

HET BESTE VAN REMBRANDT

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN (LEIDEN 1606–1669 AMSTERDAM)

Der Müllerssohn Rembrandt absolvierte seine Ausbildung als Maler von 1620 bis 1624 bei Jacob Isaacsz. van Swanenburgh (1571–1638) in Leiden und danach für ein halbes Jahr beim Amsterdamer Meister Pieter Lastman (1583–1633). Die Kunst der Radierung, die er so meisterhaft wie kaum ein Zweiter beherrschen sollte, konnte er dort nicht erlernen. Er hat sie sich wohl selbst beigebracht.

Bei der Radierung wird die Kupferplatte mit einem säurefesten Ätzgrund überzogen. Der Künstler ritzt in diesen mit einer Radier- nadel die Zeichnung ein und legt das Metall dort wieder frei. In ein Säurebad getaucht, frisst sich die Säure ins Metall und erzeugt so Vertiefungen, die später die Druckfarbe aufnehmen. Je nach Konzentration der Säure und Länge des Bades kann die Stärke und Tiefe der Linien beeinflusst werden. Nach Abnahme des Ätzgrundes wird die Platte eingefärbt, blankgewischt und mit Hilfe einer Walzenpresse auf einem feuchten Papier abgezogen. Rembrandt kombinierte die Radierung häufig mit der Kalt- nadel. Die Linie wird dabei mit der Radier- nadel direkt in die Kupferplatte geritzt, wobei das Kupfer nach den Seiten verdrängt wird und einen rauen Grat aufwirft. Beim Einfärben der Platte sammelt sich Farbe an dem Grat, wodurch die Linie einen samtigen Schatten erhält. Dieser Grat nutzt sich allerdings schnell ab, so dass nur etwa 50 bis 70 gute Abzüge möglich sind, gegenüber ca. 200 bei einer im Säurebad geätzten Radierung. Rembrandt führte die Kaltnadeltechnik auf einen absoluten Höhepunkt.

Anders als seine Kollegen legte Rembrandt viele seiner Kompositionen ohne vorbereitende Zeichnung mit feinem Strich unmittelbar auf der Druckplatte an. Um die reichen tonalen Licht- und Schatteneffekte auf ihre Wirkung hin zu überprüfen, fertigte er eine größere Zahl an Probe- abzügen. Sie dokumentieren Zwischenzustände der Druckplatte und legen seine künstlerischen Schritte bei der Entwicklung eines Werks offen. Dabei ist jeder einzelne Abzug durch das verwendete Papier, wie beispielsweise feines Japan- oder billiges Makulaturpapier, aber auch durch den unterschiedlichen Plattenton und die Intensität der Druckerschwärze ein Unikat. Diese Besonderheiten reizen Sammler bis heute.

Insgesamt schuf Rembrandt in den Jahren 1628 bis 1661 über 300 Radierungen, die fast alle künstlerischen Themen umfassen. Die hier gezeigte Auswahl offenbart die Vielseitigkeit und technische Brillanz Rembrandts sowie seine Freude am Experiment. Seine in lockeren Linien angelegten Motive atmen eine bisher ungesehene Lebendigkeit. Die sich steigernde Skala von Zwischentönen mittels eines variationsreichen Systems von engeren oder weiteren Schraffuren und seine ausgeklügelte Kombination von Ätzradierung und Kaltnadel führten zu Schöpfungen von unvergleichlicher Ausdruckskraft. Viele der schönsten Abzüge verdankt die Staatliche Graphische Sammlung München einer großzügigen Schenkung des Industriellen und Sammlers Max Kade (1882–1967) im Jahr 1964.

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN (LEIDEN 1606–1669 AMSTERDAM)

The miller's son Rembrandt completed his apprenticeship as a painter between 1620 and 1624 under Jacob Isaacsz. van Swanenburgh (1571–1638) in Leiden, followed by six months with the Dutch painter Pieter Lastman of Amsterdam (1583–1633). However, he did not learn the art of etching, which he was to master like no one else, while there: that was something he most probably taught himself.

In etching, a copperplate is coated with an acid-proof ground. The artist then incises a drawing into this using an etching needle, exposing the metal in those areas. Placed in an acid bath the acid bites into the metal and creates a groove that later picks up the printing ink. Depending on the concentration of the acid and the time the plate is left in the bath, the thickness and depth of the lines can be influenced. After the ground has been removed the plate is inked, wiped clean and a print made on dampened paper on a roller press. Rembrandt frequently combined etching with drypoint. With this technique lines are incised directly on the plate with the copper being pushed to the sides creating rough, raised edges. When the plate is inked the colour collects on these ridges giving the lines a velvety shadow. These burrs, however, soon wear away meaning that only 50 to 70 good prints can be made compared to more than around 200 in the case of acid-bath etchings. Under Rembrandt the drypoint technique reached its absolute zenith.

Unlike his colleagues Rembrandt created his compositions with delicate lines directly on the printing plate without making preparatory drawings. To gain an impression of the rich tonal effects of light and shadow he made a large number of trial prints. These document the intermediate states of the printing plates and reveal the artistic steps taken as each work evolved. As such, every individual print is unique, not just on account of the paper used, such as fine Japanese or cheap maculature paper, but also the different plate tone and the intensity of the printing ink. These anomalies are particularly attractive to collectors to this day.

Between 1628 and 1661 Rembrandt created a total of more than 300 etchings covering virtually all themes in art. The selection shown here reveals Rembrandt's versatility and technical brilliance as well as his love of experimenting. The lines of his motifs, executed with a lightness and ease, exude a vitality that had not been seen up until that time. The range of ever increasing interme- diate shades, achieved using a highly diverse system of narrower or broader hatchings, and his sophisticated combination of acid etching and drypoint led to works of incomparable expressiveness. Many of the most beautiful prints in the Staatliche Graphische Sammlung München are part of the generous donation made by the entrepreneur and collector Max Kade (1882–1967) in 1964.

Selbstbildnis beim Zeichnen oder Radieren am Fenster, 1648 Self-Portrait Drawing or Etching at a Window, 1648

Radierung, Kaltnadel / Etching, drypoint
Inv.-Nr. 1964:459 D

REMBRANDT ALS ZEICHNER

Rembrandts Zeichnungen erweisen die Virtuosität und Vielseitigkeit des Künstlers in ganz besonderem Maße. Sie dienten ihm zur Klärung von Kompositionen für Gemälde, seltener von Druckgraphiken, zur Entwicklung von Motiven und als Mustervorrat. Seinen zahlreichen Schülern waren die Zeichnungen des Meisters wichtiges Vorlagenmaterial, auf das sie zurückgriffen und sich so in seinem Stil übten. Thematisch umfassen Rembrandts Zeichnungen ein breites Spektrum von biblischen und historischen Darstellungen, Figurenstudien und Genreszenen über Landschaften bis hin zum Porträt. Wie seine Sujets, sind auch seine Zeichenmittel vielfältig: Zum Einsatz kamen unter anderem Gänsekiel, Schilfrohr, Holzstöckchen, Pinsel oder sogar seine Finger. Verwendet wurden aus Ruß gefertigte Bistertinte oder Eisengallustinte, Tusche, Kohle, rote und schwarze Kreide sowie Deckweiß.

Alle Zeichnungen Rembrandts kennzeichnet ein zupackender, lebendiger Strich. Sein individueller Stil kann als Kombination von Präzision in Verbindung mit Skizzenhaftigkeit beschrieben werden. Souverän erfasst er die Bewegungen der Figuren, ihr Gemüt weiß er durch Mimik und Gestik treffend zu charakterisieren. In seinen Kompositionsskizzen und Figurenstudien konturiert er ein Motiv in feinen Linien, um es dann energisch mit weiteren Zügen und bisweilen breitem Strich auszuarbeiten. Korrekturen und Änderungen, die vom Prozess der Bildfindung zeugen, sind für Rembrandt typisch. Plastizität und Lebendigkeit erreicht er durch eine raffinierte Verteilung von Licht und Schatten. Da Rembrandt seine Zeichnungen nicht als eigenständige Kunstwerke verstand, und sie – anders als seine Gemälde und Radierungen – nicht für den Verkauf vorgesehen waren, tragen sie in der Regel keine Signatur.

Die Zuschreibung von Rembrandt-Zeichnungen unterliegt einem andauernden Klärungsprozess. So galt der sogenannte Münchner Rembrandt-Komplex, den Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz (1724–1799), der Gründer des Münchner Kabinetts, für seine Sammlung im Mannheimer Schloss angekauft hatte, seinerzeit als eigenhändig. Inzwischen hat die Kunstwissenschaft diese rund 400 Zeichnungen durch kritische Analyse von Stil und Funktion der Blätter auf mehr oder minder 16 Blätter von Rembrandts Hand dezimiert; die übrigen Zeichnungen des Münchner Konvoluts gelten heute als Werke von Mitarbeitern, Schülern, Nachfolgern, späteren Nachahmern oder gar Fälschern. Die Schwierigkeit, originale Zeichnungen Rembrandts von denen anderer zu unterscheiden, liegt in seinem Werkstattbetrieb begründet. Während ihrer Ausbildung konnten sich seine nahezu 50 namentlich bekannten und weiteren anonymen Schüler und Mitarbeiter dem Einfluss des Meisters kaum entziehen.

REMBRANDT AS A DRAUGHTSMAN

Rembrandt's drawings reveal the artist's technical brilliance and versatility in a very special way. They helped him clarify his thoughts on compositions for paintings and, to a lesser extent, for prints, and in further developing motifs as well as providing him with a stock of examples. The master's drawings were an important source of reference for his numerous pupils that they could consult and use to practice his style. Thematically, Rembrandt's drawings cover a broad range from biblical and historical depictions, figure studies and genre scenes to landscapes and portraits. Like his subjects, the means with which he executed his drawings are equally diverse: goose quills, water reeds, wooden sticks, brushes or even his fingers. He used bistre ink made from soot, iron gall ink, Indian ink, charcoal, red and black chalk and white body colour.

All of Rembrandt's drawings are characterised by the riveting and animated use of the line. His individual style can be described as a combination of precision and sketchiness. He masterly captures the movement of figures, appropriately characterising mood through facial expression and gesture. In his compositional sketches and figure studies he outlines a motif in delicately drawn lines before vigorously elaborating it with additional strokes and the occasional broad line. Corrections and changes that testify to the process of pictorial invention are typical of Rembrandt. Plasticity and liveliness are achieved through the refined division of light and shadow. As Rembrandt did not consider his drawings to be works of art in their own right and – unlike his paintings and etchings – did not intend selling them, they are generally unsigned.

The attribution of Rembrandt drawings is subject to a continuous clarification process. The body of works that Carl Theodor, Elector Palatine (1724–1799), the founder of the cabinet of prints and drawings in Munich, acquired for his collection in Mannheim Palace, for example, was considered at that time to have been executed in the artist's own hand. In the meantime, however, through critical stylistic and functional analyses art research has proven that, of these some 400 drawings, a mere 16 sheets are actually by Rembrandt himself; the other drawings in the batch of works from Mannheim are now deemed to be by his workshop, pupils, successors, later copyists and even forgers. The difficulty differentiating between original drawings by Rembrandt and those by other artists is rooted in the workshop operation. During their apprenticeship his pupils – of whom almost 50 are known by name, others being anonymous – and his employees would hardly have been able to elude the master's influence.

SELBSTBILDNIS

Von Rembrandt gibt es ungewöhnlich viele Selbstporträts, sei es in Malerei, Druckgraphik oder Zeichnung. Diese Bildnisse entstanden nicht nur zur Selbstbespiegelung, sondern dienten ihm vor allem auch als Ausdrucksstudien. Besonders in den frühen kleinformatigen Radierungen der Jahre um 1630 nahm Rembrandt sein Gesicht als Ausdrucksträger verschiedenster Emotionen. Diese Kopf- oder Charakterstudien – im 17. Jahrhundert „Tronies“ genannt – sind nur vermeintlich Porträts. Mit solchen spontan wirkenden Momentaufnahmen schuf sich der Künstler ein Vorlagenrepertoire an Affekten und der entsprechenden Mimik. Im „Selbstbildnis mit Saskia“ bezieht Rembrandt sich auf die Tradition des Ehepaarbildnisses. Mit Blick in einen Spiegel zeigt er sich beim Zeichnen im Beisein seiner Frau, beide in historischen Gewändern des 16. Jahrhunderts. Schließlich führt Rembrandt seinen hohen gesellschaftlichen Anspruch mit dem wohl ehrgeizigsten Selbstporträt vor Augen. Hinter einer steinernen Brüstung lehnd, mit geradezu provozierendem Blick über die Schulter und in kostbarem Renaissancegewand tritt er in künstlerischen Wettstreit mit bedeutenden Vorbildern, nämlich Tizians „Ariost“-Porträt und Raffaels „Baldassare Castiglione“, und inszeniert sich als Inbegriff des Malerfürsten.

SELF-PORTRAIT

An unusual number of self-portraits by Rembrandt exists – as paintings, prints and drawings. These were created not merely as reflections of his own self but served primarily as studies of expression. In his early, small-format etchings of around 1630, in particular, Rembrandt captured the most varied of emotions in expressions on his own face. These head and character studies – termed ‘tronies’ in the 17th century – are only superficially portraits. By catching such seemingly spontaneous moments the artist built up a repertoire of images of emotions and corresponding facial expressions that he used as models. In ‘Self-Portrait with Saskia’ Rembrandt references the tradition of portraits of married couples. By looking in a mirror he depicts himself drawing in the presence of his wife – both dressed in historical 16th-century garments. Ultimately Rembrandt demonstrates his high social aspirations in what must be the most ambitious of all his self-portraits. Standing behind and leaning on a stone balustrade, looking rather provocatively over his shoulder and dressed in exquisite Renaissance robes, he enters into artistic rivalry with major paragons, namely Titian’s ‘Ariosto’ portrait and Raphael’s ‘Baldassare Castiglione’, staging his own self as the epitome of the princely painter.

Selbstbildnis mit Mütze, erstaunter Blick, 1630

Self-Portrait in a Cap, Wide-Eyed and Open-Mouthed, 1630

Radierung, Kaltnadel / Etching, drypoint

Inv.-Nr. 111279 D

Selbstbildnis mit offenem Mund, 1630

Self-Portrait Open-Mouthed, 1630

Radierung / Etching

Inv.-Nr. 111142 D

Selbstbildnis mit Saskia, 1636

Self-Portrait with Saskia, 1636

Radierung / Etching

Inv.-Nr. 31439 D

Selbstbildnis, auf einer steinernen Brüstung lehnd, 1639

Self-Portrait Leaning on a Stone Sill, 1639

Radierung, Spuren von Kaltnadel / Etching, traces of drypoint

Inv.-Nr. 61962 D

CHARAKTERKÖPFE, BAUERN UND BETTLER

Menschliche Affekte angemessen darzustellen, war eine wichtige Aufgabe in der Historienmalerei. Rembrandts frühe Selbstbildnisse, die ihn als erstaunten, erschrockenen oder wütenden Menschen zeigen, stehen in diesem Kontext. Aber auch seine oft schonungslosen Radierungen mit der Darstellung von Alten, Kranken oder Bettlern sind aus diesem Zusammenhang heraus zu verstehen. Er scheute sich nicht, Menschliches, Banales oder Hässliches zu zeigen. Für den Kopf der alten Frau stand vermutlich Rembrandts Mutter Modell. Deren markante Gesichtszüge wurden von Rembrandt aber nicht als Individuum, sondern allgemein als sogenannte Tronie für den Typus „alte Frau“ verwendet. Für den verwahrlost gekleideten Bettler, der um Almosen bittet, dürfte Rembrandt Anleihe bei seinen eigenen Gesichtszügen genommen haben. Die Darstellung eines zerlumpten Bettlers mit Holzbein geht auf einen Stich von Jacques Callot (1592–1635) zurück. Vermutlich will der Mann durch die eigentlich unnötige Prothese die Spendenbereitschaft erhöhen. Sein Unterschenkel ist lediglich hochgebunden.

CHARACTER HEADS, PEASANTS AND BEGGARS

Capturing human emotions appropriately was an important task in history painting. Rembrandt's early self-portraits in which he appears surprised, frightened or angry are to be seen within this context. His frequently unsparing etchings with depictions of the elderly, the infirm or beggars are to be understood in a similar vein. He did not shy from showing the human, the banal or the ugly. Rembrandt's mother probably sat as a model for the head of the old woman. However, for Rembrandt, her striking facial features were not intended to depict one individual person but to be used in a more general sense as a so-called 'tronie' for his 'old woman' figures. For the bedraggled beggar asking for alms Rembrandt appears to have made use of his own facial features. The depiction of a tattered beggar with a wooden leg can be traced back to an engraving by Jacques Callot (1592–1635). The man presumably wants to heighten the public's readiness to give money by using an artificial limb that actually serves no purpose – his lower leg has simply been tied back.

Kopf einer alten Frau („Rembrandts Mutter“), 1628

Head of an Old Woman (‘The Artist’s Mother’), 1628

Radierung / Etching

Inv.-Nr. 111292 D

Auf einem Erdhügel sitzender Bettler, 1630

Beggar Seated on a Bank, 1630

Radierung / Etching

Inv.-Nr. 111225 D

Der Stelzfuß (Der Bettler mit dem Holzbein), um 1630

Beggar with a Wooden Leg, c. 1630

Radierung / Etching

Inv.-Nr. 1909:324 D

PORTRÄT

Einen großen Teil seines Erfolgs als Maler verdankte Rembrandt den Porträtaufträgen von Amsterdamer Bürgern. Dagegen bilden die Bildnisse unter seinen Radierungen – abgesehen von seinen Selbstbildnissen – eine relativ kleine Gruppe. Die meisten scheinen nicht als offizielle, sondern als private Aufträge entstanden zu sein, denn es fehlen Aufschriften, die den Dargestellten identifizierbar machen. Anders beim postumen Bildnis des „Jan Cornelis Sylvius“ (1564–1638), Prediger der Amsterdamer Reformierten Gemeinde. Er war Vormund von Rembrandts Frau Saskia gewesen. Sylvius wird in einem ovalen Rahmen gezeigt, umzogen von einem Schriftband und einem gedichteten Nekrolog. Sylvius beugt sich aus dem Bild wie aus einem Fenster heraus, seine gestikulierende Hand wirft illusionistisch einen Schatten. Dem Landschaftsmaler „Jan Asselijn“ (um 1614–1652) widmete Rembrandt das einzige Porträt eines Malerkollegen, der sich in eleganter Kleidung vor einer Staffelei mit einem Gemälde in Positur setzt. Das Textfeld darunter blieb leer. Im Bildnis des „Jan Six“ (1618–1700) vermittelt Rembrandt die hohe gesellschaftliche Stellung des Amsterdamer Unternehmers, Bürgermeisters und leidenschaftlichen Sammlers. Elegant und lässig lehnt Six lesend vor einem Fenster, das Gesicht hell aus den samtigen Grau- und Schwarzwerten des Raums blitzend. Requisiten wie Bücher und Gemälde verweisen auf Bildung und Kunstverstand. Das Bildnis wurde zu einem der gesuchtesten und teuersten Porträts im Medium der Radierung.

PORTRAIT

Rembrandt owed his success to a large extent to portraits commissioned by the burghers of Amsterdam. By contrast, his etched portraits – apart from the self-portraits – make up a relatively small group. Most of these do not appear to have been commissioned officially but privately instead, as inscriptions are lacking to identify those portrayed. This is different in the case of the posthumous portrait of Jan Cornelis Sylvius (1564–1638), a preacher in the Dutch Reformed Church in Amsterdam and the guardian of Rembrandt’s wife, Saskia. Sylvius is shown in an oval frame surrounded by an inscription and with an obituary in verse form below. Sylvius is leaning out of the picture as if it were a window; his gesticulating hand casts an illusionistic shadow. Rembrandt’s only portrait of a fellow artist is that of the landscape painter Jan Asselijn (c. 1614–1652) whom he depicts sitting, elegantly dressed, in front of an easel. The text field below was left empty. In the portrait of Jan Six (1618–1700) Rembrandt conveys the high social standing of the Amsterdam merchant, mayor and passionate art collector. Elegant and relaxed Six is captured leaning against a window sill, reading; his face lit up brightly against the velvety greys and blacks of the room. Requisites such as books and paintings allude to knowledge and an appreciation of art. This portrait became one of the most sought-after and expensive portraits in the medium of etching.

Der Prediger Jan Cornelis Sylvius (postum), 1646

Jan Cornelis Sylvius, Preacher (posthumous), 1646

Radierung, Grabstichel, Kaltnadel / Etching, engraving, drypoint
Inv.-Nr. 61956 D

Der Maler Jan Asselyn („Crabbetje“), um 1647

Jan Asselyn, Painter (‘Crabbetje’), c. 1647

Radierung, Grabstichel, Kaltnadel auf Japanpapier / Etching, engraving and drypoint on Japanese paper
Inv.-Nr. 111257 D

Jan Six, am Fenster lehnend, 1647

Jan Six, Standing at a Window, 1647

Radierung, Grabstichel, Kaltnadel / Etching, engraving, drypoint
Inv.-Nr. 1964:458 D

PORTRÄT

Thomas Jacobsz. Haaringh (1586/87–1660) war Verwaltungsleiter des Amsterdamer Rathauses und 1656 und 1658 einer der Organisatoren der Zwangsversteigerung von Rembrandts Besitz. Als sich der Kunstsammler und Graphikliebhaber „Thomas Jacobsz. Haaringh“ porträtieren ließ, war er etwa siebenzig Jahre alt. Ungewöhnlich ist, dass sein Porträt fast ausschließlich mit der Kaltnadel gearbeitet wurde. Diese empfindliche Technik, die Rembrandt sonst nur noch in seinen „Drei Kreuzen“ und im „Ecce Homo“ als alleiniges Verfahren verwendet hatte, schränkte die Anzahl von Drucken guter Qualität stark ein. Offensichtlich kam es hier nicht auf eine große Auflage an, sondern auf die malerische Wirkung, die mit der Kaltnadeltechnik zu erzielen war. Abzüge vom Porträt des „Dr. Arnout Tholinx“ (1607–1669), Inspektor der Medizinal-Kollegien von Amsterdam, sind sehr selten. Sie zeigen den Arzt, der mit einer Tochter des berühmten Dr. Nicolaes Tulp verheiratet war, am Schreibtisch sitzend. Umgeben von Büchern, Papieren und Gefäßen hat er die Brille abgenommen, so als sei er beim Studium unterbrochen worden. Das in seinen Dimensionen größte radierte Porträt Rembrandts stellt „Lieven Willemsz van Copenol“ (um 1599–1671) dar. Dieser war Inhaber der französischen Schule in Amsterdam gewesen, musste aber seinen Lehrerberuf aus Gesundheitsgründen aufgeben. Danach beschäftigte er sich intensiv als Kalligraph. Rembrandt lässt ihn ein leeres Blatt und eine Feder auffällig und selbstbewusst vorweisen. Das Porträt zeigt unter dem Dargestellten ein Gedicht von Simon Ingels, das Copenol kalligraphisch gestaltet und mit der Feder geschrieben hat.

PORTRAIT

Thomas Jacobsz. Haaringh (1586/87–1660) was the administrator of Amsterdam Town Hall and, between 1656 and 1658, one of the organisers of the forced sale of Rembrandt's property. When the portrait of the art collector and lover of prints Thomas Jacobsz. Haaringh was made, he was seventy years old. The portrait is unusual in that it was executed virtually entirely in drypoint. This sensitive technique that Rembrandt only otherwise used as the sole medium in his 'Three Crosses' and 'Ecce Homo', considerably limited the number of prints of good quality that could be made. Obviously, the size of the edition in this case was not as important as the painterly effect that could be achieved using the drypoint technique. Prints of the portrait of Dr. Arnout Tholinx (1607–1669), the inspector of the Medical College of Amsterdam, are very rare. They show the physician, who was married to one of the daughters of the famous Dr. Nicolaes Tulp, sitting at a desk. Surrounded by books, papers and vessels he has removed his reading glasses as if he had just been interrupted while studying. Rembrandt's largest etched potrait is of Lieven Willemsz. van Copenol (c. 1599–1671). He was the proprietor of the French School in Amsterdam but had to give up his profession as a teacher for health reasons. After that time he preoccupied himself intensively as a calligrapher. Rembrandt shows him conspicuously and self-assertively with a blank sheet of paper and a quill. Below the figure portrayed is a poem by Simon Ingels that Copenol had designed calligraphically and written in ink.

Thomas Jacobsz. Haaringh (Der alte Haaringh), um 1655

(Old Haaringh), c. 1655

Kaltnadel mit Spuren von Grabstichel / Drypoint with traces of engraving
Inv.-Nr. 1964:464 D

Dr. Arnout Tholinx, um 1656

Dr Arnout Tholinx, c, 1656

Radierung, Grabstichel, Kaltnadel / Etching, engraving, drypoint
Inv.-Nr. 111266 D

Lieven Willemsz. van Copenol (Der große Copenol), um 1658

Lieven Willemsz. van Copenol (The Large Copenol), c. 1658

Radierung, Grabstichel, Kaltnadel / Etching, engraving, drypoint
Inv.-Nr. 111261 D

FIGURENSTUDIUM

Rembrandt nahm in seine Amsterdamer Werkstatt, die er seit 1635 unterhielt, eine große Zahl an Schülern auf, was ihm nicht zuletzt auch feste Einkünfte sicherte. Im Unterschied zu seiner eigenen Ausbildung bot er das Aktstudium als Bestandteil der Ausbildung an. In der Radierung „Der Künstler zeichnet nach dem Modell“ blickt man ins Atelier eines Malers mit verschiedenen Requisiten. Die Szene wurde früher als „Pygmalion“-Darstellung verstanden, heute sieht man darin eine die Zeichenkunst verherrlichende Allegorie. Das unvollendete Blatt – die Figuren im Vordergrund sind nur mit wenigen Kaltnadelstrichen angedeutet – lässt den Werkprozess nachvollziehen und fand schon früh hohe Wertschätzung bei Sammlern. In der Studie eines männlichen Aktes sitzt das Modell – einer von Rembrandts Schülern – mit gefalteten Händen auf einem Kissen. Der hell beleuchtete Körper hebt sich vor der dunklen Folie der Draperie ab. Die Pose wäre ideal für einen dornengekrönten Jesus. Das Thema des weiblichen Aktes setzt um 1658 einen Schwerpunkt in Rembrandts Œuvre. Als Modell der Frau, die auf einer Bank sitzt und so realistisch dargestellt ist, wird seine damalige Lebensgefährtin Hendrickje Stoffels vermutet.

FIGURE STUDY

Rembrandt admitted a large number of pupils to his workshop in Amsterdam that he ran from 1635 onwards. Not least of all this also provided him with a fixed income. Unlike his own training nude studies were an integral part of the apprenticeship. In the etching 'The Artist Drawing from the Model', the view is into a painter's studio and shows a variety of different requisites. The scene was previously taken to be a depiction of Pygmalion; today, it is seen as an allegory glorifying the art of drawing. This unfinished sheet – the figures in the foreground are only hinted at with a few lines in drypoint – allows the working process to be understood and was greatly appreciated by collectors at an early date. In the study of a male nude, the model – one of Rembrandt's pupils – is sitting on a cushion with his hands folded. The brightly illuminated body stands out from the dark background of drapery. The pose would be ideal for the figure of Jesus wearing the Crown of Thorns. Around 1658 the subject of the female nude became a focal point in Rembrandt's oeuvre. Hendrickje Stoffels, his female companion at the time, is presumed to have sat as a model for the very realistically depicted woman sitting on a bench.

Der Künstler zeichnet nach dem Modell, um 1639

The Artist Drawing from the Model, c. 1639

Radierung, Kaltnadel / Etching, drypoint

Inv.-Nr. 69168 D

Junges männliches Aktmodell, vor einem Vorhang sitzend, 1646

Nude Man Seated before a Curtain, 1646

Radierung / Etching

Inv.-Nr. 66853 D

Frauenakt, auf einer Bank sitzend, 1658

Woman Sitting on a Bench, 1658

Radierung, Kaltnadel auf Japanpapier / Etching and drypoint on

Japanese paper

Inv.-Nr. 69155 D

LANDSCHAFT

Unter Rembrandts Themen nimmt ab 1640 die heimatliche Flachlandschaft um Amsterdam einen wichtigen Platz ein. Dabei handelt es sich in der Regel nicht um reale Ansichten. Rembrandts Radierung „Landschaft mit Bauernhaus und Heuschober“ im extremen Breitformat zeigt in der Mitte ein Bauernhaus, rechts den Ausblick auf das Herrenhaus Klein-Kostverloren und links die Silhouette von Amsterdam, alles zwar an der Wirklichkeit orientiert, aber nach eigener Vorstellung zusammengestellt. In einer anderen Radierung wird eine „Windmühle“ groß und greifbar nahe ins Bild gesetzt. Da Rembrandt Sohn eines Müllers war, wurde sie biographisch interpretiert, doch handelt es sich um die Mühle auf dem Bollwerk De Passeerder am Stadtrand von Amsterdam. Mühlen wurden damals auch als Sinnbild für das wechselhafte menschliche Schicksal verstanden. Die Radierung mit dem tradierten Titel „Die Six-Brücke“ zeigt eigentlich eine Ansicht nahe dem Landgut Klein-Kostverloren an der Amstel, nahe bei Ouderkerk in der Nähe von Amsterdam. In der skizzenhaft lichten Aufnahme der Brücke über einen Kanal mit zwei Männern im Gespräch und einem Fluss mit Segelbooten gelingt es Rembrandt bewundernswert, die Stimmung eines warmen sonnigen Tages einzufangen. Sein ausschließlich in Kaltnadeltechnik ausgeführter „Waldsaum“ vermittelt den Eindruck einer impressionistischen Tuschfederzeichnung.

LANDSCAPE

Among Rembrandt's subjects, his native area – the flat countryside around Amsterdam – held a prominent place in his work from 1640 onwards. In general, however, these were not actual views. Rembrandt's etching 'Landscape with Cottage and Hay Barn', in an extremely broad format, shows a farmhouse at the centre with a view of the country house Klein-Kostverloren to the right and the silhouette of Amsterdam on the left. Although everything is orientated on reality, it has been composed according to Rembrandt's own idea. In another etching a windmill takes up a large part of the picture and seems almost tangible. As Rembrandt was the son of a miller this has been interpreted biographically. It is, however, a mill on bulwark De Passeerder on the outskirts of Amsterdam. Mills at that time were also seen as a symbol for the vagaries of human fate. The etching traditionally known as 'Six's Bridge' actually shows a view near the country house Klein-Kostverloren on the Amstel near Ouderkerk that in turn is not far from Amsterdam. In this sketch-like, clear image of a canal bridge with two men in conversation and a river with sailing boats Rembrandt admirably captures the atmosphere of a warm, sunny day. His 'Clump of Trees', executed entirely in drypoint, has the appearance of an impressionistic pen-and-ink drawing.

Landschaft mit Bauernhaus und Heuschober, 1641

Landscape with Cottage and Hay Barn, 1641

Radierung, Spuren von Kaltnadel / Etching, with traces of drypoint

Inv.-Nr. 1964:456 D

Die Windmühle, 1641

The Windmill, 1641

Radierung, Spuren von Kaltnadel / Etching, with traces of drypoint

Inv.-Nr. 1964:457 D

Die Six-Brücke, 1645

Six's Bridge, 1645

Radierung, Kaltnadel / Etching, drypoint

Inv.-Nr. 1979:25 D

Der Waldsaum, 1652

Clump of Trees with a Vista, 1652

Kaltnadel / Drypoint

Inv.-Nr. 61940 D

LANDSCHAFT

Rembrandts größte und spektakulärste Landschaftsradiierung zeigt einen Deich mit drei großen Bäumen, den Ausblick auf eine weite Ebene und eine Stadtsilhouette. Faszinierend ist die Atmosphäre der idealisierten, geradezu heroischen Landschaft, der dramatische Wechsel von Licht und Schatten. Vor hellem Hintergrund stehen die drei großen Bäume im Gegenlicht, während der Vordergrund tief verdunkelt ist. Handelt es sich um schräg fallenden Regen oder um Sonnenlicht, das streifig durch Wolken bricht? Zahlreiche Details erschließen sich erst bei näherem Betrachten, wie ein Angler am Teich in Begleitung einer Frau mit Strohhut und Korb, rechts am Hang ein Liebespaar im dunklen Gebüsch, oberhalb davon auf einem Deich ein besetztes Pferdefuhrwerk und ein im Gras sitzender einzelner Zeichner. Mittig, in der wolkenverhangenen Himmelspartie, sind die Reste einer Engelsglorie (um 90 Grad gedreht) zu erkennen, ein vorheriges auf die Platte radiertes Motiv, das rätselhaft durchscheint. Durch Stimmung und Ausstrahlung, die sich dem malerischen Plattenton verdanken, wurden „Die drei Bäume“ zur berühmtesten und unübertroffenen Landschaftsradiierung Rembrandts.

LANDSCAPE

Rembrandt's largest and most spectacular landscape etching depicts a dyke with three large trees, a view across a wide plain and the silhouette of a town. The atmosphere of the idealised, almost heroic landscape, with its dramatic interplay of light and shade is fascinating. The three large trees set against a bright background are illuminated from behind while the foreground has been pronouncedly darkened. Is it rain falling in diagonal lines from the clouds or sunlight breaking through? Several details only become noticeable on closer examination, such as a fisherman at the pond accompanied by a woman in a straw hat with a basket and, on the right, on the slope, two lovers among the dark bushes. Above them, on a dyke, is a horse and cart with people in it and, sitting in the grass, a solitary man drawing. At the centre, in the area of the sky enveloped by clouds, the remains of an angel in glory (turned through 90 degrees) can be detected – a motif previously etched on the plate that takes on an enigmatic appearance. Thanks to the atmosphere and aura created by the painterly plate tone 'The Three Trees' has become Rembrandt's most famous and unsurpassed landscape etching.

Die drei Bäume, 1643

The Three Trees, 1643

Radierung, Grabstichel, Kaltnadel / Etching, engraving, drypoint

Inv.-Nr. 67437 D

BIBLISCHE DARSTELLUNGEN

Die christliche Ikonographie bildet einen wichtigen Bezugspunkt in Rembrandts Kunst. Er steht in einer weitreichenden bildlichen Tradition, die er ganz bewusst aufgreift. So nimmt er sich Werke etwa des von ihm verehrten Lucas van Leyden (1489/94–1533) zum Vorbild und übersetzt sie in seine Bildersprache, oft in figurenreichen großformatigen Radierungen, wie im „Ecce Homo“. Die virtuos in der Technik der Radierung mit Kaltnadel gefertigten „gedruckten Bilder“ charakterisiert eine kontrastreiche Hell-Dunkel-Modellierung. Tiefste Finsternis steht neben hellen Lichtreflexen, denn Rembrandts eigentliches Thema sind Licht und Schatten. So auch in seinem ersten radierten Nachtstück, der „Verkündigung an die Hirten“. Darin kontrastiert er das Dunkel der Nacht mit dem gleißenden Licht der Erscheinung eines Engels, was sowohl Mensch als auch Tier in Furcht versetzt. Die Meisterschaft Rembrandts im Chiaroscuro zeigt sich auch im „Triumph des Mordechai“, für den er auf einen Kupferstich des Lucas van Leyden als Vorbild zurückgriff. Im Bild des „Hl. Hieronymus“ als Gelehrter in seiner Studierstube lotet Rembrandt die Möglichkeiten der Wiedergabe von Dunkelheit bis an die Grenzen des technisch Möglichen aus. Die Nacht wird zum eigentlichen Thema.

BIBLICAL PICTURES

Christian iconography forms an important point of reference in Rembrandt's art. It is embedded in an expansive pictorial tradition that the artist consciously adopted. He modelled works, for example, on those of Lucas van Leyden (1489/94–1533), whom he greatly admired, and translated these into his own pictorial language, often in large-format etchings, full of figures, such as 'Ecce Homo'. The 'printed pictures', masterly executed using both the etching and drypoint techniques, are characterised by the rich contrast between light and dark. Areas of pitch black are next to brilliant light reflections – Rembrandt's true subject being light and shade. This is also the case in his first nocturnal etching 'The Angel Appearing to the Shepherds'. In this work he contrasts the darkness of the night with the gleaming light of the appearance of the angel that plunges both humans and animals into a state of fear. Rembrandt's masterly use of chiaroscuro can also be seen in 'The Triumph of Mordecai' which he based on a copperplate engraving by Lucas van Leyden. In the picture of St Jerome as a man of letters in his study Rembrandt takes the possibilities for rendering darkness to the limits of technical feasibility. Night is the real subject.

Die Verkündigung an die Hirten, 1634

The Angel Appearing to the Shepherds, 1634

Radierung, Grabstichel, Kaltnadel / Etching, engraving, drypoint

Inv.-Nr. 31459 D

Der Triumph des Mordechai, um 1641

The Triumph of Mordecai, c. 1641

Radierung, Kaltnadel / Etching, drypoint

Inv.-Nr. 31455 D

Der heilige Hieronymus in einem dunklen Studierzimmer, 1642

St Jerome in a Dark Chamber, 1642

Radierung, Grabstichel, Kaltnadel / Etching, engraving, drypoint

Inv.-Nr. 1921:15 D

BIBLISCHE DARSTELLUNGEN

Das „Hundertguldenblatt“ ist die wohl berühmteste Radierung Rembrandts. Die Betitelung geht nicht auf Rembrandt selbst zurück, sondern bezieht sich auf den damals schon hohen Preis des Blattes und seine darin zum Ausdruck kommende Wertschätzung. Dargestellt sind Begebenheiten aus dem Wirken Christi nach dem 19. Kapitel des Matthäus-Evangeliums, wobei die verschiedenen Szenen (Heilung der Kranken, „Lasset die Kinder zu mir kommen“, etc.) zu einer hochkomplexen Komposition zusammengebunden wurden. Wohlkalkuliert hat Rembrandt die Figuren und Gruppen mit einem Reichtum menschlichen Ausdrucks ausgearbeitet. Das zentrale Thema ist die Aufnahme der Gläubigen ins Himmelreich. Das großformatige Werk von bildhaftem Anspruch vereint zeichnerische und malerische Möglichkeiten der Radierung. In der virtuosen Lichtregie steigern sich tiefe Dunkelheit und strahlende Helligkeit gegenseitig. Erstaunlicherweise hat Rembrandt das Blatt nicht signiert; er verwendete die Drucke offensichtlich als Freundschaftsgaben.

BIBLICAL PICTURES

The 'Hundred Guilder Print' is probably Rembrandt's most famous etching. The title did not come from Rembrandt himself but refers to the high price paid at the time for the sheet and, as such, is a reflection of the regard in which it was held. It depicts episodes from Christ's deeds as described in Chapter 19 in the Gospel of St Matthew, the individual scenes (the healing of the sick, "Let the children come to me", etc.) being united in one highly complex composition. Rembrandt fashioned the figures and groups with a broad and carefully calculated spectrum of human expressions. The central theme is the admission of the faithful to the kingdom of heaven. The large-formatted and pictorially ambitious work unites the graphic and painterly possibilities of etching. Through the ingenious staging of light, profound darkness and radiant brightness are mutually heightened. Surprisingly, Rembrandt did not sign the sheet, obviously intending the prints to be presented to friends.

Das Hundertguldenblatt (Der predigende Christus), um 1648

The Hundred Guilder Print (Christ Preaching), c. 1648

Radierung, Kaltnadel, Grabstichel auf Japanpapier / Etching,
engraving and drypoint on Japanese paper

Inv.-Nr. 1964:460 D

BIBLISCHE DARSTELLUNGEN

Die „Drei Kreuze“ zählen zu Rembrandts druckgraphischen Hauptwerken. Das Blatt zeigt einen volkreichen Kalvarienberg mit der Kreuzigung Christi. Rembrandt schildert eindringlich die Erschütterung und das Entsetzen der Personen im Augenblick von Christi Tod. Er baut auf starke Hell-Dunkel-Kontraste. Durch den schwarzen Himmel bricht in breiten Bahnen helles Licht hervor und beleuchtet Christus am Kreuz und den uneinsichtigen Schächer zu seiner Linken. Diese heftigen Lichtgegensätze verstärken den Eindruck des Chaos. Der III. Zustand der Platte ist signiert und datiert, er wurde demnach von Rembrandt als endgültig betrachtet und zum Verkauf vorgesehen. Nach wohl rund 60 Abzügen ließ die Platte, die ausschließlich in der Kaltnadeltechnik bearbeitet worden war, keine zufriedenstellenden Drucke mehr zu. Rembrandt entschloss sich zu einer radikalen Umarbeitung und schuf so ab dem IV. Zustand eine völlig andere Komposition: Er gestaltete die Figuren um und führte links ein rätselhaftes Reiterbildnis ein, das auf eine Medaille Pisanellos (1395–um 1455) für den Mantuaner Markgrafen Gianfrancesco I. Gonzaga zurückgeht. Die ganze Szene wird in tiefstes Dunkel getaucht und macht aus den „Drei Kreuzen“ ein dramatisches Nachtstück.

BIBLICAL PICTURES

‘The Three Crosses’ is considered one of Rembrandt’s principal works on paper. The sheet depicts a Calvary scene full of people with the crucifixion of Christ. Rembrandt poignantly captures the shock and horror felt at the moment of Christ’s death, building on intense contrasts between light and dark. Wide streaks of bright light break through the black sky and light up the figure of Christ on the cross and the unrepentant thief to his left. These intense extremes of light amplify the impression of chaos. The plate for the third state is signed and dated and was deemed as final by Rembrandt and intended to be sold. After around 60 prints no more acceptable prints could be made using the plate that had been created exclusively in drypoint. Rembrandt decided to rework it radically and created an entirely different composition from the fourth state onwards. He rearranged the figures and added a mysterious horseman on the left that is based on a medal by Pisanello (1395–c. 1455) for Gianfrancesco I Gonzaga, Marquis of Mantua. The whole scene is immersed in pitch black turning ‘The Three Crosses’ into a dramatic nocturnal scene.

**Die drei Kreuze (Christus am Kreuz
zwischen den beiden Schächern), 1653**

**The Three Crosses (Christ Crucified
between the Two Thieves), 1653**

Kaltnadel / Drypoint

Inv.-Nr. L 542

**Die drei Kreuze (Christus am Kreuz
zwischen den beiden Schächern), 1653**

**The Three Crosses (Christ Crucified
between the Two Thieves), 1653**

Kaltnadel / Drypoint

Inv.-Nr. 1964:463 D

BIBLISCHE DARSTELLUNGEN

Das „Ecce Homo“ (Christus wird dem Volk vorgestellt) zählt zu den ambitionierten großformatigen Historien- darstellungen Rembrandts. Zwei Jahre nach den „Drei Kreuzen“, möglicherweise sogar als Pendant dazu, realisierte er diese Arbeit. Die Komposition ist von einem Stich Lucas van Leydens (1489/94–1533) angeregt, dessen Drucke Rembrandt sehr schätzte und sammelte. Vor der Kulisse einer mächtigen Architektur treten die Hauptpersonen Pilatus und Christus wie auf einer Bühne auf. Pilatus befragt das Volk, ob er Christus freigeben solle. Die beiden Protagonisten sind entsprechend ihrer Bedeutung größer dargestellt als das Volk im Vordergrund. Wie auch Lucas van Leyden hegte Rembrandt eine Vorliebe für historische Kostüme und Kleidung aus verschiedenen Epochen. Da Rembrandt hier nur in Kaltnadeltechnik arbeitete, war die Platte nach einer gewissen Auflage abgenutzt – vergleichbar den „Drei Kreuzen“. Deshalb überarbeitete er sie völlig, so dass die Komposition ab dem V. Zustand sich radikal verändert zeigt: Die bunte Menschenmenge im Vordergrund wird durch zwei dunkle Kellergewölbe ersetzt, dazwischen lagert die steinerne Halbfigur eines bärtigen alten Mannes, der als „Neptun“ oder „Adam“ interpretiert wurde.

BIBLICAL PICTURES

‘Ecce Homo’ (Christ Presented to the People) is one of Rembrandt’s most ambitious, large-format history compositions. He completed this work two years after ‘The Three Crosses’, possibly as a counterpart. The composition was inspired by an engraving by Lucas van Leyden (1489/94–1533) whose prints Rembrandt greatly admired and collected. Against a mighty architectural backdrop, the principal figures Pontius Pilate and Jesus are shown as if on a stage. Pilate asks the people if he should free him. The two protagonists are depicted larger than the crowd in the foreground, in keeping with their importance. Like Lucas van Leyden Rembrandt had a penchant for historical costume and dress from different eras. As Rembrandt executed this work exclusively in drypoint the plate was worn down after a certain number of prints – comparable to ‘The Three Crosses’. As a consequence he reworked the plate completely so that the composition from the fifth state onwards is radically different. The wide variety of figures in the crowd in the foreground was replaced by two dark, vaulted, cellar openings, between which is leaning the half-length figure in stone of a bearded old man that has been interpreted as either Neptune or Adam.

**Das Ecce Homo
(Christus vor dem Volk), 1655**

**Ecce Homo
(Christ Presented to the People), 1655**

Kaltnadel / Drypoint

Inv.-Nr. L 540

**Das Ecce Homo
(Christus vor dem Volk), 1655**

**Ecce Homo
(Christ Presented to the People), 1655**

Kaltnadel / Drypoint

Inv.-Nr. L 541