



Kupferstichkabinett
Staatliche Museen zu Berlin

ZEICHNUNGEN DER

Rembrandtschule

IM BERLINER KUPFERSTICHKABINETT

Kritischer Katalog

Staatliche Museen zu Berlin

Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett



Kupferstichkabinett
Staatliche Museen zu Berlin

HOLM BEVERS

Zeichnungen der Rembrandtschule im Berliner Kupferstichkabinett

KRITISCHER KATALOG

mit einem Beitrag von Georg Josef Dietz und Antje Penz

Sandstein Verlag



Inhalt

6	Dank
7	Hinweis zum Katalog
	Holm Bevers
8	Zur Kritik der Zeichnungen Rembrandts und der Rembrandtschule
18	Katalog
290	Material und Technik
	Georg Josef Dietz und Antje Penz
292	Zeichnen mit Rembrandt Material und Technik in Rembrandts Werkstatt
304	Wasserzeichen
323	Bibliographie
335	Konkordanz der Katalognummern
336	Impressum

Zur Kritik der Zeichnungen Rembrandts und der Rembrandtschule



Constantijn Daniel van Renesse und Rembrandt,
Die Verkündigung an Maria, um 1652,
Feder in Braun, braun und partiell grau laviert, über
schwarzer und roter Kreide, Bleiweiß, von Rembrandt
mit der Rohrfeder in Dunkelbraun übergegangen,
Berlin, Kupferstichkabinett

»In dem großen Korpus von Handzeichnungen Rembrandts, wie es sich heute repräsentiert, steckt vieles seiner Schule und es wird noch Jahre bedürfen, bis vorgefaßte Meinungen fallen, bis zunächst Gruppen und schließlich Namen herausgelöst werden. Bei Dürer hat sich diese Klärung bereits vollzogen.«¹

Joseph Meder, einer der bedeutendsten Spezialisten der Zeichenkunst seiner Zeit, hatte gleichsam einen prophetischen Blick. Als er diese Zeilen 1919 schrieb, wusste er aus Erfahrung – sicherlich auch unter dem Eindruck der heimischen Sammlung von Rembrandtzeichnungen in der Wiener Albertina –, dass sich noch viel tun würde in der Bewertung des zeichnerischen Werkes von Rembrandt. Er sollte Recht behalten. Meders Bemerkung birgt noch eine andere Weisheit: Es würden ihm zufolge zunächst Gruppen von Arbeiten mit gleichartigen Merkmalen zusammengefasst und aus dem Corpus der bis dahin Rembrandt zugewiesenen Zeichnungen herausgelöst werden. In einem zweiten Schritt, so Meder, würde man diesen Werkgruppen auch Künstlernamen zuordnen können. Damit verwies Meder auf die spätere Kritik zu den Zeichnungen Rembrandts, die noch nicht abschlossen ist und sicherlich nie vollständig abgeschlossen sein wird. Die Geschichte dieser Kritik sei hier kurz skizziert.²

In dem von 1954 bis 1957 veröffentlichten grundlegenden Werkverzeichnis der Rembrandtzeichnungen von Otto Benesch nimmt das Berliner Kupferstichkabinett einen der prominentesten Ränge ein.³ Von insgesamt 1 384 Zeichnungen weltweit führt der Wiener Kunsthistoriker 126 Arbeiten in Berlin als eigenhändig auf. Acht weitere Blätter werden negativ beurteilt, doch nicht rigoros aus dem Corpus gestrichen.⁴ In meinem Katalog der eigenhändigen Berliner Rembrandtzeichnungen aus dem Jahr 2006 werden nur noch 53 dieser Arbeiten als authentische Werke erwähnt,⁵ also 43 Prozent des von Benesch akzeptierten Originalbestandes. Zu diesen kommen zwei Zeichnungen, die bei Benesch keine Berücksichtigung fanden, doch in dem ersten großen Werkverzeichnis von Cornelis Hofstede de Groot aus dem Jahr 1906 als Werke Rembrandts aufgeführt wurden.⁶ Das Berliner Kabinett besitzt nach dem Stand der Forschung von 2006 also 55 eigenhändige Zeichnungen Rembrandts. Die übrigen Blätter, die in Beneschs Rembrandtcorpus erwähnt werden, stammen von bekannten und anonymen Schülern und Werkstattmitarbeitern.

Die Verwechslung von Originalarbeiten Rembrandts mit Zeichnungen anderer Künstler geht auf den Werkstattbetrieb des Meisters zurück. Rembrandt hatte von den 1630er bis zu den 1660er Jahren zahlreiche Schüler und Mitarbeiter; namentlich bekannt sind ungefähr 50, weitere blieben anonym. Es handelte sich um junge Anfänger, aber auch um ausgebildete Künstler sowie um interessierte Laien und Kunstliebhaber, die seines großen Rufes wegen zu Rembrandt kamen. Einen zentralen Aspekt der Ausbildung nahm der Zeichenunterricht ein.⁷ Die Schüler mussten sich in der Ausfüh-

rung von biblischen oder anderen historischen Szenen üben. Sie lernten, Kompositionen und Inszenierungen dramatischer Geschichten zeichnerisch darzustellen, die Anlage von Licht und Schatten, von Haltung und Ausdruck der Figuren. Rembrandt legte ihnen eigenhändige Blätter vor, die sie kopieren mussten. Man kann davon ausgehen, dass viele Arbeiten Rembrandts eigens als Vorbildmaterial für die Schüler gedacht waren. Doch sah die Unterweisung nach allem, was aus dem erhaltenen Material ersichtlich ist, nicht sklavisches Kopieren vor, sondern die Variation des Nachzuahmenden. Das zeigt sich, um nur ein Beispiel zu nennen, bei Willem Drosts Zeichnung »Hagar in der Wüste« (Kat. 37), die an Rembrandts Hamburger Zeichnung mit einer sehr ähnlichen Komposition anschließt. Wir wissen auch, dass der Meister und seine Schüler in gemeinsamen Sitzungen Aktstudien nach dem Modell (siehe Kat. 92) sowie Darstellungen mit Themen aus der Bibel und der Mythologie ausführten. Hier sei auf mehrere Arbeiten verwiesen, welche die Geschichte des ersten Menschenpaares wiedergeben, darunter Blätter von Schülern sowie ein Meisterwerk von Rembrandt selbst (Kat. 35, 36, 124). Und man hat gemeinsam im Freien Landschaften skizziert, wie unter anderem zwei Ansichten aus der Umgebung von Amsterdam in unserer Sammlung verdeutlichen (Kat. 109).

Es gibt auch seltene Beispiele für Korrekturen Rembrandts auf Zeichnungen von Mitarbeitern. Am berühmtesten ist die »Verkündigung an Maria« im Kupferstichkabinett (Abb. S. 8): Mit einer breiten Rohrfeder griff Rembrandt in die bereits vollendete Arbeit seines Schülers Constantijn Daniel van Renesse ein und machte aus dem kleinen, kindlichen Engel eine große, überirdische Gestalt; er akzentuierte die Haltung Marias und gab dem Innenraum ein klarere Struktur.⁸ Daneben gibt es Schülerblätter, die Aufschriften von Rembrandts Hand tragen. Sie sind in vielen Fällen als Hinweis oder Anweisung für Schüler oder Kritik an ihren Arbeiten zu verstehen.⁹ Im Fall der Berliner Philemon-und-Baucis-Darstellung (Kat. 53) scheint Rembrandts Notiz der Erklärung eines ungewöhnlichen Bildeinfalls zu gelten, der von der Bild- und Texttradition abweicht.

Die Schüler imitierten den Zeichenstil und die Kompositionsweise des Lehrers; dem prägenden Einfluss Rembrandts konnte sich kein Schüler recht entziehen. Die Nachahmungsbestrebungen, die – trotz aller Bemühungen zur Entwicklung der eigenen Individualität – der künstlerischen Ausbildung inhärent waren, verhinderten während der Zeit in der Rembrandtwerkstatt weitgehend die Ausbildung eines eigenen zeichnerischen Stils. Dieser entwickelte sich meist nach Verlassen des Ateliers, auch wenn er dann noch dem Vorbild des Lehrers folgte. Graduell schwankt die Stärke der Orientierung an Rembrandts Stil beträchtlich. Manche Schüler versuchten von diesem auch dadurch abzuweichen, dass sie ganz eigene und neue Wege gingen.

Verließ ein Mitarbeiter die Werkstatt des Meisters, dann wird er einen Teil seiner zeichnerischen Übungsblätter mitgenommen haben. Aber man muss davon ausgehen, dass viele Arbeiten von Schülern bei Rembrandt verblieben und zusammen mit seinen eigenen Blättern in Mappen und Alben aufbewahrt wurden. Signiert war fast nichts, nur einige Blätter Rembrandts tragen Aufschriften von seiner Hand, Zeichnungen der Schüler aus den Lehrjahren weisen keine authentischen Namenszüge auf. In dem Inventarverzeichnis von Rembrandts Besitz aus dem Jahr 1656, aufgestellt für das Konkursverfahren des hoch verschuldeten Künstlers, waren die Kunstbücher in Form von Konvoluten nach Gattungen und Themen geordnet, zum Beispiel nach Landschaften, Tierdarstellungen und biblischen Skizzen. Einzelne Zeichnungen tauchen nicht auf, und es wird nicht nach eigenhändigen Blättern und solchen der Schüler unterschieden.¹⁰

Die Gesamtzahl der Blätter, die in Rembrandts Atelier aufbewahrt wurden, betrug schätzungsweise 1 500 bis 2 000 Stück.¹¹ Als geschlossene Bündel gelangten die Zeichnungen nach der Zwangsversteigerung von Rembrandts Besitz 1658, zum kleinen Teil dann auch nach des Künstlers Tod 1669, zum Verkauf. Schon im späten 17. und dann verstärkt im 18. Jahrhundert tauchten Rembrandtzeichnungen in alten Verkaufs- und Versteigerungskatalogen sowie in Inventaren wieder auf, auch hier zunächst in Form von Konvoluten. Im Verkaufskatalog des berühmten Pariser Sammlers Pierre Crozat von 1741 heißt es beispielsweise: »30 Zeichnungen, mit seinem Porträt und dem seiner Mutter, von ihm selbst gemacht; 30 Zeichnungen, Skizzen mit verschiedenen Sujets und Capricci; 30 Zeichnungen, andere Skizzen [...]«. ¹²

Bald darauf wurden Zeichnungen auch als Einzelwerke erwähnt. Manche Kunsthändler im 18. Jahrhundert, wie Jan Pietersz. Zomer, stellten vermutlich in Eigenregie Alben für den Verkauf zusammen,¹³ und diese dürften nicht nur eigenhändige Arbeiten Rembrandts enthalten haben, sondern ebenfalls Schülerzeichnungen und zweitrangige Kopien. Schon damals setzte man Rembrandts Namenszug oder seine vermeintliche Signatur auf authentische Rembrandtblätter und auf Zeichnungen von anderer Hand, entweder als Zuschreibungsversuche oder in fälschender Absicht. All das zog schon früh eine große Verwirrung hinsichtlich der Autorschaft nach sich.

Rembrandt oder nicht? Erste Versuche zur Lösung dieser Frage finden sich im späten 18. Jahrhundert, so im Versteigerungskatalog der Sammlung Hendrick Verschuring 1771, wo zwischen den Kategorien »Zeichnungen von Rembrandt«, »in der Manier von Rembrandt« und »nach Rembrandt« unterschieden wird.¹⁴ Die kritisch-wissenschaftliche Beschäftigung mit Rembrandts Zeichnungsoeuvre setzt im späten 19. Jahrhundert ein, mit Carel Vosmaers Werklisten von 1868 und 1877 sowie Emile Michels Werkverzeichnis aus dem Jahr 1893.¹⁵ Von großer Bedeutung für die Forschung war die großformatige Faksimile-Edition, die seit 1888 zunächst von Friedrich Lippmann, dem damaligen Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts, begonnen und später von dem holländischen Experten Cornelis Hofstede de Groot fortgeführt wurde.¹⁶ Zum ersten Mal wurden 550 Rembrandt zugeschriebene Zeichnungen in verschiedenen öffentlichen und privaten Sammlungen mit Abbildungen publiziert, die nun auch direkte stilistische Vergleiche ermöglichten.

Hofstede de Groot ist auch der Verfasser des ersten kompletten, lange Zeit gültigen Werkverzeichnisses der Rembrandtzeichnungen von 1906, das fast 1 600 Arbeiten aufführt.¹⁷ Er akzeptierte 171 Zeichnungen im Berliner Kabinett als eigenhändig, äußerte aber in 14 Fällen leise Zweifel.¹⁸ Hofstede de Groot legte in der Einleitung die Methode für die Beurteilung der Echtheit von Rembrandtzeichnungen dar, begründete seine Zuschreibungen aber im Einzelfall nicht. Aus heutiger Sicht erscheint die Kritik der Rembrandtzeichnungen in diesem Werk nicht allzu differenziert. Doch wie hätte man schon zu Beginn der Forschung angesichts der gewaltigen Menge von stilistisch homogenen Zeichnungen zu feineren Beurteilungen kommen können! Rembrandt war ein Sammelbegriff, eingeführt, um das unübersichtliche Material zunächst einmal zu sichten. Der Persönlichkeitskult um Rembrandt im 19. Jahrhundert wird dazu beigetragen haben, alles als seine Erfindung auszugeben. Außerdem war das Werk der Rembrandtschüler noch kaum bekannt und gewürdigt.

Hofstede de Groots Werkverzeichnis folgten die beiden Bände von Wilhelm R. Valentiner aus den Jahren 1925 und 1934, in denen das Zeichenwerk Rembrandts erneut kritisch gesichtet und der Versuch unternommen wurde, Schülerarbeiten zu bestimmen und ihnen Teile des überlieferten Materials zuzuweisen.¹⁹ Von zentraler Bedeutung für den Berliner Bestand war der in vielem noch heute maßgebliche Katalog der niederländischen Zeichnungen im Kupferstichkabinett von 1930, in dem Jakob Rosenberg nach dem damaligen Stand der Forschung die Blätter Rembrandts und seiner Schüler beschrieb.²⁰ Das Material war nach der Reihenfolge in Hofstede de Groots Katalog geordnet. Rosenbergs Einschätzung wich nicht wesentlich von Hofstede de Groot ab: Er akzeptierte 154 Zeichnungen als eigenhändige Werke des Meisters, bisweilen aber mit leisen Zweifeln. Frits Lugt, der selbst einen Zettelkatalog zu dem Zeichnungswerk Rembrandts angelegt hatte und einer der großen Kenner dieser Materie zu seiner Zeit war,²¹ wies in seiner Rezension zum Katalog von Elfried Bock und Jakob Rosenberg darauf hin, dass »beim Urteil über Original und Nachahmung noch nicht das letzte Wort gesprochen« sei.²²

Das Standardwerk wurde 1954 bis 1957 von Otto Benesch verfasst, der sich schon zuvor intensiv mit dem zeichnerischen Werk Rembrandts auseinandergesetzt hatte.²³ Er gliederte das gesamte Material, annähernd 1 400 Zeichnungen, weitgehend chronologisch, und gruppierte innerhalb der einzelnen Zeitabschnitte nach thematischen Gesichtspunkten. Benesch berief sich bei seinen Stilvergleichen einzelner Zeichnungen bzw. einzelner Zeichnungsgruppen häufig auf ungesicherte Arbeiten, was in vielen Fällen zu falschen Schlüssen führte. Viele Zuschreibungen wurden nicht sachlich, das heißt durch die Analyse des Stils und der Funktion der Blätter begründet, sondern von Intuition geleitet. Benesch schenkte dem Problem der Schülerblätter wenig Beachtung. Sein Cor-

Katalog



Neue Zu- und Abschreibungen

Meine Einschätzung von Rembrandts zeichnerischem Werk im Berliner Kupferstichkabinett hat sich seit dem Erscheinen des Katalogs von 2006 im Wesentlichen nicht verändert. Einige Zeichnungen, die ich als Arbeiten des Meisters nicht akzeptiert und in den Katalog nicht aufgenommen habe, werden von Kollegen jedoch nicht angezweifelt. Das trifft beispielsweise auf das mit einer Inschrift Rembrandts versehene Blatt »Jupiter mit Philemon und Baucis« zu (Kat. 53), das meiner Meinung nach der Schule Rembrandts zuzuordnen ist, möglicherweise Heyman Dullaert. Auch die Entfernung der »Studie einer reich bekleideten jungen Frau« (Kat. 61) und der bekannten Zeichnung »Der alte Tobias und seine Frau mit der Ziege« (Kat. 132) aus Rembrandts Werk fand nicht bei allen Kollegen Zustimmung. Peter Schatborns Gesamtkatalog aller Rembrandtzeichnungen, der demnächst erscheinen wird, lässt weitere Korrekturen an meinem Bild von Rembrandts zeichnerischem Werk erwarten. Zwei Berichtigungen zu dem älteren Katalog sind nachzutragen: Eine Zeichnung, die ich 2006 nicht beschrieben habe, wird in dem jetzt vorliegenden Band als eigenhändiges Werk Rembrandts aufgeführt (Kat. 1). Eine Figurenstudie, die ich unter Vorbehalt zu den authentischen Arbeiten gerechnet habe, hat sich als Kopie nach einem Blatt erwiesen, das erst in der Zwischenzeit im Handel auftauchte (Kat. 2).

Rembrandt

1 Studie eines bärtigen Mannes mit Turban in Halbfigur

um 1635–1637

Nachtrag zu Bevers 2006

KdZ 8512

Feder in Braun, braun laviert, stellenweise Deckweiß; 117 × 114 mm; Wasserzeichen: nicht bestimmbar (ohne Abb.)

Herkunft: Sammlung Adolf von Beckerath; 1902 erworben

Werkverzeichnisse: HdG 114; Bock/Rosenberg, S. 231; Ben. 272

Die Strichführung dieser kleinen Studie eines Mannes mit Turban schien mir vor allem im Bereich des Kopfes zu trocken und zu schematisch, die Modellierung des Oberkörpers mit Hilfe von langen, gebogenen Strichen als Zeugnis einer zu gewollt gesuchten Virtuosität. Die Form der Büste ist zudem ungewöhnlich für Rembrandt. Ich dachte an ein gutes Schülerblatt aus der Mitte der 1630er Jahre, zeitweise an Ferdinand Bol. Die runde, lose Strichführung erinnert durchaus an Bol, der in seinen frühen Zeichnungen der zweiten Hälfte der 1630er Jahre von Arbeiten wie dieser angeregt wurde; siehe zum Vergleich Bols Berliner Zeichnungen »Minerva in ihrem Atelier« und »Sitzende Frau auf einem Lehnstuhl«.¹ Doch Bols Handschrift ist schlängelnder und loser als die von Rembrandt.



Die Zeichnung wird hier als eigenhändiges Werk Rembrandts publiziert. Für den Zeichenstil und für den Gesichtstypus des Mannes sei auf zwei Blätter Rembrandts verwiesen: »Sitzender alter Mann« in Paris, Fondation Custodia,² und »Musterblatt mit Männerköpfen und Skizzen einer Frau mit Kind« im Barber Institute of Fine Arts, Birmingham (Abb. S. 19).³ Auf dem Musterblatt trifft man ähnliche Büsten an; man kann folglich annehmen, dass auch unser Blatt einst Teil eines derartigen Musterblattes mit einzelnen Studien und Skizzen war, das zu einem späteren Zeitpunkt in Einzelblätter zerschnitten wurde, vermutlich, um diese mit mehr Gewinn zu verkaufen.

Auf dem Musterblatt in Birmingham befindet sich oben in der Mitte die Studie eines Mannes mit federgeschmückter Kopfbedeckung, die hinsichtlich des Verhältnisses von Federpartien und transparenter Pinsellavierung, die stellenweise verwischt wurde, gut vergleichbar ist. Die kleine Kopfstudie links daneben stimmt im Detail genau mit unserem Kopf überein: Der Turban wurde in beiden Fällen mit runden, gebogenen Strichen differenziert ausgeführt, zunächst mit dünnen Linien für die Einzelformen und dann mit breiteren Linien im rechten Teil für die Andeutung der Schattenseite; mit nach oben gebogenen Strichen wurden die Augenbrauen gezeichnet, mit nach unten gebogenen Strichen die Tränensäcke; seitliche Linien in Form einer Raute geben den Nasenrücken an, die Pupillen sind durch winzige Punkte der hell durchscheinenden Papieroberfläche angedeutet. Schließlich dienen wenige Parallelschraffen für die Angabe von verschatteten Partien.

Rembrandt führte zunächst mit einer feinen Feder und mit dem Pinsel Kopf und Oberkörper aus. In einem zweiten Schritt modellierte er mit einer breiten, kräftigen Feder im Bereich der Schulter und des Oberkörpers den Mantel des Mannes. Ähnliche Akzentuierungen über bereits erfolgten Pinsellavierungen findet man hin und wieder in Zeichnungen des Meisters, nicht nur bei dem bereits erwähnten Musterblatt in Birmingham, sondern auch bei der Berliner Zeichnung »Der klagende Jakob



Rembrandt, Musterblatt mit Männerköpfen und Skizzen einer Frau mit Kind (Ausschnitt), um 1635–1637, Feder und Pinsel in Braun, Rötel, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts

dem der blutige Rock Josefs gezeigt wird«. ⁴ Rembrandts kleine Skizze der Büste eines frommen Mannes in Gebetshaltung im Album Amicorum Burchard Grossmann in Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, wurde ebenfalls in dieser Weise ausgeführt. ⁵ Letztere stammt von 1634, die anderen Vergleichsblätter entstanden um 1635 bis 1637. In dieselbe Zeit kann man auch unsere Studie datieren.

| 1 | Sum. 166* und 168*. | 2 | Sum. 1529 (S. Koninck); Van Berge-Gerbaud 1997, Nr. 4 (Rembrandt); Schatborn 2010, Nr. 8 (Rembrandt). | 3 | Ben. 340; Berlin/Amsterdam/London 1991–92, , Bd. 2, S. 44, Nr. 8. | 4 | Ben. 95; Bevers 2006, Nr. 14. | 5 | Ben. 257.

| **Literatur** | (als Rembrandt, wenn nicht anders angegeben): Michel 1893, S. 575; Hofstede de Groot 1906, Nr. 114; Lilienfeld 1914, Nr. 103 a (um 1635); Lugt 1924 (um 1635); Van Dyke 1927, S. 95 (Salomon Koninck); Bock/Rosenberg 1930, S. 231 (um 1635–1640); Berlin 1930, Nr. 249 (um 1635–1640); Benesch 1947, Nr. 58 (um 1635); Benesch 1954–57, Nr. 272 (um 1635); Berlin 1956, Nr. 68 (um 1635–1640); Sumowski 1956/57, S. 264 (Akzentuierungen mit breiterer Feder); Benesch 1973, Nr. 272 (wie Benesch 1954–57); Royaltan-Kisch 2012 ff., Nr. 0272 (vergleicht mit Rembrandt, »Sitzender alter Mann«, Paris, Lugt, Schatborn 2010, Nr. 8)

Kopie nach Rembrandt

2 Blinder Mann mit Knabe und Hund

nach etwa 1647–1648



Korrektur zu Bevers 2006, Kat. 31

KdZ 5790

schwarze Kreide auf asiatischem Papier;
127 × 78 mm



Rembrandt, Blinder Mann mit Knabe und Hund, um 1647–1648, schwarze Kreide, Los Angeles, Privatsammlung

Die Studie eines blinden Mannes mit Kind, der von einem Hund geführt wird, nahm ich in meinen Katalog der eigenhändigen Rembrandtzeichnungen von 2006 unter Vorbehalt auf. ¹ Zu groß erschienen mir die stilistischen Unterschiede zu den anderen mit schwarzer Kreide ausgeführten Studien des Meisters von etwa 1647 bis 1648, ² vor allem hinsichtlich der weniger differenzierten Strichführung. Die Formen stoßen hier hart aufeinander, die Übergänge verlaufen abrupt, beispielsweise beim Rock und bei den Rockärmeln des Mannes.

Meine Zweifel waren berechtigt: 2012 tauchte in schottischem Privatbesitz das Original Rembrandts auf und wurde kurz darauf bei Christie's in London versteigert. ³ Der Vergleich macht schnell deutlich, was Original und was Kopie ist. Die Strichführung im Original ist überall weicher und nuancierter, statt der harten Umrisse und Schraffen der Kopie kommen hier weiche, differenzierte Umrisse und Schraffen vor. Die harten Übergänge der Formen fehlen, nicht nur beim Kleid des Bettlers. So ist die Krempe des Hutes, den der Blinde in der Hand hält, nicht wie bei der Berliner Fassung eckig geformt, sondern rund. Es fällt bei der Kopie auf, dass das rechte Bein und der rechte Fuß des Bettlers fortgelassen sind. In der neu aufgetauchten Zeichnung ist diese Partie hinter den Beinen des Hundes zu erkennen. Das Original schließt stilistisch genau an Rembrandts andere Kreidestudien dieser Art an.

| 1 | Giltaij versuchte in seiner Rezension diese Zweifel zu zerstreuen; siehe Giltaij 2007, o. S., zu Nr. 31. | 2 | Siehe hierzu u. a. die Beispiele im Berliner Kabinett, die alle feiner und differenzierter ausgeführt sind; Bevers 2006, Nr. 28–30, 32. | 3 | Schwarze Kreide, 130 × 85 mm; siehe Christie's, London, 3. 7. 2012, Nr. 50 (hier noch mit einem störenden runden Fleck, der von der Rückseite des Blattes durchschlug); siehe auch den Artikel in Het Parool, 23. 7. 2012; ferner Schatborn in Amsterdam 2014, Nr. 38 (Original, mit entferntem Fleck) und 39 (Berliner Kopie). Das Blatt befindet sich heute in Privatbesitz, Los Angeles.

| **Literatur** | Bevers 2006, Nr. 31 (Rembrandt, mit Zweifeln; mit älterer Literatur); Royaltan-Kisch 2013, o. S., o. Nr. (Kopie; Original in Los Angeles, Privatbesitz); Schatborn, in Amsterdam 2014, Nr. 39 (Kopie)

Kopien nach Zeichnungen Rembrandts

Die meisten Zeichnungen, die einmal als Originale Rembrandts galten, der heutigen Kritik aber nicht standhalten, lassen sich bekannten bzw. unbekannten Schülern des Meisters oder Nachfolgern zuschreiben. Daneben gibt es einige wenige Blätter, die hingegen eher als Kopien nach Originalen Rembrandts zu deuten sind. Sie sind dem Stil nach ganz rembrandtartig, haben aber Merkmale, die auf Kopien deuten: eine unsichere bzw. eine undifferenzierte, in Details von Originalen doch abweichende Strichführung oder eine Stiftvorzeichnung. Stiftvorzeichnungen kommen bei Rembrandt nicht vor, bei seinen Schülern nur sehr selten.

Kopie nach Rembrandt

3 Studie für eine Heilige Familie

Kopie nach Original von etwa 1637–1639

KdZ 5217

Feder in Braun, stellenweise über schwarzer Stiftvorzeichnung; 102 × 133 mm

Herkunft: Robert Prioleau Roupell (Lugt 2234 verso); Auktion Roupell, Christie's, London, 12.–14.7.1887, Nr. 1075 (als Rembrandt, »A Family Group«); Adolf von Beckerath; 1902 erworben

Werkverzeichnisse: HdG 51; Bock/Rosenberg, S. 241; Ben. C 13

Genrehafte Darstellungen der Heiligen Familie finden sich häufig bei Rembrandt und im Rembrandtkreis. Berühmt sind Rembrandts Gemälde in der Münchner Alten Pinakothek von etwa 1634 sowie in St. Petersburg von 1645,¹ zu nennen sind auch mehrere Radierungen zu dem Thema.² Diese Darstellungen illustrieren keine konkrete biblische Quelle. Sie entwickelten sich offenbar aus der Ikonographie der Geburt Christi oder der Ruhe auf der Flucht.³ Von Bedeutung mag auch eine Stelle im Lukasevangelium gewesen sein: »Und sie [Jesu Eltern] alles nach dem Gesetz des Herrn erfüllt hatten, kehrten sie wieder nach Galiläa in ihre Stadt Nazaret zurück. Das Kind aber wuchs und wurde stark, voller Weisheit, und Gottes Gnade war bei ihm« (Lk 2, 39). Unser Blatt zeigt Maria, die dem in ihrem Schoß liegenden Kind die Brust gibt. Josef wärmt seine Hände am Feuer, ein ihm zu Füßen liegender Hund rundet die intim-familiäre Stimmung ab. Sumowski wies auf Andrea Solarios »Madonna mit dem grünen Kissen« im Louvre als Vorbild für die Mutter-Kind-Gruppe hin.⁴

Das kleine Blatt weist eine unsichere, tastende Strichführung auf, unter den Federlinien sind Spuren einer schwarzen Stiftvorzeichnung zu erkennen.⁵ Zu Recht wurde das Blatt von den meisten Autoren bezweifelt. Die Ausführung mit kräftigen und langen, leicht geschwungenen Linien und die



nur mit wenigen Strichen angegebene Binnenzeichnung erinnern an verwandte Zeichnungen Rembrandts aus der Zeit um 1637 bis 1639, bei denen genrehafte Themen mit Frauen und Kindern vorkommen. Zu nennen wären hier beispielsweise die Studienblätter in der Fondation Custodia, Paris (etwa 1637/38),⁶ sowie im Morgan Library & Museum, New York (etwa 1639).⁷ Andere Blätter aus der Zeit um 1638, die häufig mit einer kräftigen Eisengallustinte ausgeführt wurden, lassen sich ebenfalls motivisch und stilistisch mit unserer Studie vergleichen, so die beiden Studien einer stehenden schwangeren Frau und eines Mannes mit Kleinkind im British Museum, London.⁸ Angesichts der engen Verwandtschaft mit derartigen Zeichnungen Rembrandts ist es wahrscheinlich, dass hier eine Kopie nach einem Original des Meisters vorliegt.

| 1 | Bredius/Gerson 1969, Nr. 544, 570; Corpus, Bd. 2, 1986, Nr. A 88; Corpus Bd. 5, 2011, Nr. 4; Corpus, Bd. 6, 2015, Nr. 131, 198. | 2 | B. 62, 63; New Hollstein Rembrandt, Nr. 114, 278. Siehe zum Thema auch die Schülerzeichnung Kat. 144. | 3 | Siehe hierzu Tümpel 1970, Nr. 61. | 4 | Das Gemälde war bekannt durch eine 1636 in Paris bei Augustin Quesnel herausgegebene Radierung, die die Gruppe spiegelbildlich wiedergibt; Nachweis u. a. im British Museum. Siehe Online-Katalog des Museums. | 5 | Valentiner (1925, Nr. 321) berichtet, auch Gustav Falck habe die Spuren einer Stiftvorzeichnung – er spricht von einem Metallstift – bemerkt. | 6 | Ben. 343; Van Berge-Gerbaud 1997, Nr. 7; Schatborn 2010, Nr. 4. | 7 | Ben. 226; Turner 2006, Nr. 209. | 8 | Ben. 246, 659; Royalton-Kisch 1992, Nr. 29, 31 Royalton-Kisch 2010, Nr. 26, 28.

| **Literatur** | (als Rembrandt, wenn nicht anders angegeben): Michel 1893, S. 575; Hofstede de Groot 1906, Nr. 51 (um 1635); Kupferstichkabinett 1910, Nr. 270; Lilienfeld 1914, Nr. 38 (nicht überzeugend, um 1635); Lugt 1924, Nr. 899 (Kopie); Valentiner 1925, Nr. 321 (Kopie nach Original Rembrandts von etwa 1632); Kauffmann 1926, S. 175, Anm. 1 (um 1634–1635; gehört zur Gruppe um »Das Opfer des Manoah«, Berlin, Ben. 180); Van Dyke 1927, S. 77 (Flinck); Bock/Rosenberg 1930, S. 241 (Nachahmung nach Rembrandt, 1. Hälfte 1630er Jahre); Lugt 1931, S. 62 (Nachahmung); Benesch 1954–57, Nr. C 13 (Kopie nach Original von etwa 1635); Sumowski 1956/57, S. 261 (Kopie; Hinweis auf Vorbild von Solario); Tümpel 1970, Nr. 62 (Kopie nach Original von etwa 1635); Benesch 1973, Nr. C 13 (wie Benesch 1954–57)

Anthonie van Borssom

Amsterdam 1630–1677
 Amsterdam

Anthonie van Borssom, tätig als Maler, Zeichner und Radierer, war spezialisiert auf Landschafts- und Tierzeichnungen. Bekannt ist er vor allem für seine fein kolorierten, atmosphärisch wirkungs- vollen Landschaftsblätter, die bei Sammlern im 18. und 19. Jahrhundert sehr begehrt waren. Eine bisher nur vermutete Lehrzeit bei Rembrandt kann durch die Historienblätter und Figurenstudien im Stile Rembrandts, die dem Künstler hier zugeschrieben werden, als gesichert gelten. Er dürfte am Ende der 1640er Jahre und am Beginn der 1650er Jahre bei Rembrandt gearbeitet haben.

Anthonie van Borssom

28 Der Abschied des Verlorenen Sohnes

um 1650–1652

KdZ 2699

Feder in Braun, Spuren einer schwarzen Stiftvorzeichnung; ¹ 193 × 274 mm

Herkunft: Pulszky (laut Bock/Rosenberg); von Rath (laut Bock/Rosenberg); Alexander Emil Posonyi (Lugt 159 mit Jahreszahl 1870 recto und verso); F. J. Gsell, Wien; Auktion Gsell, Wien, bei Georg Plach, 14. 3. 1872 ff., Nr. 620; 1885 als Geschenk des Julius Guttentag, Berlin, ins Kabinett gelangt

Werkverzeichnisse: HdG 60; Bock/Rosenberg, S. 242

Eine Erzählung aus dem Lukasevangelium erregte die Phantasie vieler Künstler: das Gleichnis vom Verlorenen Sohn (Lk 15, 11–32). Der Sohn eines reichen Mannes lässt sich sein Erbe vorzeitig aus- zahlen und zieht hinaus in die Welt. Er verprasst sein Geld, nicht zuletzt im Wirtshaus bei den Dirnen, verarmt und verkommt zum Schweinehirten. Reumütig kehrt er in sein Elternhaus zurück, wo ihm sein Vater vergibt und ihn wieder aufnimmt. In Bilderzyklen, etwa in der Stichfolge nach Marten van Heemskerck, kommt stets die Abschiedsszene vor.² Diese ist auch in der vorliegenden Zeichnung wiedergegeben. Der Sohn ist im Begriff, auf sein Pferd zu steigen. Sein Vater steht an der Türschwelle und schaut ihm zu; innerlich erschüttert muss er sich an einem Mäuerchen abstützen. In der offenen Tür und hinter den Fenstern stehen weitere Angehörige des Hauses, um am Abschied teilzunehmen.

Benesch nahm das Blatt nicht in seinen Katalog der Rembrandtzeichnungen auf, die meisten an- deren Autoren stuften es unter Hinweis auf die Spuren einer schwarzen Stiftvorzeichnung als Kopie nach einem verlorenen Original Rembrandts ein. Auffallend sind die trocken-kratzigen, spröden Linien, die in weiten Teilen des Blattes überwiegen, nicht nur bei den Umrissen, sondern auch bei den vielen, meist diagonal verlaufenden Schraffen. Der Zeichner muss eine Feder benutzt haben, die mit wenig Tinte gesättigt war. Die Figuren sind mit breiten Umrissen blockhaft gegeben, die Bin- nenzeichnung ist nur knapp ausgearbeitet, die Köpfe sind formelhaft und etwas grob gebildet. Mün- der, Nasen und Augen bestehen aus einfachen, dunkel betonten Strichen und Punkten.

Dieselbe spröde, kratzige Strichführung sowie ähnliche Figuren- und Kopftypen findet man in einer Gruppe verwandter Arbeiten in verschiedenen Sammlungen: »Das Opfer der Iphigenie« in London, British Museum;³ »Jonathan übergibt David Rock und Waffen« im Dresdner Kupferstich- Kabinett;⁴ »David auf der Harfe spielend« in der Staatlichen Graphischen Sammlung München;⁵



»Mucius Scaevola vor Porsenna« in der Klassik Stiftung Weimar.⁶ Schließlich zählen zu dieser Gruppe zwei weitere Historiendarstellungen im Kupferstichkabinett, die etwas größere Figuren auf- weisen, »Tarquinius und Lucretia« (Kat. 30) und »Thisbe beweint Pyramus« (Kat. 29). Des Weiteren gibt es einige Figurenstudien mit verwandten trockenen Linien und Schraffen. Sie dürften von der- selben Hand stammen (Kat. 31).

Frits Lugt hat für einige dieser Arbeiten, unter anderem für die beiden zuletzt erwähnten Ber- liner Zeichnungen, den Namen von Anthonie van Borssom ins Spiel gebracht, an dessen Technik er sich erinnert fühlte.⁷ Lugts Idee fand aber später keinen Nachhall.⁸ Von Van Borssom kennt man bislang nur Tier- und Landschaftszeichnungen. Diese kommen den oben erwähnten Historiendar- stellungen vor allem hinsichtlich der verwendeten Zeichentechnik sehr nahe: Viele der Tier- und Landschaftsblätter weisen dieselbe charakteristische Strichführung auf; sie wurden mit ähnlichen trockenen, kratzig-spröden Linien ausgeführt, die für andere Zeichner aus dem Rembrandtkreis ganz untypisch sind. Als Beispiele seien einige Landschaftsblätter im Berliner Kabinett angeführt, vor allem »Strand mit Fischern bei untergehender Sonne« (Abb. S. 62).⁹ In Van Borssoms Tierstück »Truthahn und Hahn unter einem Baum« in London, British Museum (Abb. S. 62),¹⁰ gibt es in den Baumkronen viele diagonale Schraffen, die den Schraffen in unserem Blatt mit dem Verlorenen Sohn vergleichbar sind. Und die Rückseite des Londoner Blattes zeigt mehrere Figurenstudien (Abb. S. 63), die hinsichtlich der feinen Strichführung und der Bildung der Figuren ebenfalls an die Zeich- nungen, die hier Van Borssom zugeschrieben werden, anschließen.



Anthonie van Borssom, Strand mit Fischern bei untergehender Sonne, um 1650–1652, Feder in Braun, Berlin, Kupferstichkabinett



Anthonie van Borssom, Truthahn und Hahn unter einem Baum, um 1650–1660, Feder in Braun, braun und rot laviert, London, British Museum

Durch die neuen Zuschreibungen an Van Borssom erhält man einen Einblick in bisher unbekannte Seiten seines Schaffens: Er zeichnete Historien und Figurenstudien im Stil Rembrandts. Das überrascht nicht, denn diese Bildgattungen waren im Zeichenunterricht für junge Künstler in Rembrandts Atelier ganz zentral. Stil und Figurenbildung knüpfen an Rembrandts Zeichenstil vom Beginn der 1650er Jahre an, hingewiesen sei beispielsweise auf »Die Wegsendung der Hagar« im Amsterdamer Rijksprentenkabinet.¹¹ Van Borssom steht hinsichtlich der kompakten Formen, der Umrissbildung der Figuren und der kräftigen Schraffen Willem Drost nahe, der zur selben Zeit, um 1650, in Rembrandts Atelier tätig war.¹²

| 1 | Schwarze Stiftvorzeichnungen weisen häufig auf spätere Kopien hin, doch sind sie nicht untypisch für Van Borssom (siehe Kat. 29), der auch seine Landschafts- und Tierdarstellungen oft mit einem Stift vorskizzierte. | 2 | New Hollstein Heemskerck, Nr. 360–365, hier Nr. 361. | 3 | Hind 1915, Nr. 92 (als Rembrandt); Ben. 979 und ad. 979 (Kopie nach Rembrandt); Royalton-Kisch 2010, Nr. 92 (Anonym nach Rembrandt). | 4 | Ben. C 78 (Kopie nach Rembrandt); Dittrich/Ketelsen 2004, Nr. 77 (Drost). | 5 | Valentiner 1925, Nr. 172 (Valentiner erkannte bereits den stilistischen Zusammenhang der Blätter in Berlin, Dresden und München); Wegner 1973, Nr. 1153 (zitiert Valentiner). | 6 | Siehe Valentiner 1934, S. XXVII–XXIX (Victors?); Photo Gernsheim 175313. Eine identische Version der Darstellung von einem anderen Rembrandtschüler befindet sich in Paris, Louvre; siehe Lugt 1933, Nr. 1291 (Rembrandtschule). | 7 | Lugt 1933, unter Nr. 1309 (»La technique fait penser légèrement à A. VAN BORSSOM«); siehe auch Kat. 29, 30. | 8 | In der Monographie zu Van Borssoms Zeichnungen von Alice I. Davies wird Lugts Zuschreibungsversuch von Historienblättern und Figurenstudien an den Künstler nicht erwähnt; siehe Davies 2014. | 9 | Siehe Sum. 310, 348* und 347* (Strand mit Fischern); siehe auch Berlin 1974, Nr. 23. | 10 | Sum. 363*; Royalton-Kisch 2010, Borssom. 15. | 11 | Ben. 916; Schatborn 1985, Nr. 40. | 12 | Nicht ohne Grund schrieb Christian Dittrich Van Borssoms Dresdner Blatt Drost zu; siehe Anm. 4.

| **Literatur** | (als Rembrandt, wenn nicht anders angegeben): Amtliche Berichte 7, 1886, Sp. VI; Lippmann/Hofstede de Groot 1888–1911, 2. Folge, Nr. 37; Michel 1893, S. 574; Seidlitz 1900, S. 488; Hofstede de Groot 1906, Nr. 60; Lilienfeld 1914, Nr. 48 (bedeutendes Blatt, Anfang 1650er Jahre); Saxl 1908, S. 338; Bredt 1921, NT S. 53, NT S. 133 (frühe 1650er Jahre); Benesch 1922, S. 36 (nicht Rembrandt); Lugt 1924, Nr. 1094 (falsch); Valentiner 1925, Nr. 385 (folgt Falck: Kopie nach verlorenem Original Rembrandts von etwa 1655), unter Nr. 152 und 172 (selbe Hand wie Blätter in Dresden und Weimar); Bock/Rosenberg 1930, S. 242 (Vorzeichnung, Kopie nach einem verlorenen Original Rembrandts aus den späten 1650er Jahren); Slive 1965, Nr. 259 (Kopie nach Original Rembrandts aus den 1650er Jahren)

Anthonie van Borssom

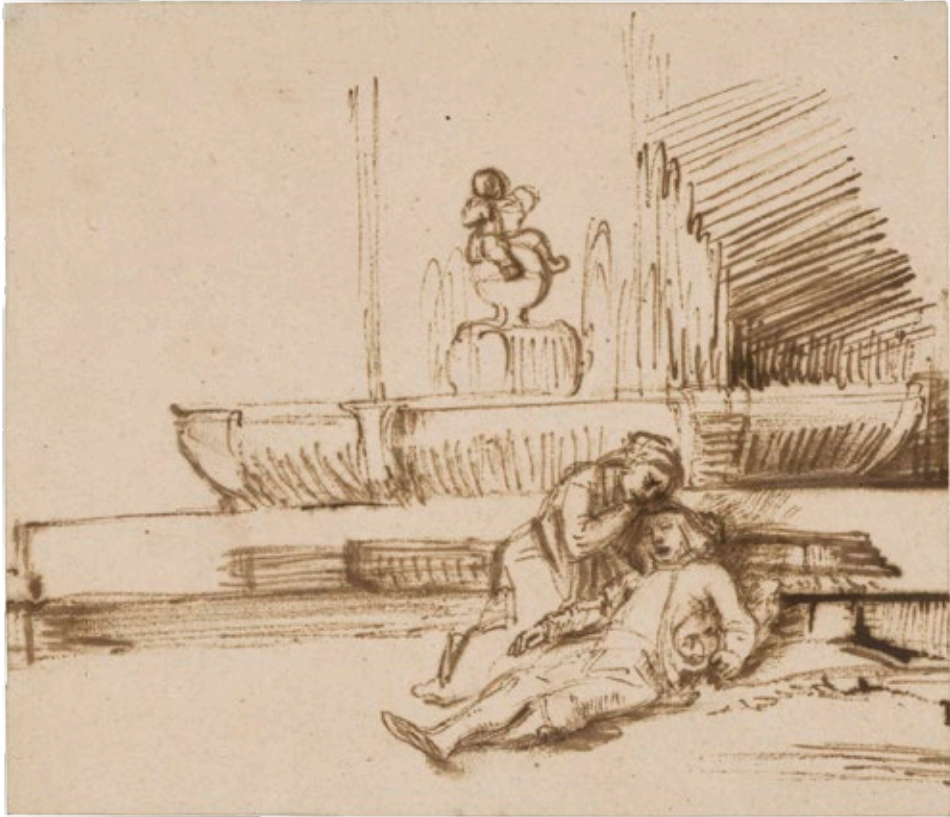
29 Thisbe beweint Pyramus

um 1650–1652

Zur dargestellten Geschichte siehe Kat. 26. Anders als dort ist hier nicht der Selbstmord Thisbes neben dem Leichnam des Pyramus wiedergegeben, sondern der diesem vorangehende Moment: die Klage um den tot aufgefundenen Geliebten.

Die Zeichnung fand in der Rembrandtliteratur wenig Anklang. Bock und Rosenberg und Benesch führen unter Berufung auf Gustav Falck Samuel van Hoogstraten als möglichen Autor auf. Sumowski schrieb sie, ebenso wie das stilistisch eng verwandte Berliner Blatt »Tarquinius und Lucretia« (siehe Kat. 30), Samuel van Hoogstraten zu. Doch kommt dieser Künstler nicht in Betracht, es gibt keine Anknüpfungspunkte zu Blättern in seinem charakteristischen Stil. Sumowski ging offensichtlich von der Zeichnung in der früheren Liechtenstein-Sammlung, Wien, aus,² die denselben Bildgegenstand in nahezu identischer Weise wiedergibt und stilistisch an Van Hoogstraten erinnert. Er deutete diese als Ideenskizze zu dem Berliner Blatt, doch dürfte es sich um eine Kopie nach diesem handeln.

Auffallend ist die trockene und spröde, bei den feinen Linien auch sehr kratzige Strichführung, die durch die Benutzung einer mit wenig Tinte gesättigten Feder hervorgerufen wurde. Dieselben kratzigen Linien und Schraffen weisen auch einige andere Historienblätter und Figurenstudien auf



(siehe Kat. 28, 30). Frits Lugt brachte bei der Beschreibung einer Figurenstudie im Louvre erstmals Anthonie van Borssoms Name ins Spiel.³ Dieser Hinweis wurde in der Folgezeit nicht beachtet. Doch ist Van Borssoms Autorschaft wahrscheinlich. Diese Art der Strichführung ist auch für die meisten Landschafts- und Tierblätter des Künstlers charakteristisch (siehe Kat. 28). Die kleinen Skizzen auf einem Blatt Van Borssoms in London, British Museum (Abb. S. 63),⁴ weisen dünne, kratzige Linien auf, die den dünnen Strichen bei den Umrissen der Figuren in unserem Blatt gleichen; die breite Strichführung der stehenden Frau auf derselben Londoner Zeichnung sind von derselben Art wie die breiteren Linien und Schraffen in der Berliner Arbeit. Und der Gesichtstypus einer stehenden Frau mit Kopftuch, ebenfalls im British Museum,⁵ ähnelt den Gesichtern der Figuren in unserem Blatt.



Anthonie van Borssom, Skizzen von Schlittschuhläufern, einer Frau und einem Mann, um 1650–1660, Feder in Braun, London, British Museum

| 1 | Das Blatt hat durch einen Wasserschaden oder unsachgemäße Behandlung gelitten, weshalb die Linien etwas matt geworden sind und stellenweise die Tinte an den Rändern ins Papier ausgelaufen ist. | 2 | Sum. 1167*; Klippstein & Kornfeld, Bern, Auktion 98, 16. 6. 1960, Nr. 214 (Van Hoogstraten); Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 174, 20. 6. 1980, Nr. 110 (Van Hoogstraten). | 3 | Lugt 1933, Nr. 1309. | 4 | Sum. 363*verso; Royalton-Kisch 2010, Borssom.15. | 5 | Sum. 329; Royalton-Kisch 2010, Borssom.1.

| **Literatur** | (als Rembrandt, wenn nicht anders angegeben): Amtliche Berichte 7, 1886, Sp. VI; Lippmann/Hofstede de Groot 1888–1911, 2. Folge, Nr. 42; Michel 1893, S. 573; Seidlitz 1900, S. 488; Saxl 1908, S. 338, Nr. 42 (Modell wohl Titus; um 1655); Lilienfeld 1914, Nr. 81 (Mitte 1650er Jahre); Lugt 1924, Nr. 1660 (Schule; Hinweis auf Version in Sammlung Liechtenstein); Bock/Rosenberg 1930, S. 229 (Falck, mündliche Mitteilung: von Van Hoogstraten); Lugt 1933, unter Nr. 1309 (erinnert an Van Borssom; Gruppe zugehöriger Blätter, u. a. Kat. 30); Benesch 1954–57, Nr. A 77 (nicht überzeugend; nach Falck: Van Hoogstraten); Berlin 1956, Nr. 161 (um 1650–1660); Slive 1965, Nr. 266 (gute Schülerarbeit); Klipstein & Konfeld, Bern, Auktion 98, 16. 6. 1960, unter Nr. 214 (Van Hoogstraten, wie zweite Version ehemals Sammlung Liechtenstein); Slive 1965, Nr. 266 (Rembrandtschule); Benesch 1973, Nr. A 77 (wie Benesch 1954–57); Wegner 1973, unter Nr. 1218 (ähnliche Komposition in München); Sumowski 1979–92, Nr. 1222* (Van Hoogstraten, Mitte 1650er Jahre), unter Nr. 1167* (Zeichnung ehemals Prinz Liechtenstein, erste Skizze für Berliner Blatt); Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 174, 20. 6. 1980, unter Nr. 110 (Van Hoogstraten, wie zweite Version ehemals Sammlung Liechtenstein)

Jacobus Jansz. van Dorsten

Dordrecht um 1627 – 1674/78 Amsterdam

Jacobus van Dorsten war vermutlich um 1650 ein Schüler Rembrandts, wie der Stil seiner wenigen bekannten Gemälde und die einzige gesicherte Zeichnung von seiner Hand belegen. Er war später als Historien- und Porträtmaler in Dordrecht tätig. Der Zeichenstil erinnert an denjenigen von Willem Drost, der zur selben Zeit in Rembrandts Werkstatt tätig war.

Jacobus Jansz. van Dorsten

34 Die Verstoßung der Hagar

um 1650 – 1652

KdZ 5274

Feder in Braun, stellenweise gewischt; wenig Bleiweiß; 182 × 220 mm; rechts unten in Bleistift von späterer Hand bezeichnet: 39 [?]

Herkunft: Alexandre-Pierre-Francois Robert-Dumesnil (Lugt 2200 recto); Jean-Charles-Marie Jourdeuil (Lugt 528 recto); Adolf von Beckerath; 1902 erworben

Werkverzeichnisse: HdG 20; Bock / Rosenberg, S. 221; Ben. A 73

Die alttestamentliche Geschichte der Verstoßung der Hagar nahm als Bildvorwurf bei Rembrandt und in seiner Schule einen breiten Raum ein; zu dem Thema sind über 100 Zeichnungen des Rembrandtkreises überliefert (siehe auch Kat. 37).¹ Die beiden betagten Eheleute Abraham und Sara warten vergebens auf einen Sohn, den Gott ihnen verheißen hat. Da rät Sara ihrem Mann, zu ihrer Magd Hagar zu gehen; Hagar bringt daraufhin einen Sohn zur Welt, der Ismael genannt wird. Doch später wird auch Sara einen Sohn gebären, Isaak. Was soll nun mit Hagar und Ismael geschehen? Auf Geheiß Gottes verstößt Abraham schweren Herzens die junge Magd und seinen erstgeborenen Sohn (1 Mose 16, 1–16; 21, 1–14). Isaak wird in Abrahams Nachfolge einer der Urväter des israelischen Volkes, Ismael (nach anderen Auslegungen) der Begründer des arabischen Volkes.

Rembrandts Lehrer Pieter Lastman hatte die Verstoßung der Hagar 1612 in einem Gemälde wiedergegeben (Hamburger Kunsthalle),² das wegweisend für die Darstellungen des Themas bei Rembrandt und im Rembrandtkreis wurde. Das Grundschema des Bildes wirkt auch in dieser Zeichnung nach. Der kleine Ismael, dessen Schrittmotiv die nahende Abreise andeutet, steht zwischen Hagar und Abraham, nur haben diese hier ihre Seiten vertauscht. An Lastmans Vorbild gemahnt ebenfalls die Hintergrundlandschaft mit der in zwei Rundbögen geöffneten Brücke. Die Zeichnung zeigt rechts im Mittelgrund Sara (und, erkenntlich am Rund des Kopfes, offenbar auch den vor ihr stehenden Isaak), und bei der Hauptgruppe einen Hund, den Reisebegleiter der beiden Verstoßenen. Er wurde nachträglich über den bereits schraffierten Pfeilersockel hinzugefügt. Abraham legt



Jacobus van Dorsten, Zwei Skizzen mit der Verstoßung der Hagar, um 1650–1652, Feder in Braun, braun laviert, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet



seine Hände segnend über das Haupt seines Sohnes, Hagar trägt eine Wasserflasche. Eine Kopie in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, belegt, dass die Berliner Zeichnung an der linken Seite etwas beschnitten ist, sie zeigt hier eine Fortsetzung der Brüstung und der Hintergrundlandschaft.³ In der Kopie ist ebenfalls eine hohe Feder auf dem Turban Abrahams zu sehen. Im Berliner Original wurde die Feder, von der noch Reste zu erkennen sind, weggekratzt.

Benesch hatte unser Blatt einer Gruppe von Zeichnungen mit kräftigen, parallelen Schraffierungen zugordnet, diese von Rembrandt abgesondert und einem unbekannten Schüler um 1650 zugewiesen.⁴ Valentiner brachte für diese Arbeiten den Namen Willem Drost ins Spiel.⁵ Sumowski rekonstruierte später das Œuvre Willem Drosts, zählte aber die »Verstoßung der Hagar« nicht hinzu.⁶

Sumowskis Zweifel sind berechtigt. Mit den Zeichnungen, die man heute Willem Drost zuschreibt (siehe hierzu Kat. 35–37), verbindet unser Blatt die vielen Schraffenbündel, doch verlaufen hier die Schraffen meist streng horizontal oder streng vertikal und sie sind dichter und geschlossener, als es bei Drost der Fall ist. Darüber hinaus sind die Umrisse der Figuren schematischer und gleichförmiger als in Blättern Drosts. Die Figuren sind länger und schmalere, die Bewegungen erscheinen steif und wie eingefroren. Lugt hatte das Berliner Hagar-Blatt mit einigen anderen Zeichnungen um das Pariser »Salomonurteil« in Verbindung gebracht und einem unbekannten Schüler um 1650 bis 1654 zugeschrieben.⁷ Doch weisen die Vergleichsarbeiten nicht die charakteristischen Schraffuren auf. Der Zusammenhang mit anderen Zeichnungen ist deutlicher: »Ein rastender Jäger mit Pferd und Hunden (Nimrod?)«, Kopenhagen, Kongelige Kobberstiksamlng (Ähnlichkeiten besonders bei der lose skizzierten Hintergrundlandschaft, beim Laubwerk der Bäume und den Hunden);⁸ »Jesus bei den Schriftgelehrten«, Groningen, Groninger Museum;⁹ »Ecce Homo«, unbekannter Aufbewahrungsort;¹⁰ »Ein Krieger und ein Mann an einer Haustür«, Breslau, Ossolinski-Nationalbibliothek.¹¹

Als Zeichner mag der relativ unbekannte Jacobus van Dorsten in Betracht kommen, von dem es eine signierte Zeichnung mit zwei Skizzen zu demselben Thema im Amsterdamer Rijksprentenkabinet gibt (Abb. S. 71).¹² Ähnlichkeiten gibt es hinsichtlich der langen, dichten Schraffen sowie der



Jacobus van Dorsten zugeschrieben, Der zwölfjährige Jesus bei den Schriftgelehrten, um 1650–1652, Feder in Braun, Groningen, Groninger Museum

schmalen, etwas steif geratenen Figuren, erhellend ist hier besonders der Vergleich mit der Gestalt der Sara im Hintergrund unserer Zeichnung. Darüber hinaus ist das Blattwerk der Bäume im Berliner Hagar-Blatt und in der oberen Skizze im Amsterdamer Vergleichsblatt ganz ähnlich gebildet, und in beiden Fällen ist die Landschaft mit nur wenigen groben Strichen eher nachlässig angedeutet. Von gleicher Art sind auch die schematisch gezeichneten, puppenhaft steifen Figuren auf der unteren Amsterdamer Skizze sowie im Hintergrund links auf dem Blatt in Kopenhagen. Wenn die Zuschreibung zutrifft, tritt ein weiterer Rembrandtschüler als interessanter Zeichner der Jahre um 1650 hervor. Zeichnungen Rembrandts von etwa 1650 bis 1652 wie »Der zwölfjährige Jesus im Tempel« dienten ihm als Vorbild.^[3]

| 1 | Siehe hierzu die klassische Analyse von Hamann 1936. | 2 | Hamburg 2006, Nr. 15; Seifert 2011, S. 188–190, S. 267, Anm. 1185. | 3 | Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. HZ 7167, Kapsel 646c. Feder in Braun, grau laviert, über schwarzem Stift; 152 × 258 mm. Ehemals Sammlung Meyer-Elte, Den Haag; siehe Hamann 1936, S. 71, Abb. 100. | 4 | Ben. A 94 (mit Auflistung der gesamten Gruppe). Lugt hatte zuvor ebenfalls eine ähnliche Gruppe zusammengestellt, wobei einige Blätter übereinstimmen mit denjenigen der Gruppe von Benesch; siehe Lugt 1933, unter Nr. 1286. Lugt hatte allerdings das hier besprochene Blatt nicht zu dieser Gruppe gerechnet. | 5 | Valentiner 1934, S. XXXI–XXXIII. | 6 | Sum. bei Nr. 547*, S. 1190, Nr. 3. | 7 | Lugt 1933, Nr. 1243. | 8 | Valentiner 1934, Nr. 618 (Rembrandt); Ben. 637 (Rembrandt); Garff 1996, Nr. 11 (zitiert Royalton-Kisch: vielleicht Bol; Schatborn: vielleicht Gruppe um Schatborn 1985, Nr. 70–72, Schüler erste Hälfte 1650er Jahre). Der Vergleich mit den alten Abbildungen bei Valentiner und Benesch zeigt, dass die Zeichnung stark unter Feuchtigkeit gelitten hat. | 9 | Ben. A 87 (mit Hinweis auf die Nähe zum hier besprochenen Berliner Hagar-Blatt A 73); Bolten 1967, Nr. 81. | 10 | Ben. A 120 (mit Hinweis auf die Nähe zum hier besprochenen Berliner Hagar-Blatt A 73). | 11 | Sum. 1205* (Van Hoogstraten); Kozak 1998, Nr. 18 (Van Hoogstraten?). | 12 | Henkel 1942, S. 73, van Dorsten 1; Sumowski 526; Amsterdam 2015, S. 61–63, Nr. 53; Webseite Rijksmuseum http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.33877 [4. 6. 2018]. | 13 | Ben. 885; Starcky, in Paris 1988–89, Nr. 50; Schatborn 2006, Nr. 41; Paris 2006, Nr. 52.

| **Literatur** | (als Rembrandt, wenn nicht anders angegeben): Lippmann/Hofstede de Groot 1888–1911, 4. Folge, 1. Lieferung, Nr. 36; Michel 1893, S. 575; Hofstede de Groot 1906, Nr. 20; Lilienfeld 1914, Nr. 5 (um 1654); Bredt 1921, S. AT S. 16, NT S. 124 (wohl um 1654); Lugt 1924 (Rembrandtschule); Valentiner 1925, Nr. 28 (um 1655, etwas befremdlich); Bock/Rosenberg 1930, S. 221 (um 1655, nicht sicher); Lugt 1933, bei Nr. 1243 (zur Gruppe um Nr. 1243, Schülerarbeit um 1650–1654); Benesch 1933–34, S. 306 (um 1656); Hamann 1936, S. 71, 73 (Rembrandtschule); Benesch 1954–56, Nr. A 73, unter Nr. A 87, A 93, A 94 (Gruppe von Blättern eines unbekannten Schülers) und A 120; Berlin 1956, Nr. 141 (um 1655); Pont 1960, S. 212, Nr. b, S. 214–217; Slive 1965, Nr. 481 (wohl Kopie nach Original Rembrandts von etwa 1655); Benesch 1973, Nr. A 73, unter A 87, A 93, A 94 und A 120 (wie Benesch 1954–57), bei Nr. A 120; Sumowski 1979–92, bei Nr. 547*, S. 1190, Nr. 3 (Rembrandtschüler, nicht Drost); Amsterdam 1984–85, Nr. 73 (Rembrandtschüler, um 1654)

Willem Drost

Amsterdam 1633 – 1659 Venedig

Willem Drost war als Maler, Radierer und Zeichner tätig. Nach einer möglichen ersten Ausbildung bei dem Rembrandtschüler Samuel van Hoogstraten in der Mitte der 1640er Jahre trat er gegen Ende des Jahrzehnts in die Werkstatt Rembrandts ein. Dokumentarisch ist der Aufenthalt nicht belegt, doch berichtet Houbraken, dass Drost bei Rembrandt in die Lehre gegangen sei, worauf auch der Stil seiner Gemälde und Zeichnungen schließen lässt. Das früheste gesicherte Werk ist das 1652 radierte »Selbstbildnis«, zu diesem Zeitpunkt dürfte sich Drost selbstständig gemacht haben. In der Mitte der 1650er Jahre reiste er nach Italien. Das Werk Drosts, der als einer der besten Schüler Rembrandts gelten kann, ist nicht sehr umfangreich. Er hinterließ biblische Historienbilder, allegorische Halbfigurenbilder, Porträts und Studienköpfe.

Willem Drost

35 Die Auffindung von Abels Leichnam

um 1650–1652

verso: Studie zum toten Abel, um 1652

KdZ 1115

Feder in Braun, Deckweiß (oxidiert?), verso: Feder in Braun; 194 × 287 mm; verso: verschiedene Aufschriften mit schwarzem Stift: *5351, 31 – 3-66, K.d.Z. 1115, H.d.G. 17, Suermondt (Samml. Maberly), Böhm, InvN: 4081, Rembrandt, 6*; mit rotem Stift schwer lesbar: *02* ...; Wasserzeichen: Initialen LA (Wz 46), vergleichbar mit Hinterding 2006 (Bd. II), S. 80 IV.a./IV.b.

Herkunft: unbekannte Sammlung M, vermutlich 1. Hälfte 18. Jahrhundert (Lugt 1841 bzw. 1842 recto); Joseph Daniel Böhm (Lugt 271 und 1442 verso); Auktion Böhm, Wien, Posonyi, 4. 12. 1865, Nr. 1359; Barthold Suermondt; 1874 erworben

Werkverzeichnisse: HdG 17; Bock/Rosenberg 1930, S. 220; Ben. 955; Sum. 553*

Die Zeichnung gehört zu einer Gruppe von sechs erhaltenen Blättern mit Darstellungen der Geschichte Adams und Evas von Rembrandt und Mitarbeitern seiner Werkstatt.¹ Es ist gut möglich, dass die Arbeiten im Rahmen einer Übungsaufgabe im Atelier ausgeführt wurden, vielleicht sogar während derselben Sitzung (siehe auch Kat. 124).

Die Geschichte von der Auffindung von Abels Leichnam und der Trauer um ihn kommt im Alten Testament (1 Mose 4) nicht vor. Sie wird in einer nicht-kanonischen, pseudo-epigraphischen Schrift zur Genesis erwähnt.² Die Szene war Bestandteil von gestochenen Bildserien mit der Geschichte des Bruderpaares.³ Pieter Lastman, Rembrandts Lehrer, hatte die Begebenheit 1623 zum Thema eines Gemäldes gemacht.⁴ Die Figur Adams in unserer Zeichnung könnte auf die entsprechende Figur in Lastmans Bild zurückgehen.

Die Eigenhändigkeit des Blattes wurde bereits früh von Lilienfeld, Bock und Rosenberg und Lugt bezweifelt. Benesch akzeptierte es wieder als originale Arbeit Rembrandts, Sumowski schrieb sie dann Willem Drost zu. Dieser Zuweisung folgten die meisten nachfolgenden Kommentatoren. Signierte Zeichnungen von Drosts Hand kennen wir nicht, doch lassen sich ihm die beiden Blätter »Ruth und Naemi« in der Bremer Kunsthalle (Abb. S. 83) und »Noli me tangere« in Kopenhagen sicher zuschreiben,⁵ da es sich um Entwürfe zu Gemälden von seiner Hand in Oxford und Kassel handelt. Sie fallen durch die Verwendung von dichten, gleichförmigen Schraffen mit kräftigen



Rembrandt, Kain tötet Abel, um 1650–1652, Feder in Braun, etwas braun gewischt, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

Linien auf. Bereits Lugt und Benesch hatten eine Gruppe von Zeichnungen mit diesen Merkmalen zusammengestellt, diese von Rembrandt abgesondert und einem unbekannten Schüler zugewiesen. Valentiner, Pont und ihnen folgend Sumowski schrieben diesen Zeichnungskomplex dann erstmals Willem Drost zu.

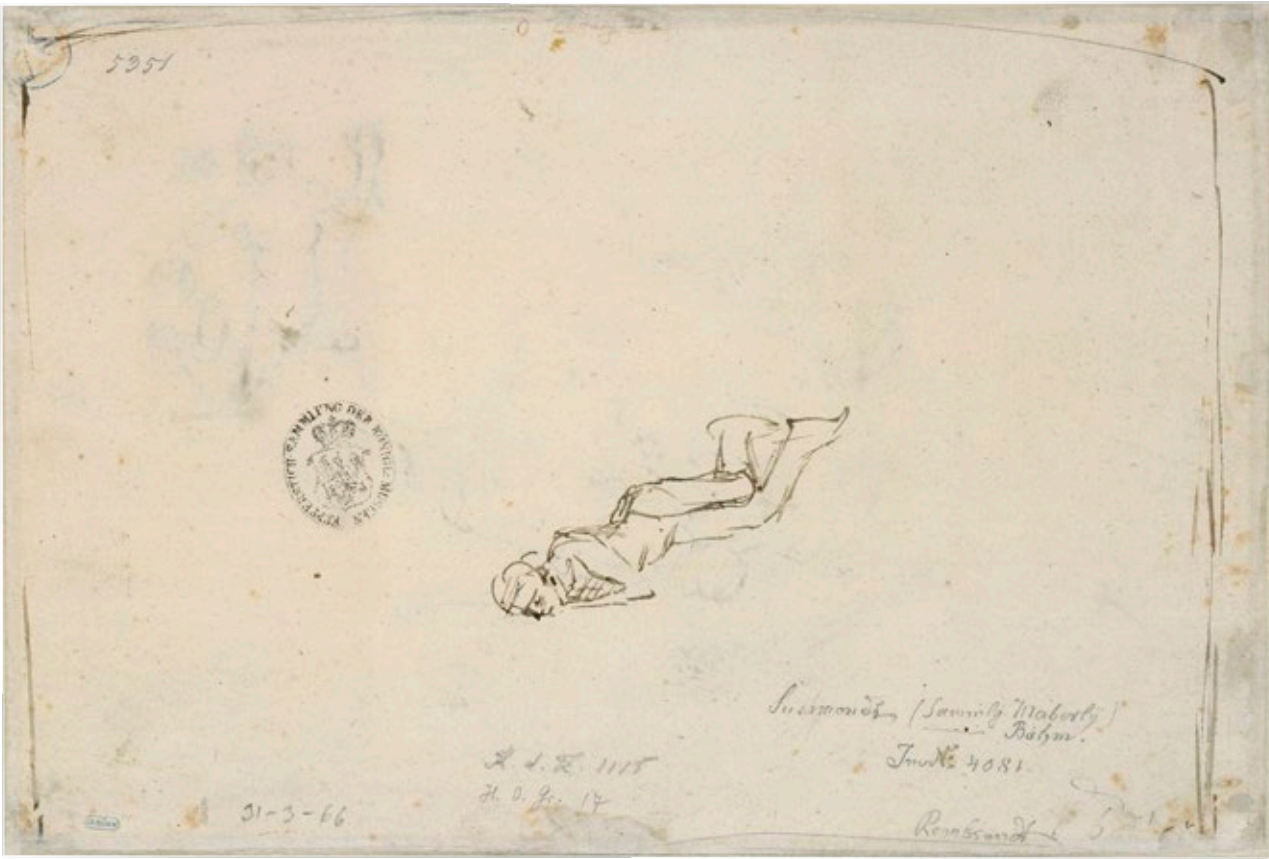
Das Blatt weist alle typischen Merkmale von Drosts Zeichenstil auf: die gleichförmigen, dichten Schraffenbündel aus meist kräftigen, diagonal verlaufenden Parallelstrichen sowie die Gleichförmigkeit der Einzellinien, die nicht bzw. nur sehr wenig nach Vordergrund und nach Hintergrund im Bild geschieden sind und dadurch wenig räumliche Tiefe hervorrufen. Auch die Nachlässigkeit des Striches im Vordergrund und beim Felsüberhang links im Bild spricht für Drost als Zeichner. Vergleichbare Felsgebilde findet man im Berliner Hagar-Blatt (Kat. 37). Schließlich verweisen auch die schweren und rundlichen, bisweilen zu klecksigen Flecken zusammenfließenden Umriss bei den Figuren und deren puppenhafte, schematische Gesichter auf den Rembrandtschüler.

Rembrandts Darstellung »Kain tötet Abel« im Kopenhagener Kabinett (Abb. S. 74), das zu der Gruppe der oben erwähnten Blätter mit Szenen der Urgeschichte gehört, zeigt hinsichtlich Zeichenstil und Figurenauffassung große Parallelen.⁶ Der Vergleich beider Arbeiten ist erhellend. Die Gesamtanlage der Komposition ist fast identisch, die Figurengruppen nehmen eine ähnliche Stellung im Blatt ein. Es scheint, als habe Drost sich eng an dem um 1652 entstandenen Vorbild des Lehrers orientiert. So übernahm er den Hirtenstab Abels und den Kinnbacken, mit dem Kain seinen Bruder erschlug, von Rembrandts Darstellung. Diese Gegenstände verweisen auf die vorangehende Szene der Tötung Abels. Auch der Zeichenstil ist nicht unähnlich, doch ist die Strichführung im Kopenhagener Rembrandtblatt wesentlich differenzierter; sie nimmt Rücksicht auf die Licht- und Schattenseiten bei den Figuren und erzeugt eine gelungene räumliche Tiefenausdehnung. Auch die Gesichtszüge der Figuren sind in Rembrandts Darstellung wesentlich feiner herausgearbeitet als im Schülerblatt.⁷

Auf der Rückseite befindet sich eine Einzelstudie zu der Figur des toten Abel, dessen Haltung hier nur geringfügig anders ist. Sie erscheint an fast identischer Stelle wie die Figur auf der Vorderseite. Häufig zog Drost im Vorhinein lose Umfassungslinien, um die kompositionelle Gliederung festzulegen, so auch bei der Rückseite unseres Blattes. Drost dürfte zunächst mit der heutigen Rückseite begonnen haben (vgl. Kat. 36).

| 1 | Es handelt sich neben dem hier besprochenen Blatt um folgende Zeichnungen: »Adam und Eva auf dem Felde« von Willem Drost im Berliner Kupferstichkabinett (siehe Kat. 36); »Kain erschlägt Abel« im Amsterdamer Rijksprentenkabinet von Justus de Gelder (Sum. 1904* als Maes/Pseudo-Victors-Gruppe; »Das Opfer Kains und Abels« in der hiesigen Sammlung (siehe Kat. 124); »Klage um den toten Abel« in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Wegner 1973, Nr. 1192) und die hier besprochene und abgebildete Kopenhagener Zeichnung Rembrandts. | 2 | Tümpel 1970, Nr. 3. | 3 | Siehe die Stichfolge Philipp Galle von 1565; New Hollstein Galle, Nr. 2–5, hier Nr. 5. | 4 | Amsterdam, Museum het Rembrandthuis. Siehe Amsterdam 1991–92, Nr. 15; Seifert 2011, S. 166, 169. | 5 | Sum. 546 und 547*; Röver, in Bremen 2000–01, Nr. 10; Garff 1996, Nr. 12. | 6 | Ben. 860; Garff 1996, Nr. 2. | 7 | Siehe meinen ausführlichen Vergleich der beiden Blätter in Los Angeles 2009–10, Nr. 34.1 und 34.2.

| Literatur | (als Rembrandt, wenn nicht anders angegeben): Lippmann/Hofstede de Groot 1888–1911, 4. Folge, Nr. 43; Hofstede de Groot 1906, Nr. 17; Lilienfeld 1914, Nr. 2 (Schule Rembrandts); Bredt 1921, AT S. 2, NT S. 124 (nur zum Teil von Rembrandt); Benesch 1922, S. 35 (Kritik an Bredt); Lugt 1924 (vielleicht Rembrandtschüler; um 1655); Valentiner 1925, Nr. 4 (um 1655–60; Figur auf der Rückseite nicht Rembrandt); Müller 1929, S. 50; Bock/Rosenberg 1930, S. 220 (Rembrandt mit Zweifeln, verso fraglich); Lugt 1931, S. 56 (Rembrandtschüler); Benesch 1954–57, Nr. 955 (1654–1655); Slive 1965, Nr. 488 (um 1655); Tümpel 1970, Nr. 3; Benesch 1973, Nr. 955 (wie Benesch 1954–57); Sumowski 1979–92, Nr. 553* (Drost; frühe 1650er Jahre); Klessmann 1983, S. 885; Amsterdam 1991–92, unter Nr. 15; Garff 1996, unter Nr. 2 (Vergleich mit Zeichnung in Kopenhagen Ben. 860); Dittrich/Ketelsen 2004, unter Nr. 79 (Drost); Bevers 2006, S. 209–210 (Drost); Hamburg 2006, S. 145, unter Nr. 26, Anm. 3; Döring, in Braunschweig 2006, unter Nr. A 37 (ähnliche Figur wie auf Blatt in Braunschweig); Bevers 2007a, S. 124 (Drost); Bevers, in Amsterdam 2007, S. 131–132 (Drost); Bevers, in Paris 2007, S. 135–136 (Drost); Bevers, in Los Angeles 2009–10, Nr. 34.2 (Drost)



verso

Gerbrand van den Eeckhout

Amsterdam 1621 – 1674 Amsterdam

Gerbrand van den Eeckhout war als Maler und Zeichner tätig, gelegentlich fertigte er auch Radierungen an. Die erste Ausbildung dürfte er bei seinem Vater, dem Goldschmied Jan Pietersz. van den Eeckhout erhalten haben. Eine Tätigkeit bei Rembrandt ist dokumentarisch nicht überliefert, doch berichtet der Kunstschriftsteller Arnold (1660–1719) davon, und der malerische und zeichnerische Stil des Künstlers ist stark von Rembrandt beeinflusst. Er dürfte seit Mitte 1635 bis um 1640/41 bei Rembrandt gewesen sein, zur selben Zeit wie Ferdinand Bol, Govert Flinck und Jan Victors. Auch in späteren Jahren hatte er noch Kontakt mit dem Lehrer. Van den Eeckhouts zeichnerisches Werk ist sehr umfangreich und abwechslungsreich, es umfasst Gemäldestudien, freie Kompositionsentwürfe, Landschaften, Porträts und Figurenstudien, daneben auch Vorlagen für Goldschmiede und Buchillustrationen.

Gerbrand van den Eeckhout

57 Kreuzigung Christi

um 1641

KdZ 12954

Feder in Braun, braun und graubraun laviert, einzelne Bleiweißkorrekturen; die rechte Ecke auf einem ergänzten Stück Papier; 218 × 179 mm, die oberen Ecken abgerundet

Herkunft: Sir Michael Sadler, Oxford; Auktion Sadler bei Sotheby's, London, 12. Dezember 1928, Nr. 108; 1929 aus dem Max-J. Friedländer-Stiftungsfond von J. Mellaart, London, angekauft

Werkverzeichnisse: Bock/Rosenberg, S. 227; Ben. 108

Die Kreuzigungsszene wurde mit bewegten, kurvenden Strichen zu Papier gebracht. In der Mitte ragt das Kreuz mit dem toten Heiland empor. Maria Magdalena beugt sich über die Füße des Gekreuzigten; ihr Oberkörper erscheint in zwei Haltungen, einmal stärker gebeugt und einmal weiter aufrecht. Die Linien der ersten Version wurden mit Bleiweiß verdeckt, doch treten sie heute wieder deutlich in Erscheinung. Auf der anderen Seite des Kreuzes steht Josef von Arimathäa und blickt voller Trauer zum Herrn empor. Maria sinkt ohnmächtig zusammen; hinter ihr steht Johannes mit gefalteten Händen. Links sind Menschen aus dem Volk wiedergegeben. Auffallend ist der auf ein Rad geflochtene Schächer; dieses Motiv könnte durch einen Kupferstich Marten van Heemskercks angeregt worden sein.¹ Auf einem Spieß steckt der Schädel des enthaupteten Mannes; am Rad hängen die Keulen, mit denen man zuvor seine Gliedmaßen brach.²

Ein großer Teil der Blattecke rechts wurde auf einem ergänzten Stück Papier gezeichnet, offenbar war der Zeichner mit den hier zuvor skizzierten Figuren nicht zufrieden. Auf der Anstückung skizzierte der Zeichner auch das Hinrichtungsrad, dessen Stange er in einem zweiten Schritt nach oben hin verlängerte und mit einem weiteren Rad versah.



Rembrandt, Die Kreuztragung, um 1635, Feder in Braun, braun laviert und gewischt, Berlin, Kupferstichkabinett



Gerbrand van den Eeckhout, Hanna mit Samuel vor Eli, um 1665, Feder in Braun, braun und grau laviert, über schwarzer Kreide, Warschau, Universitätsbibliothek



Die frühere Rembrandtliteratur betrachtete die Zeichnung als ein Hauptblatt der biblischen Darstellungen aus den 1630er Jahren. Doch bei aller Nähe zu Rembrandts Zeichnungen aus der Mitte der 1630er Jahre hinsichtlich des lockeren, geschwungenen Stils, etwa zu der »Kreuztragung« im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. S. 113),³ lässt sich die Zuschreibung an den Meister nicht aufrecht erhalten. Das Blatt stammt von Gerbrand van den Eeckhout.

Charakteristisch ist die rund ausladende, lose Strichführung, die bis an die Blattränder verläuft und zu einer dekorativen Verselbstständigung neigt, etwa im Bereich rechts zwischen den Figuren der Maria und des Johannes. Es wird hier nicht deutlich veranschaulicht, wer die zusammensackende Muttergottes stützt, die gleichsam ins Leere fällt. Auf Van den Eeckhout verweist auch die Lavierung, die fleckenartig auf dem Blatt verteilt ist und zu einer dekorativen Flächengestaltung und effektiv-flackernder Lichtwirkung beiträgt, doch keine wirkliche räumliche Tiefe erzeugt. Weitere Merkmale seiner Zeichenweise sind die gleichmäßigen, feinen Parallelschraffuren, die hier und dort flach auf den Figuren liegen – zum Beispiel an der Hals- und Nackenpartie des Josef von Arimathäa sowie an der Figur der Maria Magdalena – und die auf den Konturlinien etwas willkürlich aufge-

setzten dunklen, breiten Striche und Akzente. Figürliche Details verraten ebenfalls den Zeichner, vor allem die Bildung der Köpfe. Putzig dreinschauende Strichköpfchen mit Kulleraugen wie hier links in der Volksmenge findet man ebenfalls in Van den Eeckhouts »Predigt Pauli in Athen« in London, British Museum,⁴ ferner in der »Anbetung der Könige« in Berlin (Kat. 58).⁵ Erhellend ist auch der Vergleich mit Van den Eeckhouts gesicherter Zeichnung »Hanna mit Samuel vor Eli« von etwa 1665 in der Warschauer Universitätsbibliothek (Abb. S. 113).⁶ Die mit losen, skizzenhaften Feder- und Pinselzügen ausgeführte kniende Hanna ähnelt im Duktus genau der nach hinten sinkenden Maria in unserem Blatt, von gleicher Art sind auch die breiten Köpfe mit Bart und spitzer Nase beim sitzenden Eli und beim stehenden Hohepriester im Warschauer und bei der Gestalt des Josef von Arimathäa im Berliner Blatt.⁷

Der Schüler hat aus Vorbildern des Lehrers kompiliert. Aus Rembrandts Radierung »Kleiner Kalvarienberg« von etwa 1635 übernahm er den Hintergrund mit der Stadt und dem Obelisken, die fallende Muttergottes sowie die Gestalt des Johannes, nur vertauschte er die Stellung des Jüngers, der bei Rembrandt links vom Kreuz steht.⁸ Aus diesem Grund galt die Zeichnung einigen früheren Autoren auch als Studie Rembrandts für das graphische Blatt. Die gestreckte, mit vielen kleinen Strichen detailliert ausgearbeitete Figur des Gekreuzigten, selbst die Bildung des Lendentuches und des Gesichts verdanken sich hingegen der »Kreuzigung im Oval« von etwa 1641.⁹ Auch die Gestalt der gebückt am Kreuz stehenden Maria Magdalena kommt in der Radierung vor. Damit ist ein Terminus post quem gegeben: Die Rembrandts Stil der Mitte der 1630er Jahre aufgreifende Zeichnung entstand um 1641.

| 1 | New Hollstein Heemskerck, Nr. 383. In dieser Golgatha-Szene sind es allerdings nicht die Schächer, die auf Räder gebunden sind, sondern andere Übeltäter, die im Hintergrund der Richtstätte erscheinen. Tümpel (Tümpel 1970, Nr. 100) verwies auf zwei graphische Blätter Van Heemskercks, ich konnte hingegen nur eines ausfindig machen. | 2 | Das entsprach der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Hinrichtungsmethode mit dem Rad. | 3 | Ben. 445 und 97; Bevers 2006, Nr. 7 und 8. | 4 | Ben. 138 (Rembrandt); Royaltan-Kisch 1992, Nr. 97 (Van den Eeckhout); Royaltan-Kisch 2010, Van den Eeckhout.1. | 5 | Auf das Vorkommen derselben Art von Köpfen in unserem Blatt, in der »Predigt Pauli in Athen« in London, British Museum (siehe Anm. 4) sowie in der Zeichnung »Der junge Salomon auf dem Esel reitend« (früher »Triumphzug Mardochais«) im Louvre, Paris (Ben. 146; Bevers 2010, S. 48, als Van den Eeckhout S. 48) wies schon Valentiner hin (Valentiner 1934, Nr. 486), doch galten ihm alle drei Arbeiten als Originale Rembrandts. | 6 | Sum. 649; Los Angeles 2009–10, S. 107. | 7 | Royaltan-Kisch (2012 ff., Nr. 0108) hält die dunkleren, kräftigeren Linien bei den Figuren von Josef von Arimathäa und Maria Magdalena als mögliche Korrekturen Rembrandts. Doch findet man derartige aufgesetzte Striche eigentlich auf allen vergleichbaren Eeckhout-Blättern der 1630er Jahre; siehe beispielsweise bei der Zeichnung in der Warschauer Universitätsbibliothek (Abb. S. 113) und bei dem gesicherten Gideon-Blatt von 1641 bis 1642 in Braunschweig (Abb. S. 116). | 8 | B. 80; Holl. 80; New Hollstein Rembrandt, Nr. 143. | 9 | B. 79; Holl. 79; New Hollstein Rembrandt, Nr. 196.

| Literatur | (als Rembrandt, wenn nicht anders angegeben): Amtliche Berichte 50, 1929, S. 57; Bock/Rosenberg 1930, S. 227 (um 1634); Berlin 1930, Nr. 230 (um 1634); Lugt, um 1930, Nr. 1300 (echt, um 1634); Valentiner 1934, Nr. 486 (um 1634; wohl Studie zu der Radierung B. 80); Benesch 1947, S. 20, Nr. 52 (um 1635); Benesch 1954–57, Nr. 108 (um 1635); Berlin 1956, Nr. 35 (um 1634); Haverkamp-Begemann 1961, S. 22 (um 1635); Möhle 1967, S. 42 (um 1634); Tümpel 1970, Nr. 100 (wohl Studie zu der Radierung B. 80); Benesch 1973, Nr. 108 (wie Benesch 1954–57); Royaltan-Kisch 1992, unter Nr. 9 (etwa 1633–1635); Starcky 1999, Nr. 58–59 (um 1635); Boston/Chicago 2003–04, S. 109, Nr. 41 (Mitte 1630er Jahre); Bevers 2005, S. 468–469 (Van den Eeckhout); Bevers 2006, S. 192–193 (Van den Eeckhout, um 1635–1640; teilweise abgeleitet von Radierung B. 80); Bevers in Amsterdam 2007, S. 118 (Van den Eeckhout); Bevers, in Paris 2007, S. 122 (Van den Eeckhout); Bevers, in Los Angeles 2009–10, Nr. 13.2. (Van den Eeckhout, um 1640; abgeleitet von Radierungen B. 79 und B. 80); Bevers 2010, S. 40–41 (Van den Eeckhout); Royaltan-Kisch 2010, unter Nr. Eeckhout 1; Royaltan-Kisch 2012 ff., Nr. 0108 (Van den Eeckhout sehr wahrscheinlich, vielleicht mit Korrekturen Rembrandts); Berlin 2015, S. 40 und S. 58, Anm. 8 (Van den Eeckhout); New Hollstein Rembrandt, unter Nr. 143 (Van den Eeckhout; basiert auf Radierung B. 80)

Gerbrand van den Eeckhout

58 Anbetung der Könige

um 1637–1640



KdZ 5252

Feder in Braun, braun laviert; 173 × 228 mm;
die oberen Ecken abgerundet

Herkunft: Samuel Graf von Festetics, 1846 (Lugt
926 verso); Klinkosch (laut Bock/Rosenberg);
Adolf von Beckerath; 1902 erworben

Werkverzeichnisse: HdG 48; Bock/Rosenberg 1930,
S. 224; Ben. 160

Die drei Könige oder Weisen kommen aus dem Morgenland, um dem neuen König der Juden zu huldigen. Geführt vom Himmelsstern gelangen sie nach Bethlehem in den Stall, wo sie dem Kind Gold, Weihrauch und Myrrhe darbringen (Mt 2, 1–12). Das in der bildenden Kunst seit jeher beliebte Thema forderte zur Inszenierung eines Aufzugs von prachtvoll gekleideten und fremdländischen Figuren heraus, so auch in diesem Blatt. Unter einem Vordach und erhöht auf einem niedrigen Podest sitzt Maria mit dem Jesuskind im Schoß, hinter ihr steht Josef. Ein barhäuptiger, bärtiger alter König kniet mit einer Schale in Händen vor dem Kind. In der Mitte steht ein weiterer König mit langem Bart, reichem Mantel und Turban. Als Gegengewicht zu der Figurengruppe links erscheint rechts der dritte König. Er ist exotisch herausgeputzt mit Federkappe, langem Säbel, Pfeiler-



Gerbrand van Eeckhout, Gideons Opfer, um 1641–1642, Feder in Braun, grau laviert, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

köcher und Bogen. Hinter den beiden stehenden Königen erkennt man zwei Knaben, die die Schleppe des Königs in der Mitte halten. Nur locker skizziert erscheinen rechts am Rand weitere Figuren und Köpfe.

Die Komposition basiert zu großen Teilen auf einer Vorlage von Rubens: seinem Gemälde in Lyon, das durch einen Kupferstich Lucas Vorstermans von 1621 bekannt war.¹ Von Rubens inspiriert sind der reiche Zug von Figuren, der von rechts herbeikommt, sowie mehrere der Einzelfiguren, etwa der mittlere König mit Turban, dessen Schleppe von Knaben getragen wird.

Das Blatt galt in der Literatur meist als eigenhändiges Werk Rembrandts und wurde gewöhnlich in die zweite Hälfte der 1630er Jahre datiert. Zweifel äußerten Lilienfeld 1914, Lugt 1924 und Van Dyke 1927. Lugt schloss Rembrandt als Zeichner nicht aus, doch fühlte er sich an Gerbrand van den Eeckhout erinnert. So qualitativ voll die Komposition räumlich auch aufgebaut ist, so kraftvoll und markant einige Figuren in Erscheinung treten – die Zeichenweise hat Züge, die untypisch für Rembrandt sind. Auffallend sind beispielsweise die zögerlichen, stockenden Federstriche bei den Figuren links, bei Maria und beim Kind.

Van den Eeckhouts Zeichenweise, für die exemplarisch die Berliner »Kreuzigung« (Kat. 57) steht, hat Merkmale, die man auch hier vorfindet: eine lockere, schwungvolle Strichführung, die bis an die Blattränder geht und die Gegenstände und Figuren nicht immer deutlich definiert; die vielen Bündel von feinen Parallelschraffen und Zickzackschraffen, die etwas flach auf den Figuren liegen und wenig zur plastischen Durchbildung beitragen; die fleckenartig verteilte, wenig differenzierte Lavierung.

Und schließlich sei ein figürliches Detail angeführt: das schematisch skizzierte, mit Glotzaugen dreinschauende ovale Strichköpfchen der Maria. Vergleichbare Köpfchen findet man vielfach in Van den Eeckhouts Zeichnungen: in der Berliner »Kreuzigung Christi« (Kat. 57), in der »Predigt Pauli in Athen« im British Museum, London,² und im »Quacksalber« im Londoner Courtauld Institute.³

Sucht man nach Anknüpfungen dieser Zeichnungen mit dem gesicherten Werk des Rembrandtschülers, so sei auf die beiden Braunschweiger Entwürfe für das 1642 datierte Gemälde »Gideons Opfer« (Abb. S. 116) hingewiesen. In diesen tritt das Strichbild krauser und kleinteiliger in Erscheinung, doch lassen sich stilistische und formale Entsprechungen mit den Blättern der Eeckhout-Gruppe aufzeigen: die bis an die Blattränder reichende Füllung mit räumlichen oder landschaftlichen Motiven, die breiten und gleichförmigen Lavierungen sowie die zarten Parallelschraffen. Auch einzelne Details stimmen überein: die Köpfe mit den Glotzaugen und den bisweilen vorkommenden fischmaulartigen Mündern.

Valentiner verwies zu Recht auf die stilistische Nähe zu der Zeichnung »Elisa weist Naamans Geschenke zurück« in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, die als Werk Rembrandts galt.⁴ Wegners und Sumowskis spätere Zuschreibung des Münchner Blattes an Van den Eeckhout bestätigt in gewisser Weise unsere Einordnung der Berliner Königsanbetung.⁵

Bei den breiten, losen Linien im oberen und rechten Teil der Zeichnung dürfte es sich nicht um Korrekturen Rembrandts handeln, wie Roylton-Kisch vermutete.⁶ Die Striche korrigieren nicht, sie fügen hinzu, offenbar hat Van den Eeckhout hierfür eine neue und breitere Feder hergenommen. Dieselbe Art von lose schlingernden und breiten Linien im Verein mit dünnen Strichen kommt auf seiner Zeichnung »Der Hauptmann von Kapernaum vor Jesus« in Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, vor.⁷ Eine verwandte Komposition zeigt die von Schatborn 1972 zum Vergleich mit unserem Blatt herangezogene Schülerzeichnung in Turin, Biblioteca Reale.⁸

| 1 | Holl. 9. | 2 | Ben. 138 (Rembrandt); Roylton-Kisch 1992, Nr. 97 (Van den Eeckhout); Bevers 2010, S. 42–43 (Van den Eeckhout); Roylton-Kisch 2010, Nr. Eeckhout. 1. | 3 | Ben. 417 (Rembrandt); Seilern 1961, Nr. 186 (Rembrandt); Bevers 2006, S. 196 (Van den Eeckhout), Bevers 2010, S. 43 (Van den Eeckhout). | 4 | Valentiner 1934, Nr. 584. | 5 | Wegner 1973, Nr. 548; Sum. 817**. | 6 | In Turin 2006–07, unter Nr. 12, Anm. 8; ferner Roylton-Kisch 2012 ff., Nr. 0160. | 7 | Ben. 76 (Rembrandt); Giltaij 1988, Nr. 6 (Rembrandt); Sum. 1552** (Philips Koninck); Roylton-Kisch 1990, S. 132–133 (Van den Eeckhout); Bevers 2010, S. 51 (Van den Eeckhout). | 8 | Ben. 522 (Rembrandt); Schatborn 1972 (Rembrandtschule); Roylton-Kisch, in Turin 2006–07, Nr. 12 (Rembrandt nicht ganz sicher).

| **Literatur** | (als Rembrandt, wenn nicht anders angegeben): Michel 1893, S. 575; Hofstede de Groot 1906, Nr. 48; Lilienfeld 1914, Nr. 34 (zweifelhaft); Lugt 1924, Nr. 762 (erinnert an Van den Eeckhout, aber vielleicht doch Rembrandt); Valentiner 1925, Nr. 299 (um 1632) und unter 584; Kauffmann 1926, S. 166 (Gruppe um Ben. 174); Van Dyke 1927, S. 95, Taf. XXIII.90 (Salomon Koninck); Bock/Rosenberg 1930, S. 224 (um 1635); Berlin 1930, Nr. 234 (um 1635); Lugt 1930 (besonders Josef und Maria erinnern an Bol); Benesch 1954–57, Nr. 160 (um 1638, im Stil von 1632–1633); Rosenberg 1956 a, S. 68 (um 1632); Berlin 1956, Nr. 44 (um 1635); Sumowski 1956/57, S. 255 (um 1632); Tümpel 1970, Nr. 47 (um 1638); Mailand 1970, unter Nr. 9 (um 1635–40); Schatborn 1972 (um 1635–1640; Vergleich mit Schülerzeichnung in Turin); Benesch 1973, Nr. 160 (wie Benesch 1954–57); Sumowski 1979–92, unter Nr. 817**; Schatborn 1985, unter Nr. 9 (späte 1630er Jahre); Berlin 1989, S. 742, Nr. 8/6; Kreutzer 2003, S. 90–91 (um 1638); Bevers 2005, S. 469 (Van den Eeckhout); Bevers 2006, S. 193–195 (Van den Eeckhout); Roylton-Kisch, in Turin 2006–07, unter Nr. 12 (nahe Van den Eeckhout, Korrekturen evtl. von Rembrandt); Bevers, in Amsterdam 2007, S. 118–119 (Van den Eeckhout); Bevers, in Paris 2007, S. 123 (Van den Eeckhout); Bevers 2010, S. 46 (Van den Eeckhout); Roylton-Kisch 2012 ff., Nr. 0160 (Van den Eeckhout sehr wahrscheinlich, korrigiert vielleicht von Rembrandt)

Gerbrand van den Eeckhout

59 Susanna und die beiden Alten

um 1635–1636



Das dargestellte Thema entstammt den Daniel-Apokryphen des Alten Testaments. Susanna, die schöne und tugendhafte Frau eines reichen Mannes, wird beim Bade von zwei alten Richtern beobachtet und zur Unzucht gedrängt. Verweigert sie sich, so drohen sie ihr mit der Anklage als Ehebrecherin. Sie erkennt, dass es keine Rettung gibt, wie sie sich auch verhält. Sie geht nicht auf die Erpressung ein und wird wegen der Anzeige der Alten zum Tode verurteilt. Doch der junge Prophet Daniel enthüllt ihre Unschuld, und die Richter selbst werden nun hingerichtet.

Zeichnen mit Rembrandt

Material und Technik in Rembrandts Werkstatt

Georg Josef Dietz und Antje Penz

Einleitung

Ungebrochen ist bis heute die Faszination, die von den oft spontan und kraftvoll wirkenden Federzeichnungen Rembrandts ausgeht. Schon zu seinen Lebzeiten eiferten ihm viele Künstler und auch Dilettanten im Zeichnen nach, sodass Rembrandt spätestens ab etwa 1635 einen großen Kreis von Schülern um sich scharte.¹ In der Folge entstanden »rembrandtesque« Schülerzeichnungen – viele mit Feder und Pinsel unter Verwendung von flüssigen, heute fast durchweg braunen Zeichenmitteln geschaffen, die denen des Meisters oft zum Verwechseln ähnlich sind. Ob Rembrandt, der – wie seine Schüler – seine Zeichnungen in der Regel nicht signierte, selbst Wert auf eine Unterscheidung legte oder ob er überzeugende Schülerarbeiten im Sinne des Werkstattbegriffs unter seinem Namen akzeptierte, entzieht sich unserer Kenntnis.² Die enge Zusammenarbeit von Lehrer und Schülern müsste aber – abgesehen vom Zeichenstil – eine Verwendung ähnlicher, wenn nicht teilweise sogar identischer Materialien und Techniken zur Folge gehabt haben.³ Diese Überlegung führte zu der Frage, welche Aussagen sich zu Material und Technik in Rembrandts Werkstatt treffen lassen. Wo liegen Übereinstimmungen, wo sind Unterschiede zwischen Rembrandt und seinen Schülern zu konstatieren?

Während die Maltechnik Rembrandts und auch einiger seiner Schüler seit Jahrzehnten Gegenstand zahlreicher Forschungsprojekte und Publikationen ist,⁴ gibt es zur Technik der Zeichnungen kaum Literatur.⁵ Hervorzuheben sind jedoch jüngere Publikationen zu den Papieren, die Rembrandt für seine Druckgraphik verwendete.⁶ Hier interessierte uns besonders, ob Überschneidungen in der Papierverwendung bei Druckgraphik und Zeichnung zu finden sind. Im Zuge der Vorbereitung dieser Ausstellung wurde in der Restaurierungsabteilung des Kupferstichkabinetts daher erstmals ein größeres Konvolut von Zeichnungen, die einst Rembrandt zugeschrieben waren und heute als Arbeiten von Schülern und Nachfolgern gelten, vergleichend mit solchen, die noch immer als Originale Rembrandts angesehen werden, intensiv und systematisch untersucht.⁷ Dabei wurden neben den Papieren die Zeichenmaterialien und – soweit anhand der Spuren, die sie auf dem Papier hinterlassen haben, bestimmbar – auch die Zeichengeräte und ihr Einsatz betrachtet und restauratorisch-kunsttechnologisch eingeordnet.

rechts oben v.l.n.r.

Abb. 1
Detail einer Kielfederzeichnung (Kat. 58) mit variablem Strichbild aus feinen und schwungvollen breiten Linien mit charakteristischer Strichspannung.

Abb. 2
Detail einer Rohrfederzeichnung (Kat. 97) mit charakteristischer, etwas starr und eckig wirkender Linienführung sowie quadratischen Ansatz- bzw. Stoppstellen (vorn).

Abb. 3
Detail einer überwiegend mit Pinsel gezeichneten Partie (Kat. 94). Markant sind die in Dicke und Farbtintensität stark variierenden Linien, die locker und weich auf das Papier gesetzt erscheinen.



Zeichengeräte und Zeichenmittel

Die Zeichnungen der Rembrandtschule und -nachfolge im Kupferstichkabinett sind fast sämtlich mit Kiel- und/oder Rohrfedern in verschiedenen, heute mehr oder weniger braun erscheinenden Tinten bzw. Tuschen⁸ ausgeführt. Bei der Kielfeder handelt es sich um Vogelfedern aus den Schwingen vorwiegend von Gänsen oder Schwänen, die je nach Beschnitt der Spitze breiter oder sehr fein zeichnend eingesetzt werden können.⁹ Kennzeichnend für Linien, die mit diesem flexiblen Zeichengerät geschaffen wurden, ist eine gewisse Strichspannung (Abb. 1). Demgegenüber weist die mit der Rohrfeder, aus zugeschnittenem Schilfrohr,¹⁰ gezeichnete Linie eine gewisse Eckigkeit und häufig eher etwas breitere Ausformung auf. Besonders deutlich ist dies am Linienbeginn sowie an Verweil- oder Stoppstellen (Abb. 2). Diese Beobachtung darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass durch geschicktes Drehen mit der Kante der Spitze auch feine Linien erzeugt werden können. Generell ist zu bemerken, dass für ein und dieselbe Zeichnung, je nach Bedarf, Federn unterschiedlichen Typs und Zuschnitts zum Einsatz kamen (vgl. z. B. Kat. 78, 114, 115).¹¹ Daneben spielen Pinsel aus Tierhaaren von Eichhörnchen, Bären oder Mardern, die in Federkielen befestigt wurden, eine wichtige Rolle.¹² Auch hier gab es unterschiedliche Stärken, breite oder spitze Enden, sodass ganz verschiedenartige Linien und vor allem auch flächige Lavierungen hervorgebracht werden konnten (Abb. 3). Nicht immer kann von der Linienausprägung auf dem Papier eindeutig auf das verwendete Zeichengerät geschlossen werden. Gut zu erkennen ist eine besondere »Spezialität«, die auch bei Rembrandt zu beobachten ist: die Verwendung der Finger oder eines Pinsels zum Auftupfen bzw. zum Verwischen noch feuchten Zeichenmittels (vgl. z. B. Kat. 119, 134 und 141).¹³

Zu den verwendeten Tinten und Tuschen

Die allermeisten Feder- und Pinselzeichnungen Rembrandts, seiner Schüler und Nachfolger erscheinen heute braun. Die Variationen sind dabei enorm: es finden sich zahlreiche Abstufungen von Hell- bis Dunkelbraun, von eher kühlem Graubraun (vgl. z. B. Kat. 156), über grünliches Olivbraun (vgl. z. B. Kat. 28) bis hin zu wärmerem Rostbraun (vgl. z. B. Kat. 60).

Eisengallustinten

Nur schwer vorstellbar ist für uns heutige Betrachter, dass ein großer Teil dieser Zeichnungen zum Zeitpunkt ihrer Entstehung dunkelgraue bis kühl schwarze Linien zeigte (vgl. Kat. 72 und Abb. 4).¹⁴ Dies trifft zumindest auf jene Zeichnungen zu, die mit Eisengallustinte, der im 17. Jahrhundert vorherrschenden Schreib- und Zeichentinte, geschaffen wurden. Hergestellt wurde diese aus wässrigen Auszügen von Galläpfeln und Eisenvitriol, teils unter Zugabe von Gummiarabikum. Frisch aufge-



Abb. 4
Rekonstruktion des möglichen ursprünglichen Aussehens der Zeichnung Kat. 72, Feder und Eisengallustinte auf zart grau getöntem Papier.

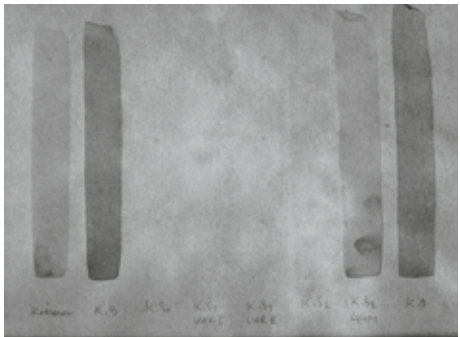
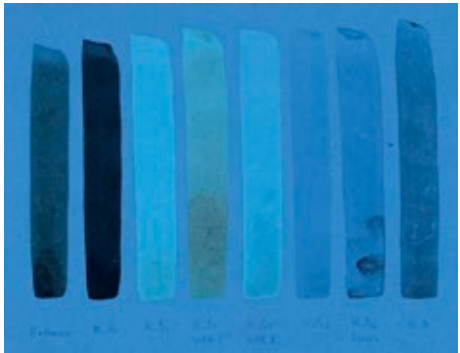
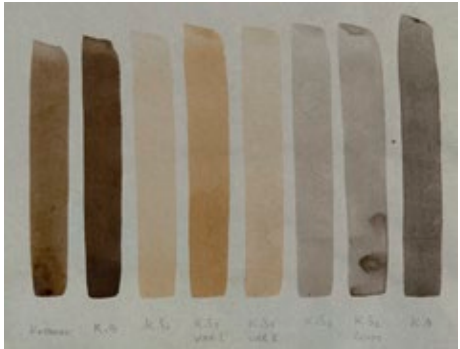


Abb. 5
Probeaufstriche von Bistertuschen aus Buchenholz-Glanzruß im Auflicht. Die farbliche Bandbreite von Grau über Ockergelb bis satt Rost- oder Kastanienbraun beruht auf verschiedenen historischen Rezepten. (Rekonstruktion und Herstellung: Hanka Gerhold)

Abb. 6
Die Probeaufstriche von Bistertuschen (Abb. 5) unter UV-Strahlung mit teilweise hellgelblicher Fluoreszenz.

Abb. 7
Infrarot-Reflektographie der Probeaufstriche von Bistertuschen (Abb. 5). Das Zeichenmittel verhält sich indifferent. Manche Aufstriche werden transparent, andere bleiben sichtbar.

tragen zunächst eher blassgrau, bildet sich nach kurzer Zeit auf dem Papier durch Oxidation ein Eisengallatkomplex, sichtbar als dunkelgraue bis schwarze Pigmentierung. Der Künstler hat hier kaum Einfluss auf die Intensität. Im Laufe jahrzehntelanger Alterung und weiterer Oxidationsprozesse nimmt die Eisengallustinte in der Regel – je nach Verhältnis und Beschaffenheit der Ausgangsstoffe – schließlich eine unterschiedliche bräunliche Färbung an. Ein höherer Gehalt an Eisen wird eine rostbraune Färbung begünstigen, während Kupferverunreinigungen im Vitriol eher zu grünlich-braunen Alterungsprodukten führen. Bei ungünstigen Mischungsverhältnissen von Gallussäure und Vitriol kann es zudem zu Tintenfraß, dem Durchschlagen von Zeichnungsaufträgen auf die Blattrückseite bis hin zum Brüchigwerden des Papierträgers kommen.¹⁵ Rembrandt und seine Schüler werden diese innerhalb von Jahrzehnten stattfindenden Reaktionen an ihren eigenen Blättern höchstens ansatzweise erlebt haben. Eventuell kannten sie die Phänomene aber durch Anschauung älterer Zeichnungen anderer Meister.

Kohlenstofftuschen

Ein von derartigen Reaktionen gänzlich freies Zeichenmittel war die schwarze Kohlenstofftusche, die aus Flammruß (»Lampenschwarz«) oder gemahlener Holzkohle unter Zusatz eines Bindemittels, meist Gummiarabikum, hergestellt wurde. Hier ist der Farbton von Tiefschwarz bis zart Grau durch Verdünnung vom Künstler verlässlich einstellbar und bleibt im Laufe der Alterung praktisch unverändert.

Bistertusche

Gleichfalls eher stabil und farblich, je nach Herstellungsverfahren, in frisch zubereitetem Zustand von Grau über Ockergelb bis typischerweise satt Rost- oder Kastanienbraun variierend, ist das Zeichenmittel Bister (Abb. 5). Es wird aus sogenanntem Glanzruß hergestellt, der sich als unvollständiges Verbrennungsprodukt in Holzgefeuerten Kaminen ablagert. Durch den Gehalt an öligen und harzigen Bestandteilen kann Bister einen leicht fettigen Charakter aufweisen und auf Papier auch leicht auf die Blattrückseite durchschlagen.¹⁶

Mischtuschen

Abseits aller Definitionen dürfen wir nicht vergessen, dass Künstler ihre Zeichenmittel auch nach den jeweiligen Bedürfnissen mischten. So begegnete man beispielsweise der schlecht vorhersehbaren Farbentwicklung einer Eisengallustinte nicht selten durch den Zusatz von Ruß oder anderen Pigmenten, die sofort einen satten Strich auf dem Papier erzeugten.¹⁷

Untersuchung und Unterscheidung der Tinten und Tuschen

Die Schwierigkeit bei der Unterscheidung der von Rembrandt und seinen Schülern verwendeten Zeichenmittel liegt im ähnlichen Aussehen der gealterten Aufträge von Bister, Eisengallustinte und Mischtuschen. Alle erscheinen mit dem bloßen Auge betrachtet mehr oder weniger braun, sodass die Farbwirkung als Bestimmungskriterium nicht ausreicht. Daher achteten wir zur besseren Einordnung auf weitere Phänomene, wie die Anlagerung der Zeichenmittel auf dem Papier und das Eindringverhalten, und studierten die Strichbilder mit Lupenbrillen¹⁸ und Stereomikroskop.¹⁹ Als sehr hilfreich erwies sich die zusätzliche Betrachtung unter UV-Strahlung,²⁰ da die Eisengallustinten hier in der Regel eine charakteristische, tiefviolette Fluoreszenz aufweisen und sich häufig eine im sichtbaren Spektrum nicht erkennbare, materialtypische Penetration in angrenzende Papierbereiche offenbart. Vergleichend untersuchte Probeaufstriche von Bistertuschen zeigten dagegen unter UV-Strahlung teils eine hellgelbliche Fluoreszenz, die sich möglicherweise auf die harzig-öligen Bestandteile zurückführen lässt (Abb. 6).²¹

Von 46 repräsentativen Zeichnungen, darunter sechs Rembrandt zugeordneten, wurden zudem Infrarot-Reflektographien²² aufgenommen. Dieses Verfahren bildet gleichsam den Gegenpol zur UV-Untersuchung, da reine Eisengallustinte von der IR-Strahlung durchdrungen wird und sich auf der Aufnahme nicht abbildet. Sämtliche Kohlenstoff enthaltenden Farbmittel – in unserem Fall vor allem schwarze Rußtuschen und kohlenstoffhaltige Mischtuschen – treten hingegen deutlich zutage



Abb. 8
Infrarot-Reflektographie von Kat. 137. Die in reiner Eisengallustinte geschaffene Zeichnung verschwindet. Nur spätere Hinzufügungen mit kohlenstoffhaltiger Tusche sowie der Sammlerstempel unten links bleiben sichtbar. Auch der rückseitig angebrachte Sammlerstempel tritt zutage.

Abb. 9 (rechts)
Infrarot-Reflektographie von Kat. 21. Das in reiner Eisengallustinte geschaffene Liniengerüst verschwindet, während die mit kohlenstoffhaltigem Zeichenmittel gesetzten Lavierungen sowie einige mit kohlenstoffhaltigem schwarzem Stift gezogene Vorzeichnungslinien im Gewand der Frau sichtbar bleiben.



(vgl. Kat. 137 und Abb. 8). Die kohlenstoffhaltigen Bistertuschen verhalten sich nach unseren Tests jedoch indifferent; mal sind sie auf IR-Aufnahmen sichtbar, mal bilden sie sich nicht ab (Abb. 7).²³ Auf diese Weise ist es möglich, die Zeichenmittel, wenn auch nicht abschließend, so doch ansatzweise, zu differenzieren. Zudem können eventuelle Vorzeichnungen mit kohlenstoffbasierten Stiften wie Zeichenkohle, schwarzer Kreide oder Graphit sichtbar werden (Abb. 9).²⁴ Grundsätzlich ist zu beachten, dass bei sehr satten Aufträgen auch Eisengallustinte in IR-Aufnahmen erscheinen kann, während umgekehrt bei zarten, stark verdünnten Aufträgen selbst kohlenstoffhaltige Zeichenmittel kaum sichtbar sein können. Dies erfordert eine vorsichtige Interpretation der Aufnahmen unter Berücksichtigung aller übrigen Untersuchungsergebnisse.²⁵

Nach Auswertung der Ergebnisse waren Eisengallustinten unterschiedlichster Zusammensetzung hinsichtlich Farbigkeit, Viskosität²⁶ und Bindemittelgehalt das vorrangig verwendete Zeichenmittel in Rembrandts Werkstatt. Eine Beimischung von kohlenstoffhaltigen Pigmenten ist bei vielen dieser Zeichnungen, da sie auf den Infrarotaufnahmen nicht vollständig verschwinden, in Betracht zu ziehen (Abb. 9). Typische Beispiele für Zeichnungen in reiner Eisengallustinte, die im Infrarot vollständig

Wasserzeichen

Antje Penz und Philipp Mattausch

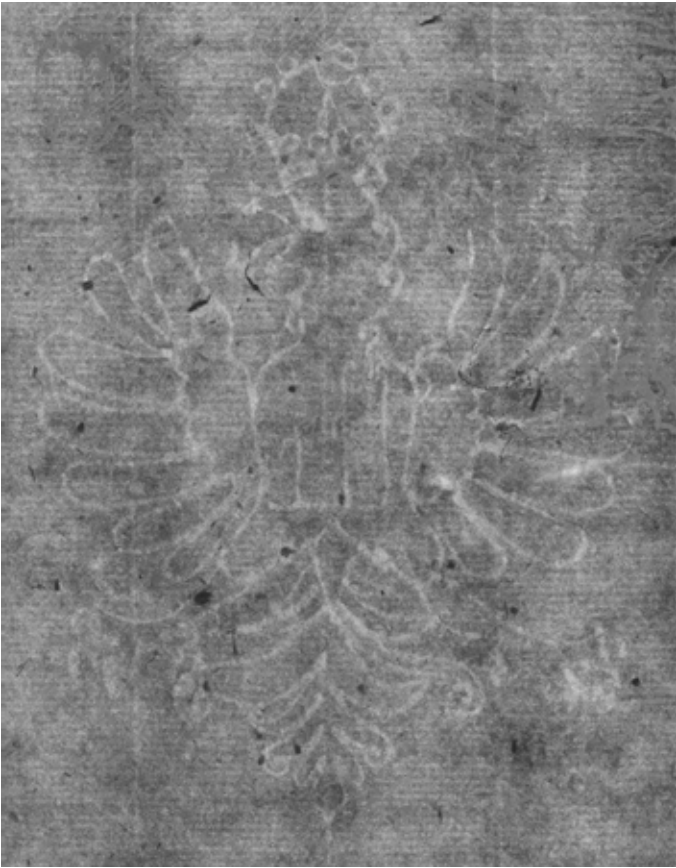
Von den 159 Zeichnungen in diesem Katalog enthalten 68 Papiere bildliche Wasserzeichen, ein Signet oder Sortenzeichen des jeweiligen Papiermachers. Im Folgenden sind diese nach Motiven gruppiert und mit aufeinanderfolgenden Wasserzeichen-Nummern (Wz) versehen¹. Die dahinter in Klammern gesetzte Katalognummer verlinkt das Wasserzeichen mit der zugehörigen Zeichnung im Katalogteil. Dort sind die Wasserzeichen – im Anschluss an die Technikbeschreibung – klassifiziert und nach Hinterding (2006, S. 21–22) das Motiv benannt. Auf eine detailliertere Beschreibung wurde verzichtet, um die Katalogköpfe nicht unnötig zu belasten. Wenn möglich, ist jedoch eine Referenz² aufgeführt und der Grad der Übereinstimmung mit einer der folgenden Kategorien³ beschrieben:

- 1. Identisch mit = alle Details des Berliner Wasserzeichens und der Siebstruktur stimmen mit denen der angegebenen Referenz überein. Beide Papiere wurden mit hoher Wahrscheinlichkeit auf demselben Sieb geschöpft.
- 2. Fast identisch mit = das Berliner Wasserzeichen und die sichtbare Siebstruktur weichen in Details geringfügig von der Referenz ab. Beide Papiere könnten auf einem zusammengehörigen Siebpaar oder zumindest in derselben Mühle geschöpft worden sein.
- 3. Vergleichbar mit = das Berliner Wasserzeichen ist am ehesten mit der angegeben Referenz zu vergleichen. In allgemeinen Merkmalen stimmt es mit dieser überein, weicht aber in vielen Details von ihr ab. Es kann hier keinerlei Verknüpfungen zur Herkunft oder Entstehungszeit abgeleitet werden.

Alle Wasserzeichen sind im Maßstab 1:1 abgebildet. Die Filzseite des Papiers ist stets dem Betrachter zugewandt. War diese nicht eindeutig zu bestimmen, ist die Vorderseite der Zeichnung dem Betrachter zugewandt (betrifft: Wz 5, 21, 45, 59). Zur weiteren Charakterisierung des Papierschöpfsiebes sind außerdem im Anschluss die Abstände aller am Original sichtbaren Kettlinien (gemessen in cm) als Zahlenfolge angegeben, wobei die fett gedruckten Zahlen die Lage des Wasserzeichens im Papier beschreiben (siehe Tab. S. 322). Die Aufnahmen der Wasserzeichen fanden 2004 und 2018 statt. In beiden Jahren wurde mit digitalen Durchlichtaufnahmen, aber unterschiedlichen Geräten gearbeitet.⁴ Alle Abbildungen wurden einheitlich mit dem Bildbearbeitungsprogramm Photoshop CS6 bearbeitet.⁵

| 1 | Mit Ausnahme von 7 kaum sichtbaren Wasserzeichenfragmenten, auf deren Abbildung daher hier verzichtet wird.
| 2 | Konsultiert wurden: Ash/Fletcher 1998; Bernstein Portal; Churchill 1935; Heawood 1957; Lindt 1964; Tschudin 1958; Hinterding 2006; Roylton-Kisch 2010; Kozak/Tomicka 2009; Laurentius/Laurentius 2007–08; Robinson 2016; Schatborn 1985; Voorn 1960. | 3 | Die Kategorien wurden in Anlehnung an Ash/Fletcher 1998 (S. 29) aufgestellt. | 4 | Kamera 2004: Canon PowerShot G2, Kamera 2018: Sony DSC R1 in Kombination mit VIS/UV-Stativ 120/80 (DI Manfred Mayer, Lieboch, Österreich); Lichtquelle 2004: Leuchttisch Mega Stahl 48×66 cm, Lichtquelle 2018: LED-Flächenlicht Power mit lichtführender Acrylglasscheibe und flexibler 24-Volt-LED-Platine, Lichtfarbe Weiß 6500K, 72×52 cm (Hansen Neon GmbH, Haselund). | 5 | Bearbeitungsschritte in Photoshop CS6: Umwandeln der Farbabbildung in Schwarz-Weiß-Abbildung, Herausarbeiten der Papierstruktur durch Anpassung von Kontrast, Helligkeit und Tonwert, teilweise Subtraktion von Auf- und Durchlichtaufnahme, Zuschneiden der Abbildung und Einstellen der Bildgröße auf Maßstab 1:1.

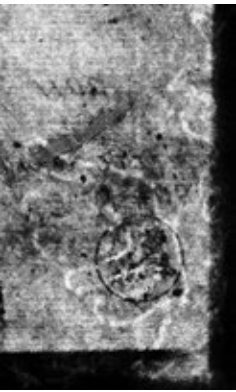
Adler, einköpfig



Wz 1 (Kat. 14)



Wz 2 (Kat. 115)



Wz 3 (Kat. 137)

Nicht nur Rembrandt, der größte Künstler in Hollands Goldenem Jahrhundert, war ein großartiger Zeichner, sondern auch seine zahlreichen Schüler und Mitarbeiter. Diese konnten sich dem prägenden Einfluss des Meisters nicht entziehen. Sie behandelten nicht nur dieselben Themen wie jener, sie zeichneten sogar in seinem Stil. Das führte schon bald zu Verwechslungen von Arbeiten Rembrandts und der Mitarbeiter, die meisten Zeichnungen im Stil des Meisters galten als Werke von seiner Hand. Doch hat sich in den letzten Jahren die Beurteilung grundlegend verändert: Viele der einst Rembrandt zugeschriebenen Blätter werden heute als Werke seiner Schüler und Mitarbeiter betrachtet.

Die vorliegende Publikation, die den 2006 erschienenen Katalog der eigenhändigen Arbeiten Rembrandts im weltberühmten Bestand des Berliner Kupferstichkabinetts ergänzt, dokumentiert diejenigen Zeichnungen, die heute Schülern wie Gerbrand van den Eeckhout, Ferdinand Bol, Willem Drost, Arent de Gelder und anonymen Meistern zugewiesen werden. Die Aussonderung aus dem Werk Rembrandts und die Zuordnung zu anderen Künstlern ist das Ergebnis der kennerschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem komplizierten zeichnerischen Komplex. Über 150 Zeichnungen werden mit kritischen Einzelbeiträgen behandelt.

SANDSTEIN

