit“ (Rovinski: Les élèves de R., Atlas 438), Abb. 46, oder die ebenfalls bezeichnete: Bethels Kinder von den Bären gefressen (Rovinski 439, 1657; nach Rovinskis Deutung).

Was *Zeichnungen* von Renesse betrifft, so sind sie von ziemlich wechselnder Art. Einige ihm zugeschriebene, jedoch nicht signierte grosse männliche Aktstudien in Amsterdam wirken beinahe italienisch und zeigen nicht eine Spur Ähnlichkeit mit unseren Zeichnungen. Im Teyler Museum, Haarlem, befindet sich



Abb. 46. Joseph verkauft. Radierung, von Renesse.

eine „C. A Renesse fecit 1652“ signierte Zeichnung, Hieronymus in der Grotte, in Feder und Sepia mit umständlicher Lavierung und genauer Vorzeichnung in schwarzer Kreide — der Löwe so gemacht, dass man annehmen möchte, dass verschiedene von den Löwenstudien unter Rembrandts Namen, z. B. eben in Haarlem, von Renesse seien — aber diese Figur, die eine ziemlich gute Rembrandtimitation ist, hat keine Ähnlichkeit mit den Radierungen oder unseren Blättern, wenn nicht darin, dass der Typus des Hieronymus an die Greise mit Bart auf unseren Blättern II, 16 u. 23 erinnert, besonders die sitzende Vordergrundfigur rechts auf II, 23 mit etwas ähnlicher Haltung. Eine „Renesse fecit“ signierte Zeichnung des Brit. Mus., \*) von einem Manne (Esau) mit Bogen und Pfeilköcher unter einem grossen Laubbaum sitzend, ziemlich gewissenhaft ausgeführt mit Feder, Sepialavierung und Tusche und mit weissen Lichtern, ist auch unseren Blättern sehr unähnlich.

Eine signierte und 1669 datierte Porträtzeichnung von Renesse, einen Jüngling darstellend, befindet

\*) [Jetzt abgebildet bei Hind: Catalogue of Dutch & Flemish drawings I, Tafel 60, Nr. 2. Der zugehörige Text S. 91f., Nr. 2 (N).]

sich in der Sammlung Heseltine, abgeb. in „Original drawings by old masters of the dutch School in the collection of J. P. H. Privately printed, London 1910“, Nr. 23; diese zeigt keine besondere Uebereinstimmung mit unserer Figurenkomposition; es gibt aber nichts, das hindert, denselben Meister für beide Blätter anzunehmen, welche im Gegenteil einige Züge gemeinsam haben. Die Porträtzeichnung zeigt wie unsere Zeichnung eine gewisse breite und einfache Leerheit, eine gewisse keckäugige Beobachtung, und die Weise, die Schatten mit kleinen Lagen von parallelen Strichen anzubringen, findet sich auch, obgleich natürlich mehr sorgfältig, in der Porträtzeichnung wieder. Schliesslich befinden sich im Brit. Mus. zwei Renesse zugeschriebene Figurenstudien mit Kamelen im Hintergrunde (Studien zur Radierung: Joseph von seinen Brüdern verkauft?) „1884-11-8-6“ und „1905-11-10-69“, welche, obgleich besser ausgeführt als unsere Blätter II, 16 und 23 doch sowohl in den Gesichtern wie in den fleischigen, losen, zuweilen pfötchenartig verkümmerten Händen ziemlich grosse Aehnlichkeit mit unseren genannten Blättern zeigen\*).

Saxl (Hdschr. 1911): „Kreidevorzeichnung. Die Originalkomposition um 1655. Kopie, siehe Architektur“.

II, 17 (1911)

36/1865  
(Nicht in HdG.s  
Kat. aufgenommen)

### Die Darstellung im Tempel.

Tempelinterieur mit gewölbtem Bogen, welcher nach links im Hintergrunde von einem Pfeiler im rechten Rande geführt ist. In der Mitte kniet Maria barhäuptig in weiter Tracht im Profil nach rechts, mit beiden Händen das Kind darreichend, das der alte kniende Simeon, in Vollbart und Kopftuch, rechts von ihr zu fassen sich bereitet. Links ein nach rechts kniendes altes Paar (Joseph und Hanna?), er barhäuptig, sie mit Kopftuch, mit gesenkten Köpfen und gefalteten Händen. Rechts sitzt bei einem niedrigen Tische ein junger Schreiber, im Profil nach links, Maria betrachtend, während die rechte Hand die Feder hält. Rechts hinter und über dem Schreiber erscheint hinter einem Pulte ein alter bärtiger Priester, welcher sich lachend (?) mit offenem Mund über ein aufgeschlagenes Buch vorneigt. Links von ihm kommt ein anderer Greis zum Vorschein, welcher en face nach rechts steht.

Feder, leicht mit Tusche laviert, auf weissem Papier. 225:205 mm. N.M. 36/1865, von einem Kunsthändler Zerno gekauft.

Schulzeichnung, mit Aufschrift auf dem Karton: „Inconnu. Stort värde, troligen af Rembrandt“ (= grosser Wert, vermutlich von R.). Eine andere Schulzeichnung nach demselben Original befindet sich in Braunschweig.

Technik und Hand hat eine gewisse Aehnlichkeit mit der Berliner Zeichnung: Beweinung Christi, HdG 75 („Um 1635“, Erste Reihe 11), Abb. 47, welche wohl kaum von Rembrandt selbst herrühren kann.\*\*) Vgl. besonders den Greis im Pult auf unserer Zeichnung mit dem bärtigen Greis, der auf HdG 75 sich hervorbeugt, um den toten Christus zu betrachten.



Abb. 47. Beweinung Christi. Zeichnung 47, Berlin.

\*] [Hind S. 91, Nr. 1 u. 4, Taf. 60 u. 61. (N.)]

\*\*] [Ich würde diese beiden, an Qualität so verschiedenen Blätter nicht zusammenbringen, auch das Berliner Blatt für echt halten (N.)]

II, 18 (1911)

2045  
(1553)*Christus und die Samariterin.*

Christus rechts, barhäuptig, mit langem Haar und Bart, sitzend im Profil nach links, sich mit dem linken Arm auf die Brunneneinfassung stützend und aufblickend nach der linken en face stehenden jungen Frau, welche mit gesenktem Kopfe seinen Worten lauscht, während sie mit beiden Händen den Wasserkrug vor sich hält.

Oben abgerundet.

Feder, mit Bister laviert, auf weissem Papier, worauf man Spuren von einem scharfen Instrument erblickt, womit gewisse Striche gezogen wurden. 116:135 mm, Tessin Nr. 34: „La samaritaine, au bistre”. K.M. 1845. N.M. 2045. HdG 1553 („Nicht ganz zweifellos”).

Repr. verkleinert, Michel S. 452.

*Schulzeichnung.*

Eine gewisse Aehnlichkeit im Stil mit N.M. 2056 (IV, 47), welche Zeichnung ich von *Philips Koninck* ausgeführt halte. Möglicherweise sollte jedoch *Eeckhout* als Urheber von N.M. 2045 angenommen werden können, wenn man als einen echten *Eeckhout* eine Zeichnung im Teyler Museum, Haarlem, Tempelszene, Christus unter den Schriftgelehrten (Kl. I, siehe Abb. 39 bei II, 11), betrachten darf. Rembrandt hat zwei Radierungen über das Motiv: Christus und die Samariterin, B. 71 (1634) und B. 70 (1658), ausgeführt, von welchen die letztere auf grossartige Weise die gewaltige Entwicklung des Meisters in Kraft und Grösse während dieser 24 Jahre zeigt. Unsere Zeichnung erinnert in ihrer Komposition etwas an B. 71.

Saxl (Hdschr. 1911): „Gepaust nach einem (deswegen) wohl verlorenen Original. Darum Linien = Rembrandt. Lavierung verschieden.”

II, 19 (1911)

1988  
(1610)*Studie zu einem Christus an der Säule (?)*

Ganze Figur von einem jungen, mageren, stehenden Mann mit langen Locken, nackt en face, die Hände auf dem Rücken, der rechte Fuss vorgesetzt, der Kopf etwas vorgeneigt, dreiviertel nach rechts

mit niedergerichtetem Blick; er hat ein Lendentuch an, welches in einem langen Zipfel längs dem linken Schenkel herabfällt; unmittelbar hinter ihm eine Bank oder ein Modellierstuhl.



Feder, leicht mit Tusche oder Bister laviert und im Lichte ausgespart, gegen einen dunklen, mit Sepia lavierten Grund, Vorzeichnung in schwarzer Kreide. 275:184 mm. Tessin Nr. 84: „Homme nud attaché a un banc. Machette sur un fond noir.” K.M. 1795 (Kopie). N.M. 1988. HdG 1610 („nicht ganz zweifellos, besonders wegen der Zeichnung der Haare”).

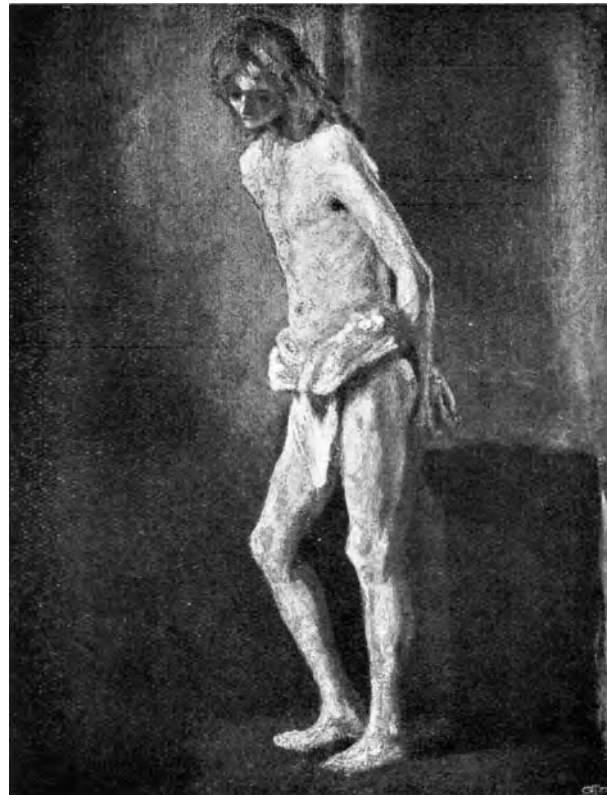
Repr. Upmark: Handteckningar.

Upmark sagt, dass diese Zeichnung „kaum von Rembrandt selbst ausgeführt ist” und dass sie „viel-

Abb. 48. Taufe Christi. Zeichnung von Hoogstraten, Albertina.

leicht ein Atelierbild, Studie zu einer Geisselung Christi ist”. Valentiner (Rembrandt und seine Umgebung, 1905, S. 61) vermutet in unserer Zeichnung Titus und datiert sie um „1656–57”.

Ich meinstenfalls muss wegen der Schwäche und der Umständlichkeit in der Behandlung sowohl des Körpers wie des Haares die Zeichnung als ein *Schulbild* (möglicherweise von *S. van Hoogstraten* – vgl. die signierte Zeichnung von ihm, Taufe Christi, in der Albertina, Sch. u. M. 765, mit ähnlich gezeichneten schweren Körpern, *Abb. 48* –) betrachten, welches um 1646 ausgeführt worden, weil sich darin dasselbe Modell wiederzufinden scheint, wie in einer ganzen Gruppe Arbeiten, teils von Rembrandt selbst, teils von seinen Schülern aus dieser Zeit. Zuerst ist hier zu bemerken das herrliche kleine Rembrandtgemälde: Christus an der Säule, bei Frau v. Carstanjen-Berlin, um 1646 (nach Valentiner, der im Modell Titus vermutet, um 1656), wo das Modell eine Stellung einnimmt, welche der auf unserer Zeichnung sehr ähnlich ist, nur von der Seite gesehen. *Abb. 49*. Dasselbe Modell scheint ferner auf den Radierungen B. 193 und 196 (beide 1646) und 194 (um 1646) vorzukommen, ebenso auf verschiedenen Zeichnungen, welche unter dem Namen Rembrandt gehen, aber in der Mehrzahl der Fälle Schulbilder sein mögen: HdG 1027, Erste Reihe 44, eine ausgezeichnete, zugleich einfache und sichere Aktstudie, welche Seidlitz jedoch nicht ohne Grund als nicht von Rembrandt herrührend betrachtet und Saxl um 1656 datiert, darin Titus vermutend, unter phantastischem Hinweis auf das Porträtgemälde zu Kopenhagen; ferner die bei der nämlichen Gelegenheit, bei der wohl auch Rembrandt B. 193 (1646) radierte, ausgeführte HdG 1464 (Sch. u. M. 465), die besten gleichzeitigen Schulbilder, HdG 1389 (Sch. u. M. 132, Téry 20) und 1028 „um 1646“ (Zweite Reihe 68), die vielleicht eigenhändige HdG 1463 „um 1646, Studie für die Radierung 194“ (Sch. u. M. 497) und die damit gleichzeitige HdG 933 „um 1646“ (Zweite Reihe 46, Kl. II, 59) von HdG gleichfalls als Entwurf zu B. 194 betrachtet, aber mit grösster Wahrscheinlichkeit Schulbild von *B. Fabritius*, da die Zeichnungsweise mit kräftigen, groben Sepiastrichen für die Umriss, innerhalb deren die Modellierung mit kleinen feinen Strichen gemacht ist, an die Zeichnung dieses Künstlers: Satyr bei der Bauernfamilie speisend, Rotterdam (Kl. VI, 28), erinnert, schliesslich HdG 747, Schulbild, schwarze Kreide (Zweite Reihe 3).



*Abb. 49.* Christus an der Säule; Gemälde, Sammlung Carstanjen.

Saxl (Hdschr. 1911): „Kreidevorzeichnung. In den Haaren deutlich die Kopistenhand. Original gehört wohl zu Bo. 317, Berlin, Sammlung Carstanjen“ (oben angeführtes Gemälde: Christus an der Säule).

*II, 20 (1911)*

1995  
(Nicht in HdG.s  
Kat.)

### *Die Beweinung Christi.*

Gruppe von neun Personen um den toten Christus, welcher ausgestreckt am Boden liegt, die Beine nach rechts, sein Oberkörper aufrecht gehalten von Maria, die ihn mit ihren Armen umschliesst und ihren Kopf, in ein Tuch eingehüllt, trauernd im Profil nach links gegen den Kopf Christi wendet, der nach rechts gerichtet ist und einen leidenden Ausdruck trägt. Hinter dem Kopf Christi und links von ihm zwei trauernde Frauen in Kopftüchern. Rechts von Christus steht Maria Magdalena (?) mit Kopftuch, mit ihrer rechten Hand den linken Arm Christi haltend, während sie, das Gesicht nach rechts gegen fünf dort befindliche Personen wegwendend, mit der linken Hand auf den Toten deutet. Die vorderste von diesen

fünf Personen, die alle Christus zugewendet sind, kniet, die Hand gegen den Kopf heraufführend; hinter ihr neigt sich ein Stehender hervor mit ausgebreiteten Händen, ferner erblickt man die Köpfe von zwei stehenden Männern in Hüten, und am rechten Rande eine stehende männliche Vordergrundfigur mit Hut und Mantel im Profil nach links, teilweise überschritten.



Feder, detaillierte Vorzeichnung mit Bleistift, auf weißem Papier, das -- nach Upmark -- im Wasserzeichen *LR* trägt. 158 : 201 mm. Tessin Nr. 79: „Christ mort, entouré de plusieurs figures. A la plume au trait.“ K.M. 1801. N.M. 1995. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

Repr. verkleinert, Michel S. 460.

*Schulzeichnung.*

Kopie nach einer Originalzeichnung(?) in der Sammlung Habich, Kassel (*Eisenmann, Nr. 13*), welche, wie Upmark bemerkt, „lebhafter und besser als die unsrige“ ist, *Abb. 50*. Dass unser Blatt die Kopie ist, geht unzweideutig aus einem Vergleich hervor, siehe z. B.

*Abb. 50.* Beweinung Christi. Zeichnung, ehemalige Sammlung Habich.

in unserer Zeichnung, wie schlecht die linke Achsel Christi kopiert ist, wie unbehaglich grinsend sein Gesichtsausdruck geworden, und wie die stehende vornübergeneigte Frau hinter dem Kopfe Christi

verzeichnet ist, besonders wie schlecht ihr Kopf angebracht ist. Die vom Rücken gesehene, in ein Tuch gehüllte weinende Frau links im Vordergrund erinnert an eine ähnliche Figur in der typischen späten Rembrandtzeichnung *HdG 391*. (*Abb. 51*).

Zu *Gegenstand und Komposition* vgl. die mit breiterer und kräftigerer Technik ausgeführte Berliner Zeichnung *HdG 73* (Erste Reihe 199, von Seidlitz wahrscheinlich mit Recht angezweifelt, da sie nur eine tüchtige Schülerzeichnung sein dürfte. Saxl sagt davon: „Vielleicht Studie für das Gemälde in National Gallery um 1642“). *Komposition und Technik* erinnern an eine Zeichnung mit demselben Gegenstand in N.M. 1994 (II, 21), vielleicht von derselben Hand.



*Abb. 51.* Beweinung Christi. Zeichnung 391, München.

Die *Komposition* hat ferner verschiedene Anklänge sowohl an die Oelskizze (Grisaille) in National Gallery, London: Abnahme vom Kreuz (um 1642), und die Studie dazu im Brit. Museum, die merkwürdige aus 16 Stücken zusammengesetzte Zeichnung *HdG 890* (Erste Reihe 103, Kl. IV, 1) wie an das Gemälde: Beweinung Christi (1650, comtesse de Béarn, Paris). Die *Komposition der Hauptgruppe* selbst erinnert stark an eine Dresdner Zeichnung mit demselben Gegenstand, *HdG 224* (Wrmn. 299, um 1641).

Auch die Zeichnung N.M. 2004 (I, 16) ist möglicherweise von derselben Hand.

II, 21 (1911)

1994  
(Nicht in HdG.s  
Kat. aufgenommen)*Beweinung Christi; in Landschaft.*

Figurenreiche Komposition. In der Mitte des Vordergrundes liegt der tote Christus ausgestreckt am Boden, die Beine nach rechts; hinter ihm erscheint Maria mit Kopftuch, seinen Oberkörper aufrecht haltend und ihren Kopf im Profil nach links neigend, wie um sein Gesicht zu küssen. Links hinter Christus sitzt eine vorgeneigte trauernde Frau mit Kopftuch im Profil nach rechts. Rechts von Christus fasst Maria Magdalena (?) kniend den linken Arm Christi und zeigt ihn einer anderen knienden Figur rechts von ihr. Dahinter ein kniender barhäuptiger Mann, welcher nach rechts hinaufsieht zu einem stehenden alten Mann mit Hut und Mantel (Nicodemus?), welcher mit einem Taschentuche die Augen trocknet. Hinter ihm zwei stehende Männer, der vorderste mit erhobenen Armen und nach rechts aufblickend. Hinter Maria erblickt man im Mittelgrunde eine Gruppe von fünf Personen; zunächst eine nach vorn geneigte Frau mit Tuch, darnach einen vorgeneigten Johannes (?), schliesslich drei mit einander sprechende stehende Frauen, von denen die rechte ihre gefalteten Hände erhebt, die linke mit gesenkten Händen demonstriert, die mittlere gerade en face zuhört. Hinter den drei Frauen erscheinen die drei Kreuze in Verkürzung nach der Tiefe. Im Hintergrunde rechts Berge und Gebäude, links am Rand kommen zwei aufblickende Köpfe zum Vorschein. Das Blatt ist oben abgerundet.

Feder, leicht mit Bister und Tusche laviert, auf weissem Papier. Spuren von Bleistift (in der Vordergrundfigur links von Christus). 220 : 197 mm. Tessin Nr. 80: „le meme sujet (Christ mort entouré de plusieurs figures) traité différemment, et legerement lavé.“ K.M. 1800. N.M. 1994. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

*Schulzeichnung.*

Möglicherweise von derselben Hand wie die auf ähnliche Weise komponierte Zeichnung in N.M. 1995 (II, 20) und N.M. 2004 (I, 16). Vgl. auch hier, was die *Komposition der Hauptgruppe* betrifft, die Dresdener Zeichnung HdG 224 (Wrmn. 299), wo die Stellung der Christusfigur fast identisch ist. Upmark weist auch mit Recht auf „gewisse Aehnlichkeiten“ in der Komposition mit der Kreuzabnahme, Grisaille in London (um 1642), hin.

II, 22 (1911)

2047  
(Nicht in HdG.s  
Kat. aufgenommen)*Die Grabtragung Christi.*

Im Vordergrunde links das Grab, das wie ein grosser offener Sarkophag geformt ist, dessen Deckel rechts liegt mit Degen, Hut usw. darauf. Hinter dem Sarkophag steht ein Knabe und ein stattlicher bärtiger Mann mit Turban und Mantel (Joseph von Arimathia?), welcher mit der rechten Hand auf das Grab deutet und den Kopf im Profil nach rechts wendet gegen den Leichenzug, welcher sich von rechts nach links bewegt. Zunächst kommen drei Männer den Toten tragend, zwei bei den Füßen, einer am Kopf; hinter dem letztgenannten weinende Frauen; links von den beiden vordersten Trägern erblickt man zwei Figuren. Im Mittelgrunde auf einem hohen Absatz eine Bahre mit Decke und nach rechts sechs Personen. Im Hintergrunde der Golgathaberg mit den drei Kreuzen. Ringsumher ein gezeichneter Rahmen mit oben abgerundeten Ecken. Links ist mit zierlicher Schrift (nicht Rembrandts) geschrieben:

„4 Voet hoog“, unter der Zeichnung: „3 V. 3 d. breed“ (Massangaben für ein Gemälde), und mit anderer Hand (Tessin?): „Rhimbrand Cabinet de Gozat.“

Feder, auf weissem Papier, etwas mit Tusche laviert. Spuren von Bleistiftentwurf. 142 : 116 mm. Tessin Nr. 30: „Christ porté au tombeau. Sujet cintré, au trait et legerement lavé.“ K.M. 1847. N.M. 2047. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

*Schulzeichnung*, etwas erinnernd an N.M. 2023 (I, 14). Die Komposition erinnert an die Radierung desselben Gegenstandes, B. 84 („Um 1645“). Vgl. auch für dieselbe die Gemälde: Grablegung Christi, in München (1639) und Dresden (1653), wovon das letztgenannte jetzt als ein Schulbild betrachtet wird, ausgeführt unter Benützung des Münchener Gemäldes und darnach retuschiert und signiert von Rembrandt.

Auch Upmark bezweifelt die Echtheit.

II, 23 (1911)

1996  
(Nicht in HdG.s  
Kat. aufgenommen)

*Predigt Johannes des Täufers.*

Figurenreiche Komposition. Rechts im Mittelgrunde steht im Profil nach links Johannes der Täufer, barhäuptig mit langen Locken und langem weitem Kleid und spricht mit erhobener rechter Hand zu dem versammelten Volke, das, stehend oder sitzend in verschiedenen Gruppen, seinen Worten lauscht. Rechts im Vordergrund ein sitzender Mann, eine sitzende Frau und ein stehendes Kind, und vor ihnen ein Hund; links ein Wasser und neben demselben eine sitzende Frau und ein Hund, der trinkt; näher dem Redner zwei sitzende alte Männer, der rechts vom Rücken, der links von der Seite gesehen. Links im Mittelgrunde eine Gruppe von stehenden Männern, unter denen einer in reicher Tracht und Hut mit Federbusch, hinter ihnen eine Jägerin mit Hut zu Pferd, ein Falke auf ihrer Hand; ein Reitknecht hält das Pferd. In der Mitte und dem rechten Teil des Hintergrundes mehrere sitzende und stehende Männer und Frauen, und, in weitester Entfernung, Andeutungen von Bergwänden und rechts Bäumen.

Mit Bleistift entworfen und mit Feder ausgeführt auf weissem Papier. 240 : 361 mm. Tessin Nr. 75: „Seint prechant dans le desert. A la plume.“ K.M. 1802. N.M. 1996. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

Upmark sagt von dieser Zeichnung: „Der Gegenstand als Gemälde behandelt, Grisaille, Earl of Dudley“ (jetzt im Berliner Museum, um 1635–36) und fügt hinzu: „Einige Aehnlichkeit in der Komposition gibt es nicht . . . Ueberhaupt macht die Zeichnung, obgleich in der Richtung Rembrandts, einen mehr reflektierten, virtuosenmässigen Eindruck.“

*Schulzeichnung*, wahrscheinlich eine freie Variation des eben genannten Rembrandtschen Gemäldes, dessen Komposition, obgleich sehr verflacht, in unserem Blatte wiederkehrt, dessen Hauptfigur in Typus, Tracht und Stellung eine nahe Uebereinstimmung mit der des Gemäldes zeigt. Auch mit Rembrandts Originalentwurf (Sammlung Bonnat) zum Gemälde, HdG 687 („Um 1636“, Erste Reihe 172a\*), zeigt unser Blatt eine gewisse Aehnlichkeit in der Komposition. Uebrigens dieselbe Hand (C. A. Renesse?) wie die Rückseite der Zeichnung N.M. 1997 (IV, 43) und N.M. 2007 (II, 16). Siehe weiter bei II, 16!

\*) [Dass die Zeichnung bei Bonnat kein Originalentwurf ist, sondern eigenhändige späte Nachzeichnung Rembrandts, glaube ich: Aus der Werkstatt Rembrandts, 1918, S. 77ff., bewiesen zu haben. (N.)]

II, 24 (1911)

1989  
(Nicht bei HdG.)*Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg.*

(MATTH. EV. XX.)

In einem Zimmer, das von einem zweigeteilten gewölbten Fenster links und mit einer von der Decke herunterhängenden Laterne beleuchtet ist, sitzt beim Fenster, dessen linker Teil offen steht, ein Greis in Mantel und hoher Mütze am Tisch, wo das Rechenschaftsbuch ruht. Er wendet sich, mit der Hand abweisend, von einem Arbeiter weg, der von rechts kommt und beide Hände vorstreckt. Zwischen und hinter diesen Figuren steht ein anderer Arbeiter, welcher seine Mütze vom Kopfe nimmt, und sich gegen den Hausherrn verbeugt. Rechts im Hintergrunde kommen zwei andere Arbeiter in einer gewölbten Oeffnung zum Vorschein. Im Vordergrund links ein Lehnstuhl.

Rote Kreide mit Tuschlavierung auf weissem Papier. 218 : 250 mm. Tessin Nr. 82: „Sujet ou on voit un vieillard qui lit, et des paysans. A l'encre de la Chine, et retouche au craion rouge.“ K.M. 1796 (Kopie). N.M. 1989. Nicht bei HdG.

*Schulkopie*, unter der Leitung Rembrandts ausgeführt. Gemälde desselben Gegenstandes in Petersburg, 1637, Bo. 220, welches in der Zeichnung vereinfacht und etwas variiert ist.

Dass unser Blatt mit dem Petersburger Gemälde zusammenhängt, wurde von Upmark angemerkt, der auch dessen Charakter als einer Kopie hervorhob.



In der Coll. Dutuit (Petit Palais, Paris) gibt es *Abb. 52. Satyr und Bauer. Zeichnung von Bol (?), Hamburg.* eine kleine Zeichnung: Tobias und der Engel (der Engel steht bei einem Feuer, Tobias kniet mit gefalteten Händen), welche auf ähnliche Weise in schwarzer und roter Kreide mit Tuschlavierung ausgeführt ist und dieselbe Hand zeigt. Dieses Blatt ist „F. Bol f.“ signiert. Ist die Signatur, wie es scheint, echt, dann ist auch unser Blatt von *Bol*.

Die *Technik* und *Behandlungsweise* erinnern auch stark an die bedeutendere Zeichnung: Der Faun bei der Bauernfamilie\*), von unbekanntem Meister, Hamburg 219, 19, *Abb. 52*, (dort vorschlagsweise Eeckhout zugeschrieben, wohl aber ziemlich sicher von Bol, weil sie grosse Aehnlichkeit der Technik und Figurenform mit Bols Zeichnung: Ruhe auf der Flucht, in der Albertina [Sch. u. M. 328] zeigt, die, nach Saxl, Studie zum Gemälde in Dresden, no. 1603, ist). Vgl. besonders die Figur des Bauern auf dem Hamburger Blatt mit dem Arbeiter auf unserer Zeichnung, der die Hände vorstreckt.

Die *Technik*, rote Kreide mit Tuschlavierung, ist dieselbe wie z. B. in der Rembrandtzeichnung HdG 866 (Vierte Reihe 81, Kl. IV, 23), Isaaks Opferung, „um 1636“, Studie zu dem von Rembrandt retuschierten Gemälde zu München.

Der *Gegenstand* ist von Rembrandt in HdG 1349 behandelt, dessen Stil auf die Zeit um 1655 weist und eine andere Komposition hat. Die Gruppe der drei Hauptpersonen zeigt jedoch Aehnlichkeiten mit unserem Blatt, besonders was die beiden Figuren der Arbeiter betrifft.

\*) Der Gegenstand auch in einer prächtigen Zeichnung unter B. Fabritius' Namen in Rotterdam behandelt (Kl. VI, 28) und in einem signierten Gemälde von Eeckhout im National Museum, Nr. 418 (abg. Granberg: Trésors d'art en Suède, II, 73), dessen Komposition der obengenannten E. zugeschriebenen Hamburger Zeichnung ähnelt. Wie Dr. Göthe in seinem Katalog der Stockholmer Galerie angibt, dürfte Jordaens, welcher in verschiedenen Gemälden dieses Motiv variiert, andere niederländische Maler zum Aufnehmen desselben inspiriert haben.



II, 25 (1911)

*Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg.*  
(MATTH. EV. XX.)

1987

Kirchenartiges Zimmerinterieur mit runden Pfeilern und Gewölben links, in der Mitte eine Mauer oben durchbrochen von einer rechtwinkligen Oeffnung, rechts ein Vorhang. Bei einem kleinen Tische rechts sitzt ein Alter mit Vollbart, Mütze und Mantel. Er blickt nach links, wo eine Gruppe von 16 Personen teils auf dem Wege zu dem Tisch, teils um den Tisch versammelt sind, wo eine Gelderhebung oder -auszahlung vonstatten geht, welche von einem Greis mit Vollbart und Mütze verrichtet wird, der links vom sitzenden Hausherrn etwas vorgebeugt steht und Geld zählt. Ihm gegenüber an der anderen Seite des Tisches steht ein Mann, der in der linken Hand einem Beutel hält und das Geld auf dem Tische betrachtet. Das Licht konzentriert in dem rechten Teil des Bildes um den Tisch herum, während der linke Teil in Halbschatten liegt. Ein paar Hunde erscheinen im Halbschatten links, und aus dem rechten Rand des Vordergrundes streckt ein Hund Kopf und Bein hervor. Im Vordergrund Treppe und Fussboden.

Feder und Sepia mit Lavierung in Bister und Tusche. Aufschrift (von Tessin): „Rhimbrandt“. 147 : 252 mm. K.M. 1794 (Kopie). N.M. 1987. Kann nicht mit Tessins Kat. identifiziert werden.

*Schulbild*, dessen Darstellung sich in einem unter Rembrandts Schule aufgenommenen Blatt in Berlin (Nr. 1147), gleichfalls mit Feder und Lavierung in Tusche und lichtem Bister, wiederfindet. Unser Blatt, wo die Gesichter lebhafter sind, scheint das Original zu sein; das Berliner Blatt eine mit grösster Treue – sowohl was Zeichnung wie Farbe betrifft – ausgeführte Kopie mit einer einzigen Aenderung: der Kopf im Hintergrunde links vom Manne mit dem Beutel ist weggenommen.

Möglicherweise dieselbe Hand wie HdG 1539, N.M. 2013 (Kr. I, 11); Hände und Draperien sind ähnlich, ebenso der lichte Bister.

Upmark: Sicherlich unecht.

II, 26 (1911)

*Traum des Petrus.*  
(APOSTELGESCHICHTE X.)

1986

Auf einer Ruhebänk liegt der Apostel schlummernd, den Kopf nach rechts auf den linken Arm gelehnt, den rechten Arm auf die Bank gestützt. Links ein grober Tisch, oberhalb dessen der „Traum“: Ein



Abb. 53. Traum des Petrus. Zeichnung 396, München.

Engel schwebt nieder, mit beiden Händen den Zipfel eines grossen Tuches haltend, dessen andere Seite auch hoch aufgehoben ist. In dem Tuch erscheinen ein Einhorn, ein Kamel, ein Löwe, ein Schwein und einige Vögel. Hinter dem Engel links und rechts anbetende Engel in Wolken und oben links eine ausgestreckte segnende Hand. Hinter dem Apostel ein runder Pfeiler. Oben abgerundet.

Feder, rote Kreide hier und dort, Lavierung in Tusche und Bister, weisse Lichter. 250 : 158 mm. Tessin Nr. 85: „Songe d'Ezechiël. Machette colorée“. K.M. 1793 (Kopie), N.M. 1986.

Repr., gar zu hell, als Hoogstraten Sch. u. M. 968.

Kopie mit Variationen und Zusätzen von *S. van Hoogstraten* nach der Rembrandtzeichnung HdG 396 (Um 1650–55, Vierte Reihe 2). Abb. 53.

Upmark, der von dem Blatt nur sagt, dass es „sicherlich unecht“ ist, führt nach Vosmaer eine ähnliche Zeichnung von Rembrandt „Vision de S. Paul(!)“ in München an und sagt, dass unser Blatt „möglicherweise eine Kopie nach der Münchener Zeichnung ist“, eine Annahme, die vollkommen zutrifft. Hoogstraten zeigt sich in dieser Zeichnung als der *typische Kopist*, der mit schwerer Hand und emsigem Fleiss ausschmückt, vervollständigt und nach eigenem armem Vermögen die schnelle, gemächlich andeutende Skizze seines Meisters variiert.

Die Schwägerin Rembrandts (nach ihr wurde der Sohn von Rembrandt und Saskia Titus genannt) sitzt vorgeneigt en face nach rechts, mit einer Näharbeit beschäftigt, welche sie durch eine Brille betrachtet, die bis auf die Nasenspitze geglitten ist. Ihr Haar ist über einen Wulst aufgestrichen und mit einem Häubchen geziert; um den Hals ein breiter Spitzenkragen. Brustbild. Unterschrift und Datierung (von Rembrandt selbst) wie oben die Aufschrift; von späterer Hand (18. Jahrhundert): „Rhembrand“.

Feder, mit Bister laviert, auf weissem Papier. 171 : 146 mm. Tessin Nr. 44 (I<sup>1</sup>): „Buste d'une vieille femme a lunettes, occupé a coudre. A l'encre de la Chine“. K.M. 1877. N.M. 2078. HdG. 1567.

Repr. Upmark: Handteckningar. Zweite Reihe 15. W. Weisbach: Impressionismus, ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit, Berlin 1910, I, 168 (die Unterschrift abgeschnitten), und – verkleinert – Michel S. 260. Graul Nr. 12. Schmidt-Degener: Portraits peints par Rembrandt (L'art flamand et hollandais = onze kunst, 1913). Kruse: Rembrandt (1907). S. 117 und derselbe: Rembrandt, Världshistorien, Gleerupska Biblioteket (1909). Neumann: Handzeichnungen, Nr. 35. Genannt in HdG-Urkunden Nr. 63 und Handzeichnungen, Einleitung, S. XIII.

Die Weise, mit Lavierung zu schattieren, wie auch die Technik im übrigen, erinnert an *HdG. 1374, Abb. 54* *Abb. 54*. Junge Frau. Zeichnung 1374, Ofen-Pesth. („Um 1634-35“ Saskia [?]), *Térey 6* und *HdG 1297* (Dritte Reihe 44, in Coll. HdG 5). Auch erinnert die Technik an *HdG 999* (Erste Reihe 90), von *HdG „Um 1661“* datiert aus dem Grunde, dass das Modell identisch mit den Portraits einer alten Frau bei Lady Wantage. *Bo. 492* (1661), und in National Gallery, *Bo. 493* (um 1662), sein sollte. In F. Mullers Auktionskatalog über einen Teil von Heseltines Rembrandt-Zeichnungen, versteigert 27 V. 1913. Nr. 16, gewiss richtiger *um 1640* datiert, eben mit Hinweis auf unser Blatt und *HdG 1374*.

F. Schmidt-Degener zeigt in seinem oben angeführten Aufsatz überzeugend, dass das bekannte Halbfigurportrait einer Dame mit Fächer im Buckingham Palace (1641), *Bo. 284*, gleichfalls Titia van Ulenburch vorstellt, welche im Juni 1641 starb, und deren gemaltes Bildnis, das so schlagende Uebereinstimmungen mit der Zeichnung zeigt, wahrscheinlich im demselben Jahre wie diese (1639) angefangen, aber erst 1641 posthum, nachdem das Modell gestorben, fertiggebracht wurde. Derselbe Verfasser erwähnt und bildet eine in seinem Besitze befindliche signierte Zeichnung von *Paolo Veronese* ab, eine Näherin in ganz derselben Stellung wie auf unserem Blatte darstellend (*Abb. 55*). Dieses Blatt von Veronese, dessen Sammlermarke zeigt, dass es dem Freunde Rembrandts, dem Kunsthändler J. P. Zoomer gehörte, der es möglicherweise bei der Versteigerung von Rembrandts Kunstsachen erwarb, hat, nach allem zu urteilen, die Titia-Zeichnung Rembrandts inspiriert, welche jedoch, wie Schmidt-Degener mit Recht hervorhebt, ihr Vorbild weit übertrifft: „Le vieux vénitien est décidément surpassé!“

\*) [Diese Nummer steht, soviel ich aus der Abschrift in Kruses Nachlafs sehe, nicht im durchnummerierten Tessin'schen Katalog der Rembrandtzeichnungen, sondern in einer anderen Nummernanordnung (N.)]



*Abb. 55*. Näherin. Zeichnung von P. Veronese, Sammlung Schmidt-Degener, Rotterdam.

IV, 1 (05)

2066  
(1570)*Alte Frau, die sich die Nägel schneidet.*

Beinahe ganze Figur, sitzend en face, nach links geneigt, bei einem Tische. Sie hat ein Tuch um den Kopf.



Abb. 56. Alte Frau. Gemälde, Sammlung Altmann, N. York.

Feder, über hier und dort sichtbarer Bleistiftvorzeichnung auf weissem Papier, mit — nach Upmark — folgendem Wasserzeichen: Narrenkappe mit fünf Spitzen (1640—70, nach Wibiral: L'iconographie d'Antoine van Dyck, Leipzig 1877). 121 : 95 mm. Tessin wahrscheinlich Nr. 13: „Vielle assise. A la plume". K.M. 1866 (Kopie). N.M. 2066. HdG 1570 („Um 1658, erster Entwurf für das Oelgemälde der Sammlung R. Kann in Paris von diesem Jahre").

Repr. verkleinert, Kruse: Rembrandt (1907), S. 40.

Die Technik ähnelt sehr N.M. 2022 (1,2), HdG 1544, „um 1655", gleichfalls mit detaillierter Bleistiftvorzeichnung, und so dürften diese beiden Blätter freilich ungewöhnlich täuschende Schulkopien nach jetzt verschwundenen Originalzeichnungen von Rembrandt sein. Das Vorbild dieser Zeichnung ist deutlich ein Entwurf gewesen für das von HdG angeführte Gemälde, welches sich jetzt im Besitze des Herrn Henry Altmann, New-York, befindet und eines der herrlichsten Werke des Meisters ist, sowohl durch die Lichtbehandlung, die wunderbare dunkelrote Farbe, wie die wirkliche Majestät, welche der Figur gegeben ist und dieselbe trotz ihrer gemeinen Beschäftigung in gleiche Höhe mit den Sibyllen Michelangelos erhebt. (Abb. 56).

Das Modell ist vermutlich dasselbe wie auf HdG 193 (abgb, in G. Paulis Artikel über die Rembrandtzeichnungen in Bremen, Oud Holland 1911), welche eine echte Rembrandtzeichnung zum Gemälde in Petersburg: Alte Frau mit Buch, um 1658, zu sein scheint.

Saxl (Hdschr. 1911): „Analogie HdG 193, repr. Pauli".

Hind (nach Repr.): Fraglich.

2085  
(1591)

IV, 2 (05)

*Junges Mädchen, welches die rechte Hand an das Kinn stützt.*

Brustbild (in einer Fensterbrüstung?) mit Tuch über dem Kopfe, herabblickend, linker Arm auf der Fensterbrüstung (einem Tisch?).

Pinsel mit Sepia und einigen sparsamen weissen Lichtern auf weissem Papier. 165 : 122 mm. Tessin Nr. 175: „Buste d'une servante qui appuie sa tete sur sa main, Au Bistre." K.M. 1884. N.M. 2085. HdG 1591.

Upmark hält mit gutem Fug dafür, dass unsere Zeichnung, „was den Gegenstand, die Auffassungsweise, vielleicht auch den Typus betrifft, mit dem Oelgemälde im National Museum Nr. 584, der sog. „Cuisinière de Rembrandt", 1651 datiert, verglichen werden kann". Die diesem nächstverwandten Gemälde, angeführt von G. Göthe in seinem grossen Galerie-Kataloge, die Oelgemälde: „Junges Mädchen am Fenster" (1645, Dulwich Gallery) und „La balayeuse" (1651, Eremitage-Galerie), besonders das erstgenannte, können hier gleichfalls angeführt werden als mit unserer Zeichnung nahe verwandt, sowohl was Gegenstand und Komposition als was den Typus betrifft. Die Zeichnung kann um 1650—51 datiert werden.

Dasselbe Modell wie in N.M. 2084. Für verwandte Zeichnungen siehe eben dieses Blatt = folgende Nr. IV, 3. Von diesen beiden Blättern sagt Karl Madsen (Studier fra Sverig, S 66 bis 67): „Zwei sehr flotte Studien mit Pinsel und Sepia, erinnern stark an „La crasseuse" (= La cuisinière, N.M. 584).

IV, 3 (05)

2084  
(1590)*Junges Mädchen, das schläft.*

Halbfigur, dreiviertel nach links, mit Tuch über dem Kopf, schlafend, leicht an die Wand zurückgelehnt; der linke Arm auf der Fensterbrüstung.

Sepialavierung mit einigen weissen Lichtern auf weissem Papier. 160 : 174 mm. Tessin Nr. 177: „Buste d'une servante qui dort apujée contre une muraille. au bistre”. K.M. 1883. N.M. 2084. HdG 1590. („Um 1655”). *Um 1651*.  
Reprod. Neumann: Handzeichnungen, Nr. 16.

Dasselbe Modell wie die Zeichnung N.M. 2085 (IV. 2) und mit dieser gleichzeitig. Beide zeigen dieselbe Technik und dasselbe Modell wie HdG 1000 („Um 1651”, Zweite Reihe 31, unsere *Abb. 57*, Hendrickje nach Saxl im Repertorium XXXI, S. 340), welche auch gegenständlich N.M. 2084 sehr gleicht. Die Technik erinnert auch an HdG 1011 („Um 1640”, Erste Reihe 92; Graul Nr. 35).

Aehnliche Motive wie N.M. 2084 findet man ausserdem in HdG 996 „Um 1628 - 30”, Erste Reihe 93; die Echtheit stark angezweifelt von Seidlitz, welchem ich zustimme, darin ein Schulbild vermutend), wie auch in HdG 256 (Vierte Reihe 16b) und in der Radierung B. 350 („Um 1635” nach Seidlitz).

Die Datierung Hofstede de Groot's von N.M. 2084 und 2085 samt ihren Verwandten scheint etwas eigentümlich. Unsere beiden Zeichnungen, welche ganz dieselbe Technik und mit grösster Wahrscheinlichkeit dasselbe Modell wie HdG 1000 zeigen, dürften folglich mit diesem Blatte gleichzeitig sein. Mit Hinweis auf das Gemälde: La cuisinière, im Nationalmuseum, welches 1651 datiert ist (auch von Upmark in diesem Zusammenhang angeführt, siehe seine Anmerkung bei N.M. 2085, IV 2), datiert HdG nur das eine von diesen Blättern HdG 1000 „Um 1651”. N.M. 2084 datiert er „um 1655”, vermutlich an das Gemälde: Rembrandts Köchin, denkend (um 1655 - 57, Fleischmann, London), mit ziemlich ähnlicher Tracht und gleichfalls in eine Fensteröffnung gestellt, dessen Modell, aber nicht wenig älter zu sein scheint. N.M. 2085 dagegen, welche N.M. 2084 so nahe steht wie es überhaupt möglich ist, datiert HdG gar nicht! HdG 1011, welche auch in ihrer Technik so ziemlich den vorigen gleicht, datiert HdG „um 1640”. Sämtliche hier angeführten Zeichnungen dürften (möglicherweise mit Ausnahme von HdG 1011) um 1650 - 55 zu datieren sein.

Saxl (Hdschr.) sagt von diesem Blatt und dem vorhergehenden: Hendrickje. Gehört mit HdG 914 und 1000 in die Zeit von Bo. 397” (La Cuisinière, N.M. 584).

Hind (R's Etchings, S. 54) rechnet diese Zeichnung und HdG 1011: „among the most superb examples of their kind”, d.h. wegen ihres Vermögens, Lichteffekte durch dunkle Töne und starke Kontraste zu erzielen.



*Abb. 57.* Schlafendes Mädchen. Zeichnung 1000, Heseltine.

IV, 4 (05)

2386  
(1572)*Junger Mann, im Mantel, weinend.*

Ganze Figur, stehend nach links; er neigt den Kopf mit seinen langen Locken und trocknet mit einem Zipfel des Mantels sein rechtes Auge; mit der gesenkten linken Hand greift er in den Mantel.

Pinsel, mit Bister laviert, auf weissem Papier. 178 : 112 mm. Tessin Nr. 184: „Jeune paysan debout qui pleure. Au bistre”. K.M. 2191. N.M. 2386. HdG 1572.

Studie zu einer Hintergrundfigur in dem, wie es scheint, unsicheren Gemälde: Beweinung Christi, Sammlung Comtesse de Béarn, Paris, 1650 datiert, Bo. 337.

Die *Technik* hat Aehnlichkeit mit der Zeichnung N.M. 2085 (IV, 2) und ihren Verwandten. Für die Draperiebehandlung vgl. die beiden Studien zur Radierung: Die Frau mit dem Pfeil B. 202 (1661), HdG

937 (Erste Reihe 123, Kl. II 60, Hind: R. s. etchings I, XXIX) und 1303 (Dritte Reihe 95, Coll. HdG 30) (die gebrochenen Falten mit kleinen isolierten Strichlagen), HdG 1180, um 1662 (Zweite Reihe 26, Graul Nr. 49; Freise-Lilienfeld I, 24. Für die Gebärde vgl. N.M. 1998 (II, 5), HdG 1554 und Hagar in HdG 865 („Um 1637“, Erste Reihe 101 und Kl. II, 51) und die Gemälde: Die Ehebrecherin (1644, London) und Saul und David (um 1665, Bredius).

In den Katalogen der Handzeichnungssammlung des Kgl. Museums, sowohl dem von Wilde (Ende 18. Jahrhundert) wie dem von Söderberg (1863), wurde das Blatt unter Zeichnungen des schwedischen Barockmalers Johann Sylvius (gest. 1695) eingeordnet. Von J. Kruse zu Rembrandt zurückgeführt oder, möglicherweise, seiner Schule. Schon Tessin (siehe oben!) nahm das Blatt unter Rembrandt auf.

Saxl (Hdschr. 1911): Lavierung in Verbindung mit kurzen Schraffen, siehe HdG 1000, dort auch Augen und Mund. Stoffdrapierung siehe HdG 1237 (1652). Um 1650. Trotzdem? Wegen Sujet z.B.

IV, 5 (05)

2050  
(1580)

*Alter Mann in orientalischer Tracht.*

Stehende ganze Figur en face nach rechts, das Gesicht mit kurzem Vollbart etwas nach links niedergedreht, die rechte Hand mit gespreizten Fingern auf die Brust gelegt; die linke scheint aus dem schleppenden Mantel hinauszugreifen in der Richtung der Figur. Turban mit Feder, Gürtel, langer

Leibrock unter dem zurückgeschlagenen Mantel, der über der Brust von einer Kette oder einem gestickten Tuchstück zusammengehalten wird.

Feder, leicht schwarzbraun laviert, auf weißem Papier. 230:168mm. Tessin, vermutlich Nr. 27: „Herode ou Pilate debout, a la plume“. K.M. 1850. N.M. 2050. HdG 1580.

Schülerzeichnung um 1640. Wahrscheinlich dasselbe Modell wie auf dem Gemälde: Porträt eines Rabbiners (Chatsworth 1635). Die Gebärde der Hand mit den gespreizten Fingern auf der Brust gleicht der, welche einer der Greise vor Pilatus im Gemälde: Christus vor Pilatus (London 1633), macht. Vgl. weiter die Figur Abrahams im Gemälde: Die Versto-



Abb. 58. Jakob vor Pharao. Zeichnung von Bol, Amsterdam.

sung Hagers (Victoria and Albert-Museum, London 1640), eine von den Figuren in der Radierung: Die drei Orientalen (B. 118, 1641), auch von Upmark angemerkt, und die ähnliche, aber stattlichere und sichere Figurenzeichnung eines stehenden Orientalen HdG 912 (Vierte Reihe 84, Kl. III, 36).

Dass Rembrandt selbst diese Zeichnung nicht ausgeführt, darin stimmen Bredius, Seidlitz, Schmidt-Degener, Hind, Saxl und G. Falck überein. Schmidt-Degener und Saxl glauben, dass *Bol* der Meister sei, was mir nicht unglaublich scheint. Schmidt-Degener weist auf die Ornamente am Leibrock als für *Bol* typisch. Saxl sagt (Echtheitskriterien der Rembrandtzeichnungen, Hdschr. 1912), dass die Handform zeige, dass das Blatt nicht von Rembrandt ist, und schlägt (Hdschr. 1911) *Bol* als Meister vor, mit Hinweis für die Augen auf die de Rujterzeichnung, Bremen, und für die Hand auf HdG 78 (welche mir jedoch ein echter Rembrandt scheint) und die Rechte des Josef auf dem Amsterdamer Blatt *Nr. 12* von *Bol*, *Jacob vor Pharao*, *Abb. 58* (Moes, Amsterdamer Zeichnungen). Diese letzte Beziehung scheint mir nicht unzutreffend; merke Hand und Augen, obgleich die Amsterdamer Zeichnung, deren Technik ziemlich kombiniert ist (Feder, Lavierung und teilweise Vorzeichnung in roter Kreide) ein stattlicheres und fertigeres Blatt ist. Vgl. auch (für die Augen) IV, 31 (möglicherweise *Bol*).

IV, 6 (05)

2025  
(1600)*Alte Frau, die Pfannkuchen backt.*

Ganze Figur, Profil nach links; auf dem Kopf eine Mütze, deren Krempe vorn gespitzt, hinten aufgeschlagen ist. Sie sitzt auf einem Stuhl mit Rückenlehne vor einem Ofen und fasst mit der Linken um den Stiel der Pfanne; mit der Rechten hält sie ein Messer, womit sie die rauchenden Kuchen wendet.

Feder mit brauner Tinte, schwach mit Bister laviert, auf braunweissem Papier. 95:89 mm. Tessin, vermutlich Nr. 52: „Vielle paysanne assise Au bistre“. K.M. 1827. N.M. 2025. HdG 1600 („Vermutlich Kopie nach einer Zeichnung in Dresden HdG 257. Wenn jedoch echt, um 1635, und Studie für die Radierung dieses Jahres, B. 124: Die Pfannkuchenbäckerin.)

Upmark weist auch auf die Uebereinstimmung unserer Zeichnung in Bewegung, Tracht, Physiognomie (die scharfe Nase) mit der Radierung B. 124 hin. Die Vermutung HdG.s, dass unsere Zeichnung eine Kopie von HdG. 257 sei, scheint wohl begründet. Das Dresdener Blatt ist nämlich lebhafter und ausdrucksvoller; unser Blatt ist deutlich ein *Schulbild*.

Die *Technik* gleicht, wie Upmark anmerkt, der in N.M. 2021 (IV, 37), auch einem Schulbild, angewendet. Die Technik gleicht ziemlich HdG 1198 („Um 1635“, Zweite Reihe 86 und Freise-Lilienfeld 42) mit demselben Gegenstand wie in der Radierung, aber erweitert in der Weise, dass die Bäckerin von lusternen Kindern umgeben dargestellt ist. Dieselbe weitere Fassung des Gegenstandes findet sich in HdG 643 wieder („Um 1635, der Schule Rembrandts zugewiesen“, jetzt unter Rembrandt, Dritte Reihe 15; auch Saxl datiert dieses Blatt „um 1635“) und in der grossen Zeichnung von C. Dusart in Dresden (Woermann IX, Tafel 24).

IV, 7 (05)

2039  
(1596)*Frau mit Wickelkind; einmal es auf ihren Knien haltend, einmal es säugend. (4 Figuren).*

Ganze Figur in bauschiger Tracht, Profil nach rechts, eine Haube auf den zurückgestrichenen Haaren, sitzt am Boden und betrachtet ein Wickelkind, das sie auf den Knien ganz en face hält. Rechts oberhalb dieser Gruppe das Brustbild einer Frau, Profil nach rechts, die unter einer flachen Mütze mit umgebogener Krempe hinaufsieht und an ihrer rechten Brust ein Wickelkind hält, das vom Rücken gesehen wird und seine rechte Hand mit gespreizten Fingern offenhält. Links von dem Kopfe dieser letztgenannten Frau hat ein Pfuscher einen Turban gekritzelt.

Feder, schwarzbraune Tinte mit Sepialavierung, auf weissem Papier. 165:164 mm. Tessin Nr. 38—39: „Etudes de femmes avec leur enfant, assises à terre. A l'encre de la chine“. K.M. 1840. N.M. 2039. HdG 1596.

Repr. Erste Reihe 131 und verkleinert, E. Michel S. 213.

*Technik* und *Motivkreis* dieselben wie bei folgender Nr. IV, 8, auf deren Beziehungen dort hingewiesen wird.

Für die Augen des Kindes (Kreise) vgl. den vorletzten Mann vor der Figur zu äusserst links im Hintergrunde der Radierung: Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten, B. 65, 1652.

Wahrscheinlich aus der Zeit 1645–50; die Möglichkeit jedoch nicht ganz ausgeschlossen, dass die Zeichnung schon um 1640 entstanden sei.\*)

IV, 8 (05)

*Frau mit Kind an der Brust.*

2038  
(1595)

Ganze Figur mit Mütze und bauschiger Tracht, auf dem Boden sitzend, Profil nach rechts. Sie neigt sich etwas vor und betrachtet das Kind, das an ihrer rechten Brust liegt und von ihren beiden Armen umfasst wird. Das Kind ist vom Rücken gesehen und streckt seine rechte Hand mit gespreizten Fingern hinauf gegen ihre Brust.



Feder mit schwarzbrauner Tinte, etwas laviert, auf weissem Papier. 175:153 mm. Tessin Nr. 38–39 (siehe vorige Nummer!). K.M. 1839. N.M. 2038. HdG 1595.

Repr. Zweite Reihe 17 und, verkleinert, K. Madsen: *Studier fra Sverig*, S. 67.

Diese Zeichnung gehört zusammen mit der vorhergehenden und folgenden Nummer zu einer ganzen Sammlung von Rembrandtblättern mit ähnlichen Motiven und mehr oder weniger übereinstimmender Technik: HdG 418. Abb. 59 („Um 1636“, Schm. 47a u. Graul Nr. 7, Neumann, Handzeichnungen Nr. 85 und Werkstatt S. 119), HdG 482 (Schm. 7a, „Um 1635–40“. Eher — bemerke die unruhige Linienführung! — etwas früher), HdG 1194, 1195 u. 1196 (Zweite Reihe 25, 83, 84; Freise-Lilienfeld 38–40; die erste auch Kl. I, 2), HdG 647 „Um 1635, der Schule Rembrandts zugewiesen“ (Dritte Reihe 5 und Kl. VI, 1) und eine Zeichnung im Bostoner Museum, in HdG.s Katalog nicht aufgenommen, aber Vierte Reihe 64 publiziert (Studie zu einer Heiligen Familie, wahrscheinlich dem Gemälde im Louvre 1640). Die saftige, grobe, von spielendem Leben

Abb. 59. Kranke Frau. Zeichnung 418, München.

volle Linientechnik unserer Blätter, welche die chinesische oder von China beeinflusste japanische Figurenkunst in Erinnerung bringt, zeigt besonders grosse Aehnlichkeit mit HdG 1195, Abb. 60, welche jedoch möglicherweise (bemerke die Viereckigkeit der Linien!) etwas später ist (Freise-Lilienfeld I, Nr. 39, sagen sogar: „Der energische, breite und gerade Strich weist auf eine Entstehung nach 1650“).

Saxl betrachtet die Modelle in HdG 1195 als identisch mit denen in HdG 1268 (Zweite Reihe 92), welche von HdG wahrscheinlich mit Recht als Studie zu der Maria mit dem Kinde in der „Anbetung der Könige“, Buckingham Palace, 1657, betrachtet wird. Eine gewisse Aehnlichkeit des Typus zwischen den Modellen dieser Blätter ist nicht zu verneinen; es wäre aber voreilig, von einer solchen mehr zufälligen Aehnlichkeit auf Gleichzeitigkeit der Blätter zu schliessen; denn Technik und Linienführung sind in beiden recht verschieden. Dass unsere Zeichnung IV 8 dieselbe Frau wiedergeben sollte wie die HdG 1196, wie Saxl geltend machen will, kann wohl möglich sein.

\*) [Zu diesen Blättern IV, 7–9 verweise ich auf meine Behandlung der chronologischen Frage in meinem Buch: *Aus der Werkstatt Rembrandts*, 1918, S. 119 ff. Abschnitt über die Münchener Zeichnung 418, Kranke Frau im Bett und Verwandtes. (N.)]

HdG zitiert unter Rembrandtzeichnungen mit ähnlichen Motiven wie IV, 8 eine in der Gazette des beaux-arts 1879, Bd. II, S. 25 abgebildete; aber die angeführte Zeichnung scheint mir eher von F. Bol ausgeführt zu sein und zwar als Studie zu der sehr ähnlichen Radierung dieses Künstlers: Heilige Familie, B.4 (Rovinski: Les élèves de Rembrandt, 8), welche von Upmark als in der Stellung an IV, 8 erinnernd angeführt wird.

Upmark sagt von unseren Zeichnungen wie von den ähnlichen aus anderen Sammlungen, die er selbst gekannt hat oder nach Vosmaer zitiert, dass sie „als Studien betrachtet werden können zu dem mehrmals als Gemälde behandelten Gegenstand: Die heilige Familie, München 1631, Louvre 1640, Petersburg 1645, Kassel 1646, obgleich sie nicht direkt irgend einem von diesen Gemälden gleichen.“

Der bekannte Maler Jan van de Capelle besass nach dem Verzeichnis seines Nachlasses (1680) nicht bloss sieben Gemälde, sondern auch um 500 Zeichnungen von Rembrandt, unter welchen eine Mappe mit nicht weniger als 135 Blättern, „het vrouwenleven met kinderen“ schildernd (HdG: Urkunden, Nr. 350). HdG vermutet, wahrscheinlich mit Recht, „dass der Inhalt dieses Portfolio in den prachtvollen Federskizzen von Frauen und Kindern im Stockholmer Museum und anderen Sammlungen sich wiederfindet.“

Saxl (Hdschr. 1911): „Der Mann mit dem Turban war vor Rembrandts Zeichnung auf dem Blatt HdG 1596, daher wohl auch auf 1595, Rückseite. Dieser von Schülerhand, vgl. HdG 159 (Erste Reihe 18): „Um 1650. Vgl. etwa HdG 1235 (Zweite Reihe 53)“.

Die angeführte Beziehung kann ich nicht treffend finden. Was die deutlich von einem unbegabten Schüler ausgeführten Turbane auf IV, 7 u. 9 betrifft, sieht es wirklich auf IV, 7 so aus, als ob die Lavierung etwas über den Turban ginge, und der Turban also früher als die Zeichnung Rembrandts wäre.

Wahrscheinlich aus der Zeit 1645–50; die Möglichkeit jedoch nicht ganz ausgeschlossen, dass das Blatt schon um 1640 entstanden.



Abb. 60. Frauen und Kind. Zeichnung 1195, Amsterdam.

IV, 9 (05)

*Frau, die ein lachendes Wickelkind hält.*

2040  
(1595 Rückseite).

Flüchtig angedeutetes Brustbild einer Frau, Profil nach rechts, mit Mütze auf dem Kopfe, welche in ihren Armen das Wickelkind hält, das in ganzer Figur en face und etwas mehr detailliert dargestellt ist. Oberhalb der Gruppe hat ein Pfuscher (derselbe, welcher den Turban an N.M. 2039 gekritzelt) einen Männerkopf mit Turban nach links gezeichnet (auf der Reproduktion weggenommen).

Feder, mit schwarzbrauner Tinte, auf weissem Papier. 140 : 122 mm. Tessin Nr. 38–39 (siehe vorige Nummer) K.M. 1839 (Rückseite der vorigen Nummer). N.M. 2040. HdG 1595 (Rückseite). Repr., verkleinert, Kruse: Rembrandt, 1907, S. 118. Ueber Verwandtes siehe vorige Nummer!

Wahrscheinlich aus der Zeit 1645–50, die Möglichkeit jedoch nicht ganz ausgeschlossen, dass die Zeichnung schon um 1640 entstanden.



*Alter Mann im Mantel und mit einem Buch im Schoosse.*

Ganze sitzende Figur mit Vollbart, Profil nach links, mit langem Kleid, Tuch über dem Kopf und Mantel, dessen Schleppe hinten über den Stuhl hochgenommen ist. Auf den Knien hat er ein grosses Buch, das er betrachtet; die beiden Hände ruhen auf dem Buch, mit der Rechten hält er die Brille.



Abb. 61. Loth und seine Tochter. Zeichnung 528, Weimar, Goethehaus.

als die Prophetin Hanna (1631, Oldenburg, treu wiedergegeben in einer Radierung von J. van Vliet, B 18), Minerva vertieft in ein Buch (Um 1632. P. Charbonneaux, Reims), alle drei nahe verwandt mit unserer Zeichnung in der Komposition. weiter der Rabbiner (1634. Graf Nostiz, Prag), und auch in Rembrandts späteren Jahren die beiden Darstellungen einer alten Frau mit Buch bei Jules Porgès, Paris (um 1650)



Abb. 62. Studien für ein liegendes Wickelkind, Zeichnung 490, München.

und in Petersburg (um 1658), die letzte mit einem Modell, das dem unserer Zeichnung gleicht. Das Motiv findet man auch wieder in Radierungen von F. Bol, B. 5 (Rovinski: Les élèves de Rembrandt, Nr. 9 - 10): Sitzender alter Gelehrter in seiner Studierstube (auch hier ist der Mantel über die Rücklehne des Stuhls geworfen, die eine Hand ist gegen das Kinn gehalten, die andere dagegen, welche auf dem Knie ruht, hält auch hier die Brille), ferner B. 6 (1642), Rov. Nr. 11 - 12, B. 8, Rov. Nr. 15 - 16, und Rovinski Nr. 28.

Aehnlichkeit in der Technik -- siehe Hände, Bart, Linienführung -- mit HdG 528, Abb. 61, („um 1635“, Erste Reihe 192b, fraglich, nach Seidlitz, nicht ohne Grund, siehe das Auge von Loths Tochter, der Mittelfigur, und die Hände der Figur links) und HdG 490, Abb. 62 („um 1635 - 40“, Schm. 152b, Vierte Reihe 6b), welche nach Saxl Fälschung, wenigstens teilweise, sein soll, so dass nur die Köpfe echt sein sollen -- eine gewagte Annahme.

Wenn unsere Zeichnung von Rembrandt herrührt, was G. Falck -- nicht ganz ohne Grund -- bezweifelt, dürfte sie um 1630 - 35 anzusetzen sein (beachte die Handform); wenn sie, was nicht unmöglich ist, von Bol (so wie auch die letzt angeführte Beziehung, HdG 490) sein könnte, dürfte sie nicht früher als um 1640 zu datieren sein.

Vgl. übrigens unsere IV, 31 (Bol?) und deren Verwandte!

Saxl (Hdschr. 1911): „Gehört zu HdG 528 Erste Reihe 192b. Um 1635“. Die angeführte Zeichnung 528 übertrifft unser Blatt, wobei jedoch technische Aehnlichkeiten vorkommen. Siehe oben!

IV, 11 (06)

*Mutter, ihr Kind säugend.*2055  
(1594)

Sitzende Halbfigur, dreiviertel nach links; sie trägt eine Haube und blickt nach links herab auf das Kind, das an ihrer rechten Brust trinkt.

Feder, auf weißem Papier. 85 : 68 mm. Tessin Nr. 24: „Autre femme qui allaite son enfant. Au trait.“ K.M. 1855. N.M. 2055. HdG 1594. Möglicherweise Studie zum Gemälde: Die Heilige Familie, Louvre (1640), wo die Stellung Marias sehr ähnlich, fast identisch ist.

Das Motiv kommt auf drei anderen Zeichnungen im Nationalmuseum vor: den sicheren Rembrandtblättern N.M. 2038 (IV, 8) und 2039 (IV, 7), auf der Schulzeichnung N.M. 2054 (IV, 30) und auf einem Studienblatt mit neun Köpfen HdG 1024, *Abb. 63*, („Um 1635“, Erste Reihe 85), auch sicher von Rembrandt selbst.

Saxl (Hdschr. 1911): „Nicht Vorstudie zu Bo. 242 (Das Louvregemälde, 1640). Stilistische Analogien erst aus der Zeit von HdG 253 = Vierte Reihe, 17B, um 1650.“

Die angeführte Beziehung scheint mir nicht zutreffend.



*Abb. 63.* Studienköpfe. Zeichnung 1024, London, Heseltime.

IV, 12 (06)

*Eine Frau lehrt ein Kind am Gängelband gehen.*2074  
(1597)

Rechts eine stehende ältere magere Frau, Kniestück, Profil nach links. Sie trägt eine spitze Haube und beugt sich lachend vor, in ihren behutsam gehobenen Händen ein Band um den Leib eines kleinen Kindes haltend, das vorwärts stolpert, mit den Armen fuchtelnd. Das Kind hat eine Mütze mit Wulst auf dem Kopf. Links noch einmal der Kopf und die Arme des Kindes in derselben Stellung.

Feder, auf weißem Papier. 160 : 165 mm. Tessin Nr. 2: „Une femme qui conduit un enfant a la lizière. A la plume.“ K.M. 1873. N.M. 2074. HdG 1597 („Um 1635—40“).

Repr. Erste Reihe 130 und, verkleinert, Kruse: Rembrandt (1907), S. 118 und derselbe: Rembrandt (Värlidshistorien, Gleerupska Biblioteket, 1909), S. 199.

Vermutlich gleichzeitig mit der *Radierung B. 194*, um 1646, *Abb. 64*, wo die Hintergrundfiguren — eine alte Frau am Boden sitzend und mit einem Kind spielend, das in einem Stälchen steht — dieselben Modelle und dieselbe Technik zeigen. Auch Upmark nennt diese Radierung bei unserer Zeichnung und sagt, dass die Personen in den beiden „dieselben sein können“. Saxl nimmt noch bestimmter dieselben Modelle in der Radierung und der Zeichnung an, setzt die letztere „um 1645“. Upmarks Vermutung, dass diese Modelle Titus und seine Pflegerin Geertje Direx seien, ist sehr natürlich, lässt sich aber nicht wohl vereinigen mit der Datierung um 1646 (die Radierung B. 194 ist freilich selbst undatiert, aber die darin vorkommenden zwei männlichen Modellfiguren stimmen in Typus



*Abb. 64.* Nackte Figuren. Radierung B. 194.

und Technik vollkommen mit den zwei radierten männlichen Aktstudien B. 193 und 196, welche 1646 datiert sind, überein). Wenn aber die Modelle wirklich Titus und Geertje vorstellen, was mir sehr wahrscheinlich dünkt, weil sie (in der Radierung) im Hintergrunde von Rembrandts eigenem Atelier vorkommen, wo er sein ausgekleidetes Modell hat, wird dadurch eine neue Stütze gewonnen für die von Middleton und Michel behauptete Ansicht, dass die Hintergrundfiguren der Radierung früher ausgeführt seien als die männlichen Figuren im Vordergrund. Denn da Titus im September 1641 geboren wurde, und das kleine Kind auf der Zeichnung und der Radierung nicht mehr als ungefähr ein, möglicherweise 1½ Jahr alt sein kann, sollte unsere Zeichnung und der Hintergrund der Radierung um das Ende von 1642 oder vielleicht die erste Hälfte von 1643 zu datieren sein\*).

Karl Madsen (Studier fra Sverig, S. 66) sagt von unserer Zeichnung, welche er in ihrer Art ausserordentlich hervorragend nennt: „Es liegt ein unvergleichlicher Sonnenschein in dem breiten Grinsen der Mutter“.

Saxl (Hdschr. 1911): „Studie zu B. 194. Stilistisch vgl. HdG 253 = Vierte Reihe, 17 B.“

Die angeführte Beziehung („um 1651“, Studie für das Gemälde: La cuisinière desselben Jahres im N.M. Stockholm) scheint mir wenig zutreffend.

IV, 13 (06)

*Ein Knabe, Brustbild.*

2080  
(1592)

Ein Knabe, ungefähr fünf bis sechs Jahre alt, barhäuptig mit gekreuzten Armen, drei Viertel nach rechts. Er hat einen kräftigen Kopf mit widerspenstigem Haar, hohe Stirn, ziemlich kleine Augen, gerade Nase, fest geschlossenen Mund und dicke Wangen, trägt einen viereckigen Tuchkragen und blickt vorwärts mit etwas gesenkten Augen. Das Licht fällt stark von links ein, die rechte Seite im Schatten. Bezeichnet von später Hand (18. Jahrhundert): „Rembrandt“.

Feder, mit Bister laviert, auf weissem Papier. 122:104 mm. Tessin Nr. 43 (II): „Buste d'un jeune garçon, lavé au bistre“. K.M. 1879. N.M. 2080, HdG 1592 („Um 1655“).

Repr. Zweite Reihe 10.

Valentiner: Rembrandt und seine Umgebung, 1905, S. 30, vermutet in unserer Zeichnung und der Radierung B. 310 (1641) Rembrandts erstgeborenen Sohn Rumbartus (geb. 1635, gest. vor Juni 1642), welchen er in mehreren anderen Zeichnungen und ein paar Gemälden wiederzufinden glaubt. Dass unsere Zeichnung und die Radierung B. 310 dasselbe Modell haben, kommt wirklich sehr wahrscheinlich vor, und es ist nicht unglaublich, dass eben Rumbartus, welcher, wenn er 1641 noch lebte, damals sechs Jahre alt war, der Dargestellte sein kann. Unsere Zeichnung ist möglicherweise etwas\*\*) früher als die Radierung, dürfte aber in allen Fällen um 1640–41 datiert werden können.

Saxl sagt von unserer Zeichnung, die er um 1648 datiert: „Wenn man mit Valentiner annimmt, dass Zweite Reihe 71\*\*\*) ein Porträt des Titus ist, so muss dies wohl auch hier angenommen werden. Man ziehe zum Vergleich B. 11 heran; selbst die Schramme am Kinn fehlt nicht.“

Die von Saxl angeführte Beziehung, die Radierung B. 11, scheint mir doch gar nicht zuzutreffen. Die von Valentiner angeführte Radierung, B. 310, zeigt dagegen eine schlagende Aehnlichkeit mit dem Modell unserer Zeichnung. Die Tracht mit dem viereckigen Tuchkragen und den weiten Aermeln ist auch sehr ähnlich.

Saxl (Hdschr. 1911): „Titus. Derselbe Junge wie B. 11, um 1648“.

\*) [Zu dieser längeren Begründung hat Kruse in der Handschrift einige Fragezeichen gesetzt. (N.)]

\*\*) Valentiner glaubt sogar „einige Jahre“ früher.

\*\*\*) Der Pfeifenraucher, Amsterdam, HdG 1188 (Freise-Lilienfeld 32: „für Rembrandt zu schwach“); nicht von Rembrandt, glaubt Seidlitz, der vermutlich Recht hat.

*Sitzender junger Mann.*  
(GANZE FIGUR).

Ein junger, magerer, bartloser Mann mit langen, lockigen Haaren, dreiviertel nach rechts, mit weicher Zipfelmütze, bis an die Knie reichendem Rock mit hohen Aermelaufschlägen und Kniehosen. Er sitzt in ruhender Stellung, den rechten Fuss auf einen Schemel gehoben, den rechten Arm über den rechten Schenkel gelegt, die linke Hand auf den linken Schenkel gestützt, und blickt für sich hin mit einem etwas schmerzhaften und angestregten Ausdruck.

Feder, mit Bister oder hellbrauner Tinte, auf weissem Papier mit — nach Upmark — folgenden Wasserzeichen: „das Kreuz, Wibiral pl. I, 1 (1640—50, 1a 1655—65, eher das letzte)“. 198: 129 mm. Tessin Nr. 19: „Jeune homme assis, le pied sur une escabelle. A la plume.“ K.M. 1858. N.M. 2058. HdG 1573.

Repr. Zweite Reihe 16 und, verkleinert, Michel S. 396, Kruse: Rembrandt (1907) S. 104 und derselbe: Rembrandt (Värlshistorien, Gleerupska Biblioteket, 1909), S. 201.

Michel vermutet, dass unsere Zeichnung *Rembrandts Sohn Titus* darstelle, und diese Vermutung wird von Valentiner (Rembrandt und seine Umgebung, S. 61) wiederholt, indem er das Blatt in seine lange Liste von Gemälden, Zeichnungen und Radierungen, in welchen er Titus wiederzufinden glaubt, aufnimmt, und es darum um 1657 datiert.

Es scheint wirklich wahrscheinlich, dass in dieser herrlichen Zeichnung, welche von solch meisterlicher Kraft, Klarheit und Intimität zeugt, Titus dargestellt sei. Der Typus erinnert stark an Porträtgemälde, von welchen mit grosser Wahrscheinlichkeit angenommen wird, dass sie den jungen, frühreifen Sohn Rembrandts darstellen, wie z.B. die Brustbilder in Wallace Collection (um 1657) und bei M. Lindsay Holford, London (um 1658). Die Datierung Valentiners scheint mir darum auch richtig zu sein.

Upmark vergleicht die Technik mit einer Zeichnung bei Heseltine: Sitzender Mann, der einem Kind zu essen gibt, HdG 1013, Abb. 65 („Um 1643—45“, Erste Reihe 45; Hind: R.s Etchings I, XXXIII), welche auch wirklich etwas an die unsrige erinnert\*). HdG motiviert nicht seine Datierung, sie gründet sich aber zweifelsohne auf dieselbe Vermutung, die Saxl als Stütze für seine ungefähr



Abb. 65. Mann und Kind, Zeichnung 1013, Heseltine, London.



Abb. 66. Abschied des jungen Tobias. Zeichnung 1263, H. de Groot, Haag.

\*) Seidlitz bezweifelt, vielleicht nicht ohne Grund, die Echtheit dieses vortrefflichen Blattes, welches er „irgendwelchem guten Genremaler der Zeit“ zuweisen will (Kunstchronik, 1913, N.F., Jahrgang 24, Sp. 361): Die Behandlung der Haare und der Hände hat in der Tat etwas unrembrandtisches, zahmes.

übereinstimmende Datierung anführt: „Da es, wie bemerkt wurde, Rembrandts Selbstporträt als Witwer ist, gehört es in die Zeit um 1643. Das Kind ist der kleine Titus“. Es dürfte doch keineswegs sicher sein, dass Rembrandt sich selbst in dieser Zeichnung dargestellt habe, deren Modell eher ein alterer Mann mit ziemlich abgezehrtem Gesicht gewesen zu sein scheint. Der von Saxl angeführte Datierungsgrund scheint mir daher gar zu unsicher.

Für die *Technik* vgl. ferner *HdG* 1263, *Abb. 66* (Zweite Reihe 88, Coll. HdG 39), auch mit hellbrauner Tinte oder Bister ausgeführt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Sicher Titus. Vgl. Bo. 446 (Titus Brustb. 1660, Belvoir Castle, Herzog von Rutland). Vgl. stilistisch *HdG* 1570 = Kr. IV, 1. Um 1657“.

Die erst angeführte Beziehung scheint mir sehr treffend, die zweite dagegen nicht. Uebrigens ist IV, 1 vermutlich Schulbild.

IV, 15 (06)

Studie für die Radierung: „Die grosse Judenbraut.“

1992  
(1569)

Ganze Figur, dreiviertel nach rechts sitzend, mit offenem Haar, bauschiger Tracht mit Mantel(?). Schleier über der Stirn, Papierrolle in der sichtbaren rechten Hand, der linke Fuss sichtbar; im Hintergrunde ein Steinpfeiler, rechts eine Balustrade und eine Wand mit Schattenpartie angedeutet.



Feder und Lavierung mit Tusche. 232 : 182 mm. Tessin Nr. 5 oder 77, beide mit demselben Titel: „Femme assise. A l'encre de la Chine.“ K.M. 1798. N.M. 1992. *HdG* 1569 („Um 1634. Studie im Gegensinn für die Radierung aus diesem Jahre: „Die grosse Judenbraut“, Bartsch 340“).

Repr. Zweite Reihe 18 und, verkleinert. Michel S. 221.

Dass unsere Zeichnung, wie auch Seidlitz und Hind in ihren Katalogen von R.s Radierungen hervorgehoben haben, eine Studie für die Radierung *B. 340, Abb 67*, ist, 1635 nach de Vries, Seidlitz und Hind, 1634 nach anderen Forschern datiert, geht aus der genauen Uebereinstimmung in den Einzelheiten (auch Hintergrund) deutlich hervor, obgleich die Radierung nur Kniestück ist.

Auch Upmark hat die Aehnlichkeit beobachtet, ebenso Saxl, der die Zeichnung um 1635 datiert und dieselbe mit dem Kopf Saskias auf dem Doppelbild von Rembrandt und Saskia in Buckingham Palace (um 1634–35) vergleichend zu der Ansicht kommt, dass die alte Hypothese, dass Saskia für die Radierung Modell gesessen, dadurch an Wahrscheinlichkeit gewinne. Ich meine teils kann jedoch

*Abb. 67.* Sogen. Judenbraut. Radierung B. 340. keine wirklich überzeugende Uebereinstimmung in den Gesichtszügen finden zwischen einerseits Saskias Kopf in den Gemälden und Radierungen, welche sie mit Sicherheit darstellen, andererseits den bedeutend gröberen Köpfen in der Zeichnung und der Radierung, welche beide letzteren dieselbe Person wiedergeben, die auch später in der Radierung: die kleine Judenbraut oder „Saskia als S.Katharina“, B. 342, 1638, wiederkehrt.

*Technik* und *Gegenstand* zeigen eine grosse Aehnlichkeit mit der mit etwas Tusche und hauptsächlich Bister lavierten Zeichnung *HdG* 1453, *Abb. 68* („Um 1633, Studie für das Oelgemälde der Sammlung Liechtenstein, Bode Nr. 69, Sch. u. M. 215). Auch ziemlich grosse Aehnlichkeit in der Technik mit

HdG 192 „um 1635“ (vgl. besonders die kräftigen raschen Striche im Kleid untenher und die Art, das Haar zu zeichnen!). Ähnlicher *Gegenstand* nach rechts, aber mehr von der Seite, in HdG 129 („Um 1635“, Erste Reihe 7).

Upmark nennt unter Beziehungen zu unserer Zeichnung auch das Gemälde zu Madrid: Sofonisbe, 1634, welches sowohl im Kostüm wie in der Anordnung wirklich eine ziemlich grosse Aehnlichkeit mit unserer Zeichnung und der Radierung zeigt.

Dasselbe Modell und ungefähr dieselbe Tracht und Stellung dürften sich in der Schulzeichnung N.M. 2042 (IV, 28) wiederfinden.

Saxl (Hdschr. 1911): „Analogie HdG 1453 Sch.u.M. 215“.



Abb. 68. Frau, die sich die Haare machen lässt. Zeichnung 1453, Albertina.

*Eine Augenoperation.*

Gruppe von sechs Personen. In der Mitte sitzt auf einem niedrigen Stuhle ein alter, barhäuptiger Mann, Hals und Brust entblößt; er scheint in Ohnmacht gefallen und sinkt in den Stuhl zurück mit dem Kopf im Profil nach rechts, die Hände schlaff niederhängend beim rechten Bein. Hinter ihm beugt sich ein Arzt, der einen hohen Hut auf dem Kopfe trägt und mit dem Munde ein schmales langes Instrument festhält, hervor und fasst mit seinen Händen um den Nacken und die Stirn des Patienten, während rechts eine alte Frau mit Kopftuch im Profil nach links sich vorbeugt und beschäftigt scheint, mit einem Tuch, das sie mit beiden Händen hält, das operierte linke Auge des Patienten abzuwischen oder, vielleicht eher, dem Arzt einen Verband um dasselbe legen zu helfen. Hinter ihr nach rechts erblickt man den Kopf eines



Abb. 69. Heilung des Tobias. Zeichnung 815, I. Reinach, Paris.

klagenden Mannes in rundem Hut, nach rechts gewendet, neben einer Frau mit Kopftuch, welche, mit gehobenen Händen gestikulierend, sich im Profil nach links vorbeugt, eifrig an der Szene teilnehmend; sie wird vom rechten Rand der Bildfläche überschritten. Links vom Patienten ein halbwüchsiger Knabe mit einem Messer am Gürtel; er wird schräg vom Rücken gesehen, streckt sich hervor und beobachtet genau, was geschieht. Im Hintergrunde links ein Tisch mit Flasche(?), im Vordergrund rechts ein Leuchter.

Feder, mit Bister laviert, weisse Lichter. 243 : 188 mm. Tessin Nr. 29: „Paisanne qui arrache une dent a un paysan. A la plume et laué.“ K.M. 1846. N.M. 2046. HdG 1602.

Repr. Erste Reihe 129 und, verkleinert, Michel S. 524 und Karl Madsen: Studier fra Sverig, S. 65.

Als diese Zeichnung zum erstenmal veröffentlicht wurde bei Lippmann, Erste Reihe, geschah es unter der Benennung: „Heilung des blinden Tobias“. Upmark, welcher das Blatt als „möglicherweise eine Studie in Brouwers Stil“ auffasst, nannte es nur „Eine Operation“. Karl Madsen (Studier fra Sverig, S. 66) spricht von dem „leidenden Kopf“ des Patienten und hält dafür,

dass der Verband um „die blutige Stirn“ gelegt wird. HdG schreibt in seinem Katalog: „In Ohnmacht gefallener Mann“, und ungefähr dieselbe Benennung gebrauchte ich in dem provisorischen Text beim Veröffentlichen des Blattes in diesem Werke 1906. Als verwandt zitierte ich aber das Gemälde: Tobias heilt seinen Vater (Herzog von Arenberg, Brüssel 1636). Im folgenden Jahr veröffentlichte der Augenarzt Richard Greeff seine gewissenhafte und auch für einen Kunsthistoriker massgebende Untersuchung „Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung“ (Stuttgart 1907), mit Abbildungen sowohl des Arenbergschen Gemäldes wie von nicht weniger als sieben Handzeichnungen mit ähnlichem Motiv, HdG 1215 (Dritte Reihe 83, Kl. III, 14), HdG 600 („Um 1636“, Erste Reihe 153), HdG 815 (Vierte Reihe 55), HdG 42, ferner eine Skizze, die dem Kunsthändler M. Ziegert in Frankfurt a.M. gehörte (vielleicht Schulbild), HdG 1409 und schliesslich unsere Zeichnung.

Die Benennung, welche Lippmann einmal unserer Zeichnung gegeben hat, die aber später durch mehr unbestimmte Titel ersetzt worden ist, dürfte nach der gründlichen Untersuchung Greeffs als richtig betrachtet werden können.

Wir haben hier sicherlich eine von den nach der Wirklichkeit gemachten Studien von Staroperationen vor uns, welche Studien der mit hervorragenden Aerzten bekannte Rembrandt für seine Darstellung der Heilung der Blindheit des alten Tobias zugrunde legte. (Nach der Bibel geschah dies durch Bestreichen mit Fischgalle, nicht durch Operation. Luther aber bediente sich, wie Greeff hervorhebt, in seiner Uebersetzung ganz frei des Wortes „Star“, um das Augenübel Tobias' zu bezeichnen, und dasselbe Wort gewann in die holländische Bibelübersetzung Eingang. Als Rembrandt vermutlich durch seine medizinischen Freunde unterrichtet wurde, dass Star nur durch Operation, nimmer durch Bestreichen geheilt werden kann, wich er in diesem Punkte von dem Wortlaut der Bibel ab und gab die Szene ganz realistisch wieder.) Die grösste Uebereinstimmung in Komposition und Technik zeigt unsere Zeichnung mit der Zeichnung *HdG 815, Abb. 69*, Heilung des alten Tobias (bei J. Reinach, Paris), und ich glaube darum, dass nichts hindert, sie als gleichzeitig anzunehmen, das heisst, beide um 1636 ausgeführt als Vorstudien zum genannten Gemälde.

Was die Stellung der helfenden Frau betrifft, so zeigt unsere Zeichnung die grösste Uebereinstimmung mit dem Gemälde. Die Zweiteilung in der Datierung der Skizzen, welche Greeff vornimmt, sich auf Valentiners (kaum ganz zutreffenden) Beobachtungen über die Technik der sieben Zeichnungen stützend, scheint mir nämlich nicht überzeugend. Denn die Annahme Greeffs, dass nur die fünf von ihm erstangeführten Zeichnungen Studien zum Gemälde seien, wogegen die zwei letzten, also auch die unsrige, zu Rembrandts zweitem Tobiaszyklus um 1650 gehören sollten (in welchem Zyklus übrigens keine Behandlung dieser Szene vorkommt), geht nicht gut damit zusammen, dass die alte Mithelferin auf unserer Zeichnung, deren Typus und Tracht auch in *HdG 815* sich wiederfinden, schon in *HdG 1215, Abb. 70*, mit demselben Profil, Kopftuch und Gürtel mit Tasche vorkommt. Die beiläufig gemachte Annahme Greeffs, dass der zuschauende Knabe Titus sein solle, hängt wohl mit dieser Datierung zusammen. Saxl, der ähnliche Ueberlegungen macht, datiert die Zeichnung noch später. „Sie gehört,“ sagt er, „um die Zeit des zweiten Tobiaszyklus, in dem wir immer (!) für den jungen Tobias Titus als Modell nachweisen können. Daher auch diese Zeichnung um 1655.“ Dieser Schluss scheint etwas zu schnell zu sein und ruht nicht auf einem sicheren Grund. Ausserdem — der junge Tobias ist ja der, welcher die Augen



Abb. 70. Tobiasheilung. Zeichnung 1215, Amsterdam, Museum Fodor.



Abb. 71. Jael tötet den Sisera. Zeichnung 1253, Haag, de Groot.



des Vaters heilt; keiner aber kann wohl behaupten, dass ein 14jähriger Junge für den Arzt in unserer Zeichnung Modell gestanden!

Greeff macht eine interessante Beobachtung, wie ein für die ältere Art der Operation äusserst charakteristischer Zug in unserer Zeichnung darin verewigt ist, dass der Arzt, um die Hände frei zu haben und schnell arbeiten zu können, das Operationsinstrument zwischen seinen Lippen hält, „eine Gebärde, die sonst kein einziges Mal in Kunst oder Literatur dargestellt ist.“ (Greeff, S. 61).

Upmark hebt treffend hervor, wie das Modell der Frau am äussersten rechten Rand der Frau Manoahs in N.M. 2003 (I, 5), 1641, gleicht.

Karl Madsen (Studier fra Sverig, S. 66) sagt von unserer Zeichnung: „Die ganze Gruppe zeichnet sich nicht nur durch die höchste Potenz von dramatischem Leben, sondern auch durch die vollendetste Meisterschaft der Linienwirkung und Komposition aus; wie klug ist nicht die Aenderung an der erst angegebenen, jetzt ausgewischten Kopfbedeckung des Arztes, so dass er darnach einen höheren Hut und einen mehr dominierenden Platz erhalten hat!“

Eine grosse Aehnlichkeit in der *Technik* zeigt Jael und Sisera HdG 1253, Abb. 71 (Dritte Reihe 99, coll. HdG 26), um 1655 nach Saxl, aus dem freilich phantastischen Grunde, dass Titus Modell für Jael gewesen zu sein scheine\*). Vgl. besonders die Hände Jaels und des alten Tobias. Vgl. auch für die Technik HdG 1165 (Freise-Lilienfeld I, 9), besonders die linke Hand des alten Tobias auf unserem Blatt und die linke Hand des jungen Tobias auf HdG 1165; vgl. ausserdem HdG 882 (Vierte Reihe 82), besonders die Schattierung und die Hände von Petrus auf HdG 882 mit der Hand des Arztes, welcher den Kopf Tobias' auf unserer Zeichnung umfasst.

Saxl (Hdschr. 1911): „Um 1650, eher etwas früher, vgl. HdG 1253.“ In seinen früheren Artikeln im Repertorium datierte Saxl das Blatt um „1655“ und hat also seitdem seine Meinung geändert, wodurch seine Datierung sich der meinigen etwas genähert hat, von welcher sie sich aber noch um mehr als zehn Jahre trennt.

Schmidt-Degener findet Schwierigkeit, in unserem Blatt eine Tobiasheilung zu sehen, da der alte Tobias sonst immer mit Bart dargestellt ist.

IV, 17 (07)

*Drei Brustbilder.*

2032  
(1609)  
Rückseite.

Unten etwas rechts die Halbfigur einer alten Frau, welche dreiviertel nach rechts emporsieht, mit Kopftuch und Mantel; über ihr, aber mehr links, die sitzende Halbfigur eines älteren mageren Mannes in hoher Mütze, dreiviertel nach links niederblickend, mit dem rechten Ellenbogen auf einem Tisch, der Hand im Schosse. Rechts oben im Rande und teilweise über denselben hinaufgehend ein Kopf eines jungen Mannes mit Mütze, im Profil nach rechts.

Feder, auf weissem Papier. 191: 152 mm. Tessin Nr. 41 (siehe N.M. 2030, II, 8). K.M. 1832. HdG 1609, die Rückseite dieser Nummern, und N.M. 2032.

Um 1635.

Für Verwandtes siehe die Vorderseite des Blattes, N.M. 2030 (II, 8), die gleichzeitig sein dürfte.

E. Michel (briefl. Mitteilung, 5. I. 1908) sagt von dieser und folgender Nummer: „l'individualité des types est tout à fait remarquable et accusé en quelques traits.“

G. Falck: Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911) siehe bei II, 8!

\*) [Man könnte aber *andere* Gründe für eine Datierung gegen 1650 der Zeichnung von Jael und Sisera geltend machen. Für diese wie für die Datierung des Stockholmer Blattes der Tobiasheilung scheint mir sicher das letzte Wort noch nicht gesprochen. (N.)]

IV, 18 (07)

2064  
(1608)*Fünf Figurenstudien.*

Links unten vom Rücken gesehene Halbfigur nach rechts von einer Frau (jungem Mann?) mit Locken und flacher Mütze; nächst ihr rechts und etwas höher eine Halbfigur en face nach rechts von einem Mann mit Turban und Mantel und noch etwas höher das leicht angedeutete Brustbild einer Figur mit hohem Kopfputz, Profil nach links. Oben links ein Brustbild, dreiviertel nach rechts, von einem Mann mit Turban und rechts von ihm eine leicht ange-deutete vorgeneigte Halbfigur nach rechts, den linken Arm gegen die Brust gehoben und mit dem Gesicht schräg nach rechts niederblickend.

Feder, auf weissem Papier. 146:101 mm. Tessin Nr. 14: „Etudes de demies figures. A la plume.“ K.M. 1864. N.M. 2064. HdG 1608 („Leichte Skizze um 1630-35“).

Mit grösster Wahrscheinlichkeit *Schulzeichnung* \*) von vermutlich derselben Hand, der die Zeichnungen N.M. 2011 (II, 9), 2026 (IV, 19), und die Rückseite von 2064 (II, 7) zugehören.

Aehnliche Technik in einigen sog. Rembrandtzeichnungen, welche mit grösster Wahrscheinlichkeit Schulbilder sind: HdG 479 und 480 (Schm. 48b, 30c) und HdG 876, *Abb. 72* („Um 1630“, Kl. IV, 19; Vierte Reihe 80) und der wahrscheinlich echten HdG 158, *Abb. 73* (Erste Reihe 16, von Saxl verglichen mit den Radierungen: Die Synagoge, B. 126, 1648, und dem Hundertguldenblatt, B. 74, „um 1649“, das vielleicht schon am Ende der 30er Jahre angefangen ist), HdG (481 Schm. 48a, Graul, Nr. 15), HdG 71, *Abb. 74* („um 1635“, Erste Reihe 15) und HdG 1355, *Abb. 75* („Um 1632“, Kl. V. 62; Dritte Reihe 80A). Bei der letztgenannten Zeichnung weist HdG auf die Radierung: Der Reiter, B. 139 („um 1633“) hin. Saxl datiert HdG 1355 dagegen um 1636 und betrachtet sie als Studie



Abb. 72.

Predigt. Zeichnung 876, London.



Abb. 73.

Figurenstudien. Zeichnung 158, Berlin.

\*) Vgl. jedoch die Note bei II, 7.

zur Radierung: Taufe des Kämmerers, B. 98, welche doch 1641 datiert ist. Die von Saxl angeführte



Beziehung scheint mir mehr zutreffend als die von HdG vorgeschlagene; ich meine teils aber betrachte die genannte Zeichnung eher als Studie zum Oelgemälde: „Eintracht des Landes“, 1641 (nicht 1648) datiert, nach Schmidt-Degeners Studie über dieses rätselvolle Gemälde, Onze Kunst, 1912 (siehe die Hintergrundpartie mit den Reitern und den Lanzen!).

Für den Kopf mit der hohen Kopfbedeckung

*Abb. 74.* Kreuztragung. Zeichnung 71, Berlin.

an dem rechten Rand vgl. einen stehenden Mann in der Radierung: Christus als 12jähriger unter den Schriftgelehrten, B. 65 (1652).

G. Falck: Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Sicher R. Vgl. HdG 1609 = Kr. IV, 17 oder HdG 158 (Erste Reihe 16)“. Die erst angeführte Beziehung scheint mir nicht zutreffend, die andere dagegen gut. (Auch von mir angeführt.)



*Abb. 75.* Reiter. Zeichnung 1355, Rotterdam.

IV, 19 (07)

2026  
(1598)*Eine Frau wärmt ein Kind an dem Herdfeuer.*

Ganze Figur, nach links, etwas vom Rücken gesehen, einer Frau von mittleren Jahren mit hoher Mütze und weiter Kleidung; sie sitzt ein wenig vorgeneigt auf einem Schemel und hält auf dem Schoß ein kleines Kind vor das Feuer des offenen Herdes; hinter dem Feuer sieht man den Kopf einer anderen sitzenden Figur, en face, mit Mütze.

Feder, leicht laviert, auf graulichem Papier, Spuren von Röteln. 108:104 mm. Aufschrift von späterer Hand (18. Jahrhundert): „Rheimbrandt“ und (wahrscheinlich von Tessin): „Cabinet de Crozat“. Tessin Nr. 51: „Paisanne assise avec une enfant devant une cheminée. A la plume“. K.M. 1828. N.M. 2026. HdG 1598 („Um 1630–35“).

Mit grösster Wahrscheinlichkeit *Schulzeichnung*\*) von derselben Hand wie N.M. 2011 (II, 9), 2064 (Vorder- und Rückseite IV, 18 und II, 7) und ihre Verwandten (siehe II, 7 und IV, 18). Auch HdG 404 (Schm. 68b) zeigt dieselbe Manier.

Auf der Rückseite eine äusserst undeutliche Zeichnung mit Feder, Tusche (und schwarzer Kreide?). Oben am rechten Rand erblickt man eine vorgestreckte Hand, welche wahrscheinlich einer Person gehört, deren bis zu den Füßen reichender Mantel unten zum Vorschein kommt. Links eine ganze Figur, vermutlich ein Krieger, in Rüstung mit erhobenem Schild, sich nach rechts bewegend. Zwischen diesen beiden Figuren scheint ein Rest schwerer Draperien im Hintergrunde zu sein.

G. Falck: Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Spuren von Röteln, die nicht als Vorzeichnung anzusehen sind. Vgl. HdG 159 = Erste Reihe 18 und HdG 71 = Erste Reihe 15. Um 1630–35“. Diese Zeichnungen sind ganz anders hervorragend und lebendig und zeigen wenig Ähnlichkeit mit unserem Blatte, das doch wohl Schulbild ist.

IV, 20 (07)

2036  
(1576)*Greis, der liest.*

Sitzende, beinahe ganze Figur, Profil nach links, an einem Tisch, auf welchen er die Arme stützt, während er in einem Buch liest, das er mit beiden Händen hält. Er hat den Kopf unbedeckt, trägt Vollbart und ist mit einem lose fallenden langen Rock bekleidet.

Feder, leicht laviert, auf weissem Papier; einige leichte Einsetzungen von weisser Deckfarbe (an dem Buch, dem Mund und der Brust). 104:95 mm. Tessin Nr. 48: „Viellard qui lit, assis. A la plume“. K.M. 1837, N.M. 2036, HdG 1576.

Repr., verkleinert, Kruse, Rembrandt (Världshistorien, Glerupska Biblioteket, 1909, S. 203).

Diese kleine vortreffliche Zeichnung, welche Upmark nicht ohne Ursache „schön, ausdrucksvoll“ nennt, ist möglicherweise Studie zu einem Hieronymus, welcher Gegenstand mehrmals von Rembrandt in Radierung behandelt worden ist. Vgl. besonders B. 103 (1648) und B. 104 (um 1653), mit welchen beiden Radierungen unsere Zeichnung stark verwandt ist, mit der erstgenannten besonders in der Stellung. Um 1650–55 dürfte die Zeichnung zu datieren sein.

Saxl (Hdschr. 1911): „Gehört zu HdG 1554 = Kr. II, 5. 1655–60“. Die angeführte Beziehung treffend, die Datierung wohl doch zu spät.

\*) Vgl. jedoch Note bei II, 7.

IV, 21 (07)

2034  
(1577)*Junger Mann, der an einem Tisch sitzt und die Hand vor den Augen hält.*

Beinahe ganze Figur nach links, mit hohem, breitrempigem Hut; sitzt auf einem Stuhl. Er stützt den rechten Arm auf den Tisch, die Stirn in die rechte Hand, hält die linke Hand an die Hüfte und hat das rechte Bein quer über das linke gelegt.

Feder, auf weissem Papier. 97 : 84 mm. Tessin Nr. 46: „Homme assis et accoudé, le chapeau en tete. A la plume“. K.M. 1835. N.M. 2034. HdG 1577 („Um 1655“).

Wahrscheinlich von Rembrandt um 1650–55. Aehnlichkeit in der Technik mit N.M. 2017 (IV, 23) und 2057 (IV, 22), welche dieselbe Hand zu zeigen scheinen. Dasselbe Modell und Kostüm und ähnliche



Abb. 76. Schlafend liegende Figur. Zeichnung 903, London.

Technik in HdG 903, Abb. 76 (Kl. IV, 6, Vierte Reihe 87) und, wo auch die Stellung ähnlich ist, HdG 905, Abb. 77 (Erste Reihe 125a, Kl. III, 53, als Titus betrachtet von Valentiner und Saxl, welcher letzterer das Blatt 1656 datiert und es mit dem ganz ähnlich angelegten, gemalten Titusporträt in Belvoir Castle, welches 1660 datiert ist, vergleicht) und HdG 902



Abb. 77. Nachdenklicher junger Mann. Zeichnung 905, London.

(Zweite Reihe 41b und Kl. III, 54), sämtlich von HdG „um 1655“ datiert. Vgl. auch die verwandte HdG 419 („Um 1646“, Schm. 30a, Vierte Reihe 1).

G. Falck: Nicht Rembrandt.

F. Schmidt-Degener und A. M. Hind (nach Repr.): Echt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Am selben Tag nach demselben Modell wie HdG 905 = Erste Reihe 125a. Technisch vgl. HdG 1573 = Kr. IV, 14. Um 1655“. Die letztangeführte Beziehung scheint mir gar zu vornehm zu sein

IV, 22 (07)

(2057)  
(Nicht bei HdG.  
aufgenommen).*Junger sitzender Mann, der Pfeife raucht.*

Ganze Figur, dreiviertel nach rechts, auf einem Stuhl; der Kopf dreiviertel nach links. Die linke Hand auf dem Knie, die rechte Hand die Pfeife haltend, welche er eben vom Mund geführt hat. Er ist in einen langen Rock, der bis zu den Knien reicht, gekleidet und trägt auf dem Kopf ein Barett mit langer, niederhängender Feder. Im Hintergrunde eine Wand und links ein Fenster angedeutet.



Abb. 78. Lesende Sitzfigur. Zeichnung 419, München.

Feder, auf weißem Papier, mit – nach Upmark – Wappen von Amsterdam im Wasserzeichen. 110:135 mm. Tessin Nr. 33: „Homme assis, qui fume. A la plume.“ K.M. 1857. N.M. 2057. Nicht von HdG aufgenommen.

Wahrscheinlich *Schulzeichnung* um 1650–55. Ähnlichkeit in der Technik mit N.M. 2034 (IV, 21) und 2017 (IV, 23).



Für die Technik vgl. HdG 419, Abb. 79. Lesende Sitzfigur. Zeichnung 635, Paris.

Vierte Reihe 1. Siehe besonders die Ähnlichkeit der Hände), HdG 1007 (Zweite Reihe 38a) und HdG 1358 („Um 1632“, Dritte Reihe 48, Kl. V, 60. Zu früh datiert, dürfte um 1640–50 anzusetzen sein und ist zweifelhaft, vielleicht, wie Schmidt-Degener vermutet, von S. Koninck); auch HdG 635, Abb. 79 („zweifelhaft“ Kl. V, 44). Vgl. auch die bei N.M. 2034 (IV, 21) angeführten Beziehungen.

G. Falck: Nicht Rembrandt.

Schmidt-Degener und Hind (nach Repr.): Echt.

Saxl: Echt.

IV, 23 (07)

2017  
(1605)*Strassenmusikanten.*

Zwei stehende ganze Figuren. Rechts en face steht ein älterer Mann mit hohem, abgestumpftem Hut und im Mantel, der teilweise über die Brust zurückgeschlagen ist, und dreht an seinem Leierinstrument.



Er scheint blind zu sein und wendet das Gesicht lauschend einem singenden Knaben zu, dessen Gesang er begleitet, und der links steht, en face mit hohem, breitrempigem Hut, der über die Augen niedergezogen ist; beide Hände in die Hosentaschen gesteckt.

Feder, leicht mit Bister laviert, auf weissem Papier. 146 : 120 mm. Tessin Nr. 59: „Aveugle avec sa vielle, conduit par un enfant. A la plume et au bistre.“ K.M. 1819. N.M. 2017. HdG 1605 („zweifelhaft, aber möglicherweise von Rembrandt um 1650–55“).

Die Technik ähnlich der in N.M. 2034 (IV, 21) und 2057 (IV, 22), welche mir dedoch etwas sicherer scheinen.

Abb. 80. Christus unter den Jüngern, vgl. Wickhoff, Seminarstudien Nr. 27. Zeichnung 55, Berlin.

Instrument des Mannes die Radierung: Die wandernden Musikanten, B. 119 (um 1636 nach Rovinski, um 1634 nach Seidlitz, welcher die Radierung als eine Schularbeit, unter der unmittelbaren Leitung

Rembrandts und nach einer Zeichnung von ihm, betrachtet, eine Ansicht, welche Hind, der das Blatt um 1635 datiert, zu teilen geneigt ist).

Die Technik erinnert an HdG 55, Abb. 80 (Erste Reihe 200), welche Seidlitz mit Recht als nicht von Rembrandt herrührend betrachtet, und an die sicherlich echte, wohl aus den 50er Jahren stammende HdG 1324, Abb. 81 (Dritte Reihe 81) „um 1645“, so auch von Saxl auf Grund von recht unsicheren Beziehungen datiert; siehe die Vordergrundfiguren, Augen, Füße, Schattierung und die ganze Strichführung. Vgl. auch die bei N.M. 2034 (IV, 21) angeführten Beziehungen.

G. Falck: Nicht Rembrandt.

F. Schmidt-Degener (nach Repr.): Zweifelhaf.



Abb. 81. Jüdische Figuren. Zeichnung 1324, Haarlem, Teyler.

Saxl (Hdschr. 1911): „Völlige technische Uebereinstimmung mit HdG 1577 = Kr. IV, 21. Um 1655. In der Radierung B. 119 der Alte ein Typus, hier ein Individuum. Dieses daher von einem Schüler.“ Die Auffassung des alten Musikanten als Typus in B. 119, als Individuum in der Zeichnung, scheint mir keinen Grund zu haben.

*Greis, von einem Knaben geleitet.*

Links steht en face, mit dem Kopf dreiviertel nach rechts, ein Greis, blind?, mit Vollbart, bekleidet mit hohem breitrempigem Hut, langem Kleid und Mantel über den Schultern. Er geht nach links, scheint aber in entgegengesetzter Richtung geleitet zu werden von einem barhäuptigen, lockigen Knaben, der rechts steht und mit der rechten niedergestreckten Hand den Mantel des Greises fasst, während der Knabe, der seinen linken Fuss vorstreckt, nach rechts zu gehen scheint.

Feder, schwach mit Sepia laviert. 130:84 mm. Tessin Nr. 44: „Viellard conduit par un enfant. A la plume.“ K.M. 1836. N.M. 2035. HdG 1601 („Um 1650--55“).

Falls die Zeichnung von Rembrandt stammt, was unsicher ist, aber doch wahrscheinlich, könnte sie als Studie zu Zacharias und dem Knaben, auf welchen er sich stützt, in dem Gemälde: Die Heimsuchung (1640, Herzog von Westminster, London), betrachtet werden; besonders die Stellung des Knaben und sein ungewöhnlicher Griff erinnern sehr an die entsprechende Figur in dem Gemälde.

*Technik* und *Modell* erinnern sehr an HdG 923, Abb. 82, „um 1645“, von Seidlitz, wohl doch hyperkritisch, angezweifelt und von Saxl mit Hinweis auf die Radierung B. 259 um 1641 datiert (Erste Reihe 109, Kl. III, 37, Michel S. 530) und an HdG 1451, Abb. 83 (Sch. u. M. 730) mit ähnlichem Motiv. Für die Striche beim Hut des Greises vgl. unsere IV, 25.

G. Falck: Nicht Rembrandt.

F. Schmidt-Degener: Kann echt sein.

Valentiner: Echt, mit Hinweis auf die Radierung: Abraham liebkost den kleinen Isaak, B. 33 (um 1636).

Saxl (Hdschr. 1911): „HdG irrtümlich 1650–55. Ganz plastisches Schema. Vgl. HdG 241 = Erste Reihe 136 oder HdG 141 = Erste Reihe 23. Um 1635“. Die angeführten Vergleichen scheinen mir ziemlich überraschend. HdG 241 (Studie für das Ganymedesgemälde) wird wohl angeführt wegen der kalligraphischen Schnörkel beim Knaben hier und bei Ganymedes rechts unten. HdG 141 erinnert mehr durch Motiv als Technik an unser Blatt.



Abb. 82. Modellfiguren. Zeichnung 923, London.



Abb. 83. Bettlerszene. Zeichnung 1451, Albertina.



IV, 25 (07)

2037  
(1599)*Alte Frau, welche zu einem jungen Mädchen spricht.*

Links steht die Alte im Profil nach rechts, mit einem Mädchen lebhaft sprechend, das rechts steht, in dreiviertel Profil nach links gewendet, und aufmerksam zuhört. Die Alte hat eine flache Kopfbedeckung, die über die Augen heruntergeht, aufgesteckten Rock, Korb und Tasche vor dem Magen und begleitet ihre Worte mit den beiden erhobenen gestikulierenden Händen. Die Junge (ein Dienstmädchen?) hat auch einen aufgesteckten Rock, ein Tuch auf dem Kopf; sie hält die Hände unter einer Schürze.

Feder, auf weissem Papier. 120:71 mm. Tessin Nr. 42: „Une vieille, et une jeune fille debout. A la plume”. K.M. 1836. N.M. 2037. HdG 1599 („Um 1635”).

Für die linke Figur vgl. die auf ähnliche Weise gekleidete, ebenfalls mit Tasche und Korb ausgerüstete, aber ganz junge Frau auf der Radierung B. 356 (1634 nach Rovinski, um 1642 nach Seidlitz).

Die Technik erinnert etwas an N.M. 2035 (IV, 24). Die Alte ist eine vortrefflich gezeichnete Figur und scheint gut von Rembrandt um 1635 herrühren zu können. Die andere Figur ist schwächer.

Seidlitz (nach Repr.): Rembrandt.

G. Falck: Zweifelhaft.

A. M. Hind (nach Repr.): Fraglich.

Saxl (Hdschr. 1911): „Kopie. Fehlt der linke Fuss der Jungen, Tasten in der Rechten der Alten.

Valentiner: Wahrscheinlich echt.

IV, 26 (08)

2060  
(1574)*Jüngling mit Stock, stehend, vom Rücken gesehen.*

Ganze Figur nach rechts, das Gesicht abgewandt, barhäuptig, mit langen Locken, hat kurze Jacke und Kniehosen, stützt sich mit der rechten Achselhöhle auf einen Stock, und legt die linke Hand auf eine hohe Brustwehr(?).



Feder, stark mit Bister laviert, auf weissem Papier. 191:109 mm. Tessin Nr. 18: „Paisan debout, vu par le dos. A l'encre de la chine.” K.M. 1860. N.M. 2060. HdG. 1574 („Um 1660”).

Kolfspieler? (vgl. die Radierung B. 125, 1654), Krüppel?

Die *Technik* zeigt eine gewisse Aehnlichkeit mit einer Zeichnung im British Museum: Schlafendes Mädchen, HdG 914, Abb. 84 („Um 1655”, Vierte Reihe 76, Kl. III, 50. Hind: Rembrandts Etchings I, XI und Catalogue Nr. 97: Quite late work in R.s broadest and most summary manner) und mit zwei Blättern in der Albertina: Mädchenstudie (Sch.u.M. 1019), Abb. 85 [früher Rembrandt zugeschrieben, jetzt, nach Bredius' Vorschlag, Gerard Ter Borch d. J. zugewiesen, mit dessen vielen signierten Blättern im Rijksmuseum und den zweien in der Albertina (Sch. u.M. 313, 383) sie jedoch keine Uebereinstimmung zeigt] und Studie zu einem gefangenen sitzenden bekümmerten jungen Mann von G. van den Eeckhout (Sch.u.M. 636, Abb. 86), welche beide Zeichnungen jedoch mehr ausgeführt sind als unser Blatt.

Abb. 84. Schlafendes Mädchen. Zeichnung 914, London.

Dass unsere Zeichnung von Rembrandt selbst herrühren sollte, scheint wenig glaublich, ist aber doch

(in Betracht von HdG 914) nicht ganz ausgeschlossen. In solchem Falle dürfte sie um 1655–60 anzusetzen sein (die impressionistische, breit malerische Haltung!). In der grossen Sammlung von Ter Borch-Zeichnungen im Rijksmuseum (Gerard T.B.d.ä.u.d.j., Gesina T.B., Moses T.B.) gibt es kein Blatt, das an das unsrige erinnert. Die Ter Borchschen Zeichnungen sind mehr präzise, fest skulpiert, unsere mehr weich.

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft.

Seidlitz (nach Repr.): Sicher falsch, 18. Jahrhundert(!).

Schmidt-Degener (nach Repr.): Nicht Rembrandt.

Hind (nach Repr.): Möglicherweise Rembrandt.

Valentiner: Eeckhout.

Saxl (Hdschr. 1911): „Fleckige Technik bei Rembrandt unbekannt; Mangel an struktiven Linien. Nicht Rembrandt“\*).

\*) [Ich habe in meiner Auswahl: Rembrandts Handzeichnungen (1918), zu diesem Blatt (Nr. 14) bemerkt: Rückenfigur eines kranken oder genesenden jungen Mannes, auf den Stock gestützt und mit der Linken Anlehnung suchend. In den Kreis des Kasseler Bruyningbildnisses gehörig? Mit dem Londoner Blatt (als Nr. 15 daneben abgebildet) HdG 914 als Pinselzeichnung auffallend und angefochten. Der Qualität wegen des grossen Meisters würdig. Das Londoner Blatt ist freilich das überlegene. (N.)]



Abb. 85. Unbekannt. Mädchen. Zeichnung, Albertina.



Abb. 86. Eeckhout, sitzendes Modell. Zeichnung, Albertina.

IV, 27 (08)

2072  
(1604)*Drei Studien von einem Mann in halber Figur.*

Derselbe Mann dreimal im Profil nach rechts, barhäuptig mit kurzem Haar, Schnurrbart und kurzem Kinnbart, Leibgürtel; er senkt den Kopf ein wenig nach vorn, sieht ernsthaft und untergeben aus.



Abb. 87. Bettler. Zeichnung 1183,  
Amsterdam.

Feder, auf weissem Papier. 131 : 111 mm. Tessin Nr. 12: „Trois bustes de viellards, a la plume“. K.M. 1871. N.M. 2072. HdG. 1604 („Um 1632“).

Möglicherweise dasselbe Modell wie Josef im Gemälde: Die heilige Familie (München 1631), was auch mit dem Stil unseres Blattes zusammengeht.

Upmark, der unser Blatt „schön“ findet, sagt, dass der Mann auf unserer Zeichnung „wie ein Gefangener, der dem Richter vorgeführt wird, aussieht.“

Für die Technik (Haar und Augen!) vgl. die vortreffliche, sichere HdG 1183, Abb. 87, „Um 1635“ (Zweite Reihe 29A, Freise-Lilienfeld I, 27).

Max Lehrs, Seidlitz, Hind (nach Repr.): Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Völlige technische Uebereinstimmung mit HdG 141 = Erste Reihe 23, Vorderseite. Um 1630–35“. Die angeführte Beziehung scheint mir nicht treffend. Doch ist *einige* Ähnlichkeit in der Haarbehandlung des kleinen untersten Knaben auf HdG 141 mit der auf unsrem Blatt. Die Datierung scheint mir richtig.

IV, 28 (08)

2042  
(1568)*Sitzende junge Frau und stehende Alte. (Ankleideszene.)*

Gruppe von zwei ganzen Figuren. Eine junge Frau in langem Kleid und weitem Mantel, der über die Brust zugeknöpft und hinten über die Rückenlehne des Stuhls gelegt ist, sitzt mit aufgelösten Haaren, in dreiviertel Profil nach rechts; beide Hände auf den Stuhllehnen, die Füße getrennt. Hinter ihr steht rechts eine magere Alte mit Kopftuch; sie neigt ihr Gesicht dreiviertel nach links gegen die sitzende zu, welcher sie einen Spiegel mit beiden Händen bringt.

Feder, Spuren von Bleistiftvorzeichnung, auf weissem Papier mit dem Wappen von Basel im Wasserzeichen. 144 : 118 mm. Tessin Nr. 35: „Femme assise et derrière elle une vielle. A la Plume“. K.M. 1842. N.M. 2042. HdG 1568 („Um 1634. Studie in der Art der Radierung aus diesem Jahre: Die grosse Judenbraut“).

*Schulzeichnung*, welche Rembrandts auf sehr ähnliche Weise komponiertes Gemälde: Junge Frau bei der Toilette, variiert (Bo. 69, 1632, Liechtenstein-Galerie, Wien). Dasselbe Modell übrigens in ähnlicher Stellung und Kleidung in der echten Rembrandtzeichnung N.M. 1992 (IV, 15), auf deren Beziehungen auch hier hingewiesen wird.

Hind, Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft.

Seidlitz (nach Repr.): Rembrandt.

Durand-Gréville: Schülerarbeit.

Saxl (Hdschr. 1911): „Bleistiftzeichnung, meist getilgt(!). Kopie, siehe linke Hand der jungen Frau.“

IV, 29 (08)

2027  
(1588)*Sitzende alte Frau mit gefalteten Händen.*

Ganze Figur, dreiviertel nach rechts, barhäuptig, in weitem Kleid, zusammengesunken in einem grossen Lehnstuhl, mit den Händen über dem Magen und niederblickend.

Feder, leicht mit Bister laviert, auf weissbraunem Papier. 96 : 72 mm. Tessin Nr. 50: „Une Hidropique assise. Au bistre“. K.M. 1829. N.M. 2027. HdG. 1588.

Schulbild.

Die Stellung zeigt eine gewisse Aehnlichkeit mit der von Upmark in diesem Zusammenhange angeführten Radierung: Das Zwiebelweib, B. 134 (1631), welche von Wilson, Blanc, Dutuit, Rovinski und Seidlitz Vliet zugeschrieben wird, während Hind in ihr die Arbeit eines Schülers oder Nachahmers auf Grund einer Originalzeichnung von Rembrandt vermutet.

Die *Technik* zeigt ziemlich grosse Aehnlichkeit mit HdG 131, *Abb. 88* (Erste Reihe 34; Freise-Lilienfeld II, 119, nicht von Rembrandt nach Seidlitz, der mir Recht zu haben scheint), deren Modell Upmark mit dem in unserem Blatt und der Zeichnung HdG 996 „um 1628 – 30“, Erste Reihe 93 (auch mit Recht stark angezweifelt von Seidlitz) indentifiziert (jedoch ohne zwingenden Grund).

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft.

Seidlitz „ „ : Wahrscheinlich Schulbild oder Nachahmung.

Hind „ „ : Nicht Rembrandt.

Schmidt-Degener „ „ : „ „

Saxl (Hdschr. 1911): „Fälschung. Dieser Impressionismus um 1635 ist ausgeschlossen. Siehe Stuhl links.“



Abb. 88. Sitzende Alte lesend.  
Zeichnung 131, Berlin.

IV, 30 (08)

2054  
(1593)*Mutter mit Kind an der Brust.*

Halbe weibliche Figur nach rechts; das Kind, welches sie mit beiden Händen hält, nach links. Die Mutter trägt einen Turban auf dem Kopfe.

Feder, auf weissem Papier, im Hintergrund graue Tuschstriche vom fremder Hand. 65 : 50 mm. Tessin Nr. 22: „Demie figure de femme qui alaite son Infant. A la plume“. K.M. 1854. N.M. 2054. HdG 1593.

Wahrscheinlich Schulzeichnung. Vgl. z. B. die sichere HdG 1024 („um 1635“, Erste Reihe 85), wo ähnliche Motive vorkommen; weiter eine Zeichnung mit demselben Motiv, sehr ähnlicher Stellung und verwandter Technik, aber unendlich überlegener ausgeführt, versteigert 22. – 23. Juni 1910 bei F. Muller-Amsterdam (Kat. Nr. 301, gute Abbildung), und auch die Zeichnung N.M. 2055 (IV, 11), welche echt scheint.

Die Stellung hat einige Aehnlichkeit mit derjenigen Marias in der „Holzhackerfamilie“, dem Gemälde in Kassel (1646), wo Maria jedoch nicht das Kind stillt und ausserdem sich *nach vorne* lehnt, etwas mehr aber mit N.M. 2055 (IV, 11) und der zu ihr bezogenen heiligen Familie im Louvre (1640).

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft.

Saxl (Hdschr. 1911): „Gehört zu HdG 1594 = Kr. IV, 11. Die blauen Striche (da fast nur um die Figur) später. Wie dieses um 1650.“ Die Datierung scheint mir zu spät.

IV, 31 (1908)

2068  
(1582)*Ein Gelehrter in seiner Studierstube.*

Abb. 89. F. Bol, Gelehrter. Radierung B. 5, Rovinski 9.

Sitzende halbe Figur, nach links, mit kurzem Vollbart, Turban mit Zipfel und Rock oder Mantel, an einem Tisch, worauf Bücher und ein Globus; er stützt den rechten Ellbogen an den Tisch, die rechte Hand an die Wange und steckt die Linke in die Aufschläge des Kleides; über dem Tisch eine herabhängende Tischdecke.

Feder, auf weissem Papier. 114 : 98 mm. Tessin Nr. 11 : „Demie figure d'astrologue pres d'une table, a la plume.“ K.M. 1868. (Kopie). N.M. 2068. HdG 1582.

Wahrscheinlich *Schulbild*, möglicherweise von F. Bol um 1642. Für das *Motiv* vgl. vier Radierungen von F. Bol, B. 5, 6 (1644), 8, besonders 5 und 8 (Rovinski: Les élèves de Rembrandt, Atlas 9 und 16, *Abb. 89 und 90*) und Rovinski 28, *Abb. 91* (= Bartsch, Rembrandt Nr. 145, auch nach Wilson von Bol), sämtliche einen alten Gelehrten in seiner Studierstube mitten unter Folianten und Globen darstellend.

HdG 124, *Abb. 92* (Freise-Lilienfeld II, 112) ist eine Kopie nach unserem Blatt oder nach dessen Vorbild, sehr treu, aber in allem unterlegen und ohne die ganze linke Seitenpartie.

J. Six: Gersaints list van Rembrandts prenten (Oud Holland 1909, S. 65ff.), betrachtet (S. 89) unser Blatt als echt und als Stütze für die Eigenhändigkeit der von Seidlitz, nach Six' Untersuchung zu urteilen, wohl hyperkritisch angezweifelte Radierung B. 148 (um 1642 nach Middleton und Hind), deren Echtheit auch von Hind und im Kupferstichkabinett des Ryksmuseums angenommen wird. Mir scheint es nicht ganz ausgeschlossen, dass unsere Zeichnung von Rembrandt sein kann und, wie Six vorschlägt, einige Verbindung mit der Radierung B. 148 haben kann. Wahrscheinlicher scheint es mir aber, dass sie von Bol herrührt und mit dessen Radierungen zusammenhängt. Vgl. auch unsere IV, 5 (die Augen).



Abb. 90. F. Bol, Gelehrter. Radierung B. 8, Rovinski 16.

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhafte.

Hind, Seidlitz (nach Repr.): Rembrandt.



Abb. 91. F. Bol, Gelehrter. Radierung B. Rembrandt 145, Rovinski 28.

Saxl (Hdschr. 1911): „Da Rückseite (IV, 32) ganz mit der Vorderseite von HdG 1609 (Kr. II, 8) zusammengeht, ist auch die Vorderseite hier gesichert, ausserdem gestützt durch die Kopie in Berlin,

HdG 124." Die Aehnlichkeit zwischen IV 32 und II 8 scheint mir auf eine gewisse Verwandtschaft im Handtypus beschränkt, weshalb mir die ganze Beweisführung für die Echtheit von IV 31 u. 32 nicht überzeugend vorkommt.



Abb. 92. Gelehrter. Schulzeichnung.  
HdG 124, Berlin.

IV, 32 (08)

*Mann mit Turban, stehende halbe Figur.*

2070  
(1582,  
Rückseite)

Alter Mann mit Vollbart, dreiviertel nach rechts, im Mantel; er blickt grimmig etwas nach oben, hält in seiner rechten Hand ein Glas vor die Brust und umfasst mit der gesenkten Linken den Schwertgriff (oder hält er möglicherweise in der linken Hand eine Flasche oder eine Tasche?).

Feder, auf weissem Papier. 94 : 110 mm. Tessin Nr. 11 (Rückseite, siehe die vorige Nummer!). K.M. 1868 (Rückseite, Kopie). N.M. 2070. HdG 1582 (Rückseite).

Wahrscheinlich Schulzeichnung von derselben Hand wie die Vorderseite des Blattes N.M. 2068 (IV, 31) und also möglicherweise von F. Bol um 1642, vgl. die Verwandten von IV, 31!

Upmark weist darauf hin, dass auf der Radierung: Abraham die Engel bewirtend, B. 29 (1656), der alte Mann einen ähnlichen Becher hält.

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft.

Seidlitz, Hind (nach Repr.): Rembrandt.

Schmidt-Degener (nach Repr.): Nicht echt.

Saxl (Hdschr. 1911): Echt, siehe IV, 31!

*Junge, sitzende Frau, die liest.*

Abb. 93. Hagar verstossen. Zeichnung 1247, Haag, de Groot.

ein Blatt, welches ich um 1650 datiere, da es deutlich Studie zum Gemälde: Hagars Verstossung, Newnham Paddox ist; ebenso dem Modell in HdG 91 (Zweite Reihe 34, datiert von Saxl, der Pyramus mit



Abb. 94. Christus bei Maria und Marta. Zeichnung 887, London.

wahrscheinlich unter Nase, Mund und Kinn Vorzeichnung. Nach der Partie bei den Beinen rechts Kopie."

Ganze Figur, nach links, in weitem Kleid, mit Kopftuch und grossem Kragen über den Schultern; sie stützt den rechten Ellbogen auf einen kleinen Tisch mit Büchern, lehnt die rechte Hand an den geneigten Kopf, hat das linke Knie über das rechte geschlagen und die linke Hand auf das Knie gelegt.

Feder, leicht laviert, auf weissem Papier, worauf — nach Upmark — dieses Wasserzeichen: „Ein kleiner Schild mit Lilie und den Buchstaben W. R. (vgl. Wibiral, pl. III, 7, 1630—40)". 109 : 90 mm. Tessin Nr. 23: „Femme assise qui lit. A la plume." K.M. 1853. N.M. 2053. HdG 1585 („Erinnert in vielem an Rembrandt, ist aber nicht ganz zweifellos").

Wahrscheinlich *Schulbild*, um 1650.

Technik und *Modell* gleichen in hohem Grade der Hagar in HdG 1247, Abb. 93 (Vierte Reihe 97 und Coll. HdG 41),

Titus identifiziert — ein phantastischer Grund! —, um 1655. Die Technik erinnert auch an HdG 62 („Um 1648", Erste Reihe 25) und auch etwas an die Radierung B. 58 (1645). In der Technik erinnernd, aber viel schwächer in der Ausführung, ist die Schulzeichnung N.M. 1991 (II, 14; die Mariafigur).

Das Motiv und die *Stellung* vgl. Christus bei Maria und Marta (vielleicht ist unsere Zeichnung Studie zu einer solchen Maria) in HdG 887, Abb. 94 (Kl. III, 49), Becker: Rembrandt als Dichter, Taf. II. Für Motiv vgl. auch die von Upmark angeführte Radierung B. 345 (1634).

Max Lehrs, Seidlitz, Hind (nach Repr.): Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Auffallende Farbe,

IV, 34 (08)

*Gehender Orientale mit Turban und Mantel.*2043  
(1583)

Ganze Figur, nach rechts gehend, aber sich dreiviertel nach links umwendend, etwas herabblickend. Der Mantel schleppt und ist über der Brust durch einen Knoten befestigt. Beide Hände sind leicht vorge-  
streckt, wie jemanden einladend, hervorzutreten.

Feder, Spuren von Vorzeichnung in schwarzer Kreide, auf weissem Papier, worauf — nach Upmark — Wasser-  
zeichen mit dem „Reichsadler mit dem Wappen von Basel belegt (ungefähr = Wibiral pl. V, 11 um 1630—40)“.  
127:99 mm. Tessin Nr. 36: „Homme vetu a l'antique, qui marche. a la plume“. K.M. 1843, N.M. 2043, HdG 1583  
(„Nicht ganz zweifellos“).

*Schulzeichnung.*

Einige Aehnlichkeit in der *Technik* mit der Zeichnung N.M. 2053 (IV, 33) und ihrer Beziehung, der  
Radierung B. 58 (1645), welche beide jedoch viel besser ausgeführt sind.

Das Bewegungsmotiv erinnert, wie Upmark bemerkt, an HdG 828 („Um 1635“, Erste Reihe 77, sehr  
angezweifelt von Seidlitz, doch mit Unrecht, scheint mir).

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft.

Seidlitz (nach Repr.): Wahrscheinlich Schulbild oder Nachahmung.

Saxl (Hdschr. 1911): „Kreidevorzeichnung am linken Mantelsaum z. B. sichtbar. Kopie, siehe  
Kontur links.“

IV, 35 (08)

*Ruhende Frau in einer Landschaft.*2041  
(1584)

Ganze Figur, halbliegend nach rechts; der Oberkörper  
aufrecht, an eine niedrige Steinplatte gestützt, der rechte  
Ellbogen auf der Platte, die rechte Hand den Kopf stützend,  
der Blick niedergerichtet, ausgeschnittenes Kleid, das die  
Unterarme und die Füße bloss lässt, Schleier, Kopftuch.  
Rechts etwas hinter ihr ein Stab und eine Pilgerflasche  
(Kürbis? Korb?) und noch ein Gegenstand auf einer Erhö-  
hung. Im Hintergrunde Baum und Gebüsch.

Feder, die Figur mit lichtem Bister, die Umgebung mit  
Tusche laviert. Die Bezeichnung: „Rembrandt f.“, mit ge-  
wöhnlicher dunkelbrauner Tinte aufgesetzt, ist mit grösster  
Wahrscheinlichkeit falsch und stammt vielleicht aus dem 18.  
Jahrhundert. Spuren von Vorzeichnung zur Signatur sichtbar.  
122: 136 mm. Tessin Nr. 37: „Paysage, ou l'on voit une femme  
couchée. Au bistre“. K.M. 1841. N.M. 2041. HdG 1584 („Bäume  
vielleicht später hinzugefügt“).

Wenn die Zeichnung von Rembrandt selbst herrührt,  
was mir keineswegs sicher scheint, dürfte dies nur der  
Figur gelten, welche ungefähr um 1635 zu datieren wäre.

Upmark, der hier Hagar in der Wüste vermutet, weist  
auf „das etwas befremdende, elegante, italienische in der  
Haltung der Figur und in dem Laubwerk“ hin. HdG  
spricht in seinem Katalog keinen Zweifel an der Echtheit  
dieser Zeichnung aus; mündlich hat er mir einmal erklärt,  
dass er darin eine frühe Arbeit des Meisters sehe.

Max Lehrs, Seidlitz (nach Repr.): Rembrandt mit Ausnahme von Hintergrund und Signatur.  
Durand-Gréville: Rembrandt.

Valentiner: Möglicherweise früher Rembrandt, die Signatur falsch.



Abb. 95. Ungezogener Knabe und Frauen. Zeichnung  
140, Berlin.



Saxl (Hdschr. 1911): „Die Umgebung nicht von R., da die Signatur mit derselben Farbe vorgezeichnet wie der Hintergrund links. Für den Kopf vgl. *HdG 140, Abb. 95* (Erste Reihe 9)“.

Die angeführte Beziehung, das neuerdings sehr umstrittene Berliner Blatt: *Der ungezogene Knabe*, scheint mir treffend (siehe ausser dem Kopf die verworrene linke Hand und die Lavierung auf beiden). Die Echtheit von HdG 140 wird, wie bekannt, von *Jaro Springer* (Amtliche Berichte, Berlin 1909/10) verteidigt, dagegen von Hofstede de Groot (Oud Holland 1912) bestritten, welcher anstatt von HdG 140 das entsprechende weniger ausgeführte Blatt HdG 1386, in Ofen-Pesth (von Springer als Kopie betrachtet), für echt erklärt oder wenigstens, wenn, wie doch schliesslich möglich ist, beide Blätter Kopie sein sollten, zehnmal besser und mehr Rembrandtisch findet als das Berliner Blatt. Saxl (Echtheitskriterien, Hdschr. 1912) hält diese beiden Blätter für Kopien, und dies scheint auch mir (der das Ofen-Pestherblatt doch nur nach Abbildungen kennt) am wahrscheinlichsten (siehe u.a. den unerhörten linken Arm und den schlaffen rechten beim Kind des Ofen-Pesther Blattes). Doch ist das Gesicht des Kindes im Berliner Blatt so ausgezeichnet Rembrandtisch und spielend lebendig, dass man die eigene Hand des Meisters in diesem Detail vermuten möchte. Hind schliesslich (Rembrandts Etchings I, S. 56–57), der die ausserordentliche Schwierigkeit dieser Frage betont, ist am meisten geneigt, beide Blätter als Originale von Rembrandt zu betrachten\*).

IV, 36 (08)

2067  
(1581)

*Greis, der bei einem Licht liest.*

Sitzende halbe Figur mit Vollbart, Brille und viereckiger Mütze, nach links, bei einem Tisch, auf welchen er beide Arme legt, während er ein aufgeschlagenes Buch vor sich hält; links etwas hinten steht das Licht.

Feder, mit Tusche laviert, Spuren von schwarzer Kreidevorzeichnung sichtbar, auf weissem Papier. 101:98 mm. Tessin wahrscheinlich Nr. 6: „Demie figure de viellard qui lit près d'une table. de meme“ (= à l'encre de la chine). K.M. 1867 (Kopie). N.M. 2067. HdG 1581.

*Schulbild.*

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft.

Seidlitz „ „ : Wahrscheinlich Schulbild oder Nachahmung.

Hind „ „ : Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Kreidevorzeichnung mit der Feder verschmiert. Missverständnis an der rechten? Mangel an Ecken, Tisch. Nicht Rembrandt.“

IV, 37 (08)

2021  
(1564)

*Kniender junger Mann vor einem stehenden vorgeneigten Orientalen.*

Zwei ganze Figuren. Links der Kniende, im Profil nach rechts, mit blossen Kopf und langen Locken, in Mantel mit Gürtel gekleidet, breitet wie betend die Hände aus und blickt hinauf nach dem Stehenden, der sich gegen ihn neigt und seine rechte Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger hebt, als wolle er ihn ermahnen oder eher zum Aufstehen auffordern. Der Stehende setzt den rechten Fuss vor, stützt die

\*[In meinen: Handzeichnungen Rembrandts, 1918, habe ich die Ueberlegenheit des Berliner Blattes anerkannt; Anmerkung zu Nr. 83(N.).]

linke Hand an die Hüfte; er trägt um den Leib ein Gehänge mit Schwert, dessen Griff rechts sichtbar wird, und ist in Turban, langen Rock und Mantel gekleidet.

Feder, leicht mit Bister laviert, auf weissem Papier. 148 : 143 mm. Tessin Nr. 58: „Homme qui parle a un jeune garçon agenouillé. A la plume“. K.M. 1823, N.M. 2021. HdG 1564 („Nicht ganz zweifellos“).

*Schulzeichnung.*

Was den Gegenstand betrifft, hat Upmark, welcher auch die Echtheit des Blattes ziemlich zweifelhaft findet, den unbarmherzigen Knecht und seinen Herrn (Matth. Kap. 18) vorgeschlagen und darauf hingewiesen, dass Rembrandt mehrmals diesen Gegenstand behandelt, z. B. in einer bei Knackfuss (Rembrandt, Abb. 85) abgebildeten Zeichnung in der Albertina (nicht in HdG.s Kat. aufgenommen) und in N.M. 2031 (IV, 42). Diese Deutung dürfte jedoch nicht richtig sein, da der Gegenstand: David und Jonathan, welchen Saxl vorgeschlagen, hier am wahrscheinlichsten ist Derselbe Gegenstand kommt in einer herrlichen echten Rembrandtzeichnung vor, welche in der Komposition ziemlich grosse Aehnlichkeit mit unserer Zeichnung zeigt, aber dieselbe in Kraft und Ausdruck weit übertrifft, nämlich HdG 1256: Davids Abschied von Jonathan („Aus der Spätzeit“, Dritte Reihe 34 u. Coll. HdG 22). Diese Zeichnung datiert Saxl um 1655 aus dem Grunde, dass Titus für Jonathan Modell gestanden haben sollte. Saxl meint jedoch sicher hier David, nicht Jonathan. Denn der kniende langlockige Jüngling, welchen er wohl mit Titus identifizieren will, ist natürlich *David*, welcher vor dem Königssohn Jonathan kniet (siehe das erste Buch Samuel, Kap. XX, 41).



Abb. 96. Joseph vor Pharaon. Zeichnung 326, Frankfurt a.M.

Die *Technik* ist schlagend ähnlich (siehe die erhobenen Hände und die Schattierung an den knienden Figuren der beiden Blätter) mit HdG 1259, abgeb. im Auktionskatalog A. Langen, München 1899, welche mir auch als Schulbild vorkommt und Spuren von Vorzeichnung in schwarzer Kreide trägt, und HdG 326, Abb. 96 („aus der Frühzeit“): Joseph deutet die Träume Pharaos (Städ. Inst. Lieferung VI), wo die Stellung und die Hände Josephs fast identisch sind mit dem Knienden auf unserem Blatt, welches eine *Schulkopie zu sein scheint, wo der Kniende nach dem echten Rembrandtblatt HdG 326 kopiert worden ist.*

Die *Technik* erinnert auch ziemlich stark an HdG 105 („Um 1630“, Zweite Reihe 57b, verwendet, nach Saxl, umgekehrt, für eine Figur in der Radierung: Die Kreuzabnahme, B. 81, 1633, und daher um 1633 zu datieren). Vgl. ferner für die Technik unsere Schulzeichnung V, 2 und deren Beziehung zu HdG 1320 („nicht ganz zweifellos“, Erste Reihe 170, Kl. I, 1, nicht von Rembrandt nach Seidlitz).

Die Gebärde des Stehenden mit dem Zeigefinger kann verglichen werden sowohl mit der obengenannten HdG 105 wie mit der Gebärde des Jüngers rechts von Christus in der Kopie nach dem Abendmahl Lionardos, HdG 297 („Um 1635“, Erste Reihe 99).

Max Lehrs (nach Repr.): Zweifelhaft.

Seidlitz „ „ : Sicher falsch.

Hind „ „ : Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Kreidevorzeichnung meist getilgt, sichtbar an der rechten Schulter des Jonathan. Striche rechts vorn fallen aus dem schweren Kopistenstil.“

*Frau, einen Knaben liebkosend.*

Zwei stehende ganze Figuren. Rechts eine Frau von mittleren Jahren mit Kopftuch und weitem Kleid en face, der Kopf dreiviertel nach links, betrachtet und liebkost mit der rechten Hand das Kinn eines

Knaben in langem Rock und Barett, welcher sich nach rechts wendet, nach ihr heraufblickt und mit seiner rechten Hand ihr Handgelenk umfasst.

Ueber dem Kopfe der Frau erscheint eine hastige Skizze ihres Gesichtes in derselben Stellung und, rechts davon, noch eine Skizze, der Knabe stehend, beinahe ganze Figur etwas nach rechts vorgelehnt, die rechte Hand in zeigender Stellung vor der Brust, der linke Arm en face auf einer Unterlage ruhend.



Abb. 97. Phil. Koninck, Drei Nonnen. Zeichnung, Haarlem, Teyler.

Upmark sagt, dass die Zeichnung als eine Art von Gegenstück zur Radierung betrachtet werden kann und zitiert als Stütze für die Auffassung vom Verhalten Sarahs zu Isaak als dem „Muttersöhnchen“ auch die Radierung: Hagars Verstoßung, B. 30 (1637).



Abb. 98. Ph. Koninck? David und Absalon. Zeichnung 1257, Haag, de Groot.

HdG.s Ansicht von unserer Zeichnung, dass sie Philips Koninck nahe steht, scheint wohl gegründet zu sein, denn sie zeigt ziemlich grosse Aehnlichkeit mit teils der von HdG angeführten Beziehung, der „P. Koning 1662“ bezeichneten Zeichnung dreier Nonnen (auch mit Einsetzungen von weisser Deckfarbe) in der Teyler Stiftung, Haarlem, Abb. 97 (Kl. I), teils anderen Koninckblättern wie Bl. 212 in Fairfax Murrays Collection, 3 Blättern in Dresden (Wrmn Mappe IX, Taf. 3 u. 4) und in Berlin (Lippm.: Berliner Zeichnungen, 289, siehe unsere Abb. bei IV, 47) \*) und N.M. 2056 (IV, 47), welche wahrscheinlich von demselben Meister ist. Gleichfalls von demselben Künstler ist eine ziemlich rasch gemachte Federzeichnung mit leichter Tuschlavierung im Brit. Mus., drei stehende Figuren: ein Hohepriester, der ein Paar (Maria und Joseph?) traut, von welcher HdG mit Recht sagt: „Ph. Koning sine dubio“. Dieselbe Hand wie unser Blatt scheint HdG 1257, Abb. 98, „um 1642“ (Dritte Reihe 42, Coll. HdG 13) zu zeigen, welche auch von Koninck sein dürfte mit Inspiration von Rembrandts Gemälde: Davids Versöhnung mit Absalon (1642),

\*) [Hier gibt die Handschrift Kruses zwei Fragezeichen. (N.)]

Petersburg, und in der Figur Davids gleichfalls Spuren von schwarzer Kreide unter der Lavierung und Einsetzungen von Weiss zeigt. Von P. Koninck (siehe Augen, die scherenartigen Hände) ist wohl auch HdG 1298, „um 1635“ (Dritte Reihe 43, Coll. HdG 3). Philips Konincks Weise, Figuren zu zeichnen, ist in diesen Blättern durch eine ungemeine Eckigkeit bezeichnet; Körper und Glieder scheinen von Vierecken gebildet, und in den Gesichtern ist die gerade Linie vorherrschend. Es scheint jedoch, als ob er diese Zeichnungsweise, welche Berührungspunkte mit verschiedenen von R.s Arbeiten, besonders aus den 50er Jahren, zeigt (vgl. z. B. die Radierung B. 86: Die Grablegung, um 1654!) in Kompositionsentwürfen anwendete, wogegen er vor die Natur gestellt, wie z. B. in der Zeichnung: *Der Dorfgeiger*, signiert „P-Ko“, in der Albertina, Abb. 99 (Sch.u.M. Bl. 408) oder in den beiden Bildnissen in ganzer Figur von Vondel in Amsterdam (Moes 48) eine lebensvollere Handschrift mit Weichheit über einem Gerippe von Viereckigkeit bekommt. Oder beruht die Veränderung in der Zeichnungsweise darauf, dass die zwei letztangeführten Blätter vielleicht bedeutend später als die erstgenannten ausgeführt sind? Wenigstens die Vondelporträts sind späte Arbeiten von Koninck; denn das eine trägt auf der Rückseite folgende Aufschrift: Joost van den Vondel, na 't leven getekent door Philip Koninck. In *zyn laatste ouderdom*“, und Vondel starb 1679, Koninck 1688.



Abb. 99. Der Dorfgeiger. Zeichnung von Phil. Koninck, Albertina.

In unserer Zeichnung ist eine Mischung von geraden Linien (siehe besonders die Variante von dem Kopf der Frau!) und Weichheit, welche den Gedanken zu Philips Koninck führen kann, obgleich keine direkt schlagende Beziehung aufgezeigt werden kann. Auf alle Fälle dürfte das Blatt mit Sicherheit als Schulzeichnung bestimmt werden können. Dass es nicht von Rembrandt sein kann, zeigt eine Vergleichung mit dem echten Blatt HdG 157, wo ein ähnliches Motiv vorkommt (Erste Reihe 2, Graul, 50 Z., 11).

Herr Nicholson hat den gleichfalls von Rembrandt stark beeinflussten Salomon Koninck als den Meister des Blattes vorgeschlagen.

Hind (nach Repr.): Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Kreidevorzeichnung im Kopf und Kopftuch. Fehlt dem Strich das Bestimmte. Ph. Koninck?? Derselbe wie HdG 1580?“ Die angeführte Beziehung scheint mir jedoch kaum zutreffend.

IV, 39 (1911)

*Junge stehende Frau mit einem Hängeleuchter in der Hand.*

2076  
(1586)

Ganze Figur en face, Gesicht im Profil nach links etwas vorgeneigt; sie streckt die rechte Hand aus mit einem eckigen Gegenstand (Hängeleuchter), den sie betrachtet, und fasst mit ihrer herabhängenden linken Hand den Rock. Sie trägt einen Schleier, der vom Nacken hinter den Achseln herabfällt, kurzes Mieder und kurzen Rock von einem dünnen durchsichtigen Stoff, durch welchen der Körper von der Mitte bis zu den Füßen sichtbar wird. Das Modell ist erst nackt gezeichnet worden, wonach die Kleider mit leichter Hand zugefügt worden sind.

Feder, leicht mit Bister laviert und mit aufgesetzten Lichtern in weisser Deckfarbe, auf bräunlichen Papier. 200 : 142 mm. Tessin Nr. 4: „Femme debout qui soutient sa jupe. A la plume, et legerement lavé. K.M. 1875. N.M. 2076. HdG 1586 („Zweifelhaft“).

Wie HdG finde ich die Zeichnung zweifelhaft. HdG bemerkt treffend die Aehnlichkeit der Figur mit den ersten Bildnissen von Saskia. Besonders gross scheint mir die Aehnlichkeit mit dem Profilporträt in

Kassel (um 1633–34) zu sein. Sowohl Upmark wie HdG vermuten in dem Ding, welches die Figur mit der Hand hält, eine Blume. Die Linien des Gegenstandes scheinen mir jedoch zu eckig zu sein, sogar für eine Stranddistel. Ob es nicht ein Leuchter zum Hängen sein kann? Siehe eine Zeichnung im British Museum, HdG 913 (Kl. II, 42, Vierte Reihe 77), wo eine junge Frau ein solches Ding hält, oder die Radierung B. 130, „um 1641“, wo Rembrandt dargestellt ist, wie er die Büste eines Kindes beim Lichte eines grossen Leuchters abzeichnet. Möglicherweise könnte man auch an einen kleinen Toilettenspiegel denken, der sowohl um an der Wand zu hängen wie auf dem Tische zu stehen eingerichtet ist, oder, wie Dr. Axel Gauffin vorgeschlagen, an eine Wage.

Hind (nach Repr.): Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Nachahmer. Mangel an Temperament; hinter dem Kopf fehlt der Schatten.“

IV, 40 (1911)

2079  
(1589)

*Sitzende alte Frau. (Kniestück.)*

En face mit gekreuzten Armen und etwas vornübergeneigt, niederblickend oder schlafend. Sie trägt eine grosse Haube, welche über die Stirn heruntergezogen ist, so dass nur schmale Streifen von den Augen sichtbar sind, und eine Jacke, welche über der Brust zugeknöpft ist; der Rock und die (gekreuzten?) Knie nur leicht angedeutet.



Abb. 100. Sitzende Alte. Zeichnung von Nic. Maes, Berlin.

Rote Kreide, mit Tusche und Bister laviert, auf weissem Papier. 132 : 118 mm. Tessin Nr. 42 (II): „Buste de vieille femme assise, les bras croisés. Dessin lavé et legerement coloré en rouge.“ K.M. 1878. N.M. 2079 HdG 1589 („Zweifelhaft. erinnert an *Nicolas Maes*“).

Upmark hat die Aehnlichkeit in der Ausführung mit einer Berliner Zeichnung: Greis mit breitkrämpigem Hut, HdG 102, Erste Reihe 29 (zweifelhaft nach Seidlitz), bemerkt, welche wirklich eine ganz ähnliche Technik zeigt und gut von derselben Hand sein kann. HdG.s Vermutung, dass der Urheber unserer Zeichnung N. Maes sein könnte, scheint mir wohl gegründet. Vgl. besonders treffende Aehnlichkeiten in Berlin (Nr. 2611), N. Maes, *Abb. 100* (Lippmann: Berliner Zeichnungen, 291): Sitzende alte Frau in Kopftuch und mit Handarbeit beschäftigt, mit roter Kreide und fettem Pinsel mit Tusche ausgeführt, ferner eine sogen. Rembrandtzeichnung bei Fairfax Murray, Bl. 194 (gleichfalls laviert in Bister mit roter Kreide, sitzende halbe Figur einer alten Frau mit Kopftuch und mit Buch im Schosse, von welcher auch die

Vorrede zum Werk über die Sammlung sagt, dass sie „nicht ohne einigen Grund“ Maes zugeschrieben worden), ferner die sitzende halbe Figur einer nahenden alten Frau in roter Kreide von Maes, in Amsterdam (Moes, Nr. 53), eine „N. Maes 1672“ signierte Zeichnung im Teyler Mus. Haarlem, sitzende Spitzenklöpplerin in schwarzer und roter Kreide und mit weissen Lichtern auf den Falten des Kopftuches ausgepinselt, die Stellung etwas vorgebeugt ungefähr wie unser Blatt, und zwei früher Rembrandt zugeschriebene, jetzt unter Maes' Namen aufgeführte Zeichnungen von sitzenden alten Frauen, die eine in schwarzer, die andere in roter Kreide, in der Albertina (Sch. u. M., Bl. 707 u. 613). Vgl. ferner eine Zeichnung von N. Maes bei Heseltine, sitzende halbe Figur einer Spitzenklöpplerin in roter Kreide, mit

Bister laviert (Collection Heseltine: Dutch school, 1910, Bl. 16), und auch zwei Zeichnungen in roter Kreide von sitzenden alten Frauen mit Kopftuch, versteigert bei F. Müller in Amsterdam, 22. – 23. Juni 1910 (abgeb. Katalog Nr. 226 – „N. Maes“ und 299 – „Rembrandt“), welche beide ebenfalls die Hand von N. Maes zu zeigen scheinen.

Rembrandt hat indessen, wie bekannt, ähnliche Motive behandelt in den Gemälden einer alten Frau mit Kopftuch in Petersburg (zwei, beide 1654 datiert), in der Moltke-Galerie, Kopenhagen, und bei dem Herzog von Buccleuch, London, beide wahrscheinlich gleichzeitig mit den Petersburger Gemälden.

Hind (nach Repr.): Maes.

Saxl (Hdschr. 1911): „Rötel laviert; in der Spätzeit, in der das Blatt sein müsste, fehlen die langen, weichen Linien. Maes??“

IV, 41 (1911)

2077  
(1587)

*Sitzende Frau von mittleren Jahren.*

Ganze Figur, dreiviertel nach links, in heller Haube, dunklem Mieder und grosser heller Schürze, vornüber geneigt; der Kopf in die rechte Hand gestützt, die linke Hand im Schoss ruhend; sie blickt nach unten.

Feder, laviert mit Tusche, schwarze Kreidevorzeichnung für den oberen Teil der Figur, auf bräunlichem Papier, das nach Upmark im Wasserzeichen eine geschlossene (französische) Krone hat. 175 : 124 mm. Tessin Nr. 5 oder 77, beide mit demselben Titel: „Femme assise. A l'Encre de la Chine“. K.M. 1876. N.M. 2077. HdG 1587.

Upmark sagt von dieser Zeichnung, dass sie „nicht den Eindruck macht, als wäre sie von Rembrandt ausgeführt; eher kann man an G. Metsu oder einen von den späteren Meistern denken.“

Ich meinsten glaube auch, dass unser Blatt nicht von Rembrandt ist, *vielleicht* aber von *N. Maes*, wie Herr Nicholson vorgeschlagen. Vgl. z. B. Maes' Gemälde: Das faule Dienstmädchen, Nat. Gallery 207, signiert und datiert 1655, dessen Stellung sehr ähnlich ist, nur mit dem Unterschied, dass der Kopf im Gemälde seitwärts geneigt ist; ferner: Die sitzende Spitzenklöpplerin, signiertes Gemälde der Coll. Dutuit, Petit Palais, Paris, wo die Figur en face etwas nach rechts gesehen und mit einer eng anliegenden Haube bekleidet ist, sowohl in der Stellung wie in den Falten der Tracht an unsere Zeichnung erinnernd, ferner desselben Meisters Gemälde eines jungen Mädchens, welches seinen Kopf in die Hand stützt, im Ryksmuseum, Amsterdam (Bredius' Prachtwerk, S. 34), und eine Zeichnung in Amsterdam: Sitzende Klöpplerin (Moes, Nr. 54)! Vgl. auch die Zeichnung N.M. 2079 (IV, 40) und ihre Verwandten!

Hind (nach Repr.): Maes.

Saxl (Hdschr. 1911): Die oberen Partien Kreidevorzeichnung. Bei Rembrandt der Formgedanke immer stärker. Typus unbekannt.

IV, 42 (1911)

2031  
(Nicht in HdG.s  
Kat. aufgenommen)

*Stehender Orientale vor einem knienden Mann.*

Links der Orientale, ganze Figur nach rechts, etwas vom Rücken gesehen, in weitem Mantel, Turban mit langer herabhängender Feder, niedrigen Stiefeln; Schwert an der linken Seite; er ist beleibt, hat starken Schnurrbart und erhebt die rechte Hand sprechend zu dem knienden mageren, demütig lauschenden Mann, dessen Oberkörper bis zu der Mitte rechts sichtbar ist, dreiviertel nach links gewendet, hinaufblickend; der Kopf schräg gestellt, die Hände gefaltet.

Feder, auf weissem Papier, detaillierte Bleistiftvorzeichnung. 202 : 161 mm. Tessin Nr. 40: „Homme vetu a l'Asienne vu par le dos, et devant luy la demie figure d'un suppliant, a la plume.“ K.M. 1833. N.M. 2031. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

*Schulzeichnung.* Gegenstand wahrscheinlich David und Jonathan (siehe IV, 37).

Die *Technik* erinnert sehr an HdG 243 („Um 1628 – 30“, Wrmn 286, siehe die Zickzackfalten im Kleid

der Alten und im Arm der linken Figur unseres Blattes!), HdG 233, Wrmn 287 und Zweite Reihe 50 (siehe besonders das Auge des Greises und die entsprechende Partie in der rechten Figur unseres Blattes, wie Wrmn treffend bemerkt, Studie zum Petrus in der Radierung B. 95). Vgl. ferner: Stehender Greis, HdG 1184 („Um 1630–35“, Zweite Reihe 72, Freise-Lilienfeld I, 28; „um 1630“ nach Saxl, der in derselben eine Studie zur Radierung B. 164, 1630, vermutet) und HdG 1185 („Um 1630–35“, Zweite Reihe 73, Kl. I, 4 und Freise-Lilienfeld I, 29, um 1630 nach Saxl, welcher annimmt, dass es dieselbe Figur(?) wie auf der Radierung B. 172 um 1630 sei). Unsere Zeichnung scheint aus derselben Zeit zu sein wie die hier angeführten echten Stücke, deren Stil hier in vergrößerter und schematisierter Gestalt wiederkehrt.

Die Hände und auch andere Details (Augen, Schattierung, Ornamente der Mantelborte unserer Hauptfigur und Pharaos) erinnern etwas an Bols Zeichnung im Ryksmuseum: Joseph stellt seinen Vater dem Pharao vor; siehe unsere Abb. 58 bei IV, 5 (Moes: Amsterdamer Zeichnungen, Nr. 12) und N.M. „Bol“ (unsere IV, 5).

Hind (nach Repr.): Nicht Rembrandt.

*IV, 43 (1911)*

1997  
(Nicht in HdG.s  
Katalog).

### *Fünf Figurenskizzen.*

Von links nach rechts erscheint zuerst eine stehende Frau; beinahe ganze Figur nach rechts in ausgeschnittenem Kleid, dann ein bärtiger Greis in langem Kleid, ganze Figur nach links sich nach hinten rechts umdrehend und die Hände an jeder Seite des Gesichts erhebend, weiter ein Brustbild nach rechts von einer jungen Frau, schliesslich die ganze Figur nach rechts eines stehenden bärtigen Greises in langem Kleid, die rechte Hand ausstreckend und mit einer jungen Frau (oder Mann?) sprechend, von welcher — etwas hinter dem Manne — nur das Brustbild sichtbar ist, dreiviertel nach links herabblickend.

Feder, auf weissem Papier, einige Spuren von schwarzer Kreide. 205 : 324 mm. Tessin Nr. 75 (siehe N.M. 1996, II, 23, die Vorderseite des Blattes!). K.M. 1802 (die Rückseite). N.M. 1997. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

*Schulzeichnung* von derselben Hand (C. a. Renesse?) wie die Vorderseite des Blattes. N.M. 1996 (II, 23) und N.M. 2007 (II, 16).

Upmark vermutet in dem Greis, der sich umdreht und die Hände nach dem Kopf erhebt, einen Tobias, dessen Augen wie geblendet sind. Ich würde eher einen Zusammenhang vermuten zwischen dieser Figur und einem von den Aposteln im Gemälde: Christus im Sturm auf dem Meer (1633, Mrs. Gardner, Boston). Siehe eine Studie in Dresden zu diesem Gemälde, HdG 219 (Wrmn, Nr. 290), in deren rechter Ecke das Brustbild eines Mannes erscheint, welcher eine ganz ähnliche Gebärde macht, beide Hände herauf gegen den Nacken führend und sich en face nach rechts umdrehend. Die Figur unserer schlechten Schulzeichnung ist vielleicht eine Erinnerung an diese oder eine ähnliche, von Rembrandt eigenhändig gezeichnete Figur.

IV, 44 (1911)

2018  
(1578)*Greis mit flacher Mütze. (Brustbild.)*

Profil nach links, mager, mit Kinnbart.

Pinsel und Tusche auf weissem Papier. 59 : 51 mm. Tessin Nr. 55 (56, 57): „Trois tetes de viellard, une a l'encre de la Chine“. K.M. 1820. N.M. 2018. HdG 1578.

*Schulzeichnung*, welche ziemlich grosse Aehnlichkeit in der Technik mit einer Handzeichnung von F. Bol: Kniender Greis, in der Teyler Stiftung, Haarlem, *Abb. 101* (Kl. IV, 36) zeigt.

Auch Upmark betrachtet das Blatt als „sicherlich nicht“ von Rembrandt herrührend.

Saxl (Hdschr. 1911): „Schwarze Kreidevorzeichnung, aber jeder Strich genau nachgezogen. Fälschung wohl im Anschluss an Blätter wie HdG 307 = Vierte Reihe 24A.“



*Abb. 101.* Kniender Greis. Zeichnung von Bol, Haarlem, Teyler Mus.



IV, 45 (1911)

2019  
(1579)*Orientale. (Brustbild).*

Greis en face mit grossem Vollbart, hoher turbanartiger Mütze, die nach oben etwas breiter wird, mit Schleier, der hinter dem Kopf herabfällt; Mantel; eine Reihe Knöpfe vorn.

Feder, etwas mit Bister laviert, auf weissem Papier. 71 : 46 mm. Tessin Nr. (55) 56 (57): „Trois tetes de viellard. . .deux a la plume“. K.M. 1821. N.M. 2019. HdG 1579.

*Schulzeichnung.*

Das Modell scheint dasselbe zu sein wie in dem Holzschnitt: Der Philosoph mit der Sanduhr, von Bartsch Rembrandt zugeschrieben (B. 318), aber sowohl von Rovinski (Les élèves de Rembrandt, Atlas Nr. 141, auch abgebildet in Rovinskis Werk über Rembrandts Radierungen) als von Seidlitz Jan Lievens zugeteilt. Rovinski meint, dass dieses Blatt eher auf Zinn als auf Holz ausgeführt worden, eine Annahme, welche jedoch von Seidlitz zurückgewiesen wird.

Auch Upmark hebt die Aehnlichkeit im Typus zwischen der Figur unserer Zeichnung und dem genannten Holzschnitt hervor und sagt, „dass die Zeichnung im Ausdruck zu charakterlos sei, um Rembrandt selbst zugeschrieben werden zu können“.

Saxl (Hdschr. 1911): „Jan Lievens. Vgl. B. 12 (Rovinski: Atlas 57, 58), Nasen- und Augenbildung.“ Die angeführte Beziehung: Stehender Orientale scheint mir treffend.

IV, 46 (1911)

2020  
(1571)*Barhäuptiger alter Mann. (Brustbild).*

Profil nach links, etwas abgewendet; Mantel, Vollbart, zottiges Haar. Bezeichnet und datiert: **Jo**  
**1644**

Feder, auf weissem Papier. 42 : 33 mm. Tessin Nr. (55, 56) 57: „Trois tetes de viellard. . .deux a la plume.“ K.M. 1822. N.M. 2020. HdG 1571 („Mit einem Monogramm Isaak van Ostades bezeichnet und 1644 datiert. Vielleicht eine Kopie nach einer Radierung von Rembrandt“).

Vgl. die Radierung: Bärtiger Mann im Profil, B. 317 (1631), welche Seidlitz als Schülerarbeit bezeichnet, Middleton als sehr zweifelhaft betrachtet, und von Rovinski Vliet zugeschrieben wird.

Upmark „Nicht von Rembrandt“.

Am natürlichsten als eine Zeichnung von *I. van Ostade* zu erklären. Im Brit. Mus., Malcolm. coll., befinden sich zwei signierte Zeichnungen von *I. van Ostade*, welche jedoch mehr direkt in *A. van Ostades* Stil gehalten sind. In beiden sind nicht *I* und *v* vereint wie hier, sondern sie sind bezeichnet: „*I. v. Ostade*“ oder „*J. v. O.*“. Auf allen Gemälden von *J. van Ostade*, welche ich in kontinentalen Gallerien und in dem schwedischen Nationalmuseum gesehen, ist die Signatur ausführlicher. Nicht scheint das aber zu hindern, dass unser Blatt von ihm sein kann.

Saxl (Hdschr. 1911): „Bleistift(?) – vorzeichnung. Im Geist von B. 334; hat sonst nichts mit Rembrandt zu tun!“ Die angeführte Beziehung scheint mir nicht unzutreffend. Die Radierungen B. 317 u. 323 ähneln jedoch mehr unserm Blatt.

IV, 47 (1911)

2056  
(Nicht in HdG.s  
Katalog).*Die Samariterin.*

Ganze Figur, mit Kopftuch, Schossjacke mit Fransen, kurzem Rock, welcher die Füße sichtbar lässt, nach rechts an der Brunneneinfassung stehend und gegen den Zuschauer herausblickend. Im Brunnen eine Aufzugsmaschine.

Feder, leicht mit Bister laviert, auf weissem Papier. 159:96 mm. Tessin wahrscheinlich Nr. 20: „Jeune femme debout. A la plume“. K.M. 1856. N.M. 2056. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

*Schulzeichnung.*

Upmark sagt, dass „die schlanke Figur, die graziöse Haltung von Rembrandt abweichen.“

Der Urheber der Zeichnung ist wahrscheinlich *Philips Koninck*. Vgl. die Beziehungen zu diesem, die bei der Zeichnung N.M. 2010 (IV, 38) angeführt sind, welche wahrscheinlich von demselben Künstler ist. Besonders erinnert die *Technik* unseres Blattes auffallend an die eine von diesen verwandten Zeichnungen, die in Dresden, Christus und die Ehebrecherin (Wrmn 339, IX 4); derselbe Gegenstand von demselben Meister in Berlin, *Abb. 102* (Lippmann: Berliner Zeichnungen, Nr. 289). Ein anderes Blatt von P. Koninck in der Sammlung Artaria, Wien, in dem Albertinawerke „Rembrandts Schule“ genannt (Sch.u.M. 60). Eine andere Zeichnung in N.M. 2045 (II, 18), welche denselben Gegenstand wie 2056 behandelt, ist nicht unwahrscheinlich auch von Philips Koninck.



Abb. 102. Christus und die Ehebrecherin. Zeichnung von Phil. Koninck, Berlin.

IV, 48 (1911)

2216  
(Nicht bei HdG)  
( „ „ Upmark)*Halbfigur einer jungen Frau mit grossem Hut.*

Stehend, dreiviertel en face nach links, mit aufgelöstem Haar unter dem flachen breitkrämpigen Hut. Faltenreiche Tracht mit weiten Aermeln. Die Hände über dem Magen gefaltet.

Rote Kreide mit leichter Tuschlavierung an der Mitte und der rechten Seite der Figur wie im Hintergrunde links, auf weissem Papier. 128:103 mm. K.M. 2012 („unbekannt, a beaucoup de Rembrandt“). N.M. 2216 („Unbekannt“). Für Tracht und Typus vgl. die sog. Floradarstellungen von 1633, Bo. 186 (London, Herzog von Buccleugh) und 1634, Bo. 189 (Petersburg).

Valentiner: Flink?

V, I(07)

2014  
(1545)*Vertumnus in Pomonas Garten (?)*.

Drei Figuren. Rechts am Fuss eines Baumstammes sitzt im Profil nach links Vertumnus als eine alte Frau verummt in weiter Kleidung, Tuch über dem Kopf und Stock in der rechten Hand, welche in dem Schoss ruht; mit der erhobenen Linken begleitet sie ihre Worte, welche an die junge Pomona gerichtet sind, die links in der Mitte der Bildfläche sitzt und sich dreiviertel nach rechts mit etwas aufgerichtetem Kopf gegen die Alte wendet. Pomona ist barhäuptig, mit blossen Armen und ausgeschnittenem Kleid, und umfasst mit ihrer rechten Hand die Blume einer Topfpflanze, die links am Boden steht, während die linke Hand, auf die Blume zeigend, im Schosse ruht. Links eine dritte sitzende weibliche Figur, Profil nach rechts, das Haar zu einer Spitze aufgebaut, barhäuptig, mit der rechten Hand im Schoss und übereinander geschlagenen Füßen.

Feder, ein wenig mit Bister laviert, auf weissem Papier mit folgendem Wasserzeichen: Narrenkappe (La Folie) mit fünf Spitzen, welche denselben Typus zu zeigen scheint wie Wibiral, pl. I, Fig. 3g (um 1650–60). 197:308 mm. Tessin Nr. 62 (= N.M. 2012, V, 3, die Rückseite). K.M. 1816, Rückseite. N.M. 2014. HdG 1545, Rückseite (unbestimmter Gegenstand).

*Schulzeichnung*, die möglicherweise in einigem Zusammenhang steht mit den jetzt verschwundenen Wandmalereien in Oel über Gegenstände aus Ovidius, welche Rembrandt, nach dem italienischen Künstlerbiographen aus dem 17. Jahrhundert Baldinucci, in einem Hause ausgeführt hat, das im Besitz eines Amsterdamer Kaufmanns war, der zum Magistrat gehörte.

Die *Technik* zeigt dieselbe Hand wie die Vorderseite des Blattes N.M. 2012 (V, 3) und HdG 364 („um 1640“, wahrscheinlich Schulbild), siehe Abb. 105 bei V, 3, und erinnert etwas an HdG 55 (Erste Reihe 200, nicht von Rembrandt nach Seidlitz, der Recht zu haben scheint).

Upmark hebt mit Recht die Aehnlichkeit im Typus hervor zwischen der alten Frau = Vertumnus und der alten Frau in der Radierung: Preciosa (B. 120, um 1641 nach Seidlitz; auch La petite bohémienne oder, wohl am richtigsten, Ruth und ihre Schwiegermutter genannt); auch die Kleidung ist sehr ähnlich.

Gegenstände aus den Metamorphosen des Ovid wurden, sagt Bode (Studien zur Geschichte der holl. Malerei, 1883, S. 262 bis 263), sowohl in Künstlerkreisen wie im Publikum bekannt und beliebt teils durch Elsheimer, der seine klassischen Motive fast ausnahmslos von dort entlehnt, teils durch die dem Schilderboeck van Manders beigefügte mythologische Erläuterung der Metamorphosen. Siehe auch Neumann: Rembrandt S. 397 (= 2. Ausgabe 413).

G. Falck: Nicht Rembrandt.

Seidlitz (nach Repr.): Nicht Rembrandt.

Hind „ „ : ?

Schmidt-Degener (nach Repr.): Vermutlich echt, die Deutung des Gegenstandes aber?

Saxl (Hdschr. 1911, von V 1 und V 3): „Nicht Rembrandt. Stilwiderspruch in den Bäumen (auf V 3, siehe Radierung B. 29) und Figuren (siehe HdG 1453 = Sch.u.M. 215). Schrift nicht Rembrandt.“

*Vertumnus und Pomona im Gespräch.*

Pomona, eine junge Frau in Turban, weitem Kleid mit kurzem Mieder und weiten Ärmeln, sitzt im Profil nach rechts; hinter sich hat sie einen Korb mit Blumen. Sie blickt nach rechts, wo eine Alte mit Kopftuch und Mantel aus dem Hintergrunde gleichsam hervortraucht und ihr scharfes Gesicht nach links sprechend gegen Pomona aufwärts wendet. Zwischen den beiden Figuren ein bauschiger Gegenstand, ein Blumenstrauss oder dergleichen.

Feder, auf weissem Papier. 110:100 mm. Tessin wahrscheinlich Nr. 9: „Jeune fille près d'une vieille. A la plume.“ K.M. 1869 (Kopie). N.M. 2069. HdG 1566 („Um 1635–40“).

*Schulzeichnung* aus demselben Motivkreis wie N.M. 2014 (V, 1) und 2012 (V, 3), aber von anderer Hand.

Die Zeichnung zeigt grosse Aehnlichkeit mit HdG 1320, *Abb. 103*: Christus bei Maria und Martha („nicht ganz zweifellos“, Erste Reihe 170, Kl. I, 1; nicht von Rembrandt, meint Seidlitz, dem ich zustimme) und *Erste Reihe 96, Abb. 104*, Salomos Urteil, beeinflusst – nach Sarre (Jahrbücher der preussischen Kunstsammlungen XXV) – von persischen Miniaturen, aber in HdG.s Katalog mit vollem Recht nicht aufgenommen (auch Seidlitz betrachtet das Blatt als nicht von Rembrandt herrührend). Sowohl unsere Zeichnung wie ihre hier angeführten Verwandten scheinen alle von derselben Hand ausgeführt zu sein, welche einem tüchtigen Rembrandtschüler, aber nicht Rembrandt selbst, gehören dürfte.

Dieselbe Hand zeigt eine „Rembrandts Schule“ zugewiesene kleine Zeichnung im British Mus. Malcolm Coll.: Sitzender Mann, ganze Figur, nach rechts, A. M. Hinds Katalog, school of R., Nr. 151? In Dresden gibt es (unter „Rembrandts Schule“) eine andere Kopie nach demselben verschwundenen Original, gleichfalls mit Bleistiftvorzeichnung, aber entschieden schwächer als unser Blatt. In dem Dresdener Blatt sind Umgebungen zugefügt, links eine gewölbte Pforte, rechts eine Wasserkunst mit grossem Maskaron. Diese Umgebungen sind äusserst hastig und lose entworfen und ohne Vorzeichnung.

Eine echte Rembrandtzeichnung mit einer gewissen Aehnlichkeit in der *Technik* ist HdG 528 („Um 1635“, Erste Reihe 192b, siehe *Abb. 61* bei unserer IV, 10). Die gleichfalls echte Zeichnung HdG 1510 (Sch.u.M. 418b) hat ähnliches Motiv und ähnliche Stellung, bildet aber durch ihren grossen, festen,



*Abb. 103.* Christus bei Maria und Martha. Zeichnung 1320, Haarlem, Teyler.



*Abb. 104.* Salomos Urteil. Zeichnung, Dresden.

späteren Stil einen grossen Kontrast gegen unser Blatt, dessen unruhige Linienführung sein unbekanntes Vorbild in die 30er Jahre weist.

Upmark nennt im Zusammenhang mit unserer Zeichnung, doch kaum mit Recht, die Radierung B. 120 (um 1641) und hält dafür, dass die Modelle dieselben sein könnten.

G. Falck: Nicht Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „Bleistiftvorzeichnung durchgehend, Schnörkel zwischen den Figuren. Im besten Falle Kopie(?)“

Derselbe (Echtheitskriterien der Rembrandtzeichnungen, Hdschr. 1912): „Fälschung(?), wahrscheinlicher Schülerarbeit (siehe die Linke der Alten, die Rechte der Jungen, den Schnörkel zwischen beiden). Charakteristisch für den Nachahmer sind die Schnörkeleien im Vordergrund.“

V, 3 (07)

*Vertumnus und Pomona in einer Landschaft(?).*

2012  
(1545)

Auf einem Hügel im Vordergrunde liegt im Halbschlummer Pomona mit entblösster Brust und eng anschliessender Kleidung; sie wird en face gesehen und lehnt sich von links nach rechts, den Oberkörper höher gelegt und den Kopf im Profil nach links gewendet; der linke Arm ruht an der Seite, mit der Rechten sucht sie ihren Schoss zu schützen gegen Vertumnus, welcher in der Gestalt eines Weibes (oder vielleicht eher zum blühenden Jüngling zurückverwandelt?) mit Locken und Kopftuch(?) in beinahe aufrechter Stellung hinter ihr auf den Knien liegt und ihre entblösste Brust betrachtet, indem er sich vorwärts beugt und mit seiner rechten Hand die rechte Handwurzel Pomonas umfasst. Links auf einem



Abb. 105. Jacob und der blutige Rock Josephs. Zeichnung 364, München.

1650–55”, Zweite Reihe 36, von Saxl um 1647 datiert mit Hinweis u. a. auf die sehr ähnlich kompositionierte Landschaft im Gemälde: Ruhe auf der Flucht, Dublin 1647) und das von Bode als unsicher bezeichnete Landschaftsgemälde bei Sir Robert Peel, Drayton Manor (Bode Nr. 237), um 1646.

Die Zeichnung der Bäume mit der offenen, zerhauenen, unsicheren Manier, die Belaubung zu geben, erinnert sehr an HdG 364, Abb. 105, „um 1640“, von welcher Saxl hervorhebt, dass sie eine detaillierte Vorzeichnung in schwarzer Kreide hat, und die von mir (gleichwie sicherlich auch von Saxl) als Schulbild angesehen wird. Die Figuren sind mit grösster Wahrscheinlichkeit von derselben Hand wie HdG 364.

G. Falck: Nicht Rembrandt.

Seidlitz (nach Repr.): Nicht Rembrandt.

Hind „ „ :?

Saxl (Hdschr. 1911): Siehe die andere Seite des Blattes, V, 1.

anderen niedrigen Hügel ein Baumstumpf und eine Palme mit breiter Krone, rechts hinter Pomona eine Baumgruppe. Im Hintergrunde Anhöhen mit Bäumen und ein paar Häusern. Im Vordergrunde rechts neben Pomona liegt ein Spaten oder eine Hacke (nach HdG „ein Pfeil, der auf einem Stab liegt“).

Feder, auf weissem Papier mit dem Wasserzeichen der Narrenkappe mit fünf Spitzen (siehe N.M. 2014, V 1, die Rückseite dieses Blattes!). 207:320 mm. Tessin Nr. 62: „Paysage avec deux figures dont une couchée. A la plume.“ K.M. 1816. N.M. 2012. HdG 1545 (Juda und Thamar?).

Schulzeichnung von derselben Hand und Richtung wie die Rückseite des Blattes N.M. 2014, V 1 (siehe diese und ihre Beziehungen!).

Für die Komposition der Landschaft vgl. die echte Rembrandtzeichnung HdG 990 („Um

*V, 4 (08)*

*N.M. 1677/75  
(Nicht in HdG.s  
Kat. aufgenommen)*

*Homer diktiert seine Verse einem Schreiber.*

Zwei Figuren, Kniestücke. Links in einem Stuhl sitzend und dreiviertel nach rechts gewandt der alte, blinde, bärtige Dichter mit Kopftuch und Mantel, die linke Hand auf einen Stock stützend, während er



*Abb. 106.*

Homer. Gemälde. Haag, Bredius.

die Rechte öffnet, auf den jungen Schreiber zeigend, der rechts an einem Tische sitzt und lauschend den Kopf dreiviertel nach links nach dem Blinden wendet, dessen Diktat er mit der Feder in der rechten

Hand folgt. Im Hintergrunde links Pfeiler und Wand, rechts eine gewölbte Oeffnung, durch welche man eine flüchtig angedeutete, sonnenbeschienene Hauswand mit Gitterfenster erblickt. Nach oben zu ist das Blatt schwach abgerundet.



Abb. 107. Der Prophet Nathan vor David. Zeichnung 34, Berlin.

Feder, mit Tusche und Bister laviert (teilweise, in dem linken Teil des Hintergrundes, wahrscheinlich von fremder Hand ausgeführt), weisse Lichter auf den Gesichtern und Kleidern der Figuren, auf weissem Papier. N.M. 1677/75 (aus der Handzeichnungensammlung des schwedischen Bildhauers J. T. Sergel, 1740–1814). Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen. Erst 1908 von dem dänischen Kunstkennner G. Falck Rembrandt selbst zugeschrieben, in demselben Jahre in dem vierten Teil dieses Werkes veröffentlicht, 1909 in zwei gleichlautenden Zeitschriftartikeln von J. Kruse behandelt, in der schwedischen Zeitschrift „Arktos“ (S. 67–74) und der holländischen „Oud Holland“ (27, 221), beide – besonders der letztgenannte – reich illustriert.

Repr. bei Kruse: Rembrandts färger (1912) und in der deutschen Ausgabe desselben Werkes, die Farben R.'s, (1913) und verkleinert in den beiden genannten Zeitschriftartikeln.

Die Zeichnung, welche um 1660 datiert werden kann, ist eine Kopie \*) nach dem *Gemälde* desselben Gegenstandes (1663), welches sich im Besitz von Abraham Bredius befindet und im Mauritshuis (Haag)



Abb. 108. Studie für die „Staalmeesters“. Zeichnung 101, Berlin.

Zeigefinger, welche die Feder halten. Dieses Bruchstück aber zeigt, dass die Stellung des Schreibers auf dem Gemälde stärker geändert worden als die Homers, weil der Schreiber dort mit dem Körper in

deponiert ist, *Abb. 106*, und bestätigt die Vermutung von J. Six in einem Artikel über dieses Gemälde (*Oud Holland XV, 1897, S. 9*), dass dasselbe „eine Leinwand mehr breit als hoch mit zwei Kniefiguren“ gewesen. Die Stellung und Tracht Homers sind sehr ähnlich in Zeichnung und Gemälde, doch wendet er auf dem Gemälde das Gesicht mehr vom Schreiber weg in die Luft hinaus. Von der Figur des Schreibers findet sich im Gemälde nur ein kleines Bruchstück wieder, die Spitzen von Daumen und

\*) [Der philologischen Genauigkeit zuliebe muss ich nach der Handschrift feststellen, dass der Text lautet: Die Zeichnung . . . ist eine Studie zu dem leider verstümmelten Gemälde desselben Gegenstandes (1663) usw. Unsicher geworden in seiner letzten Erkrankung, hat Kruse diese Stelle durchgestrichen und darüber geschrieben: eine Kopie nach dem Gemälde! Am folgenden Text hat er nichts geändert. Es bleibt unklar, wie er sich den Fall gedacht haben mag, dass eine 1660 zu datierende Zeichnung Kopie eines Gemäldes von 1663 sein sollte. 1660 scheint das Gemälde nach den neuen Mitteilungen von Hoogewerff noch nicht angefangen gewesen zu sein, vgl. Anmerkung am Schluss dieses Artikels (N.)]

<sup>3</sup>/<sub>4</sub> Profil, mit dem Kopf vermutlich in reinem Profil gegen die Hauptfigur gewendet gewesen sein muss, also ungefähr wie Nathan auf der Berliner Zeichnung: Nathan ermahnt David, HdG 34, *Abb. 107* („Um 1650–55“, Erste Reihe 194, von Saxl um 1655 datiert), mit deren Komposition die des Homergemäldes so gut wie identisch gewesen sein muss. Die Stellung des Schreibers auf unserer Zeichnung hat mehr Ähnlichkeit mit der entsprechenden Figur auf der bekannten Zeichnung in dem Six'schen Familienalbum Pandora: Homer seine Verse vortragend, bezeichnet: „Rembrandt aan Joanus Six 1652“ (HdG 1234, Zweite Reihe 6, siehe *Abb.* bei II, 4). Die stehende Figur Homers auf dieser letztgenannten Zeichnung hat auch Berührungspunkte mit unserem Blatt (auf beiden stützt Homer die linke Hand auf einen Stock), aber im grossen und ganzen steht der Homer unserer Zeichnung dem Gemälde näher. Unsere Zeichnung bezeichnet somit ein Zwischenstadium zwischen dem Homerusblatt in der Pandora und dem Gemälde, kann aber, da Nathan auf der obengenannten Zeichnung (HdG 34) dasselbe Modell in derselben Tracht wie der Homer unserer Zeichnung zu sein scheint, nicht später als um 1660 gesetzt werden.

Diese Datierung stimmt auch vorzüglich mit den zwei sehr treffenden Beziehungen zu unserem Blatt, welche G. Falck herangezogen hat: HdG 101, *Abb. 108* („um 1661–62“, Erste Reihe 196, Studie zu den Staalmeesters) und HdG 889, *Abb. 109* („um 1665“ Kl. III, 52, Entwurf zum Gemälde: Pilatus seine Hände waschend, um 1665, bei Mr. Henry Altman, New-York). In diesen beiden Blättern findet man ganz dieselbe Technik wie in unserer Zeichnung. Es ist, wie ich es in den obengenannten Zeitschriftenausgaben ausgedrückt habe, „eine Technik mit schnellen, wie ungeduldigen, summarischen Zügen, durcheinander geworfen in einem genialen Furioso, welches unwillkürlich an die Malweise Rembrandts in Werken seines Altersstils, wie die „Judenbraut“ zu Amsterdam und das Familienbild zu Braunschweig, erinnert. Die meisterlich hingezauberten Sepiastriche und – wirbel werden korrigiert und ausgefüllt durch hie und da an die Gesichter und Kleider der Figuren breit und lecker aufgesetzte, weisse Lichter (in der Pilatuszeichnung kommen sie auch vor, obgleich sie in der Kleinmannschen Reproduktion nicht zum Vorschein kommen). Unsere Zeichnung hat besonders eine starke Verwandtschaft mit der Studie zu den Staalmeesters. Man vergleiche z. B., was die Art, Augen, Mund und Nase zu zeichnen betrifft, den Schreiber unserer Zeichnung mit dem Staalmeester, der am meisten rechts sitzt, und dessen Stellung sich übrigens als fast identisch mit der des Schreibers zeigt!“



*Abb. 109.* Pilatus' Handwaschung. Zeichnung 889, London.



*Abb. 110.* Darbringung in Tempel. Zeichnung 1241, Haag, Kgl. Bibliothek.



Vgl. für die Technik ausserdem *HdG 1241, Abb. 110: Darbringung im Tempel* (1661, Kl. VII, 5), wie unser Blatt in Tusche und Sepia laviert (Maria mit einem leichten grauen Ton), doch ohne weisse Lichter – besonders verwandt sind das Gesicht und der Bart Homers und des alten Simeon –, ferner Christus in Emaus, *HdG 1276 „um 1660“*, eine ziemlich schwere, aber ausdrucksvolle und schöne Alterszeichnung mit sehr einfacher Technik (Feder, grauliche Tusche mit ein wenig Lavierung in solcher und einem weissen Licht), und *HdG 1233 „um 1665–67“* (Kl. VII, 13), gleichwie *HdG 889, Studie zum Pilatusgemälde*, aber leichter und mehr impressionistisch ausgeführt, doch auch mit grauer Tusche in Strichen und Schattierung.

Für den *Homer-Typus* dürfte die antike Büste des griechischen Dichters Homer, welche Rembrandt nach dem Inventar von 1656 in seiner grossen Kunst- und Wunderkammer besass, von nicht geringer vorbildlicher Bedeutung gewesen sein, sowohl in unserer Zeichnung und den obengenannten Verwandten, wie in dem Gemälde: Torquato Tasso (?) – seine Hand liegt auf einer Homerbüste – (1653, Mrs. C. P. Huntington, New-York). Bode und Bredius haben, wahrscheinlich mit Recht, vermutet, dass diese Homerbüste die sog. „farnesinische“ im Museum von Neapel gewesen. Für die *Komposition* vgl. ausser der oben angeführten Zeichnung *HdG 34 („um 1650–55“)*, die Gemälde: Saul und David (1631, Städelsches Institut, Frankfurt a.M.), Sofonisbe (1634, Madrid) und Saul und David (um 1665, Dr. Bredius gehörig, im Mauritshuis deponiert). Während seiner ganzen künstlerischen Laufbahn kann also von Rembrandt gesagt werden, dass er dieses eigentümliche Schema angewendet hat für die Darstellung zweier Figuren, welche zur gleichen Zeit nahe vereint und weit verschieden sind. Ich habe dieses Schema mit folgenden Worten charakterisiert: „Es ist eine Komposition mit einer deutlichen und ausgeprägten Diagonallinie, die sich vom Kopf der Hauptfigur, welche in die eine Hälfte des Bildfeldes so eingestellt ist, dass der grössere Teil des Körpers in die senkrechte Mittelachse gerückt ist, bis zu der Nebenfigur erstreckt, welche in der entgegengesetzten, niederen Ecke des Feldes auftaucht. Die Hauptfigur tritt durch diese Kompositionsweise in einsamer und isolierter Majestät hervor, während der kleine Komparse in der Ecke wie durch eine Fallklappe verschwindet. In dem letzten „Saul und David-Gemälde“ feiert diese Kompositionsweise ihren Triumph. Die Einsamkeit der Seele ist nirgends ergreifender, mit grossartigerer Einfachheit dargestellt worden als in diesem Bild. Es liegt eine ganze Welt zwischen diesen beiden Figuren; jede in ihrer Ecke, der bitter und unbeweglich Gealterte, der langsam seine Tränen mit der schweren Gardine trocknet, und der kleine ängstliche Judenknaube, der fürs liebe Leben auf seiner Harfe spielt.“

Carl Neumann, der erst (1905) die Zeichnung als eine Kopie nach dem Gemälde vor seiner Verstümmelung ansah, hat später durch die angeführten Beziehungen, besonders die Studie zu den Staalmeesters, seine Ansicht geändert und gibt die Echtheit zu, obwohl mit Einwand gegen den Hintergrund links \*).

\*) [Die höchst wichtige Entdeckung, dass das Brediussche Homerbild für den sizilianischen Sammler Don Antonio Ruffo gemalt worden ist, wirft auch auf die Zeichnung ein neues Licht (Hoogewerff in *Oud Holland* 35, 1917, bes. S. 143). Wie wenn sie, soweit sie echt ist, also im Figurenbestand, die Ruffo eingesendete Zeichnung wäre, die Sergel später auf dem *römischen* Kunstmarkt erworben hätte? Aus der Instruktion Ruffos (Beilage III) sieht man, dass er gewöhnt war, Entwurfzeichnungen mit Bleistift oder schwarzer oder roter Kreide als Briefeinlage zu erhalten (N.).]

*Liegender Löwe.*

Ausgestreckt, im Profil nach rechts, der Kopf an die Vordertatzen gelehnt, die beiden Hintertatzen sichtbar, der Schwanz vorwärts gekrümmt.

Feder, mit ein paar weissen Lichtern (auf der vorderen Tatze und der Falte beim Bauch über den Hinterbeinen), auf weissem Papier. 75 : 159 mm. Tessin Nr. 67: „Lion couché. A la plume.“ K.M. 1813. N.M. 2009. HdG 1611.

Saxl (Repert. XXXI, S. 236) zitiert, was die Löwenstudien von Rembrandt betrifft, die Aussage Vosmaers, dass sich 1642 eine Menagerie in Amsterdam befand, und dass daher alle Löwenstudien um dieses Jahr zu datieren sind.

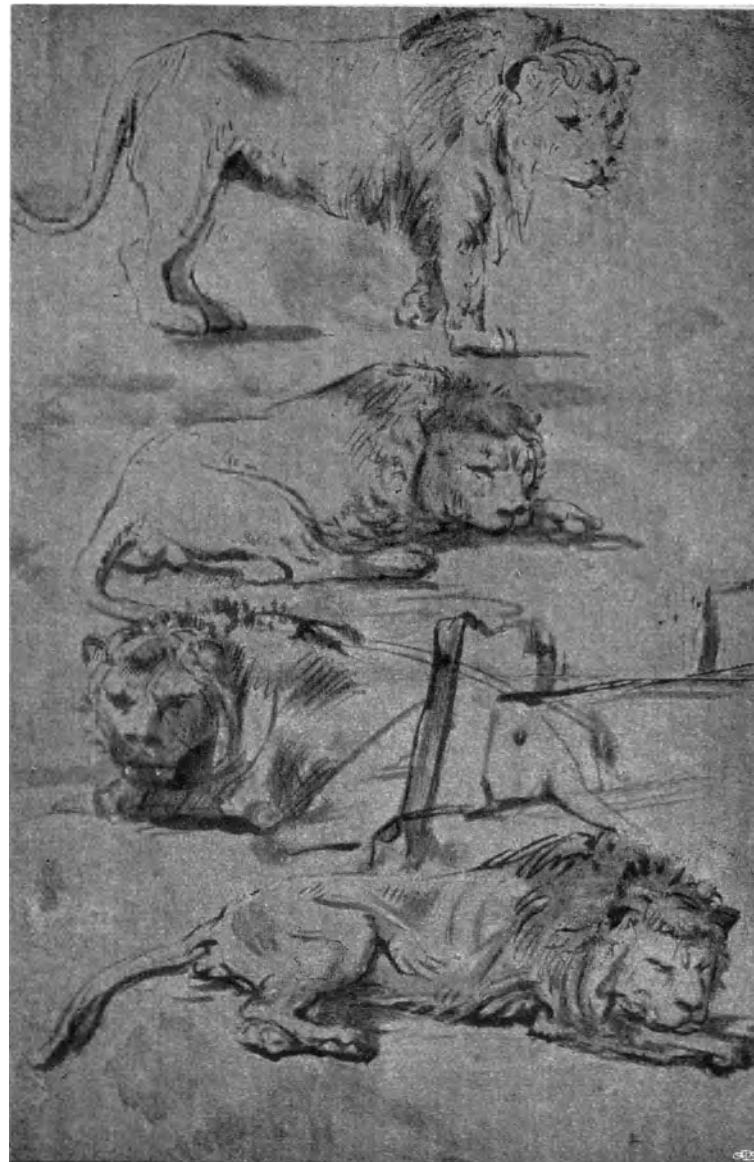
Es ist doch sehr zweifelhaft, ob unsere Zeichnung wirklich von Rembrandt selbst herrühren kann. Bei einem Vergleich mit einer Menge von echten Löwenstudien Rembrandts scheint unser Blatt gar zu zahm, um für mehr als Schülerarbeit gelten zu können. Vgl. HdG 947, *Abb. 111* (Kl. IV 10, Vierte Reihe 63) mit vier Löwen, von welchen die Stellung des untersten fast identisch mit der in unserer Zeichnung ist, HdG 826 (Erste Reihe 150b), HdG 751 (Zweite Reihe 2), HdG 1202 (Zweite Reihe 27 und Freise-Lilienfeld I, 46), HdG 505 und 506 (Schm. 9a u.b.), mehrere Blätter abgebildet von Kleinmann und von Schönbrunner und Meder in dem Albertinawerk. In Louvre findet man ein paar Blätter, welche unserer Zeichnung ziemlich ähnlich sind.

Hofstede de Groot hebt in der Einleitung zu seinem Katalog S. XXIV-V hervor, „wie Rembrandts Löwen schon früh zur Nachahmung gereizt haben“.

G. Falck: Nicht Rembrandt.

Hind (nach Repr.): Rembrandt.

Saxl (Hdschr. 1911): „In der Mähne links sowie oben und an den Ohren der sichere Strich Rembrandts, sonst Schüler.“ Man dürfte kaum berechtigt sein, die Arbeit verschiedener Hände hier zu vermuten.



*Abb. 111.* Vier Löwen. Zeichnung 947, London.



Abb. 112. Hütten. Zeichnung 1484, Albertina.

Motiv und Technik vgl. die jedoch frühere (30er Jahre) HdG 1484, Abb. 112 (Sch. u.M. 229). Vgl. auch HdG 1480(?) (Sch. u.M. 1409), HdG 169 (Erste Reihe 13), HdG 852, Abb. 113 („Um 1640“, Erste Reihe



Abb. 113. Bauernhäuser. Zeichnung 852, Chatsworth.



Abb. 114. Landschaft und Bauernhaus. Zeichnung 786, Paris, W. Gay.

Im Vordergrund ein Weg, der sich von rechts schräg nach innen zu in den linken Teil der Bildfläche zieht. An der rechten Seite des Weges liegen drei strohbedeckte, aneinander gebaute Hütten mit abgestumpften Giebeln nach dem Wege zu; die Hütte rechts hat einen viereckigen Schornstein in dem Giebel selbst; die Hütte, die weitest links steht, hat an ihrer linken Seite einen Laubbaum bei einem Zauntritt; weiter links weite Aussicht über eine Ebene.

Feder, mit Bister laviert, auf weissem Papier; eine leichte Einsetzung von weisser Deckfarbe am Dachrande der am weitesten nach links stehenden Hütte. 181:240 mm. Tessin: Nicht aufgenommen. K.M. 1886. N.M. 2087. HdG 1612.

Repr. Upmk., Zweite Reihe 14 und, verkleinert, Kruse; Rembrandt (1907), S. 145.

65, auch Vasari Society Part III, 1907—08, 24, wo A. M. Hind das Blatt in Verbindung mit unserer Zeichnung bringt und bei beiden denselben Stil wie in den grossen Landschaftsradierungen von 1641 findet). Der Baum zeigt ganz übereinstimmende Behandlung mit dem Baum in der Mitte von HdG 786, Abb. 114 (Dritte Reihe 62) und HdG 1335.

Unter den Radierungen, welche ähnliche Motive behandeln, vgl. man B. 225 u. 226 (beide 1641), 228 (um 1645) und 219 (um 1646). Die Komposition erinnert aber am meisten an die Radierung B. 217 (1650), welche auch in der Technik (siehe die Behandlung der Bäume!) Ähnlichkeit zeigt. Für das Laubwerk im Hintergrunde vgl. Radierung B. 222 (1652). Unsere Zeichnung dürfte um 1650 zu datieren sein. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass sie vom Beginn oder von Mitte der 40er Jahre stammen kann.

Upmark führt mehrere der oben genannten Beziehungen an. F. Schmidt-Degener (mündlich) kann in den fetten Strichen des Vordergrundes und in den Linien unter dem Schornstein nicht Rembrandts Hand erkennen, sondern vermutet, dass G. v. den Eeckhout der Meister sei, was mir aber mit signierten Landschaftsblättern von E. nicht zusammenzugehen scheint.

Saxl (Hdschr.): Für die Baumbehandlung vgl. B. 226, namentlich das Buschwerk rechts, namentlich vgl. die Angabe des Daches. Um 1641.

*Landschaft mit einem Angler.*

Rechts auf einer kleinen Anhöhe beim niedrigen Ufer erblickt man den unteren Teil des Stammes eines Laubbaumes; links davon in der Mitte der Bildfläche steht ein Mann in breitkrämpigem Hut im Profil nach links, etwas vorgebeugt, mit dem Blick der Angelrute folgend, die er mit der rechten Hand hält; am Leib hat er eine kleine Tasche für das Zubehör; hinter ihm Schilf. Rechts unterhalb des Baumes geht gegen links nach innen zu ein schräg vom Rücken gesehener Mann in hohem Hut und Mantel, etwas über seinen Stock geneigt.



Feder, auf bräunlichem Papier. 119: 166 mm. Aufschrift von späterer Hand (18. Jahrhundert): „Rembrandt“. Tassin Nr. 3: „Paysage ou est un homme qui peche a la ligne. A la plume.“ K.M. 1874. N.M. 2075. HdG 1603 („Um 1645“).

Sowohl die Technik wie die Landschaft und die Hintergrundfigur erinnern an die Radierungen B. 103 (1648) und 195 (1651); die Weise, die Schatten anzubringen, wie der Mann im Hintergrund erinnern jedoch auch an HdG 807, *Abb. 115* („Um 1635“, Dritte Reihe 35, und Katalog der Rembrandtausstellung in der Bibliothèque Nationale, Paris 1908, S. 24). Für die Technik der Figuren vgl. auch HdG 1462 (Sch. u. M. 1320), welche um 1650 entstanden sein dürfte.

*Abb. 115.* Malerwerkstatt. Zeichnung 807, Paris, Mathey.

Fischer mit Angelrute kommen, wie Upmark hervorhebt, mehrmals als Staffagefiguren in Landschaftsradierungen von Rembrandt vor, wie B. 212 (1643), 235 (1650) u. a.

Saxl (Hdschr. 1911): „Gehört in die Zeit der Radierungen B. 223 (1648) und 234 (1651). Vgl. HdG 994 (Erste Reihe 94) um 1655“. Diese Beziehungen scheinen mir treffend mit Ausnahme der Radierung B. 234.

Unser Blatt ist wahrscheinlich um 1645–50 anzusetzen.

Anckarsvård 374.  
(1613)

VII, 3 (07)

*Flachlandschaft mit Bauerngehöft und Heuschober.*

Links im Mittelgrund eine strohbedeckte Hütte mit Dachstube und hohem Schornstein; rechts neben der Hütte und höher als diese ein Heuschober mit spitzigem Dach auf Pfählen; rechts vom Heuschober eine Gruppe von Laubbäumen. Im linken Rand etwas näher dem Vordergrund ein paar grosse Laubbäume. Im Hintergrunde rechts kommen einige Bäume und Gebäude(?) zum Vorschein. Im Vordergrund etwas niedriges Gebüsch und die stille Wasserfläche eines Kanals(?).

Feder, leicht mit Bister laviert, mit ein paar schwachen Spuren von roter Kreide und Einsetzungen von weisser Deckfarbe. 107 : 177 mm. Anckarsvård-Josephsonsche Sammlung (im National Museum) Nr. 374. (Diese Sammlung umfasst mehrere Blätter, welche ursprünglich Tessin gehörten; diese Landschaft ist aber nicht in Tessins Katalog aufgenommen; doch hat sie mit grösster Wahrscheinlichkeit Tessin gehört, weil die Aufschrift „Rimbrant“ unzweideutig die Hand Tessins zu zeigen scheint.) HdG 1613.

Das *Motiv* und auch die *Behandlung* erinnern sehr an die Radierung *B. 224 (1650)*, mit welcher die Zeichnung ungefähr gleichzeitig sein mag. Vgl. auch die ähnlichen Landschaftszeichnungen HdG 284



Abb. 116. Landschaft. Zeichnung, Oxford (Sidney Colvin, IV, 16).

(„Um 1650“, Wrmm 319, Mappe VIII, Tafel 18), HdG 1055 („Um 1648“, abgeb. Erste Reihe 40), HdG 1045 (Zweite Reihe 32a), HdG 835 („Um 1645“, Erste Reihe 53), HdG 847 („Um 1650“, Erste Reihe 59), HdG 851 (Erste Reihe 63), HdG 1207 (Zweite Reihe 69 B. Freise-Lilienfeld I, 51) und eine Zeichnung in den University Galleries, Oxford (Sidney Colvin: Selected drawings of old Masters, Part IV, 16), *Abb. 116*.

Die summarische Behandlung der beiden kleinen Bäume im Hintergrunde genau übereinstimmend mit dem Hintergrunde in der herrlichen HdG 1406 („Um 1650“, Studie zum Tobiasgemälde in Corporation Art Galleries, Glasgow, Sch. u. M. 800, Knackfuss, 1895, S. 81).

E. Michel (briefl. Mitteilung, 5. I. 1908) sagt von diesem Blatt: „Le charmant paysage, si hollandais, établi si sûrement, si correctement, avec sa physionomie particulière.“

VII, 4 (1911)

2086  
(Nicht in HdG.s  
Katalog).

*Landschaft mit einem Hohlweg zwischen Kornfeldern.*

Flachlandschaft. Im Mittelgrunde links eine Gruppe von Laubbäumen und ein Brückengeländer samt einem Kornfeld, rechts flache Aecker und Kornfelder; zwischen dieser linken und rechten Partie läuft ein Hohlweg, welcher nach links gegen den Hintergrund abbiegt; eben in der Biegung zwei kleine gehende Figuren. Links im Mittelgrunde schwingt der Weg an der Laubbaumgruppe vorbei, ein Mann mit Hut geht an ihr vorbei nach rechts; von dem Mann sieht man nur den oberen Teil, von dem Wege gar nichts, weil derselbe sich hinter der Vordergrundpartie, einem höher liegenden flachen Gelände mit Streifen von Gras, verbirgt. Der Vordergrund scheint auch einen Weg zu verbergen, welcher längs

dem Kornfeld im rechten Mittelgrunde läuft; denn hier erscheint die halbe Figur eines Wanderers im Profil nach links mit Stock und Hut. Rechts dem Hintergrunde zu ein Laubbaum in den Kornfeldern.

Feder, laviert mit Tusche, auf weissem Papier. Spuren von Vorzeichnung in schwarzer Kreide. 135:312 mm. Bei Tessin nicht aufgenommen; das Blatt hat aber wahrscheinlich seiner Sammlung gehört, weil die Aufschrift „Rhimbrand“ unzweideutig die Hand Tessins zu zeigen scheint. K.M. 1885. N.M. 2086. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

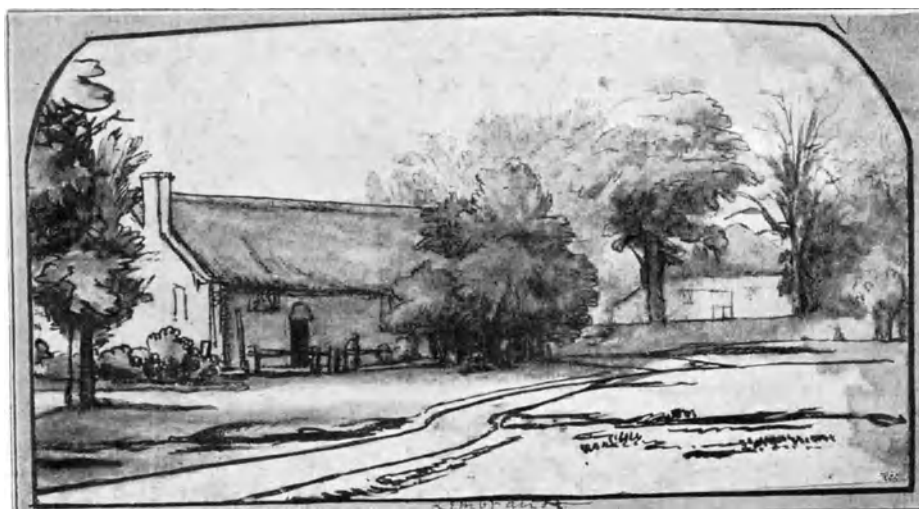
*Schulzeichnung.*

Upmark bemerkt treffend: „Schwache Zeichnung, schwerlich von Rembrandts Hand, pedantisch, z. B. der Schatten unter den Bäumen, der Mann vor dem Kornfeld.“

Das Motiv kann mit der berühmten Radierung: Das Landgut des Goldwägers, B. 234 (1651), verglichen werden.

Wahrscheinlich von derselben Hand wie eine Landschaftszeichnung in Hamburg, HdG 355, *Abb. 117*, von HdG nicht angezweifelt, deren ganze Technik aber (u. a. auch Vorzeichnung in schwarzer Kreide) an unser Blatt erinnert, obgleich das Hamburger Blatt besser ist (siehe besonders den Vordergrund). Das

Hamburger Blatt scheint mir von Abraham *Furnerius* zu sein, vgl. z. B. eine signierte Landschaftszeichnung in Dresden und die gleichfalls bezeichnete *Furnerius-Landschaft*, welche Sidney Colvin: *Oxford-drawings, Part II, 19A*, abbildet. Sehr grosse Aehnlichkeit (siehe Vordergrund und die kleinen Figuren) zeigt unser Blatt mit einer kleinen Flachlandschaft mit Mühle in Haarlem (Px 65), welche *Furnerius zugeschrieben* wird, mit Feder, Bisterlavierung und ein wenig roter Kreide ausgeführt.



*Abb. 117.*

Landschaft. Zeichnung 355, Hamburg.

Etwas erinnert die Technik an ein Blatt (210) in Fairfax Murrays Coll. (jetzt Pierpont Morgan) „Jacob de Koning 1660“, Aussicht vom Haag (siehe die kleinen Figuren und die Striche im Vordergrund!). Vgl. auch zwei Landschaftszeichnungen von J. Doomer in derselben Sammlung, Bl. 218 und 220 (von welchen 220 auch P. de Koninck zugeschrieben worden ist), das letztgenannte mit ziemlich ähnlichem Motiv: Weg zwischen wogenden Kornfeldern und kleine Figuren auf den Wegen eingesetzt; auch in Blatt 218 ist eine kleine Figur hoch oben am Horizont eingesetzt auf einem Weg, der in den Hintergrund verschwindet. Solche kleine Figuren wurden teils als ein belebendes Element, teils um die Abstände zu markieren, in den Landschaften angebracht.

Diese beiden Zeichnungen gleich wie die früher angeführten verwandten sind jedoch besser als unsere Zeichnung, sind wirklich schöne Blätter.

Mit welcher unendlichen Ueberlegenheit Rembrandt ein ähnliches Motiv zu gestalten weiss, zeigt eine herrliche Landschaftszeichnung in Dresden, HdG 322 (Vierte Reihe 21).

VII, 5 (1911)

1999  
(Nicht in HdG.s  
Katalog).*Landschaft mit einer Hirtin und zwei Kühen.*

Links im Mittelgrund kommt die Hirtin en face mit breitrandigem Hut, kurzem Rock, Stab in der rechten Hand und Korb am linken Arm. Sie blickt nach einer Kuh rechts, die mitten im Vordergrund liegt und den Kopf nach rechts dreht etwas dem Mittelgrunde zu, wo eine andere Kuh, vom Rücken gesehen, mit gesenktem Kopf nach links hinter einer kleinen Erhöhung geht. Im Hintergrunde rechts Hügel mit Laubbäumen.

Feder, auf weissem Papier. 177:245 mm. Tessin Nr. 76: „Paysage où l'on voit une femme, et deux vaches. A la plume au trait.“ K.M. 1804. N.M. 1999. Nicht in HdG.s Katalog aufgenommen.

*Schulzeichnung.*

Upmark vergleicht das Blatt, was die Ausstattung der Hirtin betrifft, mit der Radierung: Eulenspiegel, B. 188 (1640 oder 1642) und für das Vieh mit HdG 164 („Um 1635–40“, Erste Reihe 32, Freise-Lilienfeld II, 154), welche von Seidlitz, doch wohl hyperkritisch, angezweifelt wird.