

# INHALT

## *Contents*

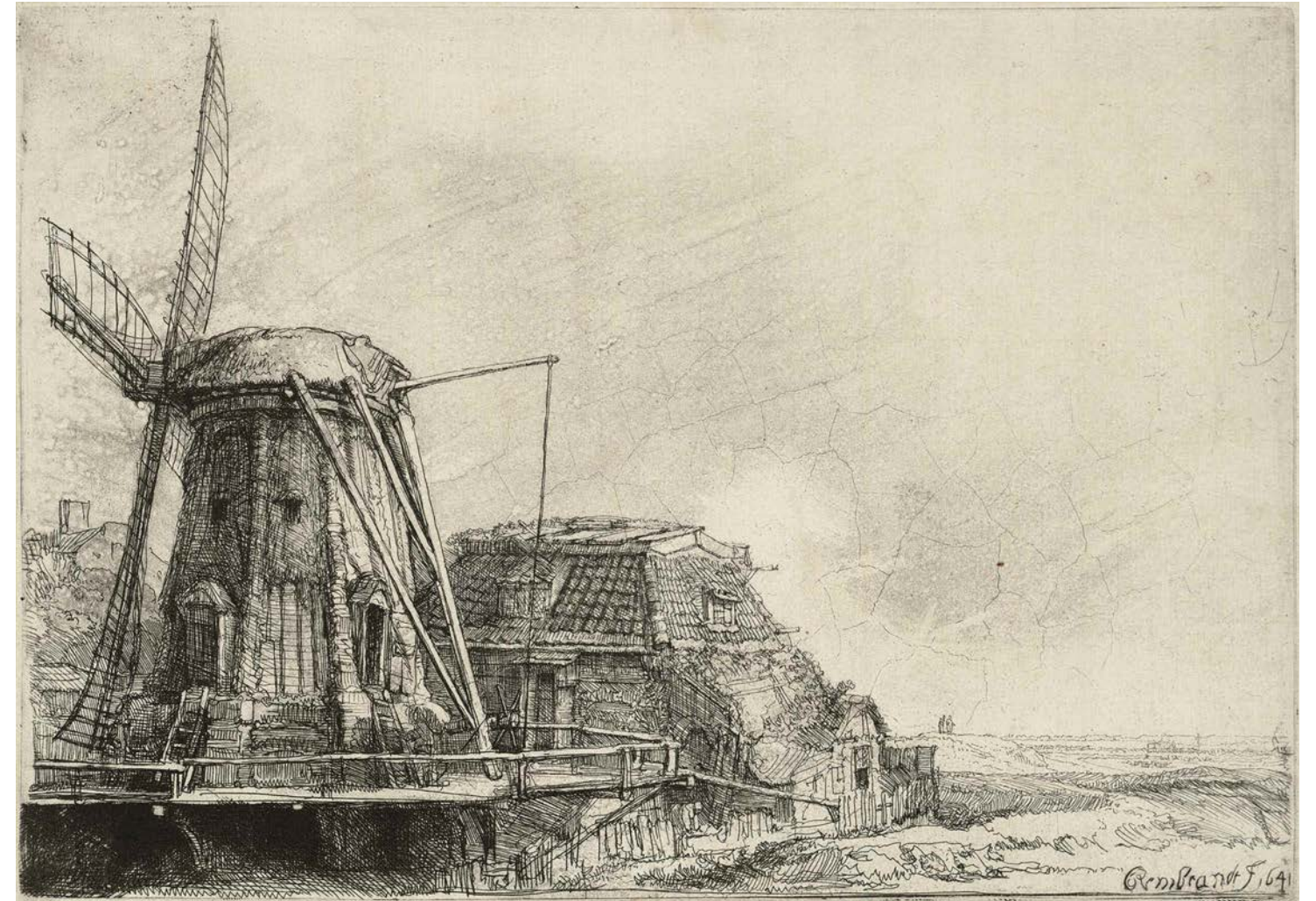
Vorbemerkung und Dank	6	<i>Preface</i>
Einführung	8	<i>Introduction</i>
Anfänge	14	<i>Beginnings</i>
Phantastische Englandansichten	30	<i>Imaginary views in England</i>
Neue Sicht der Landschaft in Zeichnung und Radierung	44	<i>A new approach to landscape in drawings and etchings</i>
Eindrücke von einer Reise in die Provinz	58	<i>Impressions gained on a journey to the regions of Utrecht and Gelderland</i>
Einige Korrekturen der Chronologie	70	<i>Some chronological revisions</i>
<i>Das Bauernhaus am Waldrand, Das Bootshaus</i> und weitere Landschaften	78	<i>'Cottage near the Entrance to a Wood', 'The Boat House'</i> <i>and other landscapes</i>
Topographische Ansichten Amsterdams in schwarzer Kreide	86	<i>Topographical views of Amsterdam in black chalk</i>
Die Landschaftsauffassung in Zeichnungen von 1648 und anschließende Studien	112	<i>Approach to landscape in drawings from 1648</i> <i>and related works</i>
Ansichten von Diemen und andere 1649–1650 geschaffene Studien	138	<i>Views of Diemen and other studies</i> <i>from 1649–50</i>
Intensive Auseinandersetzung mit der Landschaft in Radierung und Zeichnung 1650	160	<i>Intensive engagement with landscape</i> <i>in etchings and drawings, 1650</i>
Radierungen und Zeichnungen von 1651–1652	184	<i>Etchings and drawings, 1651–52</i>
<i>Der Waldsaum</i> und weitere Zeichnungen aus der Zeit um 1652	212	<i>'Clump of Trees with Vista' and drawings from around 1652</i>
Eindrücke einer erneuten Reise in die Provinzen Utrecht und Gelderland und verwandte Studien	226	<i>Impressions from a second journey to the regions of Utrecht</i> <i>and Gelderland, and related studies</i>
Licht und Atmosphäre	248	<i>Light and air</i>
Malerische Abstraktionen	270	<i>Painterly abstractions</i>
Späte Landschaften	298	<i>Late landscapes</i>
Stilistische Veränderungen um 1655	306	<i>Stylistic changes around 1655</i>
Rembrandts letzte Landschaft?	320	<i>Rembrandt's last landscape?</i>
Schlussbemerkung	324	<i>Conclusion</i>
Anmerkungen	326	
	342	<i>Notes</i>
Bibliographie	358	
	363	<i>Bibliography</i>
Abbildungsnachweis	368	
	368	<i>Photographic acknowledgements</i>

# NEUE SICHT DER LANDSCHAFT IN ZEICHNUNG UND RADIERUNG

## *A new approach to landscape in drawings and etchings*

Im Jahre 1641, als Rembrandt 35 Jahre alt wird, vollzieht sich ein spürbarer Wandel in seiner Landschaftsauffassung. Gegenüber den London-Ansichten von 1640, in denen das Helldunkel sich über die Darstellung ausbreitet, die Formen verschleiert, sie im Dunst verschwimmen lässt und sich der Raum in horizontalen Schichten aufbaut, denen sich alle Bildgegenstände eingliedern, rückt nun ein zentrales Motiv in den Vordergrund. Rembrandt beschreibt es nun auch bis ins Kleinste. Der Künstler beginnt nun, Amsterdam und seine weitere Umgebung zu erwandern und auf Streifzügen das Gesehene so genau festzuhalten, dass es für jeden wiedererkennbar ist. Wie F. Lugt in seiner berühmten Abhandlung von 1921 dargelegt hat, sind viele der gezeichneten Motive genau lokalisierbar. Zunächst dürfte der Künstler nicht die Viertel Amsterdams aufgesucht und das pulsierende urbane Leben festgehalten haben, sondern er begab sich an den Rand der Stadt und zeichnete einzelne ausgefallene Gebäude. Er entdeckt nun die Schönheit am realen Objekt und in den Einzelteilen, die es so besonders und unverwechselbar machen. Die Bildgegenstände finden Einzug in einer Reihe von Radierungen, von denen drei 1641 datiert sind. Vergegenwärtigen wir uns diesen Wandel zunächst anhand der Radierungen, wie etwa dem Blatt (Abb. 33), in dem der Künstler eine Windmühle und das daneben stehende Haus zwischen der Looiers- und der Passeerdergracht in Amsterdam festgehalten hat.<sup>72</sup> Jedes Detail, jede bauliche Besonderheit und sogar die Zeichen einer beginnenden Verwitterung sind so genau vermerkt, dass eine Wiedererkennung der Mühle ein Leichtes war. Die umgebende Landschaft wird dagegen vernachlässigt, ja ausgeblendet. Die körperhafte Substanz des Bauwerks ist nun ganz in den Vordergrund gerückt, dominiert das Bildgeschehen und ist nicht mehr in das Liniensystem ein-

The year 1641, in which Rembrandt turned thirty-five, saw a marked change in his approach to landscape. Unlike in the English views of 1640, for example, in which the contrast between light and shade extends over the entire image, blurring individual forms in a general haze, and in which space is articulated in horizontal layers and all pictorial elements are arranged in accordance with them (figs. 17–20), he now focused on single motifs and depicted these in minute detail. He began exploring Amsterdam and its environs on foot, capturing what he saw on these walks in a manner that made the sites easily recognisable to others. As Frits Lugt showed in his major publication of 1920, many of the motifs can be precisely located. At first, the artist seems to have ignored Amsterdam itself and its pulsating life, choosing to draw notable buildings on the edge of the city. He discovered beauty in real objects and in the features that made them special and unmistakable. Such motifs also formed the subject of a number of etchings, three of which bear the date 1641. One of these, showing a windmill and the adjacent house between the Looiersgracht and Passeerdergracht canals in Amsterdam, will serve to illustrate the change in approach (fig. 33).<sup>69</sup> Every detail and every distinctive aspect of the buildings, including the first signs of weather-induced dilapidation, are registered so exactly that anyone could identify them. The surrounding landscape, however, is all but ignored. Attention focuses instead on the physical presence of the buildings, which dominate the image and are no longer embedded in a linear framework in the manner of the English views. Similarly, by leaving the sky light in tone Rembrandt eschewed effects of light and shade in favour of a precise record of the motif. He was clearly no longer satisfied with accommodating reality to his imagination. Instead, he had started to investigate the world around him, cast-



gebunden wie die Gebäude in den London-Ansichten. Man beachte auch, dass der Künstler den Himmel hell lässt, somit auf ein Helldunkel zugunsten der detaillierten Beschreibung des Motivs verzichtet. Nun genügt es ihm nicht mehr, Gesehenes seiner Phantasie anzupassen. Er entdeckt vielmehr die ihn umgebende Wirklichkeit und sucht die Dinge mit analysierendem Blick auf dem Papier festzuhalten, wobei sich der Fokus auf ein Einzelobjekt richtet. Auch bei der Radierung *Der Bauernhof bei dem großen Baum* (Abb. 34) tritt das Gebäude ganz in den Vordergrund,<sup>73</sup> ist nicht mehr verwoben mit der Landschaft, sondern kapselt sich von dieser ab. Sie ist nur undeutlich zu erkennen und rückt in die Tiefe. Der Künstler widmet sich mit Leidenschaft der Beschreibung des auffälligen Daches, das wegen der entstandenen Löcher verschiedentlich ausgebessert werden musste. Die Bewohner in der Tür, ein Boot neben einem Steg am Wasser und schwimmende Enten lassen aus der Darstellung eine Alltagsszene werden, mit der uns der Künstler sagen will, dass er vor Ort war und alles so gesehen hat. Auch der mächtige Baum vor der Hütte ist in seiner Unverwechselbarkeit getreu geschildert. Anders als in den London-Ansichten ist die Vegetation nicht mehr Teil eines

Abb. 33—  
Die Windmühle, dat. 1641, Radierung und Kaltnadel, 151 x 210 mm, Albertina, Wien, DG1926/396

Fig. 33—  
*The Windmill*; inscribed 'Rembrandt f. 1641' (lower right); etching and drypoint, 151 x 210 mm; Vienna, Albertina, DG1926/396

ing an analytical gaze on physical phenomena and registering them on paper in the form of individual objects.

The etching *Landscape with Cottage and Large Tree* (fig. 34), also dated 1641, again focuses on a building not interwoven with the landscape, which is banished to the background and depicted vaguely.<sup>70</sup> Rembrandt obviously delighted in representing the ruinous roof, with its several holes in need of repair. By showing the occupants at the entrance, a boat on the ground near the landing stage and ducks swimming in the water, he transformed the view into an everyday scene and thus indicated to the beholder that he had been there and witnessed everything as he portrayed it. The large tree in front of the cottage is likewise recorded as wholly *sui generis*. Unlike in the English views, the vegetation is not absorbed



alles umgreifenden Natur-Kosmos, sondern sie behauptet sich in ihrer ganzen Individualität. Auf einem weiteren, 1641 datierten Blatt, *Der Bauernhof und der Heuschober* (Abb. 35),<sup>74</sup> ist das bildbestimmende Gehöft nicht auf der linken Seite im Vordergrund angeordnet, sondern in die Mitte verlegt und dominiert dort in seiner nicht minder minutiös durchgezeichneten Form den umgebenden Raum. Ein Weg legt sich wie ein Gürtel um die zur Einheit verschmolzene Gebäudegruppe und fällt leicht zu dem unten gelegenen Bach ab, sodass er mit einem großen Schwung die

into an all-encompassing natural cosmos, but asserts itself in all its individuality. The third etching dated 1641, *Landscape with Cottage and Haystack* (fig. 35),<sup>71</sup> shifts the main motif, a no less intricately limned cottage and haystack, from the left foreground to the centre, where they combine to form a unit that dominates the surrounding space. A path winds its way around the buildings and dips slightly towards the stream in the foreground, coursing through the landscape in a large curve. The cottage lies in an isolated spot: the outlines of Amsterdam appear on the horizon on

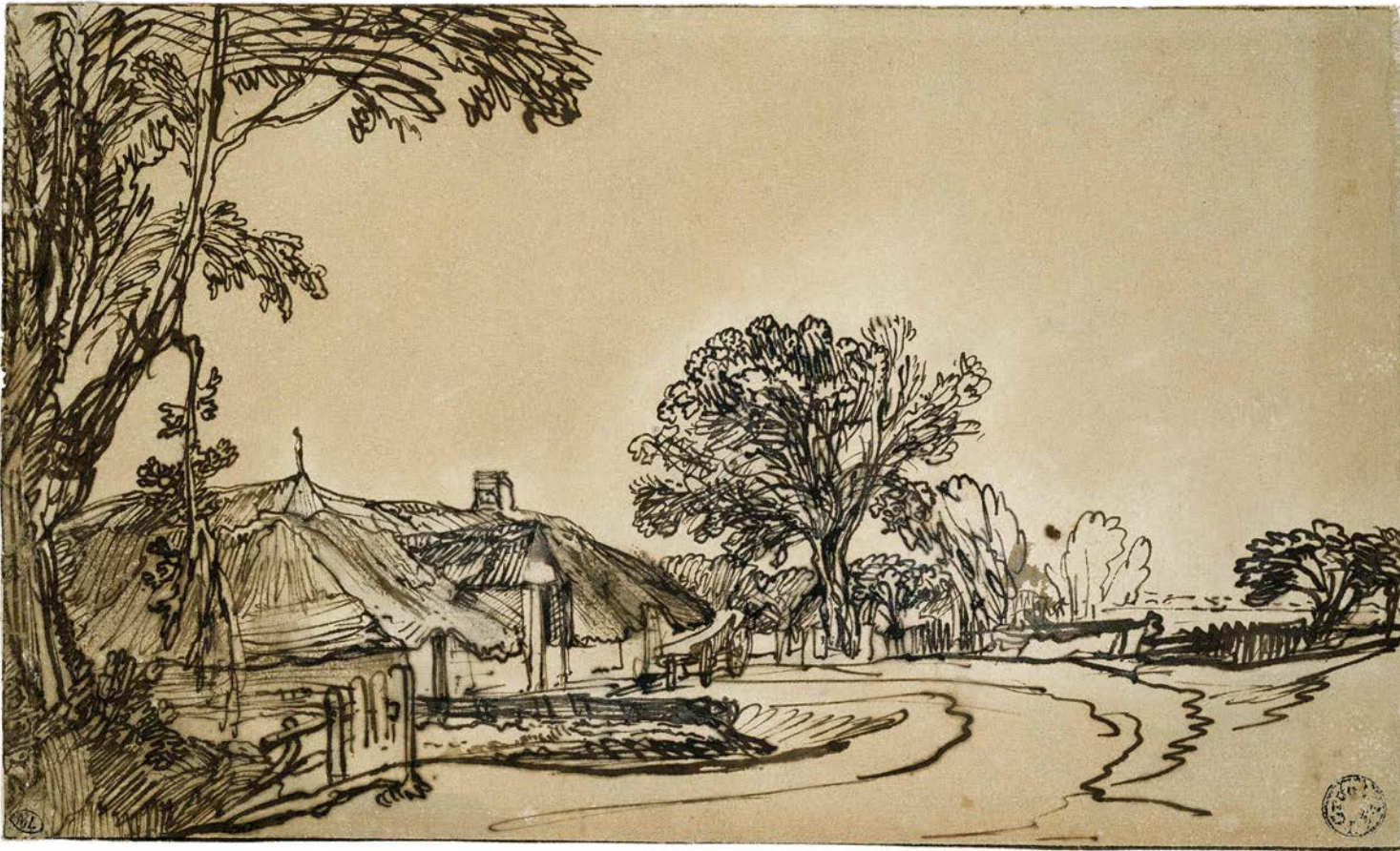
Abb. 34\_\_\_\_  
Landschaft mit Bauernhof und großem Baum, dat. 1641, Radierung, 127 x 320 mm, Albertina, Wien, DG1926/385



Fig. 34\_\_\_\_  
*Landscape with Cottage and Large Tree*; inscribed 'Rembrandt f 1641' (lower right); etching, 127 x 320 mm; Vienna, Albertina, DG1926/385

Abb. 35\_\_\_\_  
Bauernhaus mit Heuschober, dat. 1641, Radierung mit etwas Kalttnadel, 132 x 324 mm, Albertina, Wien, DG1926/384

Fig. 35\_\_\_\_  
*Landscape with Cottage and Haystack*; inscribed 'Rembrandt f. 1641' (lower right); etching with some drypoint, 132 x 324 mm; Vienna, Albertina, DG1926/384



Landschaft durchzieht. Das Gehöft liegt offenbar an einem entlegenen Ort außerhalb einer Siedlung, denn seitlich ergibt sich ein Ausblick in die Ferne, wo auf der linken Seite am Horizont die Silhouette von Amsterdam sichtbar wird und rechts inmitten einer dichten Baumreihe das Haus Kostverloren an der Biegung der Amstel.<sup>75</sup>

Die neue, sich um 1641 abzeichnende Landschaftsauffassung Rembrandts lässt sich in gleicher Weise in seinen Zeichnungen nachvollziehen. Wie O. Benesch festgestellt hat, ähneln die Bauernhäusern auf einer Zeichnung im Louvre (Abb. 36)<sup>76</sup> der *Hütte bei dem großen Baum* (Abb. 34) und ihre Lage an einem gewundenen Weg kehrt beim *Bauernhaus mit dem Heuschober* (Abb. 35) wieder. Selbst die Gestaltung der Dächer der Häuser sowie des Baumes mit seinem massigen Stamm und den hervorstechenden Ästen ist vergleichbar. Die Unterschiede zu den England-Ansichten und den ihnen verwandten Zeichnungen treten wiederum deutlich zu Tage. Rembrandt verzichtet auf eine kompositionelle Gliederung entlang der Horizontalen und ein vereinheitlichendes, alles umhüllendes Helldunkel, vielmehr strukturiert er den Raum, indem er die Motive detailliert herauszeichnet, sie individuell hervortreten lässt und plastisch voneinander absetzt. Das Auge gleitet nicht mehr von links nach rechts und über die parallelen Ebenen hinweg sanft in die Tiefe, sondern wird durch den geschwungenen Weg dynamisch in den Raum hineingeführt. Dieser

Abb. 36\_\_\_\_  
Bauernhäuser unter Bäumen an einer Straße, Feder in Braun, braun laviert, 141 x 237 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. RF29029

Fig. 36\_\_\_\_  
*Cottages with Trees beside a Road*; pen and brown ink with brown wash, 141 x 237 mm; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF29029

the left, while on the right Kostverloren House nestles among trees on a bend in the river Amstel.<sup>72</sup>

The new approach to landscape apparent in the etchings of 1641 can also be discerned in the artist's drawings. As Otto Benesch noted, the cottages in a drawing in Paris (Louvre; fig. 36)<sup>73</sup> resemble their counterpart in *Landscape with Cottage and Large Tree* (fig. 34) and their position on a curving path recalls *Landscape with Cottage and Haystack* (fig. 35). Even the forms of the roofs and the tree, with the branches spreading from a sturdy trunk, are similar to those in the former etching. The drawing differs from the English views just as clearly and in the same way as the etchings: the composition is not grounded in horizontals and there is no trace of an all-embracing, unifying contrast of light and shade. Instead, space is articulated by distinctively detailed motifs that stand out individually and are distinguished from one another as volumes. The viewer's eye no longer moves





Abb. 77—  
Der Nieuwezijds Voorburgwal  
in Amsterdam, schwarze Kreide,  
85 x 164 mm, die oberen Ecken  
gerundet, Amsterdam, Rijks-  
museum, Inv. RP-T-1930-64

Fig. 77—  
*The Nieuwezijds Voorburgwal  
Canal, Amsterdam*; black chalk,  
85 x 164 mm (upper corners  
rounded); Amsterdam, Rijks-  
museum, RP-T-1930-64



Abb. 78—  
Der Nieuwezijds Voorburgwal  
in Amsterdam, schwarze Kreide,  
92 x 161 mm, die oberen Ecken  
gerundet, Aachen, Suermondt-  
Ludwig-Museum, Inv. BK 483

Fig. 78—  
*The Nieuwezijds Voorburgwal,  
Amsterdam*; black chalk, 92 x  
161 mm (upper corners rounded);  
Aachen, Suermondt-Ludwig-  
Museum, BK 483



Abb. 79—  
Brücke über die Amsterdamer  
Heerengracht (*recto*), schwarze  
Kreide, 78 x 156 mm, die oberen  
Ecken gerundet, Aachen,  
Suermondt-Ludwig-Museum,  
Inv. BK 482

Fig. 79—  
*Bridge over the Heerengracht,  
Amsterdam*; black chalk, 78 x  
156 mm (upper corners rounded);  
Aachen, Suermondt-Ludwig-  
Museum, BK 482 (*recto*)



Abb. 80—  
Das Haus Kostverloren (*verso*),  
schwarze Kreide, 78 x 156 mm,  
Aachen, Suermondt-Ludwig-  
Museum, Inv. BK 482

Fig. 80—  
*Kostverloren House*; black chalk,  
78 x 156 mm; Aachen, Suer-  
mondt-Ludwig-Museum, BK 482  
(*verso*)

Blatt in Berlin (Abb. 76) an den oberen Ecken rund beschnitten. Sie nähern sich in den Maßen der Gruppe der Zeichnungen in Wien und Breslau (Abb. 69–73) an, weshalb man vermutet hat, dass sie alle zu ein und demselben Skizzenbuch gehört haben könnten.<sup>150</sup> Dies ist möglich, wenngleich sich bei den Blättern in Amsterdam und Aachen stilistische Unterschiede feststellen lassen. Der Kreidestrich ist weicher, isoliert die Bildelemente nicht mehr voneinander, sondern fasst sie stärker zusammen. Der Künstler verwendet breitere Linien, die sich untereinander verbinden und homogene Flächen bilden und durch Variation im Aufdruck unterschiedliche Tonvaleurs entstehen lassen. Häuser und Bäume werden durch kräftiger aufgesetzte Striche herausgearbeitet, doch bleiben sie untrennbar mit dem Strichverband verwoben. Ein malerisches Helldunkel erfüllt die Szenarien, wodurch der Nachdruck weniger auf die topographische Genauigkeit als auf die atmosphärische Wirkung gelegt wird. Besonders interessieren den Künstler die mannigfachen Spiegelungen auf dem Wasser. Sie rühren von den Häusern am Ufer oder von den Booten her, die beim Gleiten über die Oberfläche kreisrunde Wellen hinterlassen. Die alles verbindende Linie lässt den Blick von links nach rechts und von rechts nach links gleiten und führt ihn nicht mehr trichterartig in die Tiefe wie auf den zuvor besprochenen Blättern. Allerdings treffen wir diesen Stil bereits bei dem Blatt in Breslau (Abb. 73) aus der zuvor beschriebenen Gruppe.<sup>151</sup>

Für die Zeichnungen aus Berlin, Amsterdam und Aachen sei hier eine Datierung um 1644–1646 vorgeschlagen. In der freien, abwechslungsreichen Linienführung mit den homogenen Schattenzonen und dem lebendigen Helldunkel scheinen sich Parallelen zu figürlichen Studien Rembrandts aus dieser Zeit zu ergeben. Genannt seien hier etwa die Zeichnung im Courtauld Institute für das 1645 datierte, sich aus dem Fenster lehrende Mädchen in London, die in Verbindung mit den Radierungen von 1646 (B. 193, 196, 194) entstandene Aktstudie eines sitzenden Jünglings in

sterdam<sup>143</sup> and the Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen<sup>144</sup> (figs. 76–79). The locations portrayed can again be identified exactly. Three of the works show canals and their buildings in various parts of Amsterdam as seen from bridges. The upper corners of those in Amsterdam and Aachen have been arched (figs. 77–80). Their dimensions are approximately the same as those of the set of drawings in Vienna and Wrocław (figs. 69–73), which has led some commentators to suppose that all these works belonged to one sketchbook.<sup>145</sup> That is possible, but stylistic differences nevertheless exist between the two groups. The chalk strokes in the drawings in Berlin, Amsterdam and Aachen are softer, uniting the pictorial elements rather than separating them rigorously. Lines are thicker, combine with each other to form homogeneous areas and are applied with varying pressure in order to generate different tonal values. Firmly applied strokes are used to distinguish buildings and trees, but remain an integral part of the overall web of lines. Light and shade pervade the scenes in a painterly manner, privileging atmospheric effects over topographical accuracy. The artist was evidently particularly interested in depicting reflections in water, whether of buildings along the canals or of boats leaving behind circular ripples as they moved. All-encompassing lines lead the eye slowly back and forth from left to right and right to left, no longer drawing it into the distance as into a tunnel. This style had already appeared in the drawing in Wrocław in the previous group discussed here (fig. 73).<sup>146</sup>

A date of 1644–46 would seem reasonable for the drawings in Berlin, Amsterdam and Aachen. Echoes of their free, varied use of line in combination with unified shaded areas and a vibrant play of light and shade appear in Rembrandt's figure studies at this time. Examples are a preparatory drawing in London (Courtauld Institute) for the painting of a girl leaning out of a window dated 1645, also in London (Dulwich Picture Gallery), a study of a nude young man (Bayonne, Musée Bonnat-Helleu) produced in con-



Bayonne oder das von Benesch 1647 datierte Porträt eines sitzenden Mannes mit Barett im Louvre.<sup>152</sup>

In nicht allzu großer zeitlicher Distanz könnte eine Reihe von Studien mit ganz unterschiedlichen Motiven entstanden sein, die O. Benesch zufolge ebenfalls aus einem Skizzenbuch stammen.<sup>153</sup> In diesen Zeichnungen wird die Horizontale zum vorwiegend bestimmenden Gliederungsprinzip. Sich dem schmalen Querformat des Papiers anpassend, führt eine lange, nur sanft ansteigende Schräge in die Darstellung ein. Auf einem Blatt in Berlin (Abb. 81) schauen Spaziergänger vom Amsteldijk aus den Booten nach, die den Fluss entlangfahren. Auf der gegenüberliegenden Uferseite erscheint eine gewölbte Holzbrücke, die F. Lugt vorsichtig als die kleine Brücke am Oetgenspad identifiziert hat.<sup>154</sup> Bei einem weiteren Blatt in Wien (Abb. 82) stand der Künstler auf dem Stadtwall und zeichnete das Bollwerk *Het Blauwhoofd* mit der Windmühle *De Bok*.<sup>155</sup> Links streift der Blick über das flache Terrain zu der Palisade, welche die Grenze zwischen dem Stadtkanal und dem äußeren Gewässer markiert. Ganz im Hintergrund verläuft der IJ-Fluss, der kaum mehr als zu errahnen ist. Rembrandt zeichnet das Charakteristische der Landschaft lediglich durch horizontal verlaufende Linien, die im Aufdruck leicht variieren und gelegentlich zu Schwüngen ansetzen. Einige kurze nebeneinandergesetzte Stri-

nection with three etchings of 1646<sup>147</sup> and a portrait of a seated man wearing a beret dated by Benesch to 1647 (Paris, Louvre).<sup>148</sup>

A number of drawings with widely varying motifs but, according to Benesch, coming from a single sketchbook could have originated in fairly close chronological proximity to those in Berlin, Amsterdam and Aachen.<sup>149</sup> The compositions are mostly conceived in horizontal terms. Echoing the narrow horizontal format of the sheets, long lines lead at a gentle angle into pictorial space. In one example strollers are gazing from the dyke called the Amsteldijk at boats travelling along the river (Berlin, Staatliche Museen; fig. 81). The small, arched wooden bridge that appears on the opposite bank was tentatively identified by Lugt as that on the Oetgen path.<sup>150</sup> For another drawing the artist positioned himself on the city ramparts to depict the Blauwhoofd bulwark with the Bok (Billy Goat) windmill (Vienna, Albertina; fig. 82).<sup>151</sup>

Abb. 81—  
Die Amstel beim Oetgenspad, schwarze Kreide, Spuren von Weißhöhung, 120 x 195 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 5260

Fig. 81—  
*The River Amstel near the Oetgenspad*; black chalk with touches of white heightening, 120 x 195 mm; Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 5260



che charakterisieren das stoppelige Grün. Man gewinnt den Eindruck, als würden die Linien in ununterbrochenem Fluss von links nach rechts und von dort zurück über das Papier gleiten. Die kontinuierliche, rhythmisch fließende Linie verschleift die Bildelemente miteinander und wechselt zwischen helleren und dunkleren Tönen, um den Bildebenen ein verschiedenes Gepräge zu geben. Ein weiteres, zu diesem Skizzenbuch gehörendes Blatt zeigt einen Abschnitt der Amsterdamer Befestigungsanlage mit einer dahinterliegenden Bastei (Abb. 83), die Rembrandt von unten zeichnet, auf der gleichen Ebene wie drei Figuren auf der linken Seite, die verschiedenen Tätigkeiten nachgehen.<sup>156</sup> Der sich keilförmig zum linken Blattrand hin verkürzende Stadtwall ist wiederum durch unterschiedlich breite und im Aufdruck variierte Linien, die in unterschiedliche Richtungen strömen, höchst lebendig gestaltet. Die kompositionelle Anlage, aber auch die Art, wie die Vegetation auf dem Stadtwall in breiten, langgezogenen Linien wiedergegeben ist, erinnert an Rembrandts Zeichnung im British Museum mit einer Ansicht vom Spaarndammerdijk (Abb. 101), die bereits den Stil der Landschaftsstudien der späten 1640er-Jahre ankündigt. Auf einem weiteren zugehörigen Blatt im British Museum (Abb. 84) widmete sich der Künstler einer Gruppe von Bauernhäusern, die an einem Kanal stehen.<sup>157</sup> Mit leichter Variation im Aufdruck der Kreide gelingt es ihm, die einzelnen Gebäudeteile voneinander abzusetzen. Zugleich bindet er sie durch zarte Schraffuren und

Abb. 82—  
Blick über das IJ, schwarze Kreide, 104 x 180 mm, Albertina, Wien, Inv. 17560

Fig. 82—  
*View across the IJ*; black chalk, 104 x 180 mm; Vienna, Albertina, Inv. 17560

The eye passes across the flat land on the left to the palisades marking the boundary between the city canal and the outer waters and then on to the IJ in the background. Rembrandt renders the features of the landscape exclusively by means of horizontal lines that vary slightly in firmness and occasionally take the form of small curves. Short parallel chalk strokes characterise the scrubby vegetation. Longer lines seem to glide uninterruptedly from left to right across the paper and back again. These lines, flowing rhythmically in an apparently unbroken sequence, bind together the various elements in the drawing and vary in tone so as to lend a different quality to each section of the drawing.

A further sheet from this sketchbook shows part of the Amsterdam fortifications with a bulwark behind them (Vienna, Albertina; fig. 83).<sup>152</sup> Rembrandt drew the scene from below, on a level with three figures going about various activities on the left. The ramparts, foreshortened towards the left to form a wedge shape leading into the distance, are again vividly represented by means of broad lines of differing firmness that flow in various directions. The com-





Abb. 83—  
Bollwerk der Befestigungen von  
Amsterdam, schwarze Kreide,  
104 x 183 mm, Albertina, Wien,  
Inv. 8865

Fig. 83—  
*Bulwark in the Amsterdam Fortifica-  
tions*; black chalk, 104 x 183 mm;  
Vienna, Albertina, 8865

Abb. 84—  
Bauerngehöft mit Boot am Wasser,  
schwarze Kreide, weiß und grau  
laviert, 105 x 183 mm, London,  
British Museum, Inv. Oo.9.104

Fig. 84—  
*Farm Buildings beside a Canal*;  
black chalk with white and grey  
wash, 105 x 183 mm; London,  
British Museum, Oo.9.104

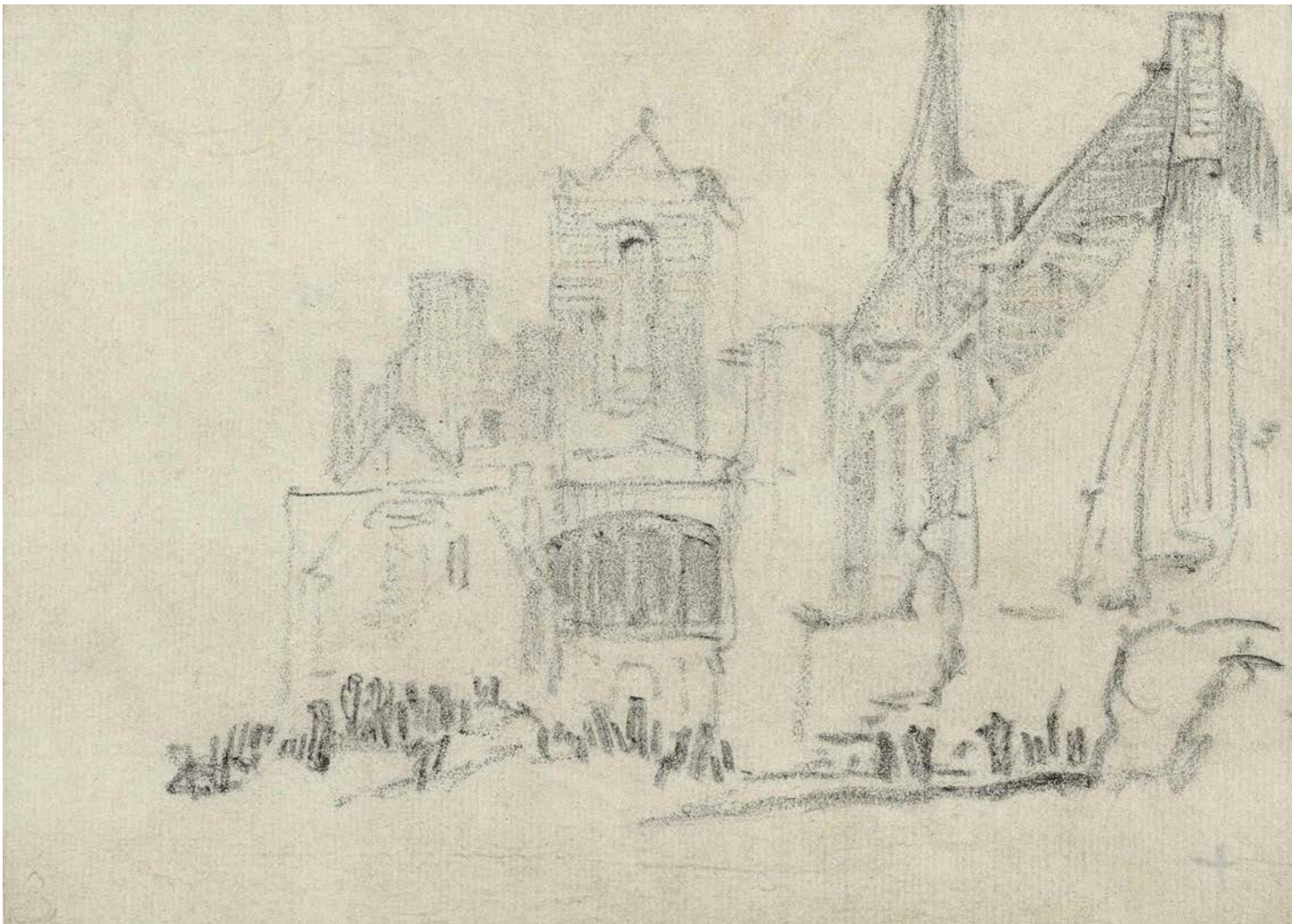


Abb. 85—  
Das alte Amsterdamer Rathaus  
während seines Abbruchs,  
schwarze Kreide, 113 x 161 mm,  
Albertina, Wien, Inv. 8866

Fig. 85—  
*Old Amsterdam Town Hall during  
Demolition*; black chalk,  
113 x 161 mm; Vienna,  
Albertina, 8866

eine leichte Lavierung zusammen, die O. Benesch und anderen zufolge allerdings eine Zufügung von späterer Hand sein soll. Werfen wir nochmals einen Blick auf die Berliner Studie mit zwei Spaziergängern am Amsteldijk (Abb. 81), die den Fluss entlang-fahrenden Booten nachschauen. In der Gliederung des Bildraumes in horizontale Streifen, die in weichen Linien sanft ineinander übergehen, besteht ein Bezug zu Rembrandts 1646 datierter Winterlandschaft in Kassel (Abb. 64). Auch bei dieser entwickelt sich die Landschaft vor den Augen der am Rande stehenden Bildfiguren. Sie leiten den Blick auf jenen Bereich im Mittelgrund, in dem sich ihr alltägliches Leben abspielt: das Wohnhaus mit dem Heuschober, eine neben einem Baum ansetzende Brücke. Genau diesen Charakter, die urbane Situation, in der sich die Menschen aufhalten

position, and the way in which the vegetation on the ramparts is rendered by long, thick lines, recall a drawing by the artist of a view from the Spaarndammerdijk that adumbrates the style of his landscape studies from the late 1640s (London, British Museum; fig. 101). Another drawing in the British Museum centres on a group of farm buildings next to a canal (fig. 84).<sup>153</sup> Slight variations in the firmness of the lines here serve to distinguish the individual architectural elements from each other. At the same time, light hatching and thin wash binds them together, both aspects that Benesch and other scholars consider to be additions by a later hand.

The approach to space in the study featuring two strollers on the Amsteldijk (fig. 81), articulating it in terms of horizontal strips that merge gently into one another, finds an echo in Rembrandt's winter landscape painting in Kassel, which is dated 1646 (fig. 64). Here, too, the landscape unfolds before the eyes of figures standing at the edge of the composition. They guide the viewer's gaze to the area in the middle ground where they live their lives, including as it does a house with a haystack next to it and a bridge beginning beside a tree in front of the house. Scenes of this type, showing an urban environment dominated by the people who inhabit it, char-



# ANSICHTEN VON DIEMEN UND ANDERE 1649–1650 GESCHAFFENE STUDIEN

## *Views of Diemen and other studies from 1649–50*

Eine Reihe von Zeichnungen ist das Ergebnis von Ausflügen nach Diemen, einem Städtchen im Südosten von Amsterdam. Wenn man den Diemerdijk entlangewandert und ihm über eine Strecke von eineinhalb Kilometern, die an dem IJ entlangführte, gefolgt war, schlug man eine Abbiegung nach rechts ein, um zu der Stadt zu gelangen.<sup>221</sup> An dieser Abbiegung (Afloop genannt), waren einige an den Diemerdijk angrenzende Häuser zu sehen.

Outings to Diemen, a village south-east of Amsterdam, prompted Rembrandt to produce a number of drawings. The village was reached by walking one-and-a-half kilometres along the Diemerdijk beside the IJ, then branching off to the right.<sup>215</sup> Several houses stood next to the Diemerdijk at this junction, called the Afloop (branch-off) in Dutch. According to Otto Benesch and other scholars, the artist returned to this spot repeat-



Abb. 122—  
Blick auf Diemen mit sitzendem Mann im Vordergrund, Feder in Braun, braun laviert, 111 x 174 mm, Privatsammlung

Fig. 122—  
*View of Diemen with Man Seated in the Foreground*; pen and brown ink with brown wash, 111 x 174 mm; private collection

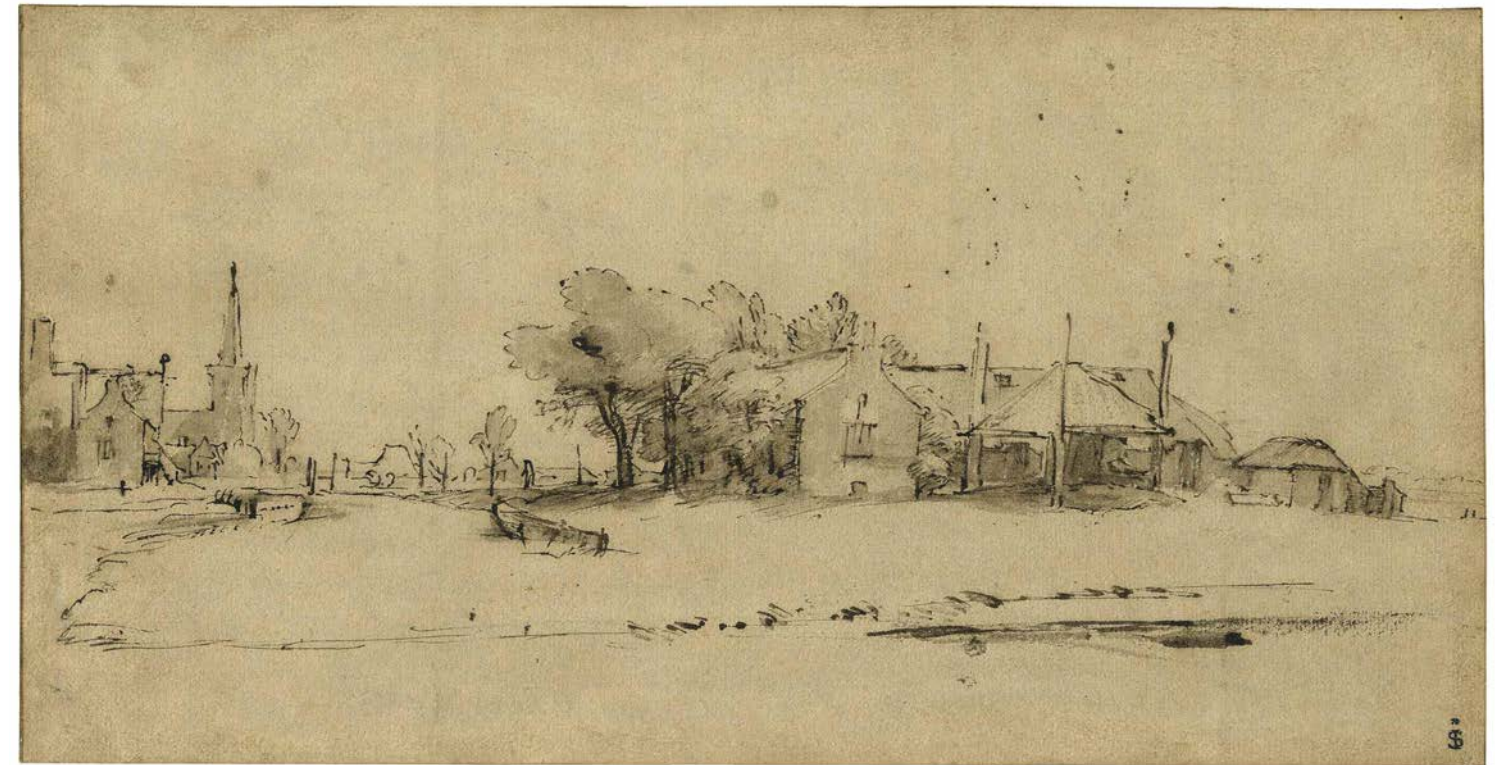


Abb. 123—  
Ansicht von Diemen, Feder in Braun, braun laviert, 146 x 280 mm, Privatsammlung New York

Fig. 123—  
*View of Diemen*; pen and brown ink with brown wash, 146 x 280 mm; private collection, New York

O. Benesch und anderen zufolge hat sich der Künstler über einen längeren Zeitraum hinweg, zwischen 1648–1653, wiederholte Male an diesen Ort begeben.<sup>222</sup> Wenngleich sich die hier besprochenen Zeichnungen im Grad der Ausführung zum Teil unterscheiden, sind sie meines Erachtens jedoch stilistisch einheitlich, was dafür spricht, dass sie kaum über viele Jahre hinweg entstanden sind. Rembrandt dürfte sie somit über einen kürzeren Zeitraum gezeichnet haben. Stilistisch liegt eine Einordnung um 1649–1650 nahe, wobei die Nähe zu den Radierungen von 1650 hinsichtlich der zarten und detaillierten Linienführung und der Feinheit der Lichtstimmung für eine Nähe zu dem späteren Datum spricht. Einzelne Gebäude der Stadt sind zwar teilweise unterschiedlich wiedergegeben, was jedoch darauf schließen lässt, dass sich der Künstler die Freiheit genommen hat, Änderungen vorzunehmen. Auf einem Blatt in Privatbesitz (Abb. 122) erscheint das Städtchen von Norden mit einem Rastenden im Vordergrund, der wie Rembrandt die Gebäude am Ortseingang festhält.<sup>223</sup> Der flüssige Vortrag mit dicken Federlinien erinnert unmittelbar an die Ansichten von Houtewaal in Rotterdam (Abb. 109) und der Amstel mit Badenden in Berlin (Abb. 113). Von einem näheren Standpunkt aus hat Rembrandt Diemen in einer anderen Zeichnung festgehalten (Abb. 123), welche die gleiche rasche Linienführung, aber eine reichere Lavierung aufweist.<sup>224</sup> Die Raumfassung mit dem weitgehend unbehandelt gelassenen Vordergrund und den entlang einer Horizontalen angeordneten Gebäuden ist die gleiche, weshalb zwischen den beiden Blättern keine große Zeitspanne liegen dürfte. Wenn bei der Studie von

edly over a period extending from 1648 to 1653.<sup>216</sup> Although the drawings discussed in this section vary in their degree of finish, in my opinion they are so unified in style that they are unlikely to have been produced over such a long period. On stylistic grounds a date of 1649–50 would seem probable, with the proximity to the artist's etchings of 1650 apparent in the fine, detailed lines and the subtle moods generated by light telling in favour of an origin in that year. Some buildings in the village are depicted differently from one sketch to another, yet that seems to indicate that Rembrandt took the liberty of altering what he saw.

One drawing shows Diemen from the north with a man sitting in the foreground who, like Rembrandt himself, is drawing the buildings on the edge of the village (private collection; fig. 122).<sup>217</sup> The thick, fluidly drawn pen lines immediately bring to mind the view of Houtewaal and that of the Amstel with the bather (figs. 109, 113). In another sketch, which exhibits the same swiftly drawn lines, but heavier wash, the artist has moved closer to the village (fig. 123).<sup>218</sup> The depiction of space, with a largely blank foreground and buildings arranged in a horizontal line, is the same in both works, suggesting that they originated at more or less the same time. Artistic reasons may have induced Rembrandt,



Diemen mit dem Zeichner die Durchfensterung der Fassade geändert und rechts daneben kein Heuschöber zu erkennen ist, so könnte Rembrandt diese Abwandlung aus künstlerischen Beweggründen heraus gemacht haben. Vielleicht verkürzte er das Haus und ließ den Schober und das niedrige Gebäude rechts weg, um den Blick in die Umgebung freizugeben.<sup>225</sup> Andere Autoren sind allerdings der Ansicht, dass das Gehöft genau in dieser Zeit umgebaut worden sein könnte.<sup>226</sup> In drei Zeichnungen hat er die Stadt in wesentlich größerer Entfernung festgehalten. Auf einem Blatt im Teylers Museum (Abb. 124) erscheinen die Häuser am Diemer Afloop (Ablauf) und die Stadt im Hintergrund.<sup>227</sup> Auf einem anderen in Rotterdam (Abb. 125) hat Rembrandt die Ortschaft vom Diemerweg aus festgehalten.<sup>228</sup> Er fasst die Silhouette zu einem schmalen horizontalen Streifen zusammen, der sich über die gesamte Breite zieht und die Komposition in zwei Hälften teilt. In einem weiteren Blatt in London (Abb. 126) ist Diemen wiederum in seiner Gesamtheit, aber aus größerer Nähe erfasst.<sup>229</sup> Aufgrund des geänderten Betrachterstandpunktes rücken der Kirchturm, das Haus mit dem steinernen Seitengebäude mit durchfenstertem Giebel sowie der Heuschöber weiter auseinander.<sup>230</sup> Auf dem Weg läuft uns ein Bauer mit Milchkübeln entgegen, ein Motiv, das auf der Radierung *Die Landschaft mit dem Milchmann* (Abb. 153) wiederkehrt.<sup>231</sup> In diesen drei Studien sind die Linien feiner, kürzer, setzen häufiger ab, und die Lavierung fasst stärker zusammen. Der Grund hierfür ist, dass das Motiv in der Ferne liegt und die Gebäude somit kleiner sind. Licht und

in the first study, to change the actual fenestration of the large farm building to the right of the church and to omit the haystack and the hut visible to the right of that building in the second drawing. The latter alteration was perhaps made in order to open up a (partly imaginary) view of the distant surroundings,<sup>219</sup> although some commentators have seen it as evidence that construction work might have been undertaken at this time.<sup>220</sup>

Three drawings show the village from considerably farther away. In one of these it appears in the background, with the buildings at the Afloop in the foreground (Haarlem, Teylers Museum; fig. 124).<sup>221</sup> Another depicts it from the Diemerweg (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; fig. 125).<sup>222</sup> This view compresses the outlines of the village into a narrow horizontal strip that extends across the full width of the sheet, dividing the composition in two. The third drawing again features the village as a whole, but from a closer viewpoint (London, Courtauld Institute; fig. 126).<sup>223</sup> From here, the church tower, the farmhouse with windows in the gable of its adjoining stone building and the haystack appear farther apart.<sup>224</sup> A farmer carrying buckets of milk is walking along the path towards the beholder, a motif that recurs in the dated etching of 1650 *Land-*

Abb. 124—  
Blick auf Diemen, Feder in Braun,  
braun laviert, 95 x 176 mm, Haar-  
lem, Teylers Museum, Inv. O\* 58

Fig. 124—  
*View of Diemen*; pen and brown ink  
with brown wash, 95 x 176 mm;  
Haarlem, Teylers Museum, O\* 58



Abb. 125—  
Blick auf Diemen, Feder in Braun,  
braun und grau laviert, 104 x 184 mm,  
Rotterdam, Museum Boijmans Van  
Beuningen, Inv. MB/T 22

Fig. 125—  
*View of Diemen*; pen and brown  
ink with brown and grey wash,  
104 x 184 mm; Rotterdam, Museum  
Boijmans Van Beuningen, MB/T 22

Abb. 126—  
Blick auf Diemen, Feder in Braun,  
braun laviert, 88 x 155 mm,  
London, Courtauld Institute  
Galleries, Inv. 199

Fig. 126—  
*View of Diemen*; pen and brown ink  
with brown wash, 88 x 155 mm;  
London, Courtauld Institute  
Galleries, 199





genstück zu dieser Zeichnung gleichen Formats befindet sich ebenfalls in der Albertina (Abb. 177).<sup>305</sup> Es zeigt Bauernhäuser neben Bäumen an einem Kanal, die Rembrandt mit dünnen Federlinien in feiner Beobachtung der im Licht hervorperlenden Blätterformationen wiedergibt. Wiederum ist ein neues Gespür für die atmosphärischen Werte festzustellen, welche die Landschaft in ein intensiv strahlendes Sonnenlicht taucht, das die Baumkronen partiell streift und die Wasseroberfläche zum Spiegeln bringt. In der zeichnerischen Präzision und der Feinheit, mit der die Einzelheiten umrissen sind, schließt eine Zeichnung in Paris Abb. 178) mit Häusern unter Bäumen an die beiden Blätter der Albertina an.<sup>306</sup> Wenngleich nicht ganz deutlich ist, in welcher Verbindung die Bäume mit dem linken Haus stehen, aus dem sie herauszuwachsen scheinen, besticht die Schärfe der Beobachtungsgabe in dieser Studie. Äußerst vielfältig ist

Abb. 176—  
Bauerngehöft unter Bäumen, von einem Zaun umgeben, Feder in Braun, braun laviert, 118 x 179 mm, Albertina, Wien, Inv. 8873

Abb. 177—  
Bauernhäuser, an einem Kanal gelegen, Feder in Braun, braun laviert, 118 x 180 mm, Albertina, Wien, Inv. 8872

Abb. 175—  
Der Omval, dat. 1645, Radierung und Kaltnadel, 184 x 225 mm, Albertina, Wien, DG1926/359

Fig. 176—  
*Farmstead amid Trees Surrounded by a Fence*; pen and brown ink with brown wash, 118 x 179 mm; Vienna, Albertina, 8873

Fig. 177—  
*Farm Buildings beside a Canal*; pen and brown ink with brown wash, 118 x 180 mm; Vienna, Albertina, 8872

Fig. 175—  
*The Omval*, inscribed 'Rembrant 1645' (lower right); etching and drypoint, 184 x 225 mm; Vienna, Albertina, DG1926/359





die Gestaltung der Bäume, deren Zweige sich in unterschiedliche Richtungen strecken und deren tausende Blätter einen silbrigen Glanz entfalten. Manche der Kronen blinken im Licht auf und werfen luftige Schatten auf das darunterliegende Geäst. Die Zeichnung wurde unlängst Pieter de With zugeschrieben,<sup>307</sup> von dem man annimmt, dass er in den frühen 1650er-Jahren ein Schüler Rembrandts war (gestorben nach 1689). In Zeichnungen de Withs wie der Landschaft mit Fischern in der Fondation Custodia (Abb. 179) ist zwar das Streben nach einer vergleichsweise differenzierten Beschreibung der Vegetation festzustellen, doch bleiben die Bäume in ihrer Gesamtform eigentümlich unbestimmt.<sup>308</sup> De With baut seine Landschaft aus Versatzstücken auf, und ist nicht in der Lage, einen Raum zu schaffen, der einheitlich von Licht und Atmosphäre durchdrungen ist. Das tiefe Erleben, die fast liebende Hingabe an die Schönheit der Natur, die sich in den Zeichnungen Rembrandts im einzelnen Blatt wie im Wuchs eines ganzen Baumes manifestiert, fehlt diesem Künstler. Aus diesem Grund lässt sich die Zeichnung in Paris auch nicht in dessen Werk eingliedern.

Bei der Radierung der Landschaft mit drei Giebelhütten (Abb. 146) haben wir festgestellt, dass einzelne Bäume eine prominente Rolle in der Darstellung einnehmen können. In Zeichnungen der Folgezeit können sie sogar zum Hauptmotiv werden, wobei sich

light dissolves detail, as seen in the foliage on the right in the drawing. A further sketch presumably dates from this time (Chatsworth, The Devonshire Collections; fig. 174).<sup>293</sup> It includes the small Omval peninsula in the Amstel. The river forked here, leading on the left to the Watergraafsmeer lake and continuing on the right as the Amstel. In 1645 Rembrandt had made the Omval the subject of an etching (fig. 175).<sup>294</sup> In the drawing he faithfully represented the windmill and the large stone tavern on the peninsula, along with the wooden poles on the right that provided light signals for ships.<sup>295</sup> Benesch dated the sketch to 1653, but the fine, needle-sharp lines, the pale, diaphanous wash and the light-filled ground, which suffuses everything evenly, suggest an earlier origin.<sup>296</sup>

Another horizontally orientated drawing, this time featuring farmhouses standing sedately amid trees in the centre of the

Abb. 178—  
Bauernhäuser unter Bäumen,  
Feder in Braun, braun laviert,  
81 x 167 mm, Paris, Fondation  
Custodia, Collection Frits Lugt,  
Inv. 221

Fig. 178—  
*Farm Buildings amid Trees*; pen  
and brown ink with brown wash,  
81 x 167 mm; Paris, Fondation  
Custodia, Collection Frits Lugt,  
Inv. 221



der Künstler nun weniger für prachtvoll belaubte Baumgruppen mit voluminösen Kronen interessiert als für Bäume mit ausgefallenen Formen, knorrigen blattlosen Ästen, oder mit einer wild sprießenden Belaubung. Sie sind Wind und Wetter ausgesetzt und entwickeln in ihrer charakteristischen Gestalt geradezu eine eigene „Persönlichkeit.“ Hierzu zählen die Bauernhäuser und eine Wassermühle zwischen Bäumen im Groninger Museum (Abb. 180), die stilistisch an die beiden Blätter der Albertina anschließen.<sup>309</sup> Vergleichbar ist die Feinheit in der Durchzeichnung der Bäume, die nun aber lockerer gruppiert sind und offenere Strukturen aufweisen. Das raue Klima hat seine Spuren hinterlassen, und der Wind, der die Äste verbiegt, die Kronen zerzaust oder die

Abb. 179—  
Pieter de With, Landschaft mit  
Fischern, Feder und Pinselspitze  
in Graubraun, graubraun laviert,  
121 x 135 mm, rechts unten sig-  
niert „P DE With“, Paris, Fondation  
Custodia, Collection Frits Lugt,  
Inv. 7877

Fig. 179—  
Pieter de With, *Landscape with  
Anglers*; pen and brush tip in grey-  
ish brown ink with greyish brown  
wash, 121 x 135 mm; signed ‘P DE  
With’ (lower right); Paris, Fonda-  
tion Custodia, Collection Frits  
Lugt, 7877

sheet, may also be compared with *The Goldweigher's Field* (Vienna, Albertina; fig. 176).<sup>297</sup> In contrast to the preparatory drawing for *Landscape with Milkman* of 1650 there is no road articulating pic-





Abb. 180—  
Bauernhaus unter Bäumen, Feder  
in Braun, braun laviert, Spuren  
von Weißhöhung, 160 x 240 mm,  
Groningen, Groninger Museum,  
Leihgabe der Stadtgemeinde  
Groningen, Nachlass Hofstede de  
Groot, Inv. 1931.0207

Fig. 180—  
*Farmhouse amid Trees*; pen and  
brown ink with brown wash and  
touches of white heightening,  
160 x 240 mm; Groningen,  
Groninger Museum, on loan from  
the Municipality of Groningen,  
donated by Hofstede de Groot,  
1931.0207



Blätter bereits weggeblasen hat und den Baum als Skelett zurücklässt, ist in dieser Landschaft unmittelbar zu spüren. Die Natur in ihrer urwüchsigen Form wird hier zum Hauptgegenstand der Darstellung und weist den Gebäuden eine untergeordnete Rolle zu. Dasselbe gilt für das Bauernhaus unter Bäumen auf einer Zeichnung in Chatsworth (Abb. 181).<sup>310</sup> Vermutlich gibt sie eine Ansicht beim Gasthaus Huis Te Vraag wieder, das genau an der Stelle lag, an der der am Schinkel entlangführende Weg abbiegt und nach Sloten führt. Der Weg wird links von einem Graben und auf der rechten Seite von einem Deich gesäumt.<sup>311</sup> Rembrandt verwertete das Blatt als Vorlage für seine zumeist um 1652 datierte spiegelbildliche Radierung *Der Kanal an der Uferstraße* (Abb. 182), auf der er aber auf der linken Seite ein niedriges Gebäude und ein Segelboot hinzugefügt hat.<sup>312</sup> Die Vorzeichnung

Abb. 181—  
Bauernhaus unter Bäumen an vorbeiführender Straße, Feder in Braun, braun und grau laviert, 110 x 271 mm, The Devonshire Collections, Chatsworth, Inv. 1035

Fig. 181—  
*Farmhouse amid Trees beside a Road*; pen and brown ink with brown and grey wash, 110 x 271 mm; Chatsworth, The Devonshire Collections, 1035



torial space dynamically by thrusting towards the distance and suggesting a specific topographical situation. Neither is much importance attached to the buildings. Instead, Rembrandt focuses on the trees, endowing the foliage with a notably radiant quality and differentiating it more finely in terms of the interplay of light and shade.

Such drawings from 1651 exhibit greater subtlety in the representation of atmospheric values. In them the artist also began investigating the formal splendour of trees, whether singly or in groups. Another sketch in the same format, and also in the Albertina, is a counterpart to that just discussed (fig. 177).<sup>298</sup> It shows farm buildings beside a canal and amid trees rendered with thin lines and a closely observed play of light that makes the leaves seem to glisten like pearls. A new feeling for atmospheric values is again apparent, the sun bathing the landscape in an intense light that strikes parts of the foliage and produces reflections in the water.

Precise drawing and the fine delineation of detail link the two works in Vienna with another study of buildings amid trees (Paris, Fondation Custodia; fig. 178).<sup>299</sup> Even if the relationship between the trees and the cottage on the left is not absolutely clear – the trees seem to be growing out of the cottage’s roof – the acuteness



Abb. 182—  
*Der Kanal an der Uferstraße*, Radierung und Kaltnadel, 72 x 210 mm, Albertina, Wien, DG1926/378

Fig. 182—  
*Landscape with Road beside a Canal*; etching and drypoint, 72 x 210 mm; Vienna, Albertina, DG1926/378

(Abb. 181) wurde unlängst ebenfalls Pieter de With zugeschrieben.<sup>313</sup> In dessen Zeichnungen wie der Landschaft mit Fischern in der Fondation Custodia (Abb. 179) finden sich in der Tat ähnliche Baumgruppen, deren Belaubung aus kurzen Bögen und einzelt mit Punkten angedeutet ist, über die der Künstler Kreuzschraffuren legt. Die Linien sind aber eher gleichförmig, formelhaft gesetzt, wodurch die Blattformen nicht dasselbe Volumen bilden, wie auf der Zeichnung Rembrandts, in dem die füllig belaubten Bäume das Haus umstellen, nach hinten zu an Höhe verlieren und dadurch den Blick von der Vorderansicht in die Tiefe führen. Helles Sonnenlicht und eine atmende Frische umgibt die Bäume. In de Withs Zeichnung bohren hingegen die Schattierungen dunkle Löcher in die Baumreihen, und es entsteht überhaupt ein unmotivierter Wechsel zwischen hellen und dunklen Zonen, wodurch der Raum eine uneinheitliche Lichtwirkung erhält. Die Landschaft gliedert sich bei de With in Abschnitte, die nicht recht zusammengehören und keine wirkliche Einheit bilden. Bei einem anderen, motivisch vergleichbaren Blatt in Rotterdam, das in der Aufschrift eine Zuschreibung an P. de With trägt (Abb. 183),<sup>314</sup> ist eine ähnliche von Rembrandt inspirierte Gestaltung der Bäume zu erkennen, deren Belaubung erneut mit einer gleichförmigen Routine wiedergegeben ist. Man vermisst

of the artist’s gift for natural observation is strikingly evident. His treatment of the trees, their branches reaching in different directions and their numberless leaves unfolding with silvery brilliance, is enormously varied. Some of the foliage flashes in the sunlight and casts airy shadows on the branches below. The study has recently been attributed to Pieter de With (*fl.* 1650–1689),<sup>300</sup> who is thought to have been a pupil of Rembrandt’s in the early 1650s. De With’s drawings, including a landscape with anglers also in the Fondation Custodia, testify to a concern to depict vegetation in a relatively differentiated manner, yet the trees as a whole remain oddly indeterminate (fig. 179).<sup>301</sup> This artist puts together his landscape from disparate elements and is unable to create a unified space permeated by light and air. He lacks the profound experience of nature, the almost passionate devotion to its beauty, manifest in all Rembrandt’s drawings, from the depiction of a single leaf to the representation of a fully grown tree. For this reason the drawing in Paris cannot be included in de With’s oeuvre.

It was noted above in connection with the etching *Landscape with Three Gabled Cottages beside a Road* of 1650 how single trees can play a prominent part in Rembrandt’s landscape compositions (fig. 146). In subsequent drawings they sometimes form the main subject. In them the artist is less interested in clumps of trees with rich, voluminous crowns than in trees with unusual shapes, knotty, leafless branches and wildly proliferating foliage. These trees have been exposed to wind and rain and, in taking on their characteristic form, have acquired a ‘personality’ of their own. One example of this type of sketch features farmhouses and a watermill amid trees and is connected stylistically with the two studies in the Albertina (Groningen, Groninger Museum; fig. 180).<sup>302</sup> Similarly fine detail-



ernhaus unter Bäumen für die Radierung *Der Waldsaum* oder ein Blatt mit gleichem Sujet in Stockholm (Abb. 226).<sup>376</sup> In beiden finden sich die gleichen buschigen Bäume, deren Umrisse aus kurzen geraden oder geschwungenen Linien gebildet, und die mit parallelen Lagen ausschraffiert werden.

Vergleichbar ist auch eine Zeichnung mit Bauernhäusern am Schinkelweg in Berlin (Abb. 224), die mit ähnlich kräftigen Federlinien ausgeführt ist und bei der das prominente strohgedeckte Haus das Zentrum der Darstellung einnimmt.<sup>377</sup> Gleichwohl ist hier ein anderer Betrachterstandpunkt gewählt, der genau an der Ecke des Hauses liegt, an dem sich der ansteigende Weg und die Flucht der Seitenfronten der Gebäude kreuzen. Die beiden hohen Pfähle rechts gehören zu einem Heuschober, wie H. Bevers dargelegt hat. Der blühende Baum im Vordergrund lässt sich mit denen auf der Ansicht vom Velperpoort in Arnheim

Abb. 222—  
Strohgedeckter Bauernhof, Feder  
in zwei Brauntönen, 175 x 267 mm,  
The Devonshire Collections,  
Chatsworth, Inv. 1046



Fig. 222—  
*Thatched Cottage*; pen and ink in  
two shades of brown, 175 x 267 mm;  
Chatsworth, The Devonshire  
Collections, 1046

Rembrandt's aim in the Wrocław sketch was to integrate the cottage into its landscape context, recording it from farther away and not viewing it with an analytical eye. Aiming to depict the motif with the greatest possible unity, he no longer focused on its individual elements. Thus the lines are largely horizontal in orientation and arranged in parallel sets, forming a kind of linear network that extends over the entire composition and holds it together. The light tone of the paper also performs a unifying function, showing through everywhere and not merely in places where it represents light: it weaves all the components together evenly. With the cottage embedded in the open, airy space of its surroundings, the viewer cannot make out details. There is also a strong horizontal orientation, which acts as an invisible force supporting all the pictorial elements as they join together loosely like links in a chain. This sketch has been compared with a *Noli me tangere* study connected with a painting signed by Drost and therefore indubitably by him (Copenhagen, Statens Museum for Kunst).<sup>368</sup> The pen drawing, though directly influenced by Rembrandt, describes form less precisely. The lines defining the sepulchre, for example, appear arbitrary: they do not clarify the rock's structure, fail to endow it with a sense of volume and even suggest that it is about to fall apart. The small trees next to the



Abb. 223—  
Strohgedeckter Bauernhof, Feder  
in Braun, 155 x 261 mm, Breslau,  
Lubomirski Princes Museum at the  
Ossoliński National Institute,  
Inv. I.r.o. 699

(Abb. 212) gut vergleichen. Er hat keine geschlossene Baumkronen, vielmehr stoßen die Zweige in verschiedene Richtungen oder hängen herab, sodass Luft durchströmen kann und sich Licht und Schatten auf das Geäst legen. Der Baum erhält eine raumschaffende Funktion und betont die oben beschriebene Ecksituation, die im Übrigen auch durch den Kontrast zwischen kräftigen, dicht beieinanderliegenden Federlinien auf der rechten Seite und den hellen Partien der Häuserfront und des Weges betont wird.<sup>378</sup> Unlängst wurde die Eigenhändigkeit der Berliner Zeichnung ebenfalls bezweifelt und eine Zuschreibung an Pieter de With vorgeschlagen.<sup>379</sup> Zeichnungen dieses Künstlers, in denen das Bildmotiv übereck gestellt ist und eine derartig raum-

Fig. 223—  
*Thatched Cottage*; pen and brown  
ink, 155 x 261 mm; Wrocław,  
Lubomirski Princes Museum at  
the Ossoliński National Institute,  
Inv. I.r.o. 699

entrance on the left and on the rock above have no life of their own. In addition, all the elements are virtually forced into a position parallel to the picture plane. Space in the Wrocław drawing is conceived in far more complex terms, with the eye led into the distance in a long curve beginning at the fence and the small tree in the foreground. Examples of the same kind of long, bold, swiftly executed lines exist elsewhere Rembrandt's work, among them the study of a farmhouse amid trees for the etching *Clump of Trees with Vista* (fig. 199) and a further drawing of the same subject (Stockholm, Nationalmuseum; fig. 226).<sup>369</sup> Both sketches exhibit the same kind of bushy foliage, outlined with short pen strokes, straight or curved, and filled in with hatching.

A drawing of thatched farmhouses on the Schinkelweg shows similarly bold pen lines and a composition in which one building occupies centre stage (Berlin, Staatliche Museen; fig. 224).<sup>370</sup> The viewpoint, however, is different: the house is seen at an angle from the corner where the rising path meets the vanishing line formed by the sides of the buildings. As Holm Bevers has explained, the two tall poles on the far right belong to a haystack.



hafte Wirkung entfaltet, in denen Bäume vergleichbar üppig sprießen und mit einem derartigen Verständnis für die Naturform beobachtet sind, suchen wir vergeblich in dessen Werk. In keiner seiner Zeichnungen erzielt Pieter de With eine vergleichbar überzeugende Raumwirkung. Das Berliner Blatt lässt sich zudem den zuvor besprochenen, um 1652 geschaffenen Zeichnungen hinzufügen. Die regelmäßigen vertikalen und horizontalen Linien im unteren Bereich des Hauses erinnern an die Schraffuren in der Berliner Zeichnung eines Innenraumes (Abb. 201), auf deren Vorderseite sich die Studie für die Radierung *Der Waldsaum* (Abb. 200) befindet. Die zuletzt hier besprochenen Blätter könnten alle aus der Zeit von 1652 stammen, wenngleich der Autor nicht ausschließen möchte, dass sie Rembrandt auch etwas später gezeichnet haben mag. Dies gilt etwa auch für ein Blatt in Williamstown (Abb. 225),<sup>380</sup> das im Sujet an die Radierung *Der Waldsaum* von 1652 (Abb. 197) erinnert. Wie bei dieser ist ein Bauernhaus in einem Wäldchen versteckt, das sich vor den Augen des Betrachters ausbreitet. Nun ist die Belaubung

The tree filled with life in the foreground resembles those in the view of the Velperport in Arnheim (fig. 212). Its ample foliage does not have a closed form; instead, the twigs grow in various directions or hang loosely, allowing air to flow between them and light and shadow to be cast on the branches. The tree fulfils an important spatial function by marking the corner, which is additionally emphasised by the contrast between bold, densely spaced lines on the right and the lighter area of the houses and path on the left.<sup>371</sup> Doubts recently expressed as to the autograph character of the drawing have resulted in its attribution to de With.<sup>372</sup> Drawings by him in which the principal motif appears at right angles and generates a correspondingly powerful spatial effect, and in which the trees display such vividly luxuriating foliage and such a deep understanding of natural forms, do not exist. Nowhere in his drawn oeuvre is space rendered as convincingly as here. Moreover, the Berlin study is easily related to sketches by Rembrandt dating from c. 1652. The regular vertical and horizontal lines in the lower part of the main farmhouse, for instance, recall the hatching in the interior on the recto of the sheet bearing a study for the etching *Clump of Trees with Vista* of 1652 (figs. 201).

All the drawings just described could have originated around 1652, but the possibility cannot be excluded that some of them date from slightly later. That applies, for example, to a sketch on a subject similar to that of the *Clump of Trees* etching (Williamstown, Clark Art Institute; fig. 225).<sup>373</sup> Both works feature



Abb. 224—  
Bauernhäuser am Schinkelweg,  
Feder in Braun, 131 x 232 mm,  
Staatliche Museen zu Berlin,  
Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 5272

Fig. 224—  
*Farmhouses on the Schinkelweg*;  
pen and brown ink, 131 x 232 mm;  
Staatliche Museen zu Berlin,  
Kupferstichkabinett, KdZ 5272



Abb. 225—  
Baumumstandenes Bauerngehöft,  
Feder in Braun, 113 x 165 mm,  
Williamstown, Sterling and Francis  
Clark Art Institute, Inv. 1955.993

Fig. 225—  
*Farmhouse amid Trees*; pen and  
brown ink, 113 x 165 mm;  
Williamstown, Mass., Sterling and  
Francis Clark Art Institute, 1955.993

aber nicht mehr sorgfältig herausgearbeitet, sondern wird durch breit gesetzte Schraffuren gebildet, die nicht gleichmäßig verlaufen, sondern ihre Richtung wechseln. Es hat den Anschein, als ob ein kräftiger Wind durch die Bäume fährt, die Kronen durchwirbelt und sie in eine Bewegung versetzt, der sie zu trotzen haben. Sie sind allein der Witterung ausgesetzt, erheben sich über das im Schatten lagernde Gehöft und beginnen ein Eigenleben zu führen. In der Zeichnung manifestiert sich eine neue Naturauffassung, die bei den Studien festzustellen ist, die im nächsten Kapitel beschrieben werden.

a farmhouse all but hidden by a wood unfolding before the eye of the beholder. The foliage in the drawing, however, is not delineated in detail, but consists of widely spaced hatching applied in various directions rather than uniformly. It would appear that the trees are being buffeted by a strong wind, which whirls through their foliage and thrusts them to one side with a force that it is their purpose to resist. Exposed to the elements, they rise above the farmhouse, which lies in the shade, and begin to lead a life of their own. A fresh approach to nature manifests itself here and will inform the drawings to be discussed next.



in verschiedenen Richtungen sprießende Baum kehrt in Zeichnungen aus diesen Jahren mit biblischer Thematik wieder, wo er der Szenerie ein orientalisches Gepräge gibt.<sup>394</sup> Wie O. Benesch beobachtet hat, treffen wir den gleichen Ort mit dem Gasthaus, allerdings aus größerer Entfernung betrachtet, auf einer Zeichnung im British Museum (Abb. 236) an, auf der Spaziergänger auf einer ansteigenden, vor den Häusern entlangführenden Straße wandeln.<sup>395</sup> Vor allem an der Baumreihe wird das Frische und Durchsonnte der Atmosphäre spürbar. Der Künstler erzielt diesen Eindruck, indem er die Umrisse auflöst, die Blätter nur mehr mit einigen kurzen Strichen umreißt und für die Bäume in der Zeichenmanier der Venezianer gekurvte parallele Linien verwendet, die vereinzelt mit waagerechten Lagen abwechseln. Die Stelle, an der sich der Weg mit der Linie des Horizonts schneidet, wird durch den Baum betont, aus dem das Wirtshausschild heraushängt. Eine Hervorhebung, ja Festigung des Kreuzungspunkts von Schräge und Horizontale ergibt sich auch auf einer Zeichnung in New York (The Morgan Library & Museum, Abb. 237).<sup>396</sup> Auf dieser überspannt eine hölzerne Brücke einen Kanal, an dessen Uferböschung sich ein Pärchen zum Ausruhen niedergelassen hat. Die Stelle, an welcher der Weg auf die Brücke trifft, wird zwar durch Gebüsch verborgen, aber durch einen genau an diesem Punkt aufragenden Baum akzentuiert. Wie auf dem vorangehenden Blatt findet sich ein nur zurückhaltender Einsatz von Lavierung in dieser Zeichnung, die von schwungvollen, nah aneinandergesetzten Federlinien bestimmt wird.

So wie in dieser Zeit Bäume ins Zentrum rücken und Monumentalität erhalten, gesteht Rembrandt nun auch einzelnen Ge-

Just as trees at this time take centre stage in some drawings and acquire a monumental quality, so individual buildings come to fill almost entire sheets. A series of studies of a single farmstead may serve as an example. The farmhouse, of the *langhuisstolp* type, may have stood at a no longer identifiable point on the Amsteldijk south of Amsterdam, between Kostverloren House and the village of Ouderkerk.<sup>390</sup> It aroused Rembrandt's interest to such an extent that he recorded it from various viewpoints. One drawing shows it from the side, with the entrance on the left (Cambridge, Mass., Harvard Art Museums; fig. 238).<sup>391</sup> In front of the trees masking the living area is a dovecote with the characteristic landing area for pigeons in its gable and, adjacent to it on the right, a boathouse. A tall pole with a construction at the top on which pigeons could alight stands next to the high pyramidal roof of the building's rear section. The cartwheel raised horizontally to the right of the pole was for drying pots and pans. At the side is a ditch with water from the main canal, which flows past the back of the farmhouse.

Abb. 238—  
Baumumstandenes Bauerngehöft an einem Graben, Feder in Braun, Pinsel in Braun, weiß gehöht, 109 x 221 mm, Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museums, Fogg Museum, Maida and George Abrams Collection, Gift of George Abrams in memory of Maida Abrams, Inv. 2004.181

Fig. 238—  
*Farmstead amid Trees beside a Water Ditch*; pen and brown ink with brown wash, heightened with white, 109 x 221 mm; Cambridge, Mass., Harvard Art Museums, Fogg Museum, Maida and George Abrams Collection, Gift of George Abrams in Memory of Maida Abrams, 2004.181



bäuden ein ganzes Blattformat zu. Als Beispiel hierfür sei eine Reihe von Zeichnungen genannt, die ein und dasselbe bäuerliche Anwesen überliefern. Es befand sich möglicherweise am Amsteldijk südlich von Amsterdam an einer nicht genauer lokalisierbaren Stelle zwischen Haus Kostverloren und der Ortschaft Ouderkerk.<sup>397</sup> Rembrandt hat das an einem Polder gelegene Gehöft so fasziniert, dass er es umschritten und von verschiedenen Seiten festgehalten hat. Auf einer Zeichnung in Cambridge (Harvard Art Museums; Abb. 238) erscheint das Haus vom Typus eines *langhuisstolp* von der Seite, der Eingang liegt links. Vor den Bäumen, die den Wohnbereich verdecken, befinden sich ein Taubenhaus mit dem charakteristischen Landesteg am Giebel und direkt anschließend ein Bootshaus. Neben dem steilen Pyramidendach des rückwärtigen Baukörpers, dem *stolp*, ragt ein hoher Pfahl mit einem Gestell empor, auf dem sich Tauben niederlassen konnten. Das Wagenrad rechts daneben diente zum Trocknen von Gefäßen.<sup>398</sup> An der Seite führt ein Wassergraben vorbei, der vom Hauptkanal abzweigt, der an der Rückseite des Gehöfts vorbeifließt. Durch die zart abgestufte Lavierung fasst der Künstler die Gebäudeteile mitsamt den verschieden hohen Bäumen malerisch zusammen und setzt sie in Kontrast zu der flachen, sonnenbestrahlten Umgebung, die sich bis zum Horizont erstreckt. Um das Anwesen von der Rückseite zu zeichnen, hat sich der Künstler etwa an die Stelle begeben, wo die Kühe auf der Weide

Abb. 239—  
Bauerngehöft an einem Graben, Feder in Braun, braun laviert, 149 x 248 mm, The Art Institute of Chicago, Clarence Buckingham Collection, Inv. 1953.37

Fig. 239—  
*Farmstead beside a Water Ditch*; pen and brown ink with brown wash, 149 x 248 mm; The Art Institute of Chicago, Clarence Buckingham Collection, 1953.37

Rembrandt used wash in subtle tonal gradations to bind together in a painterly manner the various parts of the farmstead and its trees and to contrast them with the flat, sun-drenched surroundings, which extend to the horizon. He moved to a position roughly where the cows are standing on the right in order to depict the complex from the rear (Art Institute of Chicago; fig. 239).<sup>392</sup> From here, the building's components could be seen more clearly and he recorded them in greater detail, filling virtually the entire sheet with them. A boat is moored to a narrow landing stage and fishing nets are strung from the back of the house to tall wooden poles at the front. The buildings on the far right probably did not belong to the same property. Rembrandt devoted a separate drawing to the first of them, a low thatched cottage (Paris, Ecole des Beaux-Arts; fig. 240).<sup>393</sup> Its dilapidated condition brings to mind a drawing of a weather-beaten cottage sold on the art market some years ago in which the roof timbering is visible where the thatch has







Abb. 240—  
Verfallenes strohgedecktes Bauern-  
haus, Feder in Braun, braun laviert,  
118 x 177 mm, Paris, École natio-  
nale supérieure des Beaux-Arts,  
Inv. MU 8914

Fig. 240—  
*Dilapidated Thatched Cottage*; pen  
and brown ink with brown wash,  
118 x 177 mm; Paris, École  
nationale supérieure des Beaux-  
Arts, MU 8914

Abb. 241—  
Verfallenes, strohgedecktes  
Bauernhaus, Feder und Pinsel in  
Braun, braun und grau laviert,  
103 x 207 mm, Verbleib unbekannt

Fig. 241—  
*Dilapidated Thatched Cottage*;  
pen and brown ink with brown  
and grey wash, 103 x 207 mm;  
whereabouts unknown

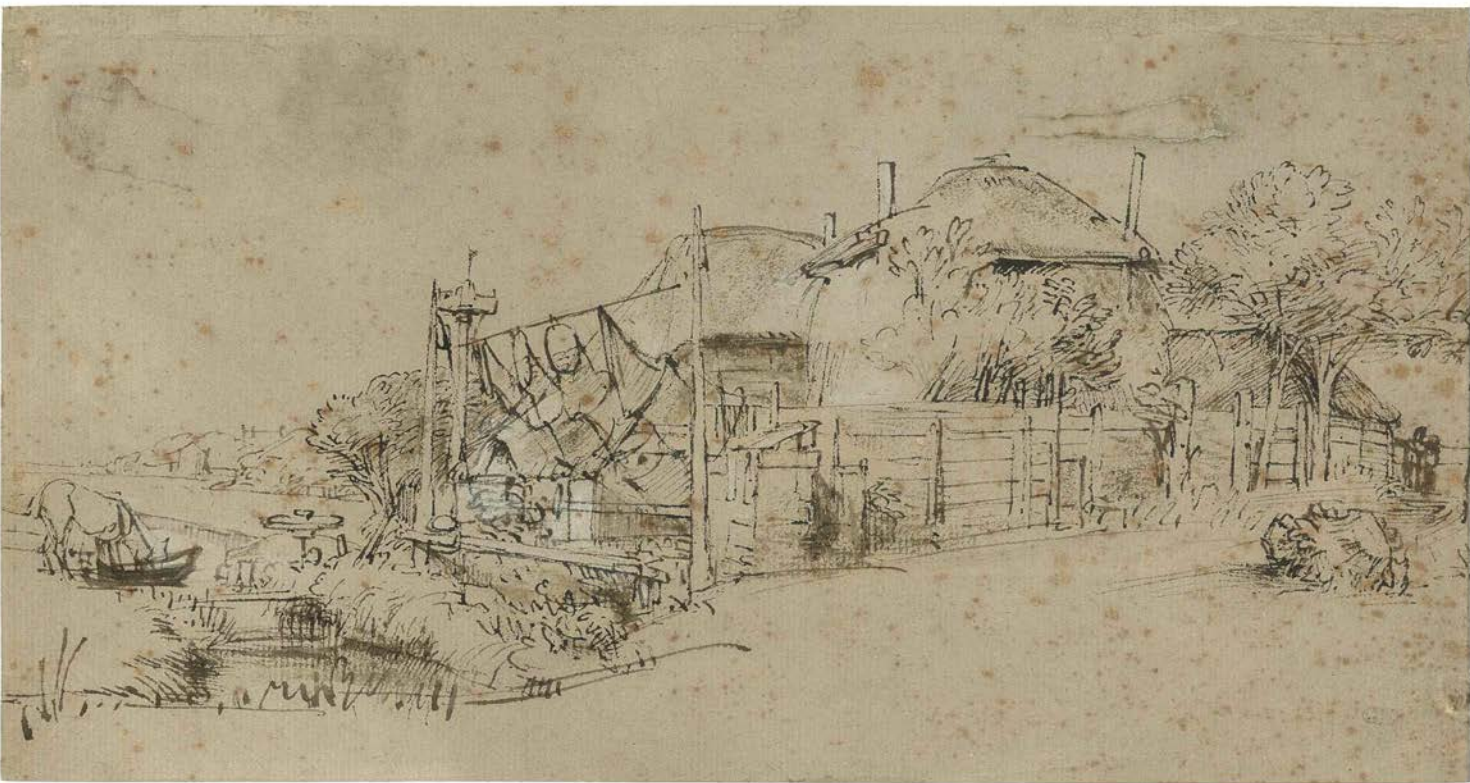


Abb. 242—  
Bauerngehöft an einem Graben,  
Feder in Braun, braun laviert,  
stellenweise weiß gehöht,  
143 x 270 mm, Paris, Fondation  
Custodia, Collection Frits Lugt,  
Inv. 302

Fig. 242—  
*Farmstead beside a Water Ditch*;  
pen and brown ink with brown  
wash, some white heightening,  
143 x 270 mm; Paris, Fondation  
Custodia, Collection Frits Lugt,  
302

stehen (Abb. 239).<sup>399</sup> Von hier aus ergab sich ein übersichtlicherer Blick auf die einzelnen Gebäude, die Rembrandt nun ausführlicher schildert und die nahezu das ganze Blatt ausfüllen. Am Kanal ist ein Boot vor einem schmalen Steg festgemacht und an der Rückfront des Hauses sind Fischernetze befestigt, die an ihrem Vorderende an hohen Holzstäben festgemacht sind. Rechter Hand schließen weitere Gebäude an, die wohl nicht zu dem Besitz gehören. Dem niedrigen Haus auf der rechten Seite hat Rembrandt ein eigenes Blatt gewidmet (École des Beaux-Arts; Abb. 240).<sup>400</sup> Der bereits auffällige Zustand erinnert an eine unlängst im Kunsthandel veräußerte Zeichnung eines kleinen verwitterten Hauses (Abb. 241), bei dem Teile der Strohbdeckung bereits fehlen, sodass an dieser Stelle der hölzerne Dachstuhl sichtbar wird.<sup>401</sup> Vermutlich handelt es sich um dasselbe Gebäude wie auf der Studie in Paris, wenngleich es steiler proportioniert ist. Rembrandt hat es nun aber von der Längsseite festgehalten. Stilistisch bilden die hier besprochenen Zeichnungen jedenfalls eine kohärente Gruppe.

Auf dem Blatt in Chicago (Abb. 239) bereitete es Rembrandt große Freude, das Anwesen und die angrenzenden Gebäude in seiner ganzen Vielfalt auf dem Papier auszubreiten. Daher verzichtete er auf eine akzentuierende oder zusammenfassende Lavierung.<sup>402</sup> Ebenso wenig war ihm daran gelegen, den landschaftlichen Umraum miteinzubeziehen. Gegenüber Zeichnungen, die mit den Radierungen von 1650 in Verbindung stehen (vgl. etwa Abb. 149, 154, 156, 165), fällt auf, welch monumentale Wirkung die Häuser nun entfalten. Der Künstler differenziert die Gebäude

disappeared (whereabouts unknown; fig. 241).<sup>394</sup> This is probably the same building, here seen from the side, as that shown in the Paris study, even though its roof is steeper. Stylistically, all these drawings form a coherent group.

In the Chicago sketch Rembrandt clearly delighted in representing the farmhouse property and the adjacent buildings in their full variety. He therefore refrained from using wash as a means of emphasising or linking certain parts.<sup>395</sup> Similarly, he was obviously not interested in including the landscape surroundings. The buildings have acquired a striking monumentality in comparison with studies made in connection with the etchings of 1650 (see, for example, figs. 149, 154, 156, 165). Fine lines no longer distinguish the structures from one another. Rather, these elements are depicted with lines of uniform thickness and spread across the picture plane. Scarcely differentiated in spatial terms, they are bound together to form an organic whole. The lines have ceased describing pictorial features and enfold the forms instead, always letting the blank paper show through so as to endow the buildings with volumes that apparently open out from within.





Abb. 243—  
Baumumstandenes  
Bauerngehöft an einem  
Graben (*recto*), Feder  
in Braun, braun laviert,  
stellenweise weiß gehöht,  
116 x 204 mm, obere linke  
Ecke angesetzt, The  
Devonshire Collections,  
Chatsworth,  
Inv. 1041 A

Fig. 243—  
*Farmstead beside a Water  
Ditch*; pen and brown  
ink with brown wash,  
some white heightening,  
116 x 204 mm (upper left  
corner cut away and re-  
paired); Chatsworth, The  
Devonshire Collections,  
1041 A (*recto*)