

Afred Boller

Afred Boller Fine Arts

Edith Boller  
1914-1975

QUEEN'S UNIVERSITY ARCHIVES	
LOCATOR	5109
BOX	12
FILE	6



Monogramm und der Jahreszahl 1608 bezeichnete mit Recht nur als Kopie, aber mehrere weitere sind durch alte Erwähnung oder Beschriftung ebenfalls mit Lastmans Namen verbunden. Es handelt sich um eine *Verstoßung Hagers*, bez. PL 1608, Berlin, Kupferst.-Kab. Inv. 13138, Freise Nr. 1, Abb. 42 (versehentlich als in Amsterdam befindlich). Kopie nach Lastman. Eine andere Kopie des verschollenen Vorbildes (jedoch mit verändertem Ismael und hinzugefügter Architektur, in der Sara erscheint) war in der Versteigerung J. G. u. a. in Amsterdam 20. 12. 1928 Nr. 206, abgeb. auch bei R. Hamann, »Hagers Abschied bei Rembrandt und im Rembrandtkreis«, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VIII/IX 1936, S. 471 ff. Daran lassen sich folgende Zeichnungen anschließen: *Elisa und die Witwe*. Radierung von K. L. Stieglitz (1756-1836) mit der Unterschrift: »D'après le Dessain de Pierre Lastman qui est dans une Collection a Leipsic« (Abb. 2). – *Manoah und der Engel*. Berlin, Kupferst.-Kab. Inv. 2280. Freise Nr. 8 Abb. 38 (Abb. 5). – *Elias und die Witwe von Zarpab*. Berlin, Kupferst.-Kab. Inv. 13669 als Verstoßung der Hagar von Jan Pynas (Abb. 3).



4 Lastman (über Schülerzeichnung?). Kniender. London



5 Lastman. Manoah und der Engel. Berlin

Wie die beiden letzten Blätter dürften die Urbilder der davor genannten aussehen. Zu den alten Zuschreibungen an Lastman kommen noch weitere (s. u.). Sie sind miteinander schon daher glaubwürdig, weil ja gerade diese Zeichnungen von der allgemeinen Vorstellung von Lastmans Kunst zunächst durchaus abweichen: statt des kraftvoll ausgewogenen Aufbaus seiner Gemälde erscheinen hier kleine, aneinanderklebende Gruppierungen, statt der festen Begrenzung aller Formen vage, weich schwingende Umrisse und Gewandbildungen, wellig, ungenau und nachlässig fließende Federzüge und unausgeglichene heftige Schraffuren, klecksig zusammenlaufende Tuschkchwärzen. Erst eine Zusammenstellung mit den früheren Gemälden ergibt Beziehungen: »Juda und Thamar« (Abb. bei Müller-Hofstede a.a.O., S. 71), die »Heilige Familie« von 1608 in Rotterdam und die in Göttingen, weiter »Johannes in der Wüste« und »die Vermählung der Hl. Katharina« (Abb. Bd. II, S. 230 ff. dieses Jahrbuches). Am unmittelbarsten verwandt ist die grau in grau gemalte »Opferung Isaaks« (Abb. 6)<sup>5</sup>. Häufig kommt eine unklar vereinigte Gruppe kleiner, ein wenig puppenhafter Figu-

<sup>5</sup> Bezeichnet mit dem Monogramm, Amsterdam, Rembrandthuis. – Dazu kommt noch ein Gemälde »Abraham kniet vor den drei Engeln«, das aus der Slg. Victor Koch-London in das Museum in Kapstadt gelangt ist, offenbar die Kopie eines frühen Bildes von Lastman, ganz in der Art dieser Zeichnungen.



ren vor mit unfesten Körperverhältnissen, deren Bewegungen ganz in der Fläche bleiben. Auch Hände und Füße erscheinen in der Verkürzung eigentümlich flach gedrückt. Selbst in der »Anbetung der Hirten« (Abb. 1), deren Komposition ja nicht von Lastman herrührt, stimmt in der graphischen Durchführung vieles überein.

Diese besondere Weise zu zeichnen und zu komponieren enthält noch manieristische Züge: in den Gesten und Stellungen, in den aufgeblähten Köpfen, den hakenartigen Andeutungen der Nasen und Wangen, den bisweilen knochenlos geschwungenen Händen, den weich strudelnden Draperien. Manches erinnert dabei noch an den römischen Manierismus um 1600. In den Deckengemälden der Schule Cesare d'Arpino's und Zuccaris, in den Zeichnungen des Genuesen Cambiaso finden sich vergleichbare Manieren, eine Figur, einen Schädel, ein Antlitz, eine Hand in immer den gleichen Kurven anzudeuten. Auch in den frühen Gemälden Lastmans ist davon etwas, wenn auch nicht so hervortretend wie in den Zeichnungen, vielmehr bei der langsameren Ausführung und durch die Dichte der Einzelbeobachtung versachlicht. Da dieses bezeichnende Verhältnis zwischen Handzeich-

nung und Gemälde ähnlich auch für das bekanntere Schaffen des reifen Lastman gilt, ist die Erkenntnis seines Zeichnungsstils immer noch unsicher.

Die aufgeführten Handzeichnungen Lastmans scheinen also noch im ersten Jahrzehnt, wohl nach der Rückkehr aus Italien, entstanden zu sein. Sie bilden den Kern einer überraschend großen Gruppe von Blättern, die eng mit ihnen zusammenhängen und meist – teilweise schon seit langem – ebenfalls Lastman zugeschrieben werden. Nächst Freise hat besonders Corn. Müller-Hofstede in ihnen zweifelsfreie Lastman-Werke gesehen, dagegen hat F. Lugt alle als solche abgelehnt. Einige dieser zahlreichen und untereinander nicht einheitlichen Blätter sind folgende:

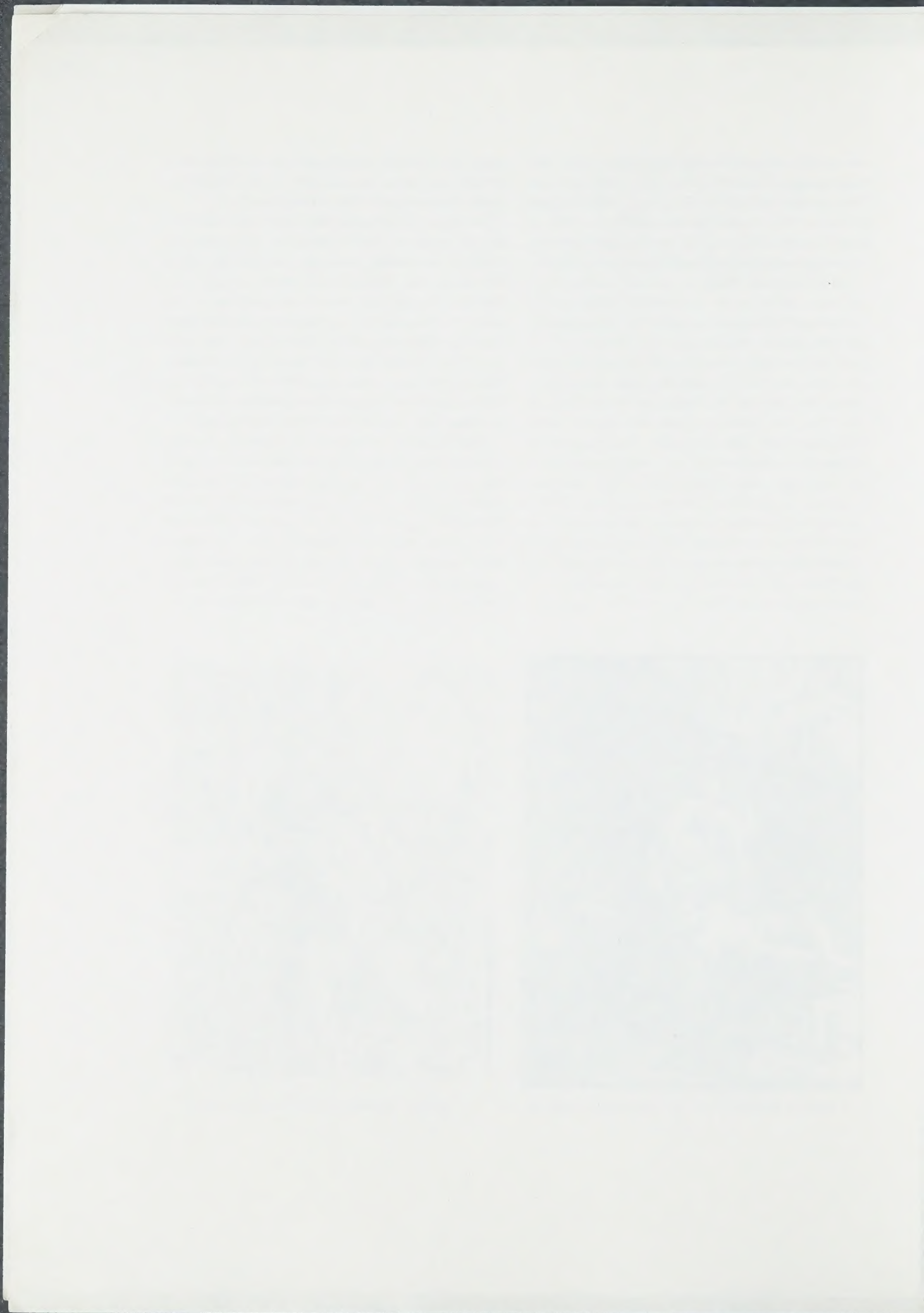
*Christus und die Ehebrecherin.* Frankfurt M., Kupferstich-Kab. des Städelschen Kunstinstitutes (seit 1926), Inv. 14262. Da der Versteigerungstag auf dem alten Untersatzbogen vermerkt ist, muß das Blatt das bei Freise Nr. 17 genannte sein. Es galt also schon 1765 als Lastman, als es am 4. März als Nr. 35 in Amsterdam versteigert wurde. Auch dieses Blatt war in Leipziger Privatbesitz (Cabinett Winkler). Abb. »Stift und Feder«, 1927, 18. Es ist den genannten im Strich ver-



6 Lastman. Opferung Isaaks. Amsterdam, Rembrandthuis



7 Lastman. Schlafender Faun. Dresden (Rücks. 10)



wandt, wenn auch gröber laviert und gezeichnet. – *Hagars Abschied*, Bremen, von Corn. Müller-Hofstede bestimmt. – *Hagar und der Engel*, Bremen, abgeb. bei Corn. Müller-Hofstede a.a.O., S. 71. – *Elias und der Engel*, Braunschweig (Kopie), Freise Nr. 11 m. Abb. – *Manoah, sein Weib und der Engel*, Braunschweig, Freise Nr. 9. – *Christus und die Samariterin*, Amsterdam, Slg. Welcker (früher »Tengnagel?«). – Diese Zeichnungen sind mit den vorher angeführten und untereinander, daher auch mit den früheren Gemälden Lastmans nächst verwandt in der Kompositionsweise, dem flotten Strich (der vielleicht etwas oberflächlicher und lockerer ist), der sehr weichen Lavierung (vielleicht in den Baumkulissen etwas entwickelter). Lugt vermutet in dem Zeichner den Amsterdamer Stecher und Radierer Salomon Savery. Dr. Welcker ist durch eine in seinem Besitz befindliche Zeichnung auf eine andere Spur gekommen. Von ihm ist eine eingehende Studie über die ganze Gruppe in Vorbereitung. Ohne engsten Zusammenhang mit Lastman sind jedenfalls die Zeichnungen nicht zu denken.

Wiederum von dieser Gruppe herzuleiten, aber von den gesicherten Lastman-Zeichnungen nochmals entfernter sind u. a. folgende Blätter: *Die Mannablese* im Louvre, Kat. der Niederl. Schule II, Lugt Nr. 967 m. Abb. als Sal. Savery?; *die Anferweckung des Jünglings zu Nain* in Wien, Albertina, früher als A. van Noordt, Abb. bei Haberditzl<sup>6</sup>; *allegorische Gruppe*, London, Brit. Mus., als Corn. Schut, Cat. Flem. Drawings (Hind) Nr. 2 m. Abb.; *Erziehung der Hl. Jungfrau* (?), London, Brit. Mus., von Hind im Cat. Dutch Drawings III als in der Art der Bremer Lastman-Blätter angeführt; *Wiedertäuferszene* (?), *Elisa und die Sunamitin*, bez. C v H, Slg. Welcker, Amsterdam; *Demokrit und Hippokrates* (?), München, Graph. Slg. als »Art des A. Both«.

Graphisch verwandt, doch in der gedrängten Reihenkomposition abweichend, sind folgende flotte Federzeichnungen: *Volksmenge*, Braunschweig als J. Bakker (s. Bauch, Jak. A. Backer, 1926, S. 111, fälschlich zugeschr. Handzeichnungen Nr. 4 mit Hinweis auf van der Ulft); Studienblatt mit *Reihen einzelner Figuren*, Amsterdam, Rijks-Prenten-Kabinet, als »de Gheyn«,

rückseitig alte Zuschreibung van der Ulft; Studienblatt mit *Hagar und dem Engel* und *Christus mit den Kindern u. a.* Haag, Slg. F. Lugt (vgl. dazu den »Durchgang durchs Rote Meer«, Titelradierung zu Vondels »Het Pascha«, Amsterdam 1636, als Moeyaert abgeb. bei van der Kellen, *Le Peintre-graveur hollandais et flamand*, 1866 I, Nr. 16).

Auswirkungen dieser Zeichenweise finden sich in noch größerer Entfernung vom Ausgangspunkt. Im Einzelnen überraschend verwandt, wenn auch schon weiter ab von Lastman, ist die »*Pieter Jansz*« signierte Zeichnung der Slg. Lugt, die Elis. Neurdenburg als Entwurf zu einem Relief des NZ Huiszittenhuis in Amsterdam erkannt hat (Oud Holland 50, 1933, S. 225 m. Abb.)<sup>7</sup>.

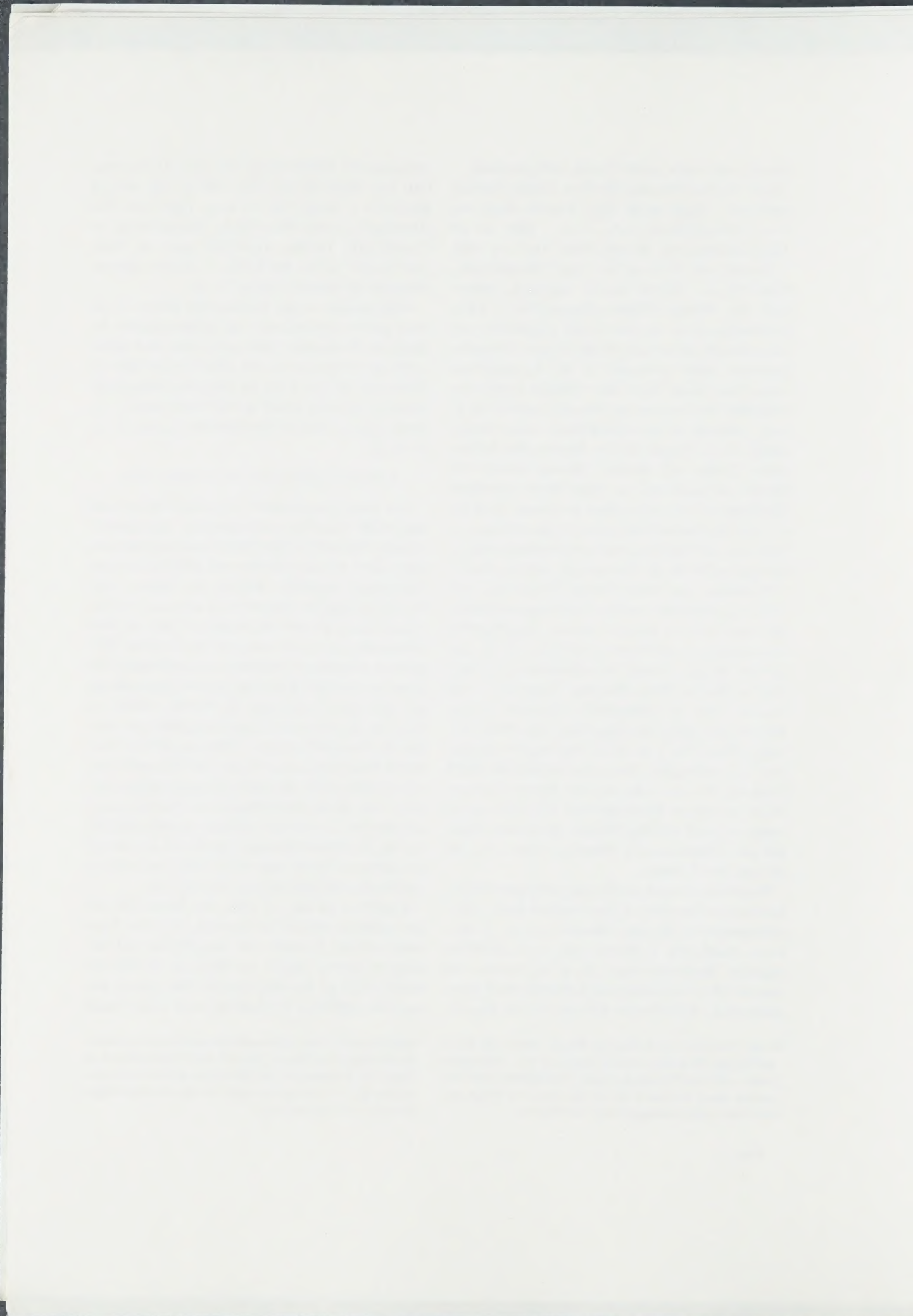
#### FEDERZEICHNUNGEN DER REIFEN ZEIT

Jene Handzeichnungen aus Lastmans Frühzeit sind mangelhaft überliefert, untereinander uneinheitlich, in ihrem Verhältnis zu den Gemälden wenig bestimmt, daher kaum genauer datierbar und außerdem in ihrer Abgrenzung gegenüber Blättern der Schüler oder Nachfolger fraglich. Ähnlich ist es aber auch mit den offensichtlich späteren Zeichnungen. Das ist noch auffälliger, weil ja Lastman seit dem zweiten Jahrzehnt in zahlreichen Gemälden einen einheitlich ausgeprägten Stil entwickelt, der sichere Zuschreibung und genauere Abgrenzung des Werkes erlaubt. In alten Inventaren und Versteigerungskatalogen werden Zeichnungen Lastmans häufig angeführt. Rembrandt besaß ein ganzes »Buch« voll Federzeichnungen und dazu eines mit Rötelzeichnungen seines Meisters. Von diesen Rötelblättern sind kürzlich einige aufgetaucht, die in einem späteren Aufsatz behandelt werden. An Federzeichnungen lassen sich nur wenige als Lastmans Werke bestimmen, auch diese nicht so geschlossen und eindeutig wie die Gemälde.

Bezeichnet ist nur ein Blatt, der *kniende Alte* mit den gefalteten Händen in London, der einer Figur rechts auf dem Gemälde von 1614 »Paulus und Barnabas in Lystra« (abgeb. bei Freise als Nr. 88) entspricht (Abb. 4). Es scheint jedoch, daß Lastman hier nur eine weichliche Schülervkopie nach seiner Studie

<sup>6</sup> F. M. Haberditzl, Die Lehrer des Rubens, Wiener Jahrbuch der Slg. des Allerh. Kaiserhauses 27, 1907, S. 174. – Die beiden andern dort van Noordt genannten Zeichnungen sind von anderer Hand, die eine in der Art Speckarts, die andere signierte von einem Caravaggisten (J. van Oost?).

<sup>7</sup> Handelt es sich dabei etwa um das Blatt »Arme, die vor einem Kloster Essen empfangen«, das nach einer Notiz Hofstede de Groot als »Lastman?« in der Versteigerung Heseltine in Amsterdam am 27. 5. 1913 (und vorher auf einer Versteigerung in London am 21. 6. 1912) war?

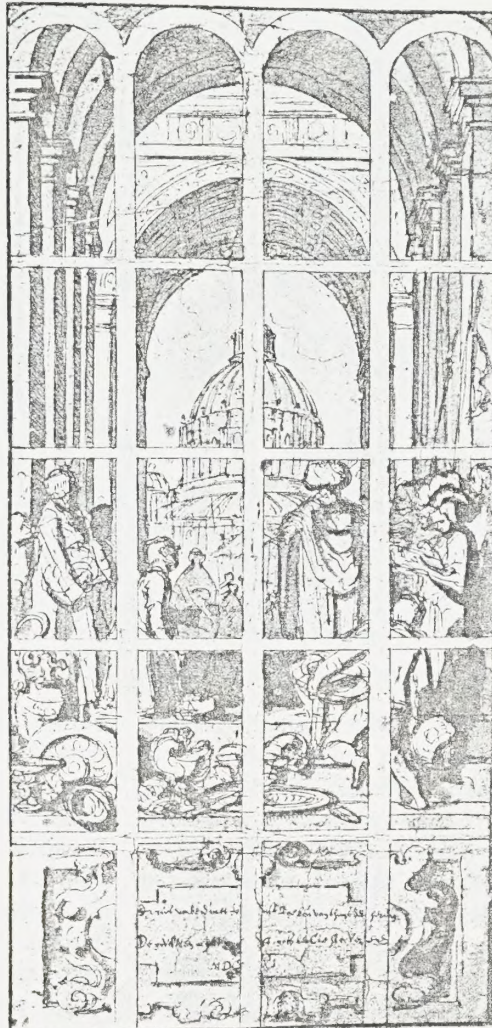




überzeichnet hat. Sein eigener Strich ist kräftig und breit, doch sind die Linien ohne Feinheit, sie treffen einander nicht immer, Lücken entstehen, parallele oder konvergierende Strichlagen werden heftig und eilig aufgesetzt. Das alles kommt schon auf der früheren, daher mehr schlängelnd und flüssig hingeworfenen Berliner Zeichnung, Abb. 3, vor.

Als Vorzeichnung zu einem Gemälde (dem Braunschweiger Bild von 1618, Freise Nr. 29) ist ein weiteres Blatt belegt: »David singt im Tempel« (Abb. 9). Die Veränderungen des ausgeführten Bildes gegenüber dem Entwurf schließen wohl den Gedanken an eine nachträgliche Kopie aus. Lastmans Feder deutet schnell und locker die Hauptmotive an. Völlig fehlt noch die genaue überdeutliche Einzeldurchführung, die seine Gemälde erfüllt: nichts von den bekannten lebhaft blickenden Antlitzern, den wellig-wulstigen Faltenmassen der Gewänder, den reichen Mustern und blanken Requisiten, den dicken Fingern und Händen. Lange, fahrig, oft veränderte Umrisse fassen die Gestalten ein, bei Möbeln und Geräten, im Hintergrund, in der Andeutung der Rauchschwaden und Gewandmassen eher nachlässig und flüchtig, ohne graphischen Reiz oder schnelle Treffsicherheit (vgl. noch Abb. 2 und 3). Hände und Nasen werden lang und spitzig, die Augen zu einem Punkt unter dem Querstrich der Brauen. Rücksichtslos sind lange Strichlagen in einem Zug quer über die Formen gelegt. Jede Andeutung von Stofflichkeit oder Farbigkeit fehlt. So wirkt das Ganze weniger reich und gefüllt, dafür aber fast einheitlicher als das mit Einzelgehalt überlastete Gemälde.

Das gleiche graphische Gefüge zeigen die Federzeichnungen auf der Vor- und Rückseite eines Dresdener Blattes, Abb. 7 und 10. Im Hintergrund umreißen lockig-schlängelnde oder Schleifenkurven die runden hellen Laubformen, dazwischen das spitzwinklige Zickzack der lang schraffierenden Strichlagen. Dies stimmt überein, am lockersten ist es auf dem David-Entwurf, am sorgfältigsten bei der historischen Szene, am größten beim schlafenden Faun. Die Blätter und Zweige vor dem schraffierten Himmel sind bei den beiden letzten Zeichnungen die gleichen. Sie müssen von einer Hand sein um so mehr, als sie ja auf dem gleichen Blatte sind. Die historische Szene entspricht der Davidzeichnung (spitze Nasen, schmale Hände, spröde, lange Konturen), vielleicht hat Lastman hier auch ein anderes (italienisches?) Bild abge-

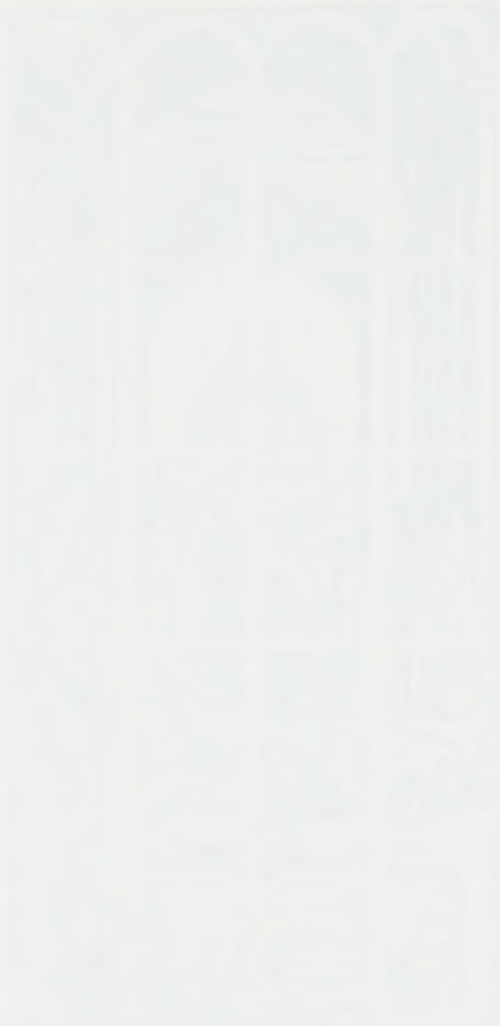


8 Lastman. Entwurf für Glasgemälde. 1611. Berlin

zeichnet. Der Faun mit der modellgetreuen Durchzeichnung des muskulösen Oberkörpers läßt sich mit den Akten auf den Gemälden »Beweinung Christi«, »Klage um Abel« oder der »Opferung Isaaks« im Louvre (Freise Nr. 11) vergleichen, in der von Elsheimer herrührenden kurvigen Konturierung des raumlos bewegten Körpers auch mit der Opferung Isaaks, unserer Abb. 6<sup>8</sup>.

Von einer anderen Seite her schließt sich eine Ber-

<sup>8</sup> Die Zeichnung liegt in Dresden als »Lievens«, wurde jedoch von Bode und dann von Bredius, Wörmann, Lütjens als Last-



The following information is provided for your reference and is not intended to constitute an offer or recommendation of any financial product. It is intended to provide a general overview of the services and products offered by the company. The information is subject to change without notice and is not intended to be a substitute for professional advice. Please consult your financial advisor for more information.

The company offers a wide range of financial services, including investment management, insurance, and retirement planning. Our investment managers are experienced and have a proven track record of delivering superior results. Our insurance products are designed to provide comprehensive coverage for your needs. Our retirement planning services help you maximize your savings and ensure a secure future for you and your family.

We are committed to providing exceptional customer service and personalized solutions. Our team of professionals is dedicated to understanding your unique needs and providing the best possible advice. We believe in transparency and open communication, and we will keep you informed throughout the entire process.

If you have any questions or would like to learn more about our services, please contact us at [phone number] or [email address]. We look forward to serving you and helping you achieve your financial goals.



9 Lastman. David singt im Tempel. (Entwurf für das Gemälde von 1618.) Darmstadt

liner Zeichnung an, deren Zuschreibung an Lastman von El. Neurdenburg ausgesprochen, auch von F. Lugt a.a.O. vertreten worden ist: ein ausführlicher, 1611 datierter getuschter *Entwurf für ein Glasgemälde* in der damals von Hendrik de Keyzer erbauten Zuiderkerk in Amsterdam (Abb. 8). Das Fenster war eine Stiftung der Goldschmiede, und die Inschrift weist – ein recht äußerlich hergeholtes Motiv – auf die historische Ablieferung der Edelmetallgeräte an Cyrus hin. Die Schriftzüge ähneln der auf der Londoner Zeichnung stehenden Namensangabe<sup>9</sup>.

Das Blatt zeigt Lastmans Stil. Zwar ist auch hier das Ganze wieder neuartig, wieder scheint die ungenaue, flüchtig strichelnde, grob lavierende Behandlung der festen, bestimmten Formdurchführung der Lastmanschen Malerei zu widersprechen. Manches

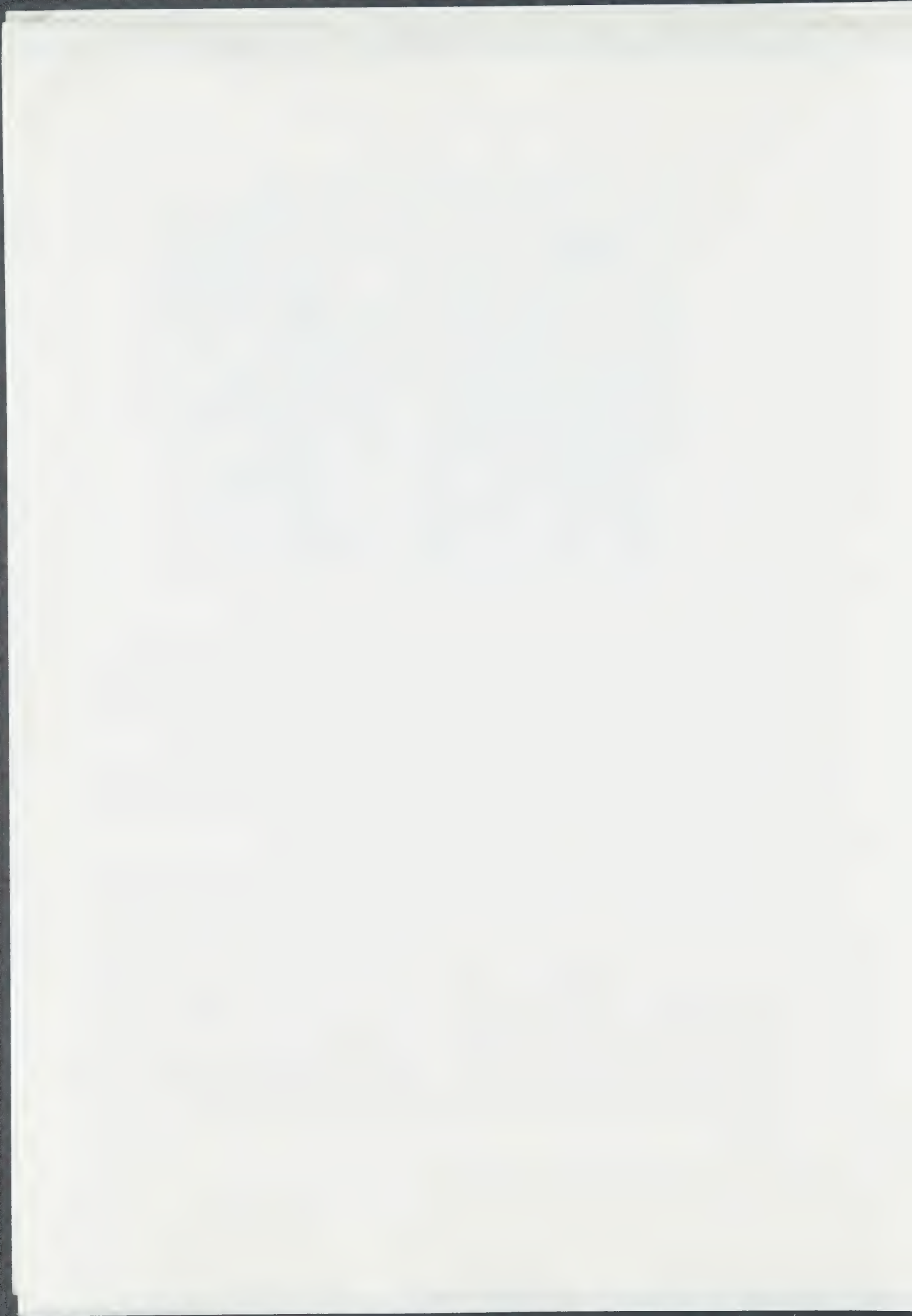
man angesehen. Freise, Burchard, Schneider sehen in ihr ein Werk des Lievens, die Rückseite (u. Abb. 10) soll nach Schneider und Lugt jedoch ein Werk Lastmans sein. Lit. bei H. Schneider, Jan Lievens, 1932, S. 190, Z 29. Tatsächlich geht Lievens als Schüler Lastmans von solchen Zeichnungen aus, etwa in der Dresdener Zeichnung »Mercur und Argus«, Schneider Z 26. Allein während Lastman im Gekritzelt des Hintergrundes, dem tiefenlosen Dasitzen des schweren Körpers mit den schwachen Füßen (vgl. u. Abb. 6), in dem schematischen

Einzelne (Antlitz, Turban, Mittelgrundsfigur) erinnert noch an die frühen Zeichnungen. Aber die Komposition ist doch großzügig gegliedert, die Figuren und Geräte des Vordergrundes kraftvoll abgehoben, das wechselnde Licht klar unterschieden, überhaupt die undankbare Aufgabe dennoch gemeistert. Die Peterskuppel erscheint noch mehrmals in Lastmans Werk (Abb. 11, 12), ebenso die große manieristische Metallkanne links, die beispielsweise ein Opfernder im Vordergrund des erwähnten Bildes »Paulus und Barnabas in Lystra« trägt.

Mehr ins Einzelne geht die Bremer Federzeichnung: *Artemisia empfängt die Urne ihres Gatten* (wohl nicht Sophonisbe) Abb. 12. Hier ist endlich auch etwas von der wuchtigen Einzelform zu spüren, die Lastman als Maler kennzeichnet: die kraftvollen Fi-

Antlitz und dem übermodellierten Akt immer noch manieristische Züge hat, fehlen sie bei Lievens ganz. Bei ihm ist alles in kompakte Formen und einheitliche Flächen zusammengefaßt, die massigen Körper in direkter Beleuchtung, Handlung und Stellung drastisch aufgebaut.

<sup>9</sup> Für ein zweites Fenster, das der Ledergewerbe, hat David Vinckeboons den Entwurf geliefert (Abb. bei A. Bredius in »Amsterdam in het 17te Eeuw«. 1901, I, 170). Die Glasgemälde sind ausgeführt, aber 1658 entfernt worden.





10 Lastman. Historische Szene. Dresden (Rücks. 7)

guren, die drastischen Gebärden und Blicke, die wulstig-welligen Gewänder. Der klar ausgewogene Aufbau erinnert an das Gemälde »der Uriasbrief«, 1619, Freise Nr. 32, das sich lange im Amsterdamer Handel (Goudstikker) befand (Abb. 11). Auf einer flachen Bühne in künstlicher Beleuchtung sind die Figuren vordergründig einander entgegengestellt: der Kniende vor der Öffnung des Hintergrundes, die Mittelfigur doppelt gerichtet, rechts eine bewegte Draperie, alles hinterlegt von bestimmten Architekturgliedern, die

<sup>10</sup> Die gleiche Darstellung zeigt eine Radierung, die allgemein Eeckhout zugeschrieben wird, abgeb. bei F. W. H. Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, Amsterdam o. J. (ab 1949), I, S. 268 als Berchem Nr. 60. Die vergrößerten und mißverstandenen Partien des Blattes (Hintergrund, Draperie rechts) lassen die Radierung schwächer und später als die Zeichnung erscheinen. Es handelt sich offenbar um eine Kopie.

<sup>11</sup> Genau wie die frühesten Gemälde Rembrandts schließen auch seine ersten Handzeichnungen an seinen Lehrer, und zwar gerade etwa an die Zeichnungen des Dresdener Blattes an (u. Abb. 7, 10, auch noch Abb. 9). Vor allem gilt dies von einer Beschneidung Christi, die ich 1939 mit Alfred Scharf als früheste Handzeichnung Rembrandts bestimmt habe. J. G. van Gelder hat sie jetzt in seiner Schrift »Rembrandts vroegste ontwikkeling«, Amsterdam 1953, als fraglich ab-

dem Aufbau des drastisch-pathetischen Auftritts entsprechen<sup>10</sup>.

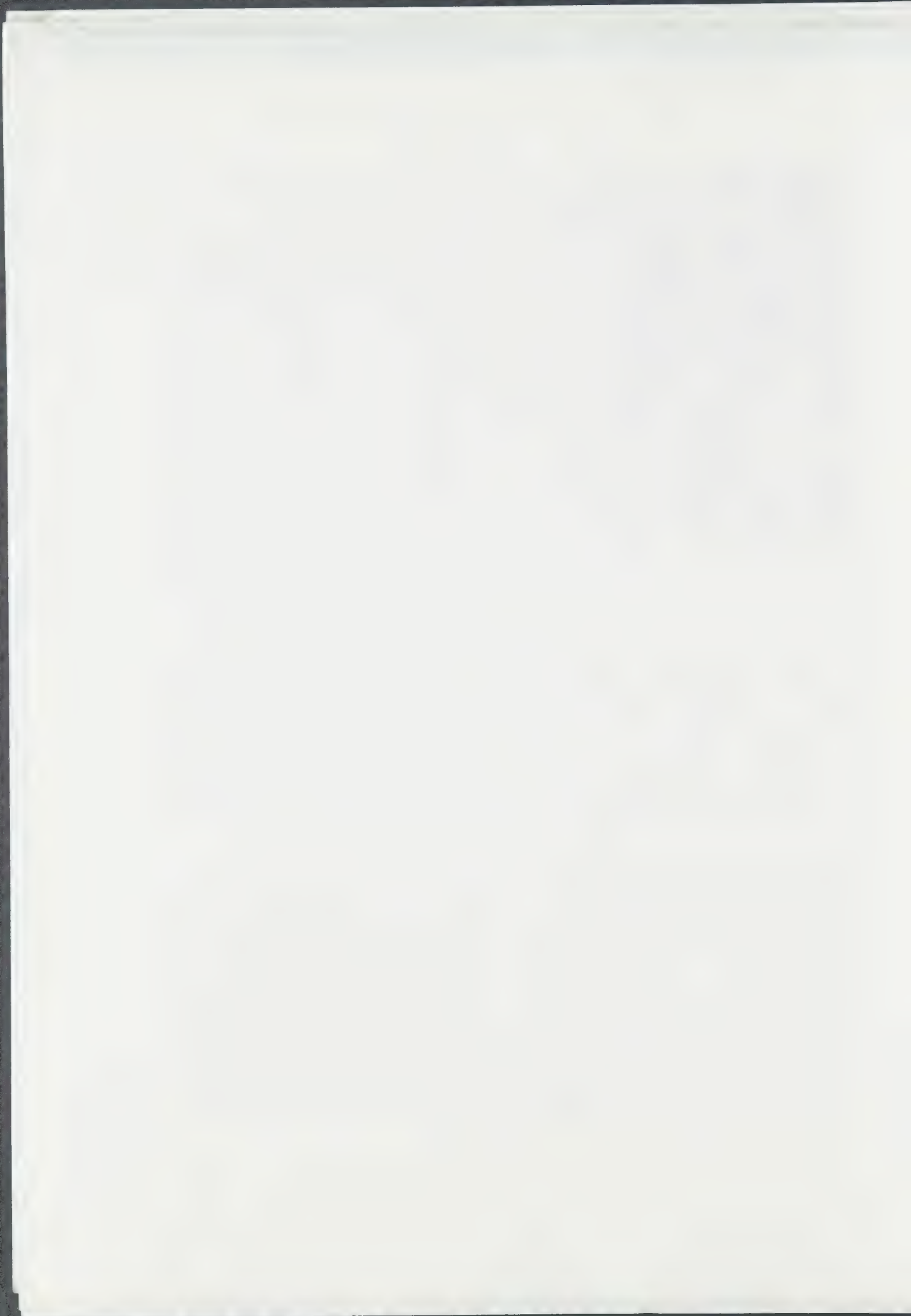
Eine Einzelstudie dieser Art ist die *Aktzeichnung*, die sich in Freises Besitz befunden hat, vielleicht für eine Potiphar-Komposition bestimmt (Abb. 13). Der knochig-muskulöse Frauenkörper (wie der der Bathseba) ist wieder reliefhaft in die Fläche ausgebreitet. Die Verkürzung des von vorn gesehenen Fußes erinnert noch an Abb. 2, 5, 6, der herb wellige Umriss an den »schlafenden Faun«. Der dicke Stoff in ihren Händen scheint dem Gesetz der Schwere so wenig zu unterliegen wie die wellig rauschenden Gewänder des Elias, der Hagar, des Loth, der Artemisia und des Boten vor ihr.

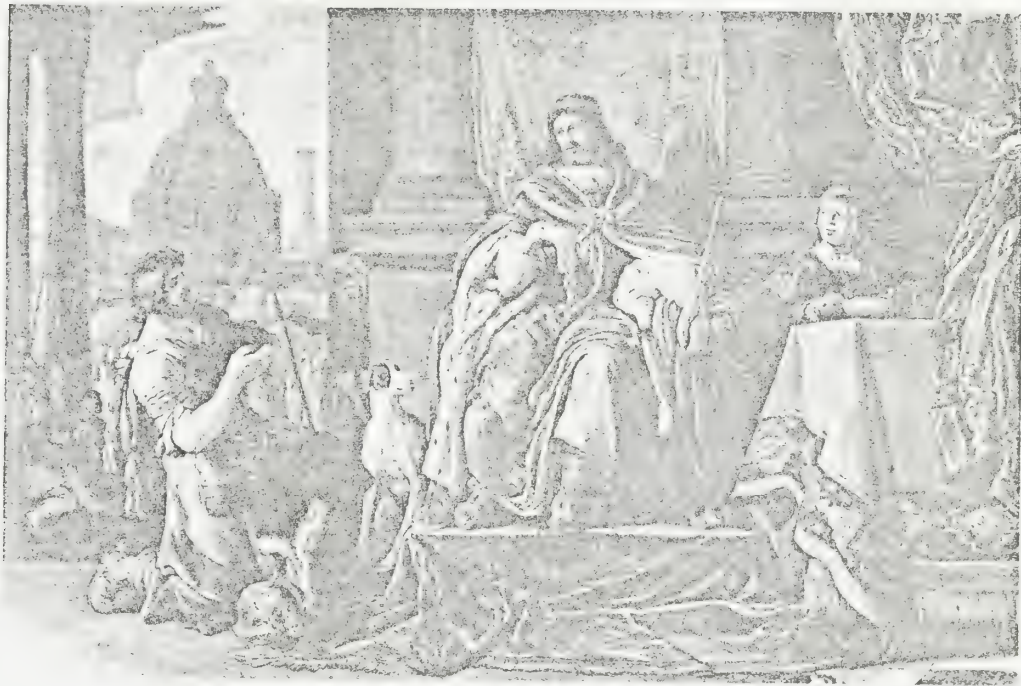
Das gilt auch von einer großen, kraftvoll getuschten Federzeichnung Lastmans mit dem *Triumph Davids*, die ihr Besitzer, Dr. A. Welcker, Amsterdam, 1947 in Oud Holland LXII, S. 165 ff. veröffentlicht hat. Die friesartig ausgedehnte Komposition, die unfesten Körperverhältnisse mit grotesken Köpfen oder Füßen, das krause Flattern der Haare, Draperien und Zweige weisen gegenüber dem sonst so verwandten Bremer Blatt (Abb. 12) auf frühere Entstehung (vgl. Abb. 7). Von hier scheinen Venant (s. u.) und Tengnagel auszugehen.

Das Gesamtbild ist zunächst uneinheitlich. Auch die vier gesicherten, dazu die wohl allgemein anerkannten Blätter (Abb. 9, 12, 13, 5) haben jedes seine Besonderheit. Dennoch verbindet ein gemeinsamer Duktus diese Werke. Ist dieser erst einmal erkannt, so ergibt sich Neues für die Kunst Lastmans überhaupt, auch für seine Gemälde. Außerdem hat die Zeichenkunst seines großen Schülers hier einen ihrer Ausgangspunkte<sup>11</sup>.

gebildet.

Die bei Valentiner (Klass. d. Kunst, Rembrandt-Handzeichnungen, Bd. I, S. 153, Abb. 145) abgebildete und mit einigen Bedenken Rembrandt zugeschriebene Federzeichnung der Slg. van Beuningen in Rotterdam (früher Hofstede de Groot) »Ruth und Naemi auf dem Wege nach Bethlechem« erinnert in manchen Zügen direkt an Lastman. – Noch mehr gilt das von der »Flucht Loths« im Amsterdamer Kupferstichkabinett, von Henckel in seinem Katalog der Amsterdamer Rembrandtzeichnungen 1942, I, Nr. 92 als Kopie bestimmt. Die Datierung schwankt zwischen 1629 (Valentiner a. a. O., S. 37, Nr. 36) und um 1640 (Lilienfeld). Die Anordnung der Figurengruppe, auch manieristische Züge (Engel), endlich die groben Schraffuren, das scheint Lastman, besonders etwa dem Hintergrund auf Abb. 2 verwandt. Vielleicht liegt hier eine Kopie nach Lastman vor.

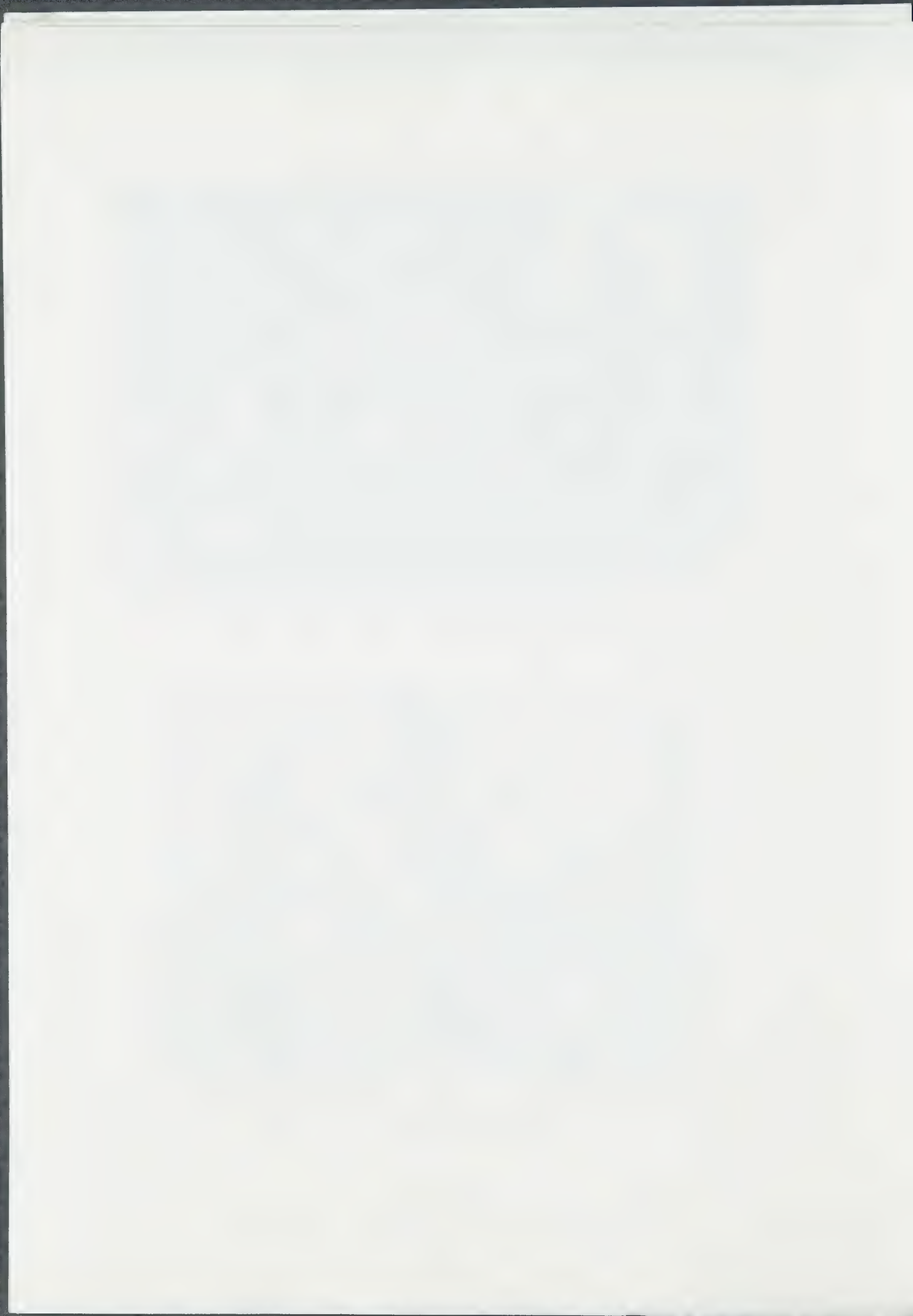




11 Lastman. David übergibt Uria den Brief. Früher Kunsthandel, Amsterdam



12 Lastman. Artemisia empfängt die Urne ihres Gatten. Bremen





#### FALSCHE ZUSCHREIBUNGEN

Nur von gesicherten Blättern kann man ausgehen, wenn man die Art und das Werk des Zeichners Lastman feststellen will. Vom Stil der Gemälde her läßt sich nicht unmittelbar auf Zeichnungen schließen. Bei Veronese oder Elsheimer ist es ebenso, jene Jahrzehnte brachten ja auch auf dem Felde der Graphik Umwälzungen. Handzeichnungen, die aussehen, wie man es sich von Lastmans Malerei her vorstellt, erweisen sich meist als Kopien nach seinen Gemälden, häufig von der Hand seiner Schüler oder Nachahmer. Lastman ist viel kopiert worden und hat lange gewirkt, gelegentlich über Rembrandt hinaus.

Ein Blatt in Leipzig, das schon Freise (a. a. O., S. 214) als Kopie eines ihm unbekanntes Meisters FV nach Lastman bezeichnet, gibt vielleicht den Schlüssel für einige Zuschreibungen. François Venant (1591–1631) hieß Lastmans Schwager, ein Schüler angeblich noch des alten van Mander und dann des Pieter Isaaks'. Nach dem Leipziger Blatt zu schließen, hat er offenbar recht verschieden gezeichnet. Es trägt auf beiden Seiten die Anfangsbuchstaben des Namens. Die Pinselzeichnung der Vorderseite stellt die Taufe des Kämmerers dar und könnte wirklich eine Kopie nach einem Lastmanbild sein. Die Zeichnung ist schwach, die Figuren kleben aneinander, doch ist die Modellierung kraftvoll, ja, in den einzelnen Köpfen, Turbanen, Gliedern, Muskeln grotesk übertrieben<sup>12</sup>.

Die Rückseite des Leipziger Blattes (Abb. 14) zeigt neben Buchstaben, die das Monogramm Venants enthalten, flüchtige Federskizzen und die Kopie einer Lastmanfigur (s. Freise a. a. O.), dazu Studien wohl eigener Erfindung, die vielleicht eher mit Lastmans Art zu zeichnen, zu tun haben. – Der stehende Akt stimmt ein wenig überein mit der erst angelegten Figur rechts auf der Bremer Zeichnung *Abraham und Melchisedek*. Sie ist in den »Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen« II, Nr. 19, Frankfurt

1915 von Pauli groß und farbig als »Eeckhout« abgebildet, jedoch von Corn. Müller-Hofstede a. a. O. als Lastmans Werk angesprochen worden. Sicherlich sind das Lastman-Formen. Das sorgfältig in Rötel und Tusche durchgeführte Blatt sieht jedoch mehr nach einer Kopie aus: Die Figuren wirken wie einzeln herausgezeichnet (besonders im Hintergrund), und wie Brust und Vorderhand des Pferdes umrissen sind, das spricht durchaus gegen eine Originalzeichnung. Mit Lastmans Art zu zeichnen, besteht keine Verwandtschaft. Dagegen ist die Figur neben dem Pferd fast mit denselben Kurven (etwa an den Beinen) gezeichnet wie auf Venants Federzeichnung. Vielleicht liegt hier eine sorgfältigere Kopie Venants nach einem verschollenen Bild seines Schwagers vor<sup>13</sup>.

Ähnlich genau gezeichnet und getuscht ist der »Abschied Hagens«, der sich in der Hamburger Kunsthalle befindet, ebenso wie das dazugehörige Gemälde Lastmans. Schon Hamann, a. a. O., S. 13, hat das Blatt, das Corn. Müller-Hofstede a. a. O. Lastman zuschreibt, als Kopie erkannt. Die Motive stimmen genau überein, der Schatten zwischen den Figuren ist sinnlos, die Durchführung im einzelnen flach und flau. Ismaels Feldflasche hängt an der Umrißlinie von Hagens Rock. Mit Lastmans Art zu zeichnen besteht kein Zusammenhang.

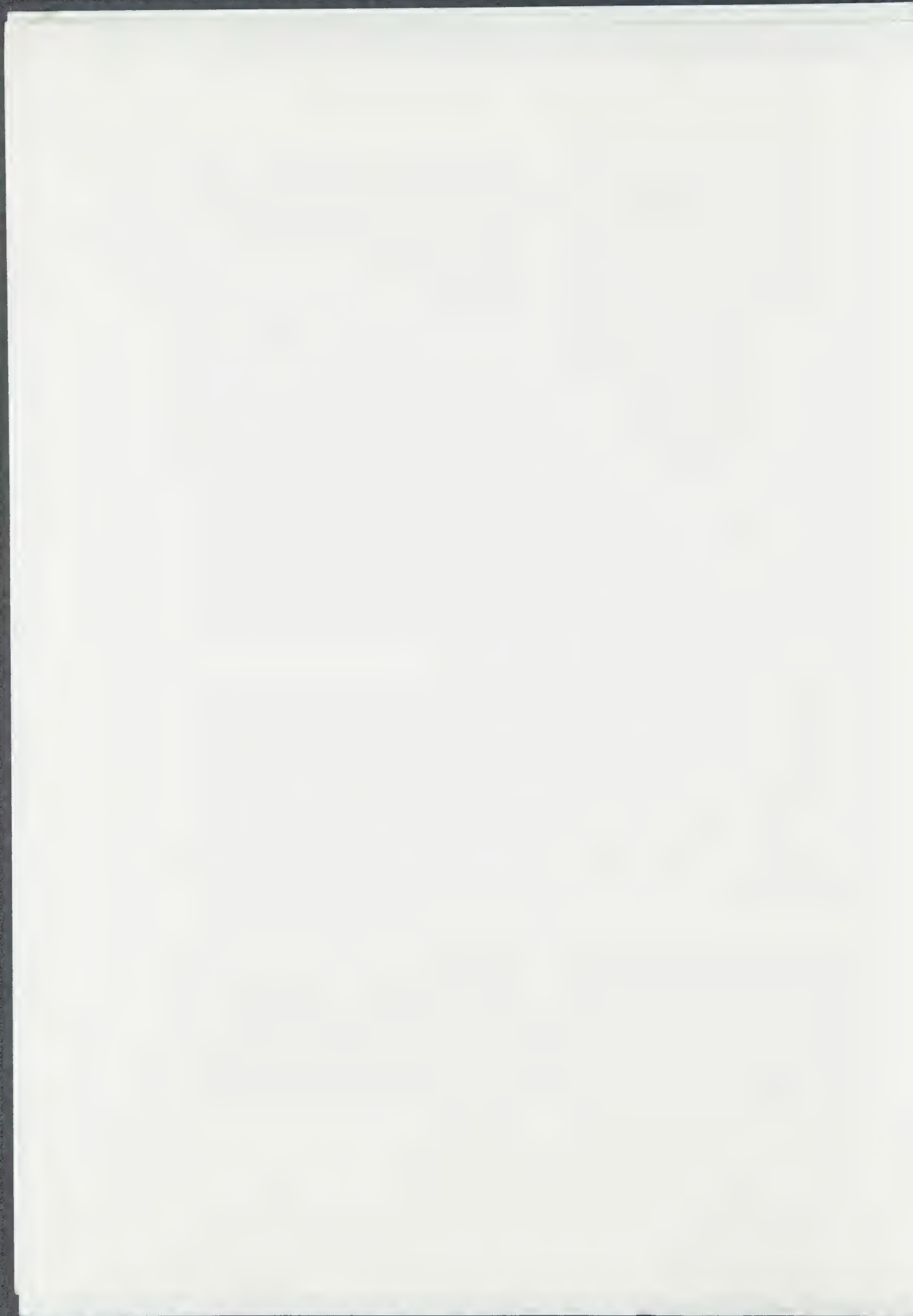
Ebenfalls von der Malerei Lastmans geht Bodes Zuschreibung einer weiß gehöhten Kreidezeichnung aus, die einen *Mann in Turban und Pluviale* zeigt, wohl die Studie zu einem jüdischen Priester (Abb. 15)<sup>14</sup>. Doch weist die Strichführung auf spätere Zeit, sie scheint die technisch ähnlichen Zeichnungen Backers und Flincks schon vorauszusetzen. Wie die bezeichnete und 1670 datierte Studie des *Karel van Mander III* beweist (Abb. 16), handelt es sich auch bei dem Ehlerschen Stück um ein Werk dieses in Kopenhagen 1672 gestorbenen Künstlers (vgl. Kunstmuseets Aarskrift 1932, S. 37).

<sup>12</sup> Eine Zeichnung mit der gleichen Darstellung habe ich 1937 bei ihrem Besitzer Prof. van Regteren Altena in Amsterdam als mutmaßliches Werk Lastmans gesehen und ebenso wie die Leipziger Blätter als Venant bestimmt. Beide Zeichnungen sind dann von J. G. van Gelder in *Oud Holland* 55, 1938 m. Abb. veröffentlicht worden. – Ein Gemälde von François Venant hat van Gelder in *Oud Holland* 54, 1937, S. 137 f. bekannt gemacht. Übrigens trug eine Johannispredigt in der Art des Pynas 1926 in der Münchener Kunsthandlung A. S. Drey, später bei Dr. Fröhlich in Wien, ebenfalls die

Buchstaben FV.

<sup>13</sup> Wahrscheinlich gehört in die Richtung Venants auch die merkwürdige Federzeichnung der Verstoßung Hagens im Britischen Museum Nr. 384, früher Rembrandt zugeschrieben.

<sup>14</sup> Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, 1884, S. 342, aber »Sal. Koninck sehr nahe stehend«. Freise, Nr. 52. Die Bestimmung wurde, nachdem das Blatt aus der Slg. Prof. Hasse in Hameln in die des Prof. Ehlers in Göttingen übergegangen war, in der Versteigerung der Slg. Ehlers beibehalten (Verst. C. G. Boerner, Leipzig, 27. Nov. 1935, Kat. Nr. 468).



Auch *Salomon de Bray* ist als Zeichner mit Lastman verwechselt worden. Die Göttinger »Taufe des Kämmerers«, von Freise Nr. 10 noch als Frühwerk aufgeführt, hat Moltke in seiner de Bray-Monographie dem Haarlemer Künstler zugewiesen. Ein zweites Blatt der gleichen Sammlung »Moses und das goldene Kalb« erinnert ebenfalls am ehesten an Sal. de Bray<sup>15</sup>.

Eine große Kreidezeichnung mit der *Steinigung des Stephanus* in Berlin ist von Corn. Müller-Hofstede für Lastman in Anspruch genommen worden (Abb. a. a. O.). Doch würde man bei ihm kaum diesen weich andeutenden Strich finden, die fließenden Formen mit den betonten Glanzlichtern, die flotte Andeutung der Hintergrundgruppe, die zugespitzten Blicke, die fast an Rubens erinnern. Vielmehr scheint dies alles gerade auf *Salomon Koninck* hinzudeuten, dem Hellmuth Lütjens das (vorher als Moeyaert geltende) Blatt mit Recht zugewiesen hat. Müller vergleicht besonders mit dem erwähnten Bremer Blatt »Abraham und Melchisedek«. Falls wirklich eine gewisse Verwandtschaft bestände, wäre sie nicht verwunderlich. Salomon Ko-

ninck war Schüler Venants. Doch geht er – die Hintergrundgruppe bezeugt es – vielmehr von Moeyaert aus, und überhaupt gehört er (auch diesem gegenüber) mit seinem gewandten, fast eleganten Strich deutlich einer jüngeren Generation an<sup>16</sup>.

Moeyaert selbst schließt sich in seinen Gemälden zeitweise sehr eng an Lastman an. Er hat überhaupt ebenfalls ständig Anregungen aufgenommen und viel kopiert und nachgezeichnet. In einer später zu veröffentlichen Studie werden Zeichnungen Moeyaerts nach Bildern von Elsheimer (Berlin), Rembrandt (London)<sup>17</sup>, Pynas (früher Fairfax-Murray-London)<sup>18</sup>, nach Rubens (Berlin) und nach Adr. van Nieulant (Dresden) nachgewiesen werden. Seine Hand bleibt auch in diesen Kopien bestimmbar, da sie aus Dutzenden von signierten und oft datierten Zeichnungen ausreichend bekannt ist. Als »Kopie und vielleicht von Moeyaert« hat schon Freise (a. a. O., S. 210 m. Abb.) eine weißgehöhte Kreidezeichnung in Berlin erkannt, die das *Augsburger Nausikaa-Bild* von 1619 wiedergibt. – Eine genaue Kopie nach Lastman

<sup>15</sup> J. W. von Moltke, *Salomon de Bray*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 11/12, 1941, 309. Das zweite Blatt wird von Freise, Nr. 10, wohl fälschlich »Jeroheams Götzendienst« genannt und als Kopie nach Lastman aufgeführt. Schon W. Stechow wies als erster auf Sal. de Bray hin. Moltke hat es jedoch nicht aufgenommen.

<sup>16</sup> In *Salomon Konincks Kunst* vereinen sich Anregungen Moeyaerts (vgl. z. B. sein Gemälde »Der unwürdige Gast«, im Rijksmuseum als Moeyaert, oder eine Federzeichnung Moses vor Pharaon, Versteig. Argutinski in Amsterdam 1925 Nr. 49 als Bramer) mit Einflüssen von *Rembrandt* (vgl. der Eremit

der Slg. Six und der im Louvre, »Rembrandt«, *Klassiker der Kunst*, S. 111 oben, B 121, oben), besonders auch von *Lievens* (vgl. u. a. die Bilder in Schwerin und St. Gallen, Kopenhagen und Rotterdam), weiterhin von *Flinck-Backer* (z. B. der Goldwäger in Rotterdam) und endlich von *Rubens* (z. B. Anbetung der Könige im Haag, ein Studienkopf dazu hing bis zuletzt in Dresden, Nr. 963, als »Rubens, vielleicht holländisch«).

<sup>17</sup> Vgl. Bauch, *Die Kunst des jungen Rembrandt*, 1933, S. 180.

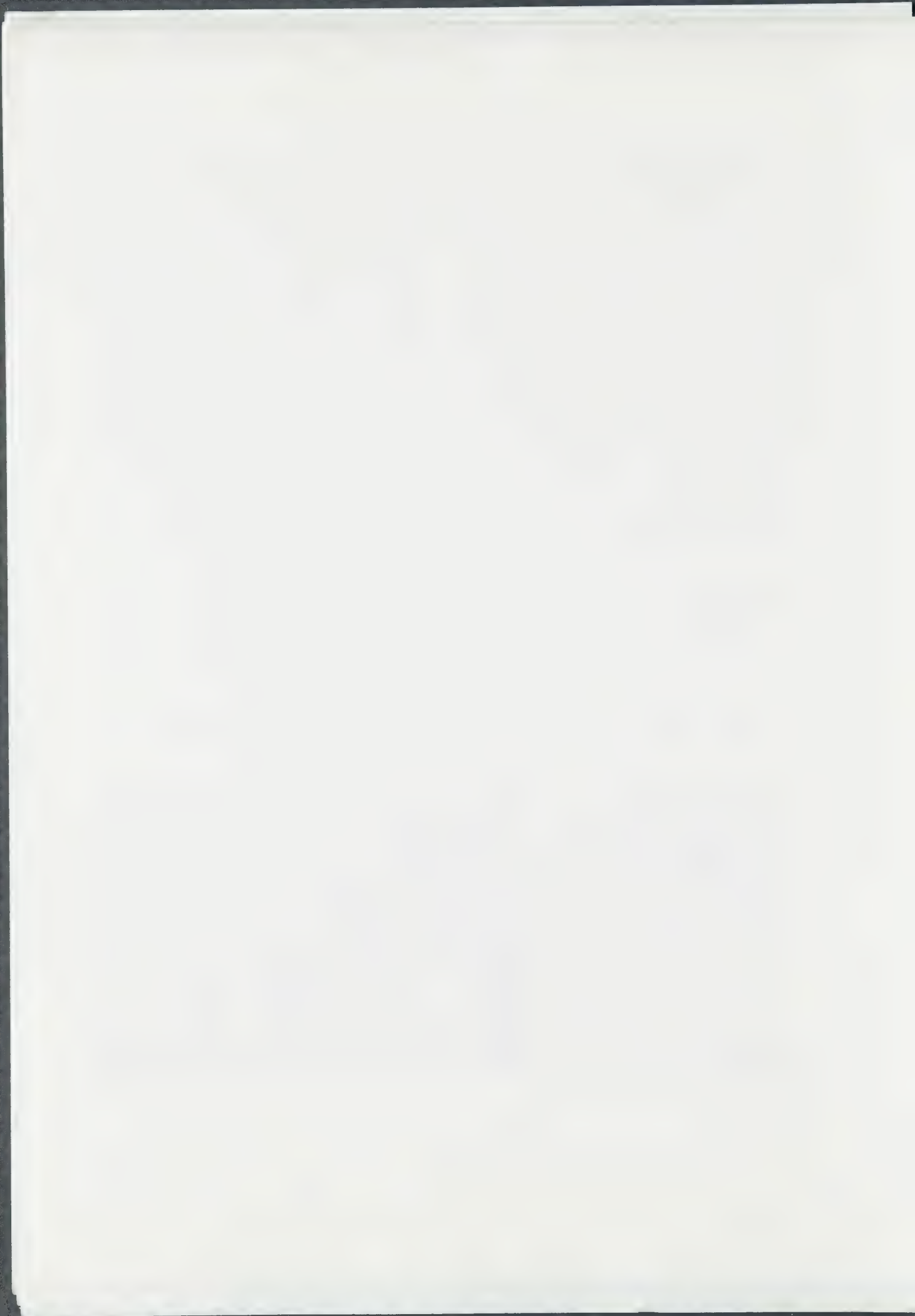
<sup>18</sup> Vgl. Bauch, *Die Handzeichnungen des Jakob Pynas*, *Oud Holland* LIV, 1937, S. 247 Anm.



13 Lastman. Studie. Früher Privatbesitz



14 Fr. Venant. Studienblatt. Leipzig





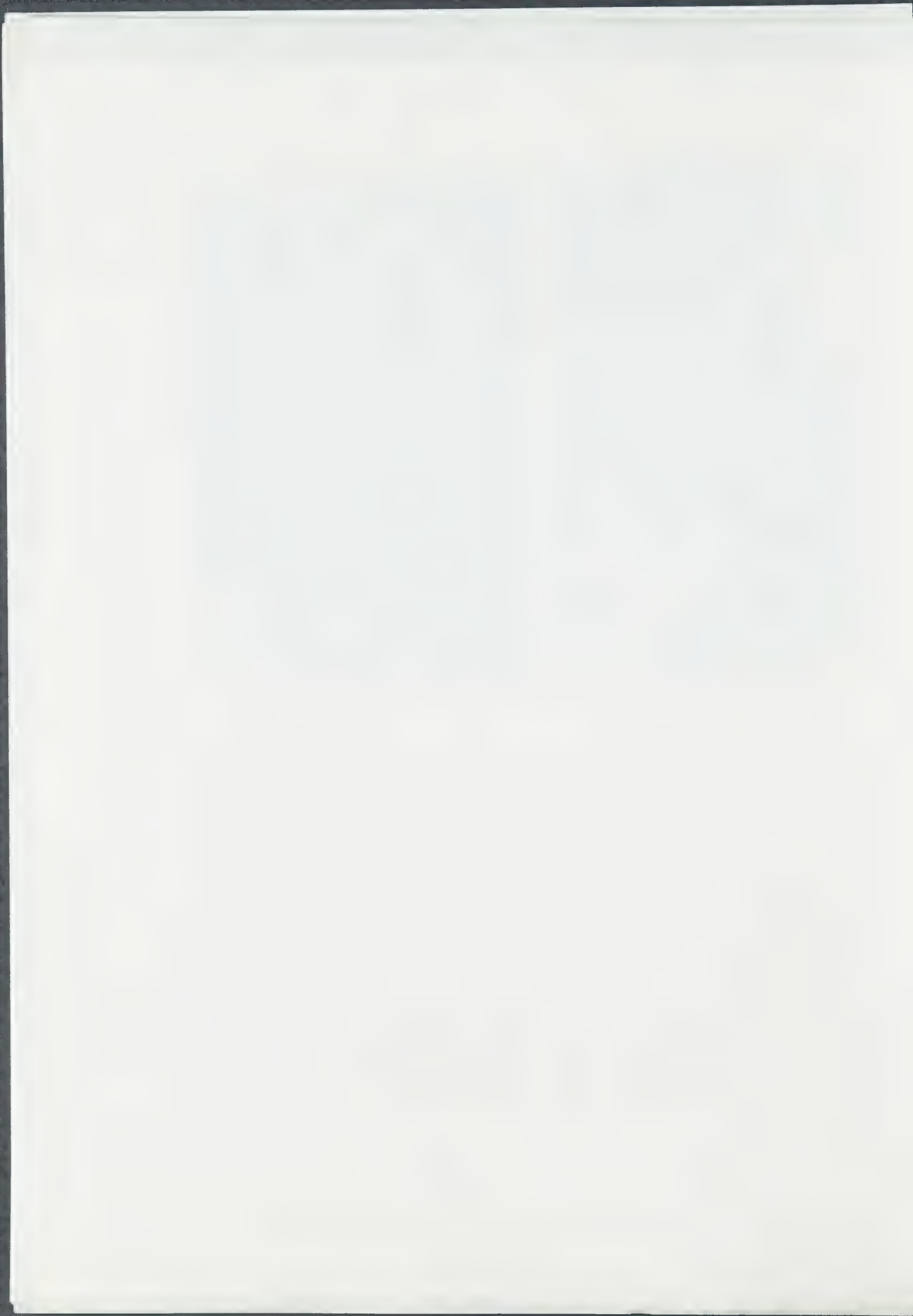
15 K. van Mander III. Orient, Priester. Früher Privatbesitz



16 K. van Mander III. Oriental, Priester. Leipzig

scheint auch die Darstellung des *Engels, der Tobias und seinen Vater verläßt*, zu sein, eine getuschte Kreidezeichnung im Rembrandthuis in Amsterdam, die J. Mellaart in seinem Buch *Dutch Drawings of the 17th Century*, London 1926, T. 8, abbildet. Mit Lastmans belegten Zeichnungen besteht keine Ähnlichkeit. Der sichere Strich und die besondere Art der Landschaftsandeutung lassen an Moeyaert als Kopisten des Kopenhagener Gemäldes (Freise, Abb. 18) denken, wenn auch die künstlerische Handschrift nicht so sicher wie bei der Nausikaa-Kopie zu erkennen ist. — Eine getuschte Federzeichnung in Danzig »*Jero beams Götzendienst*«, die Secker in *Ztschr. f. bild. Kunst*, 1920/21 als Lastman abbildet, muß ebenfalls von Moeyaert sein. Hier handelt es sich vielleicht nicht um eine direkte Kopie, sondern eine der ganz in Lastmans Sinne aufgebauten eigenen Kompositionen, etwa in der Art seiner Bilder gleichen Themas in Koblenz oder

des in der Zeitschrift *La Renaissance*, Juli/September 1926 abgebildeten Bildes der Londoner Versteigerung Simcoc vom 28. Juli 1922. — Mehr in der bekannten Art von Moeyaerts getuschten Rötzelzeichnungen ist eine »*Opferung Isaaks*« in der Slg. Lugt gehalten, die Corn. Müller-Hofstede, a.a.O., als Werk Lastmans abbildet. Sie erscheint u. a. durch den Vergleich mit einer bezeichneten Darstellung des Hl. Hieronymus(?) in gleicher Technik (Slg. Welcker in Amsterdam) für Moeyaert gesichert. Daß der Engel fehlt, läßt erkennen, daß es sich um eine Teilkopie aus dem von van Someren geschabten Bilde Lastmans handelt (Müller, a.a.O., m. Abb.). In einer großen getuschten Federzeichnung in Rotterdam mit der *Taufe des Kämmerers* hat Corn. Müller-Hofstede mit Recht die Lastman-Komposition aufgespürt: das Gemälde dazu, vielleicht das bedeutendste erhaltene Werk Lastmans, ist inzwischen aufgetaucht und in die Sammlung Lugt



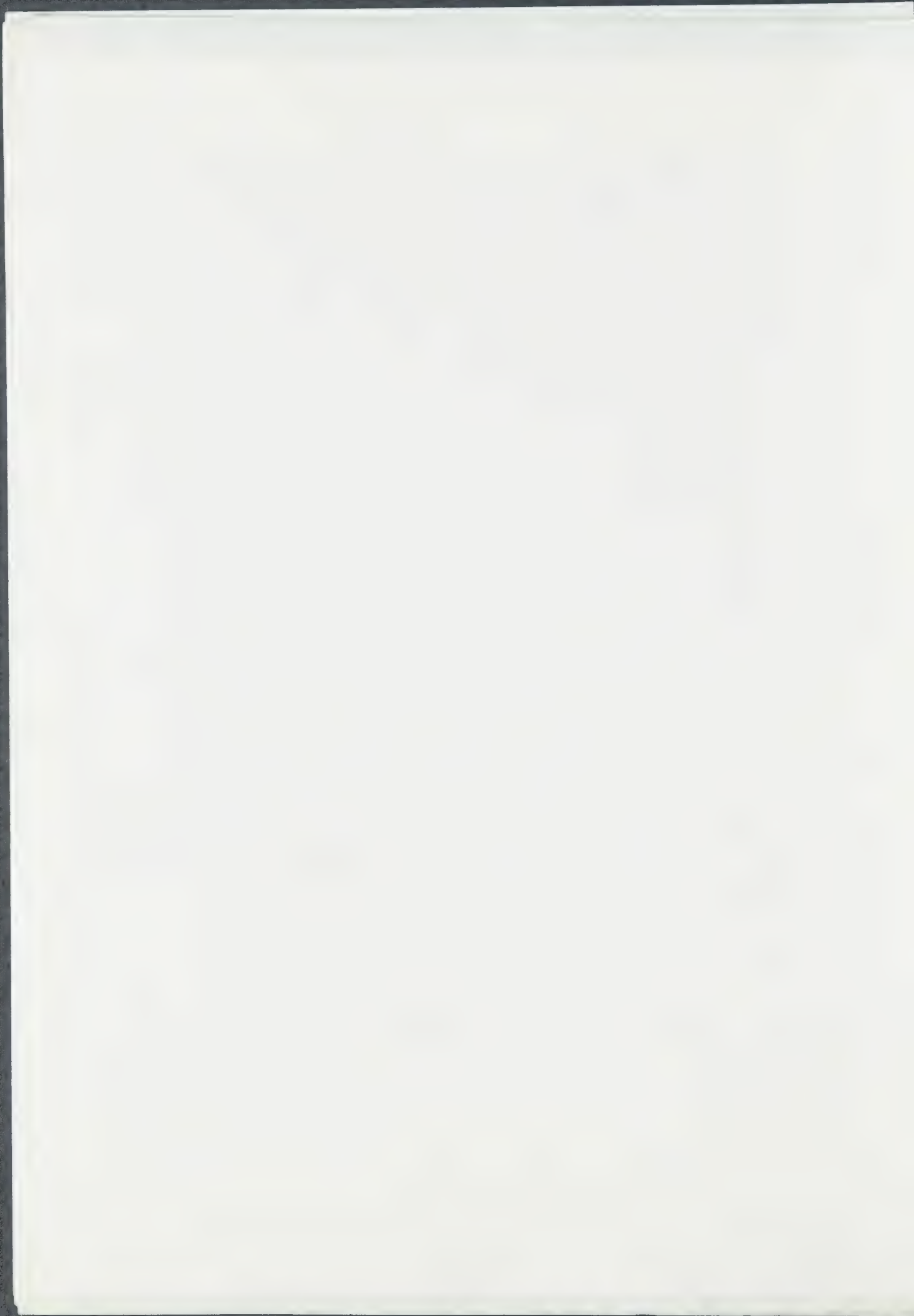
im Haag übergegangen. Doch kann die Zeichnung nicht als eigene Vorzeichnung gelten, vielmehr setzt sie wohl das Bild voraus. Alles ist bis in die Einzelmotive genau wiedergegeben und in einer Formenschrift, wie wir sie von Lastman nicht kennen. Die Art, wie Feder und Tusche ineinandergreifen, ist diejenige Moeyaerts, zu vergleichen wäre die signierte und 1649 datierte Szene um Hektors Tod in der Albertina (Nr. 8475). Die feinere Komposition rührt von dem Vorbild her, die graphische Durchführung im einzelnen aber stimmt genau überein. Der Vordergrund ist im Sinne Moeyaerts vereinfacht. Schon Bredius hat dessen Hand in dem anziehenden Blatt gesehen (so auch Mellart, a.a.O., S. 6).

So offenkundig gerade diese Zuschreibungen an Moeyaert erscheinen, so muß doch erwähnt werden, daß ein Kenner wie Frits Lugt das Blatt nach seinem Bild (auf Grund einer rückseitigen Inschrift) für ein Werk *Eeckhouts* hält und ebenso die genannte Opferung Isaaks in seiner eigenen Sammlung. Die große Bremer Zeichnung »Abraham und Melchisedek« gilt ja ebenfalls als *Eeckhout*. Tatsächlich ist der Übergang zu *Eeckhout* nicht leicht festzustellen. Dieser vielseitige Künstler hat den Stil gerade auch seiner Zeichnungen sehr gewandelt. Hamann bildet fünf Zeichnungen der Verstoßung Hagar von *Eeckhout* ab (a.a.O., Abb. 23, 24, 25, 26 (Kopie), 89), außerdem müssen noch seine Abb. 78 und 102 Werke *Eeckhouts* sein. Aber welche Unterschiede! Außer auf seinen Lehrer Rembrandt bezieht sich der Künstler, der doch erst gegen 1640 beginnt, immer wieder auf »Prärembrandtisches« und gerade auf Lastman. Seine Federzeichnung der Sammlung Oppenheim (Hamann, a.a.O., Abb. 23) schließt an Lastman-Zeichnungen in der Art des »David im Tempel« an, andere, etwa die signierte Rötzelzeichnung »Hagar in der Wüste« (Slg. Lugt) sogar eher noch an die Frühwerke (ein ähnliches Blatt in München Inv. Nr. 1445 als Rembrandt und – noch

wilder gekräuselt – eines in Danzig, Abb. 4 bei Secker, a.a.O., S. 42). Eine Lastman zugeschriebene Federzeichnung »Der Engel erscheint Manoab und seinem Weibe« in der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 21917) ist ebenfalls von *Eeckhout*, wie ein Vergleich mit der Hagar-Zeichnung im Haarlemer Teyler-Museum zeigt, die Hamann, a.a.O., S. 17 abbildet. Die Einwirkung Lastmans auf *Eeckhout* über dessen Rembrandt-Grundlage hinaus spricht deutlich auch aus den Gemälden des Künstlers.

Fast jede unbenannte »prärembrandtische« Zeichnung ist einmal Lastman getauft worden. Die vielen falschen Zuschreibungen können nicht alle berührt werden. In dem »Abschied der Hagar«, einer Federzeichnung der Albertina, die Freise, Abb. 39, als Lastman abbildet, vermutete Hamann eine Pynas-Zeichnung. Die Figuren und ihre Zusammenstellung erinnern tatsächlich mehr an die Pynas, die jedoch selbst für das Blatt nicht in Betracht kommen. Der Zeichner entstammt offenbar ihrem näheren Umkreis. – Von ihm ist auch ein »Einzug Christi in Jerusalem«, der in Leipzig fälschlich als Moeyaert liegt, mit den gleichen charakteristischen Landschaftsandeutungen. – Eine Zeichnung von Jan Pynas selber scheint dagegen die *Landschaft* zu sein, die A. Welcker in Oud Holland 1947, S. 165 m. Abb. veröffentlicht hat. Der mit kräftigen Parallelschraffuren arbeitende Strich findet sich bei ihm mehrfach, dagegen kaum bei Lastman. – Eine »Flucht nach Ägypten«, in München (Inv. 1767) als Lastman, trägt auf der Rückseite den Abdruck einer Signatur ». . . prant van P. . .«. Falls es sich nicht um eine falsche Rembrandt-Beschriftung handelt, käme als Name der des *Sybrand van Beest* in Betracht. – Eine »Verstoßung Hagar« in Aschaffenburg als Lastman schließt sich an Rembrandts Radierung B 30 an, zwar sehr frei, doch so, daß der spätere Charakter der schwachen Nachzeichnung deutlich wird.

89 is drawing - Beest





HANDZEICHNUNGEN PIETER LASTMANS

Von Kurt Bauch



1 Lastman. Anbetung der Hirten nach Paolo Veronese  
London, Privatbesitz

Wie Pieter Lastman gemalt hat, ist allgemein bekannt. Zwar hat sich herausgestellt, daß er seinen Stil erst allmählich gebildet und dabei vieles Fremde aufgenommen und verarbeitet hat, so daß sein Schaffen in der Frühzeit weniger folgerichtig und einheitlich, stilistisch und chronologisch weniger klar bestimmbar ist als in der späteren Zeit. Doch zeigen seine Gemälde schon bald nach der Rückkehr aus Italien die klar umrissene und eindeutig faßbare Eigenart seiner reifen Jahrzehnte.

Schwieriger ist die Frage, wie Lastman gezeichnet hat. Freise hat sie mit seiner eingehenden Sorgfalt verfolgt, ohne doch zu einem Gesamtbild zu kom-

men<sup>1</sup>. Cornelius Müller-Hofstede ist ihr in einem inhaltreichen Aufsatz nachgegangen, ohne völlige Zustimmung zu finden<sup>2</sup>. Frits Lugts Stellungnahme in seiner wichtigen Besprechung des Berliner Handzeichnungen-Katalogs war wesentlich kritisch, gab aber auch positive Hinweise<sup>3</sup>. Von diesen Arbeiten muß die Beschäftigung mit dem wichtigen und grade für größere Fragen bedeutungsvollen, aber immer noch völlig dunklen Problem ausgehen.

<sup>1</sup> Paul Freise, Pieter Lastman, Parchim, 1911, S. 179 ff.

<sup>2</sup> Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 50, 1929, S. 45 ff.

<sup>3</sup> Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 52, 1931, S. 51 ff.



## FRÜHWERKE

Eine angeblich 1598 bezeichnete Handzeichnung Lastmans ist seit der Versteigerung Habich 1899 verschollen (Freise, a.a.O., S.181 Nr. 7). So müssen die beiden großen manieristischen Blätter in Amsterdam, bezeichnet und 1603 datiert, als die frühesten erhaltenen Zeugnisse von Lastmans Zeichenweise gelten. Sie schließen sich, schon im Strich und in der zweifarbigen Lavierung in braun und blau, eng an seinen Lehrer Gerrit Pietersz an. Gegenüber dem Gemälde, das Lastman offenbar gleichzeitig geschaffen hat, bleiben sie lockerer und unfester in der Form. Im Zusammenhang mit den übrigen Frühwerken sind sie im vorigen Bande dieses Jahrbuches (II. 1951, S. 225 ff) behandelt worden.

Aus dem dort vermuteten venezianischen Aufenthalt Lastmans stammt wahrscheinlich eine Federzeichnung, die sich im Besitz Sir Bruce Ingrams in London befindet<sup>1</sup>. Das frei und großzügig gezeichnete, sorgfältig getuschte Blatt gibt die „Anbetung der Hirten“ des Paolo Veronese in SS. Giovanni e Paolo wieder

(Abb. 1). Noch immer wirkt die manieristische Art des Gerrit Pietersz nach: die Komposition erscheint nach vorn zu raumlos flach, wenn auch zerteilt durch das Licht und die Durchblicke. Doch ist der Strich gegenüber den 1603 bezeichneten Blättern lockerer und sicherer, das Einzelne ist feiner herausgebracht. Die Form erinnert noch an die »Frauen am Grabe«, von denen eine ähnliche Züge wie Maria trägt. Die Art der Umsetzung des Vorbildes ist charaktervoll, die Handschrift eigenwillig. Im einzelnen gibt es Züge (herbe Zickzackkonturen, vage Gewandandeutungen, schematische Gesichtstypen), die in den frühen und auch in den späteren Zeichnungen Lastmans wieder begegnen.

Abweichend erscheint zunächst eine Gruppe gleichfalls mit der Feder gezeichneter Blätter, die Lastman zugeschrieben werden. Zwar gilt das einzige mit dem

<sup>1</sup> Früher Sammlung Sir Peter Lely, E. Pearce, R. Campbell. Die Bezeichnung »Easman« scheint alt zu sein. Im Original habe ich das Blatt noch nicht sehen können. Für den Hinweis darauf habe ich Horst Gerson, für die Vermittlung der Photographie Dr. W. Katz, für diese selber Sir Bruce Ingram zu danken.

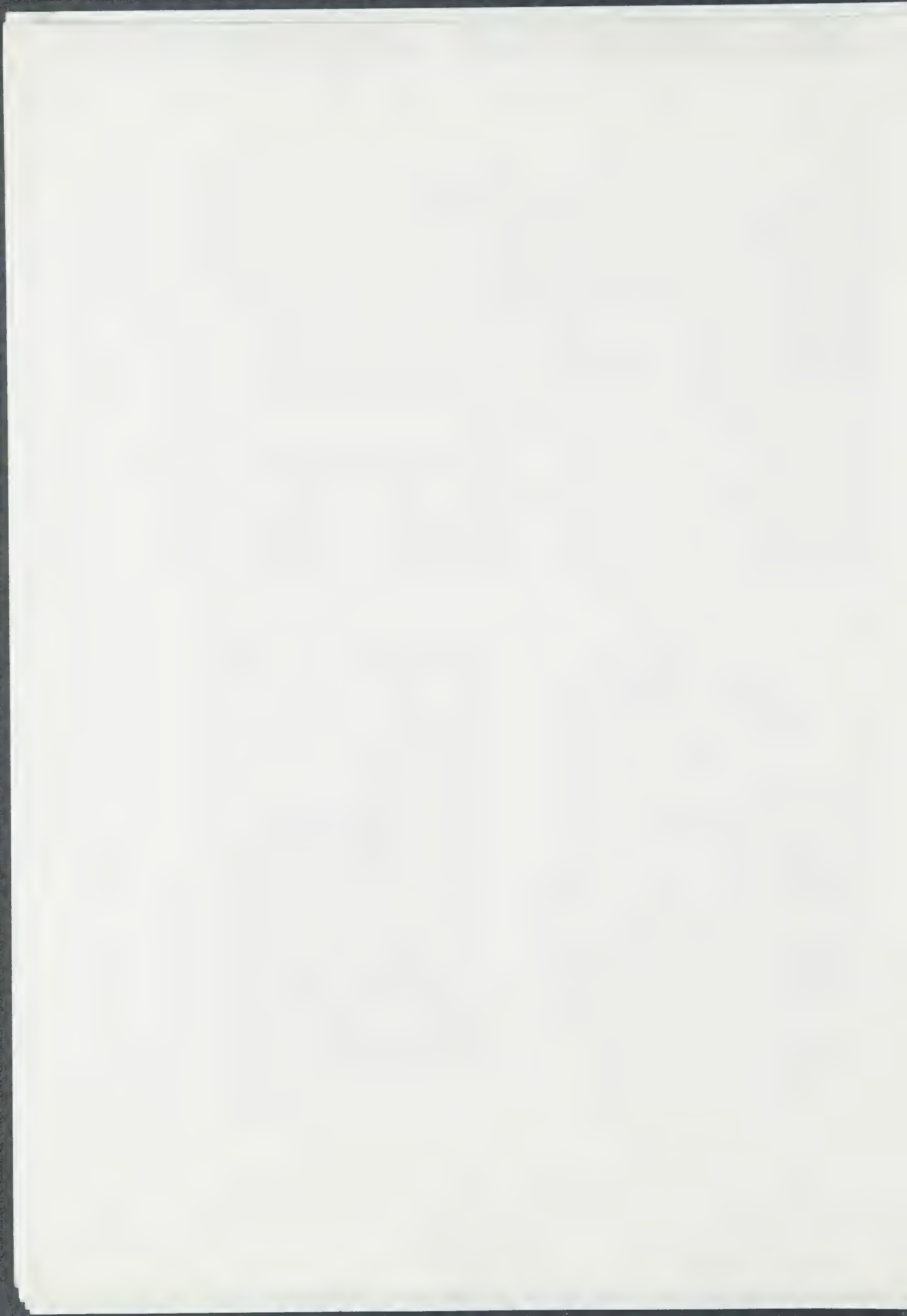


*Dupin le Dessin de Pierre Lastman  
qui est dans une Collection à Soppa*

2 K. L. Stieglitz nach Lastman. Elisa u. die Witwe



3 Lastman. Elias u. die Witve von Zarpas, Berlin



which is portrayed. In type the horses conform to the remarkable steeds of the Emperor T'ang T'ai Tsung in the reliefs at the University of Pennsylvania Museum. (The Museum Journal, vol. IX, September and December, 1918, page 244.) There attention is called to the small stature, the large size of the body, the large head and feet and the rather long neck. This type seems to have been found all over the Far East, especially in Manchuria and China. The winged horses on the central field raise a tempting question. Do they have any relationship to the "heavenly horses" imported, by force of arms, by the Emperor Chang K'ien in 126 B.C., from the plains of Persia, or are the wings merely decorative elements? In any case, it is interesting to find evidences of legendary winged horses in China, and it may be a delicate indication of their speed. Every inch of this mirror back is worthy of study, and full of interest. The second is a fine specimen of casting, sharply modelled, and with a clean surface. It is comparatively free from green patina, and with its birds, insects, lions, and graceful vines and bunches of grapes offers much of interest to the designer.

Other unusual mirrors in the group include a T'ang example with flower forms and butterflies, a Han piece with seated figures in long robes and fierce Kylin lions, several Han specimens with characteristic, concentric ringed bands of ornament with signs of the zodiac, sulings, phoenixes, comb-pattern borders, and with inscriptions in Chinese characters. One of the most distinguished shows a broad band with remarkable three-toed dragons and Chinese clouds, while within is a small boss with a ring of leaf-ornament. In the group are also several Korean examples which are thinner and of a different alloy, so that their general appearance is much greener. The designs are writing characters, signs of the zodiac, and plant, animal and bird forms.

In shape, Chinese mirrors of the earlier periods are circular, although square ones are occasionally found and eight-leaved forms also occur.

The mirrors form an interesting group in the minor arts, revealing to us some of the distinctive points of excellence in casting and design, and giving evidence in a definite though humble way of the high standards of art in the great Han and T'ang dynasties of China. In addition, they offer all kinds of suggestions to the artist and designer of today.

L. E. R.

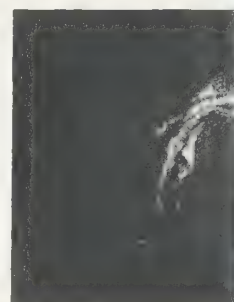
The writer is indebted to an article on "Ancient Chinese Bronze Mirrors" by Kinpei Takeuchi in the Burlington Magazine, Vol. 19, 1911, page 311 sq.

\*It is of interest to note an equal importance for both in the Shinto religion in Japan, and that these, with the jewel, are symbols of the power of the Mikado. The three original symbols are preserved, the mirror being in the Naigu or "Inner Shrine" at Ise in Japan.

#### A PAINTING BY AERT DE GELDER

THE first painting bought with the Museum Appropriation was "Esther and Mordecai" by Aert de Gelder. It is 23½ inches high by 56½ inches long and is on the original canvas. This painting formerly belonged to the Sanford Collection and some years ago was on exhibition in the Metropolitan Museum of Art in New York under the owner's attribution to Ferdinand Bol, and known as "The Misers." It is only in recent years that the differences between some of the lesser painters have been established. Out of this study has come a clearer knowledge of many worthy painters, among them being Arent or Aert de Gelder.

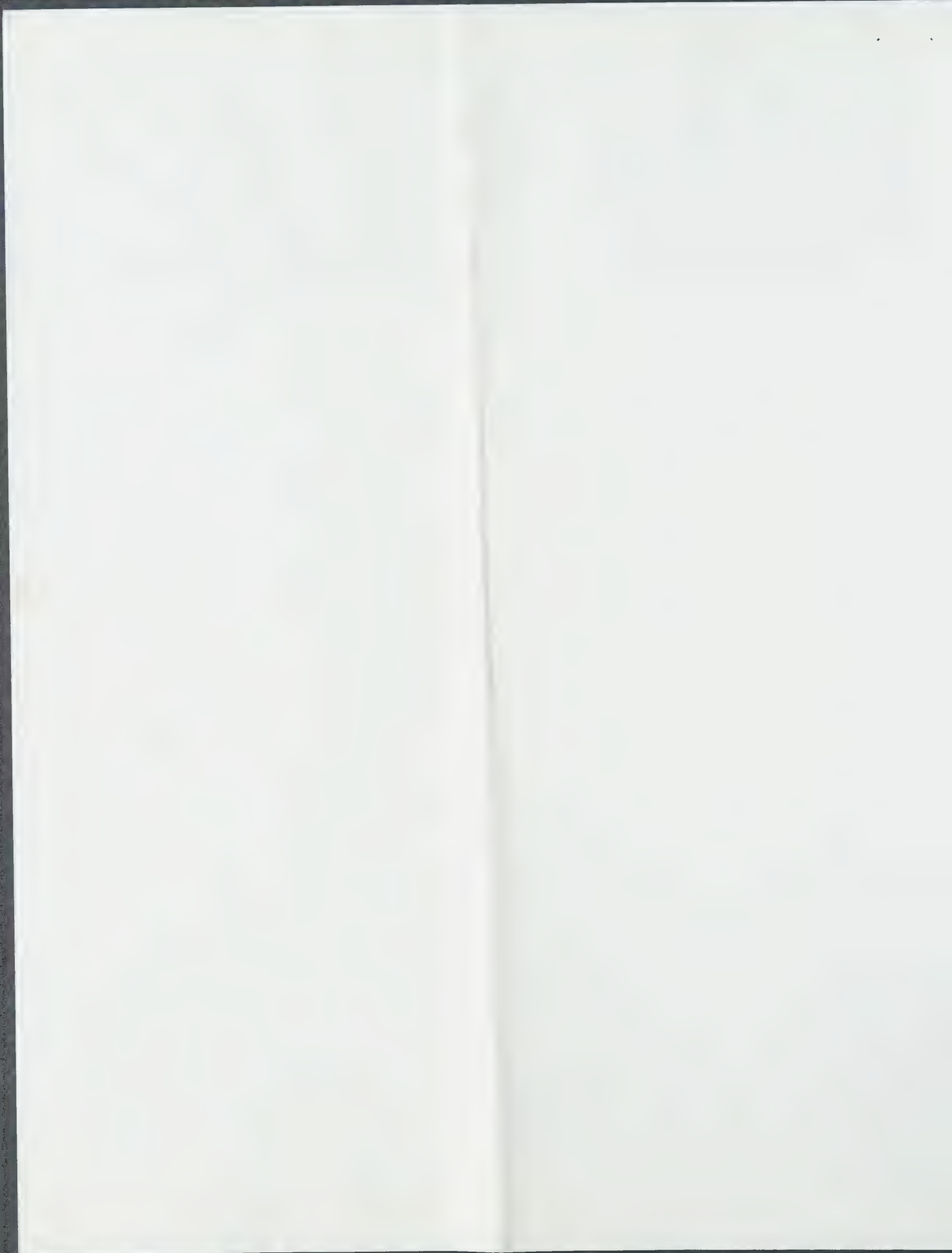
The painting in the Museum takes us back to Holland of the 17th century, when, after the Spanish wars, she enjoyed a period of rest and expansion. Her merchants brought her wealth, her artists brought her honor. It was characteristic of them in the main that they did portraits, genre paintings, or landscapes. It is also to be noted that



ESTHER AND MORDECAI

many chose to represent the Bible, using the dress and their own day or studio costume. There has been repeatedly pointed out there was a sharp division of forms between Protestant and that Holland was a center of adherence to Calvinism, speaking broadly, the Dutch themselves on being the chosen people of faith. It is small wonder there was a constant demand for religious subjects in painting. Brandt is perhaps the greatest exponent of the Bible story many of his followers were as faithful as well. Old and New alike furnish the subjects interpreted by the artist in terms about him.

The Museum painting shows a seated and holding a chart in her hand. She has on a rich dress, and a diadem with pearls in the hair. The accessory rich embroidery of the gown is the artist's delight in the portrait. The dress is rich in olive-brown bodice, orange-over the shoulders, and red skirt. Esther is a table on which she is sitting; this is covered with a cloth, on which is an inkstand. Esther is addressing Mordecai behind the table on the right.



shape, Chinese mirrors of the earlier  
ods are circular, although square ones  
occasionally found and eight-leaved  
is also occur.

ie mirrors form an interesting group  
ie minor arts, revealing to us some  
ie distinctive points of excellence in  
ng and design, and giving evidence  
definite though humble way of the  
standards of art in the great Han  
T'ang dynasties of China. In  
tion, they offer all kinds of sugges-  
s to the artist and designer of today.

L. E. R.

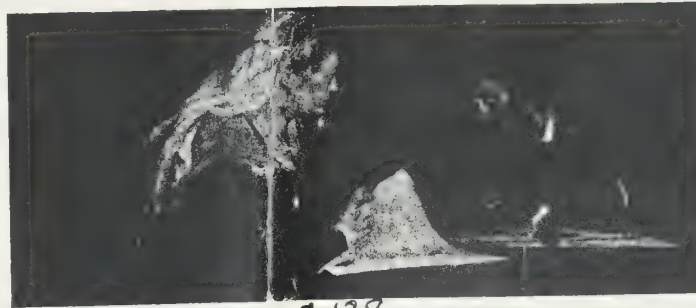
e writer is indebted to an article on "Ancient  
se Bronze Mirrors" by Kinpei Takeuchi in the  
gton Magazine, Vol. 19, 1911, page 311 sq.

is of interest to note an equal importance for both  
Shinto religion in Japan, and that these, with the  
are symbols of the power of the Mikado. The  
original symbols are preserved, the mirror being in  
figure of "Inner Shrine" at Ise in Japan.

#### PAINTING BY AERT DE GELDER

HE first painting bought with  
the Museum Appropriation was  
"Esther and Mordecai" by Aert  
Gelder. It is 23½ inches high by  
inches long and is on the original  
as. This painting formerly be-  
ded to the Sanford Collection and  
years ago was on exhibition in the  
ropolitan Museum of Art in New  
c under the owner's attribution to  
Linand Bol, and known as "The  
rs." It is only in recent years that  
differences between some of the  
r painters have been established.  
of this study has come a clearer  
vledge of many worthy painters,  
ng them being Arent or Aert de  
Gelder.

ie painting in the Museum takes us  
to Holland of the 17th century,  
a, after the Spanish wars, she en-  
d a period of rest and expansion.  
merchants brought her wealth,  
artists brought her honor. It was  
acteristic of them in the main that  
did portraits, genre paintings, or  
scapes. It is also to be noted that



ESTHER AND MORDECAI

17.138  
Museum Appropriation, 1917

by Aert de Gelder

many chose to represent scenes from  
the Bible, using the dress and models of  
their own day or studio costumes. It  
has been repeatedly pointed out that  
there was a sharp division in religious  
forms between Protestant and Catholic,  
that Holland was a centre of strong  
adherence to Calvinism, and that,  
speaking broadly, the Dutch prided them-  
selves on being the chosen people of this  
faith. It is small wonder then that  
there was a constant demand for reli-  
gious subjects in paintings. Rem-  
brandt is perhaps the greatest Dutch  
exponent of the Bible story in art, but  
many of his followers were noted in this  
field as well. Old and New Testaments  
alike furnish the subjects to be inter-  
preted by the artist in terms of the life  
about him.

The Museum painting shows Esther  
seated and holding a chart in her hands.  
She has on a rich dress, semi-oriental  
in character. The accessories of veil,  
diadem with pearls in the hair, and the  
rich embroidery of the gown all show  
the artist's delight in the problem before  
him. The dress is rich in color, with  
olive-brown bodice, orange-red drapery  
over the shoulders, and red skirt. Before  
Esther is a table on which she is lean-  
ing; this is covered with a dark green  
cloth, on which is an inkstand and a roll.  
Esther is addressing Mordecai who sits  
behind the table on the right. He is

dressed in olive green and brown. Dr.  
Karl Lilienfeld in his monograph (Aert  
de Gelder, Sein leben und seine Kunst,  
Nijhoff, Haag, 1914) claims that the  
models chosen by the artist were his  
brother and sister-in-law. From docu-  
ments existing in Dordrecht it is estab-  
lished that the brother was a lawyer and  
his wife was fond of dress and luxuries.  
Perhaps then she was all the more ready  
to pose as Esther in de Gelder's paint-  
ings.

There are four versions of the same  
subject with sufficient difference of color  
or detail to show that they are various  
studies and not replicas of any one paint-  
ing. These are in the Nationalgalerie at  
Budapest, the Gemälde-galerie at Dres-  
den, the example in Providence, and one  
which was sold in the V. D. Spyk Col-  
lection, which was dispersed by auction  
in 1802. The example in Budapest is  
signed and dated 1685, but the Provi-  
dence painting is not signed. In date,  
however, it would seem from its treat-  
ment, to belong to the artist's earlier  
period, or before 1685.

Aert de Gelder was born October 26,  
1645. He was the son of Jan de Gelder  
of Dordrecht. He studied first under  
Samuel van Hoogstraten, then entered  
the studio of Rembrandt van Ryn where  
he so absorbed the methods of the master  
that he became one of his closest imita-  
tors, so close in fact that some of his





portraits have been attributed to Rembrandt. Like him he was often careless in drawing, but a master of light and shade, and very fond of rich color. Like his master, he was a collector, and his studio was crowded with properties and costumes. With so many of his countrymen he delighted in painting the smaller accessories from the actual objects, such as the inkstand and the roll in the Museum painting. De Gelder was successful for years. He died in Amsterdam in 1727, aged 82 years.

The fact that De Gelder is responsible for the series of paintings of "Esther and Mordecai" is established by the signed and dated example in Budapest.

L. E. R.

#### A GREEK VOTIVE STATUETTE

IN the Louvre hangs Poussin's masterpiece showing a group of shepherds and shepherdesses reading the inscription, "And I too lived in Arcadia," on a grave monument. The setting is in an idyllic pastoral scene. To many of us the name Arcadia doubtless stands for some like characteristics of scenery, but Arcadia in Greece hardly conforms to such a vision. On the contrary, Arcadia is in the heart of the Peloponnese, a district of mountains and hills, of two high plains, and without access to the sea. It was by no means adapted for cattle but perfectly adapted for goats, sheep and pigs. In this land the oak trees grew in abundance, as Pausanias tells us, and doubtless much of the life of the peasants was devoted to the care of flocks and droves. This was the life about which Theocritus sang, although his actual setting was Sicily; and some of its humble actors are represented in the bronze statuettes which have been found in Arcadia, one of which was recently given to the Museum by Mrs. Gustav Radeke.

The figure is of a standing swineherd or peasant, dressed in a cloak or himation and wearing a pilos or pointed cap. One can easily imagine him with his drove

of pigs on a rocky hillside in the shade of the oaks while his charges rooted around for acorns or mast.

The bronze figurine was doubtless a votive offering, but to what divinity is a difficult question. Pan was the chief god of Arcadia and patron god of flocks and herds. But Hermes was also protector of the shepherd and his charges as well, and Apollo likewise had a similar duty. However, Pan has the greatest appeal to the Arcadian, and therefore, was probably the recipient of this offering.



Bronze Statuette of Arcadian Shepherd  
Greek, 5th cen. B. C.  
Gift of Mrs. Gustav Radeke, 1920

In style it is characteristic of Arcadian work of the late sixth or early fifth century B. C. The hat, arrangement of hair, pointed beard, treatment of eyes and type of cloak may be noted. This statuette may be compared to several in the National Museum at Athens (Nos. 13057-13060), to terracottas from the temple of Pan Nomios on Mt. Lykeion, and to the bronze statuette of Phauleas in the Metropolitan Museum

of Art in New York, Andritzana. It is a bronze statuette can find.

It has been well said in Greek works of art the Greeks "were once and because that span the entire range of art is true of the masterpiece artist and of such an peasant casting as the

#### A RAKK

GREECE had and Assyria to them were led to their glories were in stone. The world great monarchs and much on which it has. What of Persia — the dark ages? Troubled ties of foreign tyrants and Turk, she felt little her royalty. Robbed worship, and forced at least submission, she felt little impulse. These fields of expropriated invaders. With no proud, and nothing full, what urge was the sion? And it is perfect this humiliating that was not also utilized produced in Persia. was there and did in carpets, hangings a Mohammedan mosque, bowls, ewers and w royal banquet hall, wrought the heart of Rhages, and Rakka centers, turned out rich in color as that. In the Persian of Island School of Design period from the pi





MILWAUKEE ART CENTER • 750 N. LINCOLN MEMORIAL DRIVE • MILWAUKEE, WISCONSIN 53202 • 271-9508

August 7, 1975

Professor Konrad Oberhuber  
Fogg Museum of Art  
HARVARD UNIVERSITY  
Cambridge, MA 02138

Dear Professor Oberhuber:

May I ask you for your help in the following matter:

The Milwaukee Art Center is preparing for an extensive exhibition next April, "The Bible Through Dutch Eyes". For that we are borrowing Yale University's painting The Flood, attributed at Yale to Joachim Utewael.

I understand from Mr. Edmund Pillsbury, the Curator of European Art at Yale, that you have formed some very definite opinions regarding that painting and I would appreciate your sharing that with me so that I may use it in the preparation of our catalog.

I am familiar with a second and somewhat crisper version of that painting in the Germanisches Nationalmuseum in Nuernberg but I am not certain that either or both are really by Joachim Utewael. To me, at least, the Yale painting looks more like one of those very many excellent copies from the studio of Abraham Bloemaert.

We are borrowing that painting because the subject is so intensely interesting and it is important to us that the judgment of the Yale painting be stated correctly.

With many thanks for your help, I remain

Yours sincerely,

Alfred Bader, Curator  
The Bible Show

AB/ad



Yale University Art Gallery

Chapel Street at York  
Mail: 2006 Yale Station  
New Haven  
Connecticut 06520

July 30, 1975


Mr. Alfred Bader  
Curator of the Bible Show  
Milwaukee Art Center  
750 N. Lincoln Memorial Dr.  
Milwaukee, Wisconsin

Dear Mr. Bader:

In response to your request for information on the painting, The Deluge, by Wtewael, which you are borrowing, we have only the following. The painting was purchased from the Arcade Gallery in London in 1964; and as far as we know, the painting has never been exhibited or published except for its inclusion in a book intitled Seeing and Knowing, NY Graphic Society, Greenwich, Conn., 1967 -- author unknown. A note in our Registrar's Office written by Prof. Egbert Haverkamp Begemann and dated April 3, 1972 mentions another version of the subject by Wtewael, but of higher quality, in the Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg (inv. no. GM 1212); ~~this~~ is a point you might like to investigate. One final matter that may be of interest to you is that according to Alan Shestack, a number of scholars have raised questions about the authenticity of the Yale work; although neither I nor he has a specific report on this question and no negative (or, for that matter, positive) opinions of the painting have appeared in print, among those who ~~have~~ feel the painting may be a studio replica is Konrad Oberhuber; you might write to him (in care of the Fogg Museum, Cambridge) to find out his exact appraisal of the painting, if he has formed one.

I enclose a copy of the small catalogue of the Gallery's recent exhibition of 17th-century Dutch Religious Art; the show, which was held in our Print and Drawing galleries, was prepared by two students in the graduate history of art program. As you will see, however, the Deluge is not among the works included in the small selection.

Yours sincerely,

  
Edmund P. Pillsbury  
Curator, European Art and  
Assistant Director

July 30, 1975

Mr. Alfred Bader  
Curator of the Bible Show  
Milwaukee Art Center  
177 W. Lincoln Memorial Dr.  
Milwaukee, Wisconsin

Dear Mr. Bader:

In response to your request for information on the painting, the  
painting by Wewel, which you are borrowing, we have only the  
following. The painting was purchased from the Arcade Gallery in  
London in 1974 and as far as we know, the painting has never been  
exhibited or published except for the inclusion in a book entitled  
Seeing and Knowing, by George Society, Greenwich, Conn., 1967 --  
author unknown. A note in our Registrar's Office written by Prof.  
Egbert Haverkamp Begemann and dated April 3, 1975 mentions another  
version of the subject by Wewel, but of higher quality, in the  
Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg (inv. no. GM 1212); this is  
a point you might like to investigate. One final matter that may be  
of interest to you is that according to Alan Shestak, a number of  
scholars have raised questions about the authenticity of the Yale  
work; although neither I nor he has a specific report on this question  
and no negative (or, for that matter, positive) opinions on the  
painting have appeared in print, I am sure you will feel the painting  
may be a studio replica in some degree; you might write to him  
(in care of the Ford Museum, Cambridge) to find out his exact appraisal  
of the painting, if he has formed one.

I enclose a copy of the small catalogue of the Gallery's recent  
exhibition of 17th-century Dutch Religious Art; the show, which was held  
in our Print and Drawing Galleries, was prepared by two students in the  
graduate history of art program. As you will see, however, the Deluge  
is not among the works included in the small selection.

Yours sincerely,

Edmund P. Pillsbury  
Curator, European Art and  
Assistant Director

52.9.58

ADD:

Exhibition: Leiden, 1926

"Opening Exhibitions," Duke University Museum of Art, Durham,  
N. C., October 18 - December 15, 1969.

Literature: W. R. Valentiner, Catalogue of Paintings, NCMA (Raleigh, 1956),  
cat. no. 68, p. 52, illus.

Life, December 10, 1956, illus.

"Representations From the Old Testament in the Museum's Collection  
of Paintings," NCMA Bulletin, Vol. I (Summer), 1957, pp. 9 - 15,  
illus. p. 13.



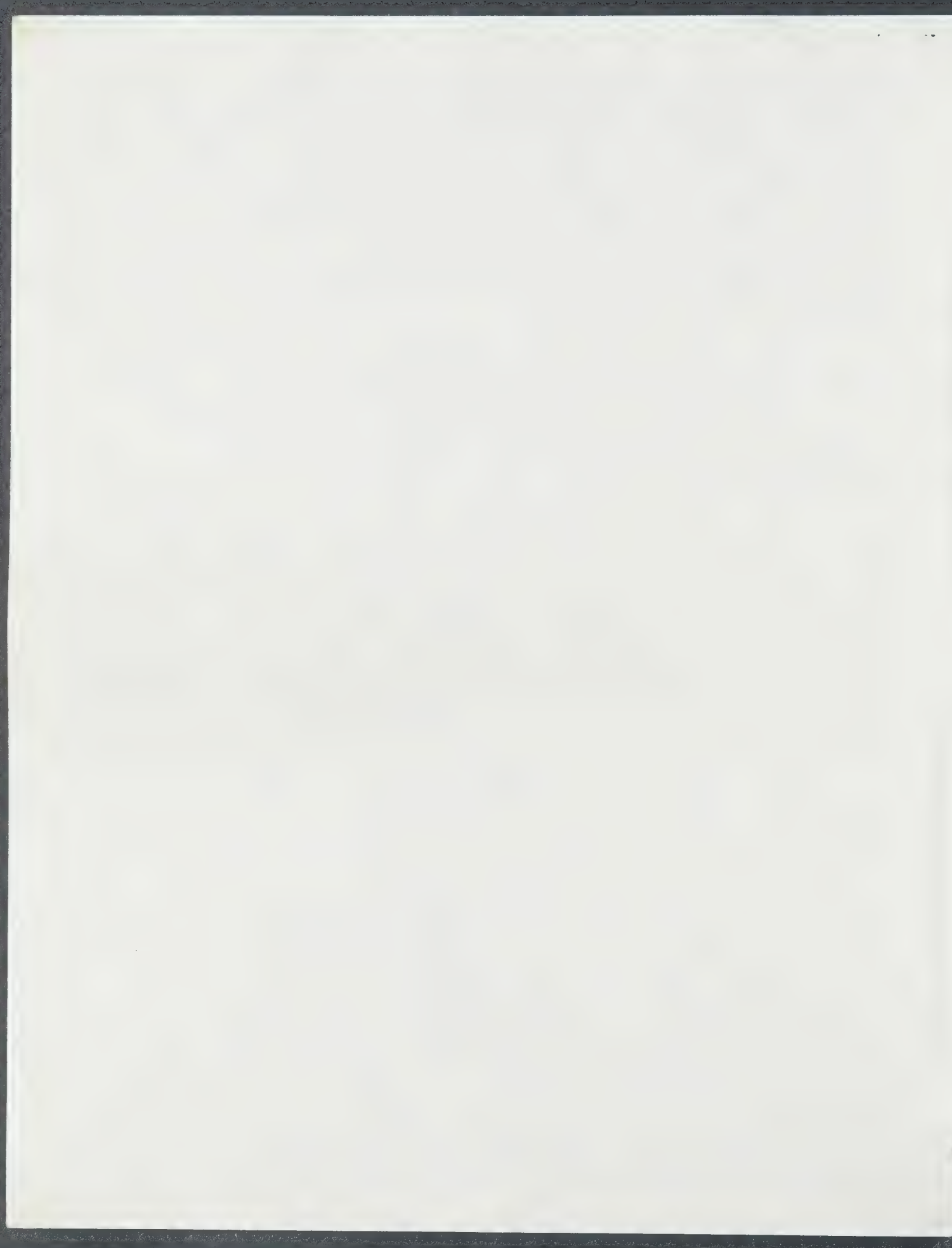


NORTH CAROLINA MUSEUM OF ART

# Bulletin



Summer 1957



REPRESENTATIONS FROM THE OLD TESTAMENT  
IN THE MUSEUM'S COLLECTION OF PAINTINGS

by MAY DAVIS HILL

1. Frans Pourbus the Elder (?), GOD CREATING THE ANIMALS
2. Giovanni Benedetto Castiglione, NOAH AND THE ANIMALS
3. Gerbrand van den Eeckhout, THE EXPULSION OF HAGAR
4. Bartolomè Esteban Murillo, ESAU SELLING HIS BIRTHRIGHT
5. Pedro Orrente, JACOB CONJURING LABAN'S SHEEP
6. Luca Giordano, THE FINDING OF MOSES
7. Jan Steen, THE WORSHIP OF THE GOLDEN CALF
8. Peter Paul Rubens, GIDEON OVERCOMING THE MIDIANITES
9. Ferdinand Bol, THE SACRIFICE OF MANOAH
10. Rembrandt van Rijn, ESTHER'S FEAST

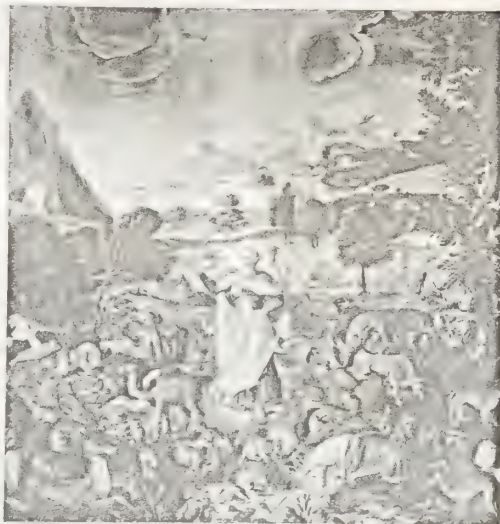
Until the eighteenth century religious subjects constituted the majority of storied paintings in European art. Before the Reformation paintings of the Madonna, the life of Christ, and scenes from the lives of saints were most numerous; since the Reformation the practice in Catholic and Protestant countries has varied somewhat, inasmuch as the Protestant painters rarely present the lives of the Madonna and of saints. In both parts of Europe, however, stories from the Old Testament became popular.

The examples in our collection are about evenly divided between Protestant and Catholic countries, and all belong to the period from about 1600 to 1700. We

shall give here a short resumé of the ten paintings belonging to this class, since the subjects are less known than those of the New Testament. Although the Bible is the most widely read book, one wonders whether many of the Museum's visitors could tell offhand what, for instance, is represented in the painting by Orrente, "Jacob Conjuring Laban's Sheep" or in the sketch by Rubens representing "Gideon Overcoming the Midianites."

GENESIS

1. The Museum has in its collection a charming and popular painting of "God Creating the Animals," which is the work of a Flemish master of about 1570, possibly Frans Pourbus the Elder, who, according to



Frans Pourbus the Elder? (Flemish, 1545-81), *God Creating the Animals*. Panel, 51x47½.



Van Mander, was one of the first to paint animals from life. In medieval fashion, many episodes from the creation story (Genesis 1) are represented in the same composition: the division of light and dark, and the creation of the sun, moon and stars; the creation of the sea and the sea creatures, with the whales quite prominent, as in the Bible text; the creation of the land animals, the best designed among them being those best known to the Northern artist, like the horse, cattle, deer, and fowl, while the animals from foreign countries, the elephants, lions, rhinoceroses, camels, monkeys, and especially those produced by a fantastic medieval imagination—unicorns, monsters, dragons—appear less convincing.

While the landscape is, in design and color, developed toward the depth in the Renaissance fashion, the whole composition still has the frontal relief style of the earlier period.

In smaller proportions in the distance one can recognize the scenes of the creation of man and woman, and Adam and Eve driven from Paradise.



Giovanni Benedetto Castiglione (Italian, 1610-1665), *Noah and the Animals*. Canvas, 50½ x 69 inches.

2. With the next story, we are only fifty years advanced, and yet an entirely new conception can be observed in the painting by Benedetto Castiglione (1610-1665), the Genoese painter of the baroque period. The interest in the animal world was shared by the late Renaissance painters of North Italy (Genoa and Venice) and the North European artists, and it was probably for this reason that Castiglione chose the subject of Noah's ark (Genesis 7) where he could show his knowledge of animals. Yet, how much truer to nature he appears, corresponding to the realism of the Renaissance, than the early Flemish master. The pairs of animals, like the deer in the right corner, the monkeys in the left, the cattle and donkeys, the turkey and other fowl, could not have been more lifelike if painted in the nineteenth century; at the same time the artist developed the forms toward the depth and with plastic values with an excellent knowledge of Renaissance principles.

3. Following Biblical chronology, we come to the story of Abraham and Hagar



Gerbrand van den Eeckhout (Dutch, 1621-1674), *Expulsion of Hagar*. Canvas, 21½ x 27 inches.





Bartolomé Esteban Murillo (Spanish, 1618-1682), *Esau Selling His Birthright*. Canvas, 33½ x 41 inches.

(Genesis 21). It is one of the favorite stories of the seventeenth century, in Italy as well as in Holland, where Rembrandt showed so much interest in it that no less than one hundred paintings and drawings of this subject have been counted among his and his pupils' work.<sup>1</sup> Our painting is by a close pupil and friend of Rembrandt, Gerbrand van den Eeckhout (1621-1674), who took over most of the elements of Rembrandt's own conception. The setting is very similar to many of those painted by Rembrandt for similar scenes from the Old Testament. The weeping Hagar is seen in the center with the unfortunate boy whose mockery had aroused the ire of Sarah and caused them to be sent away into the desert. Abraham spreads his palms apart in a gesture of futility, while the servants go about their tasks in the near-by court.

4. Next in the Biblical sequence comes the charming representation by Murillo

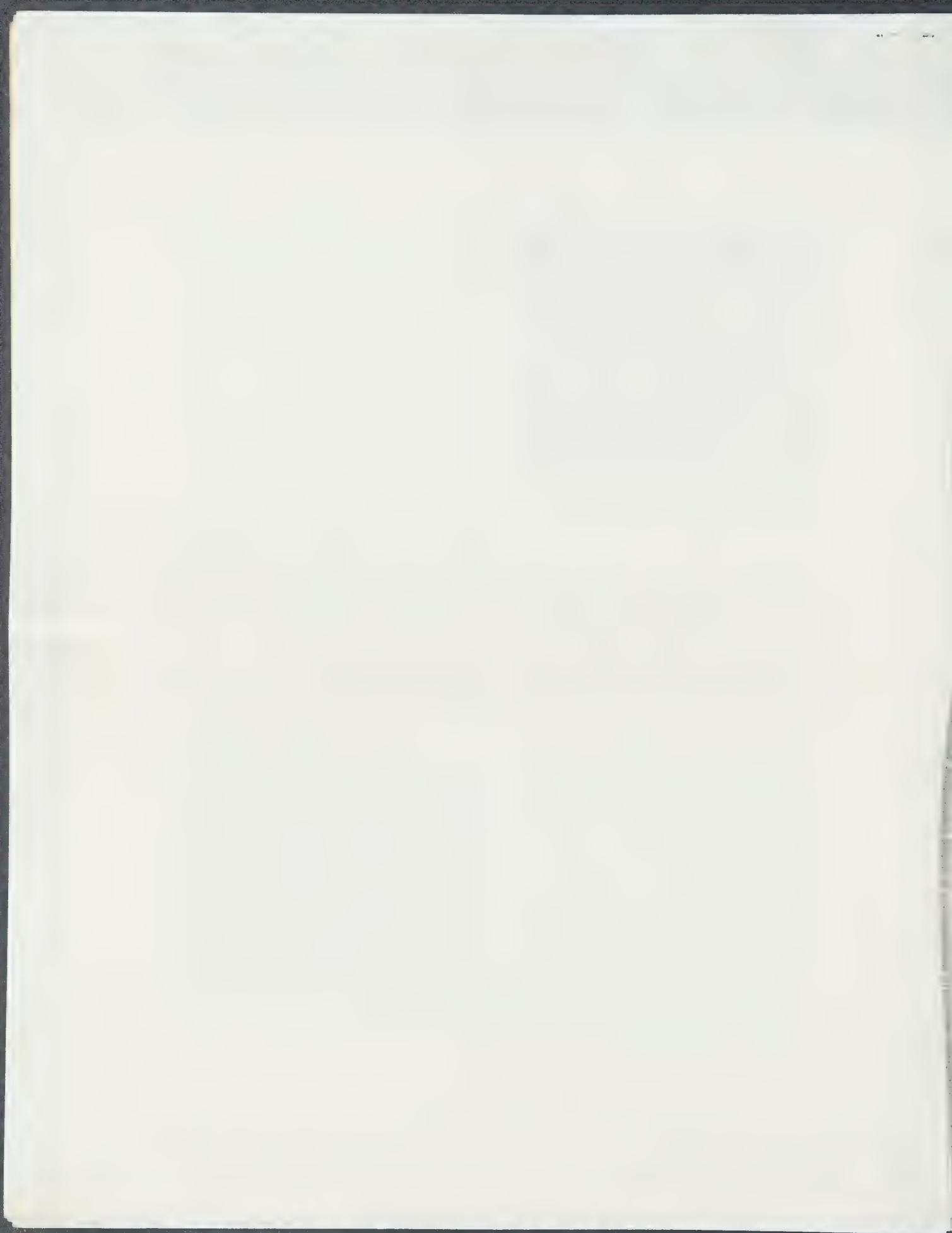
<sup>1</sup> See Richard Hamann, "Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandt-Kreis," *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XIII-IX, 16.

(1618-1682) of "Esau Selling His Birthright" (Genesis 25). In the foreground the two brothers are painted in the style most typical of Murillo's work, looking much like the boys from the marketplace so often used as models by this artist. The guileless Esau on the left has the bowl of pottage for which he gave his birthright. With his right hand upraised he swears the oath required by Jacob. Leaning toward him, Jacob, with his back to the spectator and his right index finger raised, demands the oath of his brother. The shallow space is deepened in one corner (at the upper right) to show a room where the dying Isaac is giving his blessing to Jacob, who, urged on by his mother Rebecca, kneels as he deceives his father into giving him his brother's blessing. He gives his father his hands, which Rebecca has covered with the skins of animals to make them resemble those of Esau.

5. Jacob appears again in the next episode with another exhibition of his ability to drive a hard bargain. In "Jacob Conjuring Laban's Sheep," by Pedro



Pedro Orrente (Spanish, ca. 1570-1644), *Jacob Conjuring Laban's Sheep*. Canvas, 39 x 52 inches.





Orrente (about 1570-1644), we find him busy placing spotted and streaked rods before the sheep at the watering trough. Laban had promised Jacob all the spotted and speckled sheep as his wages (Genesis 30), and Jacob cunningly placed the bewitching rods before the strongest of the flock in order that they might bring forth speckled young. The weak cattle he left for Laban. In this way the strongest and the majority of the cattle went to the nephew who had sought shelter with Laban, served him for twenty years, and married his two daughters.

Orrente shows the scene in a brooding sunset with exaggerated highlights and shadows reminiscent of the chiaroscuro of Caravaggio, with a pupil of whom he is believed to have studied. Jacob has the appearance of a Spanish shepherd tending his flock, just as in the Murillo painting he resembled a Spanish boy from the marketplace.

#### EXODUS

The first five scenes, or half the entire number of incidents from the Old Testament represented in the Museum have come from the eventful Book of Genesis. Now come two stories from Exodus: "The Finding of Moses" (Exodus 2) by Luca Giordano and Jan Steen's "Worship of the Golden Calf" (Exodus 32).

6. Luca Giordano (1632-1705), a Neapolitan, grew up in the workshop of his father, who was also a painter. Demands for paintings came into this shop so fast that the son was given the nickname "Fa Presto"—from having been urged to "do it fast." As a result of this pressure he produced a large *oeuvre*. In "The Finding of Moses" Pharaoh's daughter is a diademed

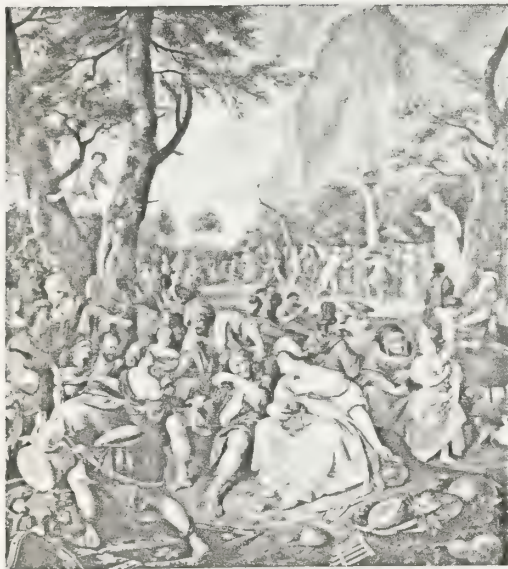


Luca Giordano (Italian, 1632-1705), *The Finding of Moses*. Canvas 60 x 82 inches.

princess gracefully expressing wonder as her attendants draw the baby toward the shore of the Nile. In the background on the left stands the shadowed figure of the sister Miriam, with hand upraised, waiting for the opportunity to fetch a nurse, who will be the baby's mother. The landscape recedes in the background toward a brightly contrasting skyline.

7. Jan Steen (1626-1679) was principally a painter of genre, but the Museum is fortunate in having one of his rare religious paintings. It is the "Worship of the Golden Calf," painted about 1670. In the foreground the artist is thought to have painted himself and his family among the revellers, feasting or playing musical instruments (Steen himself strikes a triangle). The metal vessels, melons, and the rich rug reflect the genre for which he is famous. Removed from the foreground group are the column on which the calf is mounted and a lively group of dancers who encircle it. Aaron stands nearby swinging a censer. The right background shows a steeply ascending mountain from which Moses must surely soon return, while on the left





Jan Steen (Dutch, 1626-1679), *Worship of the Golden Calf*. Canvas 70 x 61 inches.

the landscape gives way in the distance to a low skyline.

#### JUDGES

The first two books of the Bible, Genesis and Exodus, have furnished us with seven of the ten Old Testament subjects which are represented in the collection. The next two subjects come, however, from an equally eventful epoch in Biblical history, the era of the Judges.

8. The first episode is inscribed "JUDICVM CAP VII" or Judges, Chapter 7, and this clearly identifies the subject of our Rubens sketch as "Gideon Overcoming

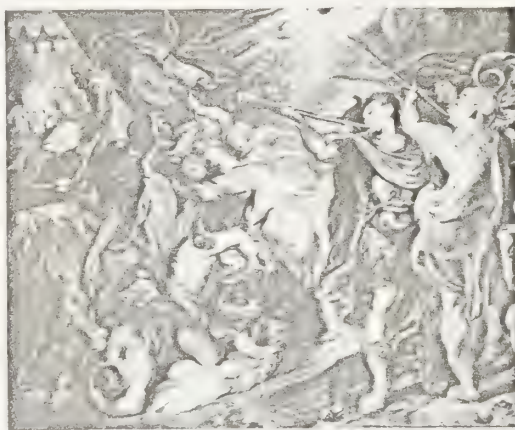
<sup>2</sup> The method of choosing the three hundred men in the Biblical account was as follows: God had told Gideon that the victory would seem too easy if his entire host participated—Israel would say, "Mine own hand hath saved me." Therefore, the fearful and afraid were first told to withdraw. This left ten thousand of the twenty-two thousand, and these were told to drink at the brook. Those who wasted no time bowing down on their knees but lapped the water like dogs constituted the three hundred chosen to defeat the Midianites.

the Midianites." A scene of turmoil, it shows a tangle of men and horses with the tents of Midian's frightened army on the left, the victorious army of Gideon on the right. The soldiers blow their trumpets, and one still holds the empty pitcher in which his lamp had been concealed until the moment of attack. These circumstances bear out the sixteenth verse of Chapter 7:

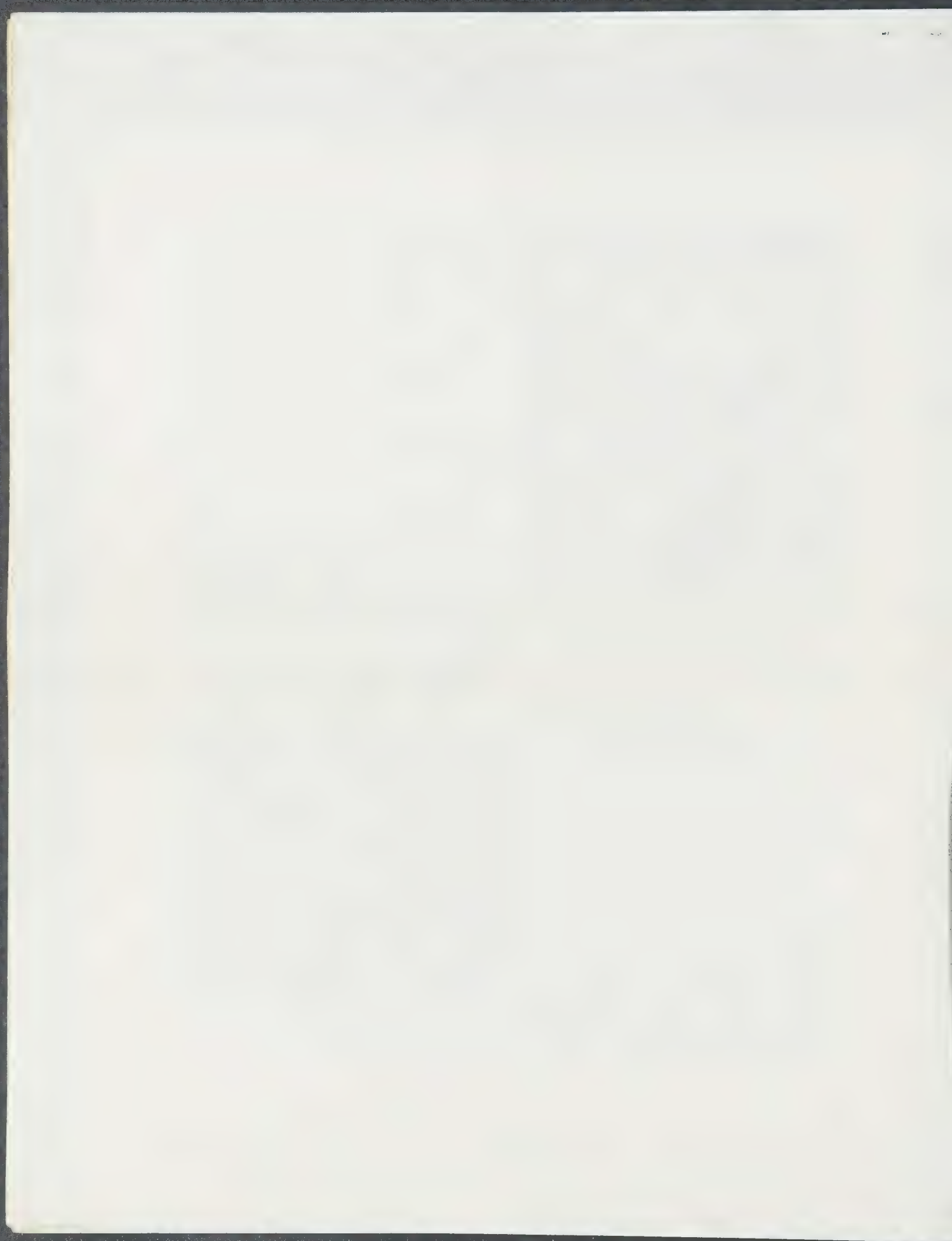
And he divided the three hundred men<sup>2</sup> into three companies, and he put a trumpet in every man's hand, with empty pitchers, and lamps within the pitchers.

At the moment of attack the trumpets were to be blown and the pitchers broken to reveal the lamps inside, thus frightening the enemy. In the sky is the destructive "cake of barley bread" which had appeared to one of the Midianites in a dream, and which had been interpreted as the sword of Gideon which would descend to destroy the army of Midian.

The painting illustrates the fullness with which Rubens planned a composition in



Peter Paul Rubens (Flemish, 1577-1640), *Gideon Overcoming the Midianites*. Panel, 23½ x 28½ inches.





Ferdinand Bol (Dutch, 1616-1680), *The Sacrifice of Manoah*. Panel, 28 x 21½ inches. Gift of Mr. Robert Badenhop, Newark, New Jersey.

the early stages. Though a sketch, it is thoroughly visualized and carried out in every detail. Possibly it was used as a cartoon for a tapestry. Similar figures of horsemen have been used in other compositions of Rubens, principally "The Defeat of Sennacherib" in Munich.

9. The second episode from the Book of Judges is "The Sacrifice of Manoah" by Ferdinand Bol, a pupil of Rembrandt. It is the gift of Mr. Robert Badenhop of Newark, New Jersey, having first appeared in the Museum as a loan for the exhibition "Rembrandt and His Pupils" in November, 1956. The style of Rembrandt's middle years (about 1640-50) is apparent in the devout figures and in the background of

houses and trees above the wall, on which a peacock is sitting.

The story tells of the announcement to Manoah and his (unnamed) wife of the forthcoming birth of their son, Samson. The wife first learned of this fact from an angel, but Manoah refused to believe the news until the angel, whom neither recognized as divine, reappeared and repeated his message. Manoah then made a sacrifice to God and the angel ascended in the flame, thus revealing his identity. In our painting the awe-struck man and wife stand frozen as the angel rises above the fire they have built. A kid lies ready for the sacrifice at right, while two onlookers appear at the left. Two opposing sets of diagonals form a dynamic composition which is heightened by a strong light coming from the left.

#### ESTHER

10. The last of our group of representations from the 'Old Testament in the



Rembrandt van Rijn (Dutch, 1606-1669), *Esther's Feast*. Canvas, 53 x 65 inches.



Museum's collection is from the Book of Esther (Chapter 7). It is Rembrandt's "Esther's Feast." The Museum is particularly fortunate in having the work, painted about 1626, which is probably Rembrandt's first large painting. It shows the interest in rich textures and the style which Rembrandt inherited from his teacher Pieter Lastman, combined with the influence of the Utrecht followers of Caravaggio. The figure silhouetted against the hidden light source indicates an early interest in effects of this type.

The painting represents the moment when Esther, whose people are about to be destroyed by Haman, reveals the treachery of the prime minister to her husband, Ahasuerus. She has created an opportunity for her disclosure by preparing a banquet, to which she has invited the king and his minister. Esther points to Haman, who recoils at the revelation, while Ahasuerus clinches his fists in anger. In the background Rembrandt has placed the chamberlain Hatach.

This painting has been described in a contemporary poem by Jan Vos which was

thought for many years to refer to the small full-length version of the subject in Moscow, but which, as has been pointed out, was in reality written of our own version. It refers to the clinched fists of Ahasuerus and to the bread on the table, neither of which appears in the Moscow painting. The poem, as translated by Tancred Borenius in the Phaidon *Rembrandt* (1942), page 26, follows:

Here one sees Haman eating with  
Ahasuerus and Esther,

But it is in vain, his breast is full of grief  
and pain.

He bites at Esther's food: but deeper  
into her heart.

The King is possessed by revenge  
and rage,

The wrath of a king is shocking as it  
raves.

Threatening all men, it is nullified by  
a woman.

So falls one from the summit into the  
chasm of adversity.

The vengeance which comes slow has  
the strongest rods.







North Carolina Museum of Art Raleigh, North Carolina 27611

Moussa M. Domit, Director

January 31, 1975

Mr. Alfred Bader, Curator  
Milwaukee Art Center  
750 N. Lincoln Memorial Drive  
Milwaukee, Wisconsin 53202

Dear Mr. Bader:

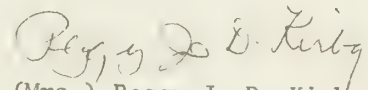
Mr. Domit has requested that I forward to you the photograph and information pertaining to our painting by Jan Steen, The Worship of the Golden Calf.

I am enclosing photostats of literature references from this museum, as well as information pertaining to provenance and exhibitions. I hope that this will be satisfactory.

We note that your special exhibition, "The Bible through Dutch Eyes" will be delayed until the spring of 1976. I am sure that your registrar will be in touch with us concerning shipping arrangements and details.

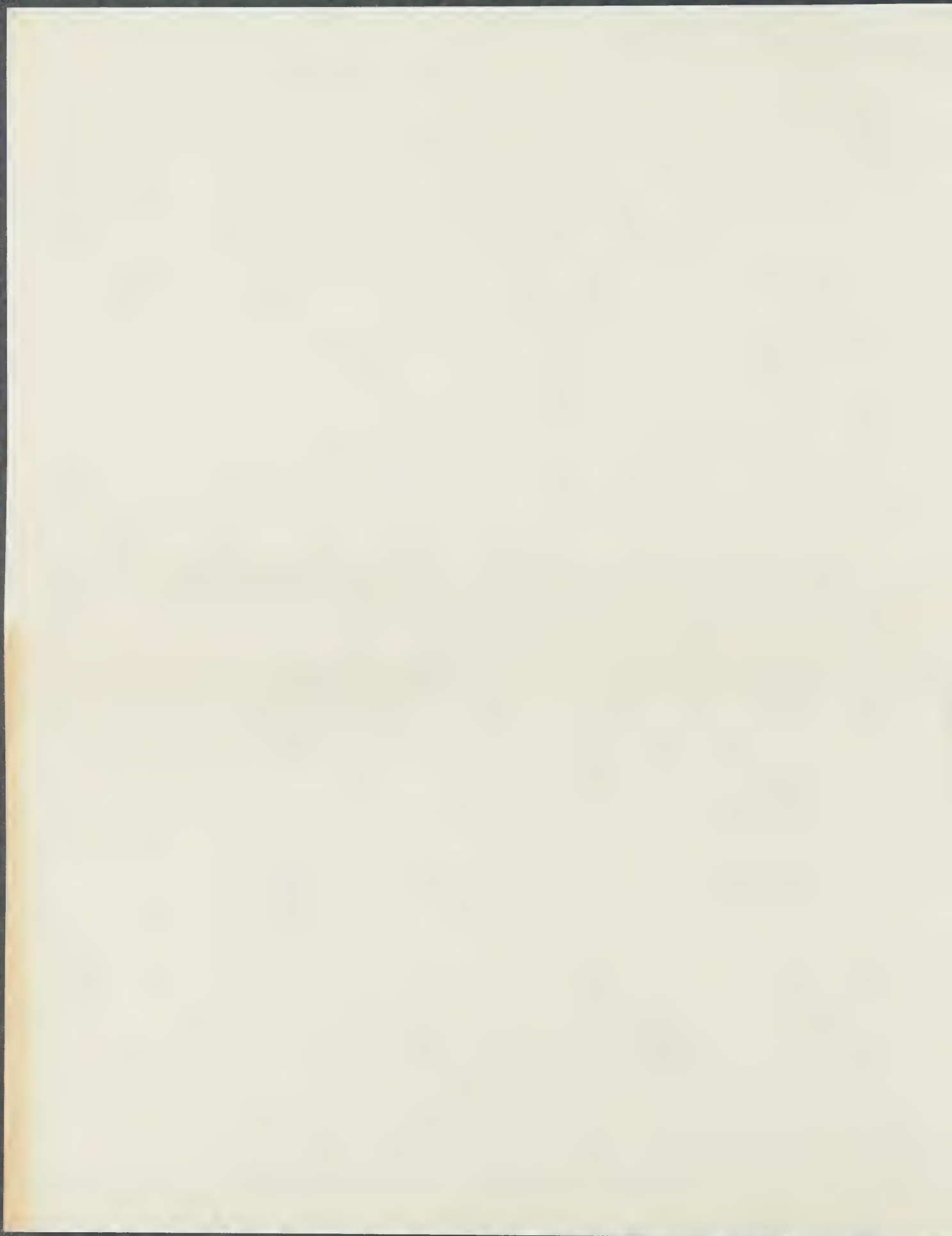
Please let us know if we can be of further assistance.

Very sincerely,

  
(Mrs.) Peggy Jo D. Kirby  
Registrar

PJDK:cww

Enclosures: 1 photograph  
xerox: "Catalogue of Paintings," NCMA, p. 52  
xerox: Bulletin, NCMA, Summer 1957, pp. 9 - 15



b. c. Dr. Danoff

Bible show file ✓

den 13. Januar, 1975.

Frau Dr. Gisela Bergstraesser,  
Hessisches Landesmuseum,  
Friedensplatz 1,  
61 Darmstadt,  
Deutschland.

Sehr geehrte Frau Dr. Bergstraesser,

Herzlichen Dank fuer Ihre Liebenswuerdigkeit uns ein Foto Ihrer Zeichnung zu senden.

Unser Grisaille ist Teil einer Privatsammlung und ich lege ein recht schlechte Foto bei, das aber doch bestaetigen wird dass es sich hier um eine Herausloesung handelt.

Dieses Bild stammt aus der Sammlung des Hamburger Pastoren Gltza und ich lege Fotokopie der Beschreibung im Gltza-Katalog bei.

Sie schreiben dass Ihre Zeichnung bei Ihnen als Kopie gilt. Meinen Sie dass es sich bei Ihrer Zeichnung um eine Kopie von Winghe oder nach Winghe handelt? Ist Ihnen das Original bekannt? Als ich das Bild zuerst sah, dachte ich gleich dass das Bild nach einem Winghe oder Liggzzi Stich oder Zeichnung sein muesste.

Mit herzlichem Danke fuer all Ihre Hilfe verbleibe ich,

Ihr,

Dr. Alfred Bader  
Curator of the Bible Show

AB/th

Anl. -

1911

1911

1911

1911

1911

1911

b. c. Dr. Danoff

Bible show file ✓

den 18. Dezember, 1974

Herrn Direktor  
Das Hessische Landesmuseum in Darmstadt,  
61 Darmstadt,  
Deutschland

Sehr geehrter Herr Direktor:

Fuer das Frueshjahr 1976 planen wir eine Ausstellung, *The Bible through Dutch Eyes*,  
biblische Bilder in amerikanischen Museums und Privatbesitz.

In dieser Ausstellung werden wir ein Grisaille eines hollaendischen Malers, Anthony  
Natus, zeigen. Dieses Bild ist eine Herausloesung einer sehr schoenen Zeichnung  
von Joost van Winghe in Ihrer Sammlung. Wir moechten sehr gerne Ihre Zeichnung  
in unserem Katalog abbilden und ich moechte Sie daher bitten uns eine Photographie  
Ihrer Zeichnung zuzusenden.

Mit bestem Danke fuer Ihre Hilfe und herzlichen Gruessen aus Amerika's deutscher  
Stadt verbleibe ich,

Ihr Ihnen ergebener,

Alfred Bader  
Curator of the Bible Show

AB/th

Anl. -

1911

...

...

...

...

...

...

YORK COURT,  
ALLSOP PLACE,  
LONDON N.W.1.

8 Januari 1975

Zeer Geachte Heer Bader,

Het negatief van de foto van Salomon in de Tempel is te verkrijgen bij de Fotodienst Kunsthistorisch Instituut te Utrecht, aan wie ik een copie van deze brief zal sturen om te bewijzen dat ik geen bezwaar heb tegen het door U voorgestelde gebruik hiervan, in een catalogus van "The Bible through Dutch Eyes", op twee voorwaarden:

1. Dat er geen adres vermeld wordt, enkel "Verzameling V. de S".
2. Dat wij een copie krijgen van de catalogus voor onze archieven.

U bent zeker bekend met de gepubliceerde catalogus van "Oude Tekening uit de verzameling Victor de Stuer", door Dr. D. Hannema. Uitgever: Kunstkring de Waay, Almelo. Hierin is de tekening toegeschreven aan Samuel van Hoogstraten.

Literatuur is vermeld in o.a.:  
H. Kleinmann: Handzeichnungen alter Meister der Holländischen Schule, Haarlem, 1894-99;  
Handzeichnungen alter Meister Holländischen Malerschule, A. Schumann's Verlag, Leipzig 1913, Serie II, Afb. I als Rembrandt.

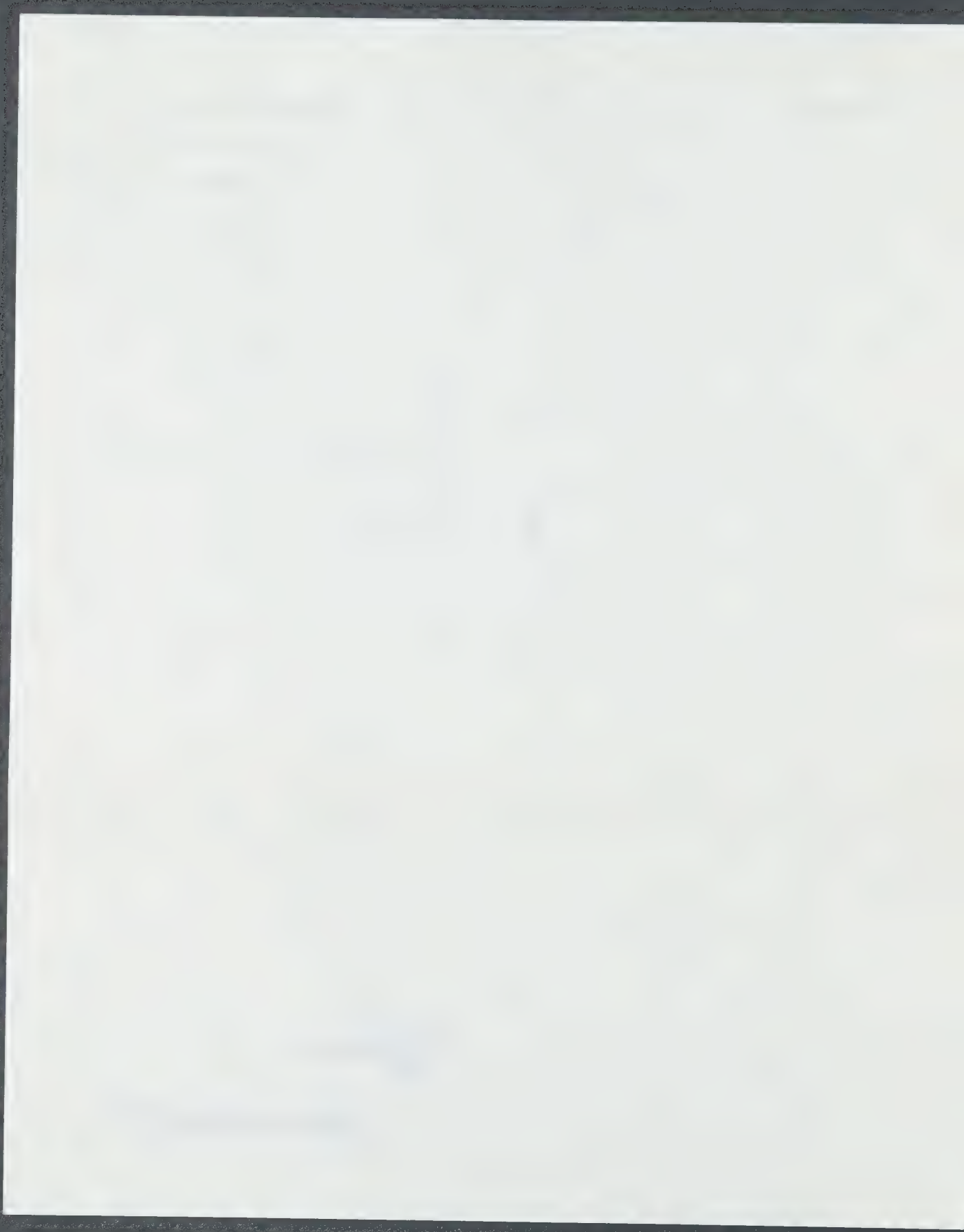
Hoogachtend,



E.V. Gatacre

(Opgedrukt na afwaasjeren)

Alfred Bader Esq.  
Curator of the Bible Show



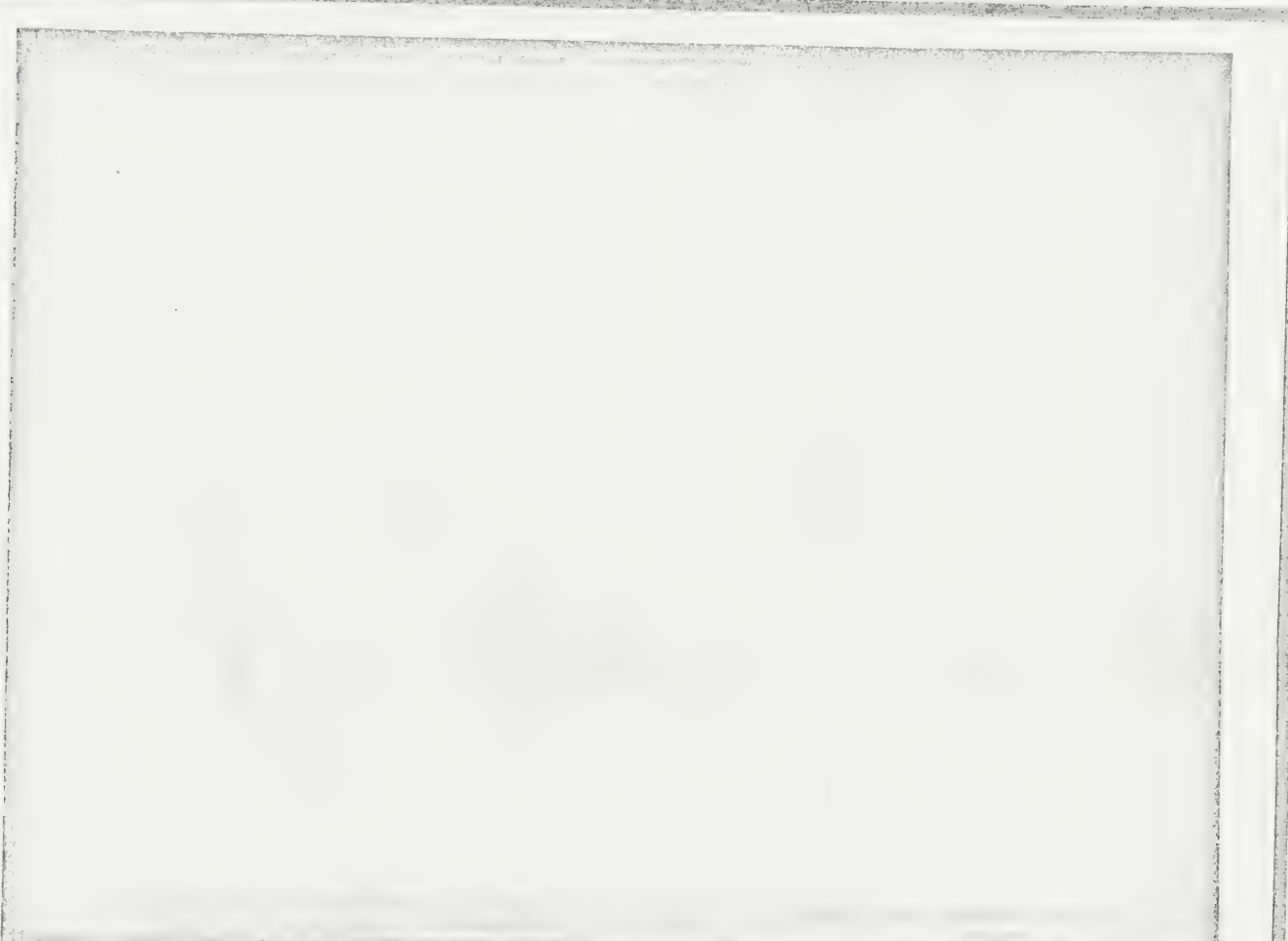


ALAN JACOBS

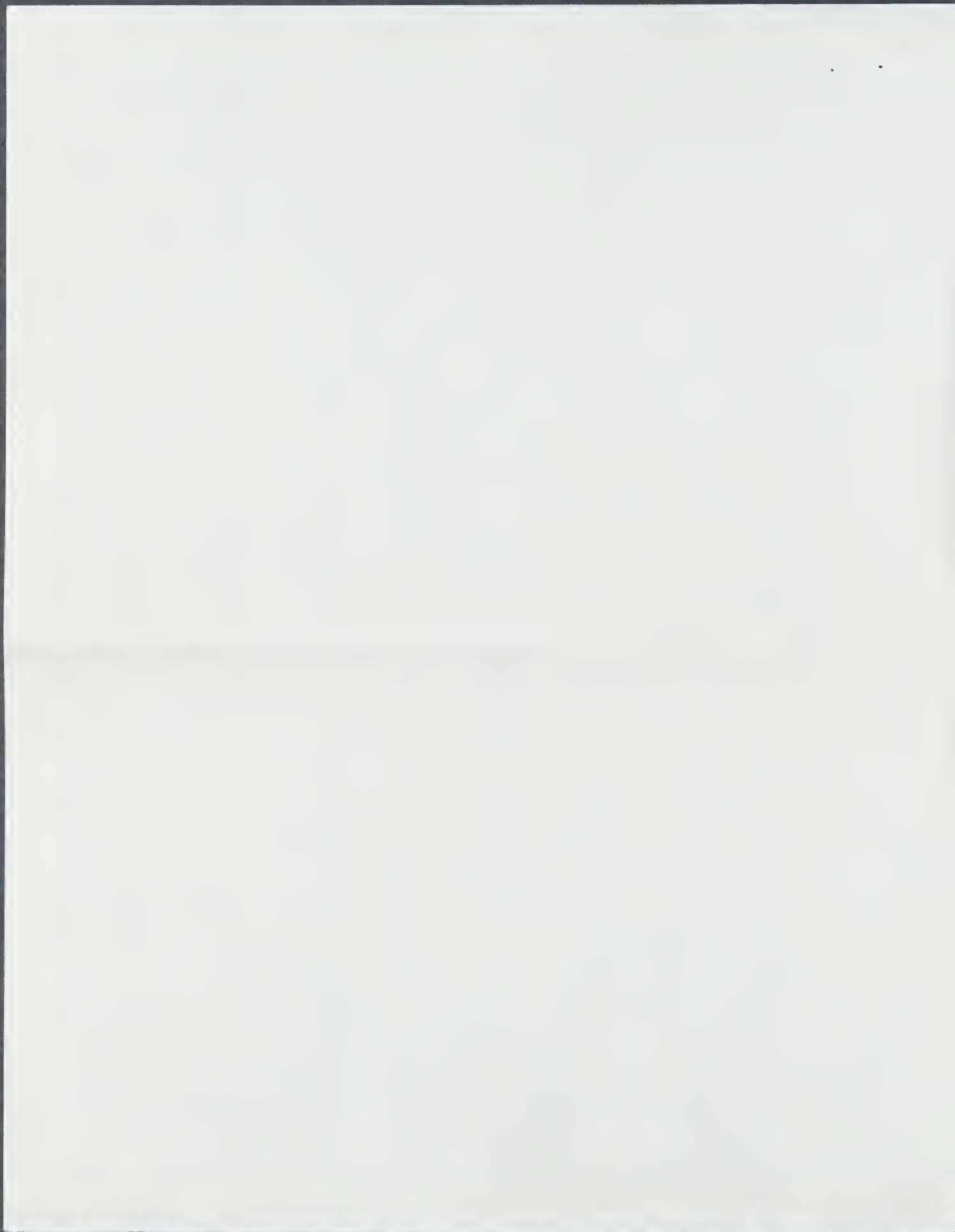
*Fine Paintings*

*Dutch and Flemish XVIIIth Century Old Masters*

1111 BROADWAY STREET



ALAN JACOBS GALLERY  
FINE XVII CENTURY DUTCH  
AND FLEMISH OLD MASTERS  
WINTER EXHIBITION 1972-3







# JAN HAVICKSZ STEEN

1673-1759 Leiden

## 2 The Wrath of Ahasuerus

*Oil on panel*  
45 x 42 cm  
19 x 16 1/2 ins  
Signed with monogram JS

### PROVENANCE

*Ann. Sale, Amsterdam, May 6, 1825*  
*Ann. Sale, Amsterdam, Dec. 29, 1839, lot 70*  
*J. S. de Blyn, Rotterdam*  
*Carl Haubling, Amsterdam, 1930*  
*E. Fichtel, Berlin, 1935*  
*Ernst Fichtel, Berlin-Carlshagen*  
*Gentilisker, Amsterdam, ca. 1940*  
*Dr. C. Mrs Eugene Verhulst, New York, U.S.A.*

### LITERATURE

*T. van Westphalen, JAN STEEN, 1635,*  
*nr. 30*  
*Dr. C. Heftste de Groot, A cat. raisonne, vol. 1,*  
*1908, m. 20*

### CERTIFICATES

*Dr. Walter Bredt, Munich, 22 July, 1967*  
*This painting documented in the Rijksbureau*  
*voor Art Hist. Doc. at The Hague, has also a*  
*certificate by Prof. W. Martin.*



JAN STEEN has long been regarded as one of the greatest of the Dutch Seventeenth Century Genre Painters. In his Classic work on Dutch Painting Jean Leyland writes that Steen 'deserves to rank with the great'. His untiring resourcefulness and spontaneity saved him from the "literary" pitfalls that lie in wait for the story teller. . . . to find more than to any other depicts the human, aesthetic as well as moral, which Hegel paid to Dutch Genre Painting "the Sunday of life, levelling all before it and doing away what is evil. Men endowed with so much good humour cannot be mean or vile at heart".

Although Steen is largely renowned as a superb Genre Painter he also had a serious deeper side to his nature which was exhibited in his Biblical Pictures, a love which he shared with Rembrandt and the other great Masters of the Golden Age. In his biblical subjects Steen is still a magnificent Artist of the Genre. In the dramatic moments of the Biblical Stories dear to the hearts of the Dutch Nation they are portrayed in the terms of human action which the people could understand. Haman, Ahasuerus, Esther, were personified as people with emotions they knew for themselves; the drama could be shared.

The story of Esther, Haman, and Mordecai intrigued the Dutch Masters. Rembrandt painted his famous work 'Haman Offered to Honour Mordecai' now in the Hermitage Museum in Leningrad No 752 about 1660.

Although Steen was never a pupil of Rembrandt, and his relationship with the School was only social, we glimpse

something of the colour orchestration of Rembrandt in this exploration into the theme which also interested Van Rijn.

The painting illustrates Esther vii Verse 7 'and the King arising from the banquet of wine in his wrath went into the palace garden . . . Esther by her beauty (the model is probably Steen's wife, the poet van Goyen, daughter of Jan van Goyen) enchanted the King, who cancelled the plans for the Purim; Haman was executed on the Gallows erected for Mordecai. The story is seen as an Archetype of Jewish survival in spite of all enemies. A theme which was valued by the Reformed Dutch Church which saw the roots of their essential Christianity in the Jewish people and the Old Testament. A seventh lives in fright, Haman in his own is deeply disturbed by Esther's revelation of the plot to the King. The whole picture is rich in Oriental luxury and is keyed to the Rembrandt *chiaroscuro*. Prof. W. Martin wrote in his certificate, 'the painting is one of Steen's best Biblical pictures, The "Wrath of Ahasuerus", according to Dr. de Groot, "is very expressive and strong in colour" A theatrical *tour de force*.'

Jan Steen was a pupil of Nicolaus Knupfer, Adriaen van Ostade and Jan van Goyen. He was Hoofdman of the Leyden Guild in 1672. He was an independent spirit whose work conveys something of the universal as well as the expression of his age. Characteristic works may be seen in most of the principal Museum Collections of the world including the National Gallery, London, the Rijks Museum, Amsterdam, Berlin, the Cassel Gallery, and the Dresden Gallery.

\* The same subject was painted by Rembrandt and is now in the Museum of North Carolina. Bredius 63r.



Aert de Gelder,

Esther and Mardo~~chai~~<sup>cai</sup>

17.138

There are four versions of the same subject:

- (1) Budapest National Gallery  
Signed and dated, 1685  
Dr. Karl Lilienfeld, Aert de Gelder. Sein Leben und seine Kunst, Haag, 1914. Quellen-  
schriften zur hollaendischen Kunstgeschichte, Band IV) No. 38 (p. 143) Esther und Mar-  
dochai (Buch Esther, 9) Canvas, 94 : 148. Signed : A. de Gelder f. 1685. Budapest, Museum  
of Fine Arts (since 1904). Katalog (1906) No. 407. Repr. pl. 6.
- \*\* (2) Dresden Gemaldegalerie. 1792 A. Canvas. H. 1.02, L. 1.52 m.  
"Die Urkunde" ("The Document")  
(formerly ascribed to Christoph Paudiss? see Payne's  
Royal Dresden Gallery, Vol. I: "The Lawsuit" - "Die Rechtsver-  
handlung")
- (3) V. D. Snyk Collection, which was dispersed by auction in 1802.  
Mardochai bei Esther. Canvas. 52 : 55 cm. Auction sale P. v. d. Snyk, Dordrecht,  
November 1. 1802, No. 4 (Ein Wohlhabender Mann und eine Frau in ernstem Gespraech  
an einem Tisch) Auction sale H. de Kat, Paris, May 2, 1866, No. 106. Lilienfeld No. 40  
(p. 144)
- (4) Providence, R. I. School of Design  
According to Earle Rowe before 1685.

\* \* \*

From file card:

Art Institute of Chicago, Rembrandt and His Circle, Dec. 19, 1935 -  
Jan. 19, 1936.

Worcester Art Museum, Feb. 5 - March 1, 1936.

- \*\* Lilienfeld No. 39 (p. 144) Esther und Mardochai schreiben die Briefe an die Juden (Buch  
Esther, Kap. 9) Canvas 102 : 152. Th. v. Frimmel, Galeriestudien, 1892, p. 320.  
Dresdener Inventar 1722: Unbekanntes Original aus Polen  
1754 "Paudiss"  
Koenigl. Gemaldegalerie, Dresden, Kat, 1906, No. 1792 a.





Aert de Gelder,

Esther and Mordecai

17.138

Worcester Art Museum, Rembrandt and His Circle, A Loan Exhibition of Paintings, Drawings and Etchings, Worcester, Feb. 4 - March 1, 1936.

No. 19 Esther and Mordecai

Oil on canvas, 23 $\frac{1}{2}$  x 56 $\frac{1}{2}$  in.

Lent by The Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island

Coll.: Sanford Collection (attributed to Bol and called "The Misers")

Exh.: The Metropolitan Museum of Art, N.Y.  
The Art Inst. of Chi., 1935, No. 18.

Lit.: L.E.R., Bulletin of the Rhode Island School of Design, IX, (1921) 38-9 (repr.)

Three other versions by de Gelder are known, each different

1. Museum of Fine Arts, Budapest. Signed and dated 1685.
2. State Picture Gallery, Dresden (closest to the present composition).
3. A. Hirsch Coll., Buenos Aires (possibly the picture mentioned by K. Lilienfeld, Aert de Gelder, 1914, 144, No. 40 as once belonging to the van der Spyk and de Kat Colls.).

De Gelder was drawn to the book of Esther for his themes. (The present incident is found in Chapter IX.) Compare the painting by Rembrandt now in Moscow (Valentiner, 453) showing Ahasuerus and Haman dining with Esther, dated 1660.

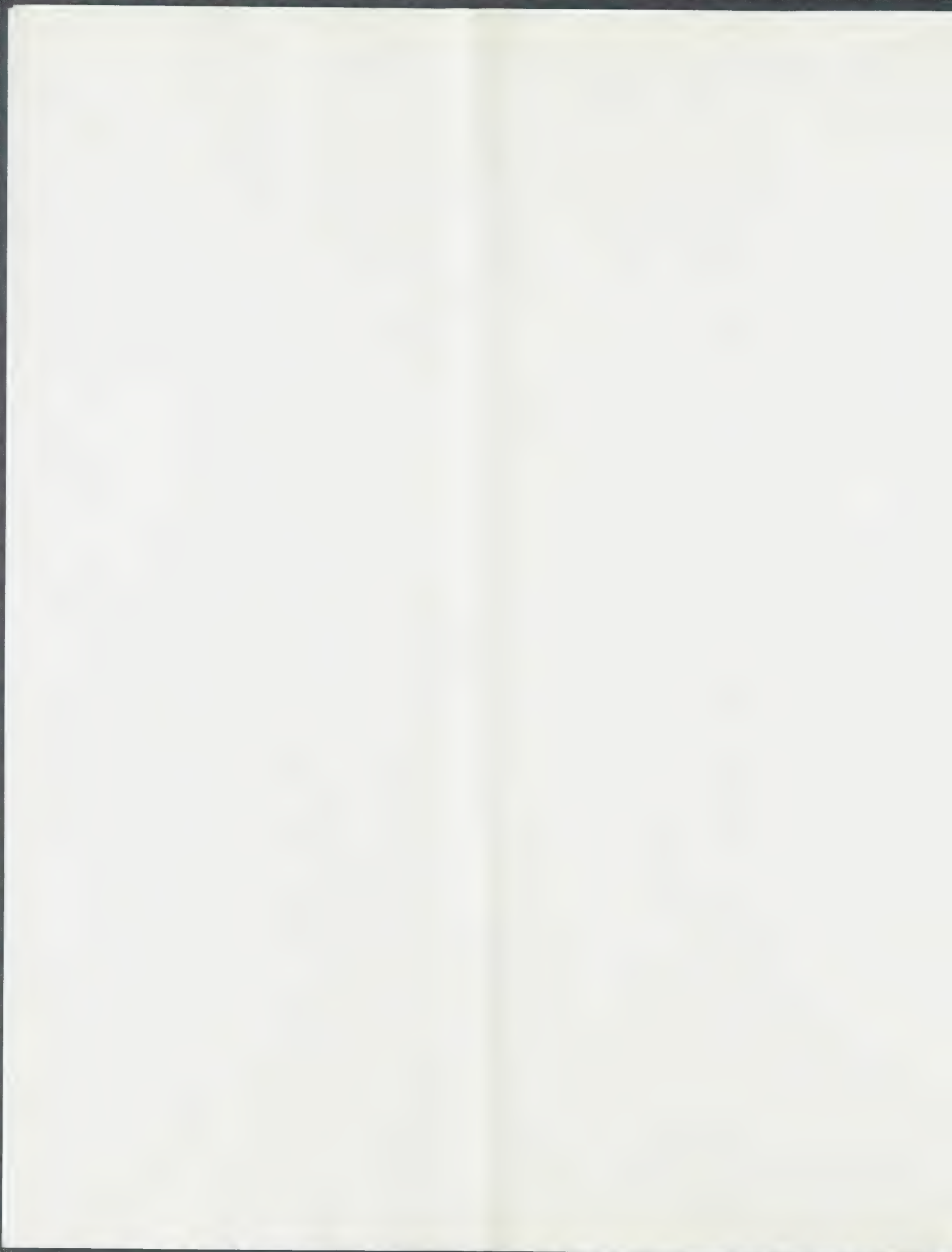
Lilienfeld, supra, believes that the models were the brother and sister-in-law of the artist. From contemporary sources in Dordrecht he discovered that the brother was a lawyer and his wife was fond of rich dress and luxuries.

L.E. Rowe suggests that the painting was done before 1685.

\*\*\*\*\*

The Book of Esther, ch.9,v.29:

"Then Esther the queen, the daughter of Abihail, and Mordecai the Jew, wrote with all authority to confirm this second letter of Purim....."



October 31, 1974

Mr. Alfred Bader  
Milwaukee Art Center  
750 N. Lincoln Memorial Drive  
Milwaukee, Wisconsin 53202

Dear Mr. Bader:

Thank you for your letter of October 8, 1974.

Your request for the loan of our Aert de Gelder Esther and Mordecai will officially come before our Museum Committee on November 12, although we do not foresee any problems in granting the loan.

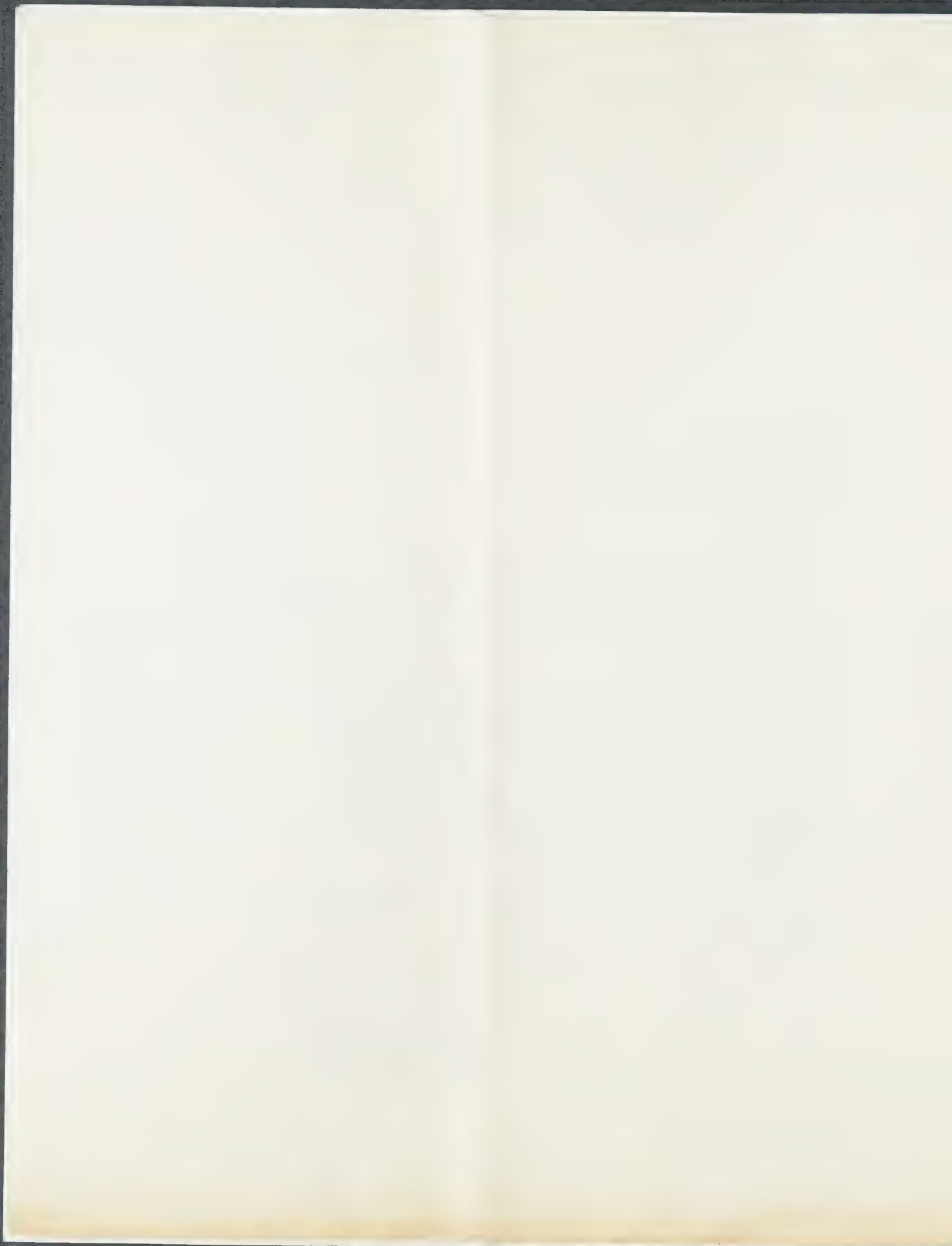
I am enclosing a copy of the two RISD references you mentioned. Please note that one, Treasures in the Museum, is actually only a picture-book. The brief article from 1921 does describe the Metropolitan "provenance." I am also including two rather ancient sheets from our file which might be of interest. As you will see, the painting in Dresden is a completely different version, so there was definitely some confusion at Raleigh! Unfortunately our curatorial file is not fully up-to-date, so we do not have a thorough bibliography list to send you.

Lastly, our Keeper of Photographs, Mrs. Kenneth Colt, will be sending you the photo you requested directly, under separate cover.

Please do let me know if we can be of any further help.

Sincerely,  
*Diana L. Johnson*  
(Mrs.) Diana L. Johnson,  
Acting Chief Curator

Enclosures



TREASURES  
IN THE  
MUSEUM OF ART  
RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN

PROVIDENCE  
RHODE ISLAND  
1956

COPYRIGHT 1956 BY RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN



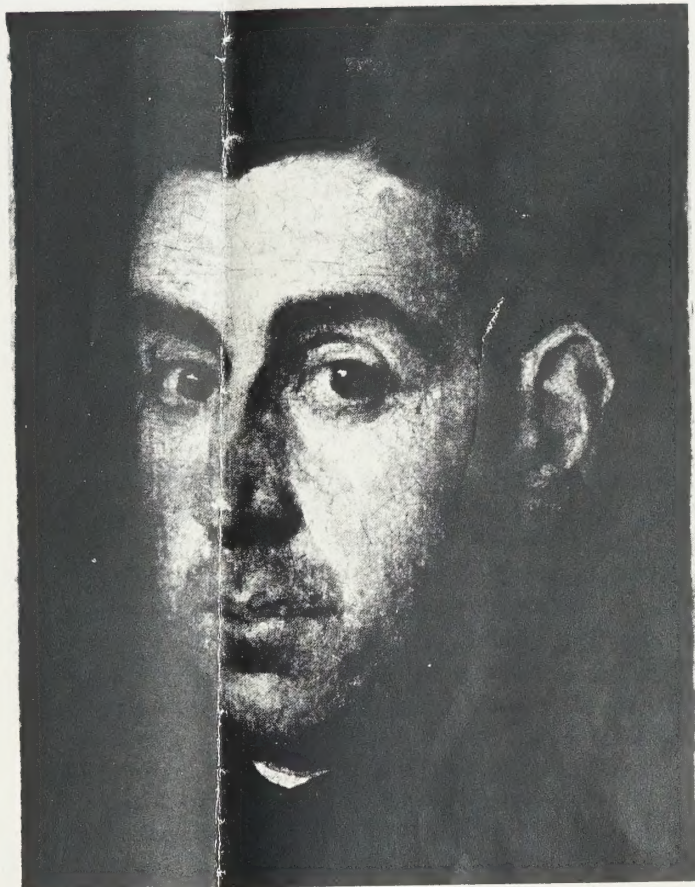


n Canvas

99



ncvas,



CLERICAL PORTRAIT, Oil on Canvas, h. 13", w. 9-11/16"  
*B. E. Murillo, Spain, 1617-1682*  
Bought, 54.181



ESTHER AND MORDECAI, Oil on Canvas, h. 23 1/2", w. 56 1/2"  
*Aert de Gelder, Holland, 1645-1727*  
Bought, 17.138





# ROSARY COLLEGE

7900 WEST DIVISION STREET • RIVER FOREST, ILLINOIS 60305 • AREA CODE 312 366-2490

June 4, 1980

Dr. Alfred Bader  
Aldrich Chemical Co.  
P. O. Box 355  
Milwaukee, Wisconsin

Dear Dr. Bader,

I was on sabbatical leave at Mount Holyoke College last September and attended the exhibition of "The Bible through Dutch Eyes" and your most interesting lecture the evening of September 20. Now that I have returned to my own campus of Rosary College, I am wondering if there would be any possibility of treating the students and faculty here to the same wonderful experience?

Does the exhibit travel to other colleges? Could you give me an estimate of the costs involved in borrowing these paintings? Would you ever be able to come and speak to our college community as you did at Mount Holyoke? So far our calendar for next year is quite empty so you could pick practically any date of convenience to you. Could you give me some idea of your usual honorarium?

I look forward to your reply and do hope we will be able to work something out.

Sincerely,

*Sister Mary Woods*  
Sister Mary Woods  
Professor of Chemistry

**RECEIVED**

JUN 9 1980

ALDRICH CHEMICAL CO., INC.

INTERDEPARTMENT MEMO



ALDRICH CHEMICAL COMPANY, INC.

PERSONAL & CONFIDENTIAL

To Dr. Alfred Bader

NO. 4

From M. Hassmann

Date June 9, 1980

Wall Street Journal

6/6 1 41.5 43 ---

6/9 2 41.5 43 ---

Subject

Enclosures: Have your telex re Janet--but cannot reach him. Left word at his  
Rosary Col. 6/4 hotel (212-744-0200). Will try again tomorrow.  
I ack. receipt

Cilag 6/2

Although you have already met with Dr. Tuempel, I am enclosing a copy of contract from Sanford J. Greenburger Associates Inc. The envelope is postmarked May 30 but it was not received until today, June 9.

Contract 4/6

Hauser 6/3

Jack Bendheim of Philipp Brothers Chemicals in New York called this morning. He is going to be attending a convention in Milwaukee on June 23 and 24 and will try to call you while he is here. Told him about your meetings, but he will try.

Magazine Art.

Sales Report

Final 6/3

No. 3