

Alfred Baker

Alfred Baker Fine Arts - Painting Gics

Esthout-Solomon

1926-1927

QUEEN'S UNIVERSITY ARCHIVES	
Locator	5169
BOX	15
FILE	15

Spec by David de Witt 9/7/02

~~Oil wood 18x15 inches.
Ken Brown B7674~~

cf Bancroft 916.

photo 1/2 2/2

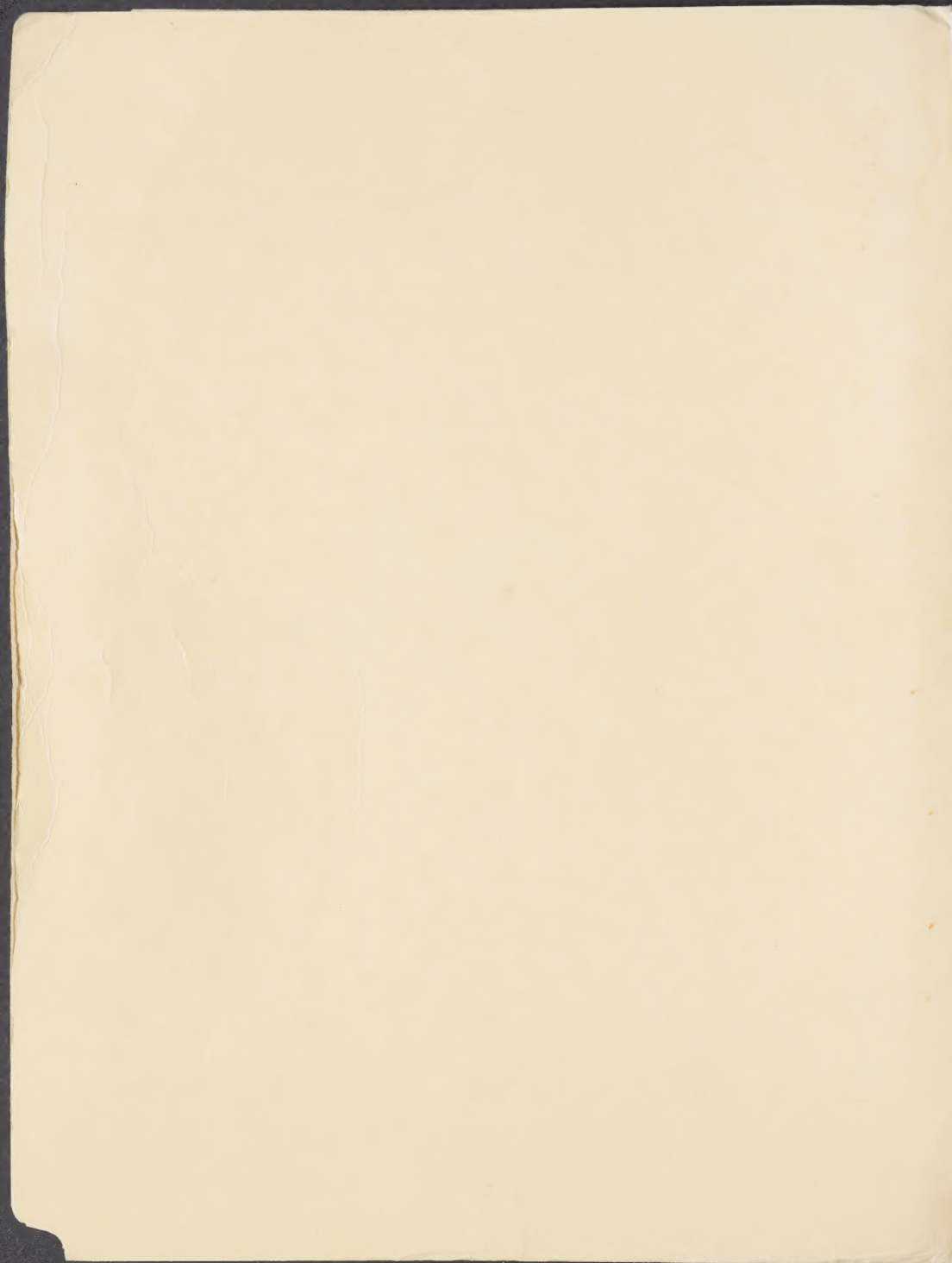
~~David de Witt
E. C. Howell~~



~~David H. P. Stewart~~
~~Electric House~~
Solomon



Reorder No. 1112 1/3



Dr. Alfred Bader
Chairman



November 24, 1986

Prof. Dr. J. Bruyn
Stichting Foundation
Rembrandt Research Project
University of Amsterdam
1007 AC Amsterdam, Holland

Dear Prof. Dr. Bruyn:

I have thought a great deal about your letter of November 7 and your calling Prof. Dr. Sumowski's attribution of my Solomon "adventurous."

of
It seems to me that your use/the word "adventurous" is hurtful, on two levels. First, it is bound to hurt Prof. Dr. Sumowski's feelings, and quite unnecessarily so. Particularly in German, the word abenteuerlich has a nasty connotation--"bizarre."

Let me explain this hurtfulness in a personal example: I believe that you erred several times in Corpus I. For instance (to cite an example in which I have no proprietary interest), consider copy 1 of A22. You simply could not see the pentimenti in the mediocre X-ray you received from Indianapolis. What if someone now wrote in a scholarly journal about your "adventurous" inclusion of the copy in Japan as A22? Wouldn't your feelings be hurt? Couldn't that be said more gently: "Perhaps Prof. Dr. Bruyn/Sumowski are mistaken. . . ." Remember that it is possible to be convinced and mistaken: You, Prof. Dr. Sumowski, I and everyone else.

Second, it may in time hurt you much more than Prof. Dr. Sumowski. What if future art historians accept the Solomon as an Eeckhout? Then your strong language will come back to haunt you.

All really competent art historians have this great burden: Perhaps 95% of their observations and attributions are correct and are soon accepted as obvious; the few errors are remembered and held against them: how could Bruyn/Sumowski make such a mistake, such an "adventurous" attribution? Every art historian wishes that he could have accomplished what you and Prof. Dr. Sumowski have accomplished. That does not mean that one must agree with each of your attributions--I don't agree with your C5, C22 and A22 copy 1, for instance, nor with Prof. Dr. Sumowski's attribution of my Joseph and the Baker to J. U. Mair, but I would not want to call your or his attributions "adventurous."

SIGMA-ALDRICH



Prof. Dr. J. Bruyn
November 24, 1986
Page Two

Let me give you some of the background of the Solomon. I bought it from John Hoogsteder in The Hague in 1971 without being sure of its attribution; he had bought it in London (Christie's, 14.7.1971, No. 58.) as a Solomon Koninck.

The first art historian to tell me on seeing the original that it is a late work of Eeckhout's was Prof. W. Stechow. Since then, numerous art historians have seen it and without exception have agreed with this. These include Profs. E. Haverkamp-Begemann, Seymour Slive, and Christian Tuempel and Drs. Christopher Brown and William Robinson.

I remember that when Drs. Christian and Astrid Tuempel visited my home in 1974 I was just preparing the catalog of "The Bible through Dutch Eyes". I asked Dr. Christian Tuempel which painting I should reproduce on the cover, and he answered without hesitation: "The detail of the praying Solomon. It is beautiful and as close to Rembrandt as Eeckhout could get." I did not take his advice and used my Abraham van Dyck instead, because the Solomon is very difficult to reproduce well.

Prof. Slive wrote to me in 1973, "Your painting seems to offer good proof that Eeckhout knew and made use of Rembrandt's Christ and the Adulteress in London."

Recently, Dr. Christopher Brown borrowed the Solomon for the exhibition of "Rembrandt and the Bible" and as you wrote an essay for the catalog, you may have seen entry 23 describing the Solomon as "characteristic of Van den Eeckhout's mature history painting style."

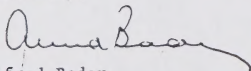
When I heard of your doubt, I asked Prof. Haverkamp-Begemann to look at the work now in Japan, and he told me on his return from Japan that he had no difficulty accepting it as an Eeckhout.

Surely you know of the many faces of Eeckhout--just consider that beautiful landscape also now in Japan (No. 22)--would you think of Eeckhout without the signature and date? Or the early Adam and Eve, photo enclosed--almost Flemish, which I purchased recently?

Hence, please reconsider calling this attribution "adventurous." Also, please do tell me whether you know the original and to whom you attribute it.

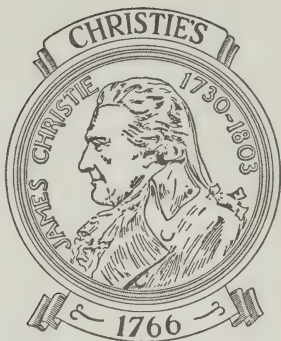
Best regards.

Sincerely,



Alfred Bader
AB:mmh





Fine Pictures
by
Old Masters

Friday, May 14, 1971

TERMS OF SALE

Our commission for selling is as follows:

On individual lots up to £500	15%
On individual lots from £500 to £10,000	12½%
On individual lots over £10,000	10%

The exceptions to these rates are:

Jewels	10%
Coins, medals, arms and armour	12½%
Books, manuscripts and Japanese works of art	15%

BIDS

Commissions to bid at their sales are accepted by Christie's and are carried out free of charge. They should always be made or confirmed in writing or by telegram or telex, reference being made to each sale through the code name printed on the title page of each catalogue.

VENDORS OVERSEAS

There are no auction taxes in the United Kingdom.

Paintings and drawings enter the country duty free. The same applies to all works of art including jewellery if they are 100 years old.

In all cases, a Customs Declaration must be made. This enables clients resident outside the Sterling Area to be paid in the currency of their choice. These facilities are not available to residents in the Sterling Area, who, upon request, can be paid in the currency of the country in which they reside.

The addresses of our foreign representatives are on the back cover.

CATALOGUES AND PRICE LISTS

Annual subscription rates for catalogues and price lists are available on application to Christie's Catalogue Dept., 8, King Street, St. James's, London S.W.1.

Fine Pictures by Old Masters

The Properties of
LE DUC DE BRISSAC
of Paris
THE CONSTANTINE FAMILY
of Yorkshire
WILLIAM VAN GELDER
of Uccle, Brussels
MME. KILLAN HENNESSY
of Paris

which will be sold at Auction by

CHRISTIE, MANSON & WOODS

I. O. CRANCE, J. A. FLOYD, A. G. GRIMWADE, GUY HANSEN, M.C.,
THE HON. PATRICK LINDSAY, JOHN HERBERT, A. J. H. DU BOULAY,
THE HON. DAVID BATHURST, W. A. COLERIDGE, J. M. BROADBENT,
W. A. SPOWERS, M. L. TREE, ROBSON LOWE, THE HON. CHARLES
ALLSOPP, NOEL ANNESLEY, HUGO MORLEY-FLETCHER, J. A. LUMLEY,
ALBERT MIDDLEMISS, WILLIAM MOSTYN-OWEN, CHRISTOPHER WOOD,
T. E. V. CRAIG, ANTHONY DERHAM, PAUL WHITFIELD, T. MILNES GASKELL

at their Great Rooms

8 King Street, St. James's, London, S.W.1

Telephone: 01-839 9060. Telex: 916429. Telegrams: Christiart, London, S.W.1

Friday, May 14, 1971

at eleven o'clock precisely

MAY BE VIEWED THREE DAYS PRECEDING

Illustrated Catalogue (49 Plates) Price £1

In sending Commissions or making enquiries this sale should be referred to as
BEATRICE

NOTICE

Christie, Manson & Woods (Christie's) for themselves and for the Seller of each Lot, whose agents Christie's are, hereby give notice to persons taking part in all auctions that: —

1. Each and every statement in Christie's Catalogues, Advertisements or Brochures of forthcoming sales as to any Lot is made without responsibility on the part of Christie's or the Seller of that Lot.
2. Each and every statement in Christie's Catalogues, Advertisements or Brochures of forthcoming sales as to the authorship, origin, date, age, attribution, genuineness, provenance or condition of any Lot is a statement of opinion, and is not, and is not to be relied on as, a statement or representation of fact.
3. Intending Purchasers must satisfy themselves by inspection or otherwise as to all of the matters specified in 2 above, as to the physical description of any Lot, and whether or not any Lot has been repaired.
4. Neither the Seller of any Lot nor Christie's, make or give, nor has any person in the employ of Christie's any authority to make or give, any representation or warranty whatever in relation to any Lot.
5. Terms used in this Catalogue have the meanings ascribed to them below: —

Pictures, Drawings, Prints and Miniatures

The first name or names and surname of the artist— In our opinion a work by the artist.

The initials of the first name(s) and the surname of the artist— In our opinion a work of the period of the artist and which may be in whole or in part the work of the artist.

The surname only of the artist— In our opinion a work of the school or by one of the followers of the artist or in his style.

The surname of the artist preceded by 'After' In our opinion a copy of the work of the artist.

'♦'	This indicates that the conventional term in this Glossary is not appropriate but that in our opinion the work is a work by the artist named.
'Signed'	Has a signature which in our opinion is the signature of the artist.
'Bears signature'	Has a signature which in our opinion may be the signature of the artist.
'Dated'	Is so dated and in our opinion was executed at about that date.
'Bears date'	Is so dated and in our opinion may have been executed at about that date.

CONDITIONS OF SALE

1. The highest Bidder to be the Buyer; and if any dispute arises between two or more Bidders, the Lot so in dispute shall be immediately put up again and re-sold.
2. The Auctioneer has the right to advance the bidding at his absolute discretion. No person to advance less than 5p.; above Five Pounds, 25p.; and so on in proportion.
3. In the cast of Lots upon which there is a reserve, the Auctioneer shall have the right to bid on behalf of the Seller.
4. The Purchasers to give in their Names and Places of Abode and to pay down 25p. in the Pound, or more, in part payment or the whole of the Purchase-Money, if required; in default of which, the Lot or Lots so purchased to be immediately put up again and re-sold.
5. (a) Each Lot is sold by the Seller thereof with all faults and defects therein and with all errors of description and is to be taken and paid for whether genuine and authentic or not and no compensation shall be paid for the same.
 (b) CHRISTIE, MANSON & WOODS act as agents only and neither they nor the seller are responsible for any faults or defects in any Lot or the correctness of any statement as to the authorship, origin, date, age, attribution, genuineness, provenance or condition of any Lot.

- (c) All statements in the Catalogues, Advertisements or Brochures of forthcoming sales as to any of the matters specified in (b) above are statements of opinion, and are not, and are not to be relied upon as, statements or representations of fact, and intending purchasers must satisfy themselves by inspection or otherwise as to all of the matters specified in (b) above, as to the physical description of any Lot, and as to whether or not any Lot has been repaired.
 - (d) The Seller and CHRISTIE, MANSON & WOODS do not make or give, nor has any person in the employ of CHRISTIE, MANSON & WOODS any authority to make or give, any representation or warranty.
 - (e) In the event neither the Seller nor CHRISTIE, MANSON & WOODS are responsible for any representation or Warranty, or for any statement in the Catalogues, Advertisements or Brochures of forthcoming sales.
6. Notwithstanding any other terms of these Conditions, if within 21 days after the sale the Buyer of any Lot returns the same to CHRISTIE, MANSON & WOODS in the same condition as at the time of sale and satisfies CHRISTIE, MANSON & WOODS that considered in the light of the entry in the Catalogue the Lot is a deliberate forgery then the sale of the Lot will be rescinded and the purchase price of the same refunded.
- 7 (a) The Lots are to be taken away at the Buyer's expense and paid for within SEVEN DAYS from the sale.
- (b) Upon failure of a Buyer to take away and pay for any Lot in accordance with this condition, the money deposited in part payment shall be forfeited and at the entire option and discretion of CHRISTIE, MANSON & WOODS and without prejudice to any other rights or remedies (i) any such Lot may be re-sold by public or private Sale, and the deficiency (if any) attending such re-sale shall be made good by the said defaulting Buyer or (ii) any such Lot may be handed by CHRISTIE, MANSON & WOODS to HUDSONS LTD., Wilton Road, Victoria Station, S.W.1. by whom such Lot will be held in store at the expense of the Buyer and will be released by the said HUDSONS LTD. upon payment of the accrued cost of removal, storage and insurance.
8. To prevent inaccuracy in delivery, and inconvenience in the settlement of the Purchasers no Lot can on any account be removed during the time of Sale; and, unless that is waived, the remainder of the Purchase money must absolutely be paid on delivery.

CATALOGUE

ALL SALES SUBJECT TO THE CONDITIONS PRINTED
IN THIS CATALOGUE

In sending Commissions or making enquiries this sale should be referred to as
BEATRICE

Friday, May 14, 1971
at eleven o'clock precisely

The Property of
WILLIAM VAN GELDER
formerly in the collection of
The late MICHAEL VAN GELDER
of Uccle, Brussels

RUOPPOLO

- 1 A BASKET OF FISH, with a crab and other shell fish on a ledge
with a cat 26 × 31in. (66 × 78.7cm.)

LUCA DI TOMME

- 2 SAINT LAWRENCE
on panel—arched top 21½ × 12½in. (54.6 × 31.8cm.)

ROMAGNOL SCHOOL

- 3 SAINT MICHAEL, in a landscape
a fragment from a fresco 35 × 25in. (88.9 × 63.5cm.)

ANDREA DI NICCOLO

- 4 THE MADONNA AND CHILD ENTHRONED, with Saints Catherine
of Siena, Jerome, Thomas Aquinas and Dominic in
attendance
arched top—on panel 65½ × 64½in. (166.2 × 162.4cm.)

See illustration

BRONZINO

- 5 THE MADONNA AND CHILD WITH SAINT ANNE, and the Infant
Saint John the Baptist
on panel 47½ × 39in. (121 × 99cm.)





L. BASSANO

- 6 PORTRAIT OF A PHYSICIAN, half length, wearing a black coat and white collar, seated in a study with books behind him and a sprig of herbs in his left hand
42½ × 33in. (107.9 × 83.8cm.)

FRANCESCO DI GENTILE DA FABRIANO

- 7 THE MADONNA AND CHILD ENTHRONED, with seraphims above
shaped top—on panel 64 × 26½in. (162 × 67.3cm.)

See illustration

LEANDRO BASSANO

- 8 PORTRAIT OF A SENATOR, three-quarter length, wearing red robes, holding a letter in his left hand
47½ × 38in. (120.6 × 96.5cm.)

'PSEUDO PIER FRANCESCO FIORENTINO'

- 9 THE MADONNA AND CHILD
detached fresco 40 × 29½ in. (101.6 × 74.9 cm.)
See illustration

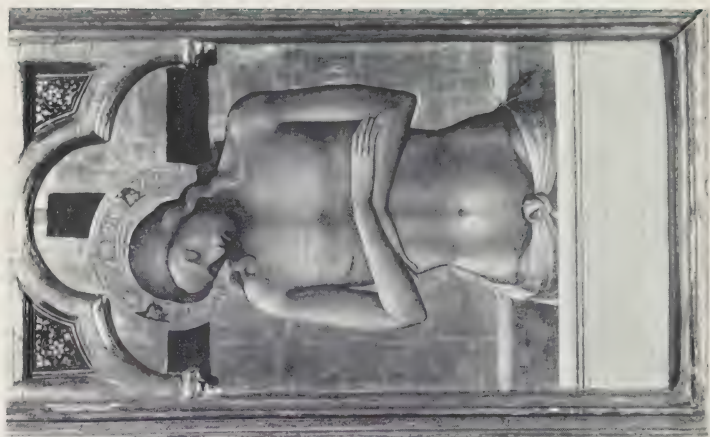
DOMENICO BRUSASORCI

- 10 PORTRAIT OF A NOBLEMAN, three-quarter length, wearing
armour, his helmet in his right hand
on panel 47½ × 37 in. (120.6 × 94 cm.)
EXHIBITED: Amsterdam, *Italian Art*, 1934, no. 58

FLORENTINE SCHOOL

- 11 PORTRAIT OF A MAN, half length, wearing a black doublet
24½ × 19½ in. (62.2 × 49.5 cm.)





13



14

VENETIAN SCHOOL, circa 1550

- 12 PORTRAIT OF A LADY, seated, three quarter length, wearing a yellow dress and a coiffure bouclée
46½ × 37½ in. (118.1 × 95.2 cm.)

LORENZO MONACO

- 13 CHRIST IN THE TOMB
on panel 25 × 13½ in. (63.5 × 34.3 cm.)

See illustration

FLORENTINE SCHOOL, circa 1350

- 14 SAINT JOHN THE EVANGELIST PRAYING
a fragment on panel 12½ × 10 in. (30.5 × 25.4 cm.)

EXHIBITED: Amsterdam, *Italian Art*, 1934

LITERATURE: R. Van Marle, *La pittura all'esposizione d'arte antica Italiana di Amsterdam*, Bollettino d'Arte, Ser. III, 1934-35, p. 302, fig. 17

See illustration

F. SALVIATI

- 15 PORTRAIT OF A YOUNG MAN, seated, three-quarter length, wearing a brown coat and a black and white striped doublet, with a lace collar, holding a letter
oval—on panel 38 × 27in. (96.5 × 68.5cm.)

GUIDOCCIO COZZARELLI

- 16 THE VIRGIN AND CHILD FLANKED BY SAINT JEROME AND SAINT FRANCIS, with attendant angels and a kneeling Abbess
on panel—arched top 34 × 23in. (86.4 × 58.4cm.)
- EXHIBITED: Amsterdam, *Italian Art*, 1934, no. 83
- LITERATURE: R. Van Marle, *La pittura all'esposizione d'arte antica Italiana di Amsterdam*, *Bollettino d'Arte*, Ser. III, 1934-35, p. 300, fig. 12

See illustration

GENOESE SCHOOL

- 17 PORTRAIT OF A CARDINAL, half length, wearing Cardinal's robes, with a full-bottomed wig
oval 34 × 25in. (86.3 × 63.5cm.)





18



19

ALESSANDRO ALLORI

- 18 PORTRAIT OF A SCHOLAR, half length, in black robes and white collar, standing by a window, with a dog on a red cushion, and a landscape with a walled garden beyond
signed and inscribed, and dated 1580—on panel
35½ × 27½ in. (90 × 69.8cm.)

EXHIBITED: Amsterdam, *Italian Art*, 1934, no. 1

LITERATURE: R. Van Marle, *La pittura all'esposizione d'arte antica Italiana di Amsterdam*, Bollettino d'Arte, Ser. III, 1934-35, p. 312

95
See illustration

DOMENICO TINTORETTO

- 19 PORTRAIT OF ADMIRAL SANSOVINO OF VENICE, three-quarter length, in red robes, with a book in his right hand and gloves in his left, with galleys seen through a window to the left
49 × 39 in. (122 × 99cm.)

PROVENANCE: Carlo Foresti, Milan

Sold with a certificate from G. Fiocco, Brussels, Dec. 12, 1930

100
See illustration

SCHOOL OF MURANO

- 20 THE VIRGIN AND CHILD 30 × 20½ in. (76.2 × 52.1cm.)

THE MASTER OF THE EMBROIDERED LEAF

- 21 THE VIRGIN AND CHILD ENTHRONED on a green and gold embroidered throne in a garden, with angels holding a crown above
on panel 39½ × 29½ in. (100.3 × 75cm.)

PROVENANCE: Oppenheim
Von Brenken, Wewer

EXHIBITED: Brussels, *Cinq Siècles d'Art*, 1935, no. 62
Worcester, U.S.A., *Flemish Art*, 1939, no. 48

LITERATURE: M. J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*,
IV, 1934, no. 84b
M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, IV,
1969, no. 84b, pl. 79

See illustration

MASTER OF THE PARROT

- 22 THE MADONNA AND CHILD, with the Infant Christ holding a tress of his mother's hair, and with an apple and cherries on a ledge in the foreground
on panel 16 × 11½ in. (41 × 29.2cm.)

21000





ADRIAEN ISENBRANDT

- 23 THE MADONNA AND CHILD, with the Infant Christ holding an
apple
on panel 17 × 12½ in. (43.2 × 31.8cm.)

PROVENANCE: Van den Ven, Brussels

LITERATURE: M. J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*,
vol. XI, 1934, no. 195

4200 Sold with a certificate of Dr. M. J. Friedländer, Berlin, Mar. 20, 1912

See illustration

FLEMISH SCHOOL (after TITIAN)

- 24 VENUS BEFORE A MIRROR
on panel 38½ × 29½ in. (98 × 74.9cm.)

PROVENANCE: Prince Ourousoff (as Paris Bordone)
Prince Menschikoff (as Paris Bordone)
Pierre Berine; sale Fievez, Brussels, June 12, 1927,
lot 124

THE MASTER OF THE SAINT URSULA LEGEND

- 25 THE MADONNA AND CHILD, in an interior, with an angel holding a pear, and a view of a landscape through a window
on panel 14½ × 11in. (36.8 × 27.9cm.)

PROVENANCE: Count Ferati, Cortoux

EXHIBITED: Berne, *Belgian Art*, 1926, no. 15
Budapest, *Flemish Art*, 1927
London, *Flemish and Belgian Art*, 1927, no. 76
Worcester, U.S.A., *Flemish Exhibition*, 1939

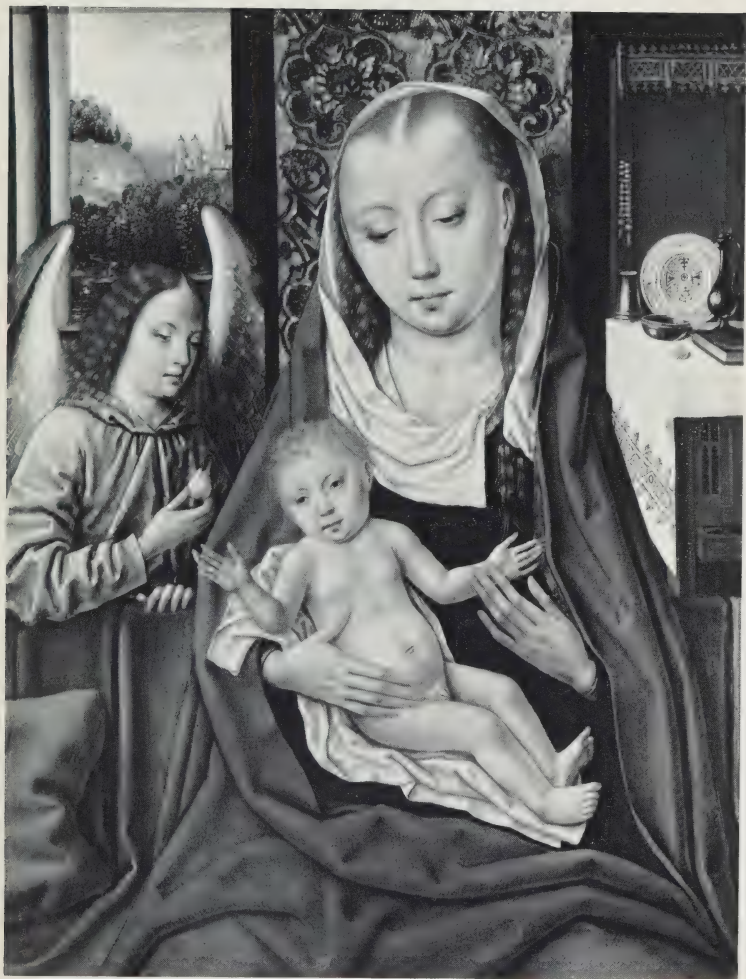
LITERATURE: M. J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, VI, 1934, no. 126
M. J. Friedländer and L. van Puyvelde, in *Art News*, 1939, no. 46
M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. VI, part 1, 1971, no. 126, pl. 144, where it is stated to have been originally a tondo, cut to rectangular form in 1861

15000

See illustration

ISENBRANDT

- 26 THE REST ON THE FLIGHT INTO EGYPT: The Madonna seated by a table with a bowl of grapes and pears on it, Saint Joseph and the ass in a wooded landscape beyond
on panel 4¾ × 4in. (12 × 10.1cm.)





ANTWERP SCHOOL, circa 1520

- 27 THE FOUR FATHERS OF THE LATIN CHURCH: Saint Ambrose,
Saint Augustine, Saint Jerome and Saint Gregory the
Great
on panel 33½ × 29in. (85 × 73.6cm.)

1500
See illustration

P. BRUEGHEL

- 28 THE HEAD OF A PEASANT
bears signature—circular—on panel 5½in. (13.3cm.) diam.

PROVENANCE: Marquis de Byron

Sold with a certificate of Dr. Max J. Friedländer, Amsterdam, May
1, 1953

1100

CORNEILLE DE LYON

- 29 PORTRAIT OF COUNT CHARLES DE LA ROCHEFOUCAULT, small half length, wearing a yellow doublet, black cloak and cap
on panel $6\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{2}$ in. (16.5 × 11.4cm.)

See illustration

J. FYT

- 30 A GREYHOUND IN A LANDSCAPE $31\frac{1}{2} \times 25$ in. (80 × 63.5cm.)

FLEMISH SCHOOL

- 31 BOORS SEATED ROUND A TABLE OF CATS AND DOGS, with a man playing bagpipes nearby 27×44 in. (68.6 × 111.8cm.)

SNYDERS

- 32 THE HEAD OF A WILD BOAR (recto and verso)
on copper $15 \times 25\frac{1}{2}$ in. (38.1 × 64.8cm.)

EXHIBITED: Budapest, *Art Flamand*, 1927

Used as the sign outside the tavern 'Het Zwynfoofd' at Gorkum

1/800

90

Dr. Russell





BERCHEM

- 33 STUDIES OF THE HEADS OF COWS
on paper laid down on panel $6\frac{1}{2} \times 5\frac{1}{2}$ in. (16 × 14cm.)
a set of three (3)

160 D. Rose

DUTCH SCHOOL

- 34 ROSES, TULIPS, LILIES, POPPIES, CARNATIONS, A CONVULVULUS
 AND OTHER FLOWERS in a vase on a ledge
 $28\frac{1}{2} \times 32$ in. (72.4 × 81.3cm.)

700

GERARD DOU

- 35 PORTRAIT OF A YOUNG MAN, small head and shoulders, wearing
 a black coat and black feathered cap
on panel 7×6 in. (17.8 × 15.2cm.)

200

See illustration

DUTCH SCHOOL

- 36 CATTLE, SHEEP AND A SHEPHERDESS IN A LANDSCAPE
bears Cuyp signature—on panel
 $18\frac{1}{2} \times 24\frac{1}{2}$ in. (47 × 62.2cm.)

PROVENANCE: Marquis de Villalobar, 1922

160

T. DE KEYSER

- 37 PORTRAIT OF A GENTLEMAN, standing, full length in a landscape, wearing a black cape and white lace collar, holding a pair of gloves in his left hand
on copper—oval $15\frac{1}{2} \times 11\frac{1}{2}$ in. (39.3 × 27.9cm.)

WILLEM DE POORTER

- 38 THE RAPE OF EUROPA $36 \times 48\frac{1}{2}$ in. (91.4 × 123.1cm.)

See illustration

1090

FRANS SNYDERS

- 39 A BOAR'S HEAD on a table, being set upon by cats
 29×36 in. (73.6 × 91.4cm.)

EXHIBITED: Budapest, *Flemish Art*, 1927

BACKER

- 40 PORTRAIT OF AN OLD LADY, half length, in black dress and white ruff, seated in a chair, holding a book and spectacles
 33×27 in. (83.8 × 68.5cm.)





JAN ANTHONISZ VAN RAVESTEYN

- 41 PORTRAIT OF A LADY, head and shoulders, wearing a black dress,
white lace collar and a white lace head-dress
on panel 24½ × 19½ in. (62.2 × 49.5cm.)

550

VAN DYCK

- 42 PORTRAIT OF ADRIAEN STALBEMT, half length, wearing a large
ruff
grisaille 11 × 8 in. (27.9 × 20.3cm.)

JOOS VAN CRAESBEECK

- 43 ECCE HOMO
on panel 46 × 35½ in. (116.7 × 90.1cm.)

EXHIBITED: Brussels, *Art Ancien*, 1910, no. 65
Brussels, de Leau, 1924

LITERATURE: M. Rooses, *Exposition de l'Art Flamand, L'Art
Flamand et Hollandais*, Mar. 15, 1911
Memorial Volume of British Exhibition, 1912, vol. 1,
p. 290, pl. 108
Folclore Brabançon, Brussels, 1925, pp. 94-5

Sold with letters from Dr. Schmidt-Degener, April 18, 1908, and
July 23, 1908

See illustration

1100

VAN GOYEN

- 44 A WOODED RIVERSIDE, with a cottage by a bridge
bears signature and date 164-
on panel 14½ × 7 in. (37 × 17.8cm.)

JOHANNES HUBERTUS LEONARDUS DE HAAS

- 45 TWO HEADS OF SHEEP
signed 11 × 13½ in. (27.9 × 34.2cm.)

ABRAHAM JANSSENS

- 46 THE THREE AGES OF WOMAN
unframed 58 × 47½ in. (147.2 × 120.6cm.)

100
See illustration

RUBENS

- 47 THE HEAD OF A MONK 16 × 14 in. (40.6 × 35.5cm.)

FRANS SNYDERS

- 48 CATS ATTACKING AN OWL, with a dead blackbird and a dead
finch in the foreground
on panel 20½ × 32½ in. (52.1 × 82.6cm.)
- 101





50



51

MIEREVELDT

- 90 49 PORTRAIT OF A GENTLEMAN, head and shoulders, wearing a black coat and white collar
on panel 19 × 15in. (48.3 × 38.1cm.)

JACQUES DES ROUSSEAU

- 50 PORTRAIT OF REMBRANDT'S FATHER, head and shoulders, wearing a black fur coat and hat
signed with monogram—on panel 25 × 20in. (63.5 × 50.8cm.)

EXHIBITED: Dusseldorf, 1886

450 This picture was mentioned by Dr. A. Bredius in his note on the monogrammist J.D.R., one of whose pictures was exhibited at the Gallery Kleikamp, The Hague, 1915, no. 12

See illustration

REMBRANDT

- 51 PORTRAIT OF A BEARDED MAN, small half length, wearing brown robes and a hat
on panel 9 × 7in. (22.8 × 17.7cm.)

PROVENANCE: Adolphe Schloss, Paris

850 LITERATURE: Dr. C. Hofstede de Groot, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century*, vol. VI, 1916, p. 208, no. 375 (4)

See illustration

REMBRANDT

- 52 PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN, small half length—
in a painted oval—on panel—unframed 10 × 7½in. (25.4 × 18.4cm.)
- 350

JACOB JORDAENS

- 53 TRUTH BEFORE HUMAN JUSTICE $51\frac{1}{2} \times 44\frac{1}{2}$ in. (130.8 × 113cm.)
PROVENANCE: Ch. Stiegler; Sale Fievez, Brussels, June 11-12, 1920,
lot 222
EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Jordaens
et son Atelier*, 1928, no. 87

*Delos**See illustration*

RUBENS

- 54 HENRY IV OF FRANCE, head and shoulders, in armour, with a
cherub by his side
on panel 17×23 in. (43.1 × 58.4cm.)

RUBENS

- 55 THE MEETING OF ABRAHAM AND MELCHIZEDEK
on panel 17×22 in. (43.2 × 55.9cm.)

FLEMISH SCHOOL, 17th Century

- 56 THE ADORATION OF THE MAGI
grisaille—on panel $15\frac{1}{2} \times 21$ in. (38.1 × 53.3cm.)





G. FLINCK

- 57 PORTRAIT OF A BEARDED MAN, half length, wearing a black coat and hat, and a large white collar, with a pair of gloves in his left hand

1600
on panel

35 × 27in. (88.9 × 68.5cm.)

PROVENANCE: Baron Oppenheim de Ridder, Frankfurt

Sold with an expertise from Dr. Schmidt-Degener, Amsterdam, Mar. 11, 1933

SALOMON KONINCK

- 58 KING SOLOMON AT PRAYER IN THE TEMPLE

21½ × 25in. (54.6 × 63.5cm.)

2200 Keyman
See illustration

G. DOU

- 59 PORTRAIT OF A LADY, said to be Rembrandt's sister, head and shoulders, wearing a green dress and red cloak and with a head-dress and a jewelled pendant

500
on panel—octagonal

24 × 19in. (61 × 48.3cm.)

J. JORDAENS

- 60 A MAN HOLDING A PUTTI, with two other figures on either side of him, and the head of a dog below

41 × 30in. (104 × 76.2cm.)

EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des BeauxArts, Jordaens et son Atelier, 1928, no. 107

JORDAENS

- 61 ORPHEUS AND EURYDICE LEAVING PLUTO AND PROSERPINE IN
HADES 33×43 in. (83.8 \times 109.2cm.)
EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Jordaens
et son Atelier*, 1928, no. 67

JACOB JORDAENS

- 62 THE EDUCATION OF JUPITER: the infant Jupiter sits holding a
bottle to the left, while Venus milks a goat, and two satyrs
and an old woman look on $32 \times 45\frac{1}{2}$ in. (81.2 \times 115.5cm.)
EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Jordaens
et son Atelier*, 1928, no. 59
LITERATURE: M. Jaffé, *Jacob Jordaens*, Catalogue of the Exhibition
at National Gallery of Canada, Ottawa, 1968, under
no. 49

sold with a related drawing, *in pen and grey ink, grey wash
on vellum* $10\frac{3}{8} \times 13\frac{1}{8}$ in. (263 \times 332cm.)

See illustration

JORDAENS

- 63 TWO CHILDREN PLAYING IN BED, with a lamb by their side
 $25 \times 24\frac{1}{2}$ in. (63.5 \times 62.2cm.)
PROVENANCE: de Fursac; sale Fievez, Brussels, Dec. 12, 1923, lot
120
EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Jordaens
et son Atelier*, 1928, no. 120

J. JORDAENS

- 64 PHILEMON AND BAUCIS WITH MERCURY AND HERCULES: Mercury
and Hercules seated at a table laid with food, Mercury
holding out his glass, which is being filled by Philemon,
Baucis approaches from the right
 $30\frac{1}{2} \times 45\frac{1}{2}$ in. (77.4 \times 115.5cm.)
EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Jordaens
et son Atelier*, 1928, no. 67 bis.





JACOB JORDAENS

- 65 AN APOSTLE WITH HIS FINGER RAISED, in a blue coat
on panel $25\frac{1}{2} \times 19\frac{1}{2}$ in. (64.8 × 49.5cm.)

PROVENANCE: de Fursac; sale Fievez, Brussels, Dec. 14, 1923, lot 119 (Cat. Illustration no. 15)

EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, *Jordaens et son Atelier*, 1928, no. 131

It has been suggested that this is a study for one of the four Apostles in the Louvre

550

WOUTER CRABETH

- 66 THE INCREDULITY OF SAINT THOMAS
 45×57 in. (114.3 × 144.6cm.)

EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Jordaens et son Atelier*, 1928, no. 42

See illustration

650

J. JORDAENS

- 67 AN EVANGELIST HOLDING AN OPEN BOOK
on panel 25×19 in. (63.5 × 48.2cm.)

PROVENANCE: P. Vernier and R. de Villepieux; sale Fievez, Brussels, Dec. 8, 1924, lot 106

EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Jordaens et son Atelier*, 1928, no. 130

JORDAENS

- 68 THE FLIGHT INTO EGYPT 45×57 in. (114.3 × 144.6cm.)

EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Jordaens et son Atelier*, 1928, no. 12

MAES

- 69 CHRIST AND THE WOMAN OF SAMARIA
on panel 25 × 19in. (63.5 × 49.5cm.)

JAN MANDYN

- 70 THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY THE HERMIT, in a fantastic
landscape, surrounded by alchemistic devilries
on panel 16½ × 22½in. (41.9 × 57.2cm.)

1500
See illustration

REMBRANDT

- 71 SAINT PETER IN PRISON
on panel 19½ × 16in. (49.5 × 40.6cm.)

H. SEGHERS

- 72 AN EXTENSIVE RIVER LANDSCAPE, with windmills and cottages,
and mountains beyond
on panel 19 × 24½in. (48.2 × 62.2cm.)
Sold with a certificate of Dr. W. Bode





PAUL DE VOS

- 73 A GREYHOUND in an extensive landscape
38 × 43in. (96.5 × 109.2cm.)

See illustration

3200

HALS

- 74 THE HEADS OF TWO BOYS, one holding a whistle
on panel 15 × 12in. (38.1 × 30.5cm.)

REMBRANDT

- 75 PORTRAIT OF AN OLD MAN, head and shoulders, wearing a brown
coat and a fur hat
on panel 6½ × 5½in. (16.5 × 14cm.)

TERBORCH

- 76 PORTRAIT OF A GENTLEMAN, small head and shoulders, wearing
a large white ruff and black coat
in a painted oval—on panel 6 × 5in. (15.2 × 12.7cm.)

MOLYN

- 77 A WOODED LANDSCAPE, with a cottage and travellers in the foreground
on panel 20½ × 15½ in. (52 × 39.3cm.)

JOOS VAN CRAESBEECK

- 78 A MAN COUNTING ON AN ABACUS, with a peasant watching
signed with initials—on panel 12 × 10 in. (30.4 × 25.4cm.)
- EXHIBITED: Brussels, de Leau, 1924
- LITERATURE: *Folclore Brabançon*, Brussels, 1924, p. 93

See illustration

BARENT FABRITIUS

- 79 PORTRAIT OF A YOUNG MAN, playing a pipe, seated, half length,
wearing a slashed doublet and a red hat 35½ × 29 in. (90.1 × 73.6cm.)

PROVENANCE: Sir Philip Stephens; Christie's, May 17, 1810, lot 87,
(110 gns.)
Charles Sedelmeyer, Paris, 1902 (as Carel Fabritius)
H. Bingham

LITERATURE: J. Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the
Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*,
vol. VII, 1836, no. 160 (as Rembrandt)
Dr. C. Hofstede de Groot, *A Catalogue Raisonné of
the Most Eminent Dutch Painters of the Seven-
teenth Century*, vol. VI, 1916, p. 461, note 57

A. BROUWER

- 80 BOORS SMOKING AND DRINKING IN AN INTERIOR

PROVENANCE: Orban, Paris

See illustration



78



79



136



137

SALOMON KONINCK

- 81 THE JUDGMENT OF SOLOMON
on panel 34½ × 49½in. (87.6 × 125.7cm.)
 PROVENANCE: Armytage

350

PIERRE DES MARES

- 82 THE NATIVITY OF SAINT JOHN THE BAPTIST
on panel 43½ × 24in. (110.5 × 61cm.)
 PROVENANCE: Baron Van Brenken
 LITERATURE: G. Ring, *Pierre des Mares*, Jahrbuch für Kunst-
 wissenschaft, 1924-5, pp. 110-5, figs. 11 and 12
 Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden
 Künstler*, vol. XXIV, 1930, p. 86
 Sold with a letter from Dr. M. J. Friedländer, Berlin, Oct. 16, 1907
See illustration

380^v

PIERRE DES MARES

- 83 THE EXECUTION OF SAINT JOHN THE BAPTIST
on panel 43½ × 24in. (110.5 × 61cm.)
 PROVENANCE: see previous lot
 LITERATURE: see previous lot
See illustration

380^v

BARENT FABRITIUS

- 84 THE GOOD SAMARITAN ARRIVING AT THE INN
 37 × 50in. (93.9 × 126.9cm.)
 EXHIBITED: Royal Academy, *Dutch Art*, 1929, no. 330 (as
 attributed to Carel Fabritius)
 LITERATURE: F. Schmidt-Degener, *Schilderijen uit het museum
 Boymans te Rotterdam*, 1911, p. 3
 Sold with three letters from Dr. Schmidt-Degener, dated 1907, 1908
 and 1912, attributing the picture to Carel Fabritius

380^v

REMBRANDT

- 85 THE FLAGELLATION OF CHRIST 44 × 32in. (111.7 × 81.2cm.)

PROVENANCE: Richard Westmacott
M. Bourgeois
Ch. L. Cardon; sale Fievez, Brussels, June 27, 1921,
lot 91

LITERATURE: Dr. W. R. Valentiner, *Collection de M. Ch.-L. Cardon*,
Les Arts, Oct. 1909, p. 17, repr. p. 11

Sold with a certificate of Dr. Bredius

HENDRIK CORNELISZ VAN VLIET

- 86 PORTRAIT OF A LADY, three-quarter length, wearing a black
dress, a large white lace collar and cuffs, holding a watch
in her right hand and gloves in her left
48 × 37in. (121.8 × 93.9cm.)

Sold with a certificate of Dr. F. Schmidt-Degener, Amsterdam, Mar.
11, 1933

See illustration

CORNELIS DE VOS

- 87 PORTRAIT OF A LADY, three-quarter length, in black dress with
embroidered front, wide cartwheel ruff and white lace
cuffs, standing by a chair, holding a feather fan in her
right hand 53 × 37in. (134.5 × 94cm.)

PROVENANCE: Comte de Spiard, Paris

Sold with a certificate of Dr. W. Bode, Aug. 18, 1928

See illustration

J. JORDAENS

- 88 THE ADORATION OF THE SHEPHERDS 49 × 53½in. (124 × 136cm.)

PROVENANCE: Leon Hirsch, New York; sale Jan. 29, 1914, lot 51

EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Jordaens
et son Atelier*, 1928, no. 6



86



87



06



16

RAVESTEYN

- 89 PORTRAIT OF A LADY, head and shoulders, wearing a black dress and broad white lace collar
on panel 22½ × 19in. (57.1 × 48.3cm.)

Circle Of REMBRANDT

- 90 PORTRAIT OF A YOUNG LADY, head and shoulders, wearing a black dress, a black lace head-dress, a yellow plume and a heavy gold collar
on panel—oval 23½ × 18in. (59.7 × 45.7cm.)
- Sold with the photostat of a certificate of Dr. Bredius

See illustration

REMBRANDT

- 91 PORTRAIT OF A LADY, half length, wearing a red dress, a black fur-edged coat and head-dress, with her hands clasped in front of her
on panel 28 × 23in. (71.1 × 58.4cm.)

See illustration

J. JORDAENS

- 92 THE YOUNG BACCHUS HOLDING A BUNCH OF GRAPES
22½ × 18in. (57.2 × 45.7cm.)

EXHIBITED: Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Jordaens et son Atelier*, 1928, no. 52 (illustrated in the Catalogue)

OSTADE

- 93 PORTRAIT OF A PEASANT, head and shoulders, wearing a brown coat and cap
on panel 4 × 3½ in. (10.1 × 8.8cm.)

FRANS SNYDERS

- 94 A BASKET OF GRAPES, A VASE OF FLOWERS, BLUE AND WHITE PORCELAIN AND A STEEPLE CUP ON A DRAPED TABLE, with a cat nearby
on panel 31 × 47½ in. (78.7 × 120.6cm.)

See illustration

BROUWER

- 95 PORTRAIT OF A PEASANT, half length, in a landscape, holding a bowl
on panel 5 × 4 in. (12.7 × 10.1cm.)

PROVENANCE: Lichtenstein Collection
Grafen Brunsvik; sale Vienna, Nov. 25, 1902, lot 41

LITERATURE: Dr. C. Hofstede de Groot, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century*, vol. III, 1910, no. 223f

F. SNYDERS

- 96 HOUNDS ATTACKING A WILD BOAR
on panel 6½ × 16½ in. (16.5 × 41.9cm.)





REMBRANDT

X

- 97 THE EXPULSION OF HAGAR AND ISHMAEL
on panel 26 × 22in. (66 × 55.9cm.)

300

OSTADE

- 98 A PEASANT SEATED IN AN INTERIOR, HOLDING A JUG
on panel 10 × 8½in. (25.4 × 21.5cm.)

SPANISH SCHOOL

- 99 SAINT BRUNO, head and shoulders
unframed 27 × 22in. (68.6 × 55.9cm.)

FRANCISCO JOSE GOYA Y LUCIENTES

- 100 PORTRAIT OF A YOUNG LADY, small half length, wearing a white
and yellow dress and a mantilla
oval 10 × 8in. (25.4 × 20.3cm.)
Sold with a certificate from Dr. W. Bode, Mar. 26, 1912

See illustration

1800

DEL MAZO

- 101 PORTRAIT OF THE INFANT MARIA TERESA OF SPAIN, small head and shoulders, wearing a black and white dress and feathered head-dress 12 × 9½ in. (30.5 × 24.1 cm.)
- 280

GOYA

- 102 PORTRAIT OF A LADY, half length, wearing a white dress, holding a music score 33 × 25½ in. (83.8 × 64.7 cm.)
- Sold with a letter of Dr. A. de Beruete, Madrid, Nov. 9, 1911
- 1070

GOYA

- 103 A STILL LIFE OF VIANDS 15 × 20½ in. (38.1 × 52 cm.)
- 1130

GEORGES MICHEL

- 104 AN EXTENSIVE WOODED LANDSCAPE, with a view of a town on an estuary
paper laid down on canvas 15½ × 24 in. (39.4 × 61.0 cm.)
- 1500
- See illustration





The Property of
THE CONSTANTINE FAMILY
Yorkshire

HENDRICK AVERCAMP

- 105 A FROZEN RIVER LANDSCAPE NEAR KAMPEN, with figures skating
and playing golf in the foreground
on panel 8 × 13½ in. (20.3 × 34.2cm.)

PROVENANCE: Lady Howard Stepney, Llanelly

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960

See illustration

12000

AMBROSIUS BOSSCHAERT

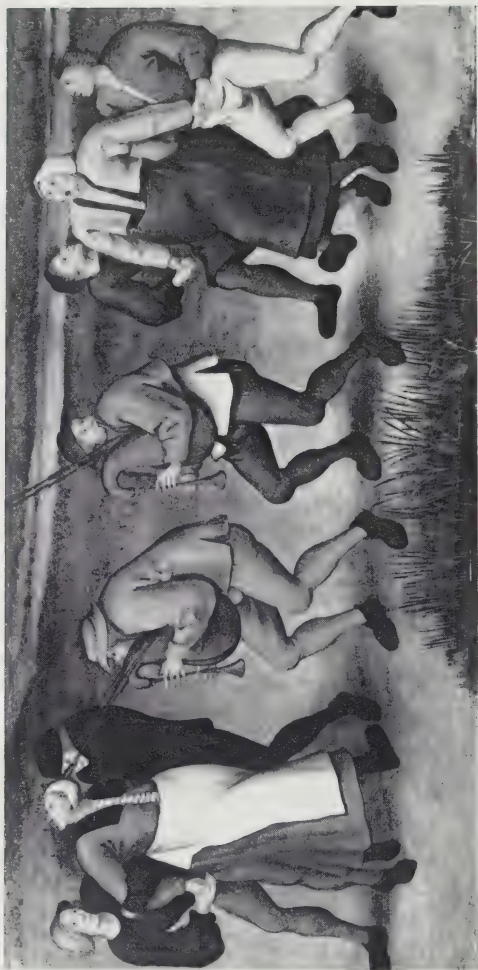
- 106 ROSES, A TULIP, A MARIGOLD and other flowers in a vase
signed with monogram—on copper

$6\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{2}$ in. (16.5 x 11.4cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960

See illustration





PIETER BRUEGHEL THE YOUNGER

107 THE PILGRIMAGE TO MOLENBEEK

on panel

11½ × 24½ in. (29.2 × 62.2 cm.)

EXHIBITED: Nottingham, *Dutch and Flemish Art*, Sept. 1945,
no. 32
Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
York, *Masterpieces from Yorkshire Houses*, 1951,
no. 8
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960

See illustration

} c c c

FRANS YKENS

- 108 ROSES, TULIPS, CARNATIONS, fritillaries and other flowers in a glass vase on a ledge
on panel 26½ × 18in. (67.3 × 45.7cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, Dutch Festival,
June 1960

See illustration

*2/600
Middlesbrough*

BRUEGHEL

- 109 A VILLAGE SCENE, with numerous figures and horse-drawn carts in the foreground
on copper 9 × 12in. (22.8 × 30.4cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949

2/600





HENDRICK VAN DER BURGH

- 110 THE TICKLED SLEEPER: figures seated in an interior, attended by a serving girl, with a violin on a stool, and a dog seated in the foreground 25 × 23½ in. (63.5 × 59.6cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Aberystwyth, Cardiff and Swansea; Arts Council of Great Britain in Wales, Oct. 1958
Scarborough Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*, June 1960

LITERATURE: W. R. Valentiner, *Pieter de Hoogh*, *Klassiker der Kunst*, 1930, pp. 293-4, repr. p. 239 (as Van den Burgh)

See illustration

3500

BARTRAM DE FOUCHIER

- 111 THE JOLLY TOPER
signed with initials—on panel 9 × 7 in. (22.8 × 17.7cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*, June 1960

280

RICHARD BRAKENBURGH

- 112 A TAVERN SCENE, with a man and a woman seated at a table
and an old woman behind
signed and dated 1697—on panel

9 × 7in. (22.8 × 17.7cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949

See illustration

D. TENIERS

- 113 PEASANTS SMOKING IN AN INTERIOR
on copper

6½ × 9in. (16.5 × 22.8cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960





ADAM WILLAERTS

- 114 FISHERMEN LANDING THEIR CATCH, with shipping offshore in the distance
signed and indistinctly dated—on copper
5½ × 9½ in. (14 × 24.1cm.)

1800
EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, June 1949

See illustration

EGBERT VAN HEEMSKERK

- 115 TWO BOORS SEATED AT A TAVERN TABLE, smoking and drinking, with a flagon in front of them
on panel 7 × 8 in. (17.8 × 20.3cm.)

550
EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
(as Brouwer)
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960 (as Brouwer)

PHILIPS WOUWERMAN

- 116 A CAMP SCENE, with figures and horses gathered round a fire
in the foreground
signed with monogram—on panel
14 × 16½ in. (35.5 × 41.9cm.)

PROVENANCE: Philips Vos

EXHIBITED: Eastbourne, Towner Art Gallery, 1946
Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960

See illustration

DAVID TENIERS

- 117 PEASANTS SMOKING AND EATING by a fire in an interior
on panel 11½ × 9 in. (29.2 × 22.8cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960





BALTHASAR VAN DER AST

- 118 A TULIP IN A GLASS VASE, with a butterfly and a fly
signed—on panel 10 × 7½ in. (25.4 × 19cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960

See illustration

2500

HERKULES SANDERS

- 119 A PHILOSOPHER SEATED AT A TABLE, reading a book, in an
interior
signed—on panel 24½ × 18½ in. (62.2 × 46.9cm.)

EXHIBITED: Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960

280

EGLON HENDRIK VAN DER NEER

- 120 A LADY AND HER MAID: a lady seated in an interior converses with a young maid, who hands her a silver ewer on a salver
signed and dated 1680 *16 × 13in. (40.6 × 33cm.)*

PROVENANCE: J. Gildemeester; Amsterdam, June 11, 1800
A. van der Weiff van Zuidland; Dordrecht, July 31, 1811, no. 72
Jurriaans, Amsterdam; Aug. 28, 1817, no. 42
J. Goll van Franckenstein; Amsterdam, July 1, 1833, no. 56
Baron van Brienen van de Grootelindt, The Hague, 1842
G.T.A.M. Baron van Brienen de Grootelindt of The Hague; Paris, May 8, 1865, no. 21

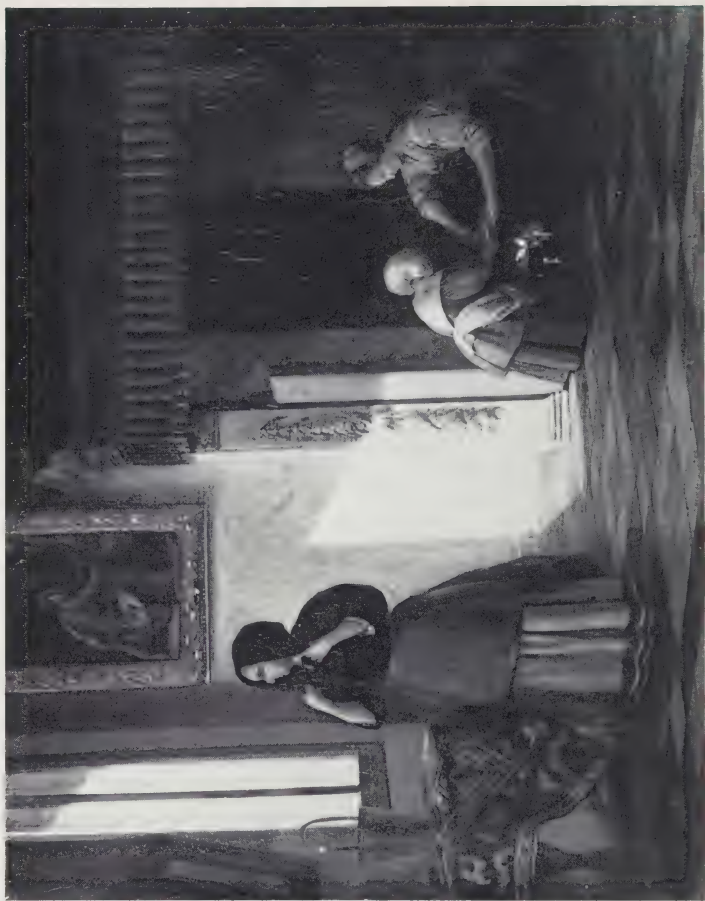
EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*, June 1960

LITERATURE: J. Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, vol. IV, 1833, p. 174, no. 17; vol. IX, 1842, p. 548, no. 3
Dr. C. Hofstede de Groot, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century*, vol. V, 1913, p. 487, no. 46

See illustration

150
Waddell





PIETER DE HOOGH

- 121 A WOMAN PREPARING FOR A WALK: a woman stands before a mirror putting on her hood, with two servants by a fire baking cakes
on panel 14 × 19in. (35.5 × 48.2cm.)

PROVENANCE: C. H. Schultz, Amsterdam, July 10, 1826, no. 48
Brondgeest

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960

LITERATURE: Dr. C. Hofstede de Groot, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century*, vol. 1, 1908, p. 538, no. 226

See illustration

85.7

JAN STEEN

- 122 A BOY PLAYING MARBLES ON A BARREL
signed—on panel 11 × 8½ in. (27.9 × 21.5cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960

See illustration

JAN VAN GOYEN

- 123 THE RUINS OF MERWEDE: a river landscape with boats and
figures by a fire in the foreground
on panel 8 × 9½ in. (20.3 × 24.1cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960





DAVID VINCKEBOONS

- 124 A FROZEN RIVER TOWN LANDSCAPE, with numerous figures
skating by a castle
on panel 14½ × 24½ in. (36.8 × 62.2cm.)

PROVENANCE: Col. Shirley, Ettingham Park, Warwickshire

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, Dutch Festival,
June 1960

See
See illustration

BRUEGHEL

- 125 A VILLAGE IN AN EXTENSIVE LANDSCAPE, with a horse and cart
in the foreground
on copper 6½ × 10 in. (16.5 × 25.4cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949

See

WILLEM VAN DE VELDE THE YOUNGER

- 126 DUTCH MEN-O'-WAR AND OTHER SHIPPING IN ROUGH SEAS
27½ × 35in. (69.8 × 88.9cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949

See illustration

1000

DAVID TENIERS

- 127 NUMEROUS PEASANTS SMOKING AND MERRYMAKING OUTSIDE AN
INN
on panel 11 × 15in. (27.9 × 38.1cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960

100





JAN STEEN

- 128 A MAN SEATED AT TABLE, wearing a brown doublet and a red hat, sharpening a quill
signed—on panel $9\frac{1}{2} \times 8$ in. (24.1 \times 20.3cm.)

PROVENANCE: Lord Lindsay, 1866
The Earl of Crawford and Balcarres; Christie's,
Oct. 11, 1946

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
The Hague, Mauritshuis, Dec. 23, 1958 - Feb. 15, 1959
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960

See illustration

GERARD DOU

- 129 PORTRAIT OF A LADY, seated, three-quarter length, wearing a black and yellow dress and a large white collar, with an open book resting on her knee
signed—on panel $10\frac{1}{2} \times 7\frac{1}{2}$ in. (26.6 × 19cm.)

PROVENANCE: Anon. Sale; Amsterdam, Oct. 6, 1801
D. de Jongh; Rotterdam, Mar. 26, 1810

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
June 1960

LITERATURE: W. Martin, *Het leven en de Werken van G. Dou*,
1901, no. 210
Dr. C. Hofstede de Groot, *A Catalogue Raisonné of
the Works of the Most Eminent Dutch Painters
of the Seventeenth Century*, vol. 1, 1908, p. 375,
no. 97

See illustration

7500





AERT VAN DER NEER

- 130 A WINTER LANDSCAPE, with numerous skaters, horse-drawn sleighs, and other figures near a town
signed with monogram 17 × 25½ in. (43.1 × 64.7 cm.)

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, *Dutch Festival*,
1960

See illustration

160-

JOOS DE MOMPER

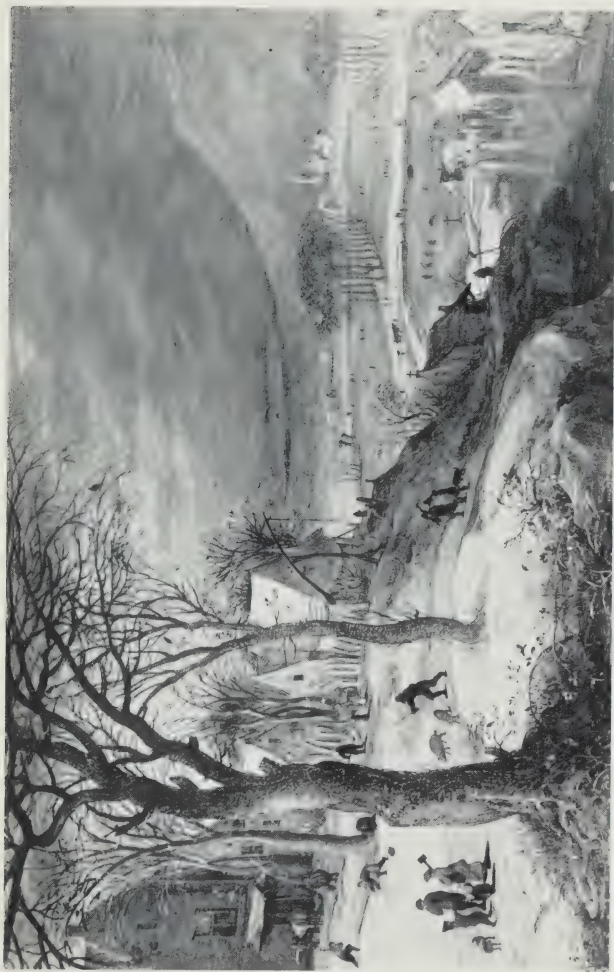
- 131 AN EXTENSIVE WINTER LANDSCAPE, with numerous figures by houses in the foreground, and figures skating beyond on panel 16½ × 27in. (41.9 × 68.5cm.)

PROVENANCE: From an Irish Collection

EXHIBITED: Middlesbrough, Municipal Art Gallery, Oct. 1949
Scarborough, Municipal Art Gallery, Dutch Festival,
June 1960

See illustration

b500
w.





The Property of
LE DUC DE BRISSAC
of Paris

JUAN DE ARELLANO

- 132 ROSES, TULIPS, CARNATIONS and other flowers in glass bowls on
ledges
both signed—unframed $25\frac{1}{2} \times 21$ in. (64.7×53.3 cm.)
a pair (2)

3500

ALESSANDRO MAGNASCO

- 133 SOLDIERS PLAYING DICE AROUND A TABLE in a guard room
 $27 \times 21\frac{1}{2}$ in. (68.5×54.6 cm.)
See illustration

3000

FRIDAY

54

MAY 14, 1971

The Property of
MADAME KILIAN HENNESSY
of Paris

ISAAK VAN OSTADE
134 PEASANTS PLAYING BOWLS AND CAROUSING OUTSIDE AN INN
signed and dated 1642—on panel 18½ × 25½ in. (46.9 × 64.7cm.)

See illustration

4500

END OF SALE





INDEX

Allori	18	de Haas	45
Andrea di Niccolo	4	Hals	74
Antwerp School	27	van Heemskerk	115
de Arellano	132	de Hoogh	121
van der Ast	118		
Avercamp	105	Isenbrandt	23, 26
		Janssens	46
Backer	40	Jordaens	53, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 88, 92
Bassano	6, 8		
Berchem	33	de Keyser	37
Bosschaert	106	Koninck	58, 81
Brakenburgh	112		
Bronzino	5	Lorenzo Monaco	13
Brouwer	80, 95	Luca di Tomme	2
Brueghel	28, 107, 109, 125		
Brusasorci	10	Maes	69
van der Burgh	110	Magnasco	133
		Mandyn	70
Corneille de Lyon	29	des Mares	82, 83
Cozzarelli	16	Master of the Embroidered Leaf	21
Crabeth	66	Master of the Parrot	22
van Craesbeeck	43, 78	Master of the Saint Ursula Legend	25
		del Mazo	101
Dou	35, 59, 129	Michel	104
Dutch School	34, 36	Miereveldt	49
van Dyck	42	Molyn	77
		de Momper	131
Embroidered Leaf, Master of the	21	Murano, School of	20
Fabritius	79, 84	van der Neer	120, 130
Flemish School	24, 31, 56		
Flinck	57	Ostade	93, 98, 134
Florentine School	11, 14		
de Fouchier	111	Parrot, Master of the	22
Francesco di Gentile da Fabriano	7	de Poorter	38
Fyt	30	Pseudo Pier Francesco Fiorentino	9
Genoese School	17		
Goya	100, 102, 103		
van Goyen	44, 123		

van Ravesteyn	41, 89	Teniers	113, 117, 127
Rembrandt	51, 52, 71, 75, 85, 90, 91, 97	Terborch	76
Romagnol School	3	Tintoretto	19
des Rousseau	50	van de Velde	126
Rubens	47, 54, 55	Venetian School	12
Ruoppolo	1	Vinckeboons	124
Saint Ursula Legend,		van Vliet	86
Master of the	25	de Vos	73, 87
Salviati	15	Willaerts	114
Sanders	119	Wouwerman	116
Seghers	72	Ykens	108
Snyders	32, 39, 48, 94, 96		
Spanish School	99		
Steen	122, 128		

VALUATIONS

The charge for supplying valuations with detailed inventories for probate, insurance or family division, is 1% up to £10,000, $\frac{1}{2}$ % from £10,000 to £100,000, and thereafter $\frac{1}{4}$ %. Minimum fee: £10 in London and £15 in the country. Out of pocket expenses are calculated at £5 a day plus travelling expenses. In special circumstances we are prepared to quote an inclusive fee.

If, within one year of our visit, property is sent to us for sale, the fee will be refunded if the owner so requests it, and provided that the sales total exceeds £1,000.

INSPECTIONS

Our charges for calling upon owners and advising with a view to sale by auction in our rooms are:

In London	
Central London	No charge
Other parts of London	£3
In the Country	
Within 50 miles of London	£5
Up to 200 miles	£10
Beyond 200 miles	£15

To the fee will be added the travelling expenses and living allowance of £5 a day.

ANNOUNCEMENT OF SALES

In addition to advertisements in other British and foreign journals, announcements appear in:

The Daily Telegraph	every Monday
The Times	every Tuesday

AGENTS IN THE PROVINCES AND IRELAND

Scotland

Sir Ilay Campbell, Bt.
Cumlodden Estate Office.
Furnace by Inverary,
Argyll, Scotland
Tel.: Furnace 206.

The West Country

R. L. Harrington,
Pencil,
Polvarth Road,
St. Mawes, Cornwall.
Tel.: St. Mawes 582

Ireland

The Lord Dunalley,
Inglefield, Greystones,
Co. Wicklow,
Eire
Tel.: Greystones 874432

OUR COMPANIES AND AGENTS OVERSEAS

AMERICA

U.S.A.

Christie, Manson & Woods (U.S.A.),
867 Madison Avenue,
New York 10021, N.Y.

John Richardson
R. Waley-Cohen

Tel. Rhinelander 4-4017.
Cables: Chriswoods, New York
Telex: New York 620721.

(Texas)

John P. Klep
John P. Klep Gallery,
1711 South Post Oak Road
Houston, Texas 77027.

Tel.: 713 622 1283

(California)

Mrs. Barbara Roberts,
10540 Kinnard Street,
Los Angeles, California 90024.
Tel.: (213) 474 1682

Canada

Mrs. Laurie Lerew
Christie Manson & Woods (Canada) Ltd.
1529 Sherbrooke Street West,
Montreal P.Q.

Tel.: 514-932-0265
Cables: Chriscan

Argentina

Senor Cesar Feldman,
Studio, Libertad 1271,
Buenos Aires,

Tel.: 41.1616, 42.2046.

EUROPE

Switzerland

Christie, Manson & Woods
(International) S.A.,
8, Place de la Taconnerie,
1204 Geneva.

Anthony du Boulay
Michael Clayton
Dr. Geza von Habsburg
Hans Nadelhoffer

Tel.: Geneva 24 33 44
Cables: Chrisauction, Genève.
Telex: Geneva 23634.

Austria

Baron Martin von Koblitz,
c/o Christie's Geneva Office,
(private address) Burgelstein Strasse 4,
5020 Salzburg.

Tel.: 06222-73 6 44.

Italy

Harry Ward Bailey,
Via Margutta 54,
Rome, 00187.
Tel.: 672.289.

(Florence)

Dr. Luisa Vertova Nicolson,
Via Laura 70,
Florence.
Tel.: 275 726.

France

Princess Jeanne-Marie de Broglie,
59, Rue Bonaparte,
75 Paris VIe.
Tel.: 633 98.43.

AUSTRALIA

(Sydney)

John Henshaw
Christie, Manson & Woods (Australia)
298 New South Head Road,
Double Bay,
Sydney, 2028.

Tel.: 36-7268.
Cables: Christiart, Sydney

(Melbourne)

Christie, Manson & Woods (Australia)
The Joshua McClelland Print Room,
81 Collins Street,
Melbourne, Victoria, 3000.

Tel.: 63-2631.
Cables: Christiart, Melbourne.

JAPAN

John Harding,

London Gallery Ltd.,
Fukuyoshi-Cho Building, 2-6 Roppongi 2-Chome, Minato-ku, Tokyo.
Tel.: 584-5761/2.

Printed in England by: White Bros. (Printers), Prima Road, London, S.W.9
Photographs by: A. C. Cooper Ltd., 10 Pollen Street, London, W.1



PRICE LIST

Friday 14th May, 1911

FINE PICTURES BY OLD MASTERS

In accordance with Clause 3 of our Conditions of Sale lots can be offered subject to reserves. Where reserves are not reached this list shows the figure at which the lot has been bought in.

Lot	Gns.	\$	Buyers Name	Lot	Gns.	\$	Buyers Name
1	240	605	B. Cohen	43	1100	2770	Fernandez
2	450	1134	Romano	44	140	353	Bartlett
3	500	1260	Romano	45	80	202	Bryant
4	1700	4280	McIroy	46	700	1760	De Mello
5	700	1760	Romano	47	90	227	Spiller
6	320	806	Pearson	48	140	605	Ponter
7	1100	2770	Romano	49	90	227	Alessandro
8	350	882	Pearson	50	480	1100	Stefani
9	800	2020	A. Kaye	51	850	2100	Brod
10	700	1760	Martin & Sewell	52	350	882	Bartlett
11	380	957	Pearson	53	2200	5540	Schreiber
12	600	1512	Holstein	54	150	378	Markham
13	1500	3780	Wall	55	320	806	Spiller
14	550	1386	Eisenberg	56	150	378	B. Coher.
15	550	1386	Bartlett	57	1600	4030	Edwards
16	2600	6550	A. Stein	58	2200	5540	Hoogsteder
17	380	957	Stefani	59	500	1260	Jameson
18	950	2400	O. Poggi	60	220	554	Dent
19	600	1512	Romano	61	300	756	Robertson
20	300	756	S. Pollack	62	3800	9570	Roberts
21	22000	55400	City of Bruges	63	150	378	Chiltern
22	700	1760	Fernandez	64	380	957	Schreiber
23	4200	10580	De Wilt	65	550	1386	Stefani
24	550	1386	Jameson	66	650	1640	Romano
25	15000	37800	C. Marshall Spink	67	280	706	Ponter
26	850	2150	Gore Brown	68	320	806	Bartlett
27	1500	3780	J.L.M. Green	69	500	1260	De Wilt
28	1100	2770	Brod Gall.	70	1500	3780	Fernandez
29	4800	12100	L. Koetser	71	600	1512	Spiller
30	120	302	E. Neale	72	380	957	Brod
31	240	605	Alessandro	73	3200	8060	Bagnall
32	90	227	Dr. Russell	74	180	378	Spiller
33	160	403	Dr. Russell	75	750	1890	Francis
34	700	1760	Hancock	76	120	302	Beach
35	3000	7560	Whelan	77	200	504	B. Cohen
36	160	403	Chiltern	78	750	1890	Francis
37	140	353	B. Cohen	79	180	1890	Holstein
38	1000	2520	De Wilt	80	250	630	Hancock
39	280	706	Bloch	81	350	882	Likierman
40	280	706	De Wilt	82	2800	7060	De Brogine
41	550	1386	H. Sabin	83	2800	7060	De Brogine
42	170	428	Edwards	84	3800	9570	Schreiber

<u>Lot</u>	<u>Gns.</u>	<u>\$</u>	<u>Buyers Name</u>	<u>Lot</u>	<u>Gns.</u>	<u>\$</u>	<u>Buyers Name</u>
85	700	1760	Hoogsteder	111	280	706	Harris
86	550	1386	R. Green	112	1200	3020	Louise
87	2800	7060	De Wilt	113	320	806	S. Pollack
88	550	1386	Davies	114	1800	4540	Louise
89	130	328	Fernandez	115	550	1386	Martin&Sewell
90	650	1640	O. Poggi	116	13000	32100	Eisenbeiss
91	500	1260	Jameson	117	1400	3530	Brod
92	550	1386	Francis	118	3500	8820	Mullenmeister
93	220	554	Francis	119	350	882	B. Cohen
94	3800	9570	Maitland	120	1500	3780	Waddingham
95	320	831	Francis	121	8500	21500	De Wilt
96	220	554	Howards	122	2000	5040	Bartlett
97	300	756	Jameson	123	1100	2770	Schreiber
98	850	2150	Martin & Sewell	124	5500	13860	Dickinson
99	110	277	Balboutin	125	1100	2770	Barrington-Ward
100	4200	10580	A. Kaye	126	2000	5040	Ferry
101	350	882	B. Cohen	127	900	2270	B. Cohen
102	650	1640	Fernandez	128	2800	7060	Martin & Sewell
103	380	957	Herner-Wengraf	129	7500	18900	Brod
104	1500	3780	H. Terry-Engell	130	1500	3780	Hazlitt Gall.
105	13000	32800	Hannen	131	6500	16400	Waddingham
106	17000	42800	Eisenbeiss	132	3500	8820	Ereira
107	3000	7560	Boskowitz	133	3800	9570	Romano
108	2600	6550	Waddingham	134	4500	11340	B. Cohen
109	700	1760	Madame Louise				
110	3500	8820	J. Mitchell				

TOTALS: £255,074.

U.S.\$694,571.

Jolker Manuth
Eschenstr.3
1000 Berlin 41
West Germany

Herrn
Dr. Alfred R. Bader
2961 North Shepard Avenue
Milwaukee, Wisconsin 53211
US

Berlin, den 28.1.1987

Lieber Herr Dr. Bader,

zunächst entschuldigen Sie, daß ich Ihnen heute mit der unpersönlichen Maschine antworte, aber so geht es doch schneller.

Haben Sie Dank für Ihre Zeilen, in denen Sie mir u.a. die Maße Ihres Eeckhouts mitteilen, die mir noch fehlten.

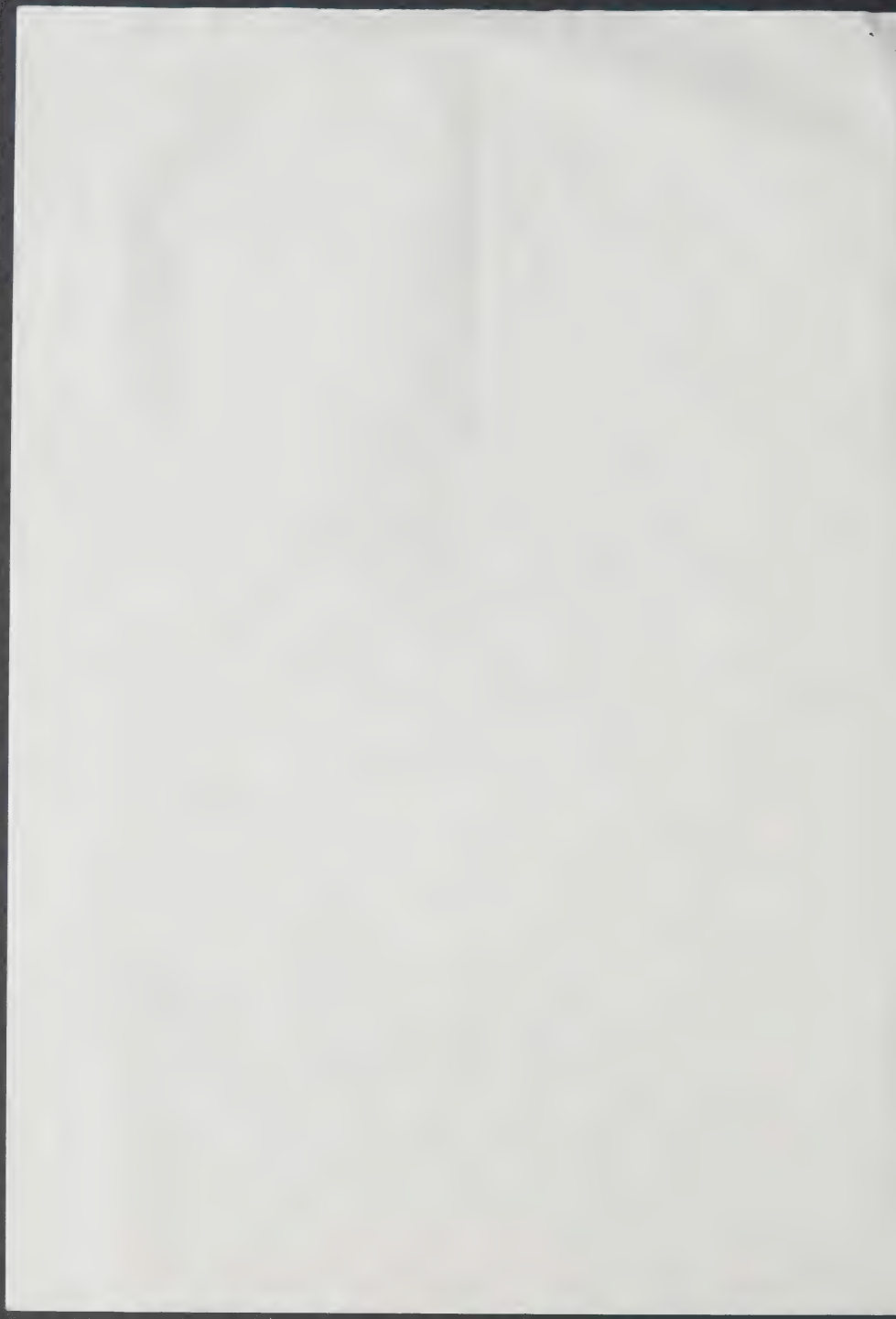
Leider habe ich den japanischen Katalog mit Ihren Bildern noch nicht einsehen können. Ich wage auch zu bezweifeln, ob je ein Exemplar nach Berlin kommen wird. Selbst die etablierte und fachkundige Kunstbuchhandlung Wasmuth, die auch unser Institut beliefert, hatte keine Ahnung von der Ausstellung und ist offenbar nicht in der Lage den Katalog zu beschaffen. Meine letzte Hoffnung ist jetzt die Buchhandlung Erasmus in Amsterdam.

Wo genau in Japan findet die Ausstellung eigentlich statt, in Tokio?, im dortigen Museum?

Bei der Beurteilung Ihres "Salomon" muß ich mich zwangsläufig noch sehr zurückhalten, da ich das Bild leider bislang nicht im Original sehen konnte. Ich wünsche mir sehr, mich eines Tages - vielleicht in nicht allzu ferner Zukunft - zu den Glücklichen zählen zu können, die Ihre Sammlung in Augenschein nehmen durften. Vorerst kann ich mich nur über das äußern, was ich den oft trügerischen Abbildungen entnehmen konnte.

Meiner Meinung nach spricht dies jedoch mit Nachdruck für Eeckhout. Besonders charakteristisch scheinen mir u.a. Kostümdetails und Kopftypen. Vergleichen Sie z.B. die zu Beginn der 1660er Jahre entstandene Erweckung der Tochter des Jairus in Berlin-Dahlem (Sumowski 1983ff.,II, Nr.438). Dort zeigt der Hauptmann rechts neben Christus geradezu geschwisterliche Ähnlichkeit zu dem knienden Salomon Ihres Bildes. Weiterhin ist es keineswegs so, daß "der Turban" eine von allen Schülern Rembrandts einheitlich verwendete Kopfbedeckung darstellt. Es gibt innerhalb des Schülerkreises markante Unterschiede in Art und Form des Turbans. Eeckhout z.B. verwendet primär zwei Typen: den einfachen, schmucklosen und asymmetrisch gebundenen, z.B. für den Elieser des Prager Bildes (Sumowski 477) und Boas aus der Begegnung mit Ruth von 1661 (ehem. Dieren, D. Katz; Sumowski 432). Die zweite Form trägt Salomon: den gleichmäßig und insgesamt flacher gebundenen Turban mit Zierrat in verschiedenen Varianten: entweder mit girlandenartig befestigten Perlen- bzw. Schmuckbändern, die oftmals vorn von einer Agraffe oder einem Edelstein gehalten werden, oder aber federgeschmückt sind. Je nach Stellung und Bedeutung des Trägers mit einer Krone kombiniert.

Dem Turban Salomons nächst verwandt ist der des Mohrenkönigs auf der Moskauer Anbetung von 1665 (Sumowski 454) und der Pharaos auf dem Bild in unbekanntem Besitz von 1666 (Sumowski 457). In Ansätzen ähnliche Turbane gibt es - bei genauer Betrachtung - nur bei Victors, der für Ihr Bild zweifelsohne nicht in Frage kommt.



Ich würde derartige Details nicht als ausschlaggebend für eine Zu- oder Abschreibung betrachten, dennoch sollte man sie nicht außer Acht lassen.

Ich bin einer ganzen Reihe von Hinweisen auf Opferszenen mit König Salomon von Eeckhout nachgegangen. Es muß deren mehr gegeben haben als nur Ihr Bild und das des Braunschweiger Museums, für das ich in Amsterdam den Auftraggeber bzw. den Erstbesitzer - diese Unterscheidung scheint mir grundsätzlich sehr wichtig - ermitteln konnte.

Nach Ausschcheidung der offenbar falsch zugeschriebenen bzw. falsch bestimmten bleibt ein Gemälde übrig, das G. Hoet 1752, Bd.2, S.85, Nr.71 als "Een stuk, daar Salomon de Afgoden offert, door Eeckhout" bezeichnet. Das Gemälde befand sich am 10.4.1743 in Amsterdam auf der Versteigerung der Sammlung des Isaak Hoogenbergh.

Hoet teilt leider keine Maße, sondern lediglich den erzielten Preis von 100 Gulden mit. Im Vergleich zu anderen Preisen, die für Eeckhout gesicherte Gemälde gleichzeitig erzielten, wird es sich kaum um ein großes Bild gehandelt haben (das Stück in Braunschweig mißt: 160x139 cm). Leider konnte ich bislang den Versteigerungskatalog der Blg. Hoogenbergh nicht ausfindig machen, er enthält vielleicht genauere Angaben. Im allgemeinen sind die Angaben bei Hoet bezüglich der Autorschaft von Gemälden aus dem Rembrandtkreis recht zuverlässig. Es könnte sich also durchaus um einen Hinweis auf Ihren Eeckhout handeln. Dies zunächst noch unter Vorbehalt. Abgesehen davon sprechen auch die Stoffbehandlung der Altardecke und Salomons Kostüm sowie die Gesichtstypen der beiden Frauen für Eeckhout.

Im Vergleich zu der Zeichnung in holländischem Besitz scheint es als sei der Bildträger links etwas beschnitten. Konnten Sie darüber etwas feststellen.

Grundsätzlich teile ich Ihren Ärger über die zunehmende Verachtwildung mit diskreditierender Tendenz in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung.

Dabei gehört das von Ihnen zitierte Beispiel leider noch zu den harmloseren. Gerade wir jüngeren Kunsthistoriker sind da mittlerweile sowohl von gleichaltrigen wie auch von den sog. etablierten Herren Kollegen eine noch härtere Gangart gewöhnt.

Das Beispiel "adventurous" ist dennoch unqualifiziert. Gerade von Prof. Sumowski gibt es sicherlich nicht eine einzige Zu- oder Abschreibung, die man als "abenteuerlich" bezeichnen darf. Seine Arbeiten zeichnen sich durch ein Höchstmaß an Kennerschaft im guten alten - an Friedländer gemessenen - Stil aus. Irrtümer kann niemand ausschließen, aber die Charakterisierung einer Zuschreibung als "abenteuerlich" bezweifelt das unbedingte Bemühen um Wahrheitsfindung und das Urteil eines erfahrenen Forschers, der ganz sicher nie unbegründet und vorschnell urteilen würde.

Was wäre das Research Project ohne Sumowskis stupende Arbeitsleistung und Kennerschaft? Auch wenn seine Publikationen auf den Forschernachwuchs entmutigend wirken können, wo wäre unsere Materialkenntnis ohne seine Publikationen, für deren Erwerb ich in meinen Semesterferien gerne hart gearbeitet habe.

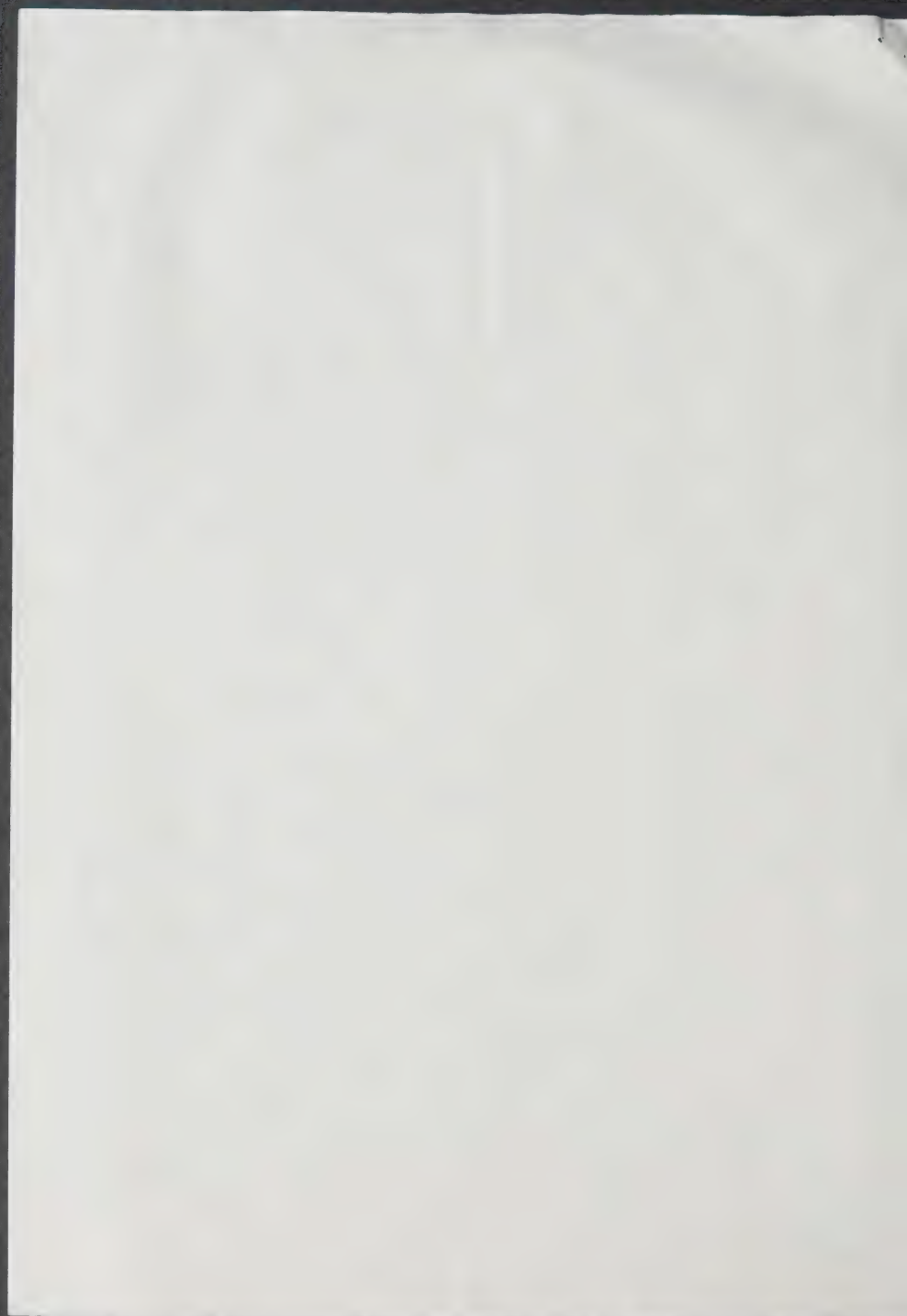
Ich bedaure es bis heute, nicht wenigstens ein oder zwei Semester bei ihm in Stuttgart studiert zu haben, denn das wäre "abenteuerlich" im positiven Sinne und sicher lehrreich gewesen.

Umso erfreulicher ist es, daß Sie in diesem Fall unzweideutig Stellung bezogen haben. Ich bin gespannt auf die Rezension von J. Bruyn, den ich ebenfalls für einen sehr kenntnisreichen Kunsthistoriker halte.

*v.S. Hoffentlich im Sommer
endlich persönlich!*

*Kurzlichst
stets*

in Ihrer Meinung



B. HAAK (Amsterdams Historisch Museum)
DR. S. H. LEVIE (Rijksmuseum, Amsterdam)
DR. P. J. J. VAN THIEL (Rijksmuseum, Amsterdam)
DRS. E. VAN DE WETERING (Centraal Laboratorium, Amsterdam)

STICHTING FOUNDATION
REMBRANDT RESEARCH PROJECT

Dr. Alfred Bader
P.O. Box 355
Milwaukee, Wisconsin 53201
U. S. A.

Amsterdam, April 1, 1987

Dear Dr. Bader,

Thank you for your letter of March 16, which did reach me in two copies and with two sets of photocopies! I found it on returning from a short stay in Germany.

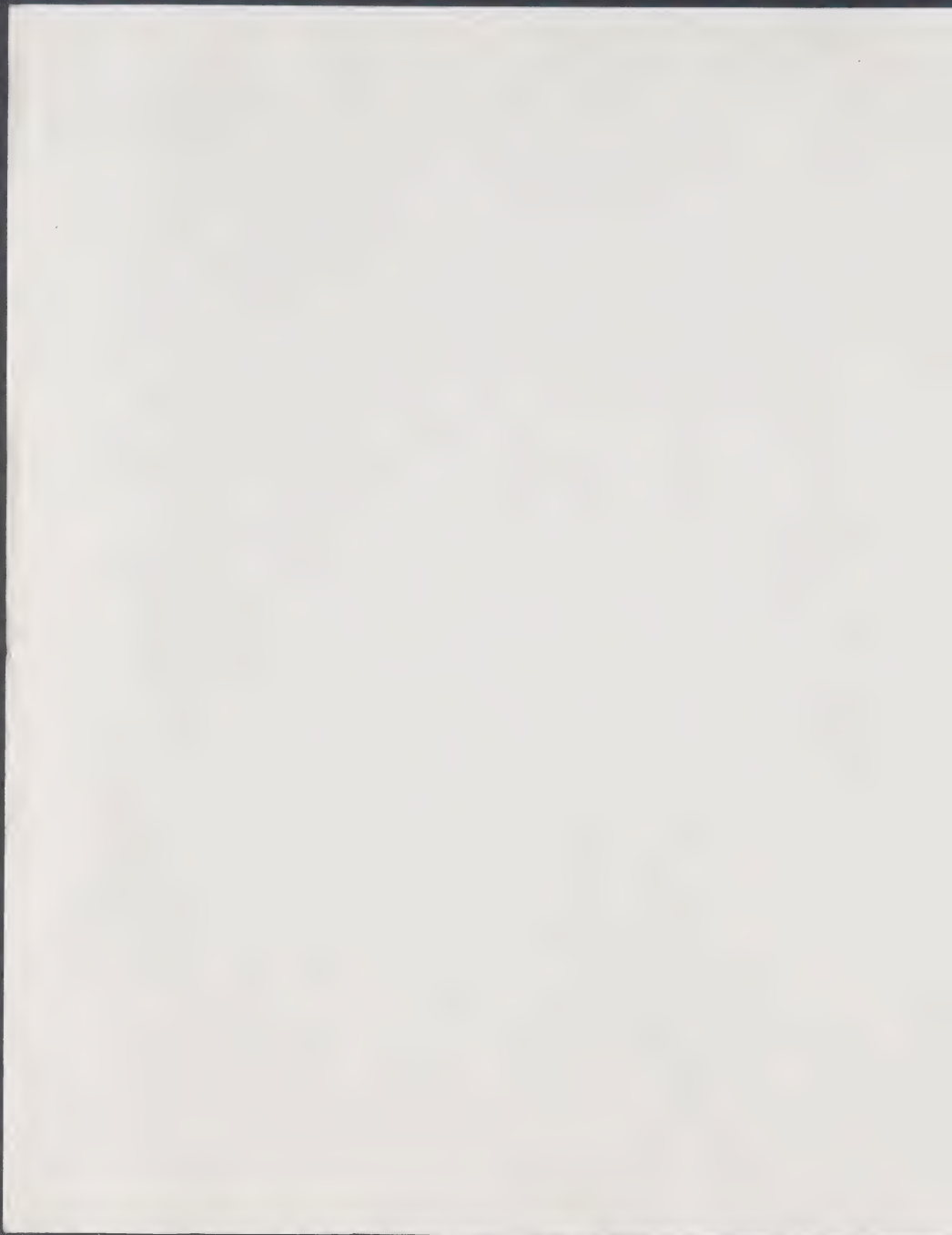
Let me first comment very briefly on your letter of November 24, 1986, which I had not seen earlier. As you suggest yourself in your most recent letter -- "I wonder whether in Dutch the word (namely 'avontuurlijk') is closer to adventurous... "--, the Dutch word has none of the uncomfortable connotations you mention. As to the attribution of your King Solomon praying, I have no alternative at this point but I do think that Eeckhout's name tends to be used too quickly by Rembrandt scholars for paintings that are close to, yet not by, Rembrandt himself. It is true, on the other hand, that Eeckhout is an artist with surprising aspects. Your recently-acquired Adam and Eve is another proof of this. But are you sure it is early? I would date it to c. 1672 (cf. Sumowski II, nos. 482-484).

Thank you particularly for the photographs of your non-De Gelder Esther (?). I agree with you on reading the signature as "... elær" (Ghise-, Tiche-, Metse- ??). One should have an artists dictionary that gives the names in alphabetical order when read from right to left... For the time being I have no candidate for the attribution. As to the subject, I am intrigued by the putti among grapes and tendrils in the left background. They remind one of those antique columns that were considered to come from the Temple of Solomon. But I cannot think of any Solomon episode fitting the scene.

With bestwishes, also for Mrs. Bader,

Sincerely yours


(J. Bruyn)



Boekbespreking/Bookreview

W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler 11* (G. van den Eeckhout-I. de Joudreville), Landau/Pfalz (PVA) 1983, 734 pagina's waarvan 563 full-page illustrations, vele in kleur.

In bewonderenswaardig tempo is het tweede deel van Sumowski's rijk geïllustreerd overzicht van de schilderijen van Rembrandts leerlingen op het eerste gevolgd. In dit tweede deel ontbreken uiteraard de inleidende hoofdstukken zoals die in deel I voorkwamen en wordt onmiddellijk de alfabetische revue van de individuele kunstenaars daar hervat waar deel I afbrak. Over de eigenaardige consequenties van de alfabetische volgorde en de wat apodiktische presentatie waarvan de auteur zich bedient heb ik al enige algemene opmerkingen gemaakt¹ die hier niet herhaald hoeven te worden. Alvorens in medias res te duiken wil ik nog slechts enkele punten aanstippen. De grote verdienste van de publicatie is – dat blijkt ook nu weer – gelegen in het exploreren en ordenen van veel, gedeeltelijk weinig bekend of onbekend, materiaal. De lezer krijgt toegang tot een schat van reproducties (veelal in zeer verdienstelijke kleuren) en wanneer hij soms het gevoel krijgt, dat aan belangrijke problemen wat al te snel wordt voorbijgegaan, beseft hij dat dit te beschouwen is als de prijs die betaald moet worden wil een dergelijke kolossale onderneming slagen. Het belangrijkste probleem dat in dit verband meer en systematischer aandacht had verdiend, is de relatie waarin elk der behandelde kunstenaars stond tot Rembrandt. De beschrijving van ieders werk is meer gericht op een karakteristiek van de artistieke persoonlijkheid dan op een analyse van de samenhang met het grote voorbeeld. De begrijpelijke neiging rembrandtieke schilderijen al te gemakkelijk onderdak te verschaffen is daarbij niet helemaal onderdrukt en is evidentier naarmate de auteur minder sympathie voor, of affiniteit met, zijn sujet toont te hebben (zoals in het geval van Flink). Ikonologische diepzinnigheden tenslotte liggen niet binnen de bedoeling van deze publicatie en moeten er dus niet van worden verwacht. Bijbelse onderwerpen zijn, voorzover ik dat kan beoordelen, meestal zorgvuldig geïdentificeerd; maar een interieur met een oude vrouw die een hond vlooit beschreven te zien als 'ungeeuetete Historienszene' (no. 405) doet wat komisch aan.² Een steen des aanstoots is de merkwaardig onkritische aanvaarding van de meest uiteenlopende 'ironies' als zelfportretten van diverse kunstenaars; in deel I gebeurde dat al bij Jacob Bakker, hier vooral bij Barent en Carel Fabritius, Aert de Gelder en Samuel van Hoogstraten.

Gerbrand van den Eeckhout

Ook na de Weense dissertatie van Rainer Roy uit 1972 (in typescript) bestond er terdege behoefte aan een kritisch overzicht van het grote oeuvre van Van den Eeckhout. Sumowski geeft het met verve. 'Er war hochbegabt, den

gleichzeitigen Lehrlingen Ferdinand Bol und Govaert Flink weit überlegen' (p. 719). Nog afgezien van mogelijke twijfel aan de juistheid van de megedeelde feiten – was Eeckhout wel een leerling van Rembrandt en dan nog gelijktijdig met Bol en Flink die niet eens gelijktijdig met elkaar bij Rembrandt schijnen te hebben gewerkt! – hoeft men het uiteraard met de gegeven appreciatie niet eens te zijn, en nog minder met de verklaring die de schrijver geeft van Eeckhouts geringere beroemdheid. Hij zou, 'anscheinend ohne Geschick zum Umgang mit der regierenden und auftraggebenden Noblesse, ... dagegen im privaten Bereich verblieben' zijn, zulks in schrille tegenstelling tot Flink (zie hieronder). Daarbij moet wel worden aangetekend, dat de schilder van uitgesproken voornamen huize was; zijn vader was goudsmid, vanouds een maatschappelijk zeer voorstaan beroep. Zoveel is zeker, dat Gerbrand van den Eeckhout een kunstenaar is geweest met een uitzonderlijke gelijkmatigheid in stijl en kwaliteit, een smaakvol verteller, niet zelden charmant maar weinig verrassend en nooit (zeker niet wanneer hij een enkele keer op groot formaat werkte) imposant. Dat zou de indruk kunnen wekken, dat hij een probleemloze verschijning was, maar dat is niet het geval, zeker niet wat betreft zijn relatie tot Rembrandt.

Houbraken noemt hem een leerling en bovendien, in zijn biografie van Roelant Roghman en evenals deze, een vriend van Rembrandt. Dit laatste zal wel juist zijn, maar welk belang moeten wij hechten aan de eerste mededeling? Sumowski spreekt van hem als 'Lieblingsschüler'; '...Vierzehnjährig soll er 1635 mit dem Studium begonnen haben...'. Het jaartal 1635 zweeft inderdaad door de literatuur rond maar waarop het berust is niet duidelijk; en eigenlijk wordt Houbrakens mededeling over een leerijid bij Rembrandt door niets bevestigd, niet door enig document maar – wat belangrijker is – ook niet onduidelzinnig door het vroege werk. Het vroegst gedateerde schilderij dat bekend is, het in privé-bezit bewaarde *Offer van Gideon* (no. 392) van 1642, is rembrandtieke genoeg, maar de nauw daarmee samenhangende tekening te Brunswijk³ vertoont een bewegelijke, haast grillige lijnvoering die, anders dan die in vroege tekeningen van Flink en Bol, volstrekt niet aan die van Rembrandt herinnert maar eerder aan die van Lastman en zijn kring. Wijst het schilderij op een nauw contact met Rembrandt, dan heeft dat toch pas plaats gehad toen de eigenaardigheden van het handschrift al elders waren gevormd, bij een leermeester wiens stijl vermoedelijk ouderwets was dan die van Rembrandt.⁴ Het moment waarop Van den Eeckhout in Rembrandts invloedssfeer is gekomen – en wellicht als 'knecht', niet als 'jongen' in diens atelier kwam werken – kan niet voor 1640 hebben gelegen: in dat jaar vervaardigde hij een ets naar een door Salomon Koninck geschilderd ('SK. pinx.') vrouwepretret, dat nog geen spoor van rembrandtieke invloed vertoont.⁵ Dit alles wil natuurlijk niet zeggen, dat Van den Eeckhout

5
Matthias Wulfraet, *Portret van
een onbekend echtpaar*, 1694.
Amsterdam, Rijksmuseum.
Bruikleen aan Arnhem,
Gemeentemuseum.



5

van zijn dood nog niet voltooid was en dat de opdrachtgever of toenmalige eigenaar gezocht heeft naar een kunstenaar die het werk van Van Goor kon afmaken. Wulfraet zou dan, gezien de Amsterdamse herkomst, een aangename keuze zijn. Dat de voltooiing het grotendeels door Van Goor uitge-

voerde stuk signeerde, behoorde mogelijk tot de voorwaarden waaronder de schilder deze in wezen ondanbare taak op zich nam. Het is ook niet uitgesloten dat Wulfraet de beide schilderijen na de dood van Van Goor zelf verwierf.

* Dit artikel ontstond naar aanleiding van de identificatie van de beide signaturen door J. Nieuwstraten in april 1987.

¹ Veiling Londen (Sotheby), 22-5-1985, nr. 5, met afb. Nadien steeds tezamen: veiling Londen (Sotheby), 19/20-2-1986, nr. 135, met afb.; veiling Kopenhagen (Rasmussen), 12/28-11-1986, nr. 168, met afb.; veiling Kopenhagen (Rasmussen), 23/4-5/5-1987, nr. 135, met afb., steeds als Barent Graat.

² J. de Loos-Haaxman, *De Landsverzameling schilderijen in Batavia*, Leiden 1941, blz. 83-84.

³ Panceel, 97,5 × 78,5 cm. Gemerkt en ge-

dateerd: G. van Goor ft. Ao. 1685, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. A 3768.

⁴ J. van Gool, *De nieuwe Schouburg der Nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen*, 1, 's-Gravenhage 1750, blz. 379.

⁵ Doek, 69 × 61,1 cm. Gemerkt en gedateerd: van Goor 1694. Gateshead, Shipley Art Gallery, cat. tent. *Dutch and Flemish 16th and 17th Century Paintings from the Shipley Collection*, Londen 1979, cat. nr. 9. Deze door Engeland reizende tentoonstelling was in 1980 ook in het Gemeentelijk Museum Het Prinsessehof te Leeuwarden te zien.

⁶ Veiling Simon Schijnvoet, Amsterdam, 26-8-1744, blz. 58, nr. 12. Er zijn niet alleen

nu nog weinig schilderijen van Van Goor bekend, ook de fiches van Hofstede de Groot betreffende deze schilder zijn weinig rijk.

⁷ Doek, 63 × 53 cm. Gemerkt en gedateerd: M. Wulfraet F. 1694. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. A 1912. In de catalogus van een Amsterdamse veiling gehouden op 6 juli 1768 wordt onder nr. 166 een schilderij van M. Wulfraet beschreven dat wat het onderwerp betreft enige verwantschap doet vermoeden met het hier besproken genrestukje: 'Een vrouwejt zittende op een Rustbedde, daar by komende een Galant, haar Carresserende'.

niet tot Rembrandts kring zou moeten worden gerekend, maar de plaats die hij hierin inneemt is, wegens zijn kleurigheid en gracieuze voordracht, een wat uitzonderlijke. Ook met de stijl van Flinkc omstreeks 1640 moet hij goed vertrouwd zijn geweest; zo dicht naderd hij deze, dat een grissaille overeenkomend met Eeckhouts 1643 gedateerde *Josef de dromen van de bakker en de schenker uitleggend* in Bob Jones University, Greenville S.C. (no. 398) door Sumowski tot het werk van Flinkc wordt gerekend (no. 621) en daarin niet te zeer misstaat!

Wanneer Van den Eeckhout, nog in het jaar 1642, zijn opgewekte stijl heeft gevonden, verloopt zijn ontwikkeling ongeveer een decennium lang zonder grote veranderingen. Toeschrijvingsproblemen doen zich nauwelijks voor.⁵ Tot een breuk met deze begintase hoefde het, anders dan bij Flinkc en Bol die veel rembrandtieker begonnen, niet te komen. Heel subtiel onderscheidt Sumowski vervolgens in de jaren '50 verschillende naast elkaar lopende stijlen, die evenwel nauwelijks meer dan variaties op één idioom vormen. Soms, als in de *Afgoderij van Salomo* van 1654 te Brunswijk (no. 417) en verwante werken, lukt de kunstenaar een sierlijk rythme dat hij op andere momenten volstrekt niet nastreeft maar dat ook in profane scènes en figuren, tot in portretten toe, een zekere rol speelt. Merkwaardig is de 1655 gedateerde compilatie (te Rome) van verschillende versies van de *Emmausgangers* van Rembrandt en zijn atelier (no. 419), die wijst op het intensieve contact dat in de jaren '50 nog (of weer) met Rembrandt moet hebben bestaan.⁷ In de jaren '60 lijken verschillende stilistische mogelijkheden verder te worden geëxploreerd maar het voornaamste probleem voor de kunsthistoricus wordt nu gevormd door een nieuwe toenadering tot Rembrandt. Voor het eerst krijgen Van den Eeckhouts tekeningen een steviger, hoekiger lineair skelet en een dergelijke tendentie ontdekt Sumowski in een aantal rembrandtieke schilderijen die hij als werk van Eeckhout beschouwt. Daartoe behoort de qua voordracht zeer rembrandtieke *Josefs bloedige rok aan Jacob getoond*, vroege als Rembrandt bij de Earl of Derby (no. 451), vooral wegens de samenhang met een stellig als Eeckhouts werk te beschouwen tekening in het Louvre.⁸ Nog avontuurlijker is de toeschrijving van de *Afgoderij van Salomo* in de verzameling Bader te Milwauke (no. 453). De stilistische logica achter een dergelijke toeschrijving is duidelijk maar een groter contrast dan met Van den Eeckhouts reeds genoemde versie van hetzelfde onderwerp uit 1654 te Brunswijk is haast niet denkbaar. Zulke lijnen doortrekkende zou men terecht komen bij probleemchilderijen als de vroeger aan Rembrandt toegeschreven *Aanbidding der koningen* in Buckingham Palace of de even problematische *Philemon en Baucis* te Washington. Over de vraag, hoe hier de grenzen moeten worden getrokken, is het laatste woord nog niet gesproken. Minder problematisch, maar ook minder interessant uit het oogpunt van de Rembrandtschool, is Van den Eeckhouts productie als portret- en genreschilder. Dat zelfs hier grensproblemen bestaan, met name ten opzichte van Jan van Noordt, heb ik in mijn eerdere bespreking reeds bevestigd.⁹

Carel en Barend Fabritius

Een gemeenschappelijk biografisch probleem geeft mij aanleiding de beide broers, anders dan Sumowski uiteraard doet, een ogenblik samen te behandelen en het alfabet geweld aan te doen. Sumowski aanvaardt namelijk de sinds Wijnmans belangrijke publicatie van 1931¹⁰ gangbare opvatting als zouden Carel en Barend aanvankelijk als timmerman zijn opgeleid en dat beroep hebben uitgeoefend. Deze opvatting, die behalve door Sumowski ook door Brown wordt gevolgd,¹¹ berust op de bewoordingen waarmee de beide broers op 15 mei 1641 door hun vader, de koster, voorzanger en schoolmeester Pieter Carelsz., werden ingeschreven als lidmaten van de Gereformeerde kerk in de Beemster:

...
Barent Pietersen Timmerman. aent Heerhuys.
Marcus Jansen aent herenhuys.
Carel Pietersen Timmerman. Aent heerenhuys.
...

Nergens op deze pagina van het register zijn de namen van de nieuwe lidmaten echter van een beroepsaanduiding voorzien en het is meer dan waarschijnlijk, dat de toevoeging 'Timmerman' moet worden beschouwd als een achternaam,¹² en wel als het Nederlandse equivalent van Fabritius (of, zoals een enkele maal wordt gezegd, Faber: timmerman), een gelatiniseerde versie die in de predikantentraditie van de familie paste.¹³ Carel en Barend moeten van het begin af als schilder zijn opgeleid en wel, zoals Bredius reeds concludeerde, door hun vader, die al in 1620 toestemming had gevraagd en gekregen 'om te mogen buyten den schooltijt den leedigen tijt tot syn schildersampt besteden'.¹⁴ Wij hoeven ons dus niet voor te stellen, dat Carel nog de beginselen van het vak moest leren toen hij als ongeveer 20-jarige in Rembrandts atelier kwam werken. Die periode kan overigens niet veel langer dan een jaar hebben geduurd: van na zijn huwelijk in de Beemster op 1 september 1641 tot het moment waarop hij, kort na de dood van zijn vrouw vóór 24 april 1643, weer in de Beemster terug is.

Deze conclusie uit de beschikbare gegevens is uiteraard van onmiddellijk belang voor het vaststellen van de fase in Rembrandts ontwikkeling die voor de vorming van Carels stijl van betekenis is geweest. En dan moet men Sumowski gelijk geven wanneer hij (evenals reeds Brown in zijn monografie) geen poging doet het minuscule oeuvre van Carel Fabritius uit te breiden met werken die uitgaan van Rembrandts stijl van de late jaren '30.¹⁵ Zo kan het niet anders of het door Sumowski aangevaarde werk wijkt nauwelijks af van de uit acht stukken bestaande groep die Brown accepteerde.¹⁶ De relatie met Rembrandts stijl wordt voornamelijk in de Warschause *Opwekking van Lazarus* gezocht maar zelfs in dat op Rembrandts vroege ets van hetzelfde onderwerp (B. 73) gebaseerde schilderij m.i. overschat: zozeer als de schrijver wil doen geloven (p. 979) staat dit werk niet in het teken van de *Nachtwacht*. Integendeel, men vraagt zich af welke bronnen Fabritius had voor zijn merkwaardig onruimtelijke opvatting en haast egaal gedempte tonwaarden. Enig, maar niet veel, nieuw licht op een rembrandtieke fase in Carels ontwikkeling kan misschien een schilderij werpen dat te laat voor Sumowski's publicatie te voorschijn kwam, een gesig-



1
Carel Fabritius, *Mercurius en Argus*, doek 73,5 × 104, gesigneerd. New York, coll. Richard L. Feigen

neerde voorstelling van *Mercurius en Argus* (afb. 1).¹⁷ Het laat de kunstenaar van een nog onbekende kant zien en tegenwoordigt een stijl fase die, naar het mij voorkomt, aan die van de *Opwekking van Lazarus* vooraf moet zijn gegaan. Vooral mag men hopen, dat een relatie tussen dit nieuwe schilderij en enige rembrandtieke tekeningen van hetzelfde onderwerp met een verwante compositie de weg zal wijzen naar de vroege tekeningen die Carel Fabritius moet hebben gemaakt.¹⁸ Met Rembrandts schilderijen toont de *Mercurius en Argus* slechts een verwijderde verwantschap, meer in de belichting dan in de figuren en de plooi-val; in de drastische typering van de dramatis personae spelen, evenals in de sierlijke plooiën van Mercurius' hemd, herinneringen mee aan een Lastman-achtige stijl zoals men die in het begin van de jaren '40 ook wel bij Eeckhout en Flinkc aantreft.¹⁹

Afgezien van twee copieën, waarvan één (no. 606) interessant is omdat zij waarschijnlijk een verloren werk (maar pas uit de Delftse jaren) weergeeft, voegt Sumowski een duidelijk gesigneerd en 1654 gedateerd *Borsbeeld van een vrouw in profiel* (no. 608) aan het werk toe; hij publiceerde het zich thans te Hannover bevindende schilderij al in 1968 in *Pantheon*, en wel als een tegenhanger van het z.g. zelfportret van 1654 in de National Gallery te Londen. Dit laatste denkbeeld heeft hij thans losgelaten maar nog steeds beschrijft hij de schildertechniek als daarmee overeenkomstig. Het is mij tot mijn spijt onmogelijk hem daarin te volgen, of zelfs maar te begrijpen wat hij bedoelt. Brown ging zover te betwijfelen of het hier om een 17de-eeuwsschilderij gaat,²⁰ iets wat ik wel geloof; maar evenmin als hij kan ik er iets Fabritius-achtigs in ontdekken. De overwegend vloeiende verfbehandeling

suggereert een materie die zich in het licht glanzend of doorschijnend voordoet, dit zeer in tegenstelling tot wat de ons van Fabritius bekende (overigens in menig opzicht zeer uiteenlopende) werken gemeen hebben: een stevige verfoedracht die de afgebeelde stoffelijkheden een karakter van opaciteit of zelfs dofheid geeft. Het schilderij verhoudt zich tot een Fabritius bij wijze van spreken als een Rubens tot een Rembrandt – en inderdaad lijkt het wel een product uit de late Rubensschool. Een Rubens-pastiche dus door Fabritius? De signatuur, hoe onberispelijk ook er uitzien, kan mij daar niet van overtuigen. Sumowski's reactie op Browns afwijzing van het schilderij is niet alleen vehement – 'ein unüberbietbares Beispiel für die selbstherrliche Hypertrophie der "Kennerschaft" über die Fakten!' – maar stelt ook de interessante vraag aan de orde, wat in dit verband 'Fakten' zijn. Signaturen? De ironie wil, dat juist in het geval van Carel Fabritius het belang van signaturen in verhouding tot stilistische homogeniteit bijzonder groot is geweest...

Zo blijft, bij alle kunsthistorische zelfverzekering, de figuur van Carel Fabritius in veel opzichten raadselachtig. In zijn (als vaker) eerder artistiek boeiende dan historisch verhelderende karakteristiek legt Sumowski vooral de nadruk op de tegenstelling tussen Fabritius' 'Ästhetisierung des Bildes' tegenover Rembrandts gebruik van het schilderachtige 'als Medium des Geistigen' (p. 980). Beide kunstenaars worden daarmee buiten enige historische samenhang gedefinieerd, en wat Fabritius betreft lijkt de geschiedenis Sumowski gelijk te geven: 'durch sein Verdienst, der Kunst für Gemüt oder Verstand eine Kunst bloss für das Auge entgegen gesetzt zu haben, geriet er bis zum Beginn des Impressionismus in Vergessenheit!'. Maar op de tegenstelling tussen beide valt wel wat af te dingen. Wortelt niet Fabritius' rijpe werk – van 'Farbformen und Farbdistanzen', zoals Su-

owski treffend beschrijft maar de kleurproducties juist in dit geval pijnlijk slecht illustreren – in een belangrijk aspect van Rembrandts werk uit het midden van de jaren '40? En zelfs voor de illusionistische trekken die Carels Delftse werk moeten hebben gekenmerkt, bood Rembrandt uitgangspunten waaruit de jongere zijn eigen consequenties kon trekken. Rembrandts voorbeeld en Fabritius' consequenties nader te analyseren blijft ook nu nog een dringende opgave.

Biedt Sumowski's beeld van Carel geen grote verrassingen, zijn Barent verschilt met 54 nummers ook niet veel van de auteur van 47 schilderijen die D. Pont in zijn proefschrift van 1958 beschreef. Nog altijd vertoont het beeld onduidelijkheden die men eigenlijk bij een zo ongecompliceerde, meestal onduidelijk herkenbare kunstenaar niet zou verwachten. Die onduidelijkheden betreffen, alweer, vooral het vroege werk. Het vroegst gedateerde schilderij, het *Portret van een jonge man met hoed* ('Zelfportret') van 1650 te Frankfurt (no. 598), toont iets van de indruk die Rembrandts in vlakken opgebracht helderrood, zoals in de *Heilige Familie* van 1645 te Leningrad, op de kunstenaar moet hebben gemaakt. Als bovendien de door Wegner geponeerde en door Sumowski aanvaarde toeschrijving van een te Boedapest bewaarde getekende copie naar een eerdere staat van Rembrandts in 1647 voltooid *Suzanna en de ouderlingen* te Berlijn²¹ juist is, laat zich Barents verblijf bij Rembrandt tamelijk nauwkeurig omstreeks 1646 dateren, ongeveer drie jaar na dat van zijn ruim 2½ jaar oudere broer, en weinig eerder dan de vermoede leertijd van Nicolaes Maes, die op verwante wijze op Rembrandts kleurgebruik reageerde. Omstreeks (p. 915) of kort na (p. 910) 1650, het jaar van het Frankfortse mansportret, dateert Sumowski nu de ongesigneerde *Verdrijving van Hagar* te San Francisco (no. 547). Over de toeschrijving drukt hij zich voorzichtig uit – 'kommt als Frühwerk von Barend Fabritius in Betracht' (p. 915) – en dat is begrijpelijk, gezien het wel rembrandtiek en duidelijk naar de late jaren '40 wijzende maar allerminst onduidelijk persoonlijk karakter van dit (in de compositie op Lastman gebaseerde) schilderij. De toeschrijving aan Barent lijkt mij alleen mogelijk bij een wat vroegere datering en in de chronologische nabijheid van andere ongesigneerde en ongebruikelijke rembrandtiek werken, met name de *Centurio Cornelius* te York (no. 562: 'um 1660')²² en de *Tobias en Anna* te Innsbruck (no. 555: 'um 1654 in direkter, begeisterter Reaktion auf die "Torwache" von Carel Fabritius in Schwerin'). De datering van deze groep zou, dunkt mij, in elk geval ruim voor 1653 moeten liggen, het jaar van het reeds geheel voor Barend typische schilderij met *Petrus in het huis van de centurio Cornelius* te Brunswijk (no. 550), waarin Sumowski overigens (anders dan Brown) nog volgens Wijnmans rijkelijk romantische interpretatie de beide broers met hun familie en overleden vader wil herkennen.

Hoe wankel de reconstructie van Barents vroege werk moge zijn, de door Sumowski meermalen aangeduide invloed van Carel op zijn jongere broer lijkt inderdaad een belangrijke factor te zijn geweest. In het Brunswijkse schilderij zou men misschien in de sterk geaccentueerde perspec-

tiefconstructie van de vloer tegels het voorbeeld van Carels Delftse werk mogen zien.²³ Nog interessanter uit dit oogpunt is het *Portret van een man als herder* ('Zelfportret') in de Weense Akademie der bildenden Künste (no. 586) dat, relatief rembrandtiek in de peintuur en verrassend Carel-achtig in het gegeven, zeker niet lang na 1654 – vroeger dan Sumowski meent – moet zijn ontstaan.

De hier toegeschreven werken die bij Pont nog niet voorkwamen zijn merendeels typisch voor de schilder maar waren destijds nog niet bekend. Het eerste geldt in mindere mate voor het reeds genoemde schilderij te York en ook niet in overtuigende mate voor een 'Selbstbildnis als Evangelist Johannes' in een Münchense verzameling (no. 588), dat gekenmerkt wordt door een pathos dat op zijn minst voor Barend Fabritius atypisch is.

Govaert Flinck

Wat Flinck in het bijzonder, vergeleken met de meeste andere Rembrandt leerlingen misdaan heeft, wordt niet helemaal duidelijk, maar hij kan bij de schrijver geen goed doen. 'Pflege von Beziehungen hielt er für wichtiger als künstlerische Selbstverwirklichung (...). Doch begnügte er sich nicht mit dem Wohlwollen der bürgerlichen Prominenz, die, reich und mächtig, für feudale Allüren schwärmte, Flinck diente sich auch den Oranieren und deren Verwandten in Nassau [!] und Brandenburg an' (p. 998). 'Er war (um sich modern auszudrücken) eher Bildermacher als Maler (...). Ohne existenzielle Tiefe und ohne formale Skrupel eignete er sich unübertrefflich zur Befriedigung gesellschaftlicher Bedürfnisse. Sein Erfolg war Paradoxon wie bei allen opportunistischen Nullen oder Kleingeistern (...)' (p. 999). En als een werk – de Amsterdamse *Jacob zegent Isaak* (no. 614) – eens een 'Gemalde ersten Ranges' blijkt te zijn, heet het: 'Er übertrifft auf unerklärliche Weise in jeder Hinsicht sich selbst' (ibidem). Het lijkt alsof de schrijver in Flinck in alle opzichten het negatief van zijn beeld van de miskende Rembrandt ziet en zijn romantische Rembrandtverering omslaat in een niet minder romantische Flinckverguizing.

Noch de biografie van de kunstenaar noch de omschrijving van zijn werk is daar wel bij gevearen – wat jammer is: in beide opzichten viel tegenover hem wat goed te maken na Von Moltke's oppervlakkige en chaotische monografie van 1966. Wat de biografie betreft in het kort het volgende. Nog steeds maken de door Baldinucci meegedeelde (van Bernard Keil afkomstige en dus redelijk betrouwbare) gegevens geen deel uit van de gangbare voorstelling van zaken, hoewel zij al door Broos en Meijer werden geciteerd.²⁴ Tezamen met wat Houbraken vertelt, geven zij een veel rijker en preciezer beeld dan het hier gebodene. Na zijn leertijd bij Lambert Jacobsz. in Leeuwarden kwam Flinck (met Baeker, dus waarschijnlijk in 1633) naar Amsterdam, 'daer Flinck, wyl hy daar zeer welvarende Bloedvrienden had wonen, ten eersten gelegenheit vond om proeven van zyn konst te geven' (Houbraken); die 'bloedvrienden' zullen, zo weten we na de onderzoeken van Dr. I. H. van Egghen en S. A. C. Dudok van Heel,²⁵ Flincks aangebouwde oom, de Doopsgezinde koopman Jacob Leeuw, en zijn gezin zijn geweest. Na een jaar in Rembrandts atelier trad Flinck,

vermoedelijk nog in 1634 in dienst van de kunsthandelaar Hendrick Uyenburgh (volgens Houbraken, bij Baldinucci: 'un certo mercante'), die hem goed betaalde maar hem naar zijn hand zette. Deze kocht voor een goede prijs van hem een *Verkondiging aan de herders* – het 1639 gedateerde schilderij in het Louvre (no. 615 bij Sumowski). Maar gaandeweg werd zijn roem zodanig, dat Flinck op zichzelf ging werken en voor zijn werk veel geld maakte. Hij volgde, volgens een wat eerdere passage, Rembrandt na in de kleur; maar in de tekening overtrof hij deze omdat hij zich daarop in het bijzonder had toegelegd, 'molto avendo perigrinato per la Fiandra, e molto faticato intorno alle pitture di valenti uomini di quelle provincie, e particolarmente d'Anversa.' Die studiereis moet, naar de werken te oordelen, hebben plaats gevonden tegen 1645, vóór de stijlverandering die zich manifesteert in het *Borstbeeld van een grijsaard* te New York en een *Mansportret* te Bonn uit dat jaar (nos. 682 en 700). Zij verklaart de (spiegelbeeldige) overeenkomst tussen Flincks *M. Curius Dentatus* van 1656 voor het Burgermeestersvertrek van het Amsterdamse Stadhuis (no. 638) en Rubens' *Aanbidding der koningen* voor de St. Michielsabdij (thans in het Museum voor Schone Kunsten) te Antwerpen; naar de Rubens is immers geen prent bekend die vroeg genoeg is om Flincks (nog niet eerder opgemerkte) gebruik van de compositie te kunnen verklaren. Zo'n reis illustreert tenslotte, meer in het algemeen, de keus waarvoor Rembrandts discipelen zich in de loop van de jaren '40 – en jongeren nog later – zagen geplaatst. Hun stijlverandering toe te schrijven aan een soort verraad draagt weinig bij tot ons inzicht in wat een crisis in de smaak moet zijn geweest, waarmee wellicht ook een crisis in Rembrandts eigen ontwikkeling in verband stond.²⁶

Met dat al is Flinck Rembrandt niet iets langer trouw gebleven dan Bol, wiens omzwaai naar de manier van Jacob Backer in 1643/44 plaats vond.²⁷ Daaraan kan worden toegevoegd, dat Flinck ook na zijn vertrek uit Rembrandts atelier (vermoedelijk 1634, uiterlijk 1636, het jaar van de eerste gesigneerde en gedateerde werken, door Sumowski gezien als het begin van zijn zelfstandigheid), nog jaren lang het contact met Rembrandt en diens werk moet hebben onderhouden. Niet alleen is b.v. zijn *Beuening* van 1637 (no. 612) niet denkbaar zonder het voorbeeld van Rembrandts grisaïlle van hetzelfde onderwerp te Londen, nog zijn 1640 gedateerde *Mansportret* in de verz. Thyssen-Bornemisza (no. 695) berust op Rembrandts *Portret van Herman Doomer* van hetzelfde jaar te New York, en Flincks 1643 gedateerde *Zelfportret* (no. 680; laatstelijk te Londen geveild 11 december 1985) is een parafraze van Rembrandts *Zelfportret* van 1640 te Londen. Sterker, wanneer hij daarbij een tegenhanger (no. 681) schildert, waarschijnlijk niet vóór 1645 (het jaar van zijn huwelijk), grijpt Flinck moeiteloos terug op de rembrandtische manier die hij juist waarvel heeft gezegd.

Het vroegste rembrandtische werk is hier o.a. vertegenwoordigd door twee werken, beide m.i. werkplaatscopieën uit Rembrandts atelier die geheel ten onrechte de naam van Flinck dragen. Het ene is (een aandeel in?) de Münchense variant van Rembrandts 1635 gedateerde *Offer van Abraham* te Leningrad, met zijn merkwaardige en nooit afdoende

verklaarde opschrift 'Rembrandt. verandert. En over geschildert. 1636.' (no. 611). De naam van Flinck lijkt hier om twee redenen misbruikt: zijn typische stijl – deegachtig en wat onbestemd in het modelle van de vorm – is in de zeer gedecideerde schilderwijze nergens te herkennen, en in 1636 was Flinck het stadium van de atelieropzeker ontgroeid (zie hierboven). Het andere werk is de *Paulus* te Wenen (no. 643), waarvan Rembrandts originele versie, thans onbekend, ongetwijfeld eveneens omstreeks 1635 geschilderd moet zijn; ook hier is Flinck noch in de conceptie noch in de uitvoering te herkennen. Flincks vroege rembrandtische werk moet er anders hebben uitgezien, als men een reconstructie mag geloven die vooral gebaseerd is op een vergelijking met het portret van zijn neef Dirck Jacobsz. Leeuw van 1636 (no. 658).²⁸

Dat Flincks gesigneerde of anderszins onbetwifelbare werken het beeld geven van een zeer doelbewust kunstenaar kan men (daarin heeft Sumowski gelijk) niet volhouden. Zowel vóór als na 1644/45 doen zich stilistische wendingen voor die hem meermalen als een eclecticus doen kennen. In de rembrandtische fase alleen al gebeurt er stilistisch meer dan in een evidente logica lijkt te passen. Sumowski's heldhaftige pogingen tot het vormen van groepen en het verdelen van die groepen over de jaren zijn niet altijd even overtuigend. Is b.v. de *Isaak zegent Jacob* te Leeuwarden (no. 613) werkelijk omstreeks 1637, één jaar voor het Amsterdamse schilderij met hetzelfde onderwerp (no. 614), geschilderd? Het is moeilijk te geloven; zo ergens dan is hier invloed van Lambert Jacobsz. aan te nemen en een datering vlak vóór Flincks werkzaamheid bij Rembrandt ligt meer voor de hand. Maar de auteur maakt het probleem nog moeilijker dan het al is door al te royaal te zijn met het toeschrijven van ongesigneerde werken. Dat geldt voor enige historiestukken,²⁹ voor een aantal portretten³⁰ en vooral voor een reeks tronies die, meer of minder rembrandtisch, tot een dergelijke toeschrijving onvoldoende aanleiding geven en gedeeltelijk niet meer zijn dan 'afgekeurde' Rembrandts.³¹

Het landschap is bij Flinck, evenals trouwens bij Rembrandt en in zijn atelier, een probleem op zichzelf, waaraan deel 111 van het Rembrandt-*Corpus* aandacht zal schenken. Hier kan alvast erop worden gewezen, dat naast het kort geleden bekend geworden, gesigneerde en 1637 gedateerde *Landschap met brug en ruïne*, thans in het Louvre, en het tot voor kort Rembrandt genoemde *Landschap met obelisk* van 1638 of '39 in het Stewart Gardner Museum te Boston (nos. 718 en 719) ook een compositorisch met het eerste en picturaal met het laatste verwant *Landschap met ruïne* bij Spencer A. Samuels te New York tot Flincks werk kan worden gerekend (afb. 2).³² In de compositie en vooral in het centrale motief spelen hier kennelijk nog herinneringen aan Flincks eerste leermeester Lambert Jacobsz. mee, die in 1636 was gestorven. Dat zulke motieven Flinck vaker bezig hielden, blijkt ook uit een tekening met een zeer verwant gegeven, die door Sumowski overtuigend aan hem is toegeschreven.³³

Abraham Furnerius

Met (Carel) Fabritius wordt Furnerius door Samuel van



2

Hoogstraten genoemd als zijn medeleerling bij Rembrandt; die leertijd moet dus in de vroege jaren '40 zijn gevallen. Furnerius, zoon van een Rotterdamse chirurgijn/organist en zwager van Philips Koninck, stierf al in 1654 op ongeveer 26-jarige leeftijd, in hetzelfde jaar als Fabritius maar nog jonger dan deze. Van zijn landschapstekeningen is een niet onaanzienlijk aantal bekend;³⁴ een deel daarvan vertoont verwantschap met Rembrandt zowel als met Koninck. Maar hij moet ook landschappen hebben geschilderd: in 1673 bezit zijn broer (?) er drie benevens nog 'twee kleyne' stukken.³⁵ Gesigneerde schilderijen zijn echter niet bekend. Sumowski komt met één toeschrijving, een *Boslandschap* (no. 720) dat weliswaar in het motief lijkt op sommige tekeningen maar (naar de reproductie te oordelen) noch met Rembrandt noch met Koninck iets te maken heeft. Ik zou geneigd zijn Furnerius' (ongetwijfeld niet zeer talrijke) schilderijen allereerst te zoeken onder de achterhaalde Rembrandt- of Koninck-toeschrijvingen.³⁶

Aert de Gelder

Het ietwat toberige dat de meeste Rembrandt-leerlingen aan de 'Auseinandersetzung' met het grote voorbeeld overhouden, ontbreekt bij Aert de Gelder geheel. Hij ontleent onbekommerd maar maakt overal iets geheel eigens van. 'Finanziell unabhängig, brauchte er künstlerisch keine Rücksicht auf Zeit und Publikum zu nehmen. Das erklärt vieles an seiner Malerei', zegt Sumowski (p. 1154). Misschien wel veel maar niet alles. Misschien wel De Gelders afwijzing van iedere 'Feinmalerei' en alle klassieke voorbeelden, maar niet de suprematie van wonderlijk fijne, soms haast etherische kleur, of het raffinement waarmee verschillende verflagen over elkaar worden gelegd, door Sumowski enthousiast beschreven (pp. 1156-1157). Ook niet de wonderlijke, haast storende houterigheid die soms zijn figuren

2

Govaert Flinck, *Landschap met ruïne*, paneel 40,8 × 57,2 cm. New York, coll. Spencer A. Samuels

bevangen houdt, de haast caricaturale typering (niet alleen van bijfiguren), of de onbehouwenheid van sommige halffigurige composities (die misschien wel de aanleiding vormde tot het vernisjden van enkele daarvan: nos. 731, 786, 787). Als verschijning in zijn tijd blijft De Gelder, ook als men een zeker isolement in Dordrecht in aanmerking neemt, een verwonderlijk fenomeen; als artistieke persoonlijkheid weet Sumowski hem – evenals eerder Bol en Van den Eeckhout – uitstekend te typeren en in zijn ontwikkeling te volgen.³⁷ Iets vaker zou de nadruk mogen worden gelegd op het steeds, tot ver na 1700, opduiken van herinneringen aan motieven uit Rembrandts werk, zoals in de oorspronkelijk uit 22 (!) stukken bestaande Passie-serie die de kunstenaar volgens Houbraken in 1715 voltooide en waarvan thans nog 12 stukken (2 in Amsterdam, 10 in Aschaffenburg) bekend zijn. Hier, evenals in verwante werken zoals de *Droom van Jacob* in Dulwich of de *Doop van Christus* te Cambridge (nos. 781 en 782), heerst de late stijl van de schilder, gekenmerkt door een haast visionaire behandeling van ruimte en licht, die soms aan Doré herinnert, dan weer aan Goya. Het zwakke punt, het enige dunkt mij, in Sumowski's behandeling ligt ook in dit geval in het probleem van het vroege werk en de relatie tot Rembrandt. Uiterlijk in 1662 moet De Gelder, 17 jaar oud, na een leertijd bij Samuel van Hoogstraten in Dordrecht in Rembrandts atelier zijn komen werken. Terecht herinnert Sumowski (p. 1157) aan de onvergetelijke, tot in het late werk bespeurbare indruk die de *Claudius Civilis* op de schilder moet hebben gemaakt. Het vroegst gedateerde werk was tot nu toe de 1671 gedateerde *Ecce homo* te Dresden (no. 723), een heel persoonlijk

getinte compilatie (zoals Sumowski aantoon) uit diverse etsen van Rembrandt, vooral diens *Ecce homo* (s. 76) uit de jaren '50. Sumowski laat nu daaraan voorafgaan twee ongedateerde werken – een oudtestamenteische scène in het Stedelijk Museum te Brussel en een 'Prediking van Christus' (m.i. eerder: *Prediking van Johannes de Doper*) in een Romeinse verzameling (nos. 721 en 722) – en wel wegens de vermeende datering 1665 op een doek met een vrouwefiguur (Esther?) in de Hannema-de Stuers Fundatie op kasteel Het Nijenhuis bij Heino (no. 784). Wie dit schilderij ziet moet tegen dat jaartal de grootst mogelijke argwaan koesteren: de lichtbehandeling is geheel on-rembrandtiek en de kleur, met fletsrode accenten temidden van grijzen, bruinen en koel groen, zoals b.v. in het 1685 gedateerde *Portret van Ernestus van Beveren* te Amsterdam (no. 804) – plaatst het werk zonder twijfel in De Gelders rijpe tijd, vermoedelijk de jaren '80; het costumeert terug in enige Esther-scènes (nos. 743-745) waarvan één het jaartal 1684 draagt. En inderdaad, op het schilderij zoals het zich anno 1986 vertoont is van de datering alleen het cijfer 5 aan te treffen. Als uitgangspunt voor De Gelders vroege werk kan het stuk te Heino niet dienen. Voor dat doel blijven dan alleen over twee kleine portretten op paneel die zich sinds 1984 in het Louvre bevinden (nos. 798 en 799) en door Sumowski op grond van het afgebeelde costumeert in de tweede helft van de jaren '60 worden gedateerd. Behalve door hun tamelijk summier uitvoering treffen zij door twee eigenaardigheden: door de zelfstandigheid van het rood als locale kleur (vooral in het mansportret) en door het effect van een hoge lichtinval, waardoor de schaduwwerking in de koppen voornamelijk tot de oogkasen beperkt blijft en men de indruk krijgt van ietwat overbelichte maskers, waarin de grote irissen zich als donkere gaten voordoen. Onder erkenning van verschillen in schilderwijze, doet mij dit effect steeds weer denken aan het indertijd als zelfportret van Rembrandt door de Staatsgalerie te Stuttgart verworven schilderij (afb. 3) dat aanleiding gaf tot een geruchtmakende discussie over 'vals of echt' maar ook tot vruchtbaar natuurwetenschappelijk onderzoek. Het resultaat was in elk geval dat van een vervalsing niet meer gesproken werd – maar was het daarom een werk van Rembrandt? Een hooggestemd betoog van Cornelius Müller-Hofstede³⁰ vond eigenlijk alleen weerklank bij Bauch, die het in 1966 onder de door hem erkende werken opnam. Voor het overige reageerde men terughoudend en bleef onzekerheid bestaan. Kan de jonge De Gelder in Rembrandts werkplaats zo begonnen zijn? Het is op zijn minst denkbaar, temeer als men aanneemt, dat het schilderen van de meester een niet ongebruikelijke bezigheid voor aankomende schilders in Rembrandts atelier schijnt te zijn geweest.³¹

Reynier van Gherwen

Als men overeenkomstig Sumowski's plausibele veronderstelling aanneemt, dat Van Gherwen in het midden van de jaren '40 één van de deelnemers was aan het modeltekenen in Rembrandts atelier, zal hij ongeveer 1625/30 geboren zijn, weinig eerder dan Nicolaes Maes, en niet ouder zijn geweest dan 30 à 35 jaar toen hij, lid van de schildersconferentie Pictura te Den Haag, daar in 1661/62 overleed. Dat



3 Hier toegeschreven aan Aert de Gelder, *Portret van Rembrandt*, doek 68 × 56,5 cm. Stuttgart, Staatsgalerie

maakt het begrijpelijk, dat van hem maar drie gesigneerde werken zijn te melden.³² een smallere basis voor verdere toeschrijvingen. Het belangrijkste daarvan bevindt zich in München, een groot doek met Abraham en Isaak vóór het offer (no. 818), qua formaat te vergelijken met Rembrandts *Offer van Abraham* te Leningrad en qua opvatting haast te beschouwen als een machteloze kritiek daarop – het droevig samenzijn van een oude en een jonge man waarbij een engel om een hoekje kijkt. Hiermee verbindt Sumowski de toeschrijving van een vroeger Maes geheten *Ecce homo*, eveneens in groot formaat, te Boedapest (no. 819). De gedachtengang is heel begrijpelijk, vooral gezien de behandeling van het naakt, maar de wat vage karakteristiek van de bijfiguren en het her en der gebruikte heldere rood vormen elementen die in het Münchense stuk zo niet voorkomen. Om deze te verklaren neemt Sumowski invloed aan van de vroege Maes, met name het grote aan hem toegeschreven schilderij met *Christus de kinderen zegenend* in de National Gallery te Londen. Dat zou betekenen dat Van Gherwen na het Münchense schilderij in enigszins ander vaarwater terecht zou zijn gekomen en dat eventuele andere werken in 'Dordtse' richting gezocht zouden moeten worden. Men is in dat verband benieuwd, waar Sumowski de grote *Bespotteling van Christus* in de Ermitage (cat. no. 6242 als School van Rembrandt) zal plaatsen, die op zijn minst met het stuk te Boedapest veel gemeen lijkt te hebben. Maar vooral denk ik aan een tamelijk heterogene groep die in dit deel onder de naam van Samuel van Hoogstraten verschijnt, zoals het vroeger als diens zelfportret (hier als portret van Willem

Drost!) beschouwde werk vroeger in de collectie Sidney van den Bergh (no. 853) en de z.g. *Orator* (hier: zelfportret) uit Panshanger, thans te Manchester (no. 857). Vooral dit laatste stuk, vroeger een vermaarde Rembrandt en later o.a. aan Maes toegeschreven, heeft bij Hoogstraten niets te zoeken – is ook volstrekt geen 'Beispiel für die Trompe-l'oeil-Malerei' – en past beter in het beeld van een door Maes beïnvloede Van Gherwen.

Het tweede gesigneerde werk, een *Jonge man met barel* te Wenen (no. 821) zou vóór deze vooralsnog hypothetische Maes-fase moeten zijn ontstaan. Sumowski dateert het dan ook in het midden van de jaren '40 en laat daarbij een *Jongeman met barel* te Brunswijk (no. 822) aansluiten. Dat lijkt geen gelukkige gedachte: dit laatste, extreem glad en poezelig geschilderde werk vertoont alleen in het motief overeenkomst met het Weense schilderij. Het derde en laatste gesigneerde werk, een *Viele figuren* in halffiguren (no. 820), is in onderwerp en uitvoering 'derb' te noemen; Sumowski plaatst het in de laatste jaren (ca. 1655/60), blijkbaar omdat uit die periode geen werk van Van Gherwens hand bekend is. Het is ook denkbaar dat het een product is van de kunstenaar die juist zijn eerste leertijd achter de rug had en Rembrandts atelier nog niet had betreden. Werken uit een pre-rembrandtieke fase kennen we immers nu ook van Bol en Horst (zoals naar aanleiding van deze laatste hieronder te sprake zal komen).

Een verdere uitbreiding van Van Gherwens werk is voorlopig nauwelijks te verwachten. De weinig markante persoonlijkheid die zich in de drie gesigneerde stukken manifesteert, het eclecticisme dat hem (zeker als hij ook de auteur van de *Ecce homo* te Boedapest is geweest) eigen was, vormen daarbij een geducht obstakel.⁴¹ Ook een toegang via de tekeningen, zoals ik die bij Drost heb menen te vinden⁴² en ook, zoals hieronder ter sprake komt, bij Hoogstraten, is in dit geval niet veelbelovend. Sumowski zelf heeft in Besançon een compositieschets voor de *Abraham en Isaak* herkend⁴³ maar niet één andere tekening die hierbij evident aansluit; ik vermoed dat in dit opzicht de rembrandtieke naaktstudies uit de jaren '40 nog de meeste mogelijkheden zouden bieden.

Samuel van Hoogstraten

Als er onder Rembrandts volgelingen één eclecticus is geweest, dan wel Samuel van Hoogstraten; met hem vergeleken is Flink een markante persoonlijkheid. Ook in zijn streven naar maatschappelijk aanzien – bij Keizer Ferdinand III en, zonder succes, bij Karel II van Engeland – deed hij bepaald niet voor Flink onder. Toch maakt Hoogstraten niet Sumowski's woede gaande zoals Flink dat deed; hij geeft de schrijver slechts aanleiding tot begripvolle kritiek: '...ein intelligenter Künstler, der sich als Dichter und Theoretiker, im Wort treffend zu äussern vermochte. In der Malerei wirkte sich das verstandesmäßige Moment seines Naturells problematisch aus (...) ihm fehlte Eigenart' (p. 1286). En later worden de wijze woorden van Houbraken geciteerd: 'Myn Meester S. v. Hoogstraten bezat een groot verstant, in by na alle zaken; inzonderheit verstant hy de grontregels der Konst, zoo volkomen in allen deelen, dat ik niet geloof dat 'er iemand na hem dezelve beter verstaan

heeft; maar, hy was daarom geen hoogvlieger in de behandeling van de zelve.' Daarvan legt eigenlijk het hele werk getuigenis af en ik volsta wat de latere productie betreft ermee te wijzen op een belangstelling voor illusionisme die zich in verschillende fasen op heel uiteenlopende manieren manifesteert: in de jaren 1652-'5 in trompe-l'oeil-stilleven die de keizer in verrukking brachten,⁴⁴ omstreeks 1660 in een aantal perspectiefkastjes waarvan de National Gallery een compleet specimen bezit (nos. 887 e.v.) en daarbij min of meer aansluitende interieurs,⁴⁵ en tenslotte in levensgrote wandbespanningen met (soms fascinerende) fantasie-architectuur (nos. 895-903).

Beperkt men zich tot de jonge Hoogstraten en zijn verhouding tot Rembrandt, dan zijn er al problemen genoeg. Na de dood van zijn vader en eerste leermeester, Dirck van Hoogstraten, in december 1640 kwam de nog geen 14-jarige Samuel, naar men mag aannemen in de loop van 1641, uit Dordrecht naar Rembrandts werkplaats in Amsterdam. De eerste gesigneerde en gedateerde schilderijen stammen uit 1644 (werken in Rotterdam en het Museum Bredius, nos. 849 en 847, het laatste waarschijnlijk inderdaad een zelfportret). 'Damals war seine Ausbildung abgeschlossen. Doch kehrte er erst im April 1648 nach Dordrecht zurück. Zunächst ist er, von Anfang an pädagogisch begabt, Assistent Rembrandts gewesen' (p. 1286). Waarschijnlijk viel de terugkeer naar Dordrecht iets vroeger: 12 april 1648 vormt slechts een terminus ante quem gebaseerd op de dag waarop Samuel samen met een zuster in de Doopsgezinde kerk te Dordrecht werd gedoopt en de Dordtse archivaris Veth, die dit gegeven in 1889 in *Oud-Holland* publiceerde, meende dat hij toen 'waarschijnlijk geruime tijd in Dordrecht terug' was. Maar dat neemt niet weg, dat Hoogstraten de ontwikkelingen in Rembrandts atelier tot 1645/46 goed moet hebben gevolgd. Dat blijkt vooral uit tekeningen die kennis verraden van Rembrandts Münchense *Aanbidding der herders* van 1646, en het daarmee verband houdende schilderij van 1647 thans te Dordrecht. Bovendien heeft Sumowski in het vijfde deel van zijn *Drawings of the Rembrandt school* een aantal naakttekeningen die behoren tot een groep met Rembrandts etsen v. 193, 194 en 196 van 1646 te verbinden leerlingen-tekeningen aan Hoogstraten toegeschreven, zodat de voorstelling van de nog geen 20-jarige kunstenaar als een jarenlange atelier-assistent – zoals Bol eerder moet zijn geweest – inderdaad aantrekkelijk wordt. Vreemd blijft dan evenwel het voorkomen van Hoogstratens signatuur op de hierboven genoemde schilderijen van 1644, op schilderijen van 1645 (nos. 851 en 858) en op een tekening van 1646.⁴⁶ Het weinige dat over deze materie bekend is wijst immers erop, dat het atelierassistenten verboden was met hun eigen naam te signeren.⁴⁷

In de reeds genoemde *Aanbidding der herders* van 1647 te Dordrecht en een 1649 gedateerde *Ongelovige Thomas* te Mainz (no. 824) bedient de schilder zich van rembrandtieke materiaal, dat hij op een eigen, wat contrastarme manier verwerkt. De gronden die Sumowski voor de toeschrijving van ongesigneerde werken aanvoert lopen nogal uiteen: soms betreffen zij de stijl van de schilderijen (meest 'tronies', al of niet als zelfportretten beschouwd), soms de costumering, soms (in het geval van zelfportretten) de physiognomie van



4 Toegeschreven aan Samuel van Hoogstraten, *Portret van een over een onderdeur leunende jongen met hoed*, rood krijt, pen en inkt, gewassen 23,7 × 18,7 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

de voorgestelde. Afgezien van enkele m.i. moeilijk aanvaardbare Rembrandt drop-outs⁴⁸ en andere vanouds erkende problemen,⁴⁹ ontstaat een verdedigbaar, zij het nog allerminst overzichtelijk, geheel. Interessant is de toeschrijving van een meestal Maes genoemd *Portret van een over een onderdeur leunende jongen met hoed* in de Hermitage (no. 856). Zij is het logisch uitvloeisel van Sumowski's herkenning van de ontwerptekening voor dit schilderij (afb.4), die door Bock-Rosenberg gecatalogiseerd werd als Ploos van Amstel.⁵⁰ Het schilderij vertoont een karakteristieke neiging tot illusionisme (in de met het beeldvlak haast samenvallende wand) gecombineerd met een stilering van de figuur en een onmiskenbaar rembrandtische licht- en kleurbehandeling. Men zou zich ook de compositie kunnen voorstellen als door Rembrandts voorbeeld geïnspireerd, denkend aan het 'Rembrandt f. 1645' gemerkte schilderij met een *Jonge vrouw achter een onderdeur* te Chicago (afb.6)⁵¹ – ware het niet dat de toeschrijving van dat schilderij aan Rembrandt, die reeds door Gerson werd betwijfeld, buitengewoon onaannemelijk is. De grondgedachte beantwoordt aan een wat eerdere fase in Rembrandts ontwikkeling en is te vergelijken met de figuren van Nicolaes van Bambeeck en Agatha Bas in hun portretten van 1641 (Brussel en Buckingham Palace). Maar men hoeft slechts het schilderij te Chicago te vergelijken met het eveneens 1645 gedateerde *Leunende meisje* te Dulwich – waarvan de toeschrijving aan Rembrandt toch niet kan



5 Toegeschreven aan Samuel van Hoogstraten, *Zittende jonge vrouw*, zwart en rood krijt, pen en inkt, gewassen 20,5 × 15,7 cm. Parijs, Bibliothèque Nationale

worden betwijfeld! – om te zien hoezeer dit laatste werk qua opvatting en schildertechniek de toeschrijving van dat te Chicago uitsluit. De gedachte dat dit stuk niet als Hoogstraten voorbeeld maar, evenals het jongensportret in de Ermitage, als werk van hemzelf beschouwd kan worden, is minder stoutmoedig dan hij lijkt. Niet alleen bestaat tussen beide schilderijen overeenkomst in de stilering van gezicht en handen maar bovendien keert de jonge vrouw als model, met verwante gelaatsuitdrukking en eveneens haast frontaal gezien, terug in een tekening in de Bibliothèque Nationale die, alweer door Sumowski, als werk van Hoogstraten is herkend (afb.5).⁵² Indien het van zijn hand is, voegt het schilderij te Chicago aan Sumowski's beeld van de kunstenaar een element toe: de tot een geometrisch patroon neigende vereenvoudiging van de vorm en het spelen met lichtere en donkerder vlakken als aanduiding van ruimtelijk verspringende plans – beide trekken die, op de Rembrandt van 1641 gebaseerd, vooruitlopen op de jonge Maes.

Hoogstraten lijkt typisch een kunstenaar te zijn geweest die, met zijn grote mogelijkheden en steunend op een hem aansprekend voorbeeld nu en dan tot een verrassend hoogtepunt kon komen maar die niet beschikte over de gave op een ingeslagen weg een eigen visie verder te ontwikkelen. '... ihm fehlte Eigenart': Sumowski's karakteristiek behoudt haar geldigheid.



6
Hier toegeschreven aan Samuel van Hoogstraten, *Jonge vrouw achter een onderdeur*, doek 101,5 × 84 cm. Chicago, Art Institute

Gerrit Willemsz. Horst

De korte loopbaan van Horst – hij was ongeveer 40 jaar toen hij in 1652 stierf – betekende niet 'een groot verlies voor de kunst' maar hij bevat wel leerzame elementen. In de eerste plaats is Horst één van de weinige kunstenaars wier leerlingcontract bewaard is gebleven.⁵³ Hieruit blijkt, dat zijn vader hem in juli 1626 voor zes jaar in de leer deed bij een zekere Antoni Hendricksz., die 'Schilder van het Oude Mannenhuis' wordt genoemd en dus misschien als grofschilder aan de kost kwam.⁵⁴ Als alles volgens plan is verlopen, is die leertijd medio 1632 geëindigd. En inderdaad: uit 1633 dateert Horsts vroegst bewaard gebleven werk, een pijnlijk onhandig geschilderde *Filosoof* te Calais (no. 918), waaraan Sumowski nog twee niet minder zwakke schilderijen weet te verbinden (nos. 919 en 905). Zijn conclusie is nu echter hoogst merkwaardig: Horsts leerjaren bij Rembrandt zouden vóór 1633 moeten liggen en de jonge Horst zou al met de Leidse Rembrandt in contact hebben gestaan. Dit berust op een misverstand. Evenals alle ons bekende Rembrandt-'leerlingen', Jouderville misschien uitgezonderd, heeft ook Horst zich pas na zijn eigenlijke leertijd bij Rembrandt aangesloten en hoogstens (maar zelfs dat is in dit geval niet zo evident) als assistent in het atelier gewerkt, zoals wij dat van Flinck, Bol, Fabritius, Hoogstraten e.t.q. mogen aannemen. Het vroegere werk vertoont, anders dan Sumowski meent, geen spoor van enige rembrandtieke stijl,⁵⁵ evenmin als het vroegste gesigneerde werk van Bol

dat doet. In dat geval loste Sumowski het probleem op door het schilderij⁵⁶ niet als werk van Bol te erkennen, in het geval van Horst construeert hij een relatie tot Rembrandt waarvoor de schilderijen niet de minste aanwijzing bevatten.

Het eerst volgende gesigneerde werk is het 1638 gedateerde schilderij met de *Zegening van Jacob* te Dulwich (no. 908), een groot maar nauwelijks minder troosteloos werkstuk dat echter duidelijk is gebaseerd op Flincks versie van het zelfde thema te Amsterdam (no. 614) of een ander rembrandtieke voorbeeld en onmiskenbaar een door de Rembrandt-kring bepaalde ambitie weerspiegelt. Het is mogelijk, dat enige stukken die ons haast als parodieën op Rembrandt aandoen (nos. 906 en 907) daaraan voorafgingen. Maar noch hierin noch in enige door Sumowski omstreeks 1640 gedateerde, meest grote tot zeer grote, schilderijen (nos. 909-911) valt een zodanige aanpassing aan Rembrandts stijl te bespeuren, dat een werkzaamheid in diens atelier erg aannemelijk wordt. Die wordt nog onwaarschijnlijker wanneer men in aanmerking neemt, dat rembrandtieke tekeningen, zoals wij die (mede dankzij Sumowski) van de meeste volgelingen kennen en zoals die vermoedelijk het middel bij uitstek vormden om een stilistische aanpassing van de jonge schilder aan de ateliergewoonten te bewerkstelligen, in het geval van Horst niet bekend zijn.⁵⁷

Niettemin blijft Horst behoren tot de 'Rembrandt-Schule' in ruimere zin, ook na 1640. Zijn bijbelse voorstellingen hebben dan nog meer te maken met Bol dan met Rembrandt zelf (nos. 913, 915-917),⁵⁸ terwijl eigenaardige genretaferelen (nos. 921-924) soms herinneren aan het werk van Bernard Keil, de Deen die in de jaren '40 bij Rembrandt werkte. (Is no. 923, *Kaartspelende jongens*, vroeger te München, niet een werk van Keil uit zijn Amsterdamse jaren?). Het grote schilderij met de *Rustende jager* van 1649, dat tot voor kort het trappenhuis van het Museum Bredius sierde, zal met zijn wat lege maar eigenaardig fascinerende vormen en volstrekt onrembrandtieke coloriet (hier niet zeer treffend gereproduceerd) velen van ons nog voor de geest staan.

Isack Jouderville

Met voorbijgaan van de Holsteiner Heinrich Jansen – een 'Kleinmeister der Rembrandt-Schule' (p. 141B) maar niettemin aanleiding tot de vernuftige toeschrijving van een *Christus in de storm* te Chicago (no. 929) – komt de lezer bij de J. van Isack Jouderville (of: Joudreville, zoals Sumowski schrijft, in navolging van een in de 17de eeuw ook wel voorkomende spelling). Doordat hij wees werd en zijn voorgeden aan de Leidse weeskamer nauwkeurige verantwoording van voor hem gedane uitgaven verschuldigd waren, is Jouderville verreweg de best gedocumenteerde Rembrandt-leerling geworden. Maar het bestaan van die gegevens, in hoofdzaak door Bredius in zijn *Künstler-Inventare* gepubliceerd,⁵⁹ verplicht wel tot accurate weergave. De documenten van de Weeskamer beginnen uiteraard pas op het moment waarop Isack wees wordt – eind 1629 – en wij weten dus juist niet wanneer zijn leertijd bij Rembrandt begon, zoals Sumowski de lezer wil doen geloven (noch trouwens met zekerheid of daaraan een leertijd in een ander atelier voorafging). De door Rembrandts kwitanties ad f 50.– per

half jaar bestreken periode bedraagt niet één maar twee jaar, van november 1629 tot november 1631. De samenstelling van het kleine oeuvre van deze leerling – een echte leerling ditmaal, zij het 'ohne jedes kreative Moment' (p. 1434) en bovendien alweer jong gestorven – wijkt nauwelijks af van het sinds de verschijning van het eerste deel van *A corpus of Rembrandt paintings* in 1982 gangbare beeld⁶⁰ en twee voorgestelde uitbreidingen kunnen niet ten volle overtuigen. Een *Jonge vrouw met liedboek bij kaarslicht* te Rijssel (no. 946) wil zich, ondanks zekere overeenkomsten met het werk van Jouderville, toch niet recht daarin voegen en een *Jonge man met gevederde baret, borstkuras en zwaard* (no. 950; een driedubbele vanitasfiguur!), laatstelijk in 1983 in Londen geveild (en in 1924 als Rembrandt bij Goudstikker) put weliswaar uit soortgelijke bronnen als Jouderville maar mist de karakteristieke van die diens hand: het Dou-achtig gecomponeerde schilderij stelt andere en vreemde vragen, waarop de auteur niet ingaat.⁶¹ Elke voorstelling van de chronologie van het werk hangt o.a. af van de vraag, hoe lang Jouderville bij Rembrandt, eerst in Leiden en vervolgens (zoals ook Sumowski aanneemt) in Amsterdam heeft gewerkt en wanneer hij, als zelfstandig schilder, een werk als de gesigeneerde *Jonge man te Dublin* (no. 940) kan hebben gemaakt. Als White en Boon met recht zijn signatuur hebben gelezen op een ets naar Rembrandts *Bellenblazende Cupido* van 1634,⁶² betekent dit dat hij in dat jaar nog in Rembrandts onmiddellijke omgeving maar blijkbaar toch al met een zekere zelfstandigheid werkzaam was. De om het schilderij te Dublin te groeperen werken zouden dan, iets later dan Sumowski meent, in en na het midden van de jaren '30 geplaatst moeten worden; daarmee zou Sumowski's bezwaar tegen de lezing van de *Lachende man* in het Museum Breidius (no. 941) als zelfportret vervallen: de afgebeelde zou

dan geen 20-jarige hoeven te zijn! De directeur op voorbeelden van Rembrandt uit de jaren 1629-'31 teruggaande werken (nos. 942, 947 en 949, benevens de in noot 60 genoemde 'Rembrandts') en uiteraard de aan Jouderville toegeschreven copieën naar Rembrandt horen dan in en kort na 1631 thuis. Tot die copieën reken ook Sumowski die naar Rembrandts *Zelfportret met poedel* in het Petit Palais, en wel naar de in 1631 te dateren eerste staat van dat schilderij (met te lange benen en zonder poedel). Niet onmogelijk maar minder overtuigend is de toeschrijving van een copie naar de *Berouwvolle Judas*, die zich in Praag bevindt (p. 1438 onder no. 948),⁶³ geheel onmogelijk die van een andere copie naar hetzelfde voorbeeld, een bruikleen van de Rijksdienst Beeldende Kunst aan het Rembrandthuis (ibidem).⁶⁴ Zoveel is intussen wel duidelijk, dat Jouderville het grootste deel van zijn korte loopbaan heeft gewerkt bij de gratie van Rembrandts voorbeeld, woekerend met motieven en recepten die hij daaraan ontleende. Zijn latere producten, waarvan alleen enkele haast amateuristische interieurs zijn herkend,⁶⁵ doen hier niet te zake.

Halverwege de vier delen van Sumowski's werk kan de lezer zich van het totale effect van deze stoumoedige onderneming uiteraard nog geen afgerond beeld vormen. Wel is echter duidelijk geworden, dat de werkkraacht en de scherpzinnigheid waarmee het weerbarstige materiaal is verzameld en geordend ervoor borg staan, dat het gebodene een mijlpaal in het onderzoek betreffende de Rembrandt-school zal vormen. Reeds nu zal niemand meer over de leerlingen van A tot J kunnen schrijven zonder zwaar in de schuld te staan bij Werner Sumowski.

J. Bruyn

NOTEN

¹ *Oud Holland* 98 (1984), pp. 146-162. Evenals die bespreking is ook deze te beschouwen als een uitvoerig deel van het Rembrandt Research Project, waaraan ik, tezamen met mijn mede-auteurs, sinds 1968 door Z.W.O. in staat ben gesteld te werken.

² Over het spreekwoord 'de hond vlooiën' (zijn tijd in ledigheid verdoen) zie H.-J. Raupp in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), p. 414. Op een vergissing berust de identificatie van het onderwerp van no. 828 (Hoogstraten), waar blijkens de palmtak niet de Verkondiging van Christus' geboorte maar de Aankondiging van Maria's dood is voorgesteld, een typisch Rooms-Katholiek onderwerp (evenals no. 829; de Opvoeding van de Heilige Maagd).

³ W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School* 111, New York 1980, no. 601.

⁴ Daarvoor komt niet Lastman zelf in aanmerking, die al in 1633 stierf, toen Van den Eeckhout 12 jaar oud was. Eerder Claes Moeyaert, wiens tekeningen wel eens met die van Van den Eeckhout worden verward; vgl. krijttekeningen van de *Hemelvaart* in Leiden en de *Kruisoprichting* te Wenen, die Sumowski aanvankelijk (met Van Regteren Altena) voor werk van Van den Eeckhout hield (in: *Oud Holland* 77, 1962, p. 12; later schreef hij ze aan Fliinck toe, zie zijn *Drawings of the Rembrandt school* 14, New York 1981, nos. 949 en 977). Een andere mogelijkheid biedt Lastmans zwager François Venant (†1636), of, misschien het aannemelijkst, Moeyaerts leerling Salomon Koninck, die in 1630 meester werd in het Amsterdamse gilde; naar hem vervaardigde Van den Eeckhout in 1640 een zodanig te noemen ets. – Op de betekenis van Lastmans stijl voor Van den Eeckhout wees

vooral W. Stechow in: *Oud Holland* 84 (1969), p. 151.

⁵ F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings...* VI, p. 132, no. 2. Een bezwaar tegen deze theorie vormt misschien een ongesigeneerd schilderij van de *Aanbidding der koningen* in de verzameling Reutter te Wernau (no. 391) dat Sumowski, met een tekening te Bremen (*Drawings of the Rembrandt school* 111, no. 696) voor het eerst aan Van den Eeckhout geeft en dat zou kunnen gelden als een vroeg, Rembrandtiek werk.

⁶ De 'Bol' gesigeneerde *Mundus en Paulina* te Brunswijk (no. 396) is weliswaar evident geen Bol maar de (oude) toeschrijving aan Van den Eeckhout overtuigt evenmin. De *Engel verschijnend aan Gideon* te Stockholm (no. 400) heeft de namen van Van den Eeckhout, Fliinck en Victors gedragen en

komt voor geen van drieën helemaal in aanmerking.

⁷ Niet in deze fase passen m.i. *De Leviet en zijn bijwijf te Gibea* in de verzameling Wolf te New York (no.425), die ik al eerder aan Van Noort toeschreef (in *Oud-Holland* 98, 1984, p.160 noot 17) en de vanouds aan Van den Eeckhout toegeschreven, grote *Tobias met de vis* te Brunswijk (no.427), die Sumowski met 1658 te laat dateert.

⁸ Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* III, no.656. Merkwaardig is dat de links op de voorgrond (om onduidelijke redenen) knielende figuur een citaat is uit Rembrandts *Simeon in de Tempel* te Hamburg van 1627/28!

⁹ Zie no.522; vgl. mijn opmerkingen in *Oud-Holland* 98 (1984), p.150.

¹⁰ H.F. Wijnman, 'De schilder Carel Fabritius (1622-1654). Een reconstructie van zijn leven en werken', *Oud-Holland* 48 (1931), pp.100-141, speciaal 108-109.

¹¹ C. Brown, *Carel Fabritius*, Oxford 1981, pp.15, 84 noot 16. Vgl. ook G. Jansen in cat. tent. *The impact of a genius*, Amsterdam (K. & V. Waterman) - Groningen 1983, p.75.

¹² Deze mogelijkheid werd reeds geopperd door D. Pont, *Barent Fabritius 1624-1673* (diss. Utrecht), 's-Gravenhage 1958, p.5 noot 1, en door R.E.O. Eckart in *Oud-Holland* 97 (1983), p.288.

¹³ Het is overigens niet duidelijk, waar de naam Timmerman alias Fabritius vandaan kwam; hij kan even goed uit de familie van Pieters moeder als uit die van zijn vader afkomstig zijn geweest. De grootvader van Carel en Barend, de uit Gent gevluchte calvinistische predikant Carel Pietersz., wordt wel, maar volgens Wijnman ten onrechte, Agricola alias Huisman genoemd. Van zijn eerste vrouw, de moeder van Pieter Carrels., is geen familienaam bekend; zij heette Anna Jansdr. en kwam uit Emden.

¹⁴ A. Bredius, 'Nieuwe gegevens over de schilders Fabritius', *Oud-Holland* 38 (1920), p.129/130. Brown (a.w., p.14) spreekt van een 'amateur painter'; het woord 'schildersampt' wijst niet in die richting en de implicatie van het verzoek van Pieter Carrels., was misschien juist dat hij als schilder iets wilde bijverdienen.

¹⁵ Als zodanig zou natuurlijk vooral in aanmerking komen *Het hoofd van Johannes de Doper aan Salome aangeboden* in het Rijksmuseum (inv. no. A.9) als Carel Fabritius; vgl. Brown a.w., p.28 en cat. no. R.1.

¹⁶ Aan een mogelijkheid dit aantal aan-

zienlijk uit te breiden zal aandacht worden besteed in deel III van *A corpus of Rembrandt paintings*.

¹⁷ Doek 73,5 x 104 cm. Veiling Monaco (Sotheby's) 22 juni 1985, no.147; coll. Richard L. Feigen, New York. Het schilderij is inmiddels gepubliceerd door Christopher Brown, 'Mercury and Argus' by Carel Fabritius: a newly discovered painting', *The Burlington Magazine* 128 (1986), pp.797-799, die mij toestond hier de foto te reproduceren, waarvoor ik hem veel dank verschuldigd ben.

¹⁸ O. Benesch, *The drawings of Rembrandt*, London 1954-'57, III, nos.567a, 598, 627; idem, *Collected writings*, London 1970, pp.268-269, figs.249-250.

¹⁹ Deze beide trekken lijken op verwante wijze terug te keren in de *Hermes en Aglauros* te Boston, die sinds geruime tijd (ook door Sumowski, no.626) aan Flink wordt toegeschreven. De mogelijkheid, dat het hier om een vroege Carel Fabritius gaat, verdient overweging. Vgl. thans F.J. Duparc, 'A "Mercury and Aglauros" reattributed to Carel Fabritius"', *The Burlington Magazine* 128 (1986), pp.799-802.

²⁰ Brown, a.w., p.136, no. R.21.

²¹ *Drawings of the Rembrandt school* IV, no. 823.

²² Het onderwerp van dit schilderij is ongetwijfeld ook voorgesteld in het grote aan Drost toe te schrijven schilderij in de Wallace Collection, hetgeen ik, ondanks een oude traditie op dit punt, onlangs betwijfelde (in: *Oud-Holland* 98, 1984, p.155 en noot 39) - klaarblijkelijk ten onrechte!

²³ Vgl. hierover mijn opmerkingen in *Oud-Holland* 97 (1983), pp.291-292.

²⁴ B.P.J. Broos, '[bespreking van] Walter L. Strauss and Marjon van der Meulen...', *The Rembrandt documents...*, *Simolus* 12 (1981/82), p.252; B.W. Meijer, *Rembrandt nel Seicento toscano*, Firenze 1983 (Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze. Italia e i Paesi Bassi, 1), speciaal pp.10, 25.

²⁵ I.H. van Eeghen, 'Ongrijpbare jeugd. Bij een portret door Govert Flink', *Bulletin van het Rijksmuseum* 25 (1977), pp.55-59; S.A.C. Dudok van Heel, 'Doopsgezinden en schilderkunst in de 17e eeuw. Leerlingen, opdrachtgevers en verzamelaars van Rembrandt', *Doopsgezinde bijdragen* nieuwe reeks 6 (1980), pp.105-123.

²⁶ De stilistische verandering in Rembrandts werk omstreeks 1640 wordt gevolgd door een opzienbarende teruggang in zijn productie van schilderijen in de jaren '40.

²⁷ Zie *Oud-Holland* 98 (1984), pp.150-151.

²⁸ Vgl. J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel en E. van de Wetering, *A corpus of Rembrandt paintings* II, Dordrecht-Boston-Lancaster 1986, pp.88-89, no.c.48 en pp.84-8 e.v.

²⁹ Nos.622-626, 629.

³⁰ Nos.688, 689 (David Bailly?), 690, 694, 701 (wie schildert zo'n kanten kraag behalve Dirck Santvoort?).

³¹ Nos.657, 659, 660, 661, 665, 669, 671, 672; van no.674 bevindt zich een betere versie, vermoedelijk het origineel (maar niet door Flink) in Glasgow, no.642, door Sumowski omstreeks 1636/37 gelaatst, hoort m.i. omstreeks 1650 thuis en is zeker van een jongere kunstenaar.

³² Rembrandt-tentoonstelling Basel (N. Katz) 1948, no.15. Vgl. J.G. van Gelder in *Oud-Holland* 62 (1947), pp.179-181; idem in *The Burlington Magazine* 90 (1948), pp.118-121. De toeschrijving aan Flink ook bij Cynthia Schneider, 'A new look at *The landscape with an obelisk*', *Fenway Court 1984*, Boston (Isabella Stewart Gardner Museum) 1985, pp.6-12, noot 35.

³³ Vroeger verz. A. Stroelin, Lausanne; Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* IV, New York 1981, no.983.

³⁴ Vgl. behalve Sumowski's *Drawings of the Rembrandt school* IV ook B.J.P. Broos' bespreking daarvan in *Oud-Holland* 98 (1984), pp.172-174, en J. Giltay, 'Abraham Furnerius en Gerrit van Battem', *Essays in Northern European art* presented to Egbert Haverkamp Begemann..., Doornspijk 1985, pp.97-101.

³⁵ A. Bredius, *Kunstler-Inventare* v, Haag 1981, pp.1644-1647.

³⁶ Op goed geluk noem ik: een *Rivierlandschap* vroeger verz. Marcus Kappel te Bershlijn, W.R. Valentiner, *Rembrandt. Des Meisters Gemälde*, Berlin-Stuttgart 1908 (Kl.d.K.), p.238 (als Rembrandt) en een *Gezicht op Saxeburg en Bloemendaal*, samenhangend met Rembrandts ets. B. 234 van 1651, als Rembrandt gepubliceerd door W.R. Valentiner in *The Art Quarterly* 14 (1951), p.341, en J.Q. van Reegeren Altena in *Oud-Holland* 69 (1954), pp.1-17 (Bauch no.557).

³⁷ Twijfel aan hier gegeven toeschrijvingen blijft beperkt en betreft nos. 785, 793 en 808.

³⁸ In *Pantheon* 21 (1962), pp.65-90. O.a. hier ook verslag van natuurwetenschappelijk onderzoek door P. Coremans, Ch. Wolters, K. Wehlic en H. Kühn.

¹⁹ Aldus reeds H. Gerson, *Rembrandt. Paintings*, Amsterdam 1968, p. 66.

⁴⁰ Niet helemaal gerechtvaardigd zijn Sumowski's woorden: 'Für eine Schaffensperiode von zwei Jahrzehnten [?] ist der Zahl der Werke erstaunlich klein' (p. 1278).

⁴¹ Te overwegen valt een toeschrijving aan Van Gherwen van een vrije copie naar Rembrandts *Saskia in rijke kledij* (in Kassel) die zich in Antwerpen bevindt (*A corpus of Rembrandt paintings* 11, p. 433 fig. 10), een zeker 17de-eeuws schilderij dat waarschijnlijk uit Rembrandts werkplaats stamt.

⁴² *Oud Holland* 98 (1984), p. 154.

⁴³ Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* v, no. 1099.

⁴⁴ In een inventaris van de keizerlijke verzameling te Praag worden in 1718 beschreven als zich bevindende in de 'retirade' van de keizer onder no. 21: 'Hochstrassen. Orig.: Der Burgplatz zu Wien sambt der Neuen Burg auf ein breth, in der mitten eine uhr (gecorrigeerd in: ein rechtes uhrwerk, welches gangbarh ist [!]), vgl. no. 886 te Wenen, gedateerd 1652; en onder no. 87: 'Von Hochstradt: stehende sachen (doorgestreept, ernaast: Stengestecke sachen, als c. 1., ... prust [onleesbaar]), vgl. no. 883 te Praag. Zie *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* ... X (1889), pp. cxxxii en cxxxiii. — De 1653 gedateerde *Oude man achter een venster* te Wenen (no. 880) moet bedoeld zijn als een pendant voor of een parafrase op — een ander exemplaar van? — een ongeveer 100 jaar ouder schilderij met een *jonge man* te Hampton Court, dat zich al in het bezit van Henry Prince of Wales bevond (zie L. Campbell, *The Early Flemish pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge etc. 1985, no. 83).

⁴⁵ De in een copie van de *Zieke dame* te Amsterdam (no. 839) zichtbare derde figuur is inmiddels door schoonmaak ook in het origineel te voorschijn gekomen.

⁴⁶ W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* v, New York 1981, no. 1101.

⁴⁷ Vgl. E. van de Weterings derde hoofdstuk in de inleiding van *A corpus of Rembrandt paintings* 11, in het bijzonder p. 57.

⁴⁸ Een *Jonge man met tulband* te Chicago (no. 844; 17de-eeuws?), een *Jonge man met baret* ('Zelfportret'; no. 845) en een *Man met bonten mantel* te Londen (no. 854; Rembrandt-school maar pas uit de jaren '50).

⁴⁹ De reeds bij Van Gherwen genoemde nos. 853 en 857, benevens 848.

⁵⁰ Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* v, no. 1261.

⁵¹ Nog als Rembrandt opgenomen door Bredius (no. 367), Bauch (no. 507) en ook door Gerson (no. 248), hoewel deze laatste zich in zijn commentaar verwonderde over de algemene aanvaarde toeschrijving, dit op grond van een vermeende stijfheid en ongevoeligheid. 'This might be due to the patching work of later restorers, but then again it may be the original work of a pupil (Jan Victors?), basing himself on a Rembrandt design'. Gersons observatie dat van het opschrift de cijfers '45' door een andere hand zouden zijn aangevuld lijkt niet juist te zijn; vermoedelijk is het hele opschrift van later datum.

⁵² Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* v, no. 1260.

⁵³ Gepubliceerd in: A. Bredius, 'Gerrit Willemsz. Horst', *Oud-Holland* 50 (1933), pp. 1-8; deze publicatie ontbreekt merkwaardigerwijze in de annotatie van Sumowski's biografie van Horst (p. 1389).

⁵⁴ Bredius, daarin gevolgd door Sumowski, identificeerde deze Antoni Hendricksz. met de stillevenschilder die alleen uit enkele signaturen op schilderijen bekend is als 'A. de Lust'; deze moet echter tot een aanmerkelijk jongere generatie hebben behoord. Een door Anthony Hendricksz. (dezelfde als Horste leermeester?) gesigeneerde en 1630 gedateerde plafondschildering met vogels en guirlandes moet zich bevinden in het huis Westkade 65 te Gouda; zie *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* serie 11, 3 (1910), p. 111, en *Thieme-Becker* xvi, 1923, p. 379.

⁵⁵ Een *Jonge luitpeler en een zingende oude man*, vroeger in de kunsthandel te New York (no. 904), blijkbaar reeds door Valentiner aan Horst toegeschreven en door Sumowski beschouwd als een bevestiging van diens relatie met de Leidse Rembrandt, heeft men diens thans gepubliceerde vroeger werk van Horst weinig gemeen en lijkt mij eerder een werk van Jacques des Rousseaux te zijn.

⁵⁶ Een *Oude vrouw met stok* in de verzameling D.H. Cevat; A. Blankert, *Ferdinand Bol*, Doornspijk 1982, cat. no. 35.

⁵⁷ Voor zover Sumowski zulke tekeningen in het zesde deel van zijn *Drawings of the Rembrandt school* (nos. 1277 e.v.) opnam, berustte de toeschrijving op de schets (te Besançon) voor een schilderij te Dublin, dat inmiddels is gebleken van Ferdinand Bol te zijn; vgl. *Oud Holland* 97 (1983), pp. 211-213.

⁵⁸ Tot deze groep behoort stellig ook een schilderij met het *Afscheid van David en Jonathan*, gemerkt met monogram KH (?), veiling Mme L.H.R., Parijs (Drouot) 13 maart 1914, no. 16 (als: B. Fabritius, 'David

pardonne à Absalon'); misschien ook het *Offer van Gideon*, vroeger kunsthandel S. Nijstad, Den Haag, tent. Leiden 1956 no. 39 als Eckhout, tent. Montreal/Toronto 1969 no. 52 als B. Fabritius.

⁵⁹ Zie hierover laatstelijk E. van de Wetering, 'Isaac Jouderville, a pupil of Rembrandt' in de catalogus van de tentoonstelling *The impact of a genius*, Amsterdam (K. & V. Waterman)/(Groningen 1983, pp. 59-69; idem in *A corpus of Rembrandt paintings* 11, pp. 78 e.v.

⁶⁰ Voor uitbreiding met vroeger aan Rembrandt toegeschreven werken zie *A corpus of Rembrandt paintings* 11, nos. c 54 en c 58; ik vermoed, dat ook andere, daar nog slechts als met Jouderville verwant beschouwde portretten (nos. c 68 en c 69) en een 'tronie' (no. c 55) door Jouderville in Rembrandts Amsterdamse werkplaats zijn uitgevoerd.

⁶¹ De hier naar links staande figuur ten voeten uit keert (anders gestoomteerd) terug in een aan Bol toegeschreven tekening te Windsor (Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* 1, no. 138), nog weer anders gestoomteerd in een levensgroot portret door Bol van ca. 1645/50 te Dayton (A. Blankert, *Ferdinand Bol*, no. 72; Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* 1, no. 119) en in de (terecht?) algemeen aan Rembrandt toegeschreven ets met de *Onthoofding van Johannes de Doper*, gedateerd 1640 (B. 92). Voorts als kniestuk (naar rechts) in een Dou te Boedapest (Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* 1, no. 268) en in het geësté 'zelfportret' van Rembrandt van 1634 (B. 23). Ik vermoed, dat de laatstgenoemde ets — die zelf een gecorrigeerde versie als kniestuk is van Rembrandts *Zelfportret met poedel* in het Petit Palais (*A corpus of Rembrandt paintings* 1, no. A 40), waar juist de benen Rembrandt problemen leverden — het model vormde zowel voor Dou als voor de weer met benen uitgebreide versie van Bol, van de maker van de ets B. 92 en van de Leidse Dou-navolger die verantwoordelijk was voor het door Sumowski aan Jouderville toegeschreven stuk. Voor deze theorie pleit, dat in deze versies ten voeten uit de benen onhandig aan het lijf zijn gezet, ergeen, dat dit steeds op zeer soortgelijke wijze gebeurde, wat op een onderlinge samenhang zou kunnen wijzen.

⁶² C. White & K. G. Boon, *Rembrandt's etchings*, Amsterdam-Londen-New York 1969, p. 177 no. 132.

⁶³ Doek 79,5 × 102 cm, veiling Amsterdam (F. Muller) 8 november 1927, no. 10 als gesigneerd Is. J. Afgebeeld als Rembrandts origineel in de catalogus *The impact of a genius*, p. 15 no. 1.

⁶⁴ Als werk van Jouderville vermeld en afgebeeld in Sumowski's deel 1, p. 22 note 21 en p. 32.



Chemists Helping Chemists in Research and Industry

aldrich chemical company, inc.

Dr. Alfred Bader
Chairman

October 29, 1986

Prof. Dr. J. Bruyn
Kunsthistorisch Instituut
University of Amsterdam
Amsterdam, Holland

Dear Prof. Dr. Bruyn:

I am very interested to note your opinion that my painting of Solomon Praying, described on the enclosed (taken from "The Bible through Dutch Eyes") is not by Rembrandt. X

Could you please tell me whether you have formed your opinion from seeing the original or a reproduction. Do you believe that the drawing illustrated on the enclosed is also not by Eeckhout?

Do you have any suggestion who painted the Solomon? Do you think that the drawing is by that same artist?

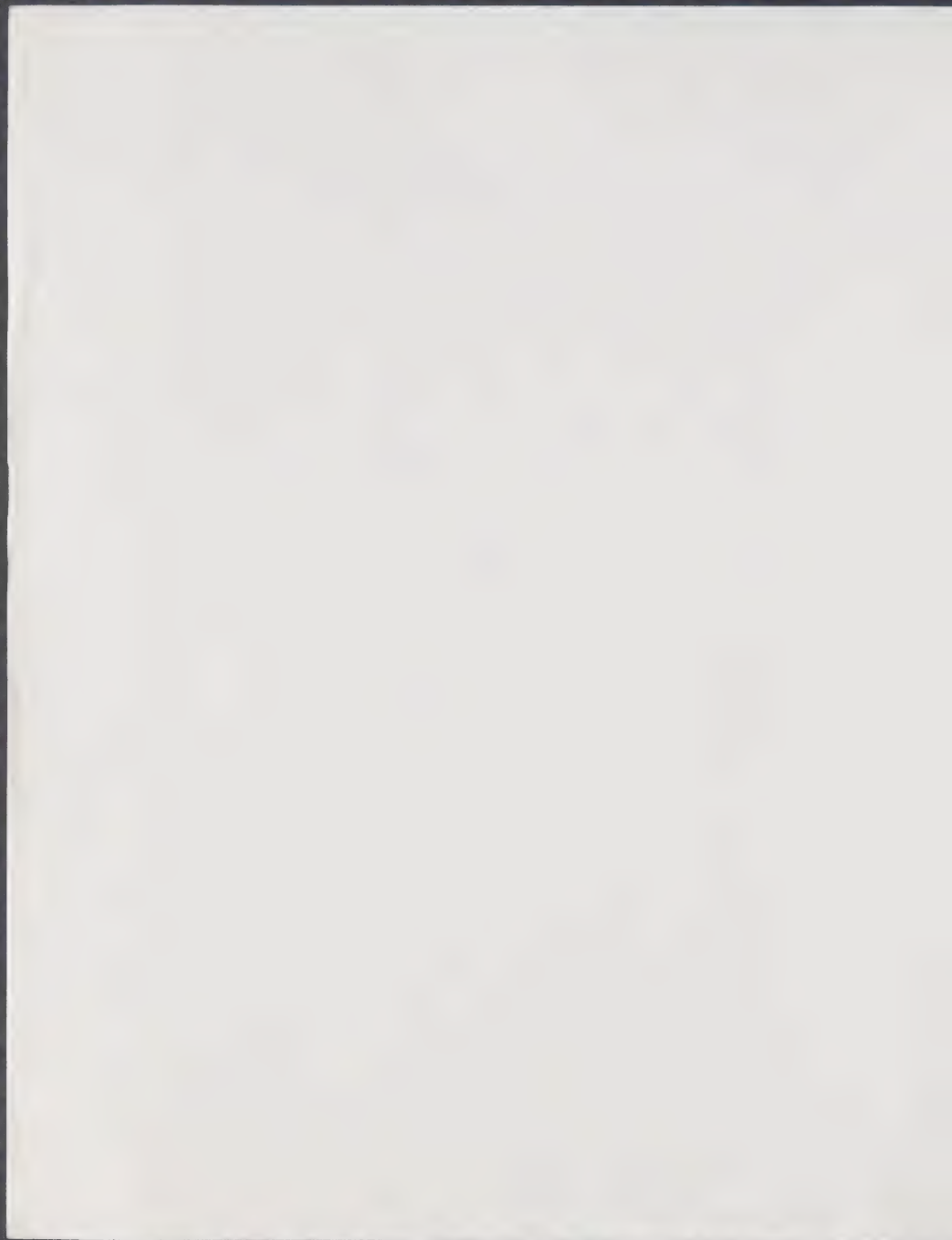
I much look forward to hearing from you. Many thanks for your help.

Sincerely,

Alfred Bader

AB:mmh

X my mistake
Eeckhout





Chemists Helping Chemists in Research and Industry

aldrich chemical company, inc.

Dr. Alfred Bader
Chairman

November 12, 1986

Prof. Dr. J. Bruyn
Rembrandt Research Project
University of Amsterdam
Amsterdam, Holland

Dear Prof. Bruyn:

Thank you for your prompt reply of November 7.

Of course, no one, to my knowledge, has attributed my painting of Solomon Praying to Rembrandt; as I have already explained to you in a follow-up note, it was just that I so identify your name with Rembrandt that I miswrote Rembrandt instead of Eeckhout.

I would be most interested in knowing whether your judgment is based upon having seen my painting in the original or whether you are judging only from a reproduction. Please do let me know.

Also, I would appreciate knowing what alternate attribution you have in mind.

My wife and I plan to be Amsterdam on Wednesday, December 10, and it would give us great pleasure if we could meet you personally, even if only just very briefly.

I much look forward to hearing from you.

Best regards.

Sincerely,

Alfred Bader
AB:mmh

STICHTING FOUNDATION
REMBRANDT RESEARCH PROJECT

Dr. Alfred Bader
P.O. Box 355
Milwaukee, Wisconsin 53201
U. S. A.

Amsterdam, 7 November 1986

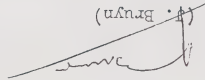
Dear Dr. Bader,

Thank you for your letter of October 29. As you may imagine, it caused me considerable amazement. I am not aware of having published anything at all on your painting Solomon praying. Leave alone an opinion that it "is not by Rembrandt" (an attribution that is not, I think, upheld by anybody). I would be interested to know how this "opinion" came to your knowledge;

What happened is that I wrote a review (not yet published) of Werner Sumowski's second volume on the paintings of Rembrandt pupils. In it I expressed some scepticism as to his ideas about Van den Beekhout's work during the 1660s. This involves the attribution of your picture, which I call "adventurous". I hope to send you an offprint as soon as the text appears in print.

Hoping to hear from you,

Sincerely yours,



(R. Haak)

PROF. DR. J. BRUYN
R. HAAK
DR. S. H. LEVIE
DR. P. J. VAN THIEL
DRS. E. VAN DE WETERING
(Universiteit van Amsterdam)
(Amsterdams Historisch Museum)
(Rijksmuseum, Amsterdam)
(Rijksmuseum, Amsterdam)
(Centraal Laboratorium, Amsterdam)

PROF. DR. J. BRUYN (Universiteit van Amsterdam)
B. HAAK (Amsterdams Historisch Museum)
DR. S.H. LEVIE (Rijksmuseum, Amsterdam)
DR. P.J.J. VAN THIEL (Rijksmuseum, Amsterdam)
DRS. E. VAN DE WETERING (Centraal Laboratorium, Amsterdam)

STICHTING FOUNDATION
REMBRANDT RESEARCH PROJECT

Dr. Alfred Bader
P.O. Box 355
Milwaukee, Wisconsin 53201
U. S. A.

Amsterdam, 7 November 1986

Dear Dr. Bader,

Thank you for your letter of October 29. As you may imagine, it caused me considerable amazement. I am not aware of having published anything at all on your painting Solomon praying, leave alone an opinion that it "is not by Rembrandt" (an attribution that is not, I think, upheld by anybody). I would be interested to know how this "opinion" came to your knowledge!

What happened is that I wrote a review (not yet published) of Werner Sumowski's second volume on the paintings of Rembrandt pupils. In it I expressed some scepticism as to his ideas about Van den Eeckhout's work during the 1660s. This involves the attribution of your picture, which I call "adventurous". I hope to send you an offprint as soon as the text appears in print.

Hoping to hear from you,

Sincerely yours,

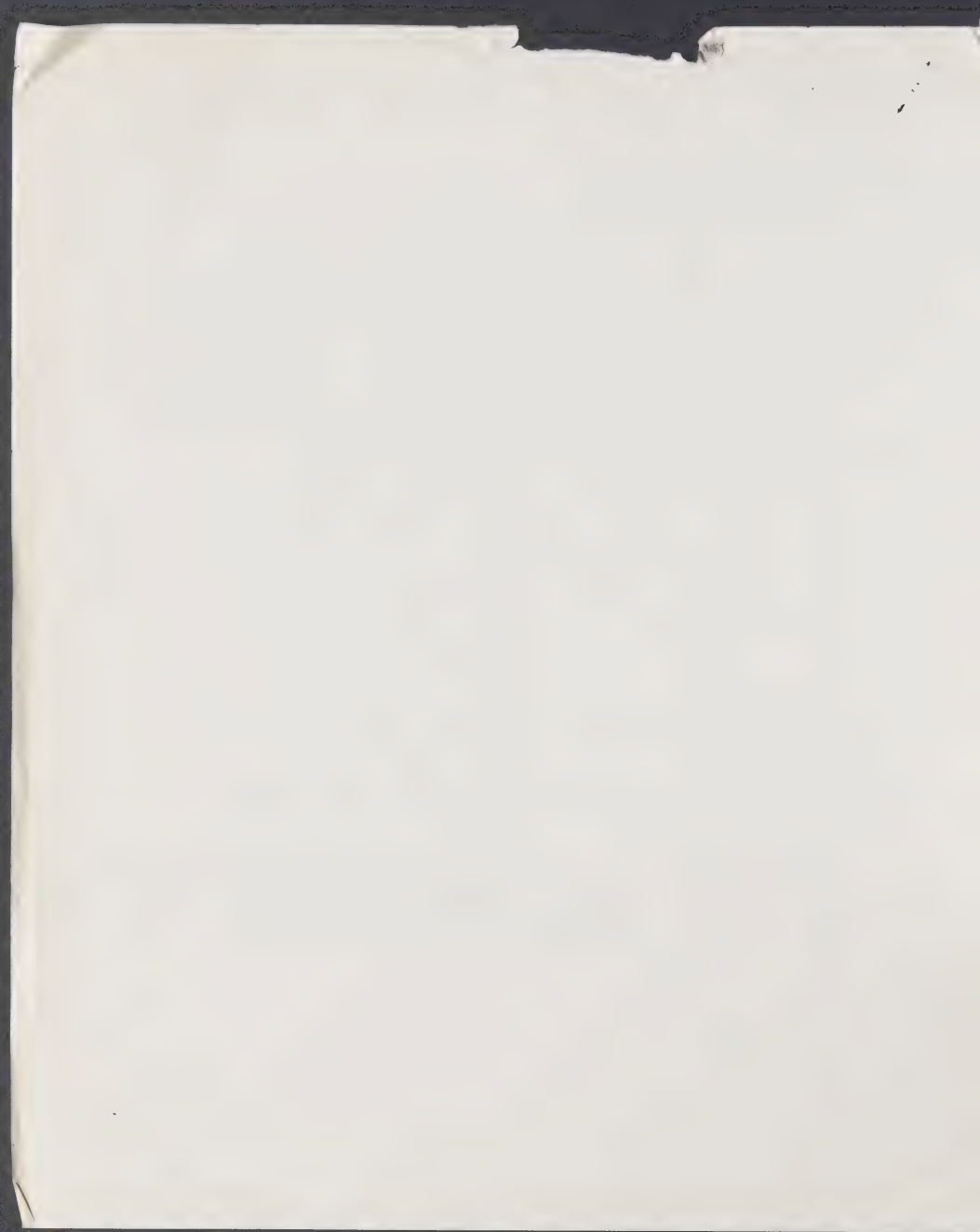


(J. Bruyn)





Abt. 29. G. 1. at Eschmont. Die Einweihung des Tempels Salomons. Früher Haag. V. de Stuers



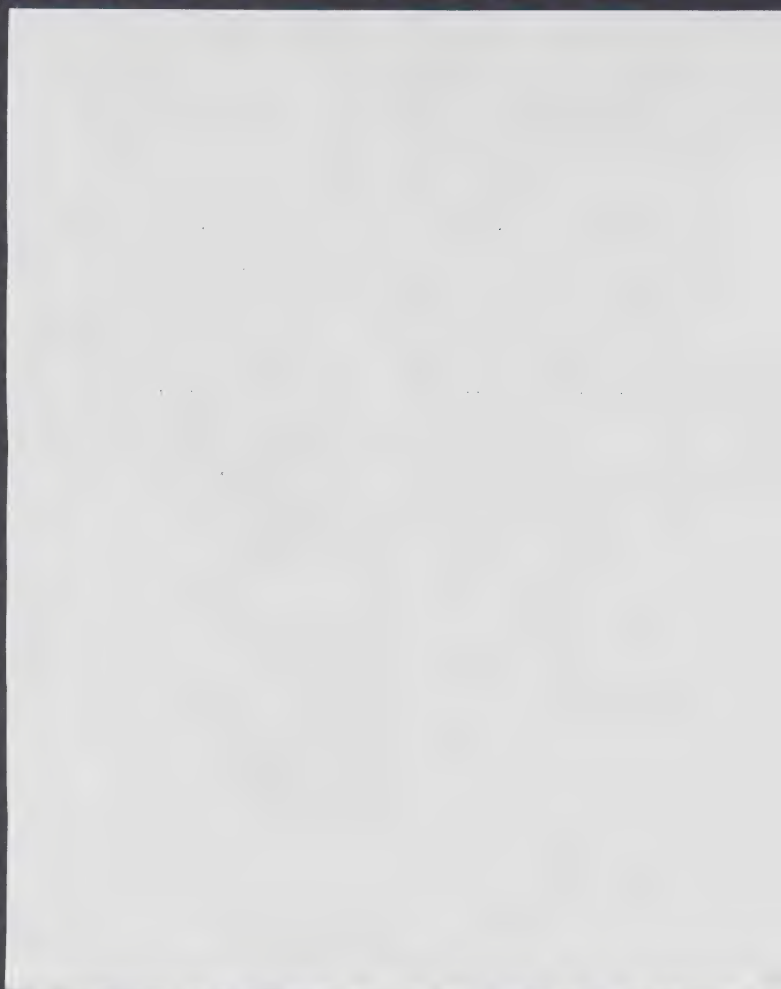
Received from Mr.R.Emanuel (on behalf of Dr.A.Bader)

the sum of Three Thousand Pounds (£3,000).

14.12.71
Date.....

Alan Jacobs
.....

Mr.Alan Jacobs,
15, MoEcombe Street,
London.



Mr. Volker Manuth
September 10, 1984
Page Two



R

L*

This painting has a very puzzling signature (GVD Eeckhout R). The R appears to be contemporary with the signature and not a later addition. The painting is dated 1652 although possibly the last figure could also be read as a 3.

A good friend of mine, Mr. Bert van Deun at Zenithlaan 7, B2340 Beerse, Belgium, owns an Eeckhout described as No. 39 in "The Bible through Dutch Eyes" and I enclose an Aldrichimica Acta cover describing that painting. I am sure that Mr. van Deun would be happy to send you a photograph if you requested it.

The Jacob's Dream, the Holy Family and the painting attributed to Victors will be in an exhibition at the Agnes Etherington Art Centre at Queen's University in Kingston, Ontario K7L 3N6, Canada, and they will be described in great detail in that catalog. You may wish to order the catalog from the Art Centre.

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

Best regards,

Alfred Bader

Bitte ruhig auf

antworten zu warten.

AB:mmh

Enclosure

* Ich könnte natürlich ein Detailphoto
der Signatur anfertigen lassen.

13.2.1972

Sehr geehrter Herr Bader,

Zu meinem Bedauern komme ich erst heute dazu,
Ihnen zu schreiben. Die letzten Wochen vor Semester-
abschluss waren extrem kapazitiv: offenbar ist eine
Grippeepidemie ausgebrochen, die hängt mit der
Demokratisierung der Universitäten zusammen,
und dann wurde ich als eine Art Prüfungs-Collas
von Staatsexamenskandidaten überlaufen. Die Tage ver-
gingen, ohne daß ich an meinem großen Manuskript
arbeiten konnte. Deshalb muß ich jede Nacht um
gegen 2 Uhr am Schreibtisch, um wenigstens etwas weiter-
zukommen; denn der Abbruch ist für mich da.
An Konspiration war trotz dieser Umstände nicht
zu denken. Die Kasse mit dreifacher Post ist etwa
einen halben Meter hoch. Diese Größe war für Illu-
stration für mein langes Schwaben, das nicht zu meinen
üblichen Usancen paßt; ich dankte sofort postwendend.

Zunächst möchte ich Ihnen sagen, daß ich mir
über Ihren anregenden Bericht sehr freut habe und
Ihnen während Kommen mit Vergnügen entgegen-
sehe. Dann herzlichen Dank für die großzügigen
Sachspenden. Die Inhalt des Leinwand hat sich
in Fotografien verwandelt, die mir höchste Anfreude
verschafft haben. Sie sind so ganz Förder meiner
Arbeiten worden. Das Finale der Bedankungssare
gibt Ihnen Brief vom 10. Dezember. - In dem

"Glorio" vor Ferd. Seidhoff (Galtner) Jurey. Sie
haben eine der besten Werke des Seidhoff. Die dazugehörige
Zeichnung befindet sich nicht in Berlin, das
ist nur eine Kopie des Blattes. Das Original steht
bei de Stree. Hagen einst Foto, umso sie an
folgende Anschrift schreiben: Dr. D. Hannema,
Hannema - De Stuers Fundatie, Kasteel t' Nij-
enkuis bij Heino, Overijssel, Niederlande. -
Für eine Aufnahme Ihres Bildes wäre ich Ihnen
dankbar, da eine Reproduktion in meinem Buch ist
- das Gemälde mit dem Orientale war uns durch
den Stich bekannt. Die alte Zerkowburg am Bol
steht auf Tradition zu stehen. Sie ist ge-
heißend. Es handelt sich um ein Gemälde aus der
18. Jahrhunderts frühes Bild, vom Anfang der 17. Jahr-
hundert. Das Bild wurde von de Stree
abgelesen habe ich das Foto neben dem Bild (zwei),
das auf der Dichtung 35 Minuten lang besetzt
war. Einmal es hat Bol für den Autor.
Was Sie auf dem Bild "beholdt", ist mein Hinweis
auf (das Bild mehr als hypothetisch). Ich würde mich
verstehen, um das Bild zu erhalten. Eine
der gewaltigen Qualitäten, die sich in den ersten
Abbildungen zu finden, stelle ich fest. Eine
Analogen fest. Allerdings, das man nicht vergessen,
das manche Rembrandts von dem Klassen
des 17. Jahrhunderts zu sein, was sie
zu sein das Rembrandts (Abbildung) wurde
ist, aber ich selbst herausgefunden (siehe
Niederlande Bild. Mit bester Qualität
für die Kunst der Niederlande



Abb. 29. G. v. Eckhout. Die Innensicht des Tempels Salomons. Früher Haag. V. de Süss.

Valentin, Deutscher Handzeichnungen



FOGG

ART MUSEUM

HARVARD UNIVERSITY, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS 02138

January 10, 1973

Dr. Alfred Bader
2961 North Shepard Avenue
Milwaukee, Wisconsin 53211

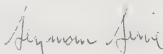
Dear Dr. Bader:

This is in response to your letter of January 2. In my opinion Rembrandt's Hagar (Slive 547) is definitely not after the Eeckhout drawing at Besançon (Hamann, Fig. 89). I do not think the Rembrandt drawing is a preparatory study for your painting but the Besançon sheet could certainly qualify as one.

One additional point: your painting seems to offer good proof that Eeckhout knew and made use of Rembrandt's Christ and the Adulteress at London.

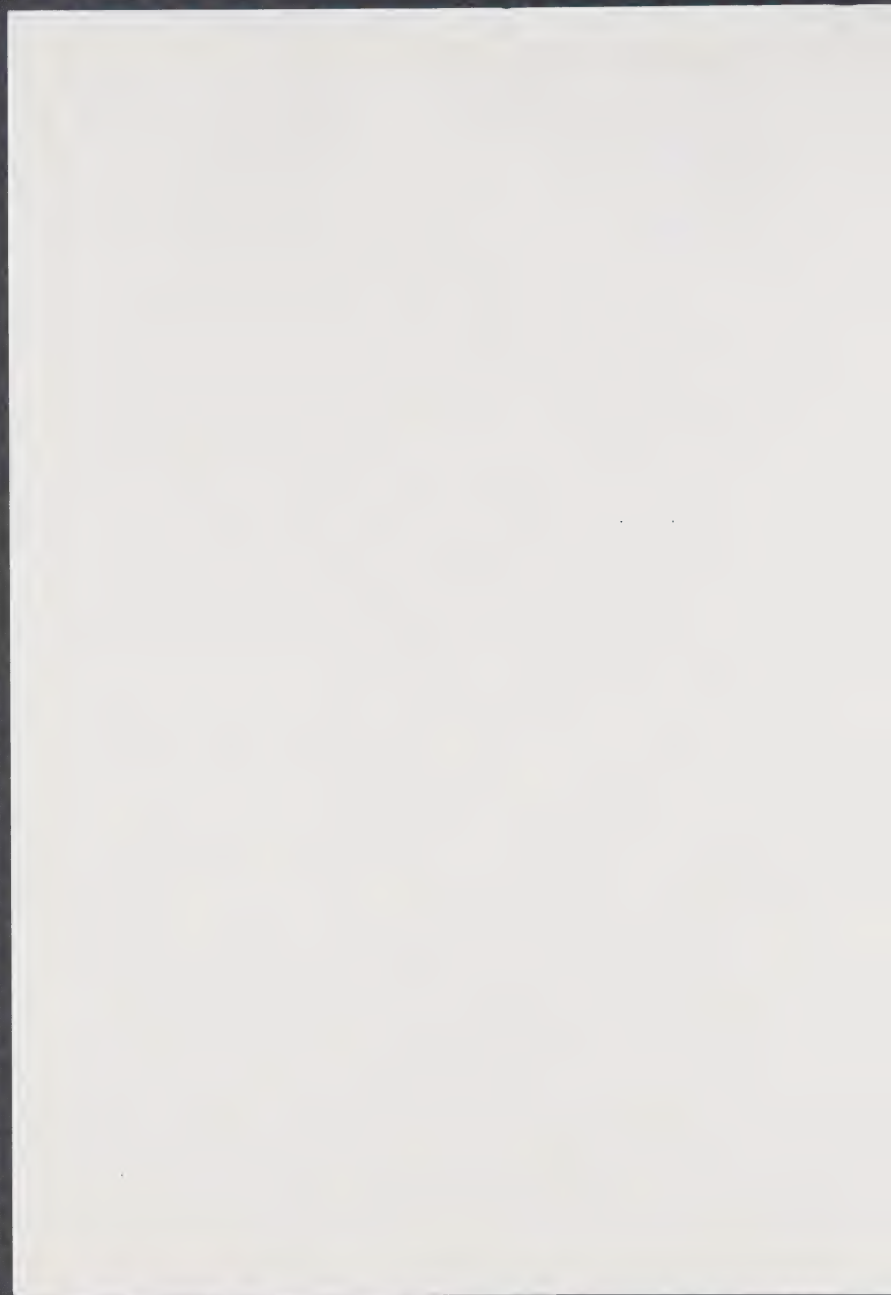
With all good wishes.

Yours sincerely,



Seymour Slive
Professor of Fine Arts

SS/ms



PROF. DR. J. BRUYN (Universiteit van Amsterdam)
B. HAAK (Amsterdams Historisch Museum)
DR. S. H. LEVIE (Rijksmuseum, Amsterdam)
DR. P. J. J. VAN THIEL (Rijksmuseum, Amsterdam)
DRS. E. VAN DE WETERING (Centraal Laboratorium, Amsterdam)

STICHTING FOUNDATION
REMBRANDT RESEARCH PROJECT

Dr. Alfred Bader
P.O. Box 355
Milwaukee, Wisconsin 53201
U. S. A.

Bader
12-4-86

Amsterdam, 26 November 1986

Dear Dr. Bader,

Thank you for your letter of November 12th (which reached me again with considerable delay, owing to the incomplete address).

I would be delighted to meet Mrs. Bader and yourself when you are in Amsterdam. Could you contact me on arrival? I hope we shall then have an opportunity to discuss, even if only briefly, your Solomon praying (which I think I have seen in the original many years ago) and related problems.

Looking forward to seeing you in Amsterdam,

Sincerely yours


(J. Bruyn)

PROF. DR. J. BRUYN (Universiteit van Amsterdam)
B. HAAK (Amsterdams Historisch Museum)
DR. S.H. LEVIE (Rijksmuseum, Amsterdam)
DR. P.J.J. VAN THIEL (Rijksmuseum, Amsterdam)
DRS. E. VAN DE WETERING (Centraal Laboratorium, Amsterdam)

STICHTING FOUNDATION
REMBRANDT RESEARCH PROJECT

Dr. Alfred Bader
P.O. Box 355
Milwaukee, Wisconsin 53201
U. S. A.

Amsterdam, April 1, 1987

Dear Dr. Bader,

Thank you for your letter of March 16, which did reach me in two copies and with two sets of photocopies! I found it on returning from a short stay in Germany.

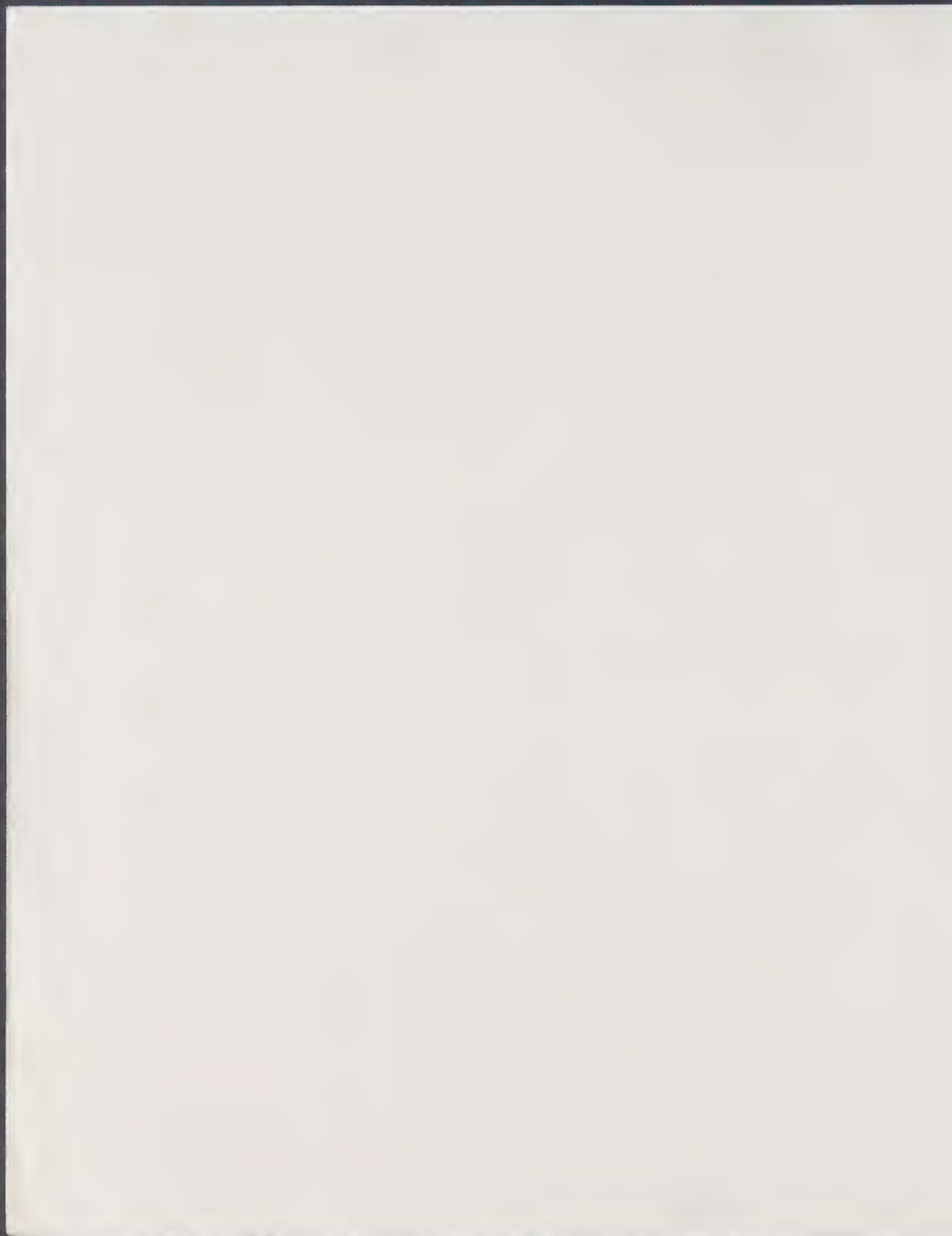
Let me first comment very briefly on your letter of November 24, 1986, which I had not seen earlier. As you suggest yourself in your most recent letter -- "I wonder whether in Dutch the word (namely 'avontuurlijk') is closer to adventurous... "--, the Dutch word has none of the uncomfortable connotations you mention. As to the attribution of your King Solomon praying, I have no alternative at this point but I do think that Eeckhout's name tends to be used too quickly by Rembrandt scholars for paintings that are close to, yet not by, Rembrandt himself. It is true, on the other hand, that Eeckhout is an artist with surprising aspects. Your recently-acquired Adam and Eve is another proof of this. But are you sure it is early? I would date it to c. 1672 (cf. Sumowski II, nos. 482-484).

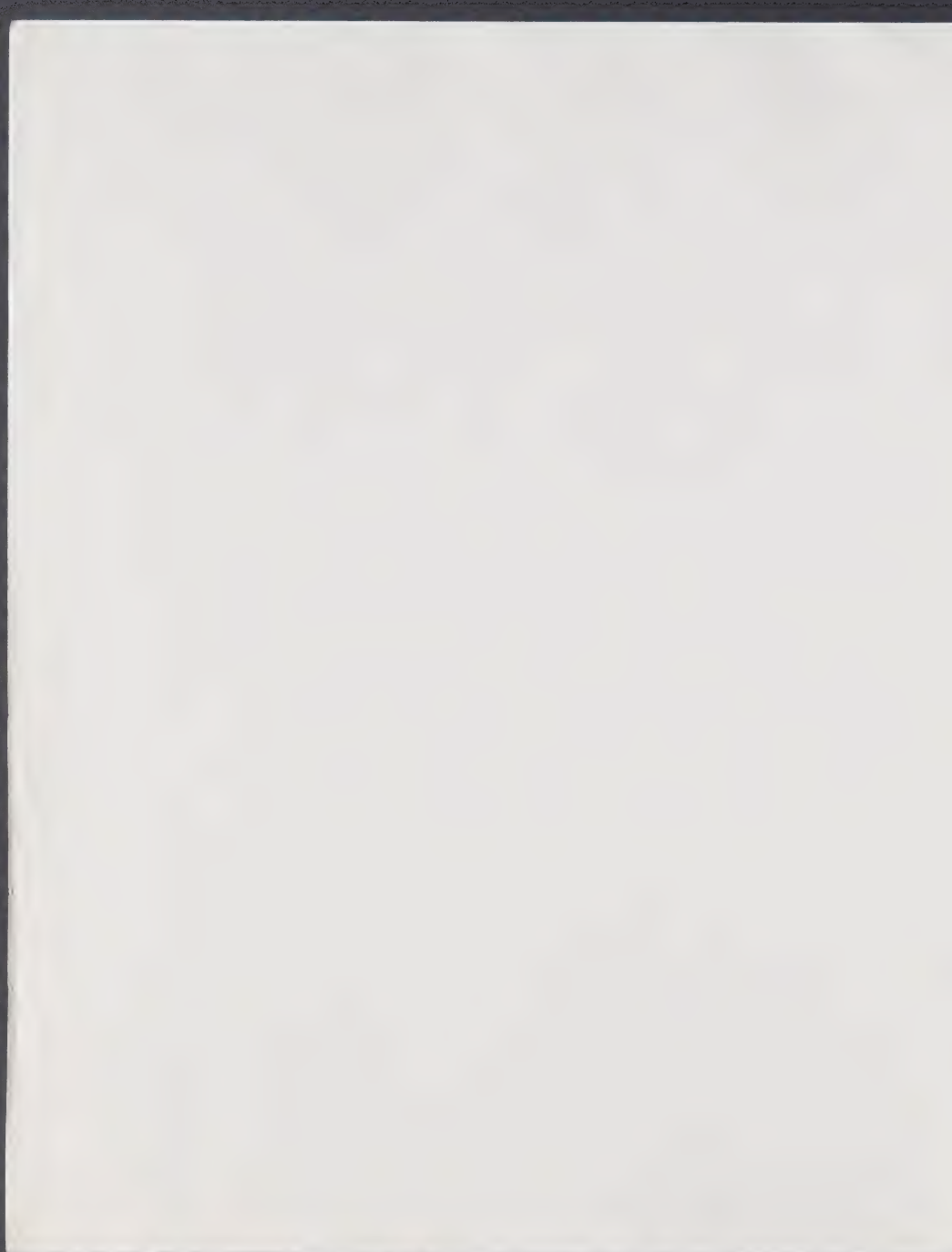
Thank you particularly for the photographs of your non-De Gelder Esther (?). I agree with you on reading the signature as "... elær" (Chise-, Tiche-, Metse- ??). One should have an artists dictionary that gives the names in alphabetical order when read from right to left... For the time being I have no candidate for the attribution. As to the subject, I am intrigued by the putti among grapes and tendrils in the left background. They remind one of those antique columns that were considered to come from the Temple of Salomon. But I cannot think of any Solomon episode fitting the scene.

With bestwishes, also for Mrs. Bader,

Sincerely yours


(J. Bruyn)





PROF. DR. J. BRUYN (Universiteit van Amsterdam)
R. HAAK (Amsterdams Historisch Museum)
DR. S. H. LEVIE (Rijksmuseum, Amsterdam)
DR. P. J. VAN THIEL (Rijksmuseum, Amsterdam)
DRS. E. VAN DE WETERING (Centraal Laboratorium, Amsterdam)

STICHTING FOUNDATION
REMBRANDT RESEARCH PROJECT

Dr. Alfred Bader
P.O. Box 355
Milwaukee, Wisconsin 53201
U. S. A.

Amsterdam, 7 November 1986

Dear Dr. Bader,

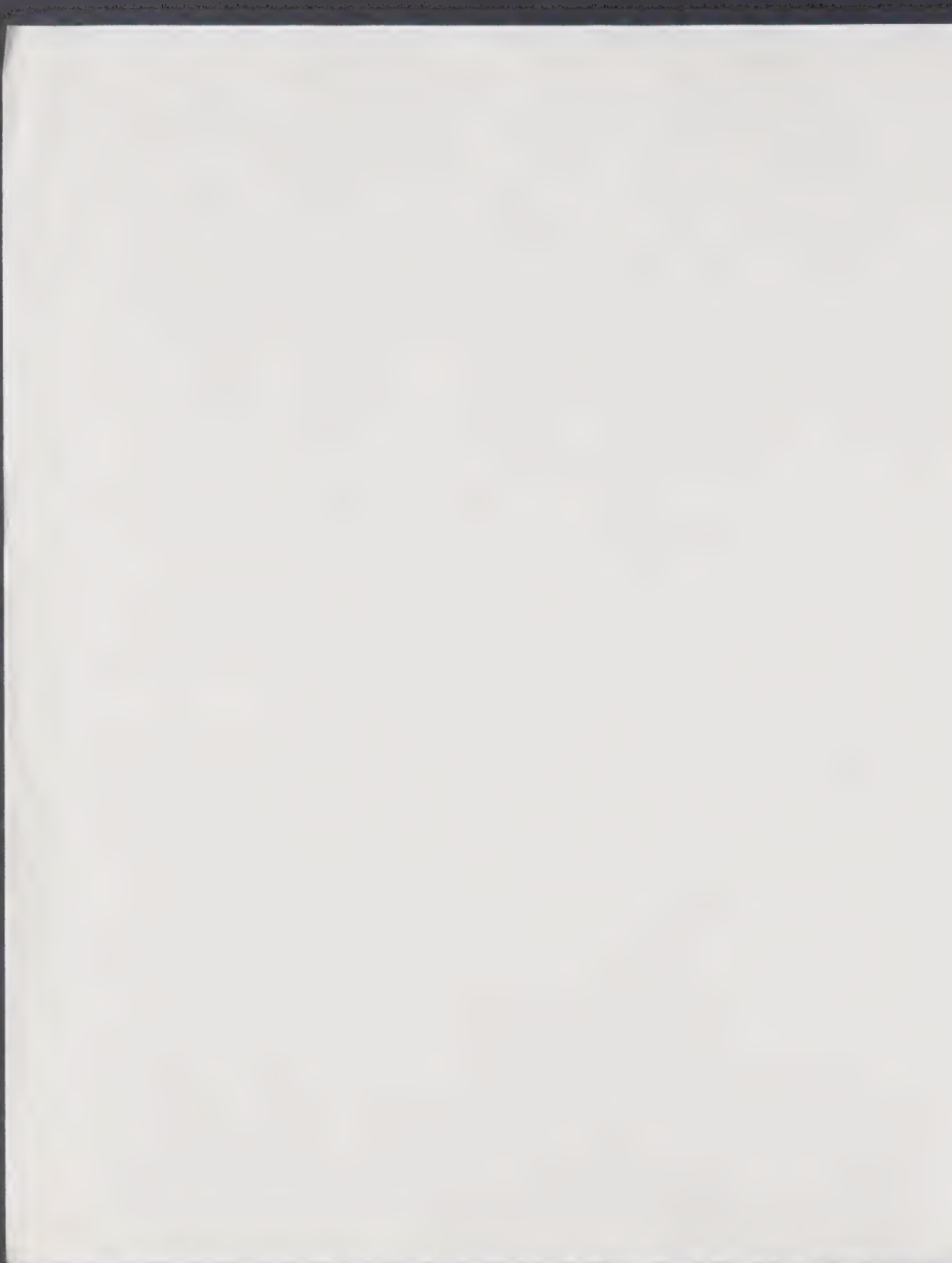
Thank you for your letter of October 29. As you may imagine, it caused me considerable amazement. I am not aware of having published anything at all on your painting Solomon praying, leave alone an opinion that it "is not by Rembrandt" (an attribution that is not, I think, upheld by anybody). I would be interested to know how this "opinion" came to your knowledge!

What happened is that I wrote a review (not yet published) of Werner Sumowski's second volume on the paintings of Rembrandt pupils. In it I expressed some scepticism as to his ideas about Van den Beekhout's work during the 1660s. This involves the attribution of your picture, which I call "adventurous". I hope to send you an offprint as soon as the text appears in print.

Hoping to hear from you,

Sincerely yours,


(J. Bruyn)





Chemists Helping Chemists in Research and Industry

aldrich chemical company, inc.

Dr. Alfred Bader
Chairman

October 29, 1986

Prof. Dr. J. Bruyn
Kunsthistorisch Instituut
University of Amsterdam
Amsterdam, Holland

Dear Prof. Dr. Bruyn:

I am very interested to note your opinion that my painting of Solomon Praying, described on the enclosed (taken from "The Bible through Dutch Eyes") is not by Rembrandt.

Could you please tell me whether you have formed your opinion from seeing the original or a reproduction. Do you believe that the drawing illustrated on the enclosed is also not by Eeckhout?

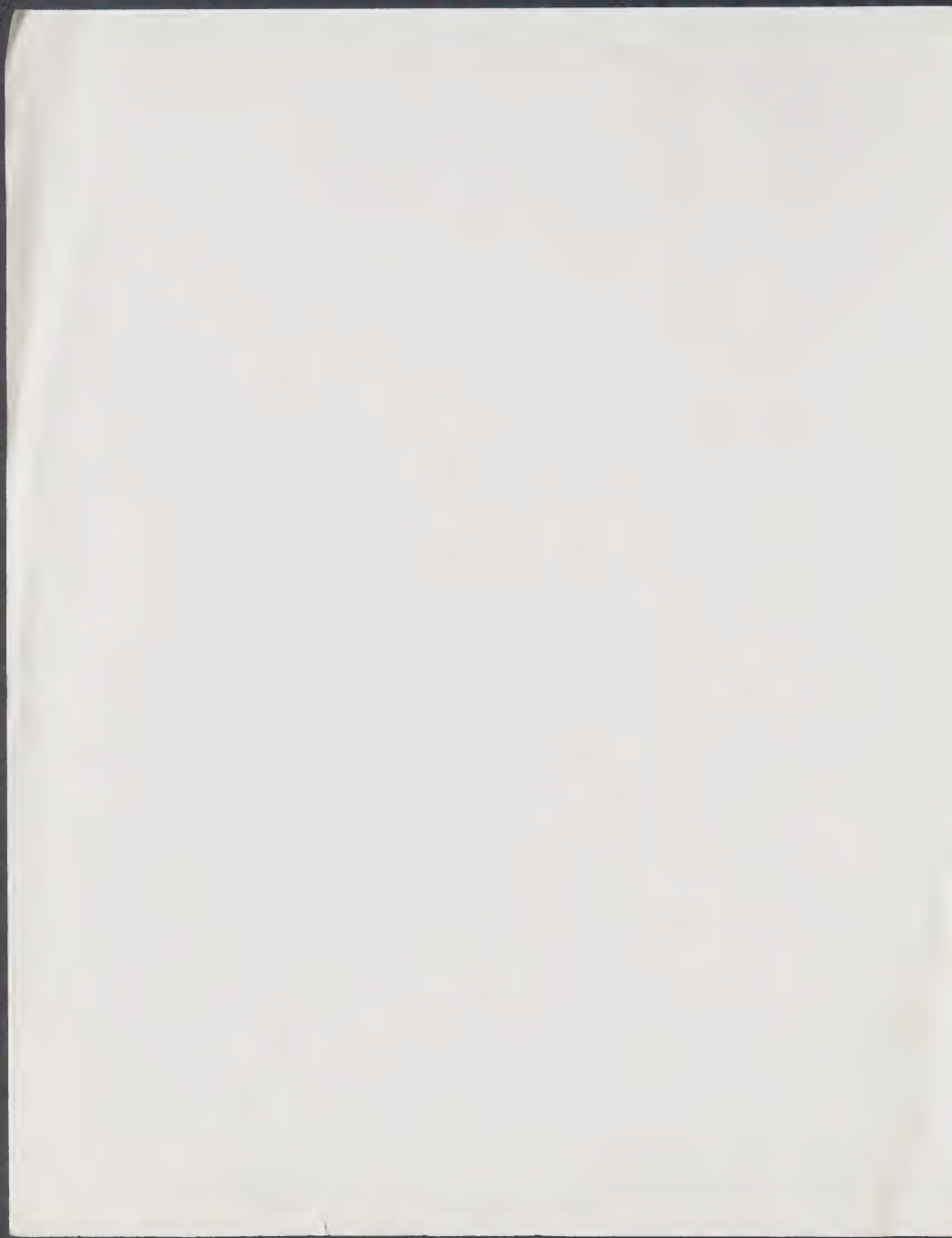
Do you have any suggestion who painted the Solomon? Do you think that the drawing is by that same artist?

I much look forward to hearing from you. Many thanks for your help.

Sincerely,

Alfred Bader

AB:mmh



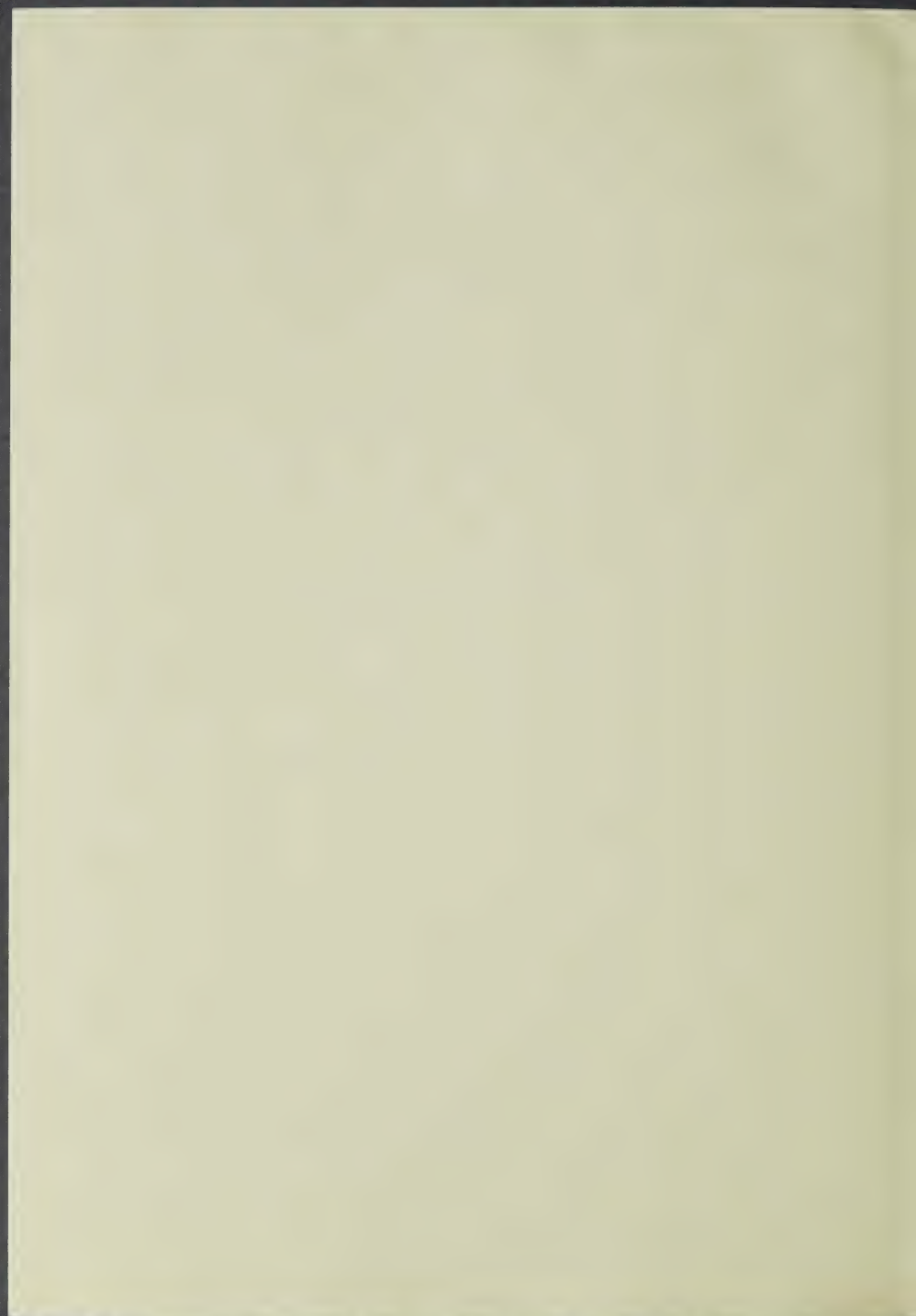
Wijk overzeggen.

~~Prins~~

Overdruk uit
Oud Holland

Jaargang 101

1907



Boekbespreking/Bookreview

W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* II (G. van den Eeckhout-I. de Joudreville), Landau/Pfalz (PVA) 1983, 734 pagina's waarvan 563 full-page illustrations, vele in kleur.

In bewonderenswaardig tempo is het tweede deel van Sumowski's rijk geïllustreerd overzicht van de schilderijen van Rembrandts leerlingen op het eerste gevolgd. In dit tweede deel ontbreken uiteraard de inleidende hoofdstukken zoals die in deel I voorkwamen en wordt onmiddellijk de alfabetische revue van de individuele kunstenaars daar hervat waar deel I afbrak. Over de eigenaardige consequenties van de alfabetische volgorde en de wat apodiktische presentatie waarvan de auteur zich bedient heb ik al enige algemene opmerkingen gemaakt¹ die hier niet herhaald hoeven te worden. Alvorens in medias res te duiken wil ik nog slechts enkele punten aanstippen. De grote verdienste van de publicatie is – dat blijkt ook nu weer – gelegen in het exploreren en ordenen van veel, gedeeltelijk weinig bekend of onbekend, materiaal. De lezer krijgt toegang tot een schat van reproducties (veelal in zeer verdienstelijke kleuren) en wanneer hij soms het gevoel krijgt, dat aan belangrijke problemen wat al te snel wordt voorbijgegaan, beseft hij dat dit te beschouwen is als de prijs die betaald moet worden wil een dergelijke kolossale onderneming slagen. Het belangrijkste probleem dat in dit verband meer en systematischer aandacht had verdiend, is de relatie waarin elk der behandelde kunstenaars stond tot Rembrandt. De beschrijving van ieders werk is meer gericht op een karakteristiek van de artistieke persoonlijkheid dan op een analyse van de samenhang met het grote voorbeeld. De begrijpelijke neiging rembrandtieke schilderijen al te gemakkelijk onderdak te verschaffen is daarbij niet helemaal onderdrukt en is evidenter naarmate de auteur minder sympathie voor, of affiniteit met, zijn sujet toont te hebben (zoals in het geval van Flinck). Ikonologische diepzinnigheden tenslotte liggen niet binnen de bedoeling van deze publicatie en moeten er dus niet van worden verwacht. Bijbelse onderwerpen zijn, voorzover ik dat kan beoordelen, meestal zorgvuldig geïdentificeerd: maar een interieur met een oude vrouw die een hond vlooit beschreven te zien als 'ungedeutete Historienseene' (no. 405) doet wat komisch aan.² Een steen des aanstoots is de merkwaardig onkritische aanvaarding van de meest uiteenlopende 'tronies' als zelfportretten van diverse kunstenaars; in deel I gebeurde dat al bij Jacob Bakker, hier vooral bij Barent en Carel Fabritius, Aert de Gelder en Samuel van Hoogstraten.

Gerbrand van den Eeckhout

Ook na de Weense dissertatie van Rainer Roy uit 1972 (in typescript) bestond er terdege behoefte aan een kritisch overzicht van het grote oeuvre van Van den Eeckhout. Sumowski geeft het met verve. 'Er was hochbegabt, den

gleichzeitigen Lehrlingen Ferdinand Bol und Govaert Flinck weit überlegen' (p. 719). Nog afgezien van mogelijke twijfel aan de juistheid van de meegedeelde feiten – was Eeckhout wel een leerling van Rembrandt en dan nog gelijktijdig met Bol en Flinck die niet eens gelijktijdig met elkaar bij Rembrandt schijnen te hebben gewerkt! – hoeft men het uiteraard met de gegeven appreciatie niet eens te zijn, en nog minder met de verklaring die de schrijver geeft van Eeckhouts geringere beroemdheid. Hij zou, 'anscheinend ohne Geschick zum Umgang mit der regierenden und auftraggebenden Noblesse, ...dagegen im privaten Bereich verblieben' zijn, zulks in schrille tegenstelling tot Flinck (zie hieronder). Daarbij moet wel worden aangetekend, dat de schilder van uitgesproken voornamen huize was; zijn vader was goudsmid, vanouds een maatschappelijk zeer vooraanstaand beroep. Zoveel is zeker, dat Gerbrand van den Eeckhout een kunstenaar is geweest met een uitzonderlijke gelijkmatigheid in stijl en kwaliteit, een smaakvol verteller, niet zelden charmant maar weinig verrassend en nooit (zeker niet wanneer hij een enkele keer op groot formaat werkte) imposant. Dat zou de indruk kunnen wekken, dat hij een probleemloze verschijning was, maar dat is niet het geval, zeker niet wat betreft zijn relatie tot Rembrandt.

Houbraken noemt hem een leerling en bovendien, in zijn biografie van Roelant Roghman en evenals deze, een vriend van Rembrandt. Dit laatste zal wel juist zijn, maar welk belang moeten wij hechten aan de eerste mededeling? Sumowski spreekt van hem als 'Lieblingsschüler'; '...Vierzehnjährig soll er 1635 mit dem Studium begonnen haben...'. Het jaartal 1635 zweeft inderdaad door de literatuur rond maar waarop het berust is niet duidelijk; en eigenlijk wordt Houbrakens mededeling over een leerling bij Rembrandt door niets bevestigd, niet door enig document maar – wat belangrijker is – ook niet ondubbelzinnig door het vroege werk. Het vroegst gedateerde schilderij dat bekend is, het in privé-bezit bewaarde *Offer van Gideon* (no. 392) van 1642, is rembrandtieke genoeg, maar de nauw daarmee samenhangende tekening te Brunswijk³ vertoont een bewegelijke, haast grillige lijnvoering die, anders dan die in vroege tekeningen van Flinck en Bol, volstrekt niet aan die van Rembrandt herinnert maar eerder aan die van Lastman en zijn kring. Wijst het schilderij op een nauw contact met Rembrandt, dan heeft dat toch pas plaats gehad toen de eigenaardigheden van het handschrift al elders waren gevormd, bij een leermeester wiens stijl vermoedelijk ouderwets was dan die van Rembrandt.⁴ Het moment waarop Van den Eeckhout in Rembrandts invloedssfeer is gekomen – en wellicht als 'knecht', niet als 'jongen' in diens atelier kwam werken – kan niet voor 1640 hebben gelegen: in dat jaar vervaardigde hij een ets naar een door Salomon Koninck geschilderd ('SK. pinx.') vrouwenportret, dat nog geen spoor van rembrandtieke invloed vertoont.⁵ Dit alles wil natuurlijk niet zeggen, dat Van den Eeckhout

5
Matthias Wulfraet. *Portret van een onbekend echtpaar*, 1694. Amsterdam, Rijksmuseum. Bruikleen aan Arnhem. Gemeentemuseum.



5

van zijn dood nog niet voltooid was en dat de opdrachtgever of toenmalige eigenaar gezocht heeft naar een kunstenaar die het werk van Van Goor kon afmaken. Wulfraet zou dan, gezien de Amsterdamse herkomst, een aannemelijke keuze zijn. Dat de voltooiër het grotendeels door Van Goor uitge-

voerde stuk signeerde, behoorde mogelijk tot de voorwaarden waaronder de schilder deze in wezen ondankbare taak op zich nam. Het is ook niet uitgesloten dat Wulfraet de beide schilderijen na de dood van Van Goor zelf verwierf.

* Dit artikel ontstond naar aanleiding van de identificatie van de beide signaturen door J. Nieuwstraten in april 1987.

¹ Veiling Londen (Sotheby), 22-5-1985, nr.5, met afbn. Nadien steeds tezamen: veiling Londen (Sotheby), 19/20-2-1986, nr.135, met afbn.; veiling Kopenhagen (Rasmussen), 12/28-11-1986, nr.168, met afbn.; veiling Kopenhagen (Rasmussen), 23/4-5/5-1987, nr.135, met afbn., steeds als Barent Graat.

² J. de Loos-Haaxman, *De Landsverzameling schilderijen in Batavia*, Leiden 1941, blz.83-84.

³ Paneel, 97,5 × 78,5 cm. Gemerkt en ge-

dateerd: G. van Goor ft. Ao. 1685. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. A 3768.

⁴ J. van Gool, *De nieuwe Schauburg der Nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen*. 1. 's-Gravenhage 1750, blz. 379.

⁵ Doek, 69 × 61.1 cm. Gemerkt en gedateerd: van Goor 1694. Gateshead, Shipley Art Gallery, cat. tent. *Dutch and Flemish 16th and 17th Century Paintings from the Shipley Collection*, Londen 1979, cat. nr. 9. Deze door Engeland reizende tentoonstelling was in 1980 ook in het Gemeentelijk Museum Het Princessehof te Leeuwarden te zien.

⁶ Veiling Simon Schijnvoet, Amsterdam, 26-8-1744, blz.58, nr.12. Er zijn niet alleen

nu nog weinig schilderijen van Van Goor bekend, ook de fiches van Hofstede de Groot betreffende deze schilder zijn weinig talrijk.

⁷ Doek, 63 × 53 cm. Gemerkt en gedateerd: M. Wulfraet F. 1694. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. A 1912. In de catalogus van een Amsterdamse veiling gehouden op 6 juli 1768 wordt onder nr. 166 een schilderij van M. Wulfraet beschreven dat wat het onderwerp betreft enige verwantschap doet vermoeden met het hier besproken genrestukje: 'Een vrouwje zittende op een Rustbedde, daar by komende een Galant, haar Carresserende'.

niet tot Rembrandts kring zou moeten worden gerekend, maar de plaats die hij hierin inneemt is, wegens zijn kleurigheid en gracieuze voordracht, een wat uitzonderlijke. Ook met de stijl van Flinec omstreeks 1640 moet hij goed vertrouwd zijn geweest; zo dicht nadert hij deze, dat een grissaille overeenkomend met Eeckhouts 1643 gedateerde *Josef de dromen van de bakker en de schenker uitlegend* in Bob Jones University, Greenville S. C. (no. 398) door Sumowski tot het werk van Flinec wordt gerekend (no. 621) en daarin niet te zeer misstaat!

Wanneer Van den Eeckhout, nog in het jaar 1642, zijn opgewekte stijl heeft gevonden, verloopt zijn ontwikkeling ongeveer een decennium lang zonder grote veranderingen. Toeschrijvingsproblemen doen zich nauwelijks voor.⁶ Tot een breuk met deze beginfase hoefde het, anders dan bij Flinec en Bol die veel rembrandtiek begonnen, niet te komen. Heel subtiel onderscheidt Sumowski vervolgens in de jaren '50 verschillende naast elkaar lopende stijlen, die evenwel nauwelijks meer dan variaties op één idioom vormen. Soms, als in de *Afgoderij van Salomo* van 1654 te Brunswijk (no. 417) en verwante werken, lukt de kunstenaar een sierlijk rythme dat hij op andere momenten volstrekt niet nastreeft maar dat ook in profane scènes en figuren, tot in portretten toe, een zekere rol speelt. Merkwaardig is de 1655 gedateerde compilatie (te Rome) van verschillende versies van de *Emmausgang* van Rembrandt en zijn atelier (no. 419), die wijst op het intensieve contact dat in de jaren '50 nog (ofweer) met Rembrandt moet hebben bestaan.⁷ In de jaren '60 lijken verschillende stilistische mogelijkheden verder te worden geëxploreerd maar het voornaamste probleem voor de kunsthistoricus wordt nu gevormd door een nieuwe toenadering tot Rembrandt. Voor het eerst krijgen Van den Eeckhouts tekeningen een steviger, hoekiger lineair skelet en een dergelijke tendentie ontdekt Sumowski in een aantal rembrandtieke schilderijen die hij als werk van Eeckhout beschouwt. Daartoe behoort de qua voordracht zeer rembrandtieke *Josefs bloedige rok aan Jacob getoond*, vroeger als Rembrandt bij de Earl of Derby (no. 451), vooral wegens de samenhang met een stellig als Eeckhouts werk te beschouwen tekening in het Louvre.⁸ Nog avontuurlijker is de toeschrijving van de *Afgoderij van Salomo* in de verzameling Bader te Milwaukee (no. 453). De stilistische logica achter een dergelijke toeschrijving is duidelijk maar een groter contrast dan met Van den Eeckhouts reeds genoemde versie van hetzelfde onderwerp uit 1654 te Brunswijk is haast niet denkbaar. Zulke lijnen doortrekkende zou men terecht komen bij probleemchilderijen als de vroeger aan Rembrandt toegeschreven *Aanbidding der koningen* in Buckingham Palace of de even problematische *Philemon en Baucis* te Washington. Over de vraag, hoe hier de grenzen moeten worden getrokken, is het laatste woord nog niet gesproken. Minder problematisch, maar ook minder interessant uit het oogpunt van de Rembrandtschool, is Van den Eeckhouts productie als portret- en genreschilder. Dat zelfs hier grensproblemen bestaan, met name ten opzichte van Jan van Noordt, heb ik in mijn eerdere bespreking reeds betoogd.⁹

Carel en Barend Fabritius

Een gemeenschappelijk biografisch probleem geeft mij aanleiding de beide broers, anders dan Sumowski uiteraard doet, een ogenblik samen te behandelen en het alfabet geweld aan te doen. Sumowski aanvaardt namelijk de sinds Wijmans belangrijke publicatie van 1931¹⁰ gangbare opvatting als zouden Carel en Barend aanvankelijk als timmerman zijn opgeleid en dat beroep hebben uitgeoefend. Deze opvatting, die behalve door Sumowski ook door Brown wordt gevolgd,¹¹ berust op de bewoordingen waarmee de beide broers op 15 mei 1641 door hun vader, de kostver, voorzanger en schoolmeester Pieter Carelsz., werden ingeschreven als lidmaten van de Gereformeerde kerk in de Beemster:

...
Barent Pietersen Timmerman. aent Heerhuijs.
Marcus Jansen aent herenhuijs.
Carel Pietersen Timmerman. Aent heerenhuijs.
...

Nergens op deze pagina van het register zijn de namen van de nieuwe lidmaten echter van een beroepsaanduiding voorzien en het is meer dan waarschijnlijk, dat de toevoeging 'Timmerman' moet worden beschouwd als een achternaam,¹² en wel als het Nederlandse equivalent van Fabritius (of, zoals een enkele maal wordt gezegd, Faber: timmerman), een gelatiniseerde versie die in de predikanten traditie van de familie paste.¹³ Carel en Barend moeten van het begin af als schilder zijn opgeleid en wel, zoals Bredius reeds concludeerde, door hun vader, die al in 1620 toestemming had gevraagd en gekregen 'om te mogen buyten den schooltijt den leedigen tijt tot syn schildersampit besteden'.¹⁴ Wij hoeven ons dus niet voor te stellen, dat Carel nog de beginnende van het vak moest leren toen hij als ongeveer 20-jarige in Rembrandts atelier kwam werken. Die periode kan overigens niet veel langer dan een jaar hebben geduurd: van na zijn huwelijk in de Beemster op 1 september 1641 tot het moment waarop hij, kort na de dood van zijn vrouw vóór 24 april 1643, weer in de Beemster terug is.

Deze conclusie uit de beschikbare gegevens is uiteraard van onmiddellijk belang voor het vaststellen van de fase in Rembrandts ontwikkeling die voor de vorming van Carels stijl van betekenis is geweest. En dan moet men Sumowski gelijk geven wanneer hij (evenals reeds Brown in zijn monografie) geen poging doet het minuscule oeuvre van Carel Fabritius uit te breiden met werken die uitgaan van Rembrandts stijl van de late jaren '30.¹⁵ Zo kan het niet anders of het door Sumowski aanvaarde werk wijkt nauwelijks af van de uit acht stukken bestaande groep die Brown accepteerde.¹⁶ De relatie met Rembrandts stijl wordt voornamelijk in de Warschause *Opwekking van Lazarus* gezocht maar zelfs in dat op Rembrandts vroege ets van hetzelfde onderwerp (b. 73) gebaseerde schilderij m.i. overschat: zozeer als de schrijver wil doen geloven (p. 979) staat dit werk niet in het teken van de *Nachtwacht*. Integendeel, men vraagt zich af welke bronnen Fabritius had voor zijn merkwaardig onruimtelijke opvatting en haast egaal gedempte tonwaarden. Enig, maar niet veel, nieuw licht op een rembrandtieke fase in Carels ontwikkeling kan misschien een schilderij werpen dat te laat voor Sumowski's publicatie te voorschijn kwam, een gesig-



1
Carel Fabritius, *Mercurius en Argus*, doek 73,5 × 104,
gesigneerd. New York, coll. Richard L. Feigen

nerde voorstelling van *Mercurius en Argus* (afb. 1).¹⁷ Het laat de kunstenaar van een nog onbekende kant zien en vertegenwoordigt een stijlfase die, naar het mij voorkomt, aan die van de *Opwekking van Lazarus* vooraf moet zijn gegaan. Vooral mag men hopen, dat een relatie tussen dit nieuwe schilderij en enige rembrandtïeke tekeningen van hetzelfde onderwerp met een verwante compositie de weg zal wijzen naar de vroege tekeningen die Carel Fabritius moet hebben gemaakt.¹⁸ Met Rembrandts schilderijen toont de *Mercurius en Argus* slechts een verwijderde verwantschap, meer in de belichting dan in de figuren en de plooi-val; in de drastische typering van de dramatis personae spelen, evenals in de sierlijke plooiën van Mercurius' hemd, herinneringen mee aan een Lastman-achtige stijl zoals men die in het begin van de jaren '40 ook wel bij Eeckhout en Flinck aantreft.¹⁹

Afgezien van twee copieën, waarvan één (no. 606) interessant is omdat zij waarschijnlijk een verloren werk (maar pas uit de Delftse jaren) weergeeft, voegt Sumowski een duidelijk gesigneerd en 1654 gedateerd *Borstbeeld van een vrouw in profiel* (no. 608) aan het werk toe; hij publiceerde het zich thans te Hannover bevindende schilderij al in 1968 in *Pantheon*, en wel als een tegenhanger van het z.g. zelfportret van 1654 in de National Gallery te Londen. Dit laatste denkbeeld heeft hij thans losgelaten maar nog steeds beschrijft hij de schilderwijze als daarmee overeenkomstig. Het is mij tot mijn spijt onmogelijk hem daarin te volgen, of zelfs maar te begrijpen wat hij bedoelt. Brown ging zover te betwijfelen of het hier om een 17de-eeuws schilderij gaat,²⁰ iets wat ik wel geloof; maar evenmin als hij kan ik er iets Fabritius-achtigs in ontdekken. De overwegend vloeiende verfbehandeling

suggereert een materie die zich in het licht glanzend of doorschijnend voordoet, dit zeer in tegenstelling tot wat de ons van Fabritius bekende (overigens in menig opzicht zeer uiteenlopende) werken gemeen hebben: een stevige verfpoddracht die de afgebeelde stoffelijkheden een karakter van opaciteit of zelfs dofheid geeft. Het schilderij verhoudt zich tot een Fabritius bij wijze van spreken als een Rubens tot een Rembrandt – en inderdaad lijkt het wel een product uit de late Rubensschool. Een Rubens-pastiche dus door Fabritius? De signatuur, hoe onberispelijk ook er uitzien, kan mij daar niet van overtuigen. Sumowski's reactie op Browns afwijzing van het schilderij is niet alleen vehement – 'ein unüberbietbares Beispiel für die selbstherrliche Hypertrophie der "Kennischaft" über die Fakten!' – maar stelt ook de interessante vraag aan de orde, wat in dit verband 'Fakten' zijn. Signaturen? De ironie wil, dat juist in het geval van Carel Fabritius het belang van signaturen in verhouding tot stilistische homogeniteit bijzonder groot is geweest...

Zo blijft, bij alle kunsthistorische zelfverzekering, de figuur van Carel Fabritius in veel opzichten raadselachtig. In zijn (als vaker) eerder artistiek boeiende dan historisch verhelderende karakteristiek legt Sumowski vooral de nadruk op de tegenstelling tussen Fabritius' 'Ästhetisierung des Bildes' tegenover Rembrandts gebruik van het schilderachtige 'als Medium des Geisigen' (p. 930). Beide kunstenaars worden daarmee buiten enige historische samenhang gedefinieerd, en wat Fabritius betreft lijkt de geschiedenis Sumowski gelijk te geven: 'durch sein Verdienst, der Kunst für Gemüt oder Verstand eine Kunst bloss für das Auge entgegengesetzt zu haben, geriet er bis zum Beginn des Impressionismus in Vergessenheit!' Maar op de tegenstelling tussen beide valt wel wat af te dingen. Wortelt niet Fabritius' rijpe werk – van 'Farbformen und Farbdistanzen', zoals Su-

mowski treffend beschrijft maar de kleurproducties juist in dit geval pijnlijk slecht illustreren – in een belangrijk aspect van Rembrandts werk uit het midden van de jaren '40? En zelfs voor de illusionistische trekken die Carels Delfse werk moeten hebben gekenmerkt, bood Rembrandt uitgangspunten waaruit de jongere zijn eigen consequenties kon trekken. Rembrandts voorbeeld en Fabritius' consequenties nader te analyseren blijft ook nu nog een dringende opgave.

Biedt Sumowski's beeld van Carel geen grote verrassingen, zijn Barent verschilt met 54 nummers ook niet veel van de auteur van 47 schilderijen die D. Pont in zijn proefschrift van 1958 beschreef. Nog altijd vertoont het beeld onduidelijkheden die men eigenlijk bij een zo ongecompliceerde, meestal onduidelijk herkenbare kunstenaar niet zou verwachten. Die onduidelijkheden betreffen, alweer, vooral het vroege werk. Het vroegst gedateerde schilderij, het *Portret van een jonge man met hoed* ('Zelfportret') van 1650 te Frankfurt (no. 598), toont iets van de indruk die Rembrandts in vlakken opgebracht helderderoed, zoals in de *Heilige Familie* van 1645 te Leningrad, op de kunstenaar moet hebben gemaakt. Als bovendien de door Wegner geponeerde en door Sumowski aanvaarde toeschrijving van een te Boedapest bewaarde getekende copie naar een eerdere staat van Rembrandts in 1647 voltooid *Suzanna en de ouderlingen* te Berlijn²¹ juist is, laat zich Barents verblijf bij Rembrandt tamelijk nauwkeurig omstreeks 1646 dateren, ongeveer drie jaar na dat van zijn ruim 21 jaar oudere broer, en weinig eerder dan de vermoede leertijd van Nicolaes Maes, die op verwante wijze op Rembrandts kleurgebruik reageerde. Omstreeks (p. 915) of kort na (p. 910) 1650, het jaar van het Frankfortse mansportret, dateert Sumowski nu de ongesigneerde *Verdrijving van Hagar* te San Francisco (no. 547). Over de toeschrijving drukt hij zich voorzichtig uit – 'kommt als Frühwerk von Barend Fabritius in Betracht' (p. 915) – en dat is begrijpelijk, gezien het wel rembrandtiek en duidelijk naar de late jaren '40 wijzende maar allerminst onduidelijk persoonlijk karakter van dit (in de compositie op Lastman gebaseerde) schilderij. De toeschrijving aan Barent lijkt mij alleen mogelijk bij een wat vroegere datering en in de chronologische nabijheid van andere ongesigneerde en ongebruikelijke rembrandtiek werken, met name de *Centurio Cornelius* te York (no. 562: 'um 1660')²² en de *Tobias en Anna* te Innsbruck (no. 555: 'um 1654 in direkter, begeisterter Reaktion auf die "Torwache" von Carel Fabritius in Schwerin'). De datering van deze groep zou, dunkt mij, in elk geval ruim voor 1653 moeten liggen, het jaar van het reeds geheel voor Barend typische schilderij met *Petrus in het huis van de centurio Cornelius* te Brunswijk (no. 550), waarin Sumowski overigens (anders dan Brown) nog volgens Wijnmans rijkelijk romantische interpretatie de beide broers met hun familie en overleden vader wil herkennen.

Hoe wankel de reconstructie van Barents vroege werk nog moge zijn, de door Sumowski meermalen aangeduide invloed van Carel op zijn jongere broer lijkt inderdaad een belangrijke factor te zijn geweest. In het Brunswijkse schilderij zou men misschien in de sterk geaccentueerde perspec-

tiefconstructie van de vloertegels het voorbeeld van Carels Delfse werk mogen zien.²³ Nog interessanter uit dit oogpunt is het *Portret van een man als herder* ('Zelfportret') in de Weense Akademie der bildenden Künste (no. 586) dat, relatief rembrandtiek in de peintureur en verrassend Carel-achtig in het gegeven, zeker niet lang na 1654 – vroeger dan Sumowski meent – moet zijn ontstaan.

De hier toegeschreven werken die bij Pont nog niet voorkwamen zijn merendeels typisch voor de schilder maar waren destijds nog niet bekend. Het eerste geldt in mindere mate voor het reeds genoemde schilderij te York en ook niet in overtuigende mate voor een '*Selbstbildnis als Evangelist Johannes*' in een Münchense verzameling (no. 588), dat gekenmerkt wordt door een pathos dat op zijn minst voor Barent Fabritius atypisch is.

Govaert Flink

Wat Flink in het bijzonder, vergeleken met de meeste andere Rembrandtleerlingen misdaan heeft, wordt niet helemaal duidelijk, maar hij kan bij de schrijver geen goed doen. 'Pflege von Beziehungen hielt er für wichtiger als künstlerische Selbstverwirklichung (...). Doch begnügte er sich nicht mit dem Wohlwollen der bürgerlichen Prominenz, die, reich und mächtig, für feudale Allüre schwärmte, Flink diente sich auch den Oranieren und deren Verwandten in Nassau [!] und Brandenburg an' (p. 998). 'Er war (um sich modern auszudrücken) eher Bildermacher als Maler (...). Ohne existenzielle Tiefe und ohne formale Skrupel eignete er sich unüberrücklich zur Befriedigung gesellschaftlicher Bedürfnisse. Sein Erfolg war Paradoxon wie bei allen opportunistischen Nullen oder Kleingeistern (...)' (p. 999). En als een werk – de Amsterdamse *Jacob zegen Isaak* (no. 614) – eens een 'Gemälde ersten Ranges' blijkt te zijn, heet het: 'Er übertrifft auf unerklärliche Weise in jeder Hinsicht sich selbst' (ibidem). Het lijkt alsof de schrijver in Flink in alle opzichten het negatief van zijn beeld van de miskende Rembrandt ziet en zijn romantische Rembrandtverering omslaat in een niet minder romantische Flinkverguizing.

Noch de biografie van de kunstenaar noch de omschrijving van zijn werk is daar wel bij gevaren – wat jammer is: in beide opzichten viel tegenover hem wat goed te maken na Von Moltke's oppervlakkige en chaotische monografie van 1966. Wat de biografie betreft in het kort het volgende. Nog steeds maken de door Baldinucci meegedeelde (van Bernard Keil afkomstige en dus redelijk betrouwbare) gegevens geen deel uit van de gangbare voorstelling van zaken, hoewel zij al door Broos en Meijer werden geciteerd.²⁴ Tezamen met wat Houbraken vertelt, geven zij een veel rijker en preciezer beeld dan het hier gebodene. Na zijn leertijd bij Lambert Jacobsz. in Leeuwarden kwam Flink (met Backer, dus waarschijnlijk in 1633) naar Amsterdam, 'daar Flink, wyl hy daar zeer welvarende Bloedvrienden had wonen, ten eersten gelegenheit vond om proeven van zyn kind te geven' (Houbraken); die 'bloedvrienden' zullen, zo weten we na de onderzoekingen van Dr. I.H. van Egghen en S.A.C. Dudok van Heel,²⁵ Flinks aangegetrouwe oom, de Doopsgezinde koopman Jacob Leeuw, en zijn gezin zijn geweest. Na een jaar in Rembrandts atelier trad Flink,

vermoedelijk nog in 1634 in dienst van de kunsthandelaar Hendrick Uylenburgh (volgens Houbraken, bij Baldinucci: 'un certo mercante'), die hem goed betaalde maar hem naar zijn hand zette. Deze kocht voor een goede prijs van hem een *Verkondiging aan de herders* – het 1639 gedateerde schilderij in het Louvre (no.615 bij Sumowski). Maar gaandeweg werd zijn roem zodanig, dat Flinck op zichzelf ging werken en voor zijn werk veel geld maakte. Hij volgde, volgens een wat eerdere passage, Rembrandt na in de kleur; maar in de tekening overtrof hij deze omdat hij zich daarop in het bijzonder had toegelegd, 'molto avendo perigrinato per la Fiandra, e molto faticato intorno alle pitture di valenti uomini di quelle provincie, e particolarmente d'Anversa.' Die studiereis moet, naar de werken te oordelen, hebben plaats gevonden tegen 1645, vóór de stijlverandering die zich manifesteert in het *Borsbeeld van een grijsaard* te New York en een *Mansportret* te Bonn uit dat jaar (nos.682 en 700). Zij verklaart de (spiegelbeeldige) overeenkomst tussen Flincks *M. Curius Dentatus* van 1656 voor het Burgemeestersvertrek van het Amsterdamse Stadhuis (no.638) en Rubens' *Aanbidding der koningen* voor de St. Michielsabdij (thans in het Museum voor Schone Kunsten) te Antwerpen; naar de Rubens is immers geen prent bekend die vroeg genoeg is om Flincks (nog niet eerder opgemerkte) gebruik van de compositie te kunnen verklaren. Zo'n reis illustreert tenslotte, meer in het algemeen, de keus waarvoor Rembrandts discipelen zich in de loop van de jaren '40 – en jongeren nog later – zagen geplaatst. Hun stijlverandering toe te schrijven aan een soort verraad draagt weinig bij tot ons inzicht in wat een crisis in de smaak moet zijn geweest, waarmee wellicht ook een crisis in Rembrandts eigen ontwikkeling in verband stond.²⁶

Met dat al is Flinck Rembrandt net iets langer trouw gebleven dan Bol, wiens omzwaai naar de manier van Jacob Backer in 1643/44 plaats vond.²⁷ Daaraan kan worden toegevoegd, dat Flinck ook na zijn vertrek uit Rembrandts atelier (vermoedelijk 1634, uiterlijk 1636, het jaar van de eerste gesigneerde en gedateerde werken, door Sumowski gezien als het begin van zijn zelfstandigheid), nog jaren lang het contact met Rembrandt en diens werk moet hebben onderhouden. Niet alleen is b.v. zijn *Bewening* van 1637 (no.612) niet denkbaar zonder het voorbeeld van Rembrandts grisaille van hetzelfde onderwerp te Londen, nog zijn 1640 gedateerde *Mansportret* in de verz. Thyssen-Bornemisza (no.695) berust op Rembrandts *Portret van Herman Doomer* van hetzelfde jaar te New York, en Flincks 1643 gedateerde *Zelfportret* (no.680; laatstelijk te Londen geveild 11 december 1985) is een parafrase van Rembrandts *Zelfportret* van 1640 te Londen. Sterker, wanneer hij daarbij een tegenhanger (no.681) schildert, waarschijnlijk niet vóór 1645 (het jaar van zijn huwelijk), grijpt Flinck moeiteloos terug op de rembrandtieke manier die hij juist waarvel heeft gezegd.

Het vroegste rembrandtieke werk is hier o.a. vertegenwoordigd door twee werken, beide m.i. werkplaatscopieën uit Rembrandts atelier die geheel ten onrechte de naam van Flinck dragen. Het ene is (een aandeel in?) de Münchense variant van Rembrandts 1635 gedateerde *Offer van Abraham* te Leningrad, met zijn merkwaardige en nooit afdoende

verklaarde opschrift 'Rembrandt. verandert. En over geschildert. 1636.' (no.611). De naam van Flinck lijkt hier om twee redenen misbruikt: zijn typische stijl – deegachtig en wat onbestemd in het modellé van de vorm – is in de zeer gedecideerde schilderwijze nergens te herkennen, en in 1636 was Flinck het stadium van de ateliercopie zeker ontgroeid (zie hierboven). Het andere werk is de *Paulus* te Wenen (no.643), waarvan Rembrandts originele versie, thans onbekend, ongetwijfeld eveneens omstreeks 1635 geschilderd moet zijn; ook hier is Flinck noch in de conceptie noch in de uitvoering te herkennen. Flincks vroege rembrandtieke werk moet er anders hebben uitgezien, als men een reconstructie mag geloven die vooral gebaseerd is op een vergelijking met het portret van zijn neef Dirck Jacobsz. Leeuw van 1636 (no.658).²⁸

Dat Flincks gesigneerde of anderszins onbetwifelbare werken het beeld geven van een zeer doelbewust kunstenaar kan men (daarin heeft Sumowski gelijk) niet volhouden. Zowel vóór als na 1644/45 doen zich stilistische wendingen voor die hem meermalen als een eclecticus doen kennen. In de rembrandtieke fase alleen al gebeurt er stilistisch meer dan in een evidente logica lijkt te passen. Sumowski's heldhaftige pogingen tot het vormen van groepen en het verdelen van die groepen over de jaren zijn niet altijd even overtuigend. Is b.v. de *Isaak zegent Jacob* te Leeuwarden (no.613) werkelijk omstreeks 1637, één jaar voor het Amsterdamse schilderij met hetzelfde onderwerp (no.614), geschilderd? Het is moeilijk te geloven; zo ergens dan is hier invloed van Lambert Jacobsz. aan te nemen en een datering vlak vóór Flincks werkzaamheid bij Rembrandt ligt meer voor de hand. Maar de auteur maakt het probleem nog moeilijker dan het al is door al te royaal te zijn met het toeschrijven van ongesigneerde werken. Dat geldt voor enige historietukken,²⁹ voor een aantal portretten³⁰ en vooral voor een reeks tronies die, meer of minder rembrandtieke, tot een dergelijke toeschrijving onvoldoende aanleiding geven en gedeeltelijk niet meer zijn dan 'afgekeurde' Rembrandts.³¹

Het landschap is bij Flinck, evenals trouwens bij Rembrandt en in zijn atelier, een probleem op zichzelf, waaraan deel III van het Rembrandt-Corpus aandacht zal schenken. Hier kan alvast erop worden gewezen, dat naast het kort geleden bekend geworden, gesigneerde en 1637 gedateerde *Landschap met brug en ruïne*, thans in het Louvre, en het tot voor kort Rembrandt genoemde *Landschap met obelisk* van 1638 of '39 in het Stewart Gardner Museum te Boston (nos. 718 en 719) ook een compositorisch met eerste en picturaal met het laatste verwant *Landschap met ruïne* bij Spencer A. Samuels te New York tot Flincks werk kan worden gerekend (afb.2).³² In de compositie en vooral in het centrale motief spelen hier kennelijk nog herinneringen aan Flincks eerste leermeester Lambert Jacobsz. mee, die in 1636 was gestorven. Dat zulke motieven Flinck vaker bezig hielden, blijkt ook uit een tekening met een zeer verwant gegeven, die door Sumowski overtuigend aan hem is toegeschreven.³³

Abraham Furnerius

Met (Carel) Fabritius wordt Furnerius door Samuel van



2

2

Govaert Flinck, *Landschap met ruïne*, paneel 40,8 × 57,2 cm. New York, coll. Spencer A. Samuels

Hoogstraten genoemd als zijn medeleerling bij Rembrandt; die leertijd moet dus in de vroege jaren '40 zijn gevallen. Furnerius, zoon van een Rotterdamse chirurgijn/organist en zwager van Philips Koninck, stierf al in 1654 op ongeveer 26-jarige leeftijd, in hetzelfde jaar als Fabritius maar nog jonger dan deze. Van zijn landschapstekeningen is een niet onaanzienlijk aantal bekend;³⁴ een deel daarvan vertoont verwantschap met Rembrandt zowel als met Koninck. Maar hij moet ook landschappen hebben geschilderd: in 1673 bezit zijn broer (?) er drie benevens nog 'twee kleyne' stukken.³⁵ Gesigneerde schilderijen zijn echter niet bekend. Sumowski komt met één toeschrijving, een *Boslandschap* (no. 720) dat weliswaar in het motief lijkt op sommige tekeningen maar (naar de reproductie te oordelen) noch met Rembrandt noch met Koninck iets te maken heeft. Ik zou geneigd zijn Furnerius' (ongetwijfeld niet zeer talrijke) schilderijen allereerst te zoeken onder de achterhaalde Rembrandt- of Koninck-toeschrijvingen.³⁶

Aert de Gelder

Het ietwat tobberige dat de meeste Rembrandt-leerlingen aan de 'Auseinandersetzung' met het grote voorbeeld overhouden, ontbreekt bij Aert de Gelder geheel. Hij ontleent onbekommerd maar maakt overal iets geheel eigens van. 'Finanziell unabhängig, brauchte er künstlerisch keine Rücksicht auf Zeit und Publikum zu nehmen. Das erklärt vieles an seiner Malerei', zegt Sumowski (p. 1154). Misschien wel veel maar niet alles. Misschien wel De Gelders afwijzing van iedere 'Feinmalerei' en alle klassieke voorbeelden, maar niet de suprematie van wonderlijk fijne, soms haast etherische kleur, of het raffinement waarmee verschillende verflagen over elkaar worden gelegd, door Sumowski enthousiast beschreven (pp. 1156-1157). Ook niet de wonderlijke, haast storende housterigheid die soms zijn figuren

bevangen houdt, de haast caricaturale typering (niet alleen van bijfiguren), of de onbehouwenheid van sommige halffigurige composities (die misschien wel de aanleiding vormde tot het versnijden van enkele daarvan: nos. 731, 786, 787). Als verschijning in zijn tijd blijft De Gelder, ook als men een zeker isolement in Dordrecht in aanmerking neemt, een verwonderlijk fenomeen; als artistieke persoonlijkheid weet Sumowski hem – evenals eerder Bol en Van den Eeckhout uitstekend te typeren en in zijn ontwikkeling te volgen.³⁷ Iets vaker zou de nadruk mogen worden gelegd op het steeds, tot ver na 1700, opduiken van herinneringen aan motieven uit Rembrandts werk, zoals in de oorspronkelijk uit 22 (!) stukken bestaande Passie-serie die de kunstenaar volgens Houbraken in 1715 voltooide en waarvan thans nog 12 stukken (2 in Amsterdam, 10 in Aschaffenburg) bekend zijn. Hier, evenals in verwante werken zoals de *Droom van Jacob* in Dulwich of de *Doop van Christus* te Cambridge (nos. 781 en 782), heerst de late stijl van de schilder, gekenmerkt door een haast visionaire behandeling van ruimte en licht, die soms aan Doré herinnert, dan weer aan Goya. Het zwakke punt, het enige dunkt mij, in Sumowski's behandeling ligt ook in dit geval in het probleem van het vroege werk en de relatie tot Rembrandt. Uiterlijk in 1662 moet De Gelder, 17 jaar oud, na een leertijd bij Samuel van Hoogstraten in Dordrecht in Rembrandts atelier zijn komen werken. Terecht herinnert Sumowski (p. 1157) aan de onvergetelijke, tot in het late werk bespeurbare indruk die de *Claudius Civilis* op de schilder moet hebben gemaakt. Het vroegst gedateerde werk was tot nu toe de 1671 gedateerde *Eccle homo* te Dresden (no. 723), een heel persoonlijk

getinte compilatie (zoals Sumowski aantoon) uit diverse etsen van Rembrandt, vooral diens *Ecce homo* (b. 76) uit de jaren '50. Sumowski laat nu daaraan voorafgaan twee ongedateerde werken – een oudtestamentische scène in het Stedelijk Museum te Brussel en een '*Prediking van Christus*' (m.i. eerder: *Prediking van Johannes de Doper*) in een Romeinse verzameling (nos. 721 en 722) – en wel wegens de vermeende datering 1665 op een doek met een vrouwefiguur (Esther?) in de Hannema-de Stuers Fundatie op kasteel Het Nijenhuis bij Heino (no. 784). Wie dit schilderij ziet moet tegen dat jaartal de grootst mogelijke argwaan koesteren: de lichtbehandeling is geheel on-rembrandtiek en de kleur, met fletsrode accenten temidden van grijzen, bruinen en koel groen, zoals b.v. in het 1685 gedateerde *Portret van Ernestus van Beveren* te Amsterdam (no. 804) – plaatst het werk zonder twijfel in De Gelders rijpe tijd, vermoedelijk de jaren '80; het costumeert terug in enige Esther-scènes (nos. 743-745) waarvan één het jaartal 1684 draagt. En inderdaad, op het schilderij zoals het zich anno 1986 vertoont is van de datering alleen het cijfer 5 aan te treffen. Als uitgangspunt voor De Gelders vroege werk kan het stuk te Heino niet dienen. Voor dat doel blijven dan alleen over twee kleine portretten op paneel die zich sinds 1984 in het Louvre bevinden (nos. 798 en 799) en door Sumowski op grond van het afgebeelde costumeert in de tweede helft van de jaren '60 worden gedateerd. Behalve door hun tamelijk summiere uitvoering treffen zij door twee eigenaardigheden: door de zelfstandigheid van het rood als lokale kleur (vooral in het mansportret) en door het effect van een hoge lichtinval, waardoor de schaduwwerking in de koppen voornamelijk tot de oogkassen beperkt blijft en men de indruk krijgt van ietwat overbelichte maskers, waarin de grote irissen zich als donkere gaten voordoen. Onder erkenning van verschillen in schilderwijze, doet mij dit effect steeds weer denken aan het indertijd als zelfportret van Rembrandt door de Staatsgalerie te Stuttgart verworven schilderij (afb. 3) dat aanleiding gaf tot een geruchtmakende discussie over 'vals of echt' maar ook tot vruchtbaar natuurwetenschappelijk onderzoek. Het resultaat was in elk geval dat van een vervalsing niet meer gesproken werd – maar was het daarom een werk van Rembrandt? Een hooggestemd betoog van Cornelius Müller-Hofstede³⁸ vond eigenlijk alleen weerklink bij Bauch, die het in 1966 onder de door hem erkende werken opnam. Voor het overige reageerde men terughoudend en bleef onzekerheid bestaan. Kan de jonge De Gelder in Rembrandts werkplaats zó begonnen zijn? Het is op zijn minst denkbaar, temeer als men aanneemt, dat het schilderen van de meester een niet ongebruikelijke bezigheid voor aankomende schilders in Rembrandts atelier schijnt te zijn geweest.³⁹

Reynier van Gherwen

Als men overeenkomstig Sumowski's plausibele veronderstelling aanneemt, dat Van Gherwen in het midden van de jaren '40 één van de deelnemers was aan het modeltekenen in Rembrandts atelier, zal hij ongeveer 1625/30 geboren zijn, weinig eerder dan Nicolaes Maes, en niet ouder zijn geweest dan 30 à 35 jaar toen hij, lid van de schildersconferie *Pictura* te Den Haag, daar in 1661/62 overleed. Dat



3

Hier toegeschreven aan Aert de Gelder, *Portret van Rembrandt*, doek 68 × 56,5 cm. Stuttgart, Staatsgalerie

maakt het begrijpelijk, dat van hem maar drie gesigneerde werken zijn te melden:⁴⁰ een smalle basis voor verdere toeschrijvingen. Het belangrijkste daarvan bevindt zich in München, een groot doek met Abraham en Isaak vóór het offer (no. 818), qua formaat te vergelijken met Rembrandts *Offer van Abraham* te Leningrad en qua opvatting haast te beschouwen als een machteloze kritiek daarop – het droevig samenzijn van een oude en een jonge man waarbij een engel om een hoekje kijkt. Hiermee verbindt Sumowski de toeschrijving van een vroeger Maes geheten *Ecce homo*, eveneens in groot formaat, te Boedapest (no. 819). De gedachtengang is heel begrijpelijk, vooral gezien de behandeling van het naakt, maar de wat vage karakteristiek van de bijfiguren en het her en der gebruikte heldere rood vormen elementen die in het Münchense stuk zo niet voorkomen. Om deze te verklaren neemt Sumowski invloed aan van de vroege Maes, met name het grote aan hem toegeschreven schilderij met *Christus de kinderen zegenend* in de National Gallery te Londen. Dat zou betekenen dat Van Gherwen na het Münchense schilderij in enigszins ander vaarwater terecht zou zijn gekomen en dat eventuele andere werken in 'Dordts' richting gezocht zouden moeten worden. Men is in dat verband benieuwd, waar Sumowski de grote *Bespoting van Christus* in de Ermitage (cat. no. 6242 als School van Rembrandt) zal plaatsen, die op zijn minst met het stuk te Boedapest veel gemeen lijkt te hebben. Maar vooral denk ik aan een tamelijk heterogene groep die in dit deel onder de naam van Samuel van Hoogstraten verschijnt, zoals het vroeger als diens zelfportret (hier als portret van Willem

Drost!) beschouwde werk vroeger in de collectie Sidney van den Bergh (no.853) en de z.g. *Orator* (hier: zelfportret) uit Panshanger, thans te Manchester (no.857). Vooral dit laatste stuk, vroeger een vermaarde Rembrandt en later o.a. aan Maes toegeschreven, heeft bij Hoogstraten niets te zoeken – is ook volstrekt geen 'Beispiel für die Trompe-Œil-Malerei' – en past beter in het beeld van een door Maes beïnvloede Van Gherwen.

Het tweede gesigneerde werk, een *Jonge man met baret* te Wenen (no.821) zou vóór deze vooralsnog hypothetische Maes-fase moeten zijn ontstaan. Sumowski dateert het dan ook in het midden van de jaren '40 en laat daarbij een *Jongeman met baret* te Brunswijk (no.822) aansluiten. Dat lijkt geen gelukkige gedachte: dit laatste, extreem glad en poezelig geschilderde werk vertoont alleen in het motief overeenkomst met het Weense schilderij. Het derde en laatste gesigneerde werk, een *Veile liefde* in halffiguren (no.820), is in onderwerp en uitvoering 'derb' te noemen; Sumowski plaatst het in de laatste jaren (ca.1655/60), blijkbaar omdat uit die periode geen werk van Van Gherwens hand bekend is. Het is ook denkbaar dat het een product is van de kunstenaar die juist zijn eerste leertijd achter de rug had en Rembrandts atelier nog niet had betreden. Werken uit een pre-rembrandtische fase kennen we immers nu ook van Bol en Horst (zoals naar aanleiding van deze laatste hieronder te sprake zal komen).

Een verdere uitbreiding van Van Gherwens werk is voorlopig nauwelijks te verwachten. De weinig markante persoonlijkheid die zich in de drie gesigneerde stukken manifesteert, het eclecticisme dat hem – zeker als hij ook de auteur van de *Ecce homo* te Boedapest is geweest) eigen was, vormen daarbij een geducht obstakel.⁴¹ Ook een toegang via de tekeningen, zoals ik die bij Drost heb menen te vinden⁴² en ook, zoals hieronder ter sprake komt, bij Hoogstraten, is in dit geval niet veelbelovend. Sumowski zelf heeft in Besançon een compositieschets voor de *Abraham en Isaak* herkend⁴³ maar niet één andere tekening die hierbij evident aansluit; ik vermoed dat in dit opzicht de rembrandtische naaktstudies uit de jaren '40 nog de meeste mogelijkheden zouden bieden.

Samel van Hoogstraten

Als er onder Rembrandts volgelingen één eclecticus is geweest, dan wel Samuel van Hoogstraten; met hem vergelijken is Flinkc een markante persoonlijkheid. Ook in zijn streven naar maatschappelijk aanzien – bij Keizer Ferdinand III en, zonder succes, bij Karel II van Engeland – deed hij bepaald niet voor Flinkc onder. Toch maakt Hoogstraten niet Sumowski's woede gaande zoals Flinkc dat deed; hij geeft de schrijver slechts aanleiding tot begripvolle kritiek: '...ein intelligenter Künstler, der sich als Dichter und Theoretiker, im Wort treffend zu äussern vermochte. In der Malerei wirkte sich das verstandesmäßige Moment seines Naturells problematisch aus (...) ihm fehlte Eigenart' (p.1286). En later worden de wijze woorden van Houbraken geciteerd: 'Myn Meester S. v. Hoogstraten bezat een groot verstant, in by na alle zaken; inzonderheit verstont hy de grontregels der Konst, zoo volkomen in allen deelen, dat ik niet geloof dat 'er iemand na hem dezelve beter verstaan

heeft; maar, hy was daarom geen hoogvlieger in de behandeling van de zelve.' Daarvan legt eigenlijk het hele werk getuigenis af en ik volsta wat de latere productie betreft ermee te wijzen op een belangstelling voor illusionisme die zich in verschillende fasen op heel uiteenlopende manieren manifesteert: in de jaren 1652-'5 in trompe-l'oeil-stillevens die de keizer in verrukking brachten,⁴⁴ omstreeks 1660 in een aantal perspectiefkastjes waarvan de National Gallery een compleet specimen bezit (nos.887 e.v.) en daarbij min of meer aansluitende interieurs,⁴⁵ en tenslotte in levensgrote wandbespanningen met (soms fascinerende) fantasie-architectuur (nos.895-903).

Beperkt men zich tot de jonge Hoogstraten en zijn verhouding tot Rembrandt, dan zijn er al problemen genoeg. Na de dood van zijn vader en eerste leermeester, Dirck van Hoogstraten, in december 1640 kwam de nog geen 14-jarige Samuel, naar men mag aannemen in de loop van 1641, uit Dordrecht naar Rembrandts werkplaats in Amsterdam. De eerste gesigneerde en gedateerde schilderijen stammen uit 1644 (werken in Rotterdam en het Museum Bredius, nos.849 en 847, het laatste waarschijnlijk inderdaad een zelfportret). 'Damals war seine Ausbildung abgeschlossen. Doch kehrte er erst im April 1648 nach Dordrecht zurück. Zunächst ist er, von Anfang an pädagogisch begabt, Assistent Rembrandts gewesen' (p.1286). Waarschijnlijk viel de terugkeer naar Dordrecht iets vroeger: 12 april 1648 vormt slechts een terminus ante quem gebaseerd op de dag waarop Samuel samen met een zuster in de Doopsgezinde kerk te Dordrecht werd gedoopt en de Dordtse archivaris Veth, die dit gegeven in 1889 in *Oud-Holland* publiceerde, meende dat hij toen 'waarschijnlijk geruime tijd in Dordrecht terug' was. Maar dat neemt niet weg, dat Hoogstraten de ontwikkelingen in Rembrandts atelier tot 1645/46 goed moet hebben gevolgd. Dat blijkt vooral uit tekeningen die kennis verraden van Rembrandts Münchense *Aanbidding der herders* van 1646, en het daarmee verband houdende schilderij van 1647 thans te Dordrecht. Bovendien heeft Sumowski in het vijfde deel van zijn *Drawings of the Rembrandt school* een aantal naakttekeningen die behoren tot een groep met Rembrandts etsen B.193, 194 en 196 van 1646 te verbinden leeringen-tekeningen aan Hoogstraten toegeschreven, zodat de voorstelling van de nog geen 20-jarige kunstenaar als een jarenlange atelier-assistent – zoals Bol eerder moet zijn geweest – inderdaad aantrekkelijk wordt. Vreemd blijft dan evenwel het voorkomen van Hoogstratens signatuur op de hierboven genoemde schilderijen van 1644, op schilderijen van 1645 (nos.851 en 858) en op een tekening van 1646.⁴⁶ Het weinige dat over deze materie bekend is wijst immers erop, dat het atelierassistenten verboden was met hun eigen naam te signeren.⁴⁷

In de reeds genoemde *Aanbidding der herders* van 1647 te Dordrecht en een 1649 gedateerde *Ongehoovige Thomas* te Mainz (no.824) bedient de schilder zich van rembrandtisch materiaal, dat hij op een eigen, wat contrastarme manier verwerkt. De gronden die Sumowski voor de toeschrijving van ongesigneerde werken aanvoert lopen nogal uiteen: soms betreffen zij de stijl van de schilderijen (meest 'tronies', al of niet als zelfportretten beschouwd), soms de costumering, soms (in het geval van zelfportretten) de physiognomie van



4 Toegeschreven aan Samuel van Hoogstraten, *Portret van een over een onderdeur leunende jongen met hoed*, rood krijt, pen en inkt, gewassen 23,7 × 18,7 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

de voorgestelde. Afgezien van enkele m.i. moeilijk aanvaardbare 'Rembrandt drop-outs'⁴⁸ en andere vanouds erkende problemen,⁴⁹ ontstaat een verdedigbaar, zij het nog allerminst overzichtelijk, geheel. Interessant is de toeschrijving van een meestal Maes genoemd *Portret van een over een onderdeur leunende jongen met hoed* in de Hermitage (no. 856). Zij is het logisch uitvloeisel van Sumowski's herkenning van de ontwerp-tekening voor dit schilderij (afb. 4), die door Bock-Rosenberg gecatalogiseerd werd als Ploos van Amstel.⁵⁰ Het schilderij vertoont een karakteristieke neiging tot illusionisme (in de met het beeldvlak haast samenvallende wand) gecombineerd met een stileren van de figuur en een onmiskenbaar rembrandtiek licht- en kleurbehandeling. Men zou zich ook de compositie kunnen voorstellen als door Rembrandts voorbeeld geïnspireerd, denkend aan het 'Rembrandt E. 1645' gemerkte schilderij met een *Jonge vrouw achter een onderdeur* te Chicago (afb. 6⁵¹ – ware het niet dat de toeschrijving van dat schilderij aan Rembrandt, die reeds door Gerson werd betwijfeld, buitengewoon onaannemelijk is. De grondgedachte beantwoordt aan een wat eerdere fase in Rembrandts ontwikkeling en is te vergelijken met de figuren van Nicolaes van Bambeek en Agatha Bas in hun portretten van 1641 (Brussel en Buckingham Palace). Maar men hoeft slechts het schilderij te Chicago te vergelijken met het eveneens 1645 gedateerde *Leunende meisje* te Dulwich – waarvan de toeschrijving aan Rembrandt toch niet kan



5 Toegeschreven aan Samuel van Hoogstraten, *Zittende jonge vrouw*, zwart en rood krijt, pen en inkt, gewassen 20,5 × 15,7 cm. Parijs, Bibliothèque Nationale

worden betwijfeld! – om te zien hoezeer dit laatste werk qua opvatting en schilderwijze de toeschrijving van dat te Chicago uitsluit. De gedachte dat dit stuk niet als Hoogstraten's voorbeeld maar, evenals het jongensportret in de Ermitage, als werk van hemzelf beschouwd kan worden, is minder stoutmoedig dan hij lijkt. Niet alleen bestaat tussen beide schilderijen overeenkomst in de stileren van gezicht en handen maar bovendien keert de jonge vrouw als model, met verwante gelaatsuitdrukking en eveneens haast frontaal gezien, terug in een tekening in de Bibliothèque Nationale die, alweer door Sumowski, als werk van Hoogstraten is herkend (afb. 5).⁵² Indien het van zijn hand is, voegt het schilderij te Chicago aan Sumowski's beeld van de kunstenaar een element toe: de tot een geometrisch patroon neigende vereenvoudiging van de vorm en het spelen met lichtere en donkerder vlakken als aanduiding van ruimtelijk verspringende plans – beide trekken die, op de Rembrandt van 1641 gebaseerd, vooruitlopen op de jonge Maes.

Hoogstraten lijkt typisch een kunstenaar te zijn geweest die, met zijn grote mogelijkheden en steunend op een hem aansprekend voorbeeld nu en dan tot een verrassend hoogtepunt kon komen maar die niet beschikte over de gave op een ingeslagen weg een eigen visie verder te ontwikkelen. '... ihm fehlte Eigenart!': Sumowski's karakteristiek behoudt haar geldigheid.



6
Hier toegeschreven aan Samuel van Hoogstraten, *Jonge vrouw achter een onderdeur*, doek 101,5 × 84 cm.
Chicago, Art Institute

Gerrit Willemisz. Horst

De korte loopbaan van Horst – hij was ongeveer 40 jaar toen hij in 1652 stierf – betekende niet 'een groot verlies voor de kunst' maar hij bevat wel leerzame elementen. In de eerste plaats is Horst één van de weinige kunstenaars wier leerlingcontract bewaard is gebleven.⁵³ Hieruit blijkt, dat zijn vader hem in juli 1626 voor zes jaar in de leer deed bij een zekere Antoni Hendricksz., die 'Schilder van het Oude Mannenhuis' wordt genoemd en dus misschien als profschilder aan de kost kwam.⁵⁴ Als alles volgens plan is verlopen, is die leertijd medio 1632 geëindigd. En inderdaad: uit 1633 dateert Horsts vroegst bewaard gebleven werk, een pijnlijk onhandig geschilderde *Filosof* te Calais (no.918), waaraan Sumowski nog twee niet minder zwakke schilderijen weet te verbinden (nos.919 en 905). Zijn conclusie is nu echter hoogst merkwaardig: Horsts leerjaren bij Rembrandt zouden vóór 1633 moeten liggen en de jonge Horst zou al met de Leidse Rembrandt in contact hebben gestaan. Dit berust op een misverstand. Evenals alle ons bekende Rembrandt-'leerlingen', Jouderville misschien uitgezonderd, heeft ook Horst zich pas na zijn eigenlijke leertijd bij Rembrandt aangesloten en hoogstens (maar zelfs dat is in dit geval niet zo evident) als assistent in het atelier gewerkt, zoals wij dat van Flinck, Bol, Fabritius, Hoogstraten e.t.q. mogen aannemen. Het vroege werk vertoont, anders dan Sumowski meent, geen spoor van enige rembrandtieke stijl,⁵⁵ evenmin als het vroegste gesigneerde werk van Bol

dat doet. In dat geval loste Sumowski het probleem op door het schilderij⁵⁶ niet als werk van Bol te erkennen, in het geval van Horst construeert hij een relatie tot Rembrandt waarvoor de schilderijen niet de minste aanwijzing bevat-ten.

Het eerst volgende gesigneerde werk is het 1638 gedateerde schilderij met de *Zegening van Jacob* te Dulwich (no.908), een groot maar nauwelijks minder troosteloos werkstuk dat echter duidelijk is gebaseerd op Flincks versie van het zelfde thema te Amsterdam (no.614) of een ander rembrandtieke voorbeeld en onmiskenbaar een door de Rembrandt-kring bepaalde ambitie weerspiegelt. Het is mogelijk, dat enige stukken die ons haast als parodiën op Rembrandt aandoen (nos.906 en 907) daaraan voorafgingen. Maar noch hierin noch in enige door Sumowski omstreeks 1640 gedateerde, meest grote tot zeer grote, schilderijen (nos.909-911) valt een zodanige aanpassing aan Rembrandts stijl te bespeuren, dat een werkzaamheid in diens atelier erg aannemelijk wordt. Die wordt nog onwaarschijnlijker wanneer men in aanmerking neemt, dat rembrandtieke tekeningen, zoals wij die (mede dankzij Sumowski) van de meeste volgelingen kennen en zoals die vermoedelijk het middel bij uitstek vormden om een stilistische aanpassing van de jonge schilder aan de ateliergewoonten te bewerkstelligen, in het geval van Horst niet bekend zijn.⁵⁷

Niettemin blijft Horst behoren tot de 'Rembrandt-Schule' in wijdere zin, ook na 1640. Zijn bijbelse voorstellingen hebben dan nog meer te maken met Bol dan met Rembrandt zelf (nos.913, 915-917),⁵⁸ terwijl eigenaardige genretaferelen (nos.921-924) soms herinneren aan het werk van Bernard Keil, de Deen die in de jaren '40 bij Rembrandt werkte. (Is no.923, *Kaartspelende jongens*, vroeger te München, niet een werk van Keil uit zijn Amsterdamsere jaren? . Het grote schilderij met de *Rustende jager* van 1649, dat tot voor kort het trappenhuis van het Museum Bredius sierde, zal met zijn wat lege maar eigenaardig fascinerende vormen en volstrekt onrembrandtieke coloriet (hier niet zeer treffend gereproduceerd) velen van ons nog voor de geest staan.

Isack Jouderville

Met voorbijgaan van de Holsteiner Heinrich Jansen – een 'Kleinmeister der Rembrandt-Schule' (p.1418) maar niettemin aanleiding tot de vernuftige toeschrijving van een *Christus in de storm* te Chicago (no.929) – komt de lezer bij de J. van Isack Jouderville (of Joudreville, zoals Sumowski schrijft, in navolging van een in de 17de eeuw ook wel voorkomende spelling). Doordat hij wees werd en zijn voogden aan de Leidse weeskamer nauwkeurige verantwoording van voor hem gedane uitgaven verschuldigd waren, is Jouderville verreweg de best gedocumenteerde Rembrandt-leerling geworden. Maar het bestaan van die gegevens, in hoofdzaak door Bredius in zijn *Kunstler-Inventare* gepubliceerd,⁵⁹ verplicht wel tot accurate weergave. De documenten van de Weeskamer beginnen uiteraard pas op het moment waarop Isack wees wordt – eind 1629 – en wij weten dus juist niet wanneer zijn leertijd bij Rembrandt begon, zoals Sumowski de lezer wil doen geloven (noch trouwens met zekerheid of daaraan een leertijd in een ander atelier voorafging). De door Rembrandts kwitanties ad / 50.– per

half jaar bestreken periode bedraagt niet één maar twee jaar, van november 1629 tot november 1631.

De samenstelling van het kleine oeuvre van deze leerling – een echte leerling ditmaal, zij het 'ohne jedes kreative Moment' (p. 1434) en bovendien alweer jong gestorven – wijkt nauwelijks af van het sinds de verschijning van het eerste deel van *A Corpus of Rembrandt paintings* in 1982 gangbare beeld⁶⁰ en twee voorgestelde uitbreidingen kunnen niet ten volle overtuigen. Een *Jonge vrouw met liedboek bij kaarslicht* te Rijsel (no. 946) wil zich, ondanks zekere overeenkomsten met het werk van Jouderville, toch niet recht daarin voegen en een *Jonge man met gevederde baret, borstkrans en zwaard* (no. 950; een driedubbele vanitasfiguur!), laatstelijk in 1983 in Londen geveild (en in 1924 als Rembrandt bij Goudstikker) put weliswaar uit soortgelijke bronnen als Jouderville maar mist de karakteristieke van diens hand: het Dou-achtig gecomponeerde schilderij stelt andere en vreemde vragen, waarop de auteur niet ingaat.⁶¹ Elke voorstelling van de chronologie van het werk hangt o.a. af van de vraag, hoe lang Jouderville bij Rembrandt, eerst in Leiden en vervolgens (zoals ook Sumowski aanneemt) in Amsterdam heeft gewerkt en wanneer hij, als zelfstandig schilder, een werk als de gesigneerde *Jonge man* te Dublin (no. 940) kan hebben gemaakt. Als White en Boon met recht zijn signatuur hebben gelezen op een ets naar Rembrandts *Bellenblazende Cupido* van 1634,⁶² betekent dit dat hij in dat jaar nog in Rembrandts onmiddellijke omgeving maar blijkbaar toch al met een zekere zelfstandigheid werkzaam was. De om het schilderij te Dublin te groeperen werken zouden dan, iets later dan Sumowski meent, in en na het midden van de jaren '30 geplaatst moeten worden; daarmee zou Sumowski's bezwaar tegen de lezing van de *Lachende man* in het Museum Bredius (no. 941) als zelfportret vervallen: de afgebeelde zou

dan geen 20-jarige hoeven te zijn! De directer op voorbeelden van Rembrandt uit de jaren 1629-'31 teruggaande werken (nos. 942, 947 en 949, benevens de in noot 60 genoemde 'Rembrandts') en uiteraard de aan Jouderville toegeschreven copieën naar Rembrandt horen dan in en kort na 1631 thuis. Tot die copieën reken ook Sumowski die naar Rembrandts *Zelfportret met poedel* in het Petit Palais, en wel naar de in 1631 te dateren eerste staat van dat schilderij (met te lange benen en zonder poedel). Niet onmogelijk maar minder overtuigend is de toeschrijving van een copie naar de *Berouvolle Judas*, die zich in Praag bevindt (p. 1438 onder no. 948),⁶³ geheel onmogelijk die van een andere copie naar hetzelfde voorbeeld, een bruikleen van de Rijksdienst Beeldende Kunst aan het Rembrandthuis (ibidem).⁶⁴ Zoveel is intussen wel duidelijk, dat Jouderville het grootste deel van zijn korte loopbaan heeft gewerkt bij de gratie van Rembrandts voorbeeld, woekerend met motieven en recepten die hij daaraan ontleende. Zijn latere producten, waarvan alleen enkele haast amateuristische interieurs zijn herkend,⁶⁵ doen hier niet te zake.

Halverwege de vier delen van Sumowski's werk kan de lezer zich van het totale effect van deze stoumoedige onderneming uiteraard nog geen afgerond beeld vormen. Wel is echter duidelijk geworden, dat de werkkraft en de scherpzinnigheid waarmee het weerbarstige materiaal is verzameld en geordend ervoor borg staan, dat het gebodene een mijlpaal in het onderzoek betreffende de Rembrandt-school zal vormen. Reeds nu zal niemand meer over de leerlingen van A tot J kunnen schrijven zonder zwaar in de schuld te staan bij Werner Sumowski.

J. Bruyn

NOTEN

¹ *Oud Holland* 98 (1984), pp. 146-162. Evenals die bespreking is ook deze te beschouwen als een uitvoelisel van het Rembrandt Research Project, waaraan ik, tezamen met mijn mede-auteurs, sinds 1968 door Z.W.O. in staat ben gesteld te werken.

² Over het spreekwoord 'de hond vlooiën' (zijn tijd in ledigheid verdoen) zie H.-J. Raupp in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), p. 414. Op een vergissing berust de identificatie van het onderwerp van no. 828 (Hoogstraten), waar blijkens de palmtak niet de Verkondiging van Christus' geboorte maar de Aankondiging van Maria's dood is voorgesteld, een typisch Rooms-Katholiek onderwerp (evenals no. 829; de Opvoeding van de Heilige Maagd).

³ W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School* III, New York 1980, no. 601.

⁴ Daarvoor komt niet Lastman zelf in aanmerking, die al in 1633 stierf, toen Van den Eckhout 12 jaar oud was. Eerder Claes Moeyaert, wiens tekeningen wel eens met die van Van den Eckhout worden verward; vgl. krijttekeningen van de *Hemelvaart* in Leiden en de *Kruisoprichting* te Wenen, die Sumowski aanvankelijk (met Van Regteren Altena) voor werk van Van den Eckhout hield (in: *Oud Holland* 77, 1962, p. 12; later schreef hij ze aan Flink toe, zie zijn *Drawings of the Rembrandt school* IV, New York 1981, nos. 949 en 977). Een andere mogelijkheid biedt Lastmans zwager François Venant († 1636), of, misschien het aannemelijkst, Moeyaerts leerling Salomon Koninck, die in 1630 meester werd in het Amsterdamse gilde; naar hem vervaardigde Van den Eckhout in 1640 een zodadellijk te noemen ets. – Op de betekenis van Lastmans stijl voor Van den Eckhout wees

vooral W. Stechow in: *Oud Holland* 94 (1969), p. 151.

⁵ F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings...* VI, p. 132, no. 2. Een bezwaar tegen deze theorie vormt misschien een ongesigneerd schilderij van de *Aanbidding der koningen* in de verzameling Reutter te Wernau (no. 391) dat Sumowski, met een tekening te Bremen (*Drawings of the Rembrandt school* III, no. 696) voor het eerst aan Van den Eckhout geeft en dat zou kunnen gelden als een vroeg, Rembrandtiek werk.

⁶ De 'Bol' gesigneerde *Mundus en Paulina* te Brunswijk (no. 396) is weliswaar evident geen Bol maar de (oude) toeschrijving aan Van den Eckhout overtuigt evenmin. De *Engel verschijnt aan Gideon* te Stockholm (no. 400) heeft de namen van Van den Eckhout, Flink en Victors gedragen en

komt voor geen van drieën helemaal in aanmerking.

⁷ Niet in deze fase passen m.i. *De Leviet en zijn bijwijf te Gibea* in de verzameling Wolf te New York (no. 425), die ik al eerder aan Van Noort toeschreef (in *Oud Holland* 98, 1984, p. 160 noot 17) en de vanouds aan Van den Eeckhout toegeschreven, grote *Tobias met de vis* te Brunswijk (no. 427), die Sumowski met 1658 te laat dateert.

⁸ Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* III, no. 656. Merkwaardig is dat de links op de voorgrond (om onduidelijke redenen knielende figuur een citaat is uit Rembrandts *Simon in de Tempel* te Hamburg van 1627/28!

⁹ Zie no. 522; vgl. mijn opmerkingen in *Oud Holland* 98 (1984), p. 150.

¹⁰ H.F. Wijman, 'De schilder Carel Fabritius (1622-1654). Een reconstructie van zijn leven en werken', *Oud-Holland* 48 (1931), pp. 100-141, speciaal 108-109.

¹¹ C. Brown, *Carel Fabritius*, Oxford 1981, pp. 15, 84 noot 16. Vgl. ook G. Jansen in cat. tent. *The impact of a genius*, Amsterdam (K. & V. Waterman) - Groningen 1983, p. 75.

¹² Deze mogelijkheid werd reeds gecopperd door D. Pont, *Barent Fabritius 1624-1673* (diss. Utrecht), 's-Gravenhage 1958, p. 5 noot 1, en door R.E.O. Ekkart in *Oud Holland* 97 (1983), p. 288.

¹³ Het is overigens niet duidelijk, waar de naam Timmerman alias Fabritius vandaan kwam; hij kan even goed uit de familie van Pieters moeder als uit die van zijn vader afkomstig zijn geweest. De grootvader van Carel en Barend, de uit Gent gevluichte calvinistische predikant Carel Pietersz., wordt wel, maar volgens Wijman ten onrechte, Agricola alias Huisman genoemd. Van zijn eerste vrouw, de moeder van Pieter Carelsz., is geen familienaam bekend; zij heette Anna Jansdr. en kwam uit Emden.

¹⁴ A. Bredius, 'Nieuwe gegevens over de schilders Fabritius', *Oud-Holland* 38 (1920), p. 129/130. Brown (a.w., p. 14) spreekt van een 'amateur painter'; het woord 'schildersampt' wijst niet in die richting en de implicatie van het verzoek van Pieter Carelsz. was misschien juist dat hij als schilder iets wilde bijverdienen.

¹⁵ Als zodanig zou natuurlijk vooral in aanmerking komen *Het hoofd van Johannes de Doper aan Salome aangeboden* in het Rijksmuseum (inv. no. A 91 als Carel Fabritius); vgl. Brown a.w., p. 28 en cat. no. r. 1.

¹⁶ Aan een mogelijkheid dit aantal aan-

zienlijkheden uit te breiden zal aandacht worden besteed in deel III van *A corpus of Rembrandt paintings*.

¹⁷ Doek 73,5 x 104 cm. Veiling Monaco Sotheby's 22 juni 1985, no. 147; coll. Richard L. Feigen, New York. Het schilderij is inmiddels gepubliceerd door Christopher Brown, 'Mercury and Argus' by Carel Fabritius: a newly discovered painting', *The Burlington Magazine* 128 (1986), pp. 797-799, die mij toestond hier de foto te reproduceren, waarvoor ik hem veel dank verschuldigd ben.

¹⁸ O. Benesch, *The drawings of Rembrandt*, London 1954-57, III, nos. 567a, 598, 627; idem, *Collected writings*, London 1970, pp. 268-269, figs. 249-250.

¹⁹ Deze beide trekken lijken op verwante wijze terug te keren in de *Hermes en Aglauros* te Boston, die sinds geruime tijd (ook door Sumowski, no. 626) aan Flinck wordt toegeschreven. De mogelijkheid, dat het hier om een vroege Carel Fabritius gaat, verdient overweging. Vgl. thans F.J. Duparc, 'A "Mercury and Aglauros" reattributed to Carel Fabritius?', *The Burlington Magazine* 128 (1986), pp. 799-802.

²⁰ Brown, a.w., p. 136, no. r. 21.

²¹ *Drawings of the Rembrandt school* IV, no. 823.

²² Het onderwerp van dit schilderij is ongetwijfeld ook voorgesteld in het grote aan Drost toe te schrijven schilderij in de Wallace Collection, hetgeen ik, ondanks een oude traditie op dit punt, onlangs betwijfelde (in: *Oud Holland* 98, 1984, p. 155 en noot 39) - klaarblijkelijk ten onrechte!

²³ Vgl. hierover mijn opmerkingen in *Oud Holland* 97 (1983), pp. 291-292.

²⁴ B.P.J. Broos, '[bespreking van] Walter L. Strauss and Marjon van der Meulen...', *The Rembrandt documents...*, *Simulacrum* 12 (1981/82), p. 252; B.W. Meijer, *Rembrandt nel Seicento toscano*, Firenze 1983 (Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze. Italia e i Paesi Bassi, 1), speciaal pp. 19, 25.

²⁵ I.H. van Eeghen, 'Ongrijpbare jeugd. Bij een portret door Govert Flink', *Bulletin van het Rijksmuseum* 25 (1977), pp. 55-59; S.A.C. Dudok van Heel, 'Doopsgezinden en schilderkunst in de 17e eeuw. Leerlingen, opdrachtgevers en verzamelaars van Rembrandt', *Doopsgezinde bijdragen* nieuwe reeks 6 (1980), pp. 105-123.

²⁶ De stijlische verandering in Rembrandts werk omstreeks 1640 wordt gevolgd door een opzienbarende teruggang in zijn productie van schilderijen in de jaren '40.

Zie *Oud Holland* 98, 1984, pp. 150-151.

¹ Vgl. J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel en E. van de Wetering, *A corpus of Rembrandt paintings* II, Dordrecht-Boston-Lancaster 1986, pp. 88-89, no. c. 41 en pp. 848 e.v.

²⁸ Nos. 622-626, 629.

¹⁹ Nos. 688, 689 (David Bailly?), 690, 694, 701 (wie schildert zó'n kanten kraag behalve Dirck Santvoort?).

¹¹ Nos. 657, 659, 660, 661, 665, 669, 671, 672; van no. 674 bevindt zich een betere versie, vermoedelijk het origineel (maar niet door Flink) in Glasgow. No. 642, door Sumowski omstreeks 1636/37 geplaatst, hoort m.i. omstreeks 1650 thuis en is zeker van een jongere kunstenaar.

¹² Rembrandt-tentoonstelling Basel (N. Katz) 1948, no. 15. Vgl. J.G. van Gelder in *Oud-Holland* 62 (1947), pp. 179-181; idem in *The Burlington Magazine* 90 (1948), pp. 118-121. De toeschrijving aan Flink ook bij Cynthia Schneider, 'A new look at *The landscape with an obelisk*', *Fenway Court 1984*, Boston (Isabella Stewart Gardner Museum) 1985, pp. 6-12, noot 35.

¹³ Vroeger verz. A. Stroelin, Lausanne; Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* IV, New York 1981, no. 983.

¹⁴ Vgl. behalve Sumowski's *Drawings of the Rembrandt school* IV ook B.J.P. Broos' bespreking daarvan in *Oud Holland* 98 (1984), p. 172-174, en J. Gilray, 'Abraham Furnerius en Gerrit van Batten', *Essays in Northern European art presented to Egbert Haverkamp Begemann...*, Doornspijk 1983, pp. 97-101.

¹⁵ A. Bredius, *Kunstler-Inventare v*, Haag 1981, pp. 1644-1647.

¹⁶ Op goed geluk noem ik: een *Rivierlandschap* vroeger verz. Marcus Kappel te Berlijn, W.R. Valentiner, *Rembrandt. Des Meisters Gemälde*, Berlin-Stuttgart 1908 (Kl.D.K.), p. 238 (als Rembrandt) en een *Gezicht op Saxenburg en Bloemendaal*, samenhangend met Rembrandts ets. B. 234 van 1651, als Rembrandt gepubliceerd door W.R. Valentiner in *The Art Quarterly* 14 (1951), p. 341, en J.Q. van Regeren Altena in *Oud-Holland* 69 (1954), pp. 1-17 (Bauch no. 557).

¹⁷ Twijfel aan hier gegeven toeschrijvingen blijft beperkt en betreft nos. 785, 793 en 808.

¹⁸ In *Pantheon* 21 (1962), pp. 65-90. O.a. hier ook verslag van natuurwetenschappelijk onderzoek door P. Coremans, Chr. Wolters, K. Wehite en H. Kuhn.

¹⁹ Aldus reeds H. Gerson, *Rembrandt. Paintings*, Amsterdam 1968, p. 66.

²⁰ Niet helemaal gerechtvaardigd zijn Sumowski's woorden: 'Für eine Schaffensperiode von zwei Jahrzehnten [...] ist der Zahl der Werke erstaunlich klein' (p. 1278).

²¹ Te overwegen valt een toeschrijving aan Van Gherwen van een vrije copie naar Rembrandts *Saskia in rijke kledij* (in Kassel die zich in Antwerpen bevindt (*A corpus of Rembrandt paintings* 11, p. 433 fig. 10), een zeker 17de-eeuws schilderij dat waarschijnlijk uit Rembrandts werkplaats stamt.

²² *Oud Holland* 98 (1984), p. 154.

²³ Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* v, no. 1099.

²⁴ In een inventaris van de keizerlijke verzameling te Praag worden in 1718 beschreven als zich bevindende in de 'retirade' van de keizer onder no. 21: 'Hochstrassen, Orig.: Der Burgplatz zu Wien sambt der Neuen Burg auf ein breth, in der mitten eine uhr (gecorrigeerd in: ein rechtes uhrwerk, welches gangbahr ist [!]), vgl. no. 886 te Wenen, gedateerd 1652; en onder no. 87: 'Von Hochstradt: stehende sachen (doorgestreep, eernaast: Eingesteckte sachen, als c. l. prust [onleesbaar]), vgl. no. 883 te Praag. Zie *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*... x (1896), pp. cxxxii en cxxxiii. — De 1653 gedateerde *Oude man achter een venster* te Wenen (no. 880) moet bedoeld zijn als een pendant voor of een parafraze op — een ander exemplaar van? — een ongeveer 100 jaar ouder schilderij met een *jonge man* te Hampton Court, dat zich al in het bezit van Henry Prince of Wales bevond (zie L. Campbell, *The Early Flemish pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge etc. 1985, no. 83).

²⁵ De in een copie van de *Zieke dame* te Amsterdam (no. 839) zichtbare derde figuur is inmiddels door schoonmaak ook in het origineel te voorschijn gekomen.

²⁶ W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* v, New York 1981, no. 1101.

²⁷ Vgl. E. van de Weterings derde hoofdstuk in de inleiding van *A corpus of Rembrandt paintings* 11, in het bijzonder p. 57.

²⁸ Een *Jonge man met tulband* te Chicago (no. 844; 17de-eeuws?), een *Jonge man met barel* ('Zelfportret'; no. 845) en een *Man met bonten mantel* te Londen (no. 854; Rembrandtschool maar pas uit de jaren '50).

²⁹ De reeds bij Van Gherwen genoemde nos. 853 en 857, benevens 848.

³⁰ Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* v, no. 1261.

³¹ Nog als Rembrandt opgenomen door Bredius (no. 367), Bauch (no. 507) en ook door Gerson (no. 248), hoewel deze laatste zich in zijn commentaar verwonderde over de algemeen aanvaarde toeschrijving, dit op grond van een vermeende stijlheid en ongevoeligheid. 'This might be due to the patching work of later restorers, but then again it may be the original work of a pupil (Jan Victors?), basing himself on a Rembrandt design'. Gersons observatie dat van het opschrift de cijfers '45' door een andere hand zouden zijn aangevuld lijkt niet juist te zijn; vermoedelijk is het hele opschrift van later datum.

³² Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* v, no. 1260.

³³ Gepubliceerd in: A. Bredius, 'Gerrit Willemisz. Horst', *Oud-Holland* 50 (1933), pp. 1-8; deze publicatie ontbreekt merkwaardigwijze in de annotatie van Sumowski's biografie van Horst (p. 1389).

³⁴ Bredius, daarin gevolgd door Sumowski, identificeerde deze Antoni Hendricksz. met de stillevenschilder die alleen uit enkele signaturen op schilderijen bekend is als 'A. de Lust'; deze moet echter tot een aanmerkelijk jongere generatie hebben behoord. Een door Anthony Hendricksz. (dezelfde als Horst's leermeester?) gesigneerde en 1630 gedateerde plaafondschildering met vogels en guirlandes moet zich bevinden in het huis Westkade 65 te Gouda; zie *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* serie II, 3 (1910), p. 111, en *Thieme-Becker* XVI, 1923, p. 379.

³⁵ Een *Jonge luitspeler en een zingende oude man*, vroeger in de kunsthandel te New York (no. 904), blijkbaar reeds door Valentiner aan Horst toegeschreven en door Sumowski beschouwd als een bevestiging van diens relatie met de Leidse Rembrandt, heeft men diens thans gepubliceerde vroege werk van Horst weinig gemeen en lijkt mij eerder een werk van Jacques des Rousseaux te zijn.

³⁶ Een *Oude vrouw met stok* in de verzameling D.H. Cevat; A. Blankert, *Ferdinand Bol*. Doornspijk 1982, cat. no. 35.

³⁷ Voor zover Sumowski zulke tekeningen in het zesde deel van zijn *Drawings of the Rembrandt school* (nos. 1277 e.v.) opnam, bevestigde de toeschrijving op de schets (te Besançon) voor een schilderij te Dublin, dat inmiddels is gebleken van Ferdinand Bol te zijn; vgl. *Oud Holland* 97 (1983), pp. 211-213.

³⁸ Tot deze groep behoort stellig ook een schilderij met het *Afscheid van David en Jonathan*, gemerkt met monogram RH (?), veiling Mme L.H.R., Parijs (Drouot) 13 maart 1914, no. 16 (als: B. Fabritius, 'David

pardonne à Absalon'); misschien ook het *Offer van Gideon*, vroeger kunsthandel S. Nijstad, Den Haag, tent. Leiden 1956 no. 39 als Eckhout, tent. Montreal/Toronto 1969 no. 52 als B. Fabritius.

³⁹ Zie hierover laatstelijk E. van de Wetering, 'Isaac Jouderville, a pupil of Rembrandt' in de catalogus van de tentoonstelling *The impact of a genius*, Amsterdam (K. & V. Waterman)/Groningen 1983, pp. 59-69; idem in *A corpus of Rembrandt paintings* 11, pp. 78 e.v.

⁴⁰ Voor uitbreiding met vroeger aan Rembrandt toegeschreven werken zie *A corpus of Rembrandt paintings* 11, nos. c 54 en c 58; ik vermoed, dat ook andere, daar nog slechts als met Jouderville verwant beschouwde portretten (nos. c 68 en c 69) en een 'tronie' (no. c 55) door Jouderville in Rembrandts Amsterdamse werkplaats zijn uitgevoerd.

⁴¹ De hier naar links staande figuur ten voeten uit keert (anders gecostumeerd) terug in een aan Bol toegeschreven tekening te Windsor (Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school* 1, no. 138), nog weer anders gecostumeerd in een levensgroot portret door Bol van ca. 1645/50 te Dayton (A. Blankert, *Ferdinand Bol*, no. 72; Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* 1, no. 119) en in de (terecht?) algemeen aan Rembrandt toegeschreven ets met de *Onthoofding van Johannes de Doper*, gedateerd 1640 (B. 92). Voorts als kniestuk (naar rechts) in een Doort te Boedapest (Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* 1, no. 268) en in het geëitse 'zelfportret' van Rembrandt van 1634 (B. 23). Ik vermoed, dat de laatstgenoemde ets — die zelf een gecorrigeerde versie als kniestuk is van Rembrandts *Zelfportret met poedel* in het Petit Palais (*A corpus of Rembrandt paintings* 1, no. A 40), waar juist de benen Rembrandt problemen leverden — het model vormde zowel voor Dou als voor de weer met benen uitbreide versies van Bol, van de maker van de ets B. 92 en van de Leidse Dou-navolger die verantwoordelijk was voor het door Sumowski aan Jouderville toegeschreven stuk. Voor deze theorie pleit, dat in deze versies ten voeten uit de benen onhandig aan het lijf zijn gezet; ertegen, dat dit steeds op zeer soortgelijke wijze gebeurde, wat op een onderlinge samenhang zou kunnen wijzen.

⁴² G. White & K. G. Boon, *Rembrandt's etchings*, Amsterdam-Londen-New York 1969, p. 177 no. 132.

⁴³ Doek 79,5 × 102 cm, veiling Amsterdam (F. Muller) 8 november 1927, no. 10 als gesigneerd Is. J. Afgebeeld als Rembrandts origineel in de catalogus *The impact of a genius*, p. 15 no. 1.

⁴⁴ Als werk van Jouderville vermeld en afgebeeld in Sumowski's deel 1, p. 22 noot 21 en p. 32.

b. c. Dr. Danoff

Bible show file ✓

7 november, 1974.

Mevrouw Gatacre - de Stuers,
Hulze "De Wiersse",
Vorden (Gld.)
Holland.

Geachte mevrouw Gatacre,

Drs. J. Nieuwstraten, de directeur van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, is zo vriendelijk geweest ons mee te delen, dat U in het bezit bent van een tekening door Gerbrand van den Eeckhout van Salomon in de Tempel. Deze tekening is een voorbereidend werk voor een schilderij, dat wij gaarne willen tonen in onze komende tentoonstelling, "The Bible through Dutch Eyes", in ons Art Center. We zouden bijzonder graag een afdruk van een foto van Uw tekening in onze catalogus willen hebben en daarom zou ik U willen verzoeken zo vriendelijk te zijn ons een foto van Uw tekening toe te zenden.

Met oprechte dank voor al Uw hulp verblijf ik,

Hoogachtend,

Alfred Bader,
Curator of the Bible Show

AB/th

Bijl. -

1911

1911

1911

1911

1911

1911

STICHTING HANNEMA - DE STUERS FUNDATIE

KASTEEL "HET NIJENHUIS"
BIJ HEINO (O.)
TELEFOON HEINO 1434

16 oktober 1974

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

Zeer geachte heer Bader,

Uw schrijven van 2 oktober j.l. over een tekening van Gerbrand van den Beekhout voorstellend Salomon in de Tempel dat in het bezit zou zijn van de Stichting "Hannema-de Stuers Fundatie" mocht ik ontvangen. Tot mijn spijt moet ik U mededelen dat deze tekening nimmer in het bezit van de stichting geweest is en ook niet in mijn persoonlijk bezit vóór dat de Stichting werd opgericht.

Misschien is de tekening in het bezit geweest van een Heer die mijn naam draagt, maar die ik zelfs nimmer gekend heb n.l. Frans Hannema. Hij is enige jaren geleden overleden, maar gaf certificaten over kunstwerken, hetgeen ik uit principe nimmer gedaan heb. Hij tekende Fr. Hannema hetgeen vaak werd gelezen als Dr. Hannema. Aangezien deze certificaten vaak gegeven werden voor dubieuze schilderijen, heb ik er nogal eens last van gehad.

Een andere mogelijkheid is dat de tekening zich in het museum Boymans bevindt en ik, toen ik daar directeur was, Valentiner een foto bezorgd heb.

Voorzover mij bekend is bevindt zich de tekening niet in de collectie van mijn neef Victor de Stuers van welke verzameling ik een catalogus gemaakt heb toen zij geëxposeerd werd in de Kunstkring de Waag te Almelo in 1961.

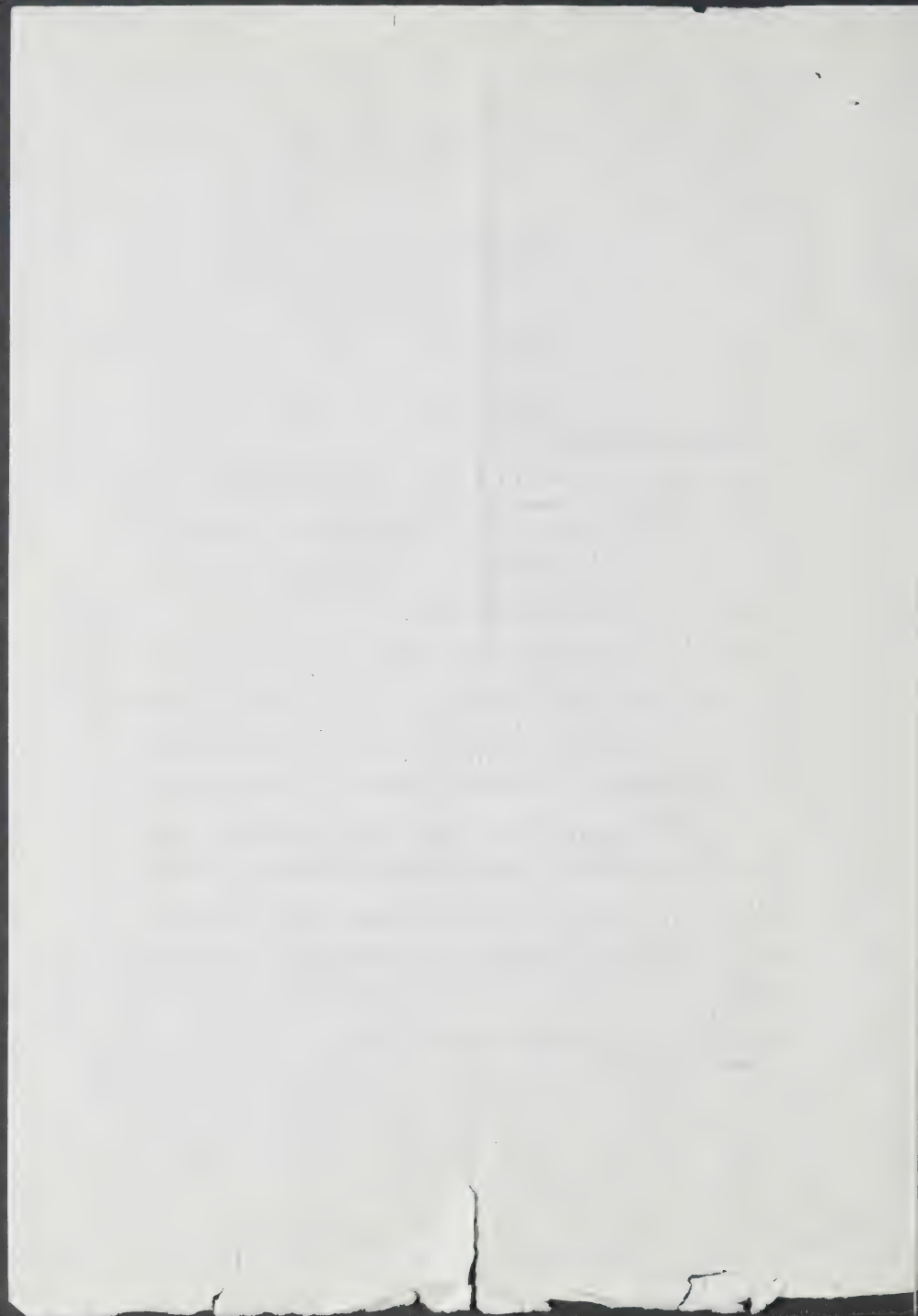
Het spijt mij U niet van dienst te kunnen zijn.

Met vriendelijke groeten,

Hoogachtend,

D. Hannema

Dr. D. Hannema
conservator



RIJKSBUROU VOOR KUNSTHISTORISCHE DOCUMENTATIE

NETHERLANDS INSTITUTE FOR ART HISTORY
KORTE VIJVERBERG 7 - THE HAGUE

[Faint, illegible text]

[Faint, illegible text]

[Faint, illegible text]



b. c. Dr. Danoff

Bible show file ✓

29 oktober, 1974.

De Weledelgeleerde Heer
Drs. J. Nieuwstraten,
Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie,
Korte Vijverberg 7,
Den Haag, Holland.

Zeer geachte Drs. Nieuwstraten,

Het Milwaukee Art Center is van plan om in het voorjaar van 1976 een tentoonstelling te houden, "The Bible through Dutch Eyes", en een van de ongeveer 60 schilderijen, die zullen worden getoond, is Gerbrand van den Leekhout's Salomon in Gebed in de Tempel. Zoals U kunt zien op de bijlage, heeft Valentiner gezegd dat de tekening zich bevond in de Victor de Stuers verzameling, maar Dr. Hannema heeft geantwoord dat dit een vergissing is.

Weet U misschien waar zich de tekening bevindt?

Met oprechte dank voor Uw hulp verblijf ik,

Hoogachtend,

Alfred Bader
Curator of the Bible Show

ΔB/th

Bijl. -

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900





CUSTOM PHOTO FINISHING DIVISION



33 BROCK STREET,
LIMITED KINGSTON, ONTARIO, K7L 1R7

TELEPHONE 546 7770

24 Hour Service Available

Name
Address

Date Received
Date Ready

Black & White

--

Colour Negative

--

Colour Transparency

--

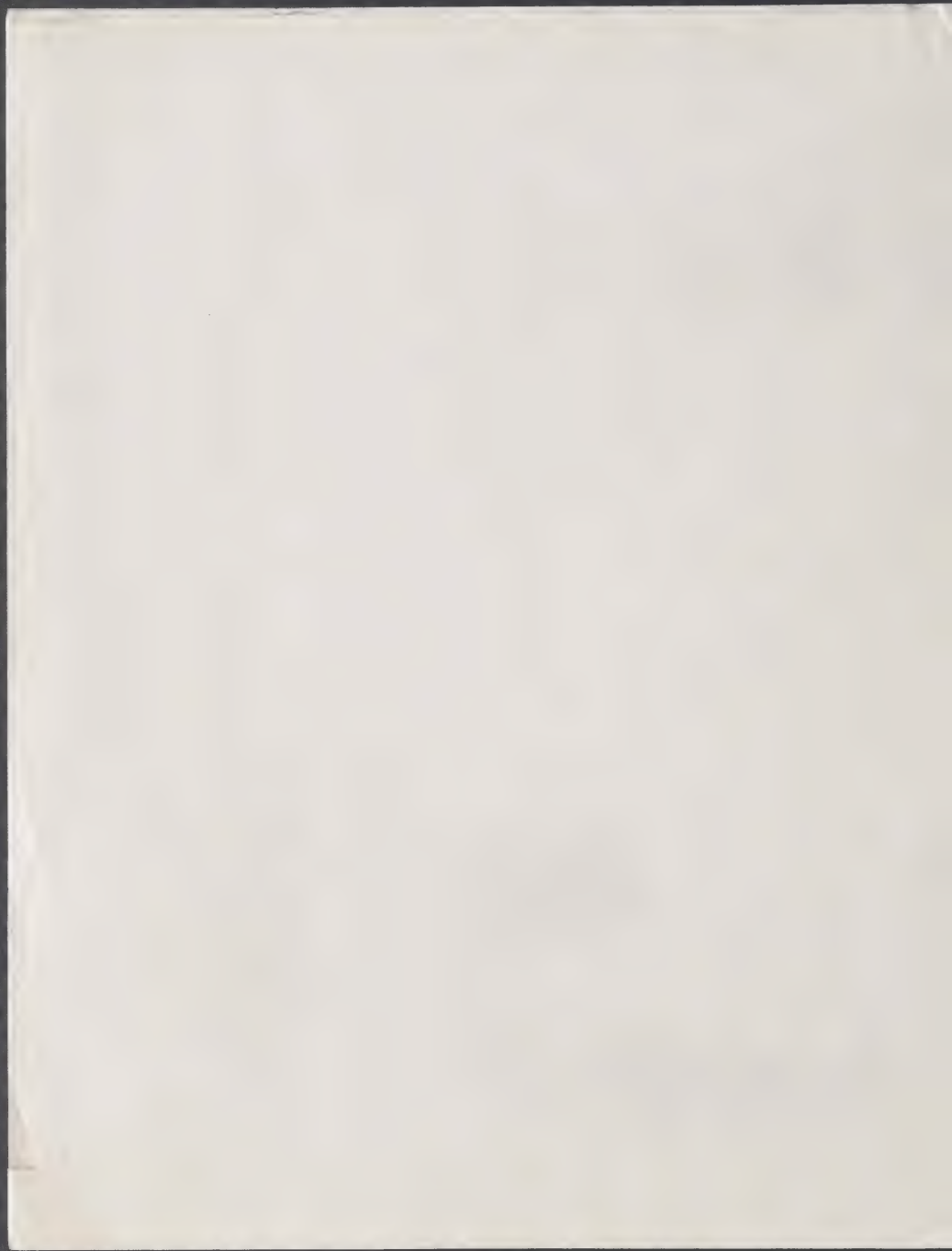
Cibachrome

--

Other

--

QUALITY PHOTOGRAPHY OF EVERY DESCRIPTION
A COMPLETE RANGE OF SERVICES FOR THE
AMATEUR & PROFESSIONAL PHOTOGRAPHER





Liquor

113



CHALMERS NO. 55504007

CARDS 55 x 67 5mm

King Solomon Players in the Boobie

Doc: K. G. 2000 - 10000 - 200000.

(N)

1125



№ 9



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

31271

CONTROL COPY



B12711



13 510 118



郵便はがき



-----シラブランド・巨匠とその周辺 1986-1987-----

ヘンク・ファン・ファン・デン・エークハウト Gerbrandt van den Eeckhout
ソロモン王の偶像崇拜 Solomon's Idolatry
郵便: 41x57cm 54x53cm
Milambek, Dr. and Mrs. Alfred Bader
Printed by Art Life Ltd. ©

郵便はがき



-----シラブランド・巨匠とその周辺 1986-1987-----

ヘンク・ファン・ファン・デン・エークハウト Gerbrandt van den Eeckhout
ソロモン王の偶像崇拜 Solomon's Idolatry
郵便: 41x57cm 54x53cm
Milambek, Dr. and Mrs. Alfred Bader
Printed by Art Life Ltd. ©



New York University
A private university in the public service

Institute of Fine Arts

1 East 78th Street
New York, N.Y. 10021
Telephone: (212) 772-5800

22.xi.87

Dear Alfred,

Thanks for sending me the xerox
of Bruyn's review of Szmanski's
Vol. II. Only now did I have a
chance to read it. Just a quick reaction:

Some of the things he says
are good, but his calling
the attribution of your Idolatry
of Solomon to Gerbrand van der
Eeckhout "avontuurlijk" I
do not understand. I consider

your painting a work of
Vander Eeckhout. —

Hope you have a good
trip to London, if this
reaches you before you leave.

I am looking forward
to seeing you January 11.*

Best regards, also to
Isabel —

Egbert

* or sooner; and you can stay as
long as you want.



4636
3