

Alfred Baber

Alfred Baber Fine Arts - Painting File

Jan Leavens

1993-2008

QUEEN'S UNIVERSITY ARCHIVES	
LOCATOR	5169
BOX	10
FILE	23

Lienens:

Macomber sold to Julius Westgren
(comm. from J.W.)

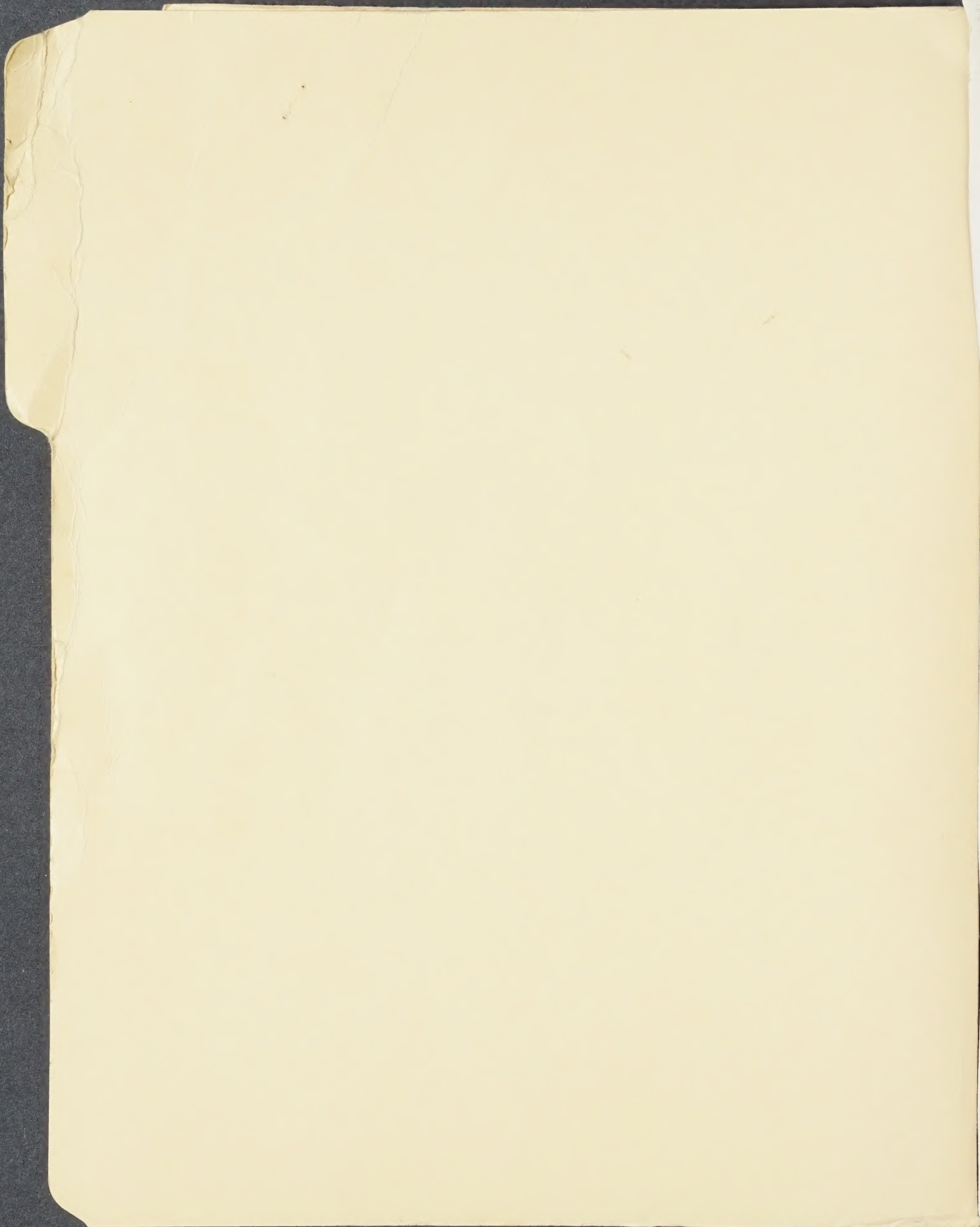
JAN LIENENS

INSIDE

MAIL

@ 11660-2





KURT BAUCH

ZUM WERK DES JAN LIEVENS (I)

Pantheon 1967

Rembrandts Werk beginnt neben dem des Jan Lievens. Die beiden jungen Leidener haben sich gekannt, sich gegenseitig angeregt und miteinander gearbeitet. Je klarer das Werk des einen hervortritt, desto klarer auch das des anderen.

Auch Lievens war hochbegabt. Über ein Jahr jünger als Rembrandt, malte er schon seit fünf Jahren, als Rembrandt sich erst 1620/21 entschloß, sein Studium aufzugeben, um sich der Kunst zu widmen. Lievens hatte damals bereits eine Lehre bei dem Leidener Joris van Schooten und darauf bei Pieter Lastman in Amsterdam hinter sich. Er war vierzehn Jahre alt, als der fünfzehnjährige Rembrandt seine Lehre begann: erst drei Jahre bei einem Leidener Maler, darauf ein halbes Jahr bei dem Amsterdamer Lastman. In dieser Zeit, schon 1624, wird ein Gemälde des siebzehnjährigen Lievens im Besitz eines Leidener Sammlers erwähnt. Er war, wie es schien, eine Art Wunderkind. Der Leidener Bürgermeister Orlers berichtet 1641 über seine künstlerische Frühreife, und schon vorher um 1629 der vornehme Constantijn Huygens, Schwiegersohn eines Malers, selbst Zeichner, Dichter, Büchersammler und Schriftsteller, mit einem erstaunlichen Scharfblick für die besonderen Begabungen der beiden jungen Leidener.

Die Forschung hat diese Quellen sorgfältig ausgewertet, besonders Hans Schneider in seiner ausführlichen Monographie¹. Seitdem ist jedoch noch so viel Neues aufgefunden worden, daß wir heute manches genauer, manches auch anders sehen².

Doch bleibt die erregende Begegnung des Frühreifen und in der Ausbildung Fortgeschrittenen mit dem Älteren, der ein Genie war, im einzelnen schwer zu verfolgen. Zwar gibt es von Rembrandt seit 1625 bis zu seinem Fortgang aus Leiden 1631 eine Fülle sicher datierter Werke, allein etwa 30 Gemälde, doch von Lievens nur drei Bilder mit Jahreszahlen: eines von 1629 und zwei von 1631, also alle lange nach dem Zusammentreffen mit Rembrandt entstanden. Außerdem erweist sich seine Entwicklung als sprunghaft, offenbar verstärkt durch seine Abhängigkeit. Eine Reihung von Werk zu Werk oder auch nur von Jahr zu Jahr, wie sie bei Rembrandt bis zu einem hohen Grade möglich ist, bleibt ausgeschlossen. Es lassen sich nur Gruppen von Werken zusammenstellen, die sich äußerlich durch Gegenstand und Format miteinander verbinden. Entscheidend für ihre

Abfolge ist jeweils das Verhältnis zu Rembrandt, das all diesen Gruppierungen und Wandlungen ihre Bedeutung gibt.

Huygens hat in seiner Selbstbiographie die bekannten Worte geschrieben, daß Rembrandt in seinem Verständnis für Gemütsbewegungen und ihre Lebendigkeit Lievens übertraffe, dieser jedoch ihn in einer gewissen Gewagtheit der Erfindung und kühner Stoffe und Gestaltungen (»Rembrandtium iudicio et affectuum vivacitate Livio praestare, hunc alteri inventionis et quadam audacium argumentorum formarumque superbia«); ferner, daß Lievens, »in seinem jugendlichen Geist nur von Großem und Großartigem erfüllt, das Ausmaß der gegebenen Formen lieber noch übersteigere, statt ihm nur zu entsprechen« (»nihil nisi grande et magnificum spirans, obiectarum formarum magnitudinem non tamen adaequat libenter quam exsuperat«), während Rembrandt, »sich in seine Eindringlichkeit vertiefend, es liebe, jeweils auf eine kleinere Tafel zusammenzudrängen und verdichtet zur Wirkung zu bringen, was man in den größten anderer vergeblich suchen würde« (»suae se industriae involvens, in minorem tabulam conferre amat et compendio effectum dare quod in amplissimis aliarum frustra quaeras«).

LEBENS-GROSSE HALBFIGUREN

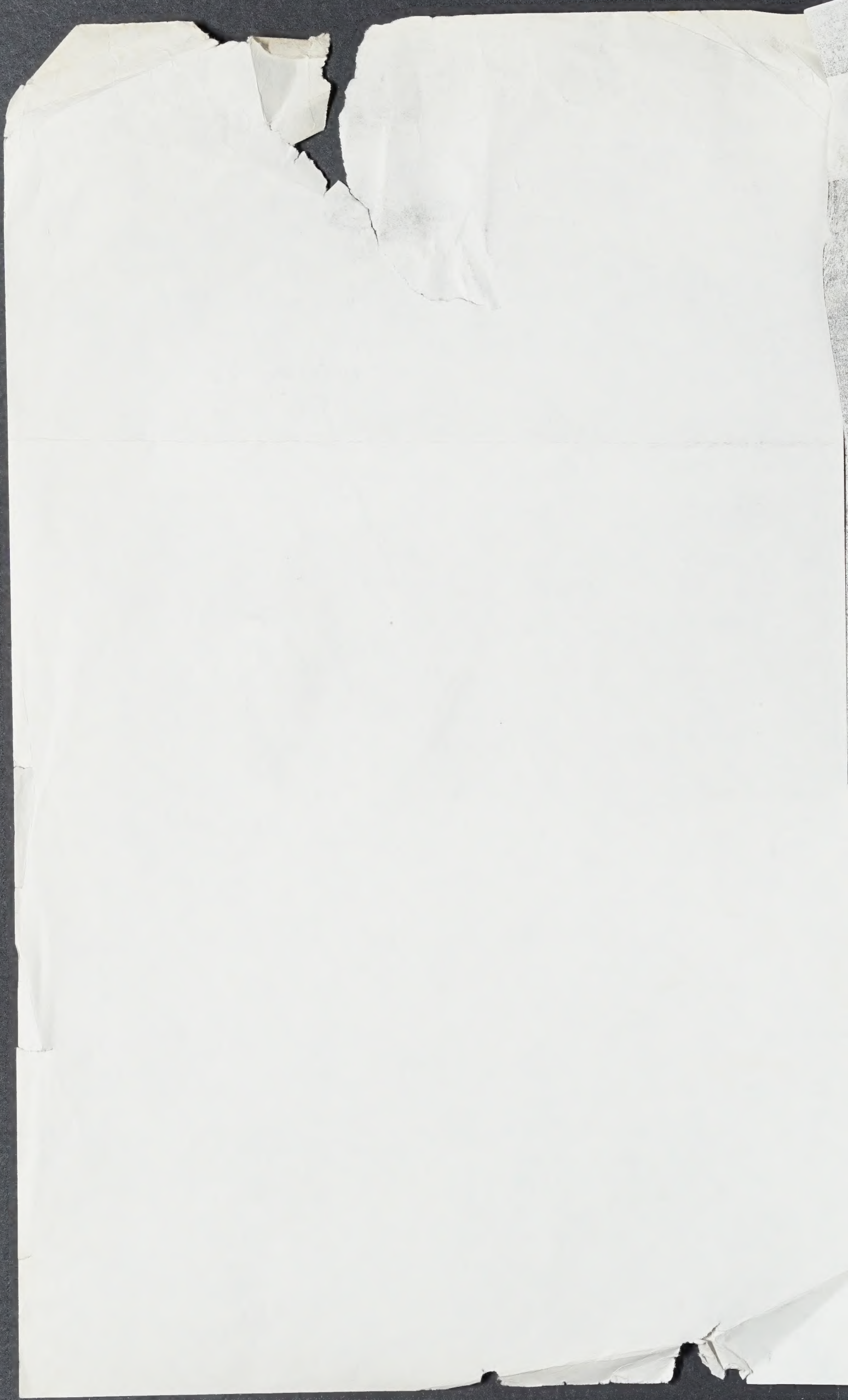
Großes Format, großartige Themen, übersteigerte Formen erscheinen Huygens schon um 1629 als bezeichnend für Lievens' Kunst. Im Gegensatz zu Rembrandts kleineren Tafeln steht das großformatige, groß geformte Gemälde des Lievens. In der Tat gibt es von Lievens eine solche Gruppe von mindestens sechs lebens- und überlebensgroßen Bildern. Es sind zunächst die folgenden:

Christus an der Geißelsäule (bez. L. - Schneider, Nr. 33 m. Abb., fälschlich als »Ecce homo«. Holz, 106,5:74,5 cm), Kunsth. Duits, London.

Die Trik-Trak-Spieler (Schneider, Nr. 146 m. Abb., Lwd., 98:106 cm), Privatbesitz, Haag.

Die Fünf Sinne (identisch mit Schneider, Nr. 107, Holz, 73,7:124 cm), früher Privatbesitz, Chicago³.

Pilatus, sich die Hände waschend (identisch mit Schneider, Nr. 34, Holz, 83,3:105 cm), Kunsth. Speelman, London (Abb. 4).





1 Jan Lievens und Rembrandt (?), Esther und Haman. Esther and Haman. Raleigh, North Carolina Museum of Art.

Leon mit dem Christusknaben (Schneider, Nr. 23, bez. I. Lis. Holz, 97:70 cm), Verst. Heßling in München, 3. Juni 1908, 36 (Abb. 2)².

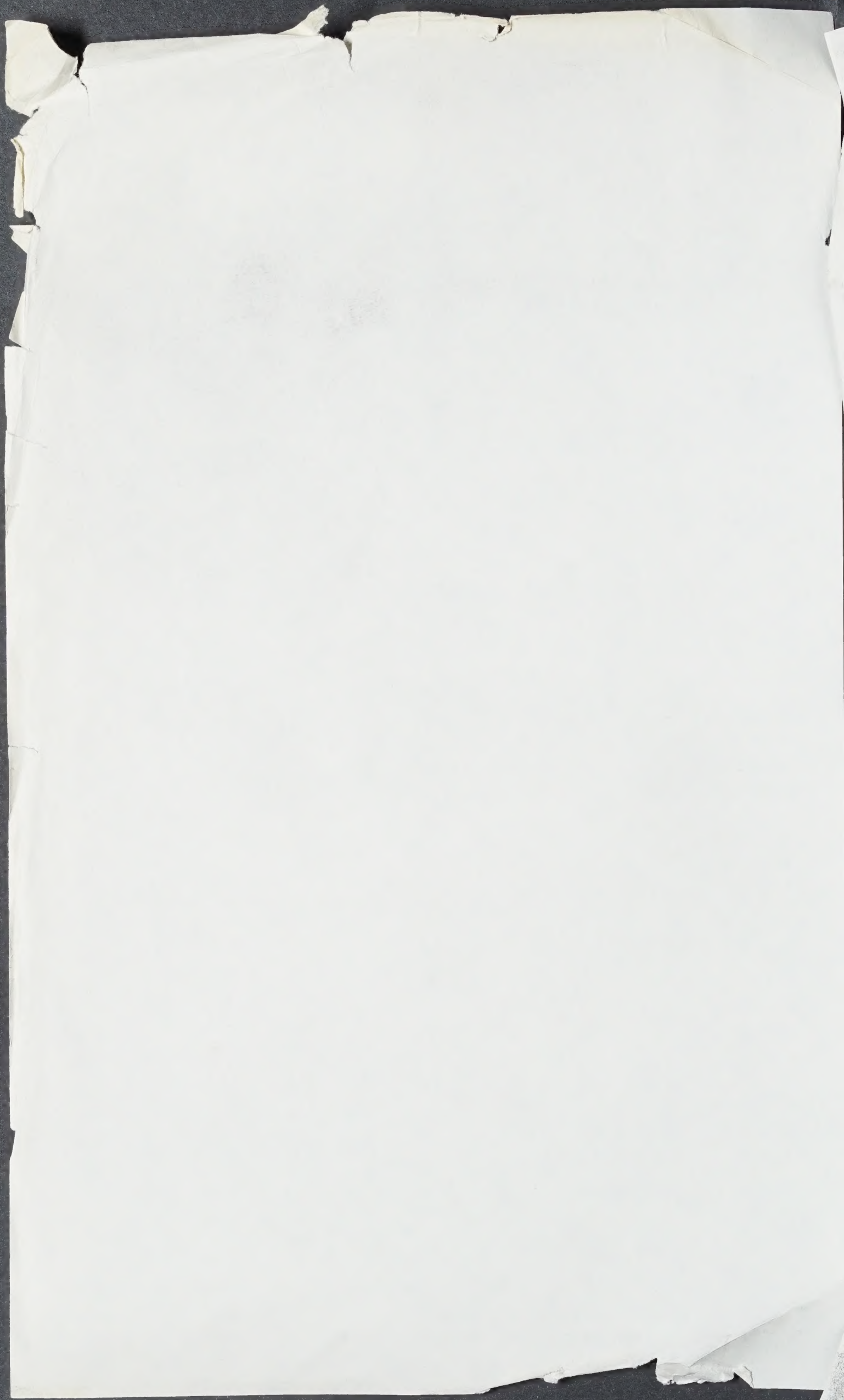
ende alte Frau (Schneider, Nr. XXXVIII: »ohne Autopsie Lievens nicht akzeptiert.« Holz, 68:64,5 cm), Museum of Art, Philadelphia (Abb. 3)⁶.

Die Bilder haben mit Rembrandt noch nichts zu tun. In den »Trak-Spielern« kommt das gleiche Modell vor, das Rembrandt schon in der »Tempelreinigung« 1626 verwendet und in dem man früher fälschlich den Vater Rembrandts sehen wollte.

Das Pilatus-Bild galt als »Schule Rembrandts« und die Alte als »Maes?«. Doch hat Rembrandt nicht hier eingewirkt, sondern eher von Lievens her Anregungen empfangen. Die »auf Sinnes« galten als »Fröhliche Gesellschaft« von einem holländischen Meister⁸.

In der Tat scheinen bei allen diesen Werken Anregungen aus Haarlem vorzuliegen, nämlich von Malern wie Salomon de Bray oder Pieter de Grebber, die ihrerseits mit den Utrechter Caravaggisten Verbindung hatten. Die eigentliche Grundlage dürften die heute seltenen Halbfigurenbilder Lastmans bilden, die ich bekannt gemacht habe (a. a. O., 1960, S. 56 m. Abb. 33 u. 34). Einzelzüge wie die grob wulstigen Stoffe, die knochig knorpeligen Hände, die so charakteristisch sind für Lievens, beweisen es. Überraschend sind die großen Unterschiede in der künstlerischen Qualität – offenbar ebenfalls bezeichnend für Lievens. Sind die Bilder in der hier vermuteten Reihenfolge entstanden, so könnte man von einer allmählichen Vervollkommnung dieser Kunst sprechen.

Die Malweise ist wuchtig und kraftvoll, aber auch grob, stellenweise mit dickem Auftrag. Die Anordnung der Personen läßt



und räumliche Klärung und dramatische Anordnung vor sich zu haben, sind von einem Maler, der die Figuren jeweils »auf Lücken« gesetzt, kaum betört zu werden. Der namenlose Diener erscheint ebenso wichtig wie Pilatus. Die Arme auf den »Fünf Sinnen« sind zum Verwechseln. Der Scherge neben dem wehleidig aufblickenden Christus bleibt szenisch sinnlos. Es zeigen sich die erwähnten Qualitätsunterschiede. Die Gewandtheit in Anordnung und Durchführung scheint zuzunehmen.

Dies alles wird wichtig wegen des bedeutendsten Bildes der Gruppe: des mächtigen Gemäldes »Esther und Haman« (Abb. 1. Leinwand, 130:165 cm; Bredius², Rembrandt, Nr. 631; siehe meine Arbeit 1966, Anhang Nr. A1 = Schneider, Nr. 19?). Hier findet sich dieselbe brutale Malweise, bunt und fett, doch von großer Kraft – dazu eine gewisse Starrheit im Ausdruck der Gesichter, eine unräumlich flache Schichtung der Figuren trotz stark plastischer Einzelwirkungen, auch wiederum eine gewisse Äußerlichkeit der Effekte. Dennoch ist es ein bedeutendes Werk. Schneider, Valentiner, Bredius, Rosenberg, Slive halten Rembrandt – Gerson und Sumowski Lievens für den Schöpfer.

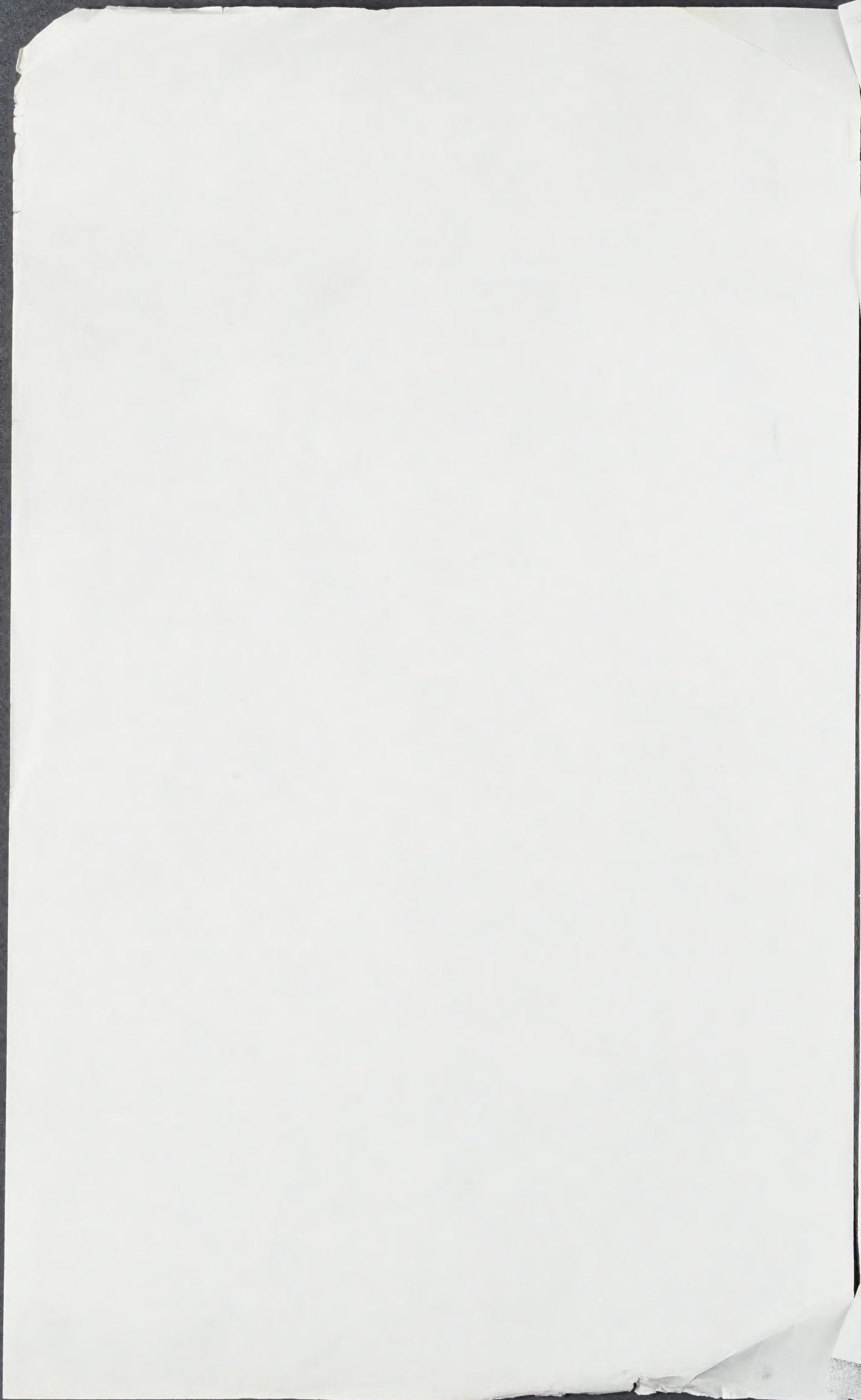
Als lebensgroßes Halbfigurenbild ist es für den Rembrandt dieser Zeit, also um 1625/26, völlig ungewöhnlich, dagegen für

2 Jan Lievens, Simeon. Versteigerung Helbing, München 1908.
Simeon. Helbing auction, Munich.



3 Jan Lievens, Lesende Alte. Old woman reading.
Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection.

Lievens durchaus normal, wenn man die Äußerung des Huygens und die hier zusammengestellten Gemälde heranzieht. Schon äußerliche Übereinstimmungen von Einzelheiten sind überraschend: Esthers geschlitzte Ärmel und die Nesteln kommen noch zweimal ähnlich vor (Abb. 4 und »Fünf Sinne«). Das Barett, das Haman (und auch der Kämmerer Harbona?) trägt, hat eine auffällige Form: der Rand ist durch tiefe Einschnitte in breite Lappen zerteilt, die in sich nochmals eingekerbt sind. Dieses Barett erscheint, deutlicher erkennbar, wiederum auf dem Fünf-Sinne- und dem Pilatus-Bilde. Es kann sich wohl nur um das gleiche Stück handeln. Die effektvolle Art, einem gemusterten Stoff bunt und pastos hervortreten zu lassen, ist auf diesen drei Bildern sehr verwandt. Die Wiedergabe des Hermelinpelzes stimmt auffallend mit dem der lesenden alten Frau überein (Abb. 3), zu der das damals seltene Motiv dieses königlichen Schmuckes wenig paßt. Ähnliche Gesichter haben Ahasver, Christus und Simeon. Die knorpeligen Hände kommen überall vor (Abb. 1–4). Der malerische Vortrag zeigt immer wieder die breite, im Licht stark modellierende, äußerst farbige Art, auch den derb strähnigen Pinselstrich. Beides ist für Rembrandt ganz fremd, ebenso sind es die breit hingewetzten, eher haarlemisch wirkenden Partien im Hintergrundvorhang, die sich mit dem Turban des Pilatus vergleichen lassen. Alle diese Züge sprechen für Lievens als Schöpfer des Bildes. Dennoch unterscheidet es sich von den sechs anderen Werken durch seinen höheren Rang. Die Schlagkraft der Anlitze und Gebärden, die Gegensätze der Beleuchtung und der Handlung, die räumliche und dramatische Spannung wirkt ungleich be-



Die räumliche Veranordnung der Figuren ist jeweils »auf Lücke« gesetzt, kaum beteiligt am Geschehen. Der namenlose Diener erscheint dem »wichtig« die Pilatus. Die Arme auf den »Fünf Sinnen« sind zum »erweckten«. Der Scherge neben dem wehleidig aufblickenden Christus bleibt szenisch sinnlos. Es zeigen sich die erwähnten Qualitätsunterschiede. Die Gewandtheit in Anordnung und Durchführung scheint zuzunehmen.

Dies alles wird wichtig wegen des bedeutendsten Bildes der Gruppe; des mächtigen Gemäldes »Esther und Haman« (Abb. 1. Leinwand, 130:165 cm; Bredius², Rembrandt, Nr. 631; siehe meine Arbeit 1966, Anhang Nr. A1 = Schneider, Nr. 19?). Hier findet sich dieselbe brutale Malweise, bunt und fett, doch von großer Kraft – dazu eine gewisse Starrheit im Ausdruck der Gesichter, eine unräumlich flache Schichtung der Figuren trotz stark plastischer Einzelwirkungen, auch wiederum eine gewisse Äußerlichkeit der Effekte. Dennoch ist es ein bedeutendes Werk. Schneider, Valentiner, Bredius, Rosenberg, Slive halten Rembrandt – Gerson und Sumowski Lievens für den Schöpfer.

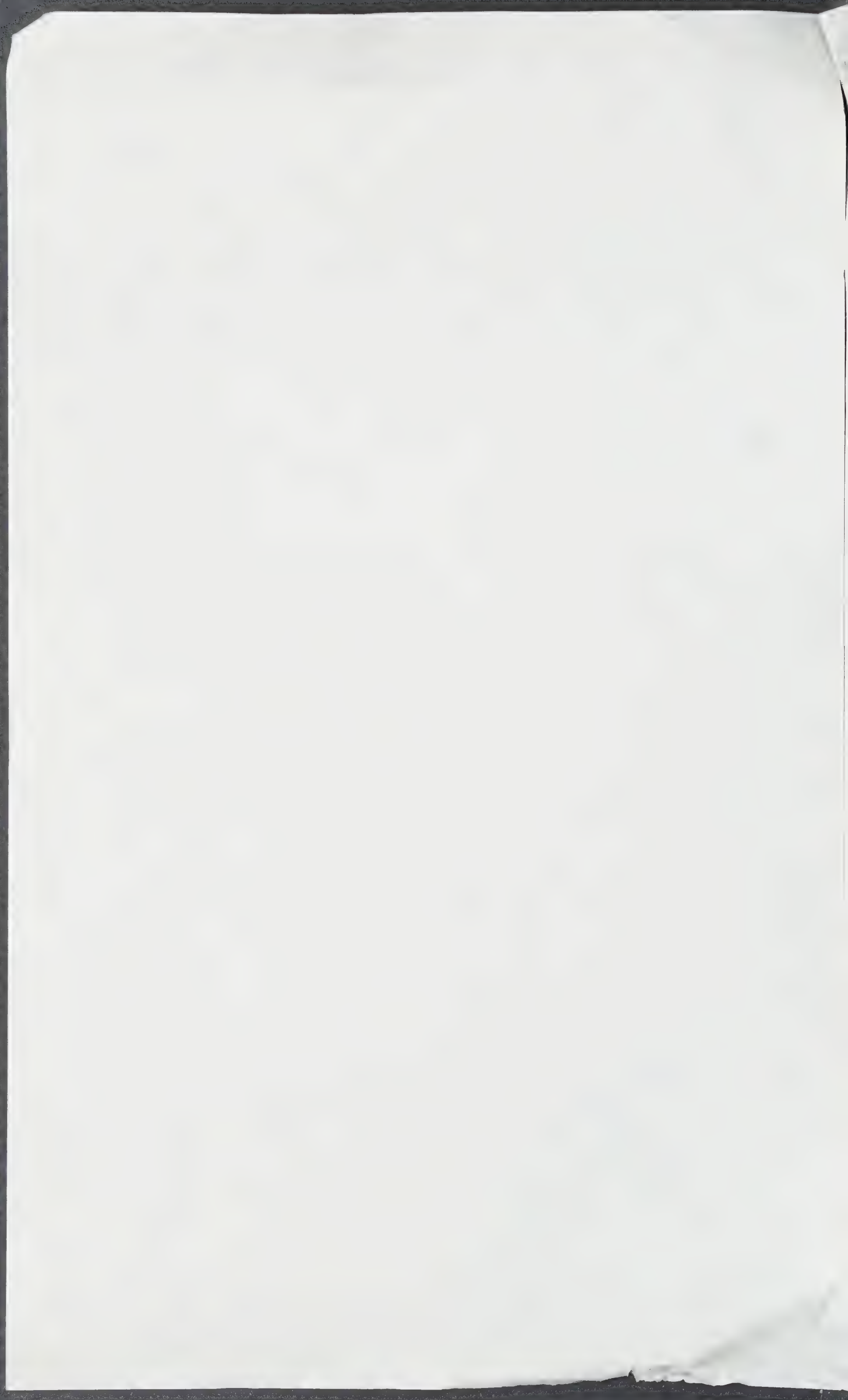
Als lebensgroßes Halbfigurenbild ist es für den Rembrandt dieser Zeit, also um 1625/26, völlig ungewöhnlich, dagegen für

2 Jan Lievens, Simeon, Versteigerung Helbing, München 1904.
Simeon, Helbing auction, Munich.



3 Jan Lievens, Lesende Alte. Old woman reading.
Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection.

Lievens durchaus normal, wenn man die Äußerung des Hagens und die hier zusammengestellten Gemälde heranzieht. Schon äußerliche Übereinstimmungen von Einzelheiten sind überraschend: Esthers geschlitzte Ärmel und die Nesteln kommen noch zweimal ähnlich vor (Abb. 4 und »Fünf Sinne«). Baretts, das Haman (und auch der Kämmerer Harbona?) hat eine auffällige Form: der Rand ist durch tiefe Einschnitte in breite Lappen zerteilt, die in sich nochmals eingeklebt sind. Dieses Baretts erscheint, deutlicher erkennbar, wiederum dem Fünf-Sinne- und dem Pilatus-Bilde. Es kann sich um nur um das gleiche Stück handeln. Die effektvolle Art, die gemusterten Stoff bunt und pastos hervortreten zu lassen, auf diesen drei Bildern sehr verwandt. Die Wiederholung des Hermelinpelzes stimmt auffallend mit dem der lesenden Frau überein (Abb. 3), zu der das damals seltene Motiv des königlichen Schmuckes wenig paßt. Ähnliche Gesichter hat Ahasver, Christus und Simeon. Die knorpeligen Hände kommen überall vor (Abb. 1–4). Der malerische Vortrag ist immer wieder die breite, im Licht stark modellierende, außerordentlich farbige Art, auch den derb strähnigen Pinselstrich. Beide für Rembrandt ganz fremd, ebenso sind es die breit gesetzten, eher haarlemisch wirkenden Partien im Hintergrundvorhang, die sich mit dem Turban des Pilatus vergleichen lassen. Alle diese Züge sprechen für Lievens als Schöpfer des Bildes. Dennoch unterscheidet es sich von den sechs anderen Werken durch seinen höheren Rang. Die Schlagkraft der Antlitz- und Gebärden, die Gegensätze der Beleuchtung und der Handlung, die räumliche und dramatische Spannung wirkt ungleich



deutender. Sicherlich ist da noch manches ungelöst, unbeherrscht, uncinheitlich. Andererseits kann man die Züge, die das Bild von denen des Lievens unterscheiden, nicht einfach in gesicherten Rembrandt-Werken wiederfinden. Sie erscheinen vielmehr eher wie eine Erhöhung und Steigerung der Art des Lievens.

Das Esther-Gemälde hat schon früh als Rembrandts Werk gegolten; und das besagt viel bei einem so fremdartigen Bild, das so wenig unmittelbare Rembrandt-Züge aufweist. Doch bleibt die Frage, ob es sich hier um das unvergleichlich bedeutendste Lievens-Werk handelt oder um ein erstes Werk Rembrandts, das sich völlig an den Stil des Freundes angeschlossen ohne nähere Verbindung mit den eigenen gesicherten Frühwerken von 1626. Beides will nicht ganz einleuchten.

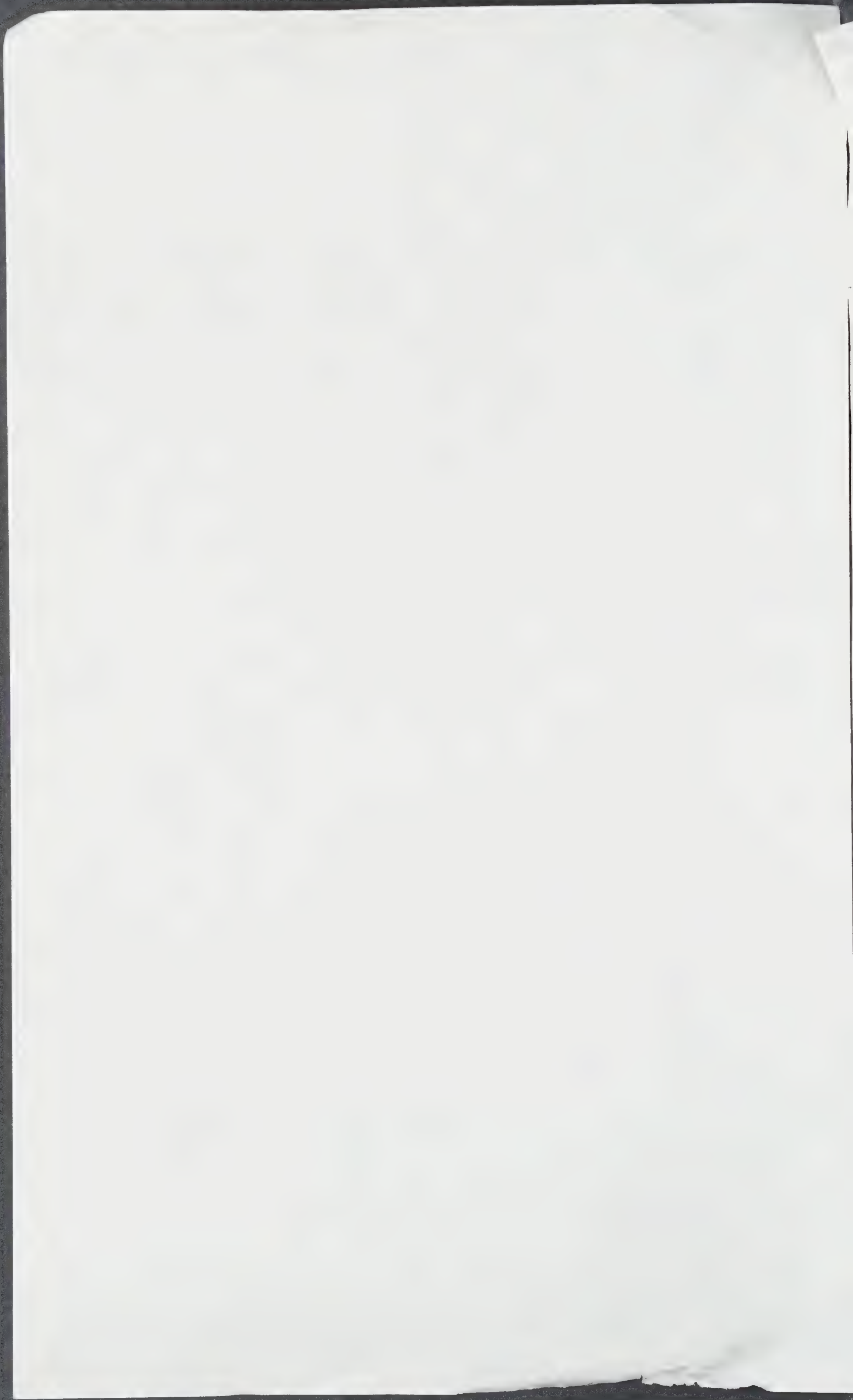
Schon 1939 habe ich vermutet, daß hier eine gemeinsame Arbeit der frühesten Zeit vorläge, wie sie aus der Zeit einige Jahre später bekannt sind? Zwar gibt auch dieser Gedanke nicht

völlige Klarheit. Vielleicht hat Rembrandt das Gemälde doch weitgehend übergangen, so daß die Oberfläche etwa der Gesichter, die Durchführung des Turbans von ihm und damit der Bilde die ihm eigene einheitliche Kraft durch die Einzelform verliehen wäre. Allerdings müßte damit auch die Komposition im ganzen verändert und geklärt worden sein gegenüber den anderen Bildern. Das Röntgenbild (Abb. in meiner Arbeit 1960, S. 117), das eine großartig frei behandelte Oberfläche erkennen läßt, gibt ebenfalls keine Sicherheit. Doch scheint diese Annahme noch einleuchtender als eine Zuschreibung nur an Lievens oder gar nur an Rembrandt.

Wie dem auch sei: alle sieben Bilder haben im wesentlichen noch nichts mit den 1626 und später datierten Werken Rembrandts zu tun, auch nicht das Esther-Bild, das ganz mit den Mitteln und im Sinne der anderen Werke des Lievens geschaffen ist. Hier also liegt offenbar der Beginn von Lievens' malerischem Werk. Er geht darin aus von dem Halbfigurenbilde

1 Jan Lievens, Pilatus. Pilate. London, E. Speelman.







5 Nach Jan Lievens, Susanna. Radierung von J. G. van Vliet.
Susanna. Etching by J. G. van Vliet.



6 Nach Jan Lievens, Isaak und Esau. Radierung von J. G. van Vliet.
Isaak and Esau. Etching by J. G. van Vliet.

Lastmans und der Haarlemer, hinter denen Utrecht und Caravaggio stehen. Es ergibt sich, daß diese Gruppe seiner Werke um 1625 entstanden ist⁸.

KLEINFIGURIGE HISTORIEN

Die Domäne des jungen Rembrandt, in der er Lievens übertrug, war das kleinfigurige »Historien«-Bild: »In historiis enim, ut vulgo loquimur, summus utique et mirandus artifex vividam Rembrandtii inventionem non facile assequetur« (Schneider, a. a. O., S. 291, Z. 19). Rembrandt baute darin auf Lastmans Lehre und Vorbild auf. Zwar hatte auch Lievens die gleiche Lehre durchgemacht, früher und länger als Rembrandt. Doch hatte Rembrandt sie sofort, schon von 1625 an, im Sinne seiner »affectuum vivacitas« verwandelt. Es ergibt sich also, daß Lievens in seinen kleinfigurigen Historien nicht so sehr direkt von seinem Lehrer, sondern erst von Rembrandts Interpretation des Lastmanschen Stiles ausgegangen ist, die dieser um 1625 nach Leiden mitgebracht hatte.

Die frühesten Werke dieser Art von Lievens scheinen zu sein: Federzeichnung *Steinigung des Paulus*, London, British Museum;

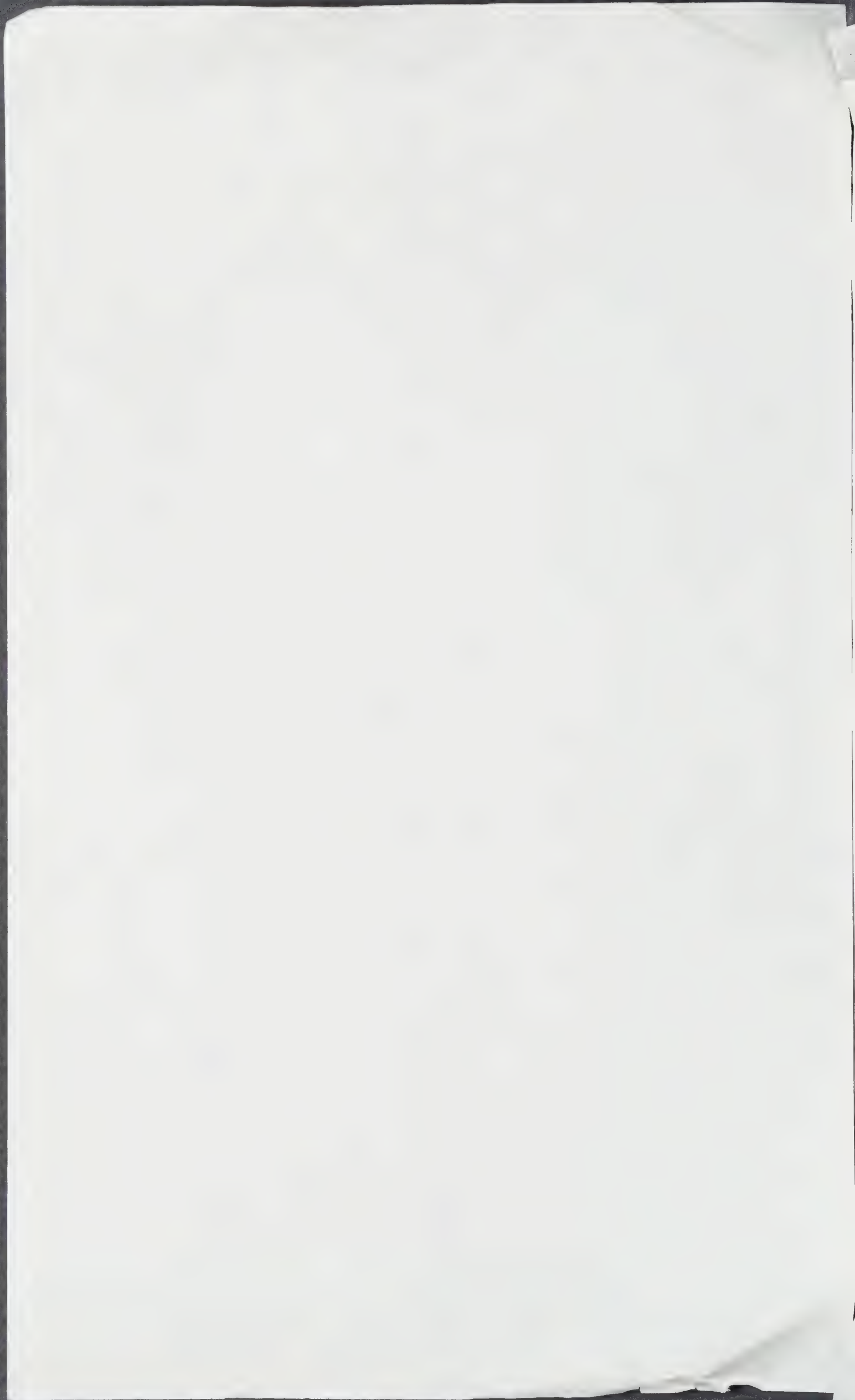
Federzeichnung *Mucius Scaevola*, Leiden, Prentenkabinet (aus Slg. Welcker);

Gemälde (?) *Isaak und Esau*, radiert von J. G. van Vliet mit der Angabe »J. Lievius. jnv.« (Abb. 6);

Gemälde (?) *Susanna und die beiden Alten*, radiert von J. G. van Vliet mit der Angabe »J. Lieuense. jnv.« (Abb. 5)⁹.

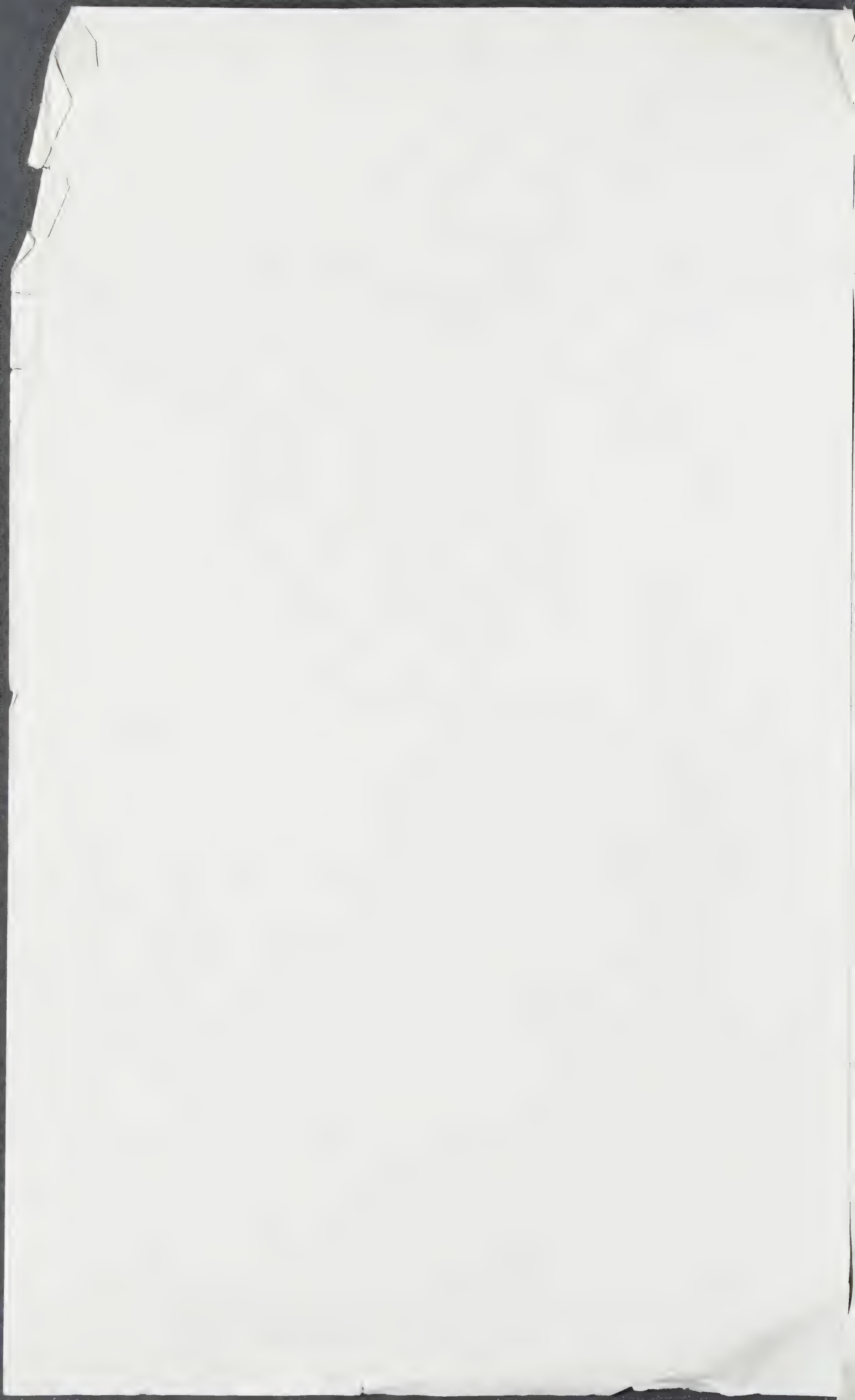
Alle diese Werke setzen Lastmans Historienstil fort, doch schon mit der besonderen Dramatisierung der Handlung, der Komposition, der Lichtführung, wie sie Rembrandt in seinen ersten Werken vorgenommen hatte. Bevor ich die Zeichnungen Lievens zuschrieb, galten sie als Werke Rembrandts oder seines Radierers van Vliet. In der Isaak-und-Esau-Komposition (Abb. 6) hat schon Fraenger die Abhängigkeit von Rembrandt erkannt, aus dessen »Tobias-Eltern« von 1626 (Smilg. Bontinck, m. Nr. 2, Bredius 486) mehrere Motive wenig sinnvoll übernommen worden sind. Die »Susanna« (Abb. 5) ist mit Rembrandts »Tempelreinigung« (1626, Moskau, m. Nr. 42, Bredius 532) zu vergleichen. Gerade die Intensivierung des Psychischen ist bezeichnend, etwa in den Anlitzern, den Haltungen und Bewegungen, aber auch in der Konzentration auf wenige Figuren und des Lichtes auf den Hauptvorgang, teilweise schon mit dunkler Vordergrundkulisse. Die Charakterisierung der Figuren erscheint bei Lievens übersteigert bis zum Grotesken oder Komischen, wie es bei Rembrandt selber, auch in seinen leidenschaftlichsten Werken, nicht vorkommt.

Die vier Werke sind undatiert. Ob sie neben oder nach den lebensgroßen Halbfigurenbildern entstanden sind, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen. Wahrscheinlicher ist, daß sie sich ihnen anschließen, nachdem Rembrandt, um 1625 eingetroffen.



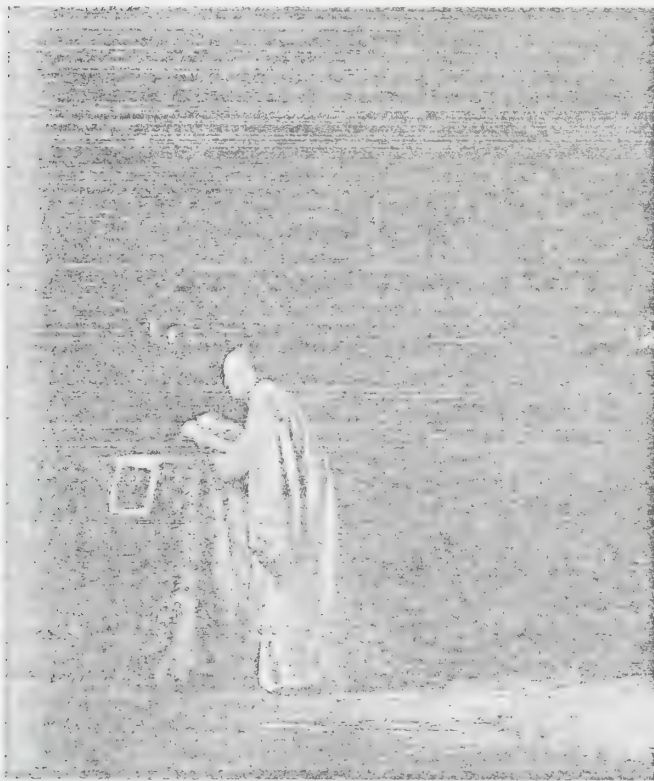


7 Jan Lievens zugeschrieben. David vor Saul. David before Saul. Amsterdam, Kunsthandlung P. de Boer.



heit oder Kraftigkeit gesetzt. Denn allmählich – falls unsere Reihung zutrifft – gewinnen Lievens' Werke, auch diese Historien, an Sicherheit und Gewandtheit. Schön die Mucius-Scaevola-Zeichnung wirkt gelungener als die »Paulus-Marter«, nochmals ausgeglichener erscheinen dann die Dresdener Federzeichnung des »Mercur mit Argus« (Abbildung in meiner Arbeit, 1939, S. 243) und die entsprechenden Radierungen, Rov. 10 sowie »Jakob salbt den Stein«, Rov. 9. In ihnen zeigt Lievens als Zeichner schon eigene neue Züge: eine kompakte Körperlichkeit im lichterfüllten Vordergrund, während die menschliche Bewegung und die Rauntiefe Rembrandts dabei zurücktreten. Der Wandel setzt sich fort in der getuschten Federzeichnung »das Gebet Moses« in Leipzig und in einer weiteren Gruppe von Szenen, vor allem in dem Florentiner Blatt »Fußoperation« und der kleinen Grisaille im Rijksmuseum »Simson und Delila«¹⁹. Sie werden vielfach Rembrandt zugeschrieben, so weitgehend hat sich inzwischen Lievens mit dessen Kunst vertraut gemacht. Beide Werke folgen Rembrandts Vorbildern aus dem Jahre 1623: der »Fußoperation« in Zürcher Privatbesitz (m. Nr. 98, Bredius 422) und dem Delila-Bilde in Berlin (m. Nr. 4, Bredius 489). Doch hat Lievens keineswegs kopiert. Er gibt vielmehr, indem er dabei vielerlei Motive auch aus anderen Rembrandt-Werken verarbeitet, Neufassungen der Themen, fast Konkurrenzlösungen.

8. Jan Lievens, Zacharias. Früher London, Slg. Walter.



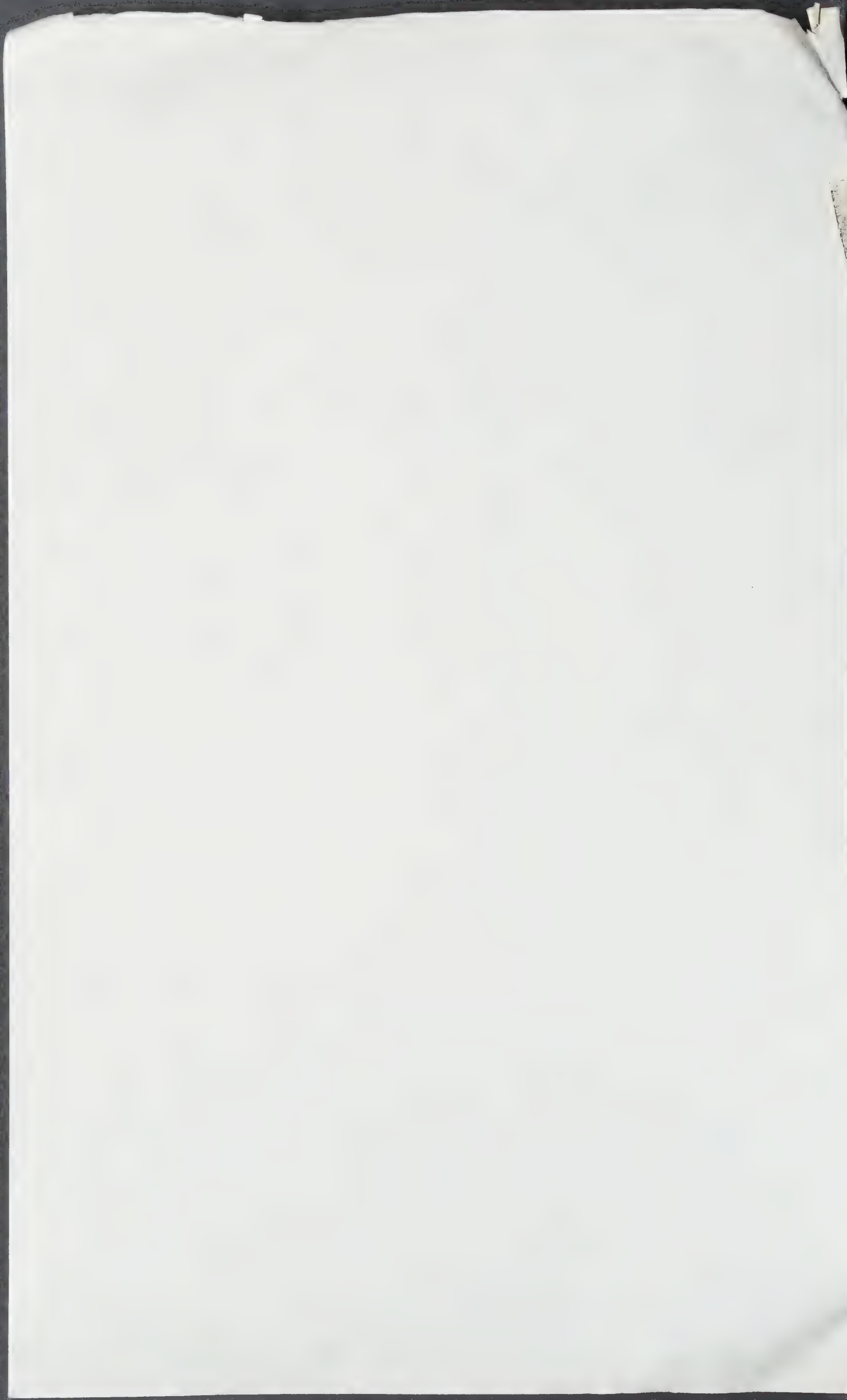
das Gitterfenster (»Tobias-Eltern«, 1626: »stereotyper Raum«, um 1629, London). Da jedoch alle Werke des Lievens seit dieser Zeit voll davon sind, können sie hercin mit Beziehungen nichts beweisen. Vielmehr kommt es nur daran, wie sie durchgeführt sind. Ein Vergleich zwischen dem verkürzten, lichtbringenden Fenster bei Rembrandt mit seiner flachen, verzeichneten Hintergrundsform beweist das Abhängigkeitsverhältnis. Auch steht das Blatt als durchlässige Federzeichnung in Rembrandts Leideneser Werk isoliert: die zeigen schon die völlig abweichenden Studien zum »Judas« (Ben 8 und 9), die am ehesten vergleichbar wären. Dagegen ist es einer ganzen Gruppe von Lievens-Blättern nächst verwandt. Einige Typen sind überraschend gut, andere grob und roh. Die Komposition ist derb ins Vordergründige ausgebreitet.

Im gleichen Sinne verschieben sich die Gewichte im Aufbau der Delila-Szene. In Rembrandts kunstvoll errichteten Werk gelenkt unser Blick von Simson, dem passiven Opfer, über die nach vorn und nach hinten gewendete Verräterin hin zu dem Hinausschleichenden mit der Schere bis ganz zurück zu dem Seligen, der mit seinem Schwert antreibt. Die räumliche Anordnung der Personen entspricht der zeitlichen Abfolge ihrer Handlungen. Bei Lievens dagegen ist alles mehr nebeneinander, alles im Vordergrund ausgebreitet. Hinter der wichtigsten Angelegenlichkeit der Gruppen vorn setzt der räumliche Zusammenhang aus. Vorn reine Profilfiguren oder von vorn gesehen, kopfkarikierend überdeutlich gesteigert, hinten körperlose Schatten.

Das Delila-Bild ist als Entwurfsskizze grau in grau gemalt, solche »Skizzen« auch sonst von Lievens bekannt sind²⁰. Es hat als Vorform für das in lebensgroßen Halbfiguren aufgebaute Gemälde des Rijksmuseums gedient. Bei der Übertragung in die ihm gemäße und vertraute Bildgröße hat Lievens sich erheblich von seinem Entwurf entfernt und damit nochmals weiter von Rembrandt.

Engeren Anschluß an eine Rembrandt-Komposition läßt das 164:129 cm große Leinwandbild »David spielt vor Saul« (P. de Boer in Amsterdam) erkennen (Abb. 7). Das kleine spannungsgeladene Bild Rembrandts im Frankfurter Städtischen Kunstinstitut (m. Nr. 7, Bredius 490) ist sehr genau zum Vorbild genommen, was eigentlich nicht Lievens' Art ist. Dies spricht die Übertragung in das Format lebensgroßer Halbfiguren in kräftig gerundeten Formen am ehesten für Lievens. Die Cornelius Müller Hofstede das Bild zuschreibt. Die Farben sind: hell grünblau im Vorhang des Hintergrundes, der Teppich überwiegend rot, die Schärpe gelb und grün gestreift, die gemusterte Gewand weiß unter orangefarbenem Mantel.

Einen Höhepunkt in der kleinformatigen biblischen Historie erreicht Lievens in seiner »Auferweckung des Lazarus« von 1631 (Abb. 9, Schneider, Nr. 31). Wieder geht Rembrandts Werk voran; das in Solothurn befindliche Bild mag 1629 entstanden sein (m. Nr. 51, Bredius 538). Ja, eine Lösung Rembrandts von 1630 (Benesch 17) gibt bereits eine Umwan-



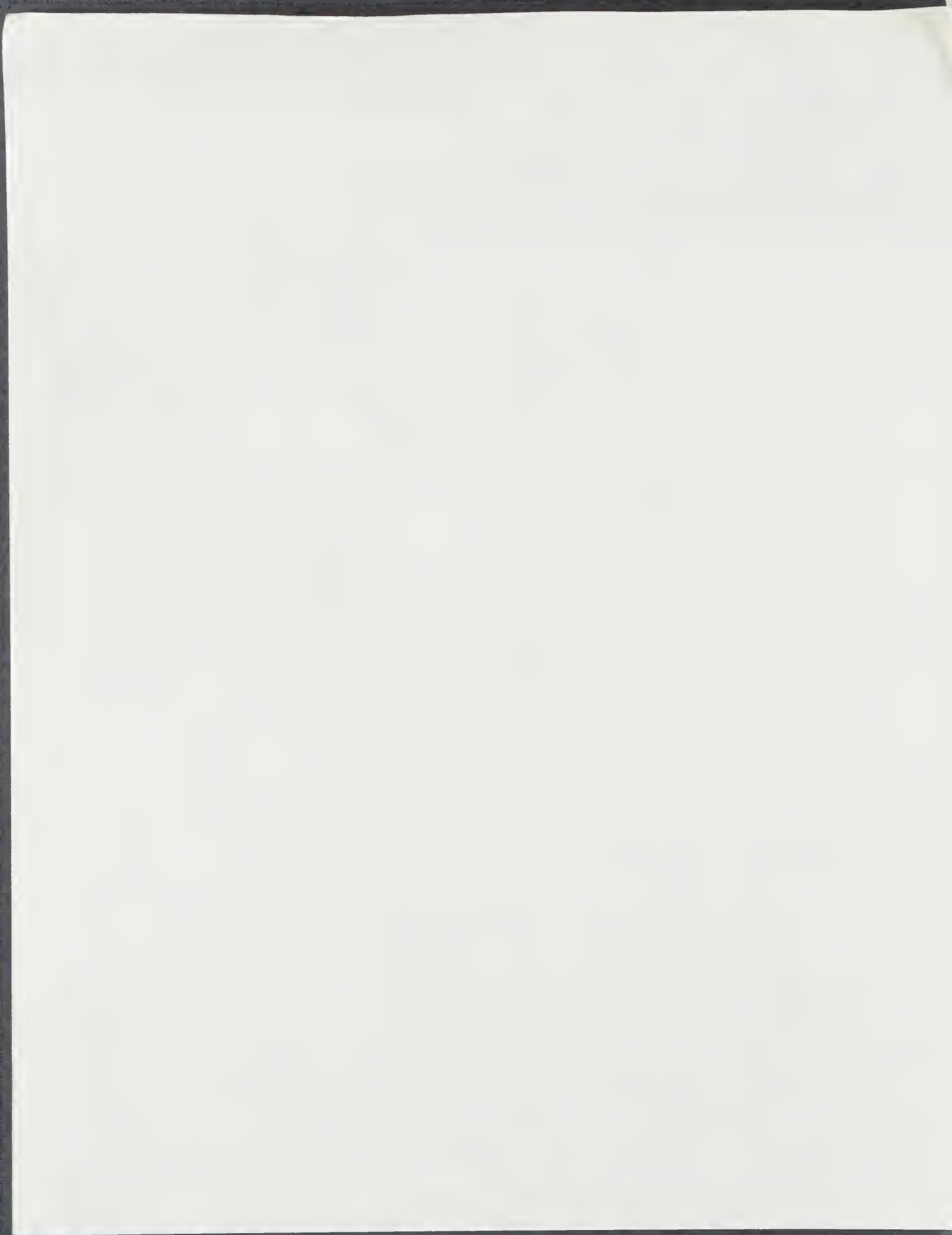


9 Jan Lievens, Auferweckung des Lazarus, 1631. Raising of Lazarus. Brighton, Art Gallery and Museum.

g der Komposition in der Richtung auf Lievens' Bild (aller-
gs von Rembrandt in eine Grablegung verändert).
vens bezieht sich deutlich auf diese Vorstufen, er bleibt in
er menschlich dramatischen Erzählung überhaupt ganz in
kleinfigurig dunkeltonigen Art des Leidener Rembrandt.
noch bringt er darin etwas Eigenes, Neues. Die isolierte,
den Mantel breit hinterlegte, frontale Gestalt Christi, das
belenchtete, groß emporgezogene Leichentuch und die aus
Grabe allein auftauchenden Hände des Erwachenden sind
höchster Wirkung. Klar und kraftvoll heben sich diese er-
hlichen Formen aus dem grünlichblauen Dämmern her-

aus, bereichert durch den Lichtstrahl, der dem pathetischen
Aufblick Christi entspricht und seine gefalteten Hände trifft.
ferner durch die Gruppe entsetzter Zuschauer hinter dem Lei-
chentuch und vor allem durch die große leere Fläche, über der
Christus steht.

Ein Vergleich mit der trivialen Lösung des Pieter de Grebber
(Abb. in meiner Arbeit, 1960, S. 238) zeigt die großartige Wir-
kung. Sie geht auch über die des Rembrandtschen Werkes hin-
aus. So viel auch von Rembrandt übernommen ist: in dem
hohen Pathos der bloßen Form und der reinen Gebärde (die
hier aber menschlich gefüllt erscheint) erreicht Lievens seine

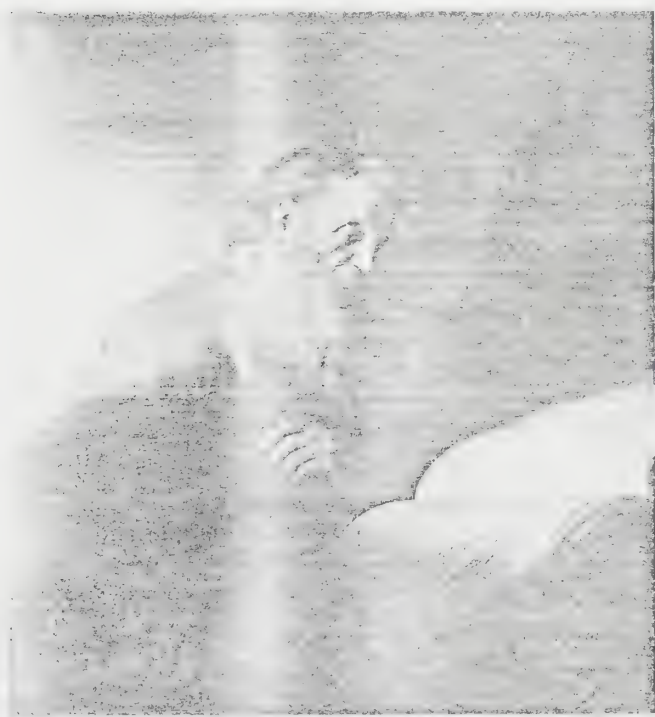


mit mit kleinen ganzen Figuren, gehören ebenfalls des karneformatige Bilder mit nur einer historischen Persönlichkeit, die daher — beginnend auf dem Stuttgarter »Paulus« von 1627 wegen ihres Gehaltes an innerer Handlung und Spannung als »einfigurige Historien« gelten können (s. meine Arbeit, 1960, S. 148 f.). Lievens ist auch darin Rembrandt gefolgt.

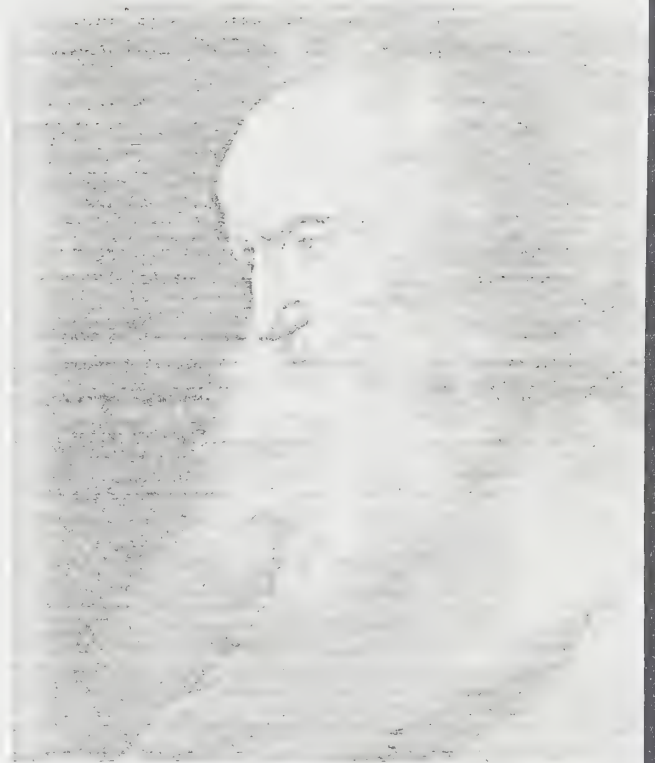
In dem Gemälde der ehemaligen Sammlung Walter (Abb. 8) stellt er Zacharias in reichem Gewand von gelber Seide dar, der in hohem, von dunklen Vorhängen verhangenem Raum an einem Tisch mit Doppelleuchter steht und in ein Buch schreibt. Das Bild ist so eng mit Rembrandts Kunst verbunden, es schließt so deutlich an den »Tobias (?)« von 1629 (Turin, m. Nr. 221, Bredius 428), den »Jeremias« von 1630 (Amsterdam, m. Nr. 127, Bredius 604) oder den »Paulus im Gefängnis« von 1631 an (Mérode, Brüssel, m. Nr. 131, Bredius 607), daß es u. a. von Hofstede de Groot, Nr. 77, und Schneider, a. a. O., 1932, S. 97, Rembrandt selber zugeschrieben worden ist. Doch hat schon Bredius es nicht aufgenommen, und in der Tat zeigt ein Vergleich mit Rembrandts aus menschlichen und räumlichen Tiefen bewegten Gestalten deutlich den Abstand. Die reine Profilstellung der stark farbigen Figur ergibt ein äußerliches Pathos ihrer unbewegten Erscheinung. Das ist wiederum bezeichnend für Lievens Art.

Das Bild der Slg. Walter mag schon aus dem Beginn der 1630er Jahre stammen. Später muß das bedeutende Bild »Die

10 Jan Lievens, Paulus. Paul. Wands, Slg. Wachmeister.



163



11 Jan Lievens, Greis. Old man
Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Fußwaschung« entstanden sein das heute im Art Institute in Chicago hängt (Abb. 12). Die Szene lehnt sich nicht an Caravaggios Frühwerk der National Gallery in London an. Doch gibt der Künstler sie mit verdeckter Lichtquelle, die hier (nach dem Schatten auf der Schulter Christi) etwa hinter dem Kopf Petrus zu denken ist, doch auch mit dem Nimbus des knieenden Christus konkurriert. Hinter dem gelb gekleideten Christus besprechen drei Jünger den Sinn des Geschehens, im Hintergrund tauchen schattenhaft, körperlos weitere Köpfe auf. Die vorderen Figuren wirken als zwei mächtige dunkle Silhouetten, teilweise mit derben Randlichtern. Im Mittelgrunde, jedoch in Größe und Umriß übersteigert, erscheint seitlich die frontale Schattenfigur eines Jüngers, so, als blicke er gerade auf den Betrachter. So schlagkräftig das Beleuchtete wirkt, so summarisch und derb sind die dunklen Figurensilhouetten und auch alle Andeutungen der Örtlichkeit zusammengefaßt. Für Rembrandts Hand ist dieses Bild, so bedeutend es in seiner Art ist, nicht denkbar.

Das zeigt ein Vergleich mit der verwandten Handzeichnung Rembrandts: »Christus unter seinen Jüngern«. Bei 17. V. 1. hier dunkler Raum mit großen Schatten-Silhouetten, doch geht das Licht folgerichtig vom Nimbus aus; die Jünger wachsen in wogenden, von Bewegung erfüllten Formen ins Licht und sind lebhaft beteiligt und in engerlicher Verbindung. Eine so u.



motiviert vergrößerte und szenisch unverbundene Schattenfigur ist hier nicht vorstellbar. Auf der wohl früheren Lievens-Zeichnung der »Johannispredigt« in Dresden (Schneider Z 5, Abb. u. a. in meiner Arbeit, 1939, S. 259) kommt eine vergleichbare Gestalt vor. Näher stehen zwei weitere Lievens zuzuschreibende Zeichnungen. Technisch ähnlich wie das Rembrandt-Blatt kommen sie zu einer abweichenden Form. Benesch hat die Albertina-Zeichnung »Aufbruch Lots« als Lievens erkannt¹². Das Blatt »Darbringung im Tempel« (Müller Hofstede, a. a. O., m. Abb. als Rembrandt) stimmt überein. Die Behandlung der Schattenflächen, der Figurenränder entspricht dem Chicagoer Bild.

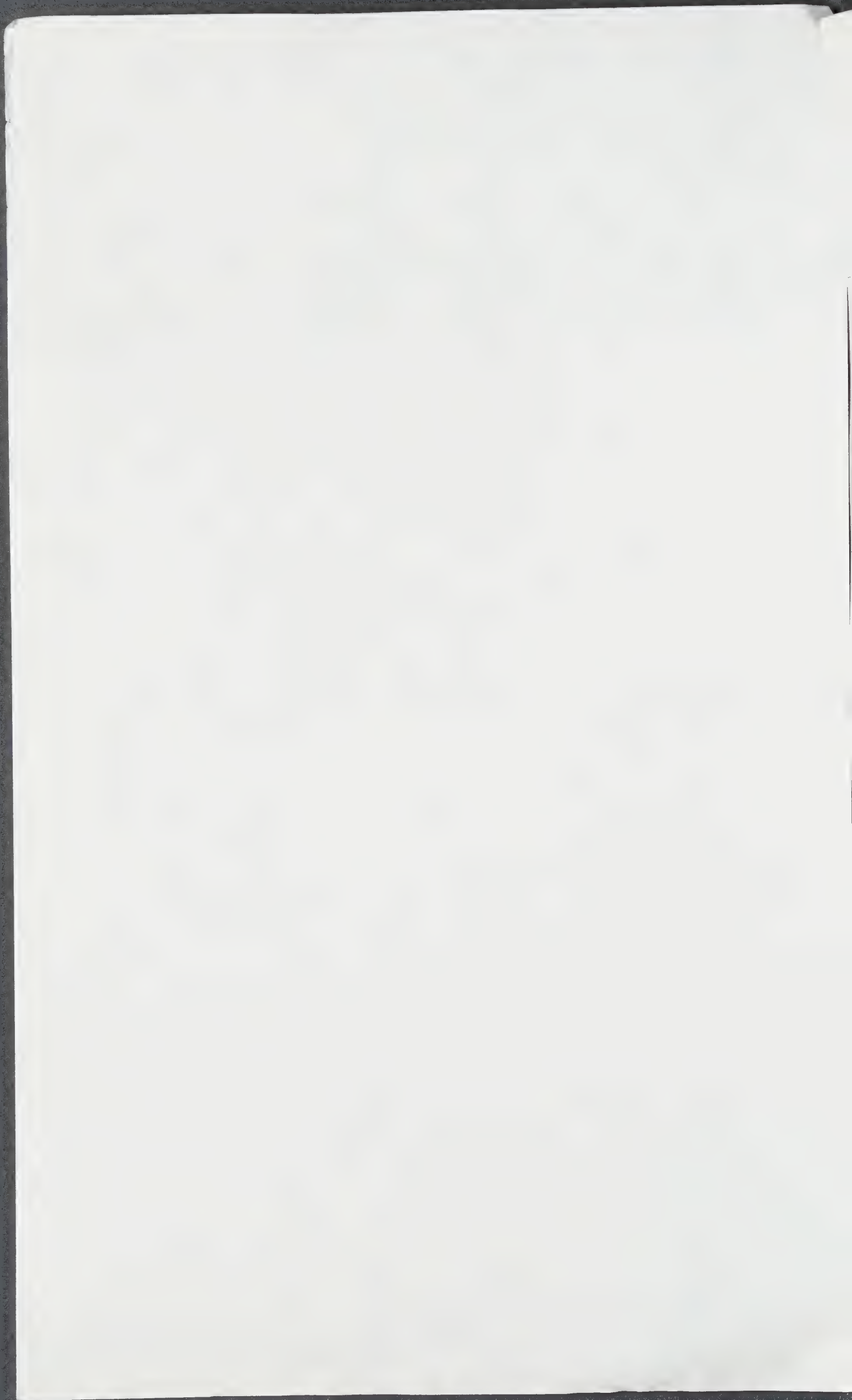
Die beiden miteinander redenden Apostel hinten könnten in zwei »Studienköpfen« von Lievens vorgebildet oder zur Ausführung entworfen sein. Der eine, heute im Leipziger Museum (Abb. 11, Schneider, Nr. 161), betrifft den Profilkopf, der andere in Dresden (Schneider, Nr. 156, abgeb. bei P. Ebert, »Kriegs-

verluste der Dresdener Galerie«, 1963, S. 116, verwertet in dem »Paulus« der Slg. Wachtmeister-Wanås, monogr., Abb. 10, Schneider, Nr. 53) ähnelt dem zerschundenen Antlitz des Aufblickenden, wenn auch beide Gesichter in der Komposition kraftvoller und sprechender abgewandelt worden sind.

Das Bild in Chicago ist von J. Held (Art in America, 23, 1915, 114 ff.) und von Valentiner 1936 (Burl. Magazine 68, 1936, 73 ff.) als Rembrandt veröffentlicht worden. Das 46,3:60,3 cm große Werk könnte gut der grau in grau gemalten »Fußwaschung von Rembrandt« im Inventar der Smg. Becker in Amsterdam von 1678 entsprechen, die als 48,2:60,4 cm groß aufgeführt wird, allerdings auf Holz und nicht auf Papier gemalt (HdG 119). Doch gilt das Bild in Chicago als »Schule Rembrandts aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts«. Sumowski hat es als »Eeckhout (?)« erwähnt (Nachträge zum Rembrandt-Jahr, Wissensch. Zeitschr. d. Humboldt-Universität, Berlin VII 1957/58, Nr. 2, S. 239, Abb. 123). Mir scheint es ein charakter-

12 Jan Lievens, Fußwaschung Christi. Washing Christ's feet. Chicago, Art Institute.





tisches und bedeutendes Werk des Lievens zu sein, ausgehend von Bildern wie Rembrandts »Lazarus-Erweckung« von 1629-30 (m. Nr. 51, Bredius 533), von dem Daniel-und-Cyrus-Bild von 1633 (m. Nr. 11, Bredius 491), schon verwandt der Thomas-Komposition von 1634, die allerdings wiederum die Gegensätze zwischen Rembrandts und dieser Malerei hervortreten läßt (m. Nr. 60, Bredius 552). Auch die Haadamer Zeichnung (Ben. 89) ist 1634 datiert.

Dies besagt, daß die »Fußwaschung« vielleicht erst nach der Trennung von Rembrandt und von Leiden, vielleicht erst in Antwerpen entstanden ist. Wir wissen nicht, wie Lievens in diesen ersten Jahren dort gemalt hat. Sofort nach der Übersiedlung kann er seine hochstehende bisherige Malerei nicht aufgeben und auf den flämischen Barock umgestellt haben. Noch 1638 geht er in dem »Tod mit dem Geizigen« (Schneider, Nr. 138) von einem holländischen Stich nach W. van den Valkert aus. So hat er diese »Fußwaschung« vielleicht doch in der ersten Antwerpener Zeit geschaffen und damit seine Leidener Malerei in kraftvoller und wirkungssicherer Art fortgesetzt.

¹ Hans Schneider, »Jan Lievens, sein Leben und seine Werke« (Preisschrift von »Teylers 2. Genootschap«, erschienen in den »Verhandelingen« dieser Gesellschaft, NF, 10, Teil, in Haarlem 1932).

² Siehe u. a. vor allem Ludw. Müntz, The Etchings of Rembrandt I, II, London 1952. - J. G. van Gelder, Rembrandt's vroegste ontwikkeling, Mededel. d. koninkl. Nederl. Akademie v. Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N. Reeks 16, Nr. 5, Amsterdam 1953. - H. Gerson, Twee vroege studies van Jan Lievens, Oud Holland 69, 1954, 179f. - Seymour Slive, The young Rembrandt, Bulletin Allen Memorial Museum Oberlin XX, 1963, Spring, S. 121ff. - Ferner meine Arbeiten, die Kunst des jungen Rembrandt 1933, besonders S. 219ff.; Rembrandt und Lievens, Westdeutsches Jahrbuch 11, 1939, 239ff.; der frühe Rembrandt und seine Zeit, 1960, besonders S. 208ff.; Rembrandt, Gemälde, 1966, Anhang, Tf. A 1-5 m. Ann.

³ Die Bestimmung des Themas, Zuschreibung an Lievens und Identifizierung mit Schneiders Nr. 107 ist im einzelnen begründet in meiner Arbeit 1960, S. 114.

⁴ Das Bild hing als »Rembrandtschule« in der Slg. Robinson Labia in der Nationalgalerie in Kapstadt, wo ich es 1960 als Lievens vermutete (s. meine Arbeit 1960, S. 257, Anm. 85). Seymour Slive hat mir zugestimmt und das Bild abgebildet, a. a. O., 1963, Abb. 29. - Übrigens kann das Bild das von Schneider unter seiner Nr. 34 aufgeführte sein. Der von Schneider angenommene Titel »Christus vor Pilatus« (»Ecce homo«) entspricht nicht den Quellen: Orlers spricht 1641 nur von »een Pylatus« (s. bei Schneider, a. a. O., S. 291, Zeile 15), im Inventar J. Maire 1666 heißt es ebenfalls nur »een Pilatus« (Bredius, Künstler-Inventar I, 1915, 217) und dasselbe gilt von dem Nachlaß-Inventar H. Becker's 1678: »een Pilatus... een groot doek sijnde een schets van Lievens« (s. Oud Holland 28, 1910, 196). Nur in der Versteigerung D. Jetswaart am 22. April 1719 ist unter der Nr. 489 der Titel des Bildes mit »Een Ecce Homo« angegeben.

⁵ Vgl. auch H. Gerson, a. a. O., 1954, S. 180.

⁶ Nach Schneiders Angaben galt das Bild 1813 in der Sammlung Deuringer in Augsburg als Lievens, 1909 war es in New York als »Maese« ausgestellt. Hofstede de Groot fand das Lievens-Monogramm auf dem Buch verdächtig, jedoch die Malweise früher als die des Maes.

⁷ a. a. O., 1939, S. 210, Anm. 6: »von Rembrandt, doch wohl mit Zügen von anderer Hand«. - a. a. O., 1960, S. 112 (mit Abbildung des Röntgenbildes, S. 117): »von Lievens und Rembrandt«. - a. a. O., 1966, Anhang A I: »wohl in wesentlichen von Lievens, von Rembrandt vielleicht nur die Gesichter übermalt«.

⁸ Schneider hatte a. a. O., S. 16, als frühestes Werk das Gemälde »Hippokrates und Demokrit« der Slg. van Heuzel in Arnheim angenommen, s. S. Nr. 103 m. Abb. Es war erst 1927 auf einer Versteigerung aufgetaucht mit

der Lievens-Zuschreibung, die bei der Restaurierung verschollen war. Das Bild, das Lievens etwa 1619-1621, also mit 12-14 Jahren, gemalt haben soll, scheint mir nach der Photographie ein reifes Werk des Claes Moyvaert aus den 1630er Jahren zu sein. Nahe verwandt ist besonders Moyvaert's gleiches Thema von 1630 im Mauritius, auf dem drei der Tiere sogar genau übereinstimmen. Eine nähere Beziehung zu irgendeinem sicheren Werk des Lievens sehe ich nicht. - Die von Schneider unerschließend genannten Zeichnungen der Johannespredigt, des stehenden Petrus, des Christus am Obergesetzen schon die Kenntnis von Rembrandts kleintüftigen Historienbildern voraus. Sie sind ja teilweise sogar als Werke Rembrandts angesprochen worden. Jedenfalls können sie nicht viel vor 1629 entstanden sein, s. u. S. 159.

Abbildungen der beiden Zeichnungen in meiner Arbeit a. a. O., 1939, S. 242, sowie jetzt bei Slive, S. 135, 143, der das Thema des Londoner Blattes richtig bestimmt hat und meiner Zeichnung an Lievens zustimmt. Die beiden Radierungen von Vliets sind schon bei Fraenger, Der junge Rembrandt, I, 24, S. 78, 81, abgebildet und besprochen worden.

⁹ Die Moseszeichnung habe ich in Leipzig gefunden und in meiner Arbeit 1939, S. 244 und 1960, S. 215, abgebildet und besprochen. Die Zuschreibung der »Fußwaschung« an Lievens geht auf J. Q. van Regteren Altena zurück und ist 1926 zuerst erwähnt in meiner Arbeit Jakob A. z. Backer, S. 311 (fälschlich Backer zugeschriebene Handzeichnungen, Nr. 5). Mit den arts. reibenden Werken von Lievens zusammengestellt habe ich das Blatt in meiner Arbeit 1939, S. 263 und 1960, S. 209.

Im Katalog der Ausstellung niederländischer Handzeichnungen in Florenz 1964, Nr. 61, begründet E. Roznieck die Zuschreibung der »Fußwaschung« an Rembrandt damit, daß das Fenster auch auf dem Londoner »Gelehrten in hohem Innenraum« etwa 1629 (m. Nr. 119, Bredius 427) vorkäme und das »schmerzverzerrte Gesicht« Radierungen Rembrandts von etwa 1630 entspräche. Wie oben im Text ausgeführt, enthalten seit dieser Zeit sämtliche Werke des Lievens ständig Entlehnungen und Übernahmen, so daß die Übereinstimmung oder Ähnlichkeit einzelner Motive für die Zuschreibung nichts beweisen kann. Entscheidend ist hier allein die Form. In meiner Arbeit 1939, S. 263, die Roznieck offenbar entgangen ist, habe ich den »malischen Charakter« des Blattes, seinen Gegensatz zu Rembrandt, seine Übereinstimmung (bis ins einzelne der Lavierung, der Schraffierung und Punktierung z. B. der Handrücken) mit den übrigen Blättern von Lievens untersucht. Es sind dies außer dem »Mosesgebet« der signierte »Christus in Gethsemane«, das Dresdener »Esther«-Blatt und die »Darbringung Christi« im Louvre, Corn. Müller Hofstede hat die letzten beiden als Rembrandtzeichnungen veröffentlicht (Studien zu Lastman und Rembrandt, Jahrb. der preuß. Kunstgesch. 50, 1929, 45), doch hat sie Benesch nicht aufgenommen und das Louvre-Bild durch eine nächst verwandte Zeichnung der Albertina »Mats Thiel« von Lievens gesichert (in »Meisterzeichnungen der Albertina...«, 1964, Nr. 175). Jedenfalls stammt die ganze Gruppe, auch einschließlich des »Trompeters« im Rijksprentenkabinet (Benesch 21a) wohl von einer Hand, und es ist folgerichtig, daß J. G. van Gelder sie ganz Rembrandt zuschreibt. Ich sehe in allen diesen Blättern Lievens, und dem haben sich u. a. Slive, Gerson, großenteils auch Rosenberg, angeschlossen.

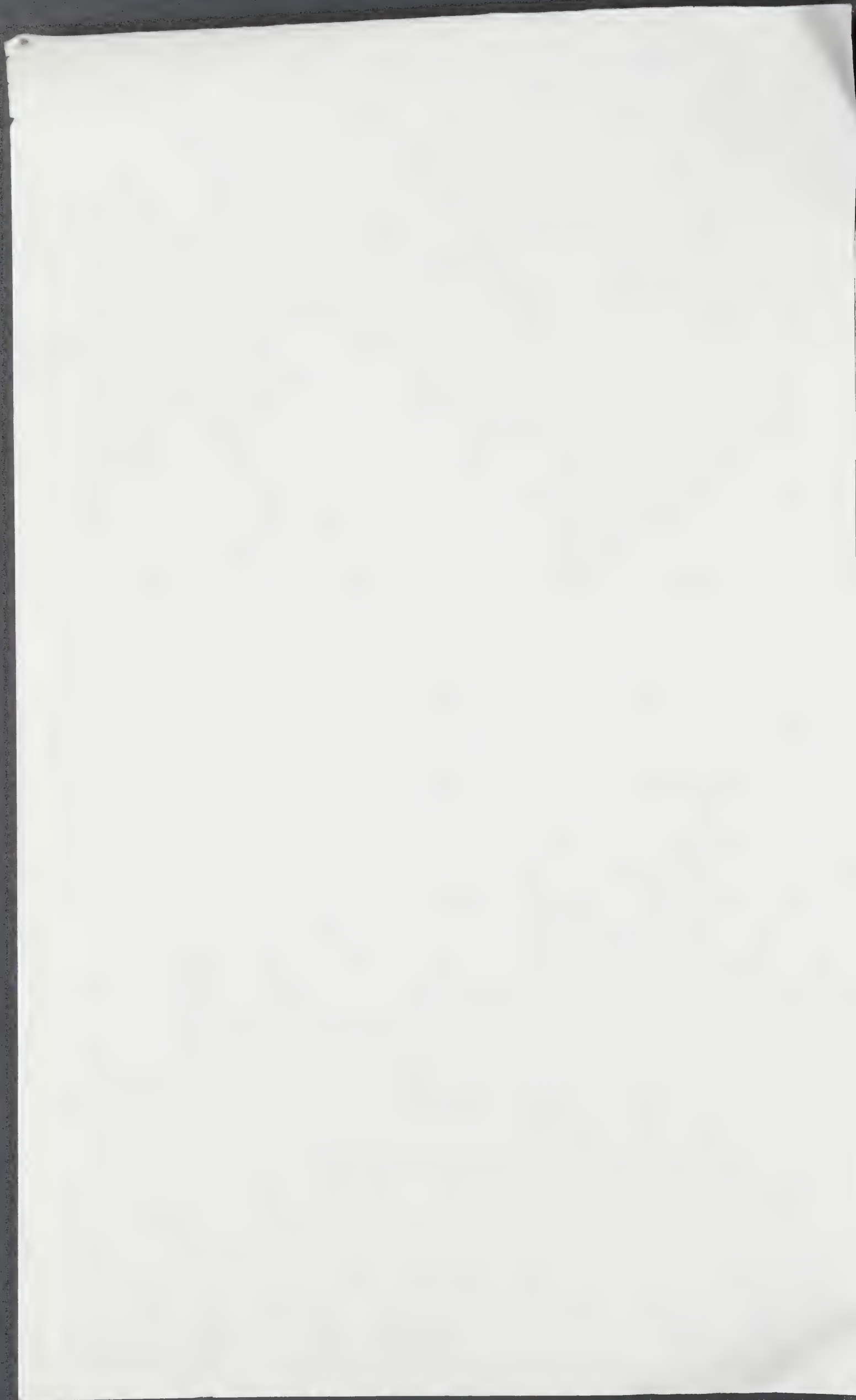
Das »Delitia«-Bildchen, wohl zuerst im Katalog der Stockholmer Rembrandt-Ausstellung 1959, Nr. 3 m. Abb., aufgeführt (als Rembrandt), ist von Slive 1960, S. 214, Lievens zugeschrieben und vermutungsweise mit Schneiders Nr. 13a identifiziert worden.

¹⁰ Offenbar hat Lievens vielfach solche »Skizzen« grau in grau gemalt, vielleicht um sie - ähnlich wie Rubens - den Auftraggebern zu zeigen. Diese »Skizzen« blieben danach wahrscheinlich überwiegend in seinem Besitz. In seinem Nachlaßinventar (Bredius, Künstler-Inventare I, 1915, 186ff.) sind neun solcher Skizzen aufgeführt (Nrn. 15-24), darunter auch »in dito van Sampson« (Schneider, Nr. 13a). Auch eine »Opferung Isaaks« in engl. Privatbesitz (erwähnt von J. G. van Gelder, Burlington Magazine 95, 1953, 37) kommt schon dort vor, wahrscheinlich der Entwurf für das Braunschweiger Bild (Schneider, Nr. 5), ferner eine Himmelfahrt, ein Entwurf für den von van Vliet reproduzierten Hieronymus (Rov. 5, Schneider, Nr. 19) für ein »Nackte Wahrheit« (Schneider, Nr. 111a), für die »Gerechtigkeit« im Leidener Rhijnlandhuis (Schneider, 112; mußte heißen 112a), vielleicht auch von einem Gruppenporträt? (»een schets vant Oudemanshuis«, Schneider, Nr. 338). Auch für den »Mars« (Schneider, Nr. 86) ist eine Skizze erwähnt, für den »Brinio« (Schneider, Nr. 99) noch erhalten (Schneider, Nr. 99a). Lievens hat an dieser Gepflogenheit also auch in seiner späteren Zeit festgehalten. Von Rembrandt sind gemalte Entwürfe für Gemälde nicht nachzuweisen. Seine Grabellen sind meist die Vorbilder für seine Radierungen (m. Nrn. 19, 55, 62; Bredius, 504, 545, 546). Wo der Zusammenhang nicht belegt ist (m. Nrn. 50, 63, 69, 74, 105, 119, 254; Bredius, 556, 555, 565, 564, 476, 427, 162), darf er vermutet werden.

¹¹ Über die Zuschreibungen und die Kopien s. meine Arbeit a. a. O., 1960, S. 266, Anm. 186.

¹² O. Benesch, Meisterzeichnungen der Albertina..., Salzburg 1955, S. 175.

Fortsetzung und Resümee im nächsten Heft



ZUM WERK DES JAN LIEVENS (II)

WEITERE HALBFIGURENBILDER

Offenbar hat Jan Lievens mit jenen bunten, stark modellierten Halbfiguren in Lebensgröße begonnen. Möglicherweise hat er damit dem älteren und bedeutenderen, vielleicht aber weniger erfahrenen Rembrandt Anregungen gegeben.

Andrerseits haben Rembrandts kleinfigurige Bilder, in denen Lastmans Historie schon abgewandelt erscheint, auf Lievens gewirkt. Die erste Berührung wird hier zu einem fortschreitenden Nacheifern des Jüngeren, der seinem Vorbild – wenn auch mit eigener Art und Begrenzung – immer näherkommt. Werke dieser Art entstehen, immer rembrandtischer werdend, bis zu Rembrandts Weggang aus Leiden 1631, ja vielleicht noch später.

Daneben aber setzt Lievens seine frühe Halbfigurenmalerei fort. Auch auf diesem seinem eigensten Gebiet geht er allmählich immer mehr auf Rembrandt ein. Wiederum fehlen feste Anhaltspunkte für eine Reihung oder Gruppierung. Das einzige Datum ist erst 1629 (»Kapuziner« in Newbattle Abbey, Schneider, Nr. 64, m. Abb.). Was vorher entstanden ist, kann nur nach der zunehmenden Rembrandt-Einwirkung geordnet werden. Doch erscheint die »Entwicklung« sprunghaft, jedenfalls wird sie gradlinig nicht erkennbar. So bleibt die Abfolge der folgenden Werke Vermutung:

Federschneider (Schneider, Nr. 118, Lwd. 127,5:108 cm); Slg. Kisters, Kreuzlingen (Abb. 14).

Brustbild eines Mannes mit Feder (Holz 57:46 cm); Museum Pau.

Apostel Paulus (Schneider, Nr. XV, Holz 91:78 cm); früher kunsth. Goudstikker, Amsterdam (Abb. 15).

Evangelist Johannes (Holz 91:78 cm); Gemäldegalerie Bamberg (Abb. 19).

Evangelist Matthäus (Holz 91:78 cm); Gemäldegalerie Bamberg (Abb. 21).

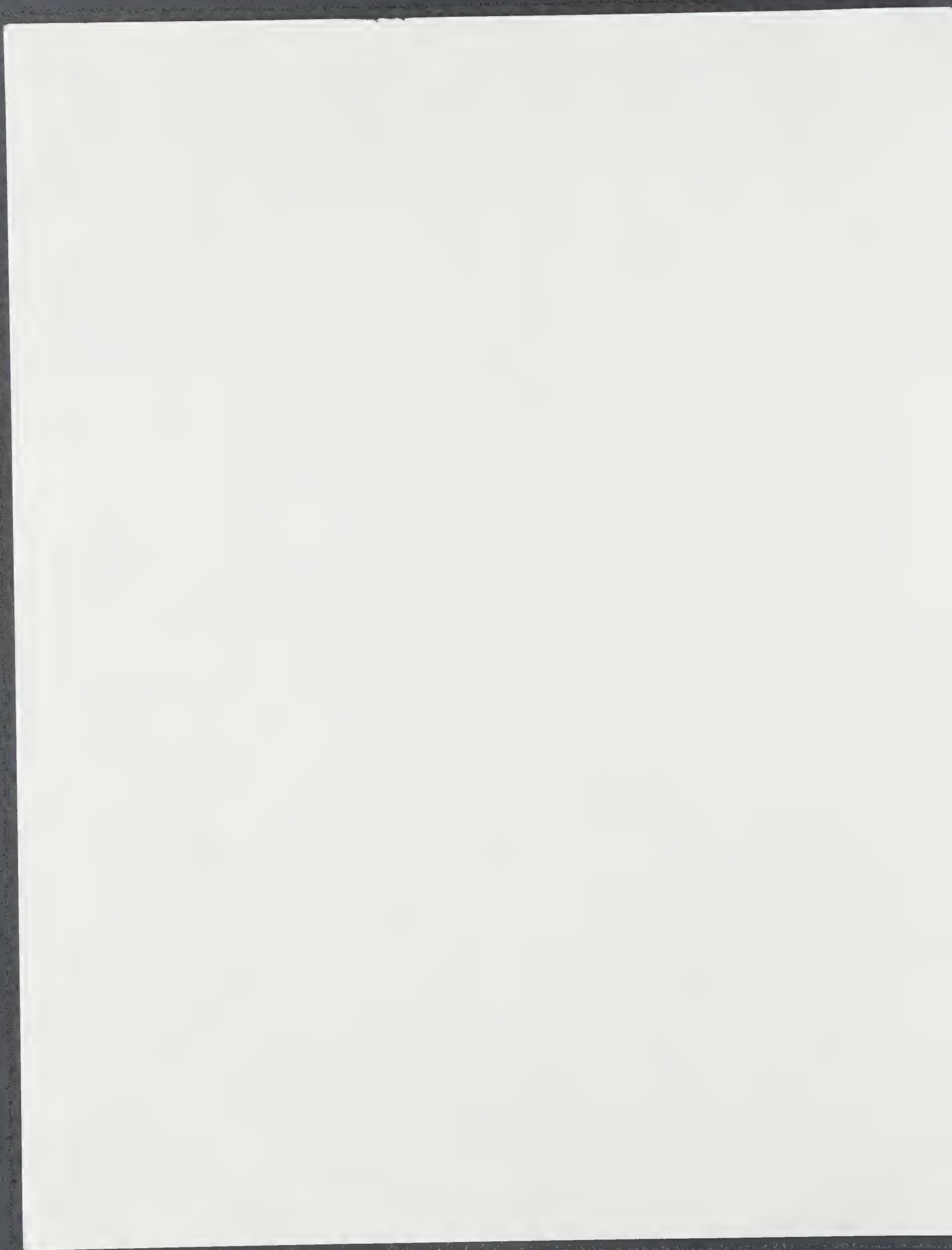
Evangelist Markus (Holz 91:78 cm); Gemäldegalerie Bamberg (Abb. 18).

Evangelist Lukas (Holz 91:78 cm); Gemäldegalerie Bamberg (Abb. 17).

Lesende Prophetin (Holz 81:69 cm); Slg. ten Horn, Kasteel Loon op Zand (Abb. 16).

Knabe mit Seifenblase (Schneider Nr. 113, Holz 100:72 cm); Museum Besançon (Abb. 20).

Verglichen mit den früheren Halbfigurenbildern, fällt in dem kraftvollen »Federschneider« die durchaus neuartige Führung des Lichtes auf (Abb. 14). Einfallend trifft es hinter einem dunklen Bücherhaufen des Vordergrundes auf die Papiere des Schreibers und strahlt von dort aus nach allen Seiten. Die Anregung dazu stammt offenbar von Rembrandts Berliner »Geldwechsler« von 1627 (m. Nr. 110, Bredius 420). Die Geldbörsen haben beide Künstler benützt, die Papiere sind unmittelbar ähnlich. Rembrandts Werk muß, da es selbst seine eigene, andere Herkunft hat, Voraussetzung für Lievens sein. Vielleicht hat er auch schon Rembrandts »Elias und Elisa (?)« in Melbourne von 1628 (m. Nr. 5, Bredius 423) gesehen. Jedenfalls hat Lievens sich hier ihm genähert, so sehr, daß sein Werk bei Bode, Hofstede de Groot und Valentiner als Rembrandt gegolten hat (s. Schneider, a. a. O., S. 121). Doch bleibt Lievens' Eigenart unverkennbar: Aus dem kleinformatigen Querbild hat er ein mächtiges, lebensgroßes Bild im Hochformat gemacht, aus dem vielfältig unterschiedenen Leben der Gegenstände wenige, massiv zusammengefaßte Formen. Der fast erregend konzentrierte Vorgang – der Alte scheint bei Rembrandt doch die Münze im Licht zu drehen und die Legende zu sprechen – ist vereinfacht zum bloßen Dazitzen, dessen Sinn nicht mehr allegorisch (als »Geiz«), sondern nur noch »Genre« ist. Bücher und Sanduhr (die gleiche wie auf Abb. 20), aus dem Motivschatz der Emblematik stammend, besagen nichts mehr. In dieser



der »Mann mit der Feder«, den H. Gerson im Museum in Pau unter dem Namen »Jordaens« auffand (s. a. a. O., 1954, S. 179. m. Abb.).

Der »Apostel Paulus« (Abb. 15) galt als Werk Rembrandts. Schneider, Nr. XV, lehnt es für Lievens ab und weist mit Hofstede de Groot und Valentiner auf Salomon Koninck hin. Six und Bredius haben das Bild als Lievens angesprochen. Dies erscheint überzeugend. Die Hände sind dieselben wie auf den Triak-Spielern (Schneider, Nr. 146, m. Abb.), und die Verwandtschaft mit dem »Federschneider« ist schon von Valentiner gesehen worden. Auch hier ist gegenüber den früheren Werken die Einwirkung Rembrandts deutlich. Vergleicht man dessen Stuttgarter »Paulus im Gefängnis«, so ist hier wiederum die »einfigurige Historie« zur Halbfigur vergrößert und auf wenige massige Komplexe vereinfacht, kunstloser (und vielleicht früher) als bei dem »Federschneider«¹⁴.

Das Bild ist nächst verwandt den vier Darstellungen der Evangelisten in der Bamberger Gemäldegalerie (Abb. 17, 18, 19, 21) und genauso groß. Ich habe sie in meiner Backer-Monographie, 1926, S. 78, diesem Künstler zugeschrieben, doch müssen sie

rückt, schärfer beleuchtet, sorgfältiger gerundet, gegen dem »Federschneider« mit seinen hellblauen und gelblich-Tönen, die noch dem frühesten Rembrandt entsprechen, sind die Farben mehr tonig vereinheitlicht.

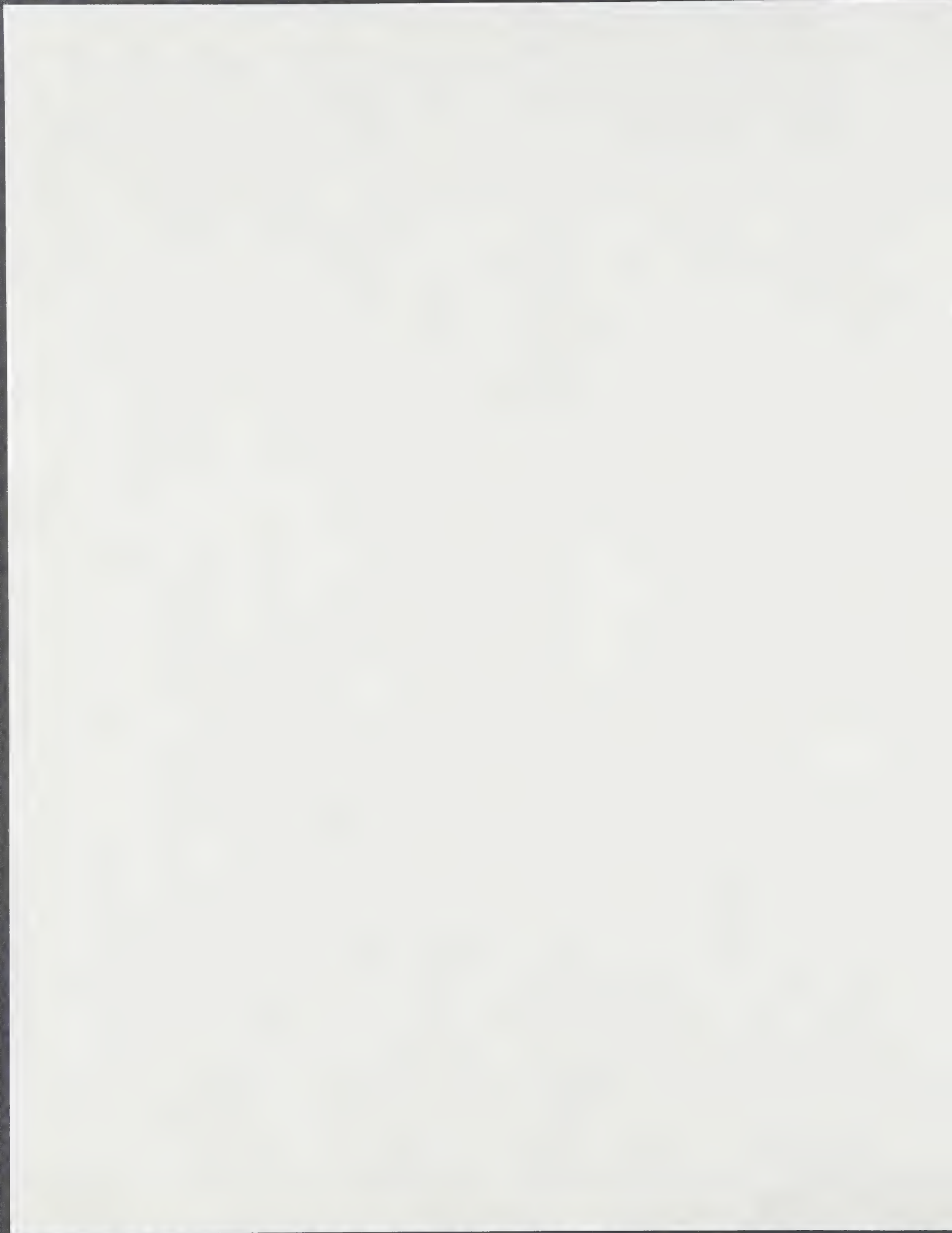
Der »Apostel Johannes« zeigt drastisch Lievens' Art (Abb. 19). Der Dichter der Offenbarung ist als Jüngling gegeben, ungeistig und vordergründig in vollen, groben Runden modelliert, die Gewandbahnen in dicken, pastos hingestrichenen Wülsten. Räumliche und menschliche Tiefe fehlt. Die Hand entspricht derjenigen auf Lievens' Radierung *Rov. 9* »Jakob salbt den Stein«.

»Lukas« und »Markus« (Abb. 17, 18) sind ähnlich aufgebaut, die Gesichtstypen derb, aber kraftvoll, die Modellierung großzügig, aber vordergründig. Die Symbol-Tiere wirken, als seien sie als flache Silhouetten auf den Hintergrund gemalt. Abgebaut sich vorn über mächtigen Folianten auf, wie auf dem Paulusbilde. Die angedeuteten Schriftzüge auf dem Buchdeckel sind fast die gleichen.

Zu diesen Bildern - am nächsten dem »Lukas« vergleichbar - hört stilistisch die Halbfigur einer »Prophetin« im Typus der

13 Jan Lievens, Vanitas-Stilleben. Vanitas still-life. Amsterdam, Rijksmuseum.





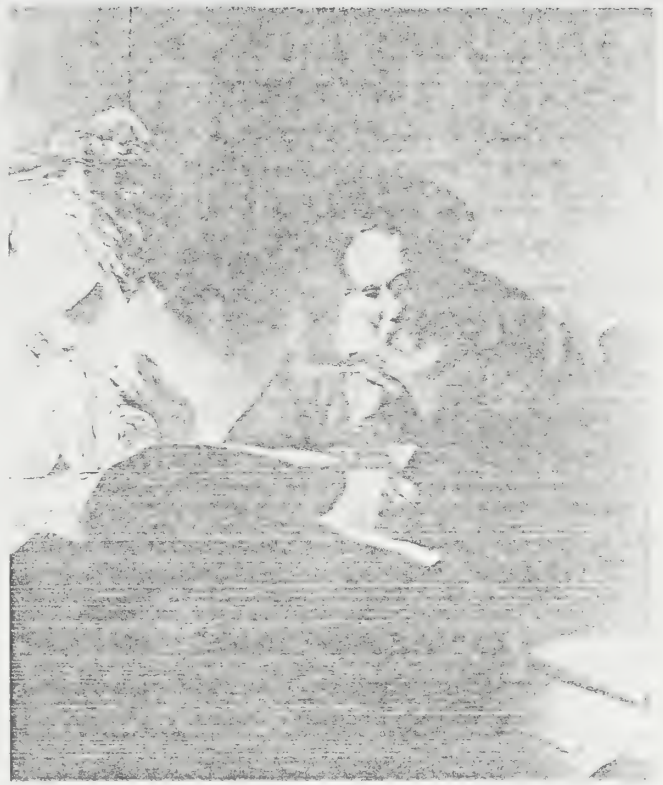
»Mutter Rembrandts« (Abb. 16). Wiederum erscheint alle Form ohne räumliche Tiefe, ja ohne Tisch oder Stuhl in der vordersten Bildschicht vorgewölbt.

Die Motive der Evangelisten mit Buch, Feder und Messer gehen auf älteste Überlieferungen zurück, doch erscheint alles hier eher äußerlich und trivial. Das gilt selbst von dem bedeutendsten Bild der Folge, dem »Evangelisten Matthäus« (Abb. 21). Ein plumpes Tintenfaß steht vorn auf der beklecksten Tischplatte. Direkt vor dem Betrachter steht der modellhafte Kinderakt (offenbar das gleiche Kind wie auf dem Vanitas-Bilde, Abb. 20). Er hält das Buch, der alte Evangelist schaut ihm ins Gesicht. Alles ist im Sinne von Lievens' wirkungsvoller Halbgenremalerei, wenn auch verfeinert durch Rembrandts Einwirkung. Sie zeigt sich etwa in dem lebhaft und persönlich blickenden Antlitz.

In diesem Kopf fällt die schwungvolle Malweise des Bartes auf, der darin dem Haar des Engelsknaben entspricht. Die welligen Locken werden in einer höchst gewandten Mitwirkung des Pinselstiels artikuliert durch eingekratzte kurvig schwingende Linien, die der Modellierung entsprechen und sie bereichern. Diese Technik stammt bekanntlich von Rembrandts frühesten Köpfen, doch wird sie von ihm nicht in diesem Ausmaß angewandt, das zu dekorativen Wirkungen führt.

Nur bei zwei bedeutenden Köpfen ist diese eigentlich graphische Paraphrasierung der plastischen Formen noch weiter getrieben und mit höchster Bravour in ein geistreiches Linien-spiel eigenen Wertes gesteigert worden: in dem »Profilkopf eines weißbärtigen Mannes« der Slg. Hyams in London und dem Kasseler »Selbstbildnis« (m. Nr. 238, Bredius I). Beide Bilder werden Rembrandt selber zugeschrieben. Die Übereinstimmung der künstlerischen Handschrift beider Werke hat van Gelder betont, der mit diesen Bildern auch die zugehörigen Zeichnungen für Arbeiten Rembrandts erklärt hat (a. a. O., 1953, S. 13 f.). Meine Gründe, warum ich – mit C. Müller Hofstede – in dem Profilkopf ein Werk des Lievens vermute, habe ich a. a. O., 1960, S. 217 f. dargelegt. Auch das Matthäusbild und der »Evangelist Johannes« mit seinem großzügig, aber äußerlich hingestrichenen Gewand lassen sich zum Vergleich heranziehen.

Unter den vier Evangelistenbildern, so gewiß sie von einer Hand sind, bestehen große Unterschiede in Auffassung und Malweise. Lievens scheint immer neu anzusetzen. Verwandt, etwa im Typus und in der Bildung der Hände, ist der »Reuige Petrus«, Schneider, Nr. 172, bezeichnet L. ein Brustbild (abgeb. bei v. Frimmel, Studien u. Skizzen z. Gemäldekunde I, 1913, Taf. XIII). Mehr an die Evangelisten schließt ein merkwürdiges Werk an, das Gerson in New Yorker Privatbesitz gefunden und a. a. O., 1954, S. 179 mit der Erwähnung eines »Baß-Sängers« bei Schneider, Nr. 120, zusammengebracht hat: ein dicker, »Singer Mann« in offenbar ritueller Tracht vor einem Buch, der mit der Rechten den Takt schlägt. Das Bild scheint in seinen massigen Formen bezeichnend für Lievens, vielleicht etwas toniger und mehr vereinheitlicht als die Evangelisten, also von Lievens entstanden, schon zu den Warschauer »Feuer-

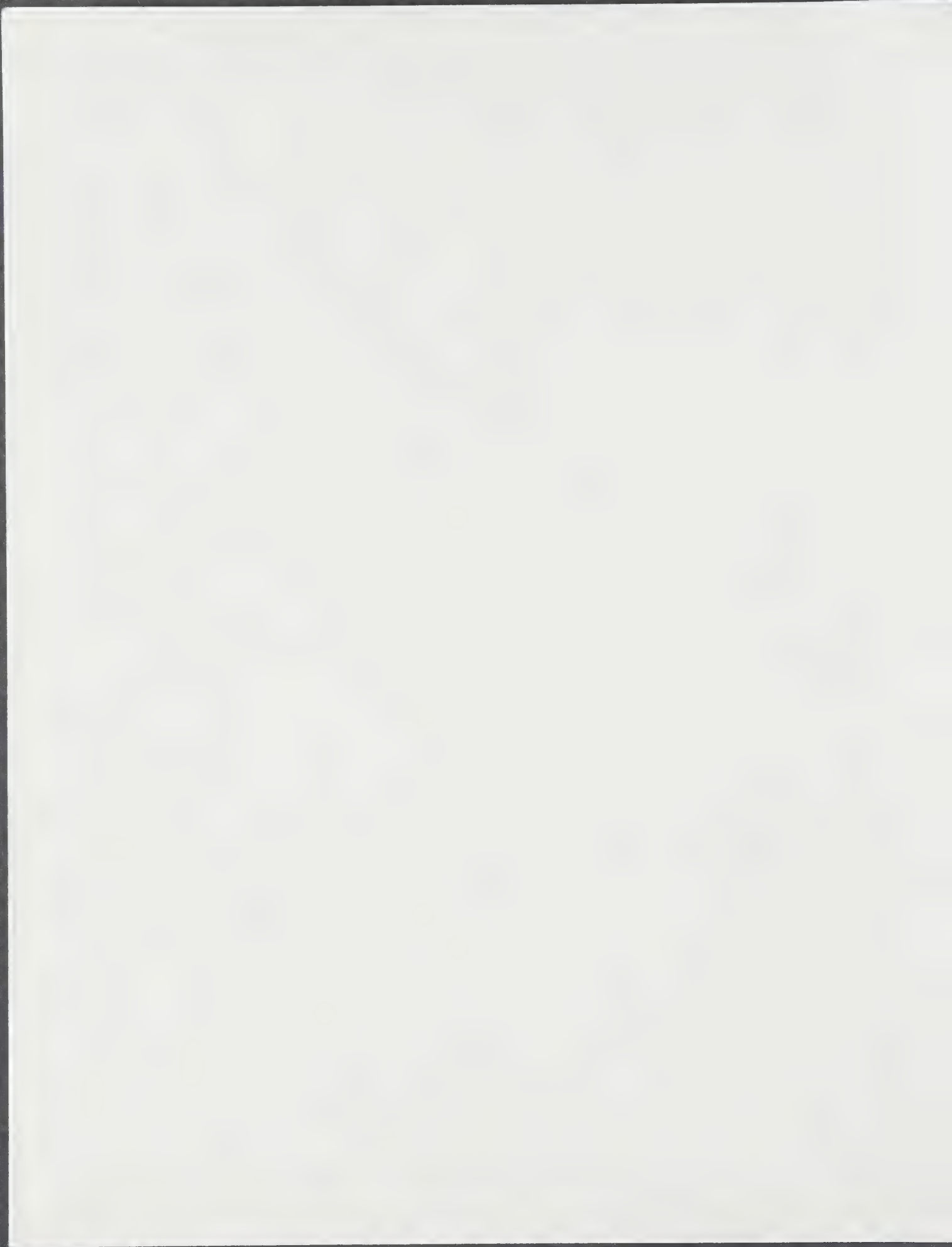


14 Jan Lievens, Federschneider. Pen cutter. Kreuzlingen, Slg. Nisters.

anzündern« hinführend, die K. E. Simon veröffentlicht hat (Zeitschr. f. Kunstgesch. 5, 1936, 311, m. Abb.).

Auf den Evangelistenbildern spielen die im Vordergrund aufgebauten Bücher eine große Rolle. Kraftvoll erfaßt, erscheinen sie als Prachtexemplare alter zerlesener Folianten. Eines dieser Bücher kommt mehrmals vor, offenbar war es im Besitz des Künstlers: ein gelblicher Schweinslederband, dessen Einband durch je vier Nietten befestigt, am Rücken ohne Kante durchlaufend eine Quetschfalte bildet (Abb. 15, 17, 18). Das gleiche Buch erscheint auf einem »Vanitas-Stilleben«, das heute als Erzeugnis der »Werkstatt Rembrandts« im Amsterdamer Rijksmuseum hängt (Abb. 13).

Dieses Bild ist offenbar ein bedeutendes und charakteristisches Werk von Lievens¹⁶. Wer wäre in Leiden um 1628 unter den Leidener Malern um Rembrandt fähig gewesen, ein so eigenartiges und kraftvolles Bild zu schaffen? Allenfalls de Heem, der ja aber ganz anders malt. Das Beste an diesem Bild ist nicht so sehr der reiche Aufbau als vielmehr die individuelle Erfassung der einzelnen Bücher, die von jedem den besonderen Charakter und auch seine Schicksale erkennen läßt. Huygens hatte Lievens den geborenen Bildnis-maler genannt. Hier hat er etwas wie Bücherbildnisse geschaffen, fest und greifbar gemalt, dazu sorgfältiger durchgeführt als auf den Evangelistenbildern, wo die Bücher nur Beiwerk sind. Bezeichnend ist aber, daß die starke Plastizität sich auf den Vordergrund, die Bücher





15 Jan Lievens, Paulus. St. Paul.
Früher Amsterdam, Kunsthändler Goudstikker.

16 Jan Lievens, Lesende Prophetia. Prophetess reading.
Holland, Privatbesitz.



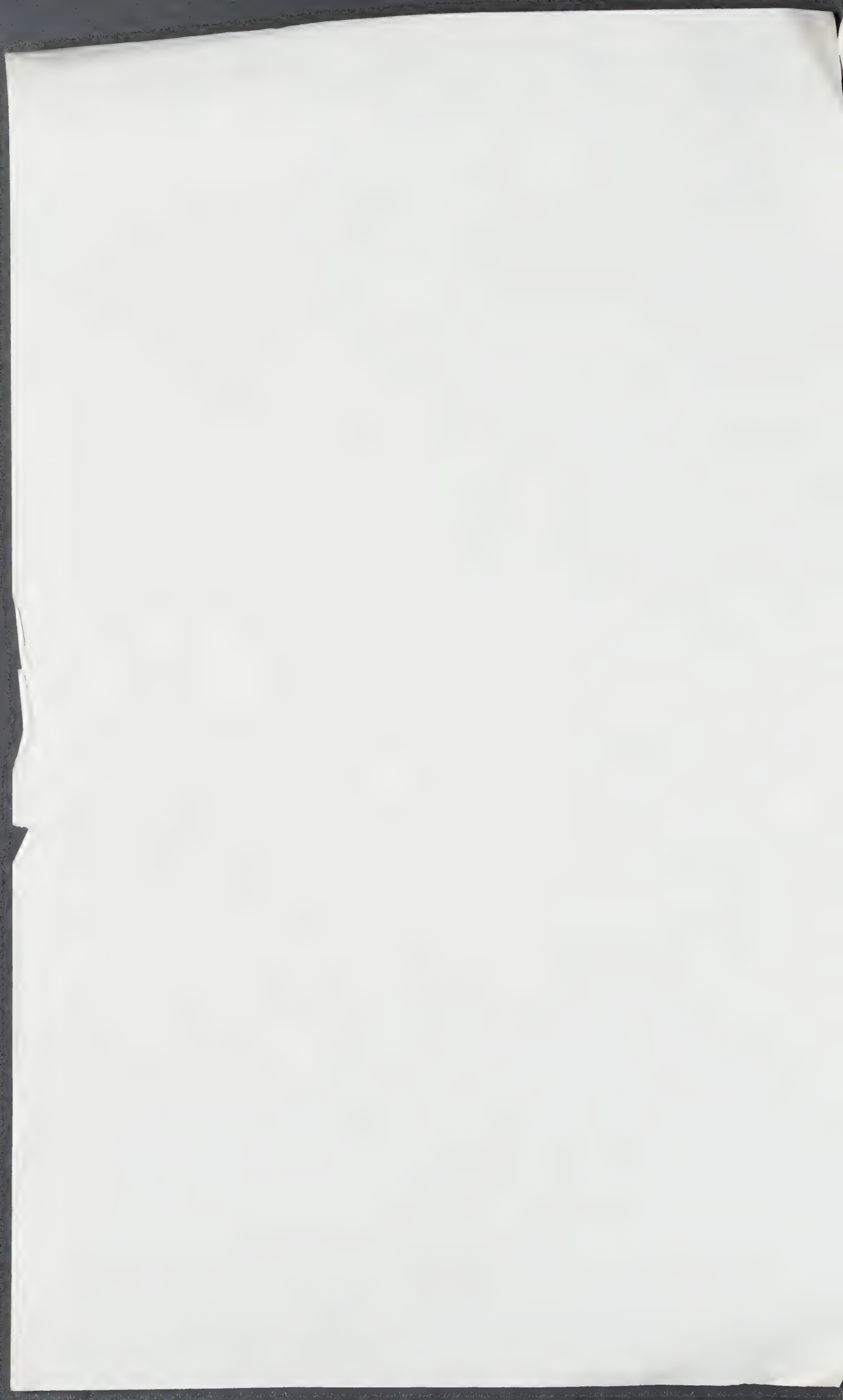
Lievens wäre nicht dabei gewesen, den Kopf zum Stück zu malen. Wenn dieses, Wein und Brot, die gleichfalls zu der negativen Vanitas-Symbolik gehören¹⁷, heute dem Jan Jansz den Usl zugeschrieben wird, so nennt man hier den bedeutendsten Frühstückmaler. Berestrom stellt ihn als Nedra und fast neben Kalf. Doch sind von ihm Werke erst von 1633 an bekannt. Ob er in Leiden vor, bevor er sich in Amsterdam niederließ, oder etwa von Haarlem herüberkam und die drei Gegenstände erst nachträglich in das Bild hineingemacht hat?

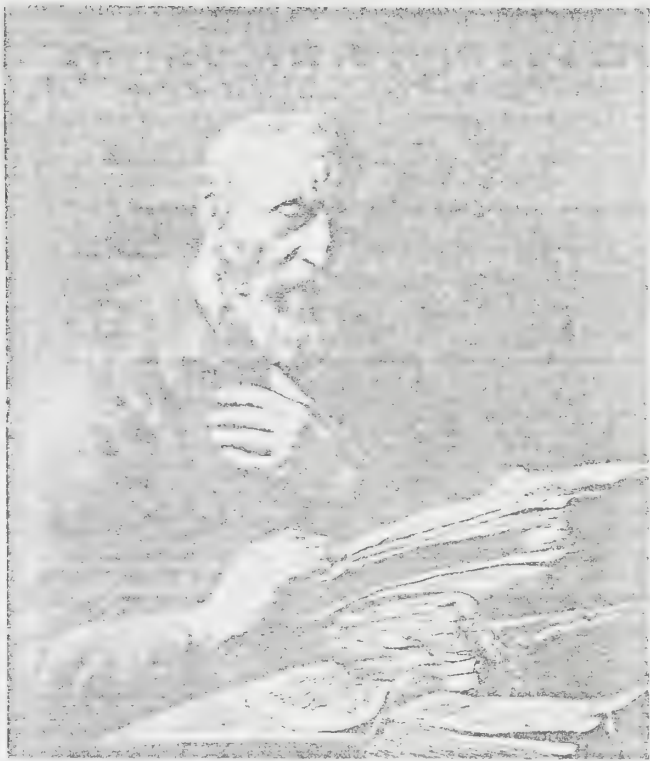
STUDIENKÖPFE UND BILDNISSE

1629 datiert ist der »Kapuziner« in Newbattle Abbey (Schneider, Nr. 64, m. Abb.). Hier ist Lievens hinaus über die weltliche Körperlichkeit, die prallen Wölbungen in stark modellierendem Seitenlicht, wie sie etwa die Evangelisten gezeigt haben. Statt dessen bringt er mürbe, zerkümmerte Formen im Dämmerlicht. In sich gekehrt, betet der Greis seinen Rosenkranz. Hier liegt Rembrandts Kunst von etwa 1628/29 zugrunde, sowie der Nürnberger »Paulus« (m. Nr. 120, Bredius 602).

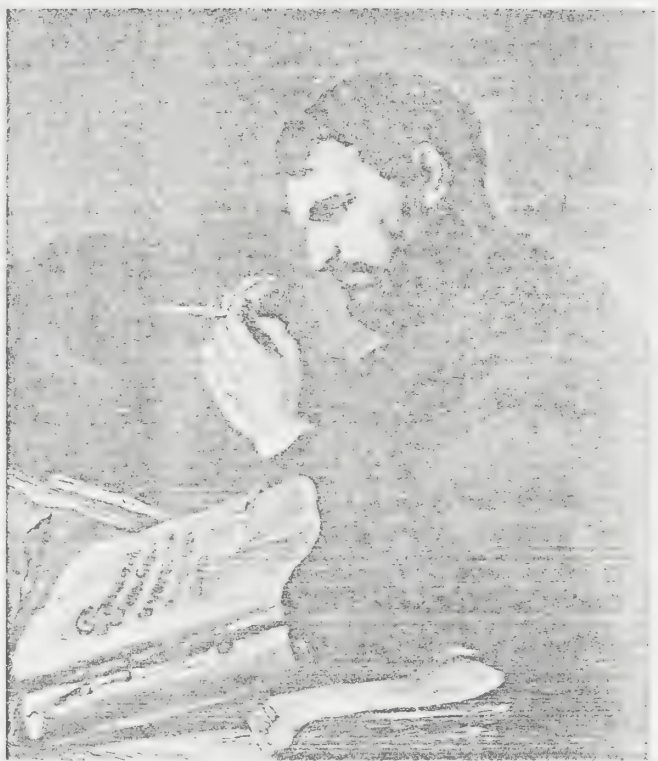
Vorher, noch in Verbindung mit der vorigen Gruppe, scheinen einige Köpfe entstanden zu sein. Sie sind oft von links hinten beleuchtet. Lievens übernimmt diese wirkungsvolle Lichtführung von Rembrandts frühesten Selbstbildnissen schon in seinem »Greisenkopf« im Profil der Slg. Hyams, dann in dem »Vanitas-Kind« (Abb. 20) und auch in dem »Jungen mit dem Kohlenbecken« in Warschau. Allmählich wird – unter Einwirkung der Kunst Rembrandts von 1628, 29 – das Licht weicher, das Helldunkel einheitlicher, die Form feiner durchgeführt. Es entstehen tonig und zart modellierte Köpfe, die sich in der etwas gesuchten Beleuchtung fein vom durchsichtig, dunkleren Grunde abheben. Der »Fröhliche Trinker« in Berlin (Schneider, Nr. 124, m. Abb.), die beiden »Studienköpfe« (Abb. 11 und 12) v. d. W., der »Paulus« in Wana (Abb. 10), der »Kopf der Slg. Czernin« (Schneider, Nr. 171), das angebliche »Selbstbildnis« in Kopenhagen (Schneider, Nr. 246) und das »Greisenbildnis« in Wien (Schneider, Nr. 170) gehören in diese Gruppe. Lievens bevorzugt, was Rembrandt in der Frühzeit gar nicht verwendet, das reine Profil. Gelegentlich gibt er auch die Ansicht direkt von vorn, so in dem »Gelehrten« (Schneider, Nr. 71) den Valentin (Klass. d. Kunst, 1921, S. 109) als fraglichen Rembrandt abbildet.

Ganz im Sinne Rembrandts sind dann die weißbärtigen Greise gemalt, in denen Lievens dasselbe Modell wie Rembrandt verwendet, auch in ihrer Haltung und Beleuchtung. Den »Weinzer Kopf« (Schneider, Nr. 162) habe ich neben den Kopf des Stuttgarter »Paulus« gestellt, a. a. O., 1939, S. 251. Der »Kopf der Slg. Fabri« (Schneider, Nr. 164) hat lange als Rembrandt gegolten (Klass. d. Kunst, 1908, S. 46). Doch behält Lievens meist etwa-





17 Jan Lievens, Der Evangelist Lukas. Luke the Evangelist.
Bamberg, Staatsgalerie.



18 Jan Lievens, Der Evangelist Markus. Mark the Evangelist.
Bamberg, Staatsgalerie.

19 Jan Lievens, Der Evangelist Johannes. John the Evangelist.
Bamberg, Staatsgalerie.

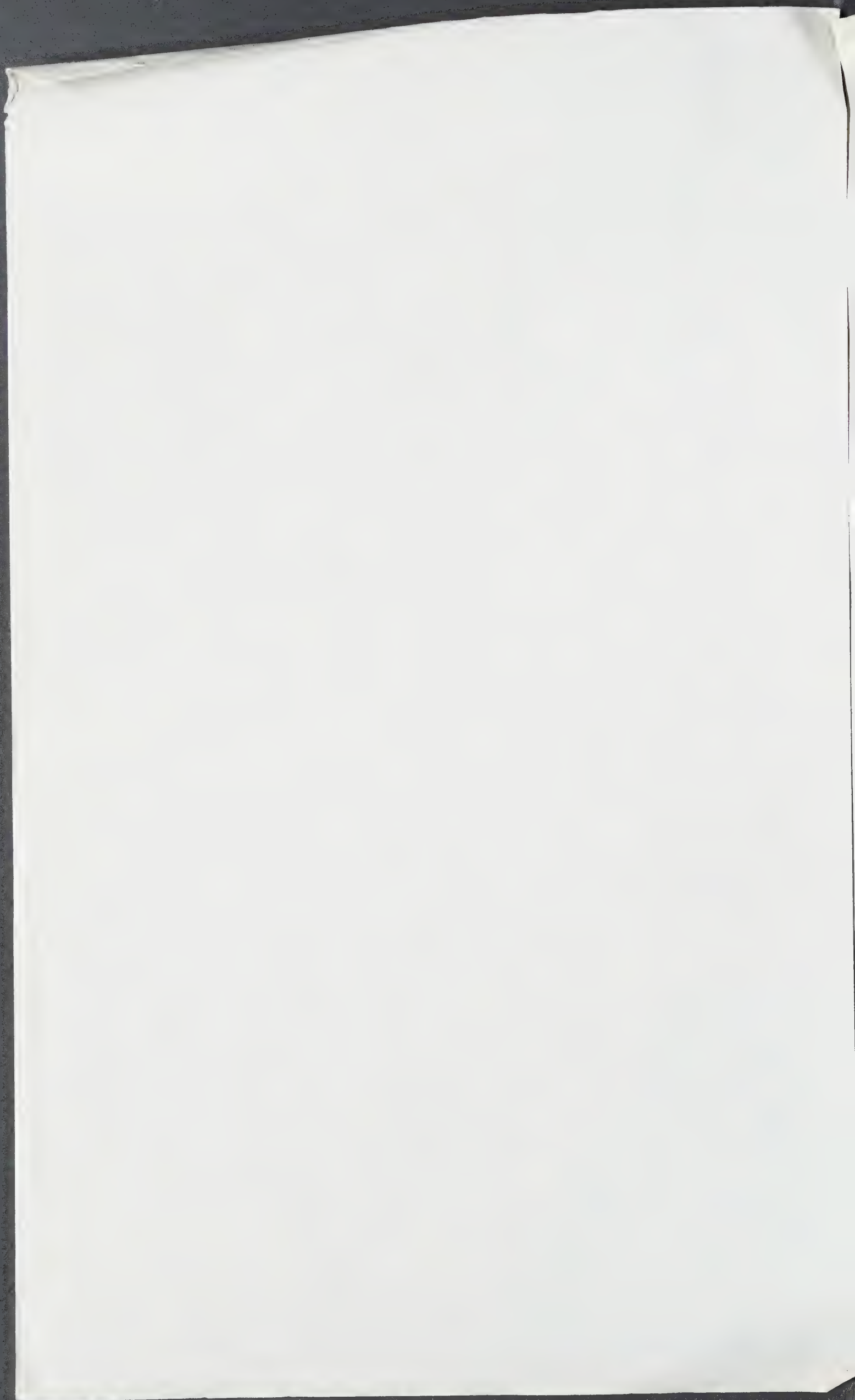


effektiv Theatralisches und erreicht nicht den menschlichen Ernst seines Vorbildes.

In den letzten Leidener Jahren 1630/31 ist die künstlerische Verbundenheit mit Rembrandt offenbar am engsten. Damals hat Rembrandt Bilder von Lievens übermalt und dann signiert. Außer der »Mutter Rembrandts« in Basler Privatbesitz (m. Nr. A 3, Bredius 65) sind es der »Kinderkopf« im Rijksmuseum (m. Nr. A 2), wohl 1630 datiert, der Bremer »Paulus« (m. Nr. A 4) und der Schweriner »Greisenkopf« (m. Nr. A 5). In dem Paulus ist nach einer Beobachtung C. Müller Hofstedes der Kopf der Slg. Fabbri (Schneider, Nr. 164) verarbeitet. Das Schweriner Bild stellt Schneider dem »Kapuziner« gegenüber. In der Tat kann man sich Lievens' Kopf, bevor Rembrandt ihn überarbeitete, in dieser Art vorstellen.

In dieser Zeit, etwa um 1630, dürfte das »Brustbild eines Jünglings« mit Halsberge gemalt sein, das Herr D. Cevat in London erworben hat (Holz, 57:44,7 cm, Abb. 23). Es hing seit spätestens 1736 in der Sammlung der Earls of Derby in Knowsley Hall, bis es 1964 in London versteigert worden ist. Schneiders Zweifel an der Zuschreibung des Bildes, das er »unter ungünstigen Verhältnissen gesehen« hatte (Schneider, Nr. 264b), lassen sich nach der Reinigung nicht aufrechterhalten. Das Bild ist ein Werk Lievens.

Das anziehende Bild gibt offenbar einen Bekannten des Künst-



an Rembrandt selber denken, und vielfach wird das Bild als ein Bildnis von Lievens Hand betrachtet. Doch hatte Rembrandt nicht graublau, sondern braune Augen. Jedenfalls läßt das Antlitz so persönlich, Haartracht und Kostüm derartig rembrandtisch, daß man den Dargestellten in jenem Leidener Künstlerkreis noch auffinden müßte. Lievens' Werk übertrifft weit die Kunst Joudrevilles und ähnlicher Nachahmer und läßt sich nur mit den menschlich sprechenden Köpfen Rembrandts selber vergleichen.

Am nächsten steht diesem Kopf ein *Bildnis*, gleichfalls in Phantasietracht, das sich in einer Kopie im Museum in Courtrai (Schneider, Nr. XXVII) und in einem besseren, aber ebenfalls nicht sicheren Exemplar im County Museum in Los Angeles erhalten hat (abgeb. im dortigen Gemäldekatalog II, 1931, Taf. 20). Wahrscheinlich derselbe Jüngling, den auch Rembrandt gemalt hat in einem Bilde, das früher in einer Slg. Fleitman in New York gewesen ist (m. Nr. 350, Bredius 154). Mit jenem Modell hat das neue Lievens-Werk nichts zu tun. Es

20 Jan Lievens, Knabe mit Seifenblase. — Boy with a soap bubble.
Bruxelles, Musée.

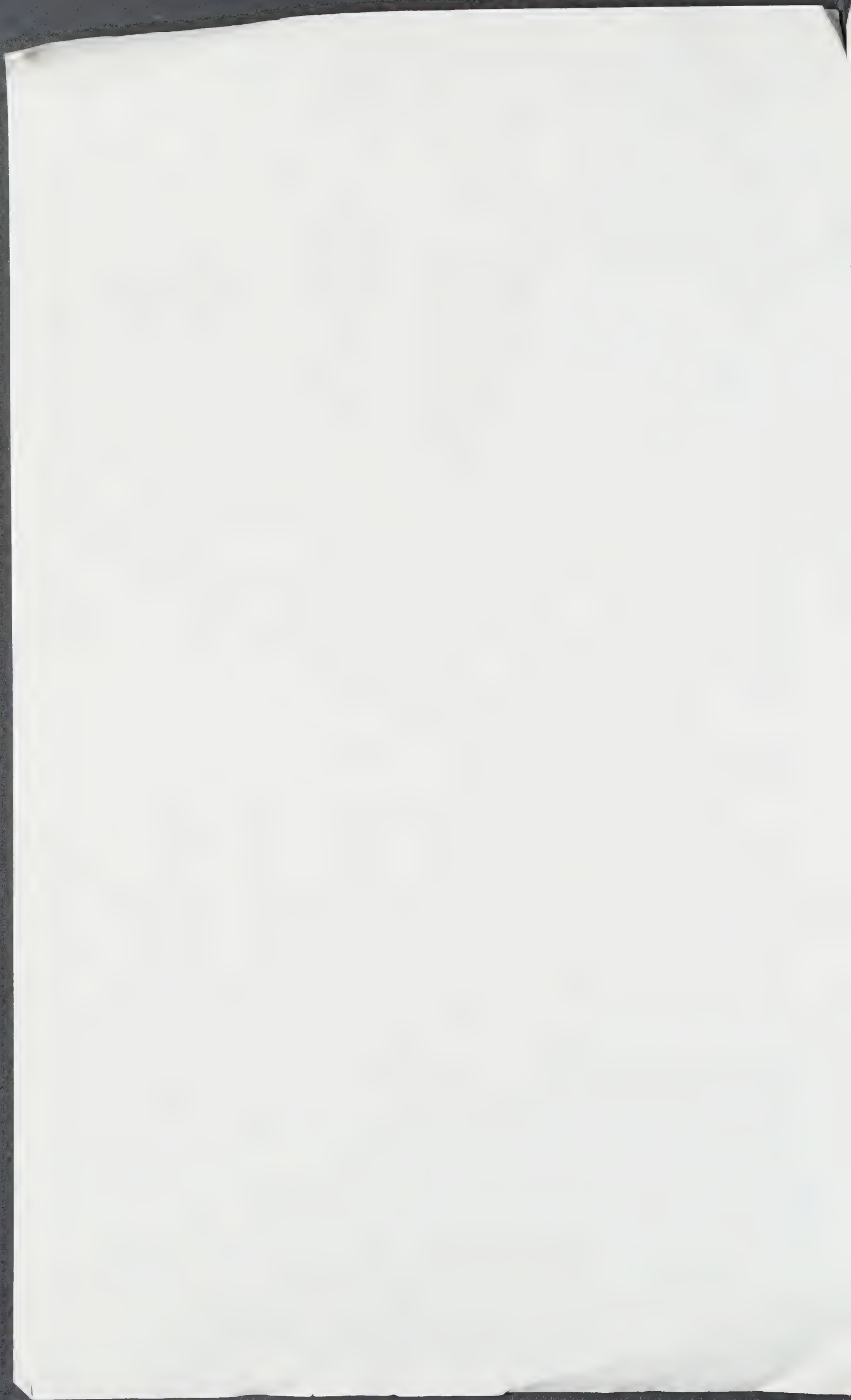


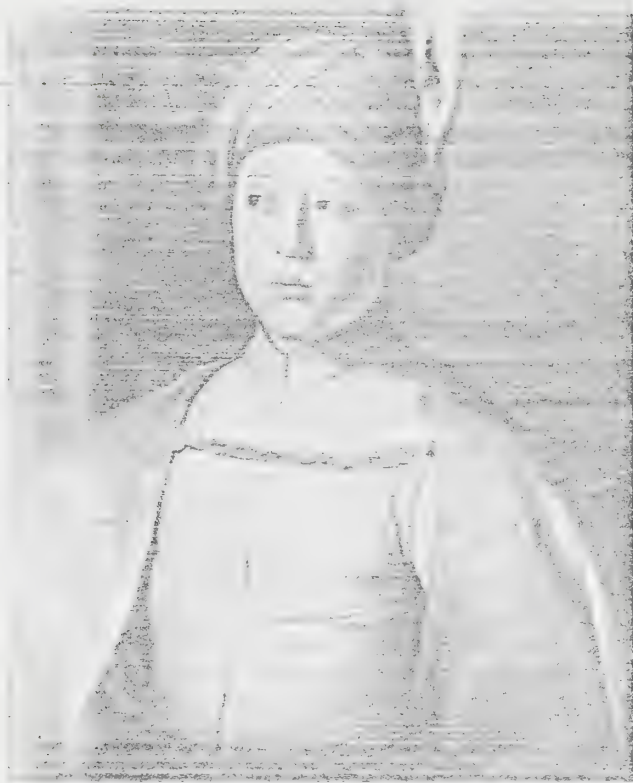
Aus diesen Jahren dürfte auch das hervorragende »Bildnis des Courtrai« Huygens« stammen, das Lievens von seinen Gönner geschuldet hat. Clothilde Briere-Misme hat das Werk im Museum in Douai aufgefunden und als Huygens-Bildnis von Lievens erkannt. Aufgrund der Erwähnung eines Courtrai-Portrages an Lievens in der bekannten Selbstbiographie des Dargestellten hat sie das Werk auf 1626/27 datiert. Doch kann sich nach Stil und Rang kaum um dieses Frühwerk handeln, eher um ein zweites Bildnis des einflußreichen und hochbetitelteten Staatsmannes. Schon mehrfach ist die frühe Datierung angezweifelt worden, und in der Tat kann man sich das tonig modellierte, sicher aufgebaute Werk nicht mit den bunten Frühwerken der ersten Gruppe, sondern nur in den Jahren gegen 1630 entstanden vorstellen.

Eine andere Gruppe, die vielleicht etwas früher einsetzt, bringt in ihren hellen, oft frontalen Figuren die eigene Art des Lievens, seine farbige und großflächige Wirkung mehr heraus, wenn auch jetzt zarter und toniger in den Übergängen, doch mit mehr äußere oder innere Bewegung und Tiefe, etwa in dem »Jüngling mit Turban« (Abb. 22, Schneider, Nr. 158), der 1933 in der Londoner Galerie Matthiessen ausgestellt war (Kat. Nr. 16). Ähnlich ist der in großer Silhouette ausgebreitete »Orientaler von Sanssouci« (Schneider, Nr. 152 m. Abb.) auch mehrere blonde »Mädchenköpfe«. Zwei »Historienbilder«, doch ohne Handlung, nur eine junge und eine alte Frau nebeneinander, gehören ebenfalls in diese Gruppe, offenbar »Bathseba und die Dienerin« (Kunsth. Katz, Dieren 1937 und Schneider, Nr. 95).

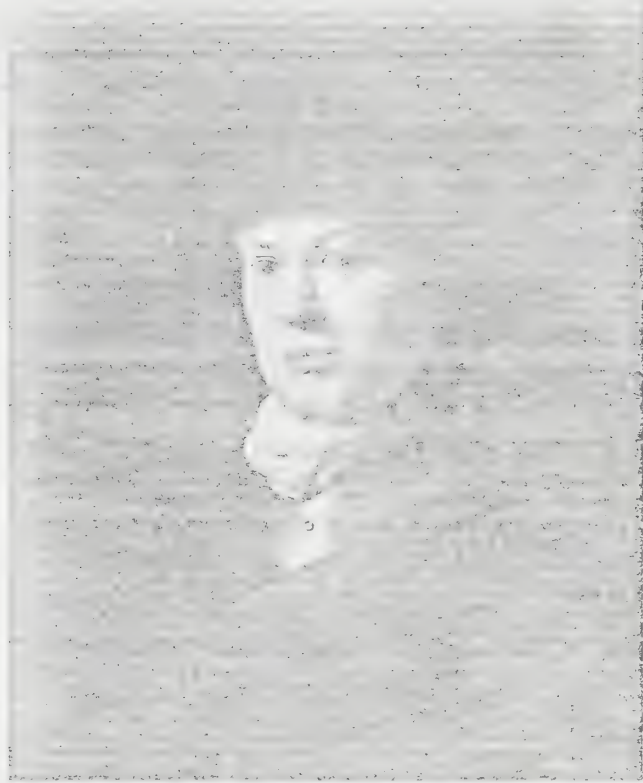
Ein sehr reizvolles Bild dieser Art ist aufgetaucht in der Zürcher Galerie Meissner, ein *Knabe*, dessen halb nackter Körper nach links, dessen Antlitz aber voll nach vorn gerichtet ist (Abb. 24). Das Kindliche ist anmutig gegeben, die hellen Farben erinnern noch an die haarlemischen Züge der Frühzeit, doch blickt das Antlitz unter dem vollen Haar mit menschlichem Ernst heraus.

Daß Lievens der Schöpfer ist — der Name wurde zuerst von Curt Benedikt ausgesprochen — erweist sich schon durch Vergleich mit den eben genannten Werken. Außerdem ist das Bild unter diesem Namen offenbar schon seit dem 17. Jahrhundert bekannt. Der Knabe, in klassischem Kostüm als Halbakt, hält eine Traube. Es dürfte also ein Bacchus sein, ähnlich wie ihn Caravaggio 30 Jahre vorher gemalt hat, etwa in seinem sog. »Bacchino ammalato« der Borghese-Galerie in Rom. In »Bacchus« von Lievens ist nach Schneider, Nr. 79, schon 1615 in einem Leidener Inventar erwähnt, 1674 (dasselbe Bild?) im Nachlaß des Malers, 1699 in einem Amsterdamer Inventar und auf dortigen Versteigerungen am 9. Juni 1745 und 6. November 1749. Das Zürcher Bild, auf Holz, ist 47:35,5 cm groß. Schneider gibt bei seinen verschiedenen Erwähnungen als Größe 33,5:46,5 cm an. Es dürfte sich also um dasselbe Bild handeln. (Die Vermutung Schneiders, »Bacchus« heiße vermutlich »Bacchanal«, ist unbegründet.)





22 Jan Lievens, Junger Orientale. Young oriental man.
Früher London, Kunsthandlung Matthiessen.



23 Jan Lievens, Frau mit Handkerchief. Woman with handkerchief.
London, St. D. Court.

Lievens hat mehrere Register zur Verfügung. Einerseits setzt er seine eigene großformatige und in Ton, Farbe und Aufbau großflächige Malerei wirkungssicher fort. Andererseits geht er in manchen Köpfen, mehr noch in der religiösen Historie, übrigens auch in seiner Graphik, in den letzten Leidener Jahren bis zur Nachahmung, bis zur Verwechslung auf Rembrandt ein.

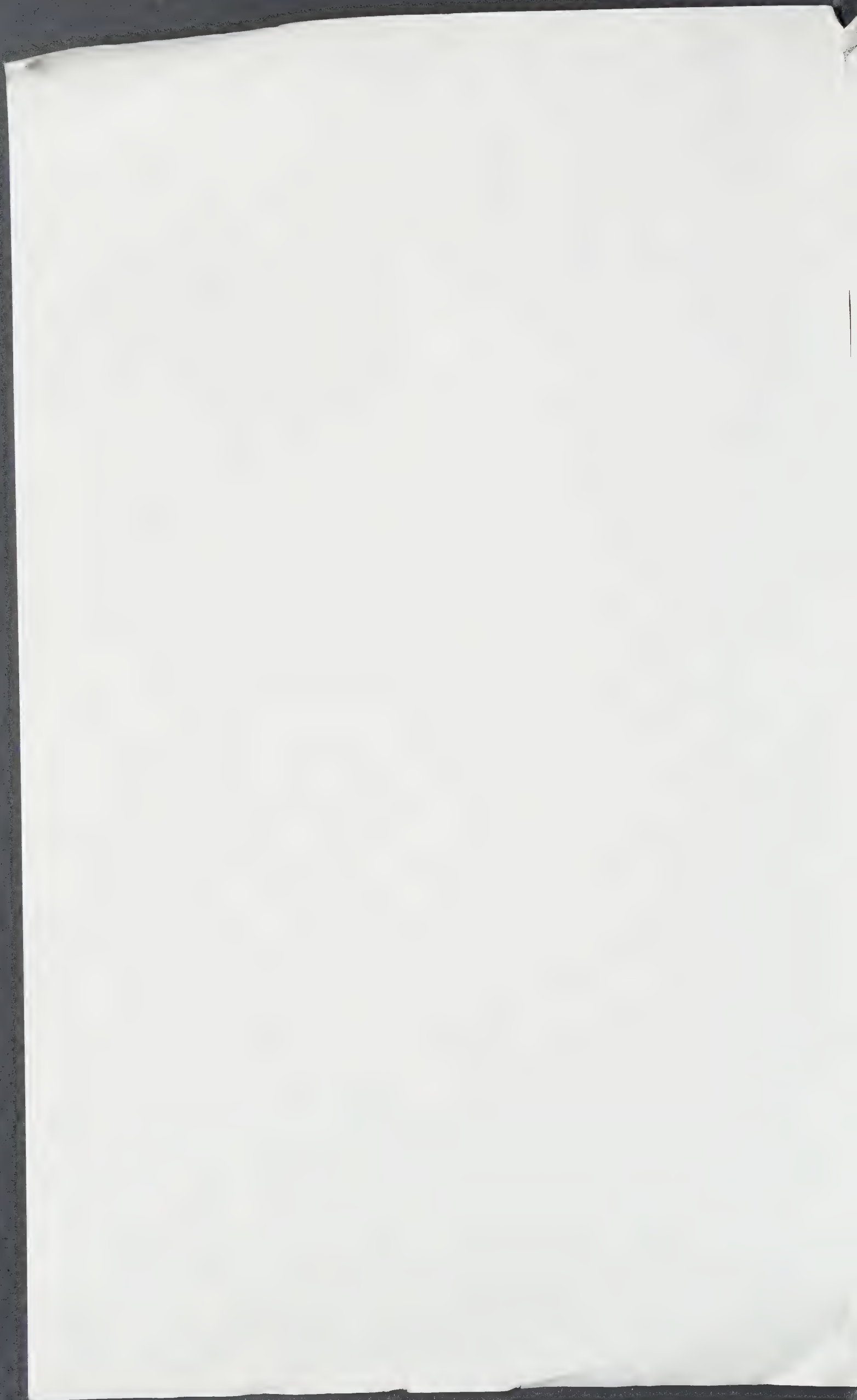
Ein sehr bekanntes Bild muß sein Bildnis der »Mutter Rembrandts« gewesen sein, das sich in der Dresdner Gemäldegalerie befindet (Abb. 25). Wie viele andere Dresdener Bilder ist es von A. Riedel als Werk Rembrandts radiert worden. Als solches ist es auch nach Riedels Reproduktion von 1753 in Valentiners *Klassiker der Kunst*, Band 1908, S. 519, abgebildet und in Hofstede de Groot's Katalog unter Nr. 689 aufgeführt¹⁹.

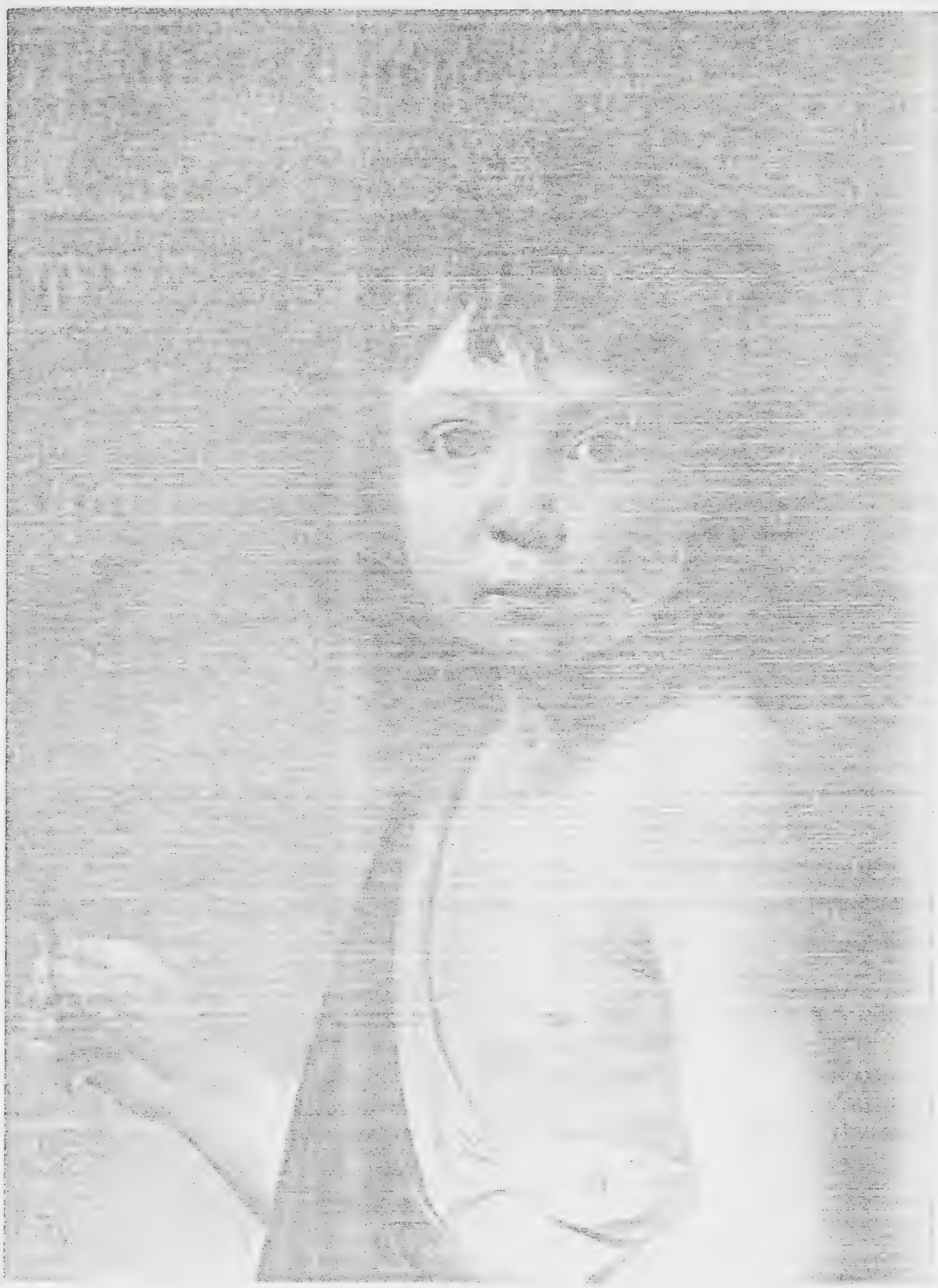
Das Original hängt in Dresden im Vorrat der Galerie als »Schule Rembrandts« (Kat. Nr. 1580). Valentiner hat es in seinem Nachtragsband (*Klass. d. Kunst*, 1923), S. 126, unter den Berichtigungen zum Band von 1908 als »Werkstattkopie« bezeichnet. Es scheint mir jedoch ein charakteristisches Werk des Lievens aus der Zeit um 1631 zu sein. Am nächsten verwandt ist das große *Hiob*-Bild der Nationalgalerie in Ottawa (Abb. 27), das monogrammiert und 1631 datiert ist (Schneider, Nr. 20)²⁰. In diesem Bild erscheint alles nach vorn gerichtet. Die Personen sprechen nicht miteinander, sondern

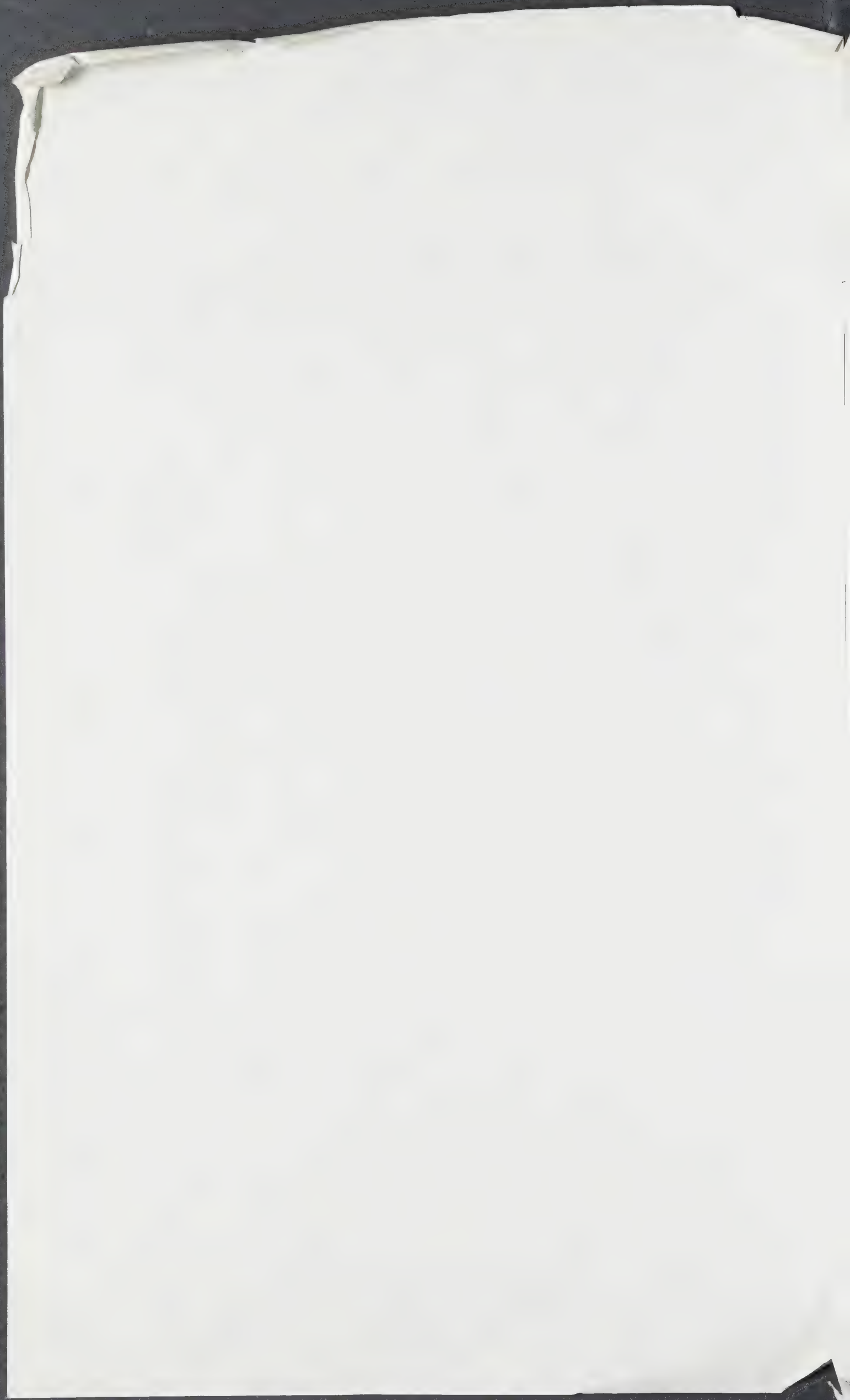
sind wie auf einer Bühne ohne Tiefe dem Publikum zugewandt. Der Kopf der Frau, frontal gesehen, ist von Linien durchzogen, wie in dem Dresdener Bilde. Die Hand ist mit Linien und Adern bedeckt (Abb. 26)²¹.

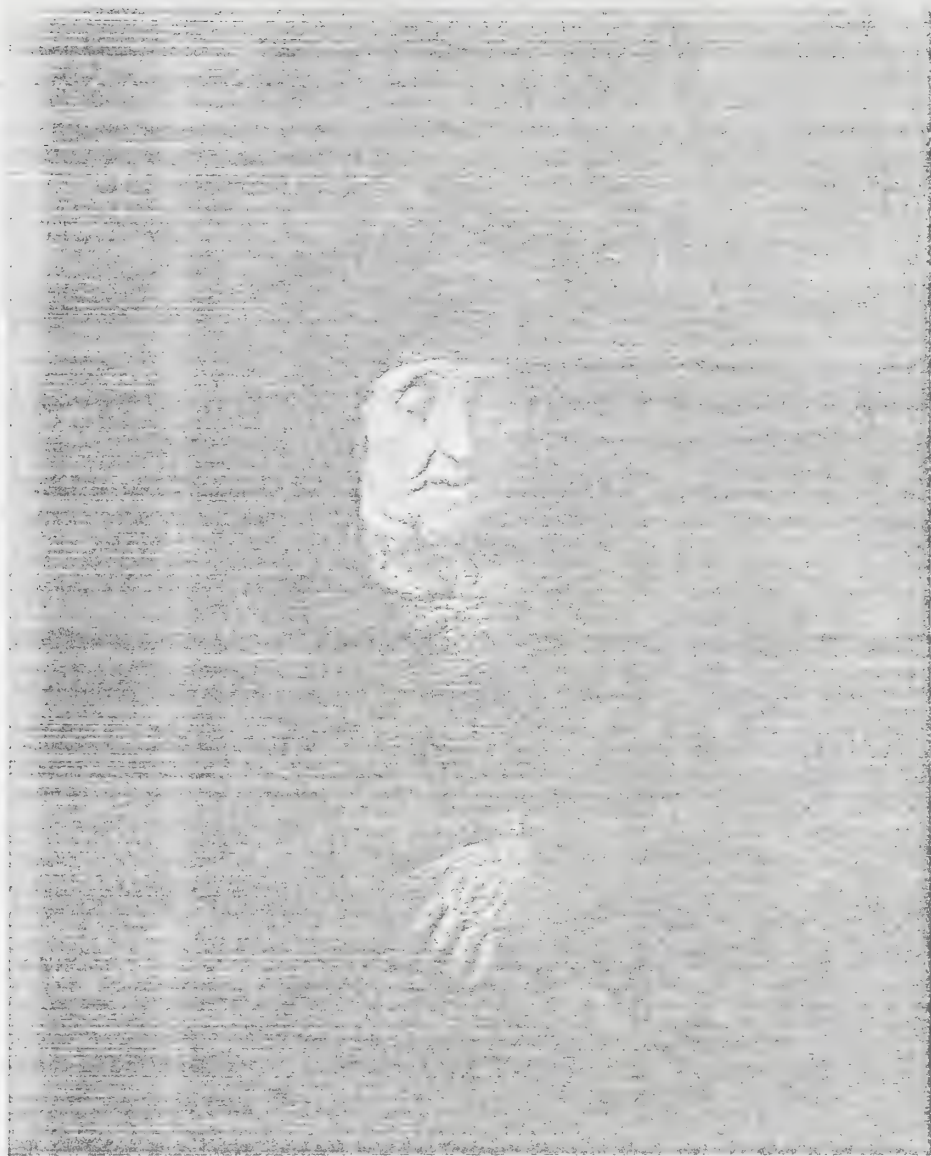
Schon in einem früheren Bilde hatte Lievens eine starke Frontalaussicht der »Mutter Rembrandts« gegeben, die eben deswegen für Rembrandt nicht vorstellbar ist, wenn dieser die wohl auch retuschiert hat (im. Nr. 13, Bild 10; vgl. m. Arbeit 1939, S. 245). In dem Bilde Schneider, Nr. 279 (im. Abb. Goudstikker, 1961, jetzt Kunsth. Speelman, London) stellt sie in reinem, hartem Profil dar. In dem Dresdener Bilde ist ähnlich wie in dem Werk in Ottawa wiederum eine rein frontaltalig gegeben, eine dunkel aufgetarnte Schönheit, in der maskenhaft das Antlitz der Greisin erscheint, ebenso starr wie die schräg ausgebreitete Hand darunter. Lievens hat trotz der jetzt völlig rembrandtischen Mittel seine eigene Form nicht verleugnet.

²¹ Jan Lievens, Bacchuskauber. Bacchus boy.
Zürich, Kunsthandlung Meissner.









25 Jan Lievens, Die »Mutter Rembrandts«. "Rembrandt's mother." Dresden, Gemäldegalerie (Vorrat).

¹¹ Meine a. a. O., 1933, S. 221, mit allen Vorbehalten ausgesprochene Vermutung einer Mitarbeit Rembrandts halte ich nicht aufrecht.

Für das Kasseler Bild siehe meinen Aufsatz im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 21, 1902, 32 (vgl. dazu jedoch die abweichende Beurteilung *Slive's*, a. a. O., 1963, S. 149, der im übrigen meinen Lievens-Zuschreibungen zustimmt).

¹² B. Haak hat das Bild der Werkstatt Rembrandts in Leiden zugeschrieben, das »Frühstück« im Vordergrund jedoch dem Jan Jansz den Uyl, s. Verslagen der Rijksverzamelingen... Afd. Rijksmuseum, 85, 1963, 21. — Schon auf der Dordrechter Stilleben-Ausstellung 1962, in deren Katalog Nr. 5 L. J. Bol die richtige Bestimmung »Leidener Künstler um 1628« nennt, habe ich Lievens als Schöpfer des hervorragenden Bildes genannt. Auch A. B. de Vries hat diese Ansicht geäußert.

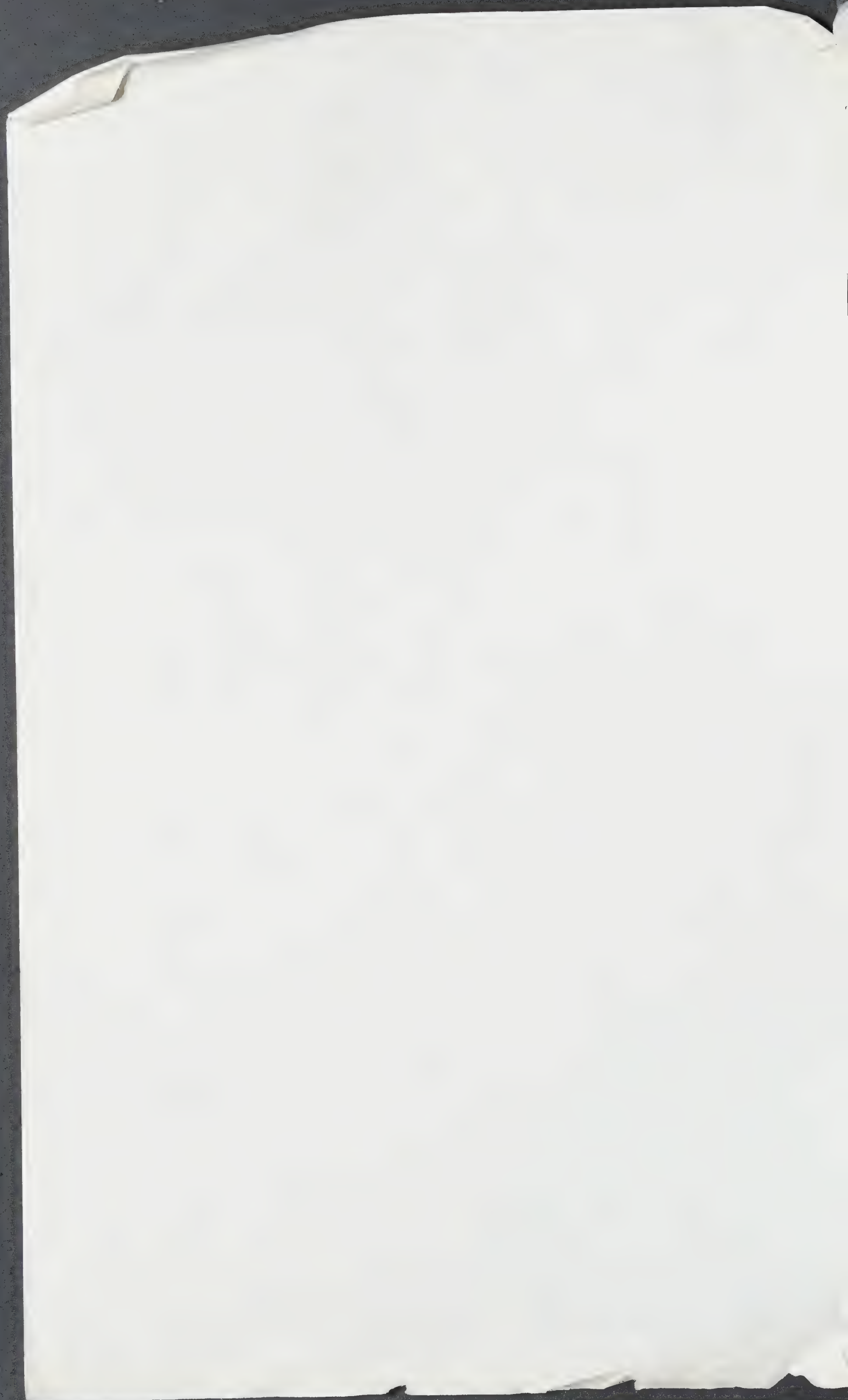
Das sehr verwandte Stilleben von Schloß Nijenhuis, Dordrechter Ausstellungskatalog Nr. 4 m. Abb., von Bremmer in »Beeldende Kunst N. N.« Rembrandt veröffentlicht, im Ausst.-Katalog Goudstikker, 1933, Nr. 191

aufgeführt, von D. Hannema als gemeinsames Werk von Lievens und Rembrandt betrachtet, schien ebenfalls vorzüglich, wenn auch nicht von derselben Hand. Es muß aber gleichfalls im Unkreis beider Künstler entstanden sein. Die Sanduhr von unserer Abb. 14 und 20 kommt auch bei Schneider bringt unter seinen Nrn. 340, 340a, 341 und 342 Stilleben mit Angaben, die auf das vorliegende Stück (Abb. 13) zutreffen könnten (Stilleben »mit Mabusersilene«, »mit Globus und Büchern«), doch stimmen im letzteren Falle die Maße nicht zu dem Format des 91:120 cm großen, auf Holz gemalten Bildes. Möglich wären für unser Bild auch die Nrn. 339 (Jodocus Stilleben) und 343 (Vanitas, falls damit nicht Schneider 113 gemeint ist).

¹⁷ Über die Vanitas-Ikonographie der Stilleben siehe besonders *J. Barstroom*, Dutch Still-Life Painting 1956 passim u. meine Arbeit, 1960, S. 22ff.

¹⁸ *Clothilde Brière-Misme*, in Oud Holland 53, 1936, 193, Un Portrait retrouvé de Constantin Huygens, m. Abb.

¹⁹ Das Bild ist mehrmals kopiert worden. Eine alte Kopie befindet sich in



... zur Gemäldegalerie, eine zweite war 1958 im Privatbesitz in Vaduz, eine dritte 1957 in Münchener Handel; eine vierte, 1962 im Stuttgarter Handel, war 1965 auf einer Versteigerung in Düsseldorf. Eine Aufnahme des Originals verdanke ich der Galerieleitung. Ich verdanke die vorzüglichen Aufnahmen des wichtigen Bildes Erl. v. J. Bogus von der Galerie in Ottawa.

Aus der gleichen Zeit dürfte das ganz in Rembrandts Geist gemalte Gelehrtenbild sein, das, besonders in den Händen, ebenfalls manche verwandten Züge aufweist (Zürich, Slg. von Schulthess; monogrammiert, Schneider, Nr. 73, m. Abb.).

RESUME: KURT BAUCH: ON THE WORK OF JAN LIEVENS

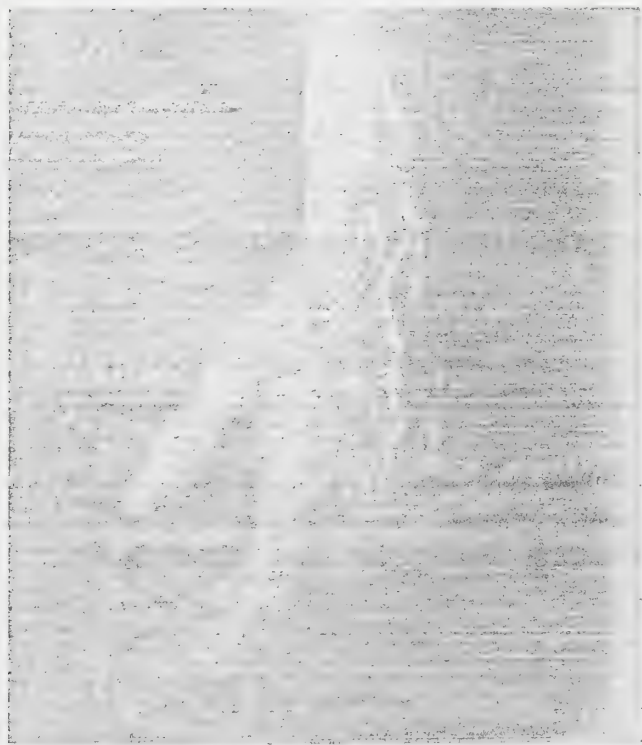
Lievens had had an earlier and longer training than Rembrandt, who was older and more important. Contrary to earlier opinions the author pieces together some life-size half-figure pictures, such as Const. Huygens has described as the actual domain of the artist. They must have been executed around 1625, still before the artist met Rembrandt: *The Scourging of Christ*, *Players*, *The Fire Senses*, *Pilate*, *Samson*, *Old Woman Reading*. To this group belongs the painting *Ester and Haman*, which has formerly usually been attributed to Rembrandt. It is superior to the works of Rembrandt mentioned, and yet Rembrandt also worked on it.

The first contact with Rembrandt can be discerned in small historical pictures containing whole figures, that is in the actual sphere of Rembrandt's painting. In this Rembrandt also bases his art on that of Pieter Lastman, in the story-telling and physiognomy, in composition and use of light, which he deepens and dramatises. This is the



27 Jan Lievens, Hiob. Job. Ottawa, National Gallery of Canada

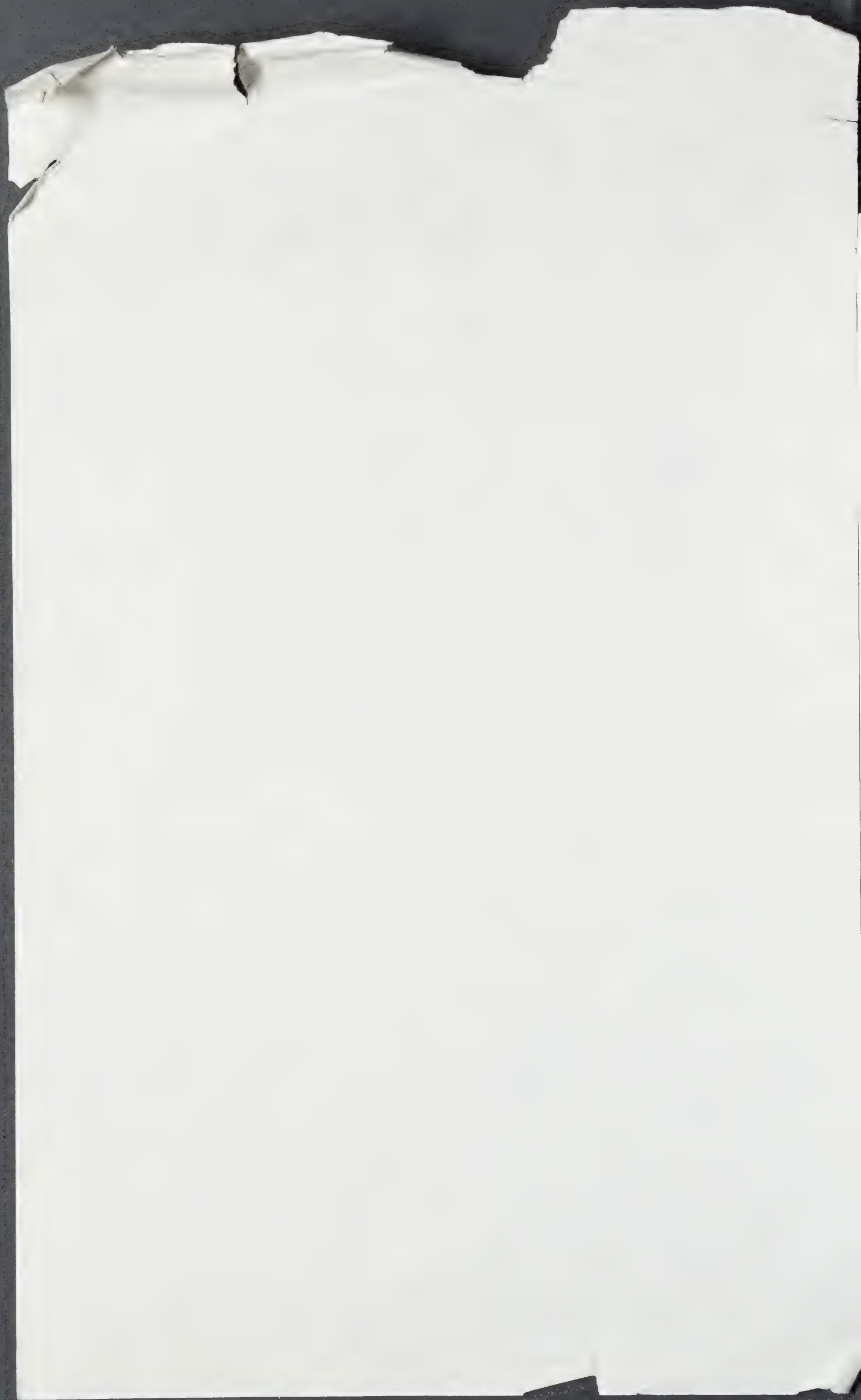
28 Jan Lievens, Hiob, Detail des Bildes Abb. 27.
Job, Detail from picture Plate 27.



starting point for Jan Lievens. To the pen drawing *The Turnout of Paul*, *Mucius Scaevola*, the paintings *Isaac and Esau* and *Susanna* preserved in van Vliet's etchings, can be added the *Foot Operation* and *Samson and Delilah*, which were also freely created from paintings by Rembrandt. (Lievens reproduced the latter—as he did the picture of *David* in Frankfurt—in life-size half-figure pictures, continuing Rembrandt's "single-figured history," as for example in *Zacharias*. The climax of this historical painting with its parallel to *The Healing of Lazarus* of 1631, and as late as 1634 he is still following Rembrandt in *Washing Feet* to such an extent that it could be taken for a Rembrandt.

But Lievens' own field remains the life-size figure picture. He continues it since his meeting with Rembrandt: *The Pen Cut with a Quill*, *Paul*, *Four Evangelist Pictures*, *Prophet*, *Beard as a Youth with a Soap Bubble* (*Vanitas*). To these can be added the *Head in Profile* in the Hyam Collection and perhaps the "Self-Portrait Rembrandt" in Kassel, both attributed to Rembrandt, as well as *Still-life* in the Rijksmuseum, which so far has generally been attributed to the Leyden School.

The dependence on Rembrandt increases in the further study-head towards the end of the 1620's. To the numerous well-known works can be added: a *Youth in a Gorget* and a *Bacchus as a Boy*. A picture of *Rembrandt's Mother*, often copied and reproduced as a work by Rembrandt, is painted exclusively in Rembrandt's manner; it was discovered in the stores of the Dresden Gallery. Thus in the course of their friendship and co-operation Lievens comes closer and closer to Rembrandt until his work borders on direct imitation, although he does not make actual copies, nor does he abandon his originality.



Before Rembrandt's "Shadow" Fell: Lievens, Van Dyck and Rubens: Some Reconsiderations

At present it is believed that Jan Lievens first came into contact with Anthony van Dyck while both were in England, about 1632-1634. It is then that the Fleming is thought to have painted the Dutchman. That original portrait has vanished, but its appearance is known from the engraving by Lucas Vorsterman, one of the prints of the so-called *Iconography* (fig. 1).¹

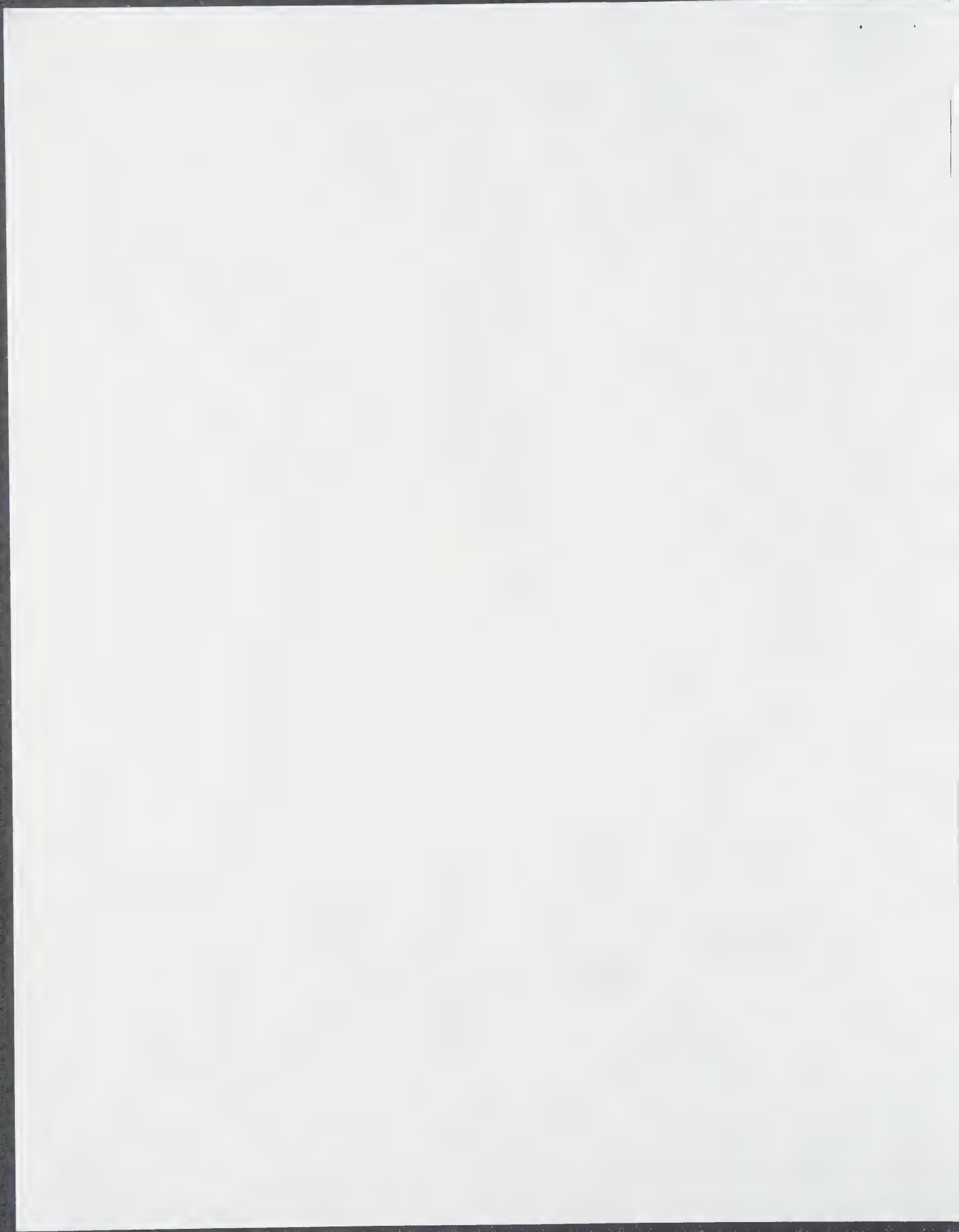
However, stylistic analysis of this portrait of Lievens shows that it is not a Van Dyck design of the early 1630s. Van Dyck's style for that period is perhaps epitomized (certainly for the portrayal of young males) by a three-quarter length portrait of 1632, the *Philip, Lord Wharton* in Washington (fig. 2).² The pose is easy and relaxed, and there is a subtle manipulation of the drapery and other forms to suggest amplitude of volume and space without any disruption of the strong sense of surface design. These latter qualities are also found in less formal, more animated portraits of the early 1630s, such as the *François Langlois* in the Cowdray Collection, of ca. 1634.³ But these are not the stylistic characteristics of the *Jan Lievens*.

To find formal parallels in Van Dyck's work for the *Lievens* one must go back to the first Flemish and English periods, i.e. ca. 1618-1621, to pictures such as the *St Matthew* (formerly at Althorp; now in a Swiss private collection).⁴ Even closer in form and expression is Van Dyck's *Self-portrait* in New York of ca. 1620-1621 (fig. 3).⁵ In the latter one sees the same disheveled hair, tilted head, and a similar gesture of the right hand as in the *Lievens*. Both works have animated silhouettes which exercise a sometimes uneasy domination over the volumes, so that some areas of drapery seem modeled naturally, while others are unnaturally flat.

Despite a certain clumsiness, and even tension, the effect of the poses of both the New York Van Dyck *Self-portrait* and the *Jan Lievens* is one of informal spontaneity and immediacy. They are both "speaking" portraits, and both may contain considerable meaning concerning the artist and his view of himself.

In a 1982 paper entitled *The Hand of Rubens*, John Rupert Martin noted that Rubens (unlike many earlier northern artists, and some later ones like Rembrandt) never painted himself "as a working artist," with the tools of his trade. As Martin observed, this was "doubtless to be connected with the lingering prejudice against painting as a mechanical art practiced by craftsmen.... Van Dyck, who was no less conscious than Rubens of the stigma of handicraft, found a way of giving prominence to the hand of the artist without alluding directly to manual labor. In his portrait of Rubens, engraved by Pontius for the ... *Iconography*, the master places one hand on his breast."⁶

Four years later, in his review of Walter Liedtke's *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum*, Charles Scribner III developed this idea, with reference to the Van Dyck *Self-portrait*





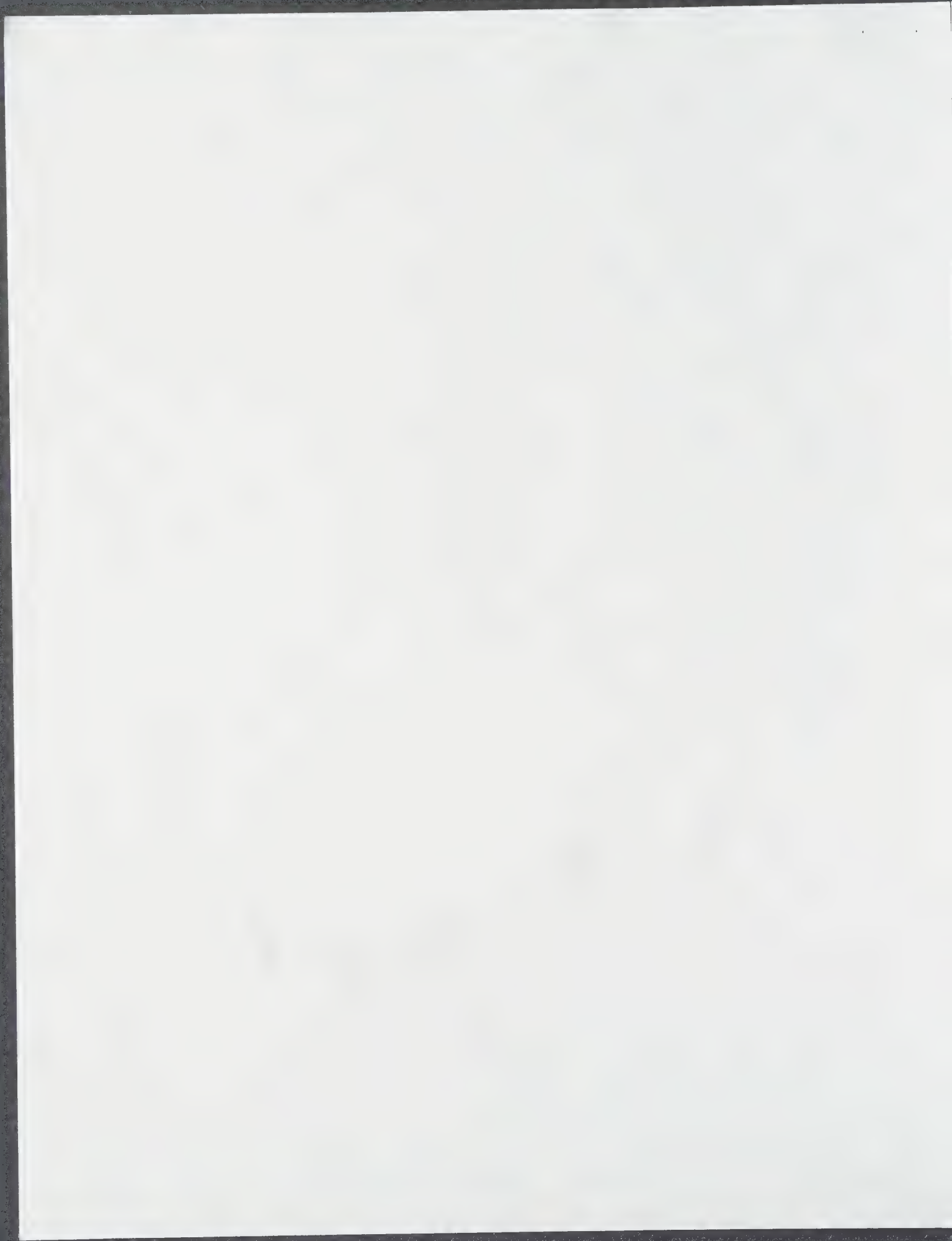
IOANNES LIVENS

PICTOR HUMANARVM FIGVRARVM MAIORVM LVGDVNI BATAVORVM.
Ant. van Dyck pinxit. *Cum privilegio*
Vosterman sculp.

1. Anthony van Dyck, *Portrait of Jan Lievens*, signed "Ant. van Dyck pinxit./ Vosterman [sic] sculp." Engraving, 24.2 x 15.8 cm. Haarlem, Teyler Museum

in New York: "The absence of a painter's 'tools of the trade' notwithstanding, Van Dyck's *Self-portrait* does contain a central reference to his profession by emphasizing the artist's *hand* (which is surely not intended to be 'mistaken for a greeting'). Van Dyck offers a poetic – indeed almost theological – image of the artist – as creator. It is precisely this concept that he later introduced into his portrait of Rubens for the *Iconography*, again with pronounced emphasis on the hand of the painter, a detail that owes more to Van Dyck's own *Self-portrait* than to any prototype by Rubens."⁷

I would suggest that the prominent hand in the *Jan Lievens* may convey similar notions of the artist as creator. In addition, the presence of a book at the left is perhaps an allusion to the idea of the "learned" painter.





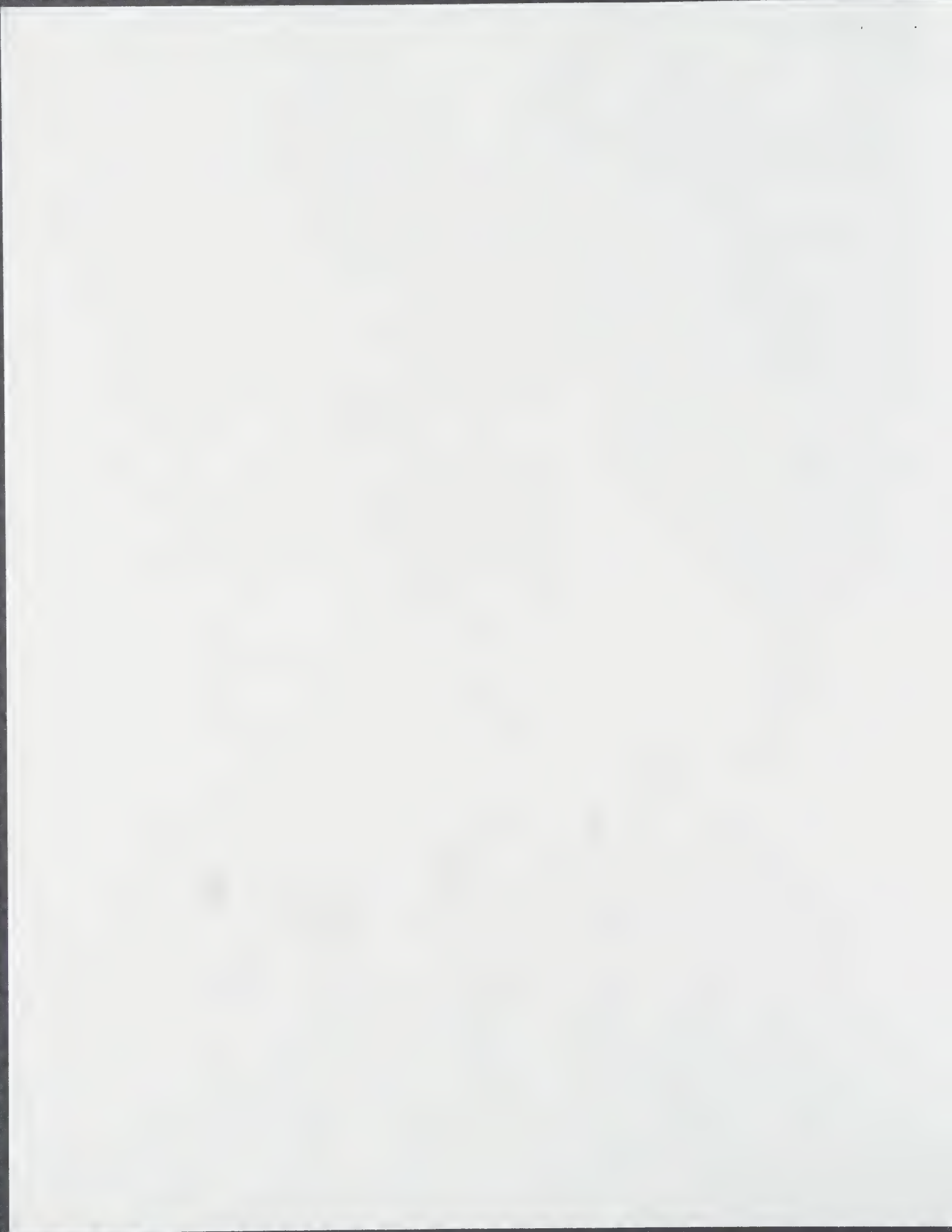
2. Anthony van Dyck, *Philip, Lord Wharton*; inscribed: "Philip Lord Wharton/1632 about y^e age/ of 19. / p. S^r Ant: vandike". Canvas, 133 x 106 cm. Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection



3. Anthony van Dyck, *Self Portrait*. Canvas, 119.7 x 87.9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art



4. Jan Lievens, *Head of a Bearded Man (after Rubens)*, inscribed at upper right: "I.L."; at lower right (by another hand): "J. Lievens". Pen and ink and brown wash. 16 x 13.3 cm. Sale London (Sotheby's), 10 October 1974, no. 361. Photo courtesy of Sotheby's.



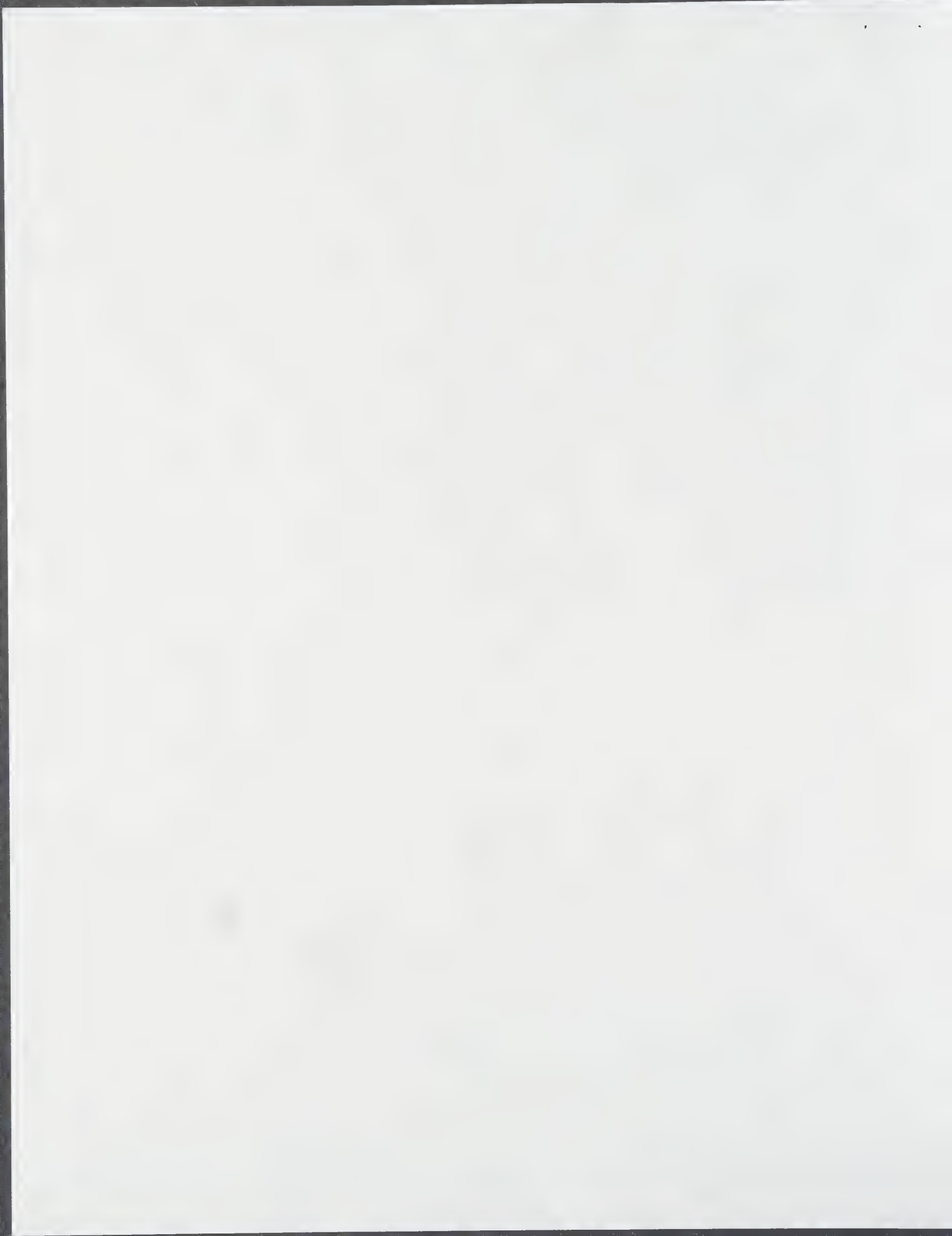


5. Peter Paul Rubens, *Head of a Bearded Man*. Panel, 65.7 x 49.7 cm. The Prince of Liechtenstein, Vaduz Castle

If the *Jan Lievens* does indeed date from ca. 1620-1621, where was it painted? Since there is not the slightest indication that Van Dyck visited Leiden during his first Flemish period, it would seem probable that Lievens sat to him in Antwerp. At first this may seem too radical a notion, but on the basis of the biographical knowledge which we have of Lievens, it is quite possible. He was born in Leiden on 24 October 1607, according to his biographer Jan Jansz. Orlers, who also says that Lievens became a pupil of Joris van Schooten of Leiden when about eight. He stayed with his first master only two years, and then, at the age of ten, according to Orlers, young Lievens was sent by his father to Amsterdam to study with Pieter Lastman. He remained there for two years, after which he returned to Leiden, i.e. ca. 1619-1620.⁸

Although Orlers had no knowledge of it (or did not think it worth mentioning) it would have been quite logical if, having sent young Lievens to study from Leiden to Amsterdam, his father had then sent him to Antwerp, where the greatest master of the southern Netherlands, Rubens, had been achieving international fame since his return from Italy in 1608.⁹ Such a journey might easily have taken place ca. 1620-1621, when the young Lievens was 13-14, an age which is quite compatible with his appearance in Van Dyck's portrait. Indeed the slight "gawkiness" of the pose, including the over-large hand (in comparison with the small face), strongly suggests adolescence.

In 1620-1621 the Twelve-Years' Truce was in its last years, which would have facilitated a trip





6. Jan Lievens, *A Man Singing*. Panel, 90.2 x 76.2 cm. Milwaukee, Dr and Mrs Alfred Bader Collection

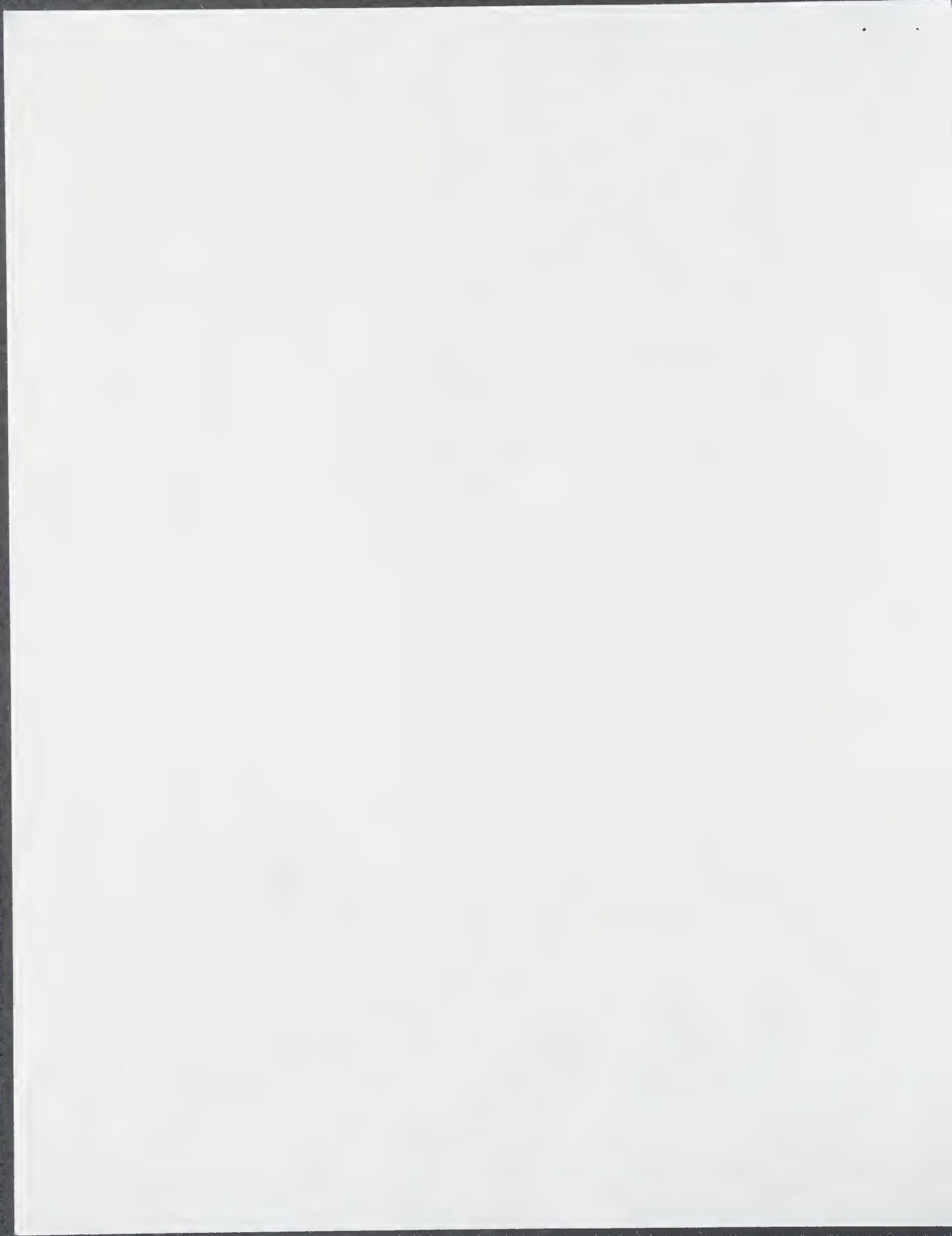
from the northern to the southern Netherlands. Also, Lievens's father might have even suggested that the boy combine a trip to Antwerp with a visit to Ghent, the town from which the father had actually emigrated.¹⁰ And while visiting the Antwerp studios, would it be surprising if the Leiden boy-prodigy painter, whose exploits had attracted much attention, were painted by Van Dyck, himself a former boy prodigy?

There is some further pictorial evidence which may point to an early visit to Antwerp by Jan Lievens. In 1974 a Lievens drawing of a bearded man appeared at Sotheby's (fig. 4).¹¹ What has not been noticed is that the drawing is in fact a copy after a study by Rubens of a man's head in the Liechtenstein Collection (fig. 5). The Rubens has been dated by Held to ca. 1616-1618, although Baumstark has argued, on the basis of technique,

that it is several years earlier.¹² Presumably this sort of picture would not, under normal circumstances, leave Rubens's studio, being kept there as part of the working apparatus. However, it might easily have been seen in the studio by a visitor.

If the arguments presented above are accepted, considerable consequences for our assessment of Lievens's chronology may follow. There are a number of half-length compositions signed by Lievens, or reasonably attributed to him, which have powerful Rubensian forms, which at present are generally dated to around 1625.¹³ A good example is a picture of a man singing, in the collection of Dr and Mrs Alfred Bader, Milwaukee (fig. 6).¹⁴ The Bader picture is altogether a very Rubensian performance. It employs the white ground, of which Rubens was so fond, over which (in the background) is light-brown overpaint, and then light grey hatched over it. There is a lot of dragged impasto, in the pink surcoat for example, and in the edge of the right hand. But it is the figure itself which, despite its Dutch "particularism," seems so Rubensian in its grandeur and bravura.

If Jan Lievens "saw Rubens plain" about 1620-1621, perhaps the Bader *Man Singing* and some of the other "Rubensian" half-length pictures by Lievens may date from the very early 1620s. Thus they may have been painted before Lievens, probably in the mid-1620s, began, to use the phrase first employed by Ludwig Münz, to fall under "Rembrandt's shadow."¹⁵



Notes

1. See exhib. cat. *Jan Lievens: ein Maler im Schatten Rembrandts*. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1979, no. U12, p. 248. It is stated in F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam 1949-, vol. 6, Amsterdam 1951, p. 128, that there is a drawing for the engraving in the Teyler Museum. Apparently this is a mistake. (I am grateful to M. Sieswerda of the Teyler Museum for answering my query on this point.)
2. See *European Paintings: an Illustrated Summary Catalogue*, Washington (National Gallery of Art) 1975, p. 118; G. Glück, *Van Dyck*, Stuttgart 1931, p. 397 (when at Leningrad).
3. See Oliver Millar, exhib. cat. *Van Dyck in England*, London (National Portrait Gallery) 1982, no. 10.
4. See exhib. cat. *Art, Commerce, Scholarship: a Window onto the Art World: Colnaghi 1760 to 1984*, London (Colnaghi) 1984, no. 41.
5. See Walter Liedtke, *Flemish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1984, vol. 2, pp. 66-71. Liedtke argues persuasively that the picture was probably painted during Van Dyck's first brief stay in England (November 1620- February 1621) on grounds of style, the picture's provenance, and its relationship with the Hermitage and Munich self-portraits, both of which Liedtke sees as more developed.
6. *Papers Presented at the International Rubens Symposium*, 14-16 April 1982, *The Ringling Museum of Art Journal* 1983, p. 117.
7. *The Burlington Magazine* 128 (1986), p. 515.
8. The earliest published biography of Lievens is in J.J. Orlers, *Beschrijvinge der Stadt Leyden*, Leiden 1641, pp. 375-377. I have relied on the English translation in Gary Schwartz, *Rembrandt: His Life, His Paintings*, New York 1985, p. 79.
9. For Rubens's fame in the northern Netherlands, see J.G. van Gelder, "Rubens in Holland in de zeventiende eeuw," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 3 (1950-1951), pp. 103-150.
10. See H. Schneider, *Jan Lievens: sein Leben und seine Werke, mit einem Supplement von R.E.O. Ekkart*, Amsterdam 1973², p. 1. I am indebted to Dr David McTavish for drawing my attention to the fact that Lieven Hendricx was born in Ghent.
11. Sotheby's, London, 10 October 1974, no. 361, as "in the manner of Lievens." The drawing is inscribed *I.L.*, probably by the artist himself, according to Werner Sumowski, who believes the drawing to be autograph, and dates it ca. 1627/28; see W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, ed. and transl. by W.L. Strauss, vol. 7, New York 1983, no. 1638x pp. 3652-3653. I have not been able to inspect the original drawing. However, if one accepts my arguments it follows that the sheet should be re-dated to the time of Lievens's Antwerp visit, i.e. ca. 1620-1621.
12. See J. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: a Critical Catalogue*, vol. 1, Princeton 1980, no. 445; exhib. cat. *Liechtenstein: the Princely Collections, Metropolitan Museum of Art*, New York 1985, no. 203.
13. *The Four Elements*, exhib. cat. Braunschweig 1979, cit. (note 1), nos. 2-5; *The Four Evangelists*, *ibid.*, nos. 10-13.
14. See D. McTavish, *Pictures from the Age of Rembrandt: Selections from the Personal Collection of Dr and Mrs Alfred Bader*, Kingston (Agnes Etherington Art Centre, Queen's University) 1984, no. 6. (with earlier provenance and literature cited on p. 79); Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, vol. 3, Landau 1983, no. 1224, (ill. in color).
15. See exhib. cat. Braunschweig 1979, cit. (note 1), p. 13. A related problem is that of the identity of Lievens's self-portraits. I have only seen the one in the National Gallery in London (*ibid.*, no. 33), where the sitter appears to be a great deal older than in Van Dyck's portrait.
16. The idea that Rembrandt and Lievens shared a studio is now very much doubted; see J. Bruyn *et al.*, *A Corpus of Rembrandt Paintings* vol. 1, The Hague 1982, p. 453. The major support for the idea of Rembrandt and Lievens sharing a studio was an apparently "jointly signed" painting in the Rijksmuseum, Amsterdam, which "probably has nothing to do with Rembrandt or Lievens." Bruyn *et al.*, pp. 453-454 also note that several of Lievens's works, such as the Warsaw *Young Man Blowing on a Torch* and *Young Man Blowing on a Coal* (exhib. cat. cit. Braunschweig 1979 (note 1), nos. 6 and 7), which are usually dated ca. 1628/29 on the grounds of supposed Rembrandt influence, instead "display a purely Utrecht character in both subject-matter and treatment," and hence may date from as early as "ca. 1623."



9492

LIEVENS

Suzannah + The Elders

Panel

20 x 16 1/2 ins

Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie

TWEE VROEGE STUDIES VAN JAN LIEVENS

door H. Gerson

Over de samenwerking tussen Rembrandt en Jan Lievens is in de laatste jaren herhaaldelijk geschreven.¹⁾ Het lijkt mij derhalve nuttig twee studiekoppen aan het tot dusver bekende werk uit deze periode toe te voegen, die nog niet in de discussie werden betrokken. Beide zijn m.i. schilderijen van Jan Lievens en niet van Rembrandt.

De „Man met een pen in de hand” (pan. 57 × 46 cm.) is afkomstig uit de collectie Lacaze in het Louvre en werd in 1872 aan het Museum in Pau overgedragen, steeds onder de naam Jordaens (afb. 1; cat. Lecoœur, Pau 1884). De „Zingende man” (pan. 99 × 91,5 cm.) in de collectie J. Reder, New York (afb. 2), is misschien identiek met „Een Musycq sanger van Jan Lievensz” in de inventaris (1651) van Claes Adriaensz van der Maes te Leiden.²⁾ Beide vertonen de wat ruwe en rulle techniek en de krassen met de penseelstok in de natte verf, wat zo karakteristiek is voor de Leidse periode van Jan Lievens.



AFB. 1. J. LIEVENS. MAN MET PEN. PAU, MUSEUM.



AFB. 2. J. LIEVENS. ZINGENDE MAN. NEW YORK, COLL. J. REDER.

Ond-H.M.M. d.
Vol 69 1954



Tot deze groep behoren o.a. ook de „Moeder van Rembrandt”, door J. G. van Gelder aan Lievens toegeschreven³⁾ en de „Profetie van Simeon” (pan. 97 × 70 cm.; Schneider 26. K. Bauch plaatst in dezelfde groep „De grijsaard” te Mainz (Schneider 162) en de „Paulus (?)” (Schneider XV: niet Lievens), de laatste als een door Rembrandt over- of bijgeschilderde compositie van Lievens.⁴⁾ Het „Borstbeeld van een biddende man” (Schneider 172), door Frimmel gereproduceerd⁵⁾ is een ander voorbeeld van Lievens' zwaervloeiende, vroege stijl, terwijl „De grijsaard” in het Maurits-huis (Schneider 159) aan het eind van de Leidse periode zal zijn ontstaan; de technische behandeling is fijner en soepeler, meer in overeenstemming met de nu enigszins geïdealiseerde voorstelling van „le beau vieillard”.

¹⁾ H. Schneider, Jan Lievens, 1932, p. 13 — K. Bauch in het Wallraf-Richartz Jahrbuch 11, 1939, 239 — J. G. van Gelder in Mededelingen der Kon. Ned. Academie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, N.R.XVI, no. 5, 1953.

²⁾ A. Bredius, Künstler-Inventare I, 1915, p. 215. Het schilderij is afkomstig uit de veiling William Graham, Londen, Christie's, 2 April 1886, no. 418 als onbekend; tent. Londen, Royal Academy, 1885, no. 180 als onbekend.

³⁾ J. G. van Gelder, loc. cit. p. 13, afb. 16.

⁴⁾ K. Bauch, loc. cit. p. 246 en 250.

⁵⁾ Studien und Skizzen zur Gemäldekunde 1, 1913 15, pl. XIII.

Two Early Studies by Jan Lievens

by H. Gerson

In the article two studies of heads are added to Jan Lievens' oeuvre of his Leiden period. The "Man with a pen in his hand", from the Lacaze collection, has been in the museum of Pau since 1872, under the name of J. Jordaens. The "Singing man", in the J. Reder collection, New York, might be identical with "A music singer", a work by Lievens mentioned in the inventory of Claes Adriaensz. van der Maes (Leiden 1651).

AERTGEN VAN LEYDEN EN DE GLASRUITEN VAN HET LEIDSE ANNA-HOFJE

door A. van der Boom

De heer E. Pelinck heeft Van Regteren Altena's¹⁾ en mijn toeschrijving²⁾ van de glasschilderijen in het St. Anna Aalmoeshuis aan Aertgen van Leyden bestreden³⁾. Toch, na een hernieuwd bezoek, blijft mijn conclusie, dat deze glasschilderijen, in de stijl van Aertgen van Leyden uitgevoerd, omstreeks 1540 kunnen worden gedateerd. Daarvoor pleit ook de techniek der grisaille-schildering op blank glas.

De heer Pelinck schrijft deze glazen slechts op stijlovereenkomst toe aan Couwenhorn, die ze dan tussen 1620 en 1630 zou hebben gemaakt. Hij brengt daar o.m. een tekening met het Oordeel van Salomo bij te pas, maar mist in de glazen Couwenhorn's sterke repousoirfiguren. Ik kan het met dit laatste niet geheel eens zijn en wil Pelinck's argumenten zelfs versterken met te wijzen op de figuur rechts op het paneel van Joachim en Anna, al ben ik wel van mening, dat hier traditionele compositievoorschriften van zó algemeen karakter in het geding zijn, dat de bewijskracht mij zeer gering voorkomt.

Er is echter een andere kwestie, welke in Pelinck's artikel geheel wordt voorbijgegaan. Het betreft de voorstellingen uit het leven van de Heilige Anna. Deze behoren kennelijk thuis in de eerste helft van de 16de eeuw. Ik heb dit indertijd voldoende gemotiveerd, zodat ik er thans niet op behoef terug te komen.

De juiste datum van overgang tot het protestantisme schijnt voor het Anna-Hofje niet bekend te zijn. Tot 1571 heeft het hofje⁴⁾ onder toezicht gestaan van de deken der naburige St. Pancras (Hooglandse) kerk. In 1587 wordt door de Magistraat(!) een nieuwe schikking getroffen inzake het beheer. In 1598 wordt de kapel verhuurd aan een bierbrouwer, terwijl men er in 1604 over heeft gedacht er een regentenkamer van te maken. Deze regenten zouden dan, als wij Pelinck's redenering volgen, tussen 1620 en 1630 een reeks



ONE OF DAVID'S SINGERS

All these *were* under the hands of their father for song *in* the house of the Lord, with cymbals, psalteries, and harps, for the service of the house of God, according to the king's order to Asaph, Jeduthun, and Heman.

So the number of them, with their brethren that were instructed in the songs of the Lord, *even* all that were cunning, was two hundred fourscore and eight.

I CHRONICLES 25, 6 - 7

Jan Lievens, born in Leiden in 1607, died in Amsterdam in 1674. Early associate of Rembrandt in Leiden; later more influenced by his great Flemish contemporaries in Antwerp.

Panel, 35 1/2 x 30 inches.

ca. 1628.

Private American collection.

Provenance: Probably in the collection of Claes Adriansz, van der Maes in Leiden, 1651; there called "Een Musyck sanger van Jan Lievensz." cf. A. Bredius, *Kunstler-Inventare I*, 1915, 215. W. Graham, London (sale, Christie's, April 2, 1886, No. 418). J. Reder, New York.

Parke-Bernet, April 4, 1973, No. 23.

Literature: SCHNEIDER, 120 and S363. H. Gerson, *Oud Holland* 69 (1954) 179. ill. P. L. Grigaut, *Art Quarterly* 19, 410 (1956) ill. K. Bauch, *Pantheon*, 25, 261 (1967). *Art News*, 44 (May 1969) ill.

BADER, 18

Exhibited: Royal Academy, London, (1885) No. 180. RALEIGH, (1956) No. 65, ill.

Dr. C. Tumpel has pointed out (private comm.) that the man is a "Herauslosung" of a singer from Lastman's painting of *David and his Singers* in Brunswick (FREISE 29), signed and dated 1618. When last exhibited, in North Carolina, the man wore a black beret, removed in a recent cleaning. Lastman's singer is also bald.



INSTITUUT VOOR KUNSTGESCHIEDENIS DER RIJKSUNIVERSITEIT
Oude Boteringestraat 81, Groningen, The Netherlands

Groningen, 2nd July 1974.

Dr. Alfred Bader
2961 North Shepard Avenue
Milwaukee (Wisconsin) 63211
U.S.A.

Dear Dr. Bader,

I should like to thank you very much for having sent me the catalogue, which your wife has so nicely prepared for you. I understand of course that the attributions and the identifications of the subjects are ^{one} the work of both of you.

As to the Rembrandt I cannot add much to what ~~have~~ been said by you and others, but if I remember well - I have my notes not with me here - I have seen the picture in the meantime in original. I think you left the picture once in the Hague.

My favourite is the Lievens picture, although I only know it from reproduction.

As to number 13 there has been publications about these two masters. Renckens wrote in Oud Holland about Ficke and my russian colleague Kusnetsow wrote about the same time in the Yearbook of the Hermitage about Adriaen van Eemont. The Rijksbureau will certainly give you the exact references. I do not know whether your picture was already mentioned in their surveys.

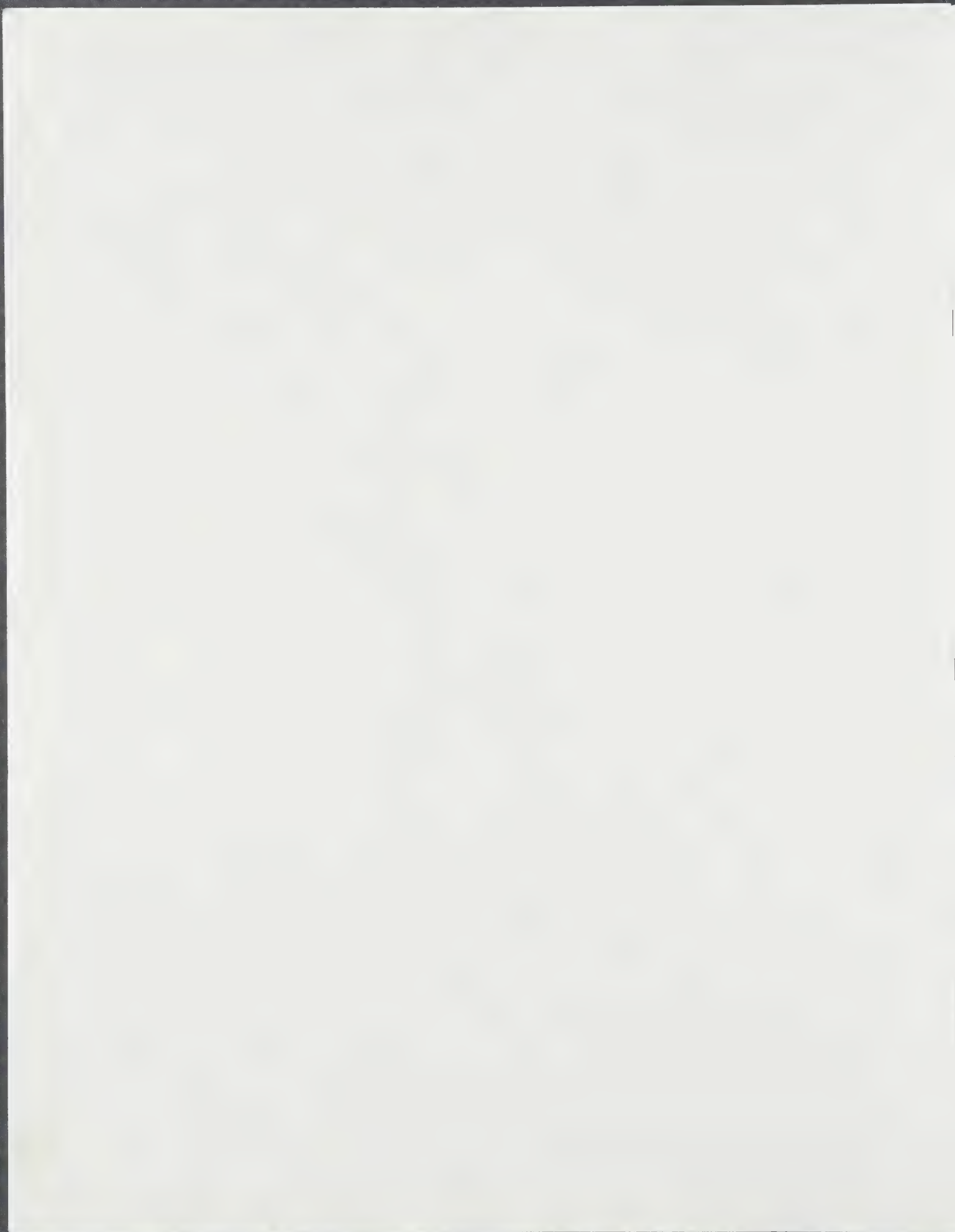
As to number 10, I have the feeling that it could be a flemish picture of the same period.

Thanking you again I remain,

yours very sincerely,

H Gerson

H. Gerson



INSTITUUT VOOR KUNSTGESCHIEDENIS DER RIJKSUNIVERSITEIT
Oude Boteringestraat 81, Groningen, The Netherlands

Groningen, 2nd July 1974.

Dr. Alfred Bader
2961 North Shepard Avenue
Milwaukee (Wisconsin) 63211
U.S.A.

Dear Dr. Bader,

I should like to thank you very much for having sent me the catalogue, which your wife has so nicely prepared for you. I understand of course that the attributions and the identifications of the subjects are ^{all} the work of both of you.

As to the Rembrandt I cannot add much to what have been said by you and others, but if I remember well - I have my notes not with me here - I have seen the picture in the meantime in original. I think you left the picture once in the Hague.

My favourite is the Lievens picture, although I only know it from reproduction.

As to number 13 there has been publications about these two masters. Renckens wrote in Oud Holland about Ficke and my russian colleague Kusnetsow wrote about the same time in the Yearbook of the Hermitage about Adriaen van Eemont. The Rijksbureau will certainly give you the exact references. I do not know whether your picture was already mentioned in their surveys.

As to number 10, I have the feeling that it could be a flemish picture of the same period.

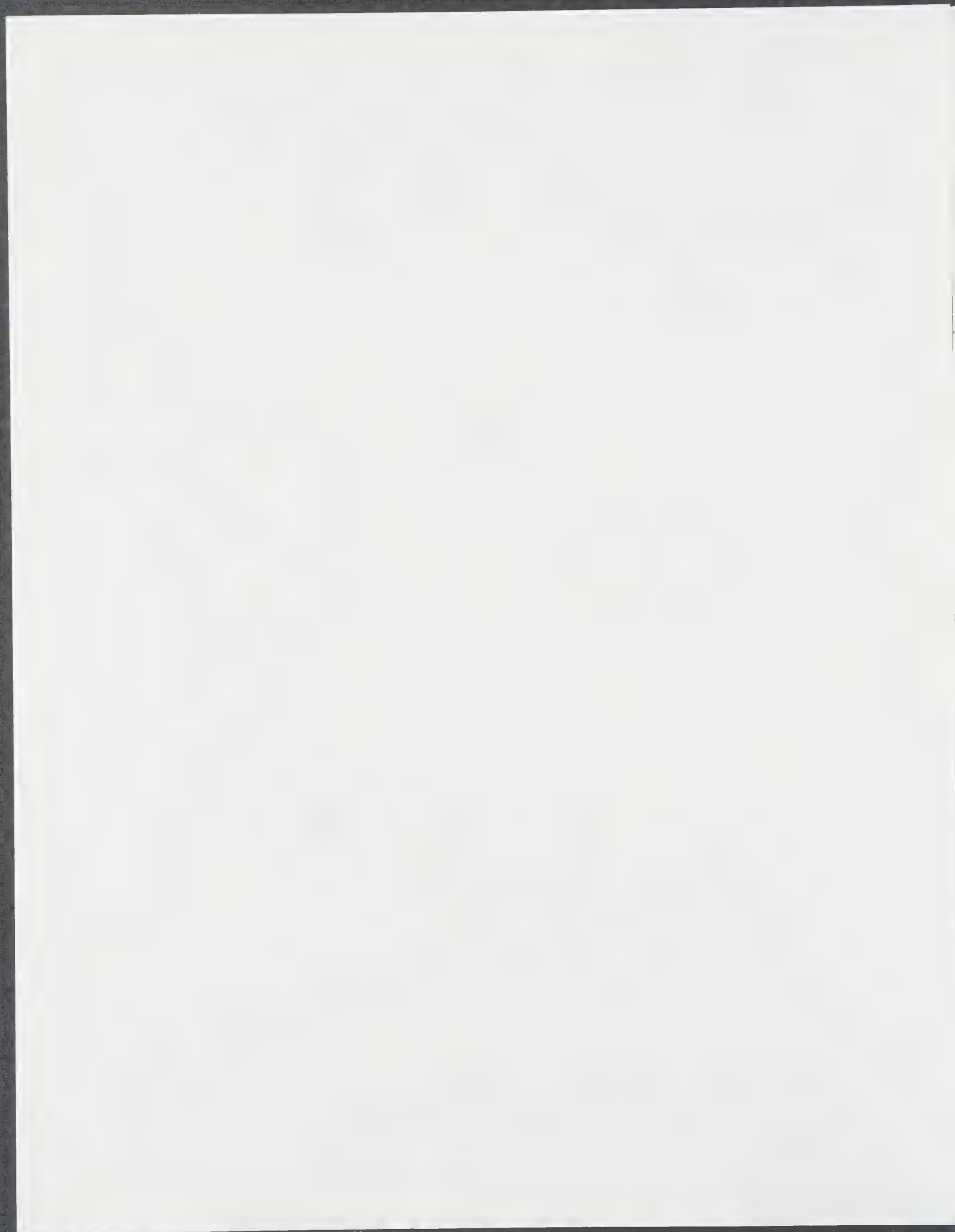
Thanking you again I remain,

yours very sincerely,

H Gerson

H. Gerson

Ainger !



ONE OF DAVID'S SINGERS

6 All these *were* under the hands of their father for song *in* the house of the LORD, with cymbals, psalteries, and harps, for the service of the house of God, according to the king's order to N'-sâph, Jê-dû'-thûn, and Hê'-mân.

7 So the number of them, with their brethren that were instructed in the songs of the LORD, *even* all that were cunning, was two hundred fourscore and eight.

I CHRONICLES 25, 6-7

Jan Lievens, born in Leiden in 1607, died in Amsterdam in 1674. Early associate of Rembrandt in Leiden; later more influenced by his great Flemish contemporaries in Antwerp.

Panel, 35 1/2 x 30 inches.

ca. 1628.

Private American collection.

Provenance: Probably in the collection of Claes Adriansz, van der Maes in Leiden, 1651; there called "Een Musyck sanger van Jan Lievensz." cf. A. Bredius, Künstler-Inventare I, 1915, 215.

W. Graham, London (sale, Christies, April 2, 1886, No. 418).

J. Reder, New York.

Parke-Bernet, April 4, 1973, No. 23.

Literature: SCHNEIDER, 129 and S363.

H. Gerson, Oud Holland 69 (1954) 179. ill.

P. L. Grigaut, Art Quarterly 19, 410 (1956) ill.

K. Bauch, Pantheon, 25, 261 (1967).

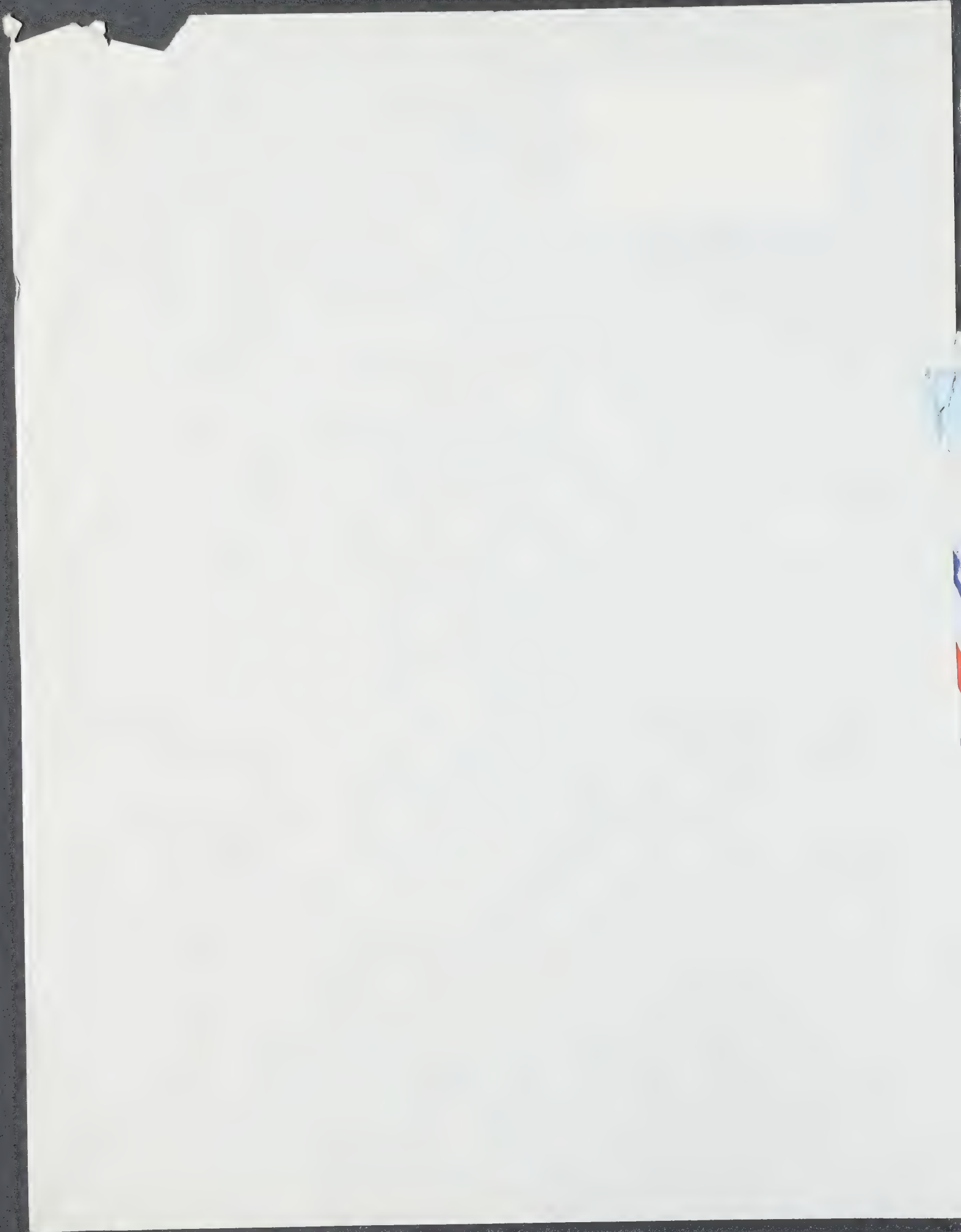
Art News, 44 (May 1969) ill.

BADER, 18

Exhibited: Royal Academy, London, (1885) No. 180.

RALEIGH, (1956) No. 65, ill.

Dr. C. Tumpel has pointed out (private comm.) that the man is a "Herauslösung" of a singer from Lastman's painting of David and his Singers in Brunswick (FREISE 29), signed and dated 1618. When last exhibited, in North Carolina, the man wore a black beret, removed in a recent cleaning. Lastman's singer is also bald.



Fy 6.X.74

Sehr geehrte Herr D. Sanders,

Vielen Dank für Ihren Brief mit den Dankes-Ausgaben in der
Facitphotographie. Da ich die ^{deutl. Photographie} Bild vom Original nicht kenne,
bin ich nicht sicher, ob es sich hier um ein Werk des Jan tie-
wees handelt oder um ein früheres Werk Sanders, der sich ja oft
unmittelbar an I. L. anschliesst, was schon zu Verwechslun-
gen geführt.

Gute Wünsche in viele Grüsse

Kötter

**LUFTPOSTLEICHTBRIEF
AEROGRAMM**



L. Alfred Daber

2961 North Shepherd Ave

**MIT LUFTPOST
PAR AVION
BY AIR MAIL**

Milwaukee Wisc.

53211

USA

2. Falz

2ème pliage

2nd fold

Der Luftpostleichtbrief darf nach Vorschrift des Weltpostvertrages keine Einlagen enthalten.
Il est interdit de joindre des annexes. No enclosures allowed.

Absender:

Expéditeur:

Sender:

D 78



für w

eilungen

ce pour d

ormations

Additional writing space

Prof. Dr. Werner Sumowski
7 Stuttgart - Rohr
Hessenwiesenstrasse 4

7.5.1974

Lieber Herr Gollox Bader,
haben Sie vielen Dank für Ihren Brief vom
27. April und die erhellende Auskunft über das
Bild von P. Fax und dem Erfolg der "Ve-
riter-förderung". Das Bild scheint fast her-
vorgehend zu sein. Vielleicht ist die weitere
Schreibung doch gutgehend. Nun liegt es
daran, die Merkmale sorgfältig abzu-
zeichnen zu sein. Ohne Kenntnis des Originals
kann das nur gerade in diesem Fall nicht

Veränderungen sagen.

Auf Ihre angelegentlichste Verfection der
in) gespannt. Da Sie schon angehen,
macht uns nichts an. Sie können auch
uns) jederzeit bestrafen, wenn Anlaß dazu
findet. Die Kundgebungen in) die sehr
folgende, Hesperien, in der Hand der
wie als Merkmal, aufgeben oder
mit bezuglichen Folgen

Ihr ergebener Diener

2. Teil

Prof. Dr. Werner Sumowski
7 Stuttgart - Rohr
Hessenwiesenstrasse 4

4. 12. 1992

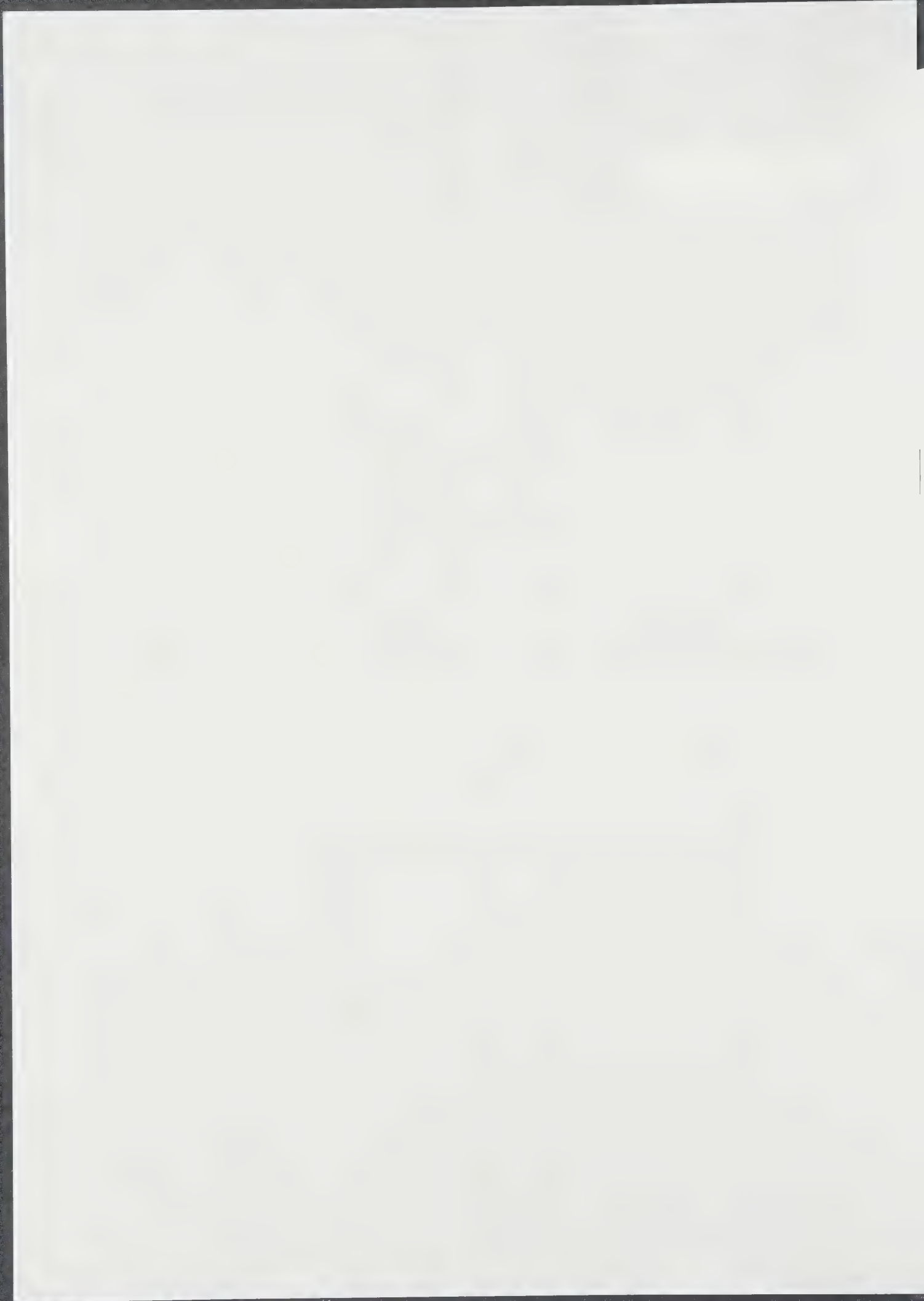
Herrn Dr. G. B. B. B.

Sehr geehrter Herr, ich habe Ihre Briefe vom 1. und 2. Dezember erhalten und danke Sie sehr für die Informationen, die Sie mir mitteilen. Ich werde mich mit den Kollegen über die Angelegenheit beraten und Ihnen in Kürze eine Antwort schreiben. Bitte entschuldigen Sie die Verzögerung.

Die Angelegenheit ist mir sehr wichtig und ich werde alles in meiner Macht Stehende tun, um eine baldige Klärung zu erreichen. Ich werde Sie über den Fortschritt der Verhandlungen in Kenntnis setzen. Bitte geben Sie mir Rückmeldung, falls sich die Situation ändert. Ich werde Sie über die Ergebnisse informieren.

Mit freundlichen Grüßen,
Werner Sumowski

Dr. G. B. B. B.
Hessenwiesenstrasse 4
7050 Stuttgart - Rohr



6 All these were under the hands of their father for song in the house of the LORD, with cymbals, psalteries, and harps, for the service of the house of God, according to the king's order to K'āph, Jē-dū-thūn, and Hē-mān.

7 So the number of them, with their brethren that were instructed in the songs of the LORD, even all that were cunning, was two hundred fourscore and eight.

I CHRONICLES 25, 6-7

Jan Lievens, born in Leiden in 1607, died in Amsterdam in 1674. Early associate of Rembrandt in Leiden; later more influenced by his great Flemish contemporaries in Antwerp.

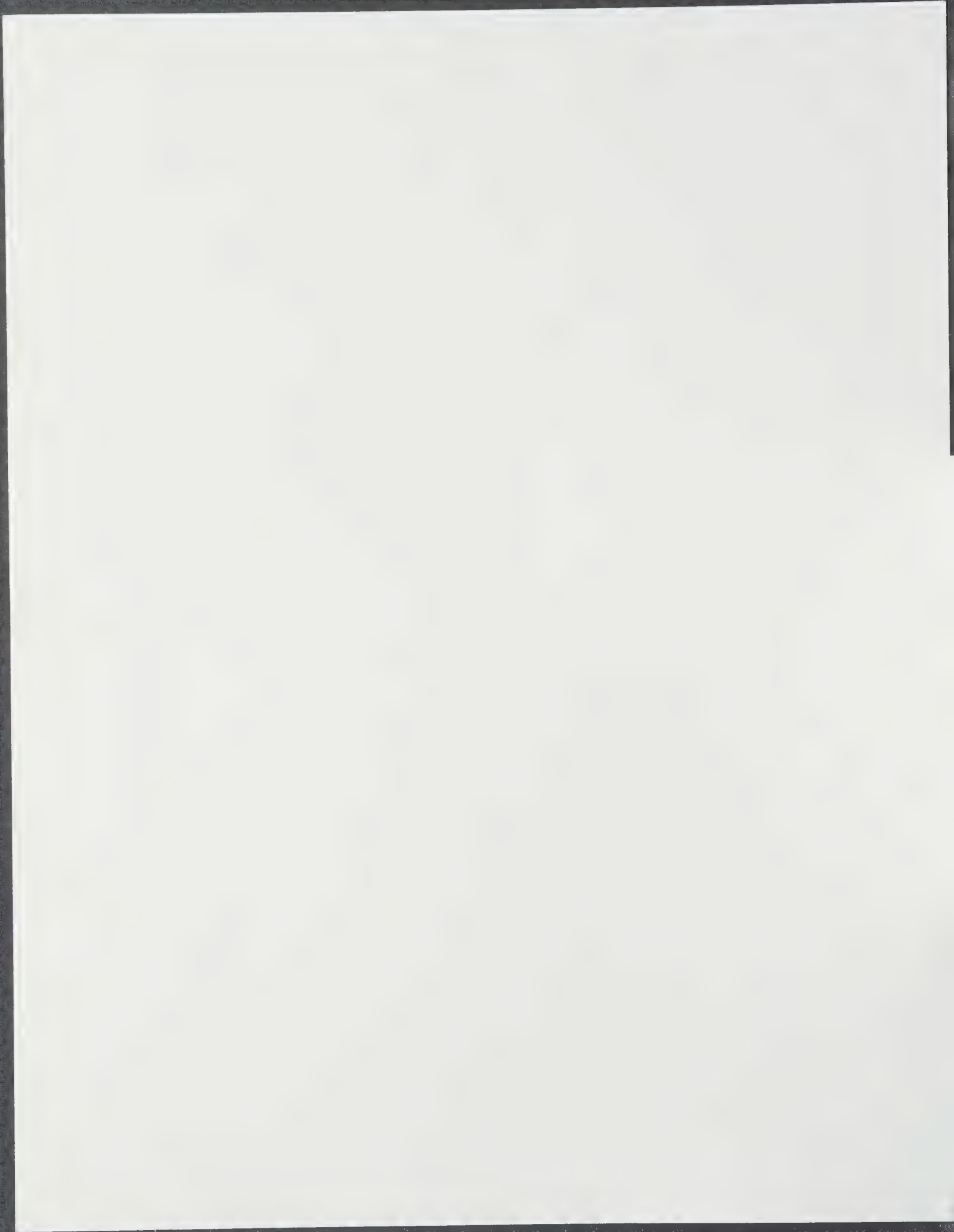
Panel, 35 1/2 x 30 inches.

ca. 1628

Private American collection.

- Provenance: Probably in the collection of Claes Adriansz, van der Maes in Leiden, 1651; there called "Een Musyck sanger van Jan Lievensz."
 cf. A. Bredius, Künstler-Inventare I, 1915, 215.
 W. Graham, London (sale, Christies, April 2, 1886, No. 418).
 J. Reder, New York.
 Parke-Bernet, April 4, 1973, No. 23.
- Literature: SCHNEIDER, 129 and S363.
 H. Gerson, Oud Holland 69 (1954) 179. ill.
 P. L. Grigaut, Art Quarterly 19, 410 (1956) ill.
 K. Bauch, Pantheon, 25, 261 (1967).
Art News, 44 (May 1969) ill.
 BADER, No 18
- Exhibited: Royal Academy, London, (1885) No. 180.
 RALEIGH, (1956) No. 65, ill.

Dr. C. Tümpel has pointed out (private comm.) that the man is a "Herauslösung" of a singer from Lastman's painting of David and his Singers in Brunswick (FREISE 29), signed and dated 1618. When last exhibited, in North Carolina, the man wore a black beret, removed in a recent cleaning. Lastman's singer is also bald.



Stuttgart, den 17. 4. 74

Herrn Hans Dohler Badr,

vielen Dank für Ihren Brief vom 9. April
mit dem interessanten Foto

Es ist kaum möglich, das in der
Qualität wiederherzustellen ist, um hilflose
Bemühungen zu machen: Die gebräunten-Exponate
sind mir nicht unverständlich, weil die
Gwandbehandlung an diesen Kunstler er-
wart. (ov) andererseits wirkt die Natur des

Sendes ad de Hande anbrodentalen befeun-
dend. Aus der Typen paßt sich gut befeun.
Werde eher an einer Plagenwaken Hei-
str dentler. Hoffentlich kann Ihnen
eine der allwissenden Kunsthandwerker
beistehen.

Auf herzlichen Grüßen,
aus dem warmen Kette,
Ihr glücklicher
Grunder





Aug. 16. 7. 74

RECEIVED

JUL 22 1974

ALDRICH CHEMICAL CO., INC.

Sehr geehrte Herr Dr. Oester,

vielen Dank für die Übersendung Ihres Sammelings-Katalogs
Ich habe Ihnen vieler Interessante gefunden, großen Teils mir bekannt aus
meinem Besuch bei Ihnen, doch großen Teils auch neu.

Livius' Sänge scheint jedenfalls ein Tempel- or Synagogen-Sänger zu
sein auch von Gewand, das er trägt, in dem östlichen Nadelrock. Allerdings sehe
ich mit dem Tempelsänger auf Lastmaus Bild keine nähere Beziehung.

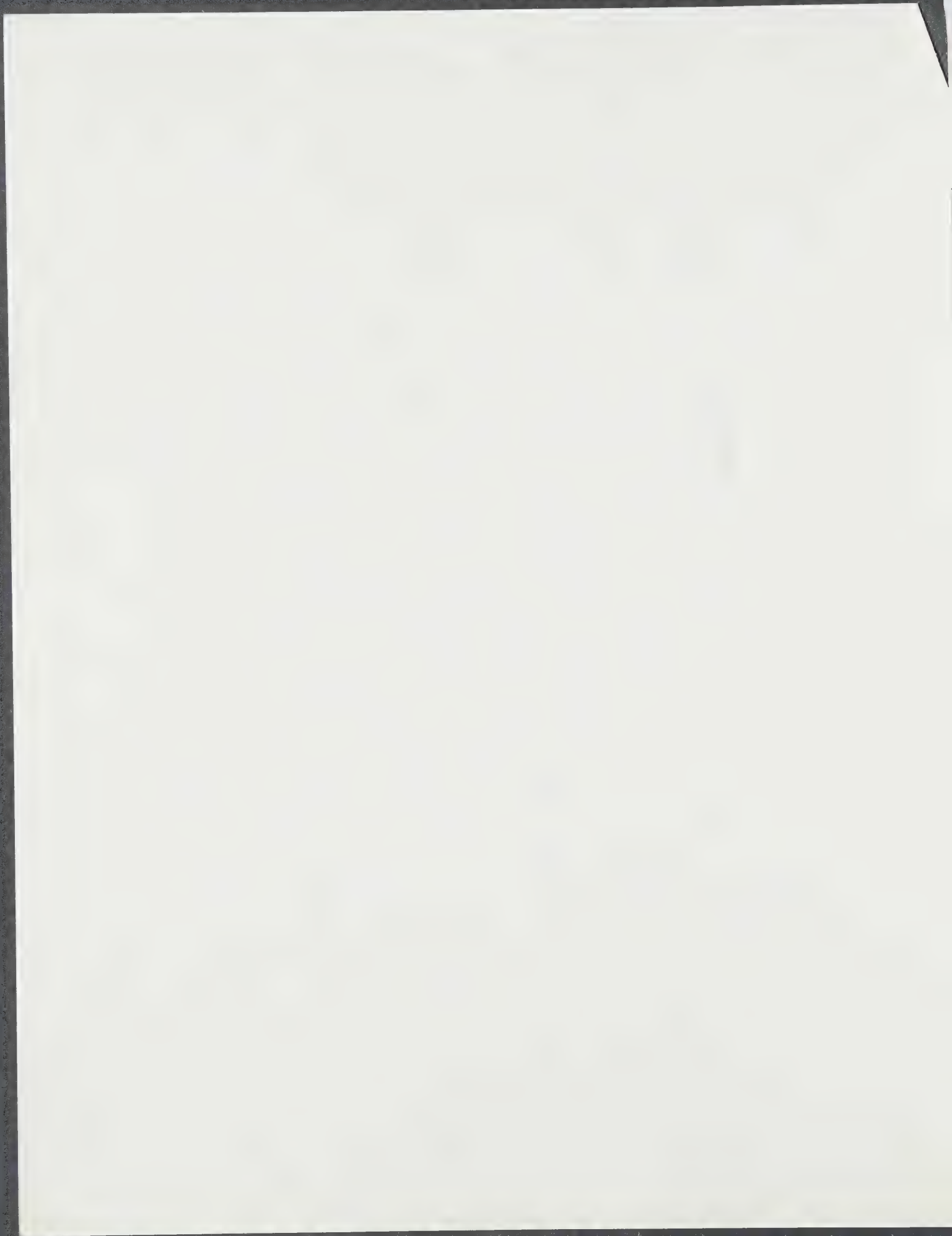
Das interessante Bild Kat. N. 10 Süsanne erinnert mich an Gen. Holsteine,
allerdings gerade weniger an die in dem abgezeichneten Beispiele.

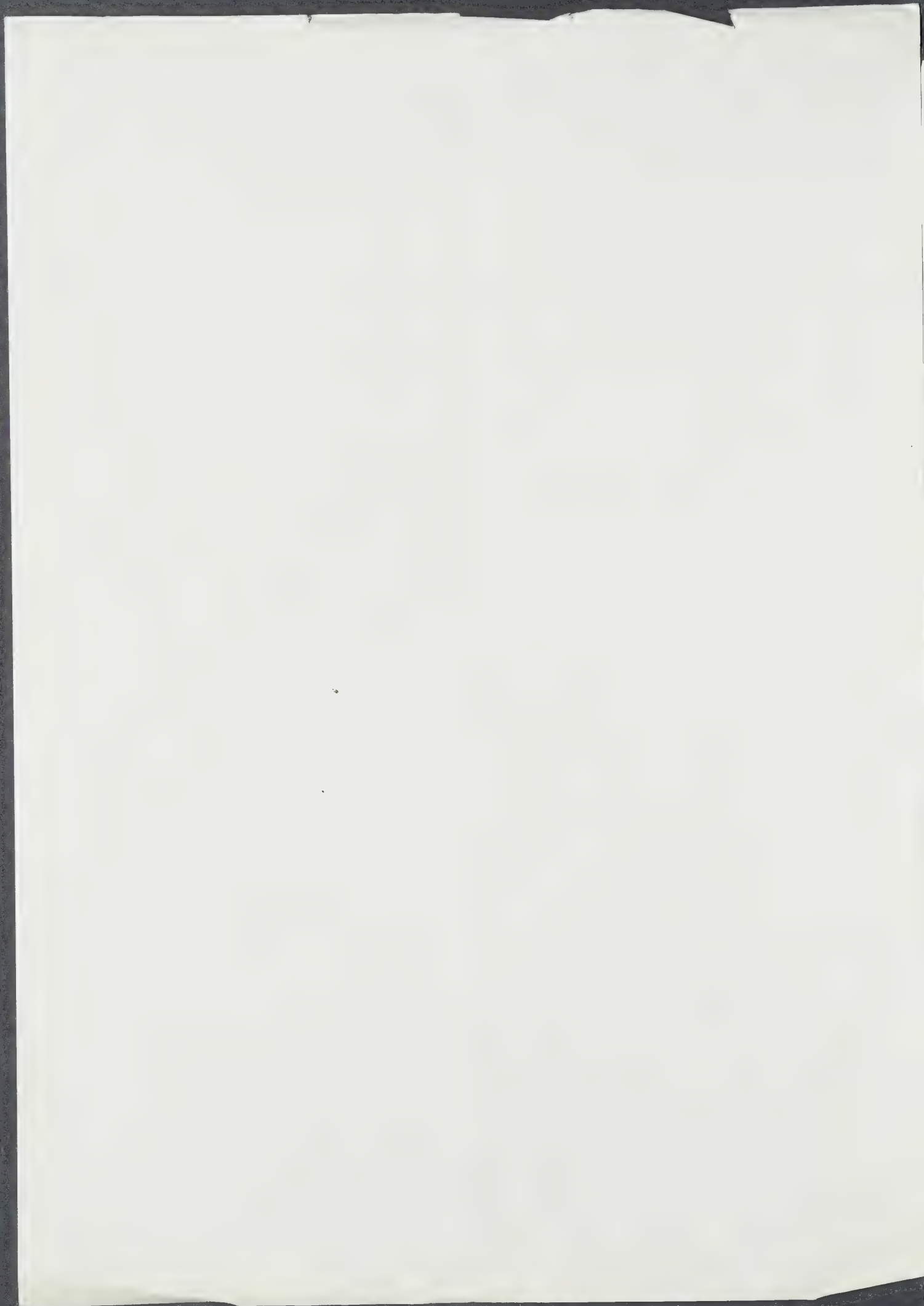
Ob das Bild von Dauer nicht doch die Königin von Saba von Salomon darstellt?
Es fehlt das Spopha Pharaos. Dagegen weisen die Löwenthor in die Gestalten von
Ishar auf die Stelle in Könige I.

Was in "Gedächtnis bei Kapsellicht" Kat. N. 21 betrifft, so wissen Sie, dass meine
Ansicht nach der Kenntnis des Originals noch diejenige ist, die auch mein N. 118
in der Anmerkung S. 8 ausgedrückt ist.

Mit besten Wünschen für Sie u. Ihre Familie, sowie für die weitere Entwicklung
Ihrer Sammlung, Dr.

K. Baumbach







Chemists Helping Chemists in Research and Industry

aldrich chemical company, inc.

Dr. Alfred Bader
Chairman

March 4, 1988

Dr. Eric M. Zafran
Curator of Renaissance & Baroque Art
The Walters Art Gallery
600 North Charles Street
Baltimore, Maryland 21201-5185

Dear Dr. Zafran:

In response to your interesting letter of February 29th, enclosed please find a somewhat beat up photograph of my Singer. So many art historians have asked me for photographs of this painting that it is my last one, and the weather is just too cold to take this panel to the photographer. Unfortunately, the man who photographed this many years ago has retired. A good reproduction and discussion is presented in David McTavish's catalog, enclosed. Please note page 79.

I own another work by Lievens, also an early work, of practically the same size, and I enclose a brief discussion of it, and its reproduction.

The restorer who has worked on five of my six works by Lievens, and who removed the beret from the singer, is Mr. Charles Munch, Route 1, Bear Valley Road, Lone Rock, WI 53556, telephone 608-583-2431. He is a most helpful and knowledgeable man and will, I am sure, be happy to share with you whatever technical information he has.

I have read Ms. Gifford's essay with great interest. Are you now convinced that the Esther in Raleigh, North Carolina is indeed by Lievens? You will recall that you were in doubt some years ago, and so was I.

If both Lievens and Rembrandt had died in 1632, then I believe that Lievens would have been considered the greater artist. All you have to do is to look at that marvelous Job in Ottawa and Rembrandt's Mother that was sold at Sotheby's in New York on January 14th.

Best personal regards.

Sincerely,

Alfred Bader
AB:mnh
Enclosures





275

7-10

THE
MUSEUM OF
ART AND HISTORY
OF THE
CITY OF
NEW YORK

2493

THE LUTE PLAYER BY JAN LIEVENS:
 TECHNICAL AND STYLISTIC STUDY

by E. Melanie Gifford*

The technical examination of a painting by Jan Lievens (1607-1674) from his years of close association with Rembrandt van Rijn has confirmed attribution of the work. The examination clarifies the two painters' working relationship during their critically important early years. Compositional changes revealed by the study suggest that this work was painted and reworked during this period of Lievens' rapid artistic development.

Introduction

A newly discovered painting by Jan Lievens entered the collection of The Walters Art Gallery in 1973 [fig. 1]. The over life-sized profile study of a Lute Player wearing a green cloak over a yellow coat dominates its space in the galleries. Though this work has not been published in the Lievens literature,¹ it is a genuine and absolutely characteristic work from the late 1620's. These were the years of Lievens' close association with Rembrandt in Leiden. Much art historical consideration has been given to the influence the two young artists had on each other. Study of a work by Lievens illuminates our understanding not only of his own oeuvre, but that of the young Rembrandt as well.

Jan Lievens is today less often appreciated in his own right than as a counterpoint to Rembrandt's early work. However, the view of him as Rembrandt's first student is now outdated. Lievens was an artistic prodigy. He was a year younger than Rembrandt, but by the age of eight he was apprenticed to Joris van Schooten in his home of Leiden. At ten he was sent to Amsterdam where he studied for two years with the famous Pieter Lastman. At this time, five years before Rembrandt's apprenticeship with Lastman, the older boy was still a student at the Leiden Latin School. Lievens returned to Leiden in 1619 as an independent painter. Rembrandt joined him there when his apprenticeship was completed around 1623.²

While it is not certain that the two painters shared a studio they certainly worked closely. They shared models³ and may have sat for each other.⁴ In his autobiography of 1629 or 1630 Constantijn Huygens, secretary to Prince Frederick Hendrick, speaks of visiting the two young artists together and is generous in his praise.⁵ Their close association ended in 1631 or 1632 when Lievens went to England and Rembrandt moved to Amsterdam.⁶

The artistic relationship between the two painters during the Leiden

*Associate Conservator of Paintings, The Walters Art Gallery, 600 N. Charles St., Baltimore, MD 21201

years is complex. It is certain that Rembrandt did not overshadow Lievens; at the start Lievens was the more established artist. Their work was confused as early as 1632 when an inventory of the Stadt-holder's collection included a Simeon "by Rembrandt or Jan Lievensz."⁷ As current art historical scholarship considers this period the oeuvres of the two are being redefined. The Feast of Esther (Raleigh, The North Carolina Museum of Art) was long attributed to Rembrandt, then proposed as a joint work, and is now generally accepted as the work of Lievens.⁸

Lievens and Rembrandt certainly influenced each other and often treated the same themes in their paintings. Lievens' small oil sketch on panel of Samson and Delilah (Amsterdam, Rijksmuseum) is related to his painting of the same subject and served as a starting point for Rembrandt's small panel⁹ (Berlin, Gemaldegalerie). A comparison of Rembrandt's work with Lievens' larger canvas of the subject (also in Amsterdam) is illuminating when considering Huyg ns' description of their somewhat different aims: "From his youthful spirit Lievens breathes forth nothing except what is great and magnificent and he equals the size of the objects of his painted forms not as willingly as he exceeds it. Rembrandt, completely wrapped up in his activity, loves to work with a small canvas and present an effect by condensation."¹⁰ Rembrandt's small painting presents full figures in a well-conceived space. A delicate brushwork and tiny scratched-in details create the play of light on precisely described materials. Lievens' canvas is dominated by over life-sized half-figures in a shallow space. Rather than dwelling on surface detail, the broad brushwork defines the rounded mass of the figures.

Rembrandt's painting techniques have perhaps been studied more than those of any other painter. This wealth of insight into how he achieved his artistic aims, and especially the information on the Leiden years published in the Corpus of Rembrandt Paintings, Vol. 1,¹¹ is enhanced by study of Jan Lievens' working methods from the Leiden years. Such comparisons help to define which practices the two shared and where their techniques diverged in achieving their different effects. This preliminary examination of the Walters' Lute Player is one step toward such study.

The painting's provenance reveals only that it was in the collection of James Murnaghan in Dublin until 1973, when it was given to the Walters Art Gallery by Dr. Francis Murnaghan. Further research may reveal a history which explains the lack of notice by Lievens scholars. The attribution was based on the figure's similarity to Lievens' "round, inflated forms,"¹² and to a reference in an estate inventory of 1648 to a Lute Player by Jan Lievens.¹³ It was strengthened when cleaning in 1975 revealed the absolutely typical monogram "I.L." at the lower left. Several pentimenti in the painting chart the development of the composition and make this clearly an original autograph work, rather than a copy or studio replica.

Materials and Techniques

This study of the Lute Player suggests that Lievens' working methods and materials show marked similarities to Rembrandt's early works as described by Ernst van de Wetering in the Corpus of Rembrandt Paintings.¹⁴ Whether these were common to all Dutch painters of the late 1620's or were limited to a smaller group cannot be established without further study of both Lievens and contemporary artists. But many of the shared traits can probably be attributed to the procedures in Pieter Lastman's studio and to the supplies available in Leiden. Differences in painting technique can often be ascribed to the two young painters' differing artistic aims.

The Lute Player was closely examined under magnification, with x-radiographs, and with ultraviolet and infrared illumination. A limited number of paint samples were taken. Paint cross sections were studied microscopically by reflected light. Pigments in dispersed paint samples were identified by polarizing light microscopy. Pigment identification was confirmed by studying the cross sections with a scanning electron microscope equipped for x-ray fluorescence to identify the elemental composition of each layer. Preliminary medium identification was made using biological stains.

The support of the Walters painting is a thin oak panel measuring 92.7 x 78.7 cm. The format fits into the next-to-largest panel size category identified by van de Wetering in early Rembrandts.¹⁵ The ground is extremely thin and difficult to see with the naked eye. In cross sections it appears as two layers. The lower part is pure chalk in a glue medium. The upper part is a very thin oil paint layer (12-17 μ) of chalk, white lead, and an earth. This structure is very similar to Rembrandt's work of this period, with a chalk ground and a primuersel, or ground-toning imprimatura, of white lead and earth. Distinguishing these two very thin layers is difficult and this may explain the absence of chalk in Rembrandt's primuersel as van de Wetering reports it. If Rembrandt acquired pre-primed panels from a commercial supplier, as he suggests, Lievens probably acquired his from the same source.¹⁶

No trace of underdrawing has been detected on early Rembrandts and none was observed on this painting. A monochrome deadcoloring in a transparent brown paint like that used by Rembrandt was observed. The brown was used to broadly sketch in the hair, then curls were loosely indicated on top with the underpaint serving as a mid-tone. Because Lievens reworked the costume, the extent of this monochrome deadcolor in the drapery cannot be estimated. Pigment analysis indicated that this paint is primarily composed of a dark brown earth (probably umber since manganese was detected by x-ray fluorescence). The presence of a very few particles of azurite may support van de Wetering's theory that oil from a brush-cleaning jar was reused, but could also be simply random contamination. Under high magnification this layer shows a minute traction crackle very similar to that observed on early Rembrandts. It seems likely that in Rembrandt's and Lievens' early works the composition of this brown underpaint was virtually identical.¹⁷

As Rembrandt does through most of his Leiden paintings, Lievens applies his paint directly. Colors are mixed and laid on in a single layer rather

than being built up in a complex series of glazes and scumbles. Neither artist seems to use an isolating layer before reworking a passage. Both occasionally scratch into wet paint to reveal a lower layer.

Lievens' limited palette for the Lute Player includes yellow ochre and lead tin yellow. The reds include red earth and vermilion. The green is a mixture of primarily yellow ochre and azurite with lead tin yellow and umber. Carbon black, and white lead complete Lievens' palette. The full range of his pigments can be found on Rembrandts from the Leiden years as well.¹⁸

A number of differences exist between the Lute Player and Rembrandt's early technique that seem to relate to the scale on which Lievens was working. He created a massive figure with broad generalized forms. He was essentially disinterested in the surface detail and variety of texture Rembrandt was exploring. This painting shows no examples of the occasional layered paint structure found in Rembrandt details. There are no striped fabrics with a pattern of transparent glazes: Rembrandt uses scratch marks in wet paint as a delicate and suggestive textural variation; the contour of smaller forms is sometimes defined by a wandering calligraphic line. Lievens' Lute Player has scratched paint in two places, but both are areas of the artist's reworking. One section of the hair and a section of flesh at the temple were revised after those passages were completed. To recreate the spontaneity of his first working-up he scratched through the solid paint of his revisions to create new curls showing the color of paint below. The regular pattern of these scratches seems characteristic of Lievens. The handling of the hair and beard in his Study of an Old Man in Braunschweig shows the same parallel curls.

Compositional Changes and Dating

Placing a new painting within Lievens' chronology is not easy. Unlike Rembrandt he dated very few paintings. Until 1631, the end of the Leiden period, paintings can be dated only by outside reference points and within a still disputed stylistic chronology. The Lute Player does, however, have affinities with several works from the later Leiden years.

The earliest accepted paintings are half-figure compositions which are very conscious of Utrecht Caravaggism both in their subject matter and chiaroscuro. Lievens' undated Boy Blowing on Coals is usually placed soon after its prototype, Terbruggen's Boy Lighting a Pipe, dated 1623. The Lute Player almost certainly postdates the Boy Blowing on Coals. The handling is looser and more suggestive. The restrained lighting more successfully suggests the mass of the figure.

When he painted the Walters work Lievens was still conscious of Utrecht prototypes. Terbruggen's musicians are a source not only for the Lute Player but also for the paintings of a bass singer and a flute player mentioned in inventories cited by H. Schneider.¹⁹ By 1631, the year of the signed and dated Alexander and Aristotle (Malibu, The J. Paul Getty Museum) he was developing a more monumental style. This double portrait of Prince Charles Ludwig of the Palatinate and his governor in the guise of a history painting²⁰ lives up to Huygens' account of Lievens' youthful ambitions. The space is more successfully developed than the Walters painting, where the figure stands in abrupt profile against an empty background.

The Lute Player must be very close in date to Lievens' large Samson Betrayed

by Delilah. This affinity further supports the attribution and helps to suggest a more specific date between 1623 and 1631. The use of outsized profile figures in a shallow space is similar. The triangular mass of Samson and Delilah resting in the lower right corner is very like that of the musician. The simple forms are defined by broad brushwork. The facial types are so close that Delilah herself could almost have been painted from the same model as the musician. Comparison of an x-ray detail of the face with the x-ray of Delilah published by Burroughs²¹ shows a very similar build-up of paint. In each the flesh around the eye socket is sketched out with quick broad strokes which meet in a peak above the eyebrow. The Corpus of Rembrandt Paintings places Lievens' large Delilah somewhat before his small oil sketch of the same subject from 1627/8 with its more sophisticated space peopled by full figures.⁹ Thus the Delilah and the Lute Player would date to approximately 1626.

A number of pentimenti in the Lute Player point to changes of the costume and the composition. These changes reflect Lievens' rapid development during the Leiden years and help to further date the work. The painting must have been started around 1626 and revised later in the decade.

In a pentimento below the musician's wrist abrasion to the dark background reveals a line of impasto running diagonally toward the lower left. At high magnification it is clear that this is a pink-colored paint and that traces of the same paint can be seen under the lower section of the painting through losses in the green cloak and the dark background, and at the lower edge of the panel. This pink layer appears directly above the primuersel in cross sections taken from two areas of the green cloak (samples 725 and 727) and from the yellow sleeve (sample 726). In the cross section from the shoulder (727) a tan layer appears between the pink paint and the green layers.

It seems likely that when the painting was begun in 1626 the figure wore a single pink garment with a flowing sleeve which ended in the line of impasto visible at the lower left. This is the pink layer, and the tan layer in one sample may represent a shadow in this garment.

Another detail also suggests a more dramatic costume when the painting was begun. At the back of the white kerchief and collar lies a brownish section which must be the only paint from the first version now visible in that area. Its lower edge may suggest a narrow rolled form. Under the middle of the kerchief, against the figure's neck, a small impasted round form can be seen in the x-ray and in raking light. On the x-ray the highlights in the area corresponding to the kerchief are a little smoother and more solid than those in the upper paint layer. These details could possibly suggest that the figure first wore a gorget, or armored collar, with a rolled lower edge, smoothly highlighted surface, and at least one rivet on the neck section. In this case the costume's flowing robe and gorget would have been a fanciful costume not unlike Lievens' Portrait of a Young Man in Edinburgh. Though Terbruggen's musicians do not wear armor his soldiers in gaming scenes, which Lievens must have known, wear breast plates and similar gorgets.

The present green and yellow costume has also undergone change. A gray green with a different pattern of brushwork can be seen through gaps in the present green cloak, and a golden yellow can be seen below the present bright yellow sleeve at the edge of the form. These layers appear in cross sections 727 and 726 respectively as green and yellow paints of

somewhat different composition than the upper green or yellow. At this time it is unclear whether this intermediate green and yellow layer was a schematic dead coloring used to block out the painter's planned alteration of the costume, or whether it should be interpreted as the second of three different costumes.

Another compositional change is in the position of the lute and hand. The earlier outline is clearly visible in specular reflection and in the x-ray. In the first version the lute was held more upright, its neck running almost vertically and more of the body showed to the left of the musician's arm. In that version both the lute and the sleeve extended considerably into what is now a void at the lower left. The resulting composition would have been somewhat more symmetrical, and less striking than the present one where the triangular figure is pressed against the painting's boundaries at the lower and right edges.

The results of this technical examination may be of further help in dating the Lute Player. The painting is closely related to the Delilah of about 1626 in the handling of the paint, especially in the face, and in the strong profile contour of the figure. This study suggests that the first version of the musician's costume was a full robe in a bright pink, perhaps with a gorget at the neck. Bright pinks like those seen in Rembrandt's Anna and Tobit with the Kid (Amsterdam, Rijksmuseum) or Christ Driving the Moneychangers from the Temple (Moscow, Pushkin Museum of Fine Arts) probably derive from Pieter Lastman's work. These bright colors seem to disappear from Rembrandt's work during the year 1627. If the same is assumed to be true for Lievens (without considering here which painter initiated the change) the proposed date of 1626 seems acceptable for the first version of the Lute Player. The green and yellow of the present painting liken it to the more restrained coloring of later works by Lievens like the Alexander and Aristotle of 1631. This connection implies that the costume might have been revised toward the end of the 1620's, several years after the first version was painted.

Conclusions

Jan Lievens' Lute Player is an original and characteristic work, from the middle of his years in Leiden with Rembrandt. Most of the materials and techniques are in common with Rembrandt's. This similarity is probably due in part to the fact that both painters trained in the studio of Pieter Lastman. During this period of close association they must have used the same suppliers and their influence on each other must have been technical as well as stylistic. Where Lievens varies from the shared procedures it is to reinforce his vision of a simple space with grand figures reduced to their essential forms. Compositional changes reflect Lievens' search for satisfying arrangements of monumental figures. The change in costume from a flowing pink robe with an armored collar to a simpler green cloak and yellow coat charts a transition from vivid colors to cooler, more muted schemes which Lievens shares with Rembrandt.

7

Paint Cross Sections

Unless noted, pigment identification confirmed by x-ray fluorescence on cross section and by polarized light microscopy of corresponding dispersed paint samples.

major components *minor components*

<p>#725 green cloak, lower edge (1.6 x 27.7 cm)</p> <ul style="list-style-type: none">v) bright green (29μm): azurite, earth, Inc. umber, <i>lead tin yellow</i>,^A white leadiv) gray/green (12μm): azurite, lead tin yellow,^A umber, white leadiii) pink (17μm): white lead, vermillion, red earth, black^Aii) tan (<i>primuersel</i>) (17μm): chalk, earth, white lead^Ai) off-white (ground) (41μm): chalk
<p>#726 yellow coat, shoulder (29.4 x 52.1 cm)</p> <ul style="list-style-type: none">vii) yellow repaintvi) varnishv) light yellow (52μm): white lead, lead tin yellow, <i>yellow earth</i>, black^Aiv) golden yellow (52μm): yellow earth, lead tin yellow, white lead, black^Aiii) pink (29μm): white lead, vermillion, red earthii) tan (<i>primuersel</i>) (fragment: 23μm): chalk, earth, white lead[missing: i) chalk ground]
<p>#727 green cloak, shoulder (36.5 x 51.7 cm)</p> <ul style="list-style-type: none">vii) bright green (41μm): azurite, earth, Inc. umber, <i>lead tin yellow</i>,^A white leadvi) gray/green (23μm): azurite, lead tin yellow, umber, white leadv) light green (12μm): azurite,^B white lead,^B earth,^B Inc. umber^Biv) tan (12μm): earth, Inc. umber^Biii) pink (52μm): white lead, vermillion, red earthii) tan (<i>primuersel</i>) (fragment: 12μm): chalk, umber, white leadi) off-white (ground) (fragment: 29μm): chalk
<p>#728 flesh, cheek (62.5 x 51 cm)</p> <ul style="list-style-type: none">iv) pink (fragment: 5μm): white lead, vermillion, red earthiii) pink (29μm): white lead, vermillion, red earthii) tan (<i>primuersel</i>) (fragment: 5μm): chalk, earth, white lead[missing: i) chalk ground]
<p>#739 dark gray background, right edge (66.9 x 76 cm)</p> <ul style="list-style-type: none">iv) mixed dark layer (23μm): earth, Inc. umber, black,^A vermillion, white leadiii) brown (monochrome deadcolor) (15μm): umber, azurite, white leadii) tan (<i>primuersel</i>) (12μm): chalk, umber, white leadi) off-white (ground) (6μm): chalk

^A Identified only in dispersed samples by polarized light microscopy.

^B Identified only by observation of cross section, confirmed by x-ray fluorescence.

REFERENCES

¹ Selected references on Lievens:

- K. Bauch, "Zum Werk des Jan Lievens," Pantheon 25 (1967): 160-170, 259-269.
_____, "Rembrandt und Lievens," Wallraf Richartz Jahrbuch 11 (1939): 239-268.
Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museen, Jan Lievens: Ein Maler im Schatten Rembrandts, September 6 - November 11, 1979.
A. Bredius, Künstler Inventare, (The Hague, 1915-1922) vol. 1: 186-227.
H. Schneider, Jan Lievens, sein Leben und seine Werke, (Haarlem, 1932);
reprint ed. with supplement by R.E.O. Ekkart, (Amsterdam 1973).

The only publication to date on the Walters' painting: Edgar Peters Bowron, "Two Rembrandtesque Paintings," The Walters Art Gallery Bulletin 29, no. 7 (April 1977): [2-3].

² Jan Jansz. Orlers, Beschrijvinge der Stadt Leyden, 2nd ed., (Leiden, 1641). Translation of passage on Lievens in: Gary Schwartz, Rembrandt and his Paintings [unpublished manuscript, 1984]. Translation of passage on Rembrandt in: W. Strauss, ed., The Rembrandt Documents, (New York, 1979): 216-217.

³ The model in Rembrandt's Jeremiah Lamenting the Destruction of Jerusalem (Amsterdam, Rijksmuseum) may be the same as that of Lievens' Job (Ottawa, The National Gallery of Canada).

⁴ The young man of the portrait in the Daan Cevat collection may well be Rembrandt as suggested in the Braunschweig catalogue, pp. 72-73. Compare with the Rembrandt Self Portrait in the Hague (Mauritshuis).

⁵ A. H. Kan, De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven (Rotterdam, 1946): 78-83.

⁶ Orlers, Beschrijvinge der Stadt Leyden
Strauss, Rembrandt Documents: 78, 87.

⁷ Strauss, Rembrandt Documents: 71.

⁸ Summary of the attribution history in J. Bruyn et al, A Corpus of Rembrandt Paintings, Vol. 1: 1625-1631: 452-453.

⁹ Bruyn et al, Corpus: Vol I persuasively argue these attributions and the sequence of execution: 254-255, 442-444.

¹⁰ Strauss, The Rembrandt Documents: 71.

¹¹ Bruyn et al, Corpus: Vol. 1, Chapter II: "Painting Materials and Working Methods" by Ernst van de Wetering: 11-33.

This is based on analysis by Karin Groen: "Schildertechnische aspecten van Rembrandt's vroegste schilderijen," Oud Holland 91 no. 1/2 (1977): 66-74.

¹² J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, Dutch Art and Architecture 1600-1800, (Harmondsworth, 1966): 85.

¹³Schneider, Jan Lievens: 122, no. 122.

¹⁴van de Wetering, "Painting Materials and Working Methods"
Technical references to paintings by Lievens appear in Bruyn et al,
especially pp. 439-460, and in "Element distribution in cross-sections of
paintings studied by x-ray macroprobe," by N. Stolow, J. F. Hanlan, and
R. Boyer, Studies in Conservation 14 no. 4 (1969): 139-151.

¹⁵van de Wetering, "Painting Materials and Working Methods": 14.

¹⁶ibid.: 17-20.

¹⁷ibid.: 20-24.

¹⁸Groen, "Schildertechnische aspecten van Rembrandts vroegste
schilderijen".

¹⁹Schneider, Jan Lievens: 122, no. 120, 121.

²⁰Arthur K. Wheelock, Jr., entry in Gods, Saints and Heroes: Dutch
Painting in the Age of Rembrandt, (Washington, D.C.: 1980): 156-157.

²¹Alan Burroughs, Art Criticism from a Laboratory (Boston: 1938): fig. 64.

Acknowledgements

I am grateful for the use of the equipment at the Electron Microscope
Central Facility of the University of Maryland, and to the Manager,
M. E. Taylor, for his help. I wish to thank Arthur K. Wheelock, Jr.,
Curator of Dutch and Flemish Paintings of the National Gallery of Art,
who read and commented on a draft of this paper.



fig. 1 Jan Lievens The Lute Player (oil on panel, 92.7 cm x 78.7 cm)
monogram "J.L." at lower left. The Walters Art Gallery,
Baltimore, MD 37.2493 Gift of Dr. Francis Murnaghan.

Jan Simonsz. Pynas

5 *Joseph Accused by Potiphar's Wife* 1629

PROVENANCE

Wills Sale, Christie's, London, 10 February 1928 lot 110; bought by van Duren; purchased from Central Picture Gallery, New York 1977.

LITERATURE

K. Bauch *Der frühe Rembrandt und seine Zeit* Berlin 1960 p 258 note 96; *The Pre-Rembrandtists* intro. and catalogue by Astrid Tümpel, E.B. Crocker Art Gallery, Sacramento 1974 pp 25-26 and fig 26; *Aldrichimica Acta* 12, no 2 1979 (illus. on cover); *Gods, Saints and Heroes, Dutch Painting in the Age of Rembrandt* National Gallery of Art, Washington p 51, fig 6, p 148.

Jan Lievens

6 *A Man Singing*

PROVENANCE

Probably listed in the inventories of 22 July 1641 and 1651 of the collection of Claes Andriansz. van der Maes, Leiden (as *Een Musyck sanger van Jan Lievensz.*: A. Bredius, *Künstler-Inventare I*, 1915 p 215); W. Graham, London; his sale, Christie's, London 2 April 1886 lot 416 (as Anonymous); Macomber; Julius Weitzner; J. Reder, New York; Parke Bernet, New York 4 April 1973 lot 23; purchased at sale.

EXHIBITIONS

Royal Academy, London 1885 no 180 (as Anonymous); *Rembrandt and his Pupils*, North Carolina Museum of Art, Raleigh 1956 no 65 (illus.; as *Portrait of a Choirmaster*); Purdue, 1980 no 3 (illus.).

LITERATURE

H. Schneider *Jan Lievens, Sein Leben und seine Werke* Haarlem, 1932 p 363, no 120; H. Gerson, 'Twee Vroege Studies van Jan Lievens', *Oud Holland* 69, 1954 pp 179-180 (illus before cleaning); P.L. Grigaut, 'Rembrandt and his Pupils in North Carolina', *Art Quarterly* 19, 1956 p 410 (illus); K. Bauch 'Zum Werk des Jan Lievens (II)' *Pantheon* 25, 1967 p 261; *Art News* 68, no 3, May 1969 p 44 (illus; after cleaning); *Bader Collection* 1974 no 18 (illus.).

Rembrandt van Rijn

7 *A Man Writing by Candlelight* c 1627

PROVENANCE

Possibly Jan van Loon sale, Delft, 18 July 1736 no 26 ('Een Kaarsgezigte door Rembrandt van Ryn, h. 5 en een half d., br. 5 d.' [= 14.3 x 13 cm.]: A candlelight scene); possibly sale Amsterdam, 15 Apr 1739 no 88 ('Een Schryvend Mannetje, door denzelven [Rembrandt van Ryn]'): A man writing by the same [Rembrandt van Ryn]; J. van der Marck Ezn. sale, Amsterdam, 25ff. August 1773 no 261 ('Rembrandt van Ryn. Een zittend Mannetje, op Koper, h. 5½ x b. 5¼ duim [= 14.4 x 13.7 cm.] Hij is verbeeld zittende te Studeeren by een Kaars - ligt. Kragtig en fraay behandeld': Rembrandt van Ryn. A seated man, on copper. He is shown

sitting and studying by the light of a candle. Vigorously and finely done.); bought by Hellein or Elin; dealer J.B.P. LeBrun, Paris, 1790 (according to etching); his sale, Paris, 11 April 1791 no 56 ('Rembrandt van Ryn. L'intérieur d'une Chambre où l'on voit un Philosophe occupé à écrire. Il est éclairé par une lumière cachée. Il a la tête couverte d'une toque et est enveloppé d'un manteau. Sur la droite un globe terrestre, une imprimerie attachée contre la muraille, et autres accessoires, enrichissent ce petit tableau qui est du plus grand effet, et d'une belle harmonie. Nous l'avons gravé nous-mêmes dans notre ouvrage des maîtres Flamands, Hollandois et Allemands. Il paroitra avec le texte. Hauteur, 5 pouces; largeur, 5 C[uivre].' [610 francs to Le Brun]); Robert de Saint Victor, Rouen (according to J.B.P. LeBrun *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands II*, Paris - Amsterdam 1792 p 5); his sale, Paris, 26 November 1822 and 7ff January 1823 no 69. ('Par le même. [Rembrandt (Van Ryn)]. Un Philosophe, couvert d'un manteau et coiffé d'une toque, écrivant à la lumière, dans un intérieur meublé de quelques accessoires analogues au sujet. Pour tout éloge, nous dirons que ce savant échantillon est gravé dans la collection des peintres flamands et hollandais de feu M. Le Brun. B. [ois] (sic!) 1.5p.h 4p. [= 13.5 x 10.8 cm] (sic!)' [321 francs].); Dubois, Vienna; F.X. Mayer, Vienna; his grandson N. Mayer, Vienna; from whom purchased in 1959.

EXHIBITIONS

Wiener Künstlerhaus 1893; Rijksmuseum, Amsterdam, 1898 no 1; *Fiftieth Anniversary Exhibition* Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis 1965 (illus); Kalamazoo, 1967 p 14 (illus); Purdue, 1980 no 1 (illus; as 1628).

LITERATURE

J.B.P. Lebrun *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands II*, Paris-Amsterdam 1792 p 5 (illus opp. p 1, etching in reverse dated 1790) J. Smith *A Catalogue Raisonné of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters VII* (Rembrandt) London 1836 no 185; C. Blanc *Le trésor de la Curiosité* Paris 1857-58 II, pp 129-130; A. Bredius 'Kritische Bemerkungen zur Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung' *Zeitschrift für bildende Kunst* 10, 1898 p 166 ('Die allerfrüheste Zeit war durch das kleine Bildchen eines 'bei Kerzenlicht lesenden Alten' repräsentiert (Nr. 1, Fr. Xav. Mayer, Wien). Es stimmt ganz zu dem Berliner 'Geldwechsler', der 1627 datiert ist. Auch hier noch eine an Honthorst erinnernde Lichtwirkung, aber geschlossener und feiner. Die Ausführung ist noch sehr minutiös, Dou-artig, weshalb man auch schon einmal früher das Bild mit einer falschen Bezeichnung Dou's versehen hat.' T. v. Frimmel 'Ein Rembrandt aus der Galerie Le Brun' *Blätter für Gemäldekunde* 2, 1905 pp 21-23; W. Bode *Rembrandt* Paris 1897-1905 I, no 4 (illus) and introduction; W.R. Valentiner *Rembrandts Gemälde* (Klassiker der Kunst) Stuttgart-Berlin, 1909 p 14 (illus), W. von Wurzbach *Niederländisches Künstler-Lexikon* Vienna, 1906-10 p. 412; A.C. Coppier *Les Arts* 13, 1914 p 29 (illus) A. Moller *Die bedeutendsten Kunstwerke II*, p 114 (illus); C. Hofstede de Groot *A. Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century VI*, London 1916 p 153, no 240 (as c



bcc: Dr. C. Brown, Mr. C. Munch



Chemists Helping Chemists in Research and Industry

aldrich chemical company, inc.

Dr. Alfred Bader
Chairman

March 4, 1988

Dr. Eric M. Zafran
Curator of Renaissance & Baroque Art
The Walters Art Gallery
600 North Charles Street
Baltimore, Maryland 21201-5185

Dear Dr. Zafran:

In response to your interesting letter of February 29th, enclosed please find a somewhat beat up photograph of my Singer. So many art historians have asked me for photographs of this painting that it is my last one, and the weather is just too cold to take this panel to the photographer. Unfortunately, the man who photographed this many years ago has retired. A good reproduction and discussion is presented in David McTavish's catalog, enclosed. Please note page 79.

I own another work by Lievens, also an early work, of practically the same size, and I enclose a brief discussion on it, and its reproduction.

The restorer who has worked on five of my six works by Lievens, and who removed the beret from the singer, is Mr. Charles Munch, Route 1, Bear Valley Road, Lone Rock, WI 53556, telephone 608-583-2431. He is a most helpful and knowledgeable man and will, I am sure, be happy to share with you whatever technical information he has.

I have read Ms. Gifford's essay with great interest. Are you now convinced that the Esther in Raleigh, North Carolina is indeed by Lievens? You will recall that you were in doubt some years ago, and so was I.

If both Lievens and Rembrandt had died in 1632, then I believe that Lievens would have been considered the greater artist. All you have to do is to look at that marvelous Job in Ottawa and Rembrandt's Mother that was sold at Sotheby's in New York on January 14th.

Best personal regards.

Sincerely,

Alfred Bader
AB:minh
Enclosures



MOATTI

TABLEAUX ET DESSINS
ANCIENS • SCULPTURES
OBJETS D'ART



Jan LIEVENS

Leyde, 1607 - Amsterdam, 1674

PORTRAIT OF A BOY IN A PERSIAN COSTUME

c.1631

Oil on panel
68 cm x 51,5 cm

Provenance :

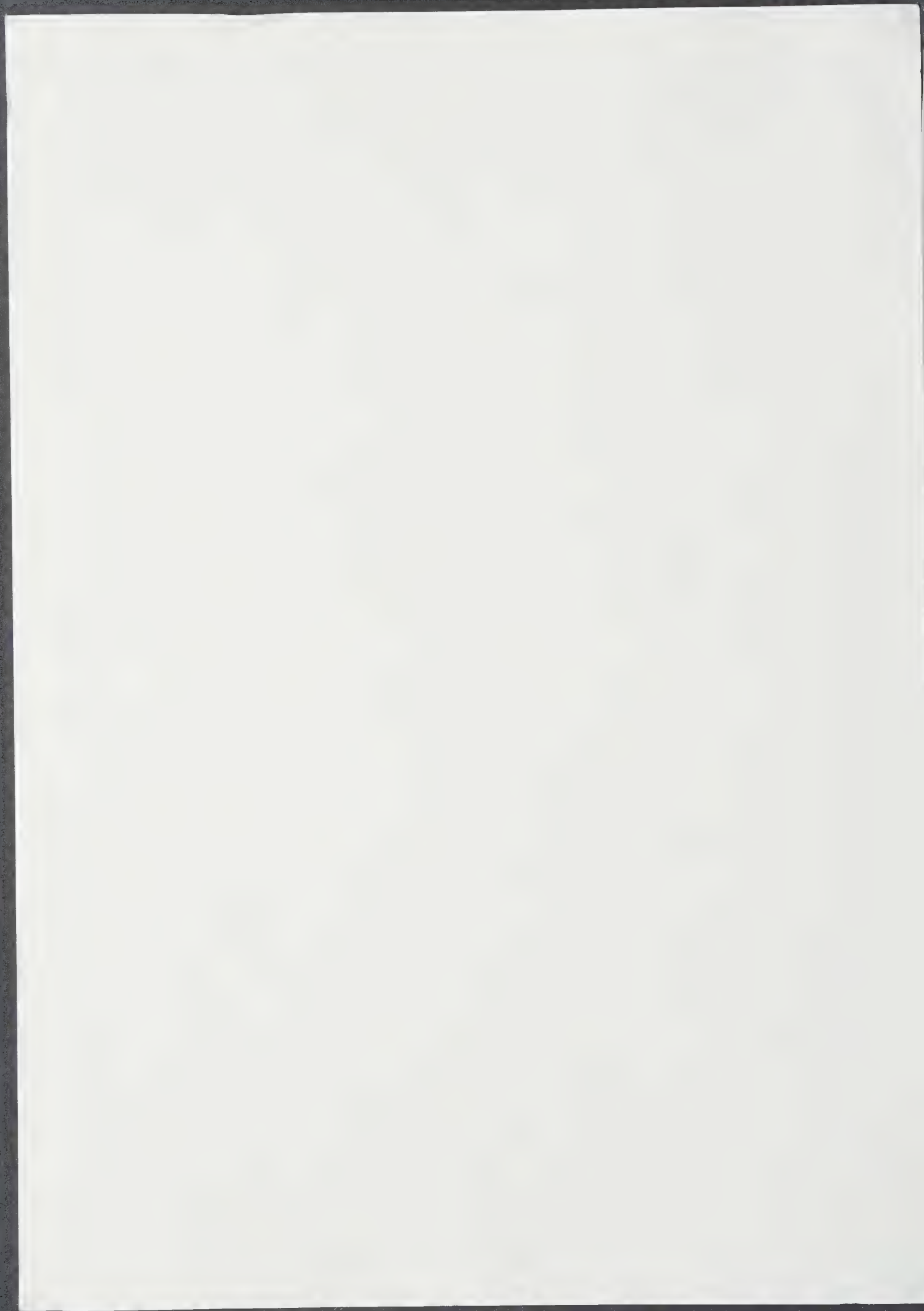
- Galerie Van Diemen, Berlin, 1924
- Collection S. Guttman, Berlin, puis Londres
- Par descendance dans la même famille

Exhibition:

- Galerie Van Diemen, Berlin, 1925, n°218
- Galerie Matthiesen, *Rembrandt's influence in the seventeenth century*, Londres, 1953, n°467, ill.

Literature :

- H. Schneider, *Jan Lievens*, Haarlem, 1932, pp. 29-30, n°153, p.131
- H. Goetz, "Persian and persian costumes in Dutch painting of the seventeenth century", in *Art Bulletin*, XX, n°3, 1938, p. 287
- H. Goetz, *The Burlington Magazine*, n°73, 1938, p.105
- K. Bauch, "Zum Werk des Jan Lievens", in *Pantheon*, XXV, 1967, p. 264, ill.
- H. Schneider et R.E.O. Elbart, *Jan Lievens. Seine Leben und seine Werk*, ed. revue, Amsterdam, 1973, pp. 29-30, n°153, p.131
- W. Sumowski, *Gemälde des Rembrandt Schüler*, Landau, 1983, vol. III, n°1265, p. 1802, ill n°1265, p.1904.







Subject: "Darstellung im Tempel" Nr.1
From: Schnackenburg.Ks@t-online.de (B. Schnackenburg)
Date: Tue, 10 Aug 2004 16:04:17 +0200
To: <baderfa@execpc.com>

DdW

Lieber Alfred,
allerbesten Dank für Deine erneute Sendung! Die Reproduktion des "Apostels Paulus" ist sehr gut, ich hoffe aber, daß irgendwann einmal ein gutes Schwarzweißfoto gemacht werden kann. Bei diesem Bild habe ich keine Schwierigkeiten, es wie Sumowski dem Bamberger Evangelisten-Zyklus anzuschließen und 1627 zu datieren. Von der "Darstellung im Tempel" besitzt Du erstaunlicherweise zwei Lievens-Gemälde, die beide fragmentiert sind! Sumowski Nr.1190, für dessen Foto ich mich sehr bedanke, ist sicher das spätere. Sumowskis Beurteilung der verschiedenen Exemplare und seine Datierung 1631 überzeugen mich. Die Kopie des intakten Zustands aus der Sammlung Cust wurde im RKD früher frageweise Salomon Koninck und Abraham van Dijck zugeschrieben. Mich interessiert besonders Deine frühere Fassung, Sumowski Band VI Nr. 2355. Darf ich auch hier um ein gutes Foto oder gar Ektachrom bitten? Wie sind die Farben? Spielt die Kombination Gelb-Orange eine Rolle? Wegen der Zuschreibung an Lievens habe ich nicht den geringsten Zweifel, aber zur Datierung eine etwas andere Meinung als Sumowski. Ich kenne bisher allerdings nur Reproduktionen.
In der Hoffnung, Dich mit meinen Wünschen nicht zu überfordern, verbleibe ich mit herzlichen Grüßen,
Bernhard

--

Dr. Bernhard Schnackenburg, datieren 10. August 2004
Tel.: 0100441-361-33074 Fax: 0100441-361-33073

This message scanned for viruses by Coreform

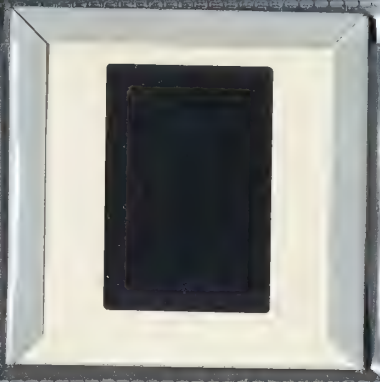




138-21389-?







(1)

1950

(2)

Jan Lievens Exhibition Proposal

Jan Lievens (1607-1674) remains one of the most fascinating and enigmatic Dutch artists of the seventeenth century. Daring and innovative as a painter, draughtsman and printmaker, Lievens created a number of memorable character studies, genre scenes, landscapes, formal portraits, and religious and allegorical images that were not only widely praised and highly valued during his lifetime but also today. Nevertheless, his posthumous reputation has never risen to a level commensurate with the quality of his individual works. This phenomenon is partly explained by the peripatetic character of his career, which began in his native Leiden, but which also included extended stays in London, Antwerp, and Amsterdam, and partly by the range of styles in which he worked. This exhibition will, for the first time, present an overview of the full range of Lievens' career, one that will allow a needed reassessment of his artistic contribution. It will include about 45 of his finest paintings, drawn from collections in England, Europe, and America (see attached), and a select group of his drawings and prints.

The exhibition, which is scheduled for 2008-2009, will be organized by Arthur Wheelock, Curator of Northern Baroque Painting at the National Gallery of Art, in conjunction with Laurie Winters, Curator of Earlier European Art at the Milwaukee Museum of Art, and Lloyd DeWitt, Assistant Curator of European Painting before 1900 at the Philadelphia Museum of Art, and Lievens scholar. The exhibition will be shown at the National Gallery of Art, the Milwaukee Museum of Art, and a third venue.



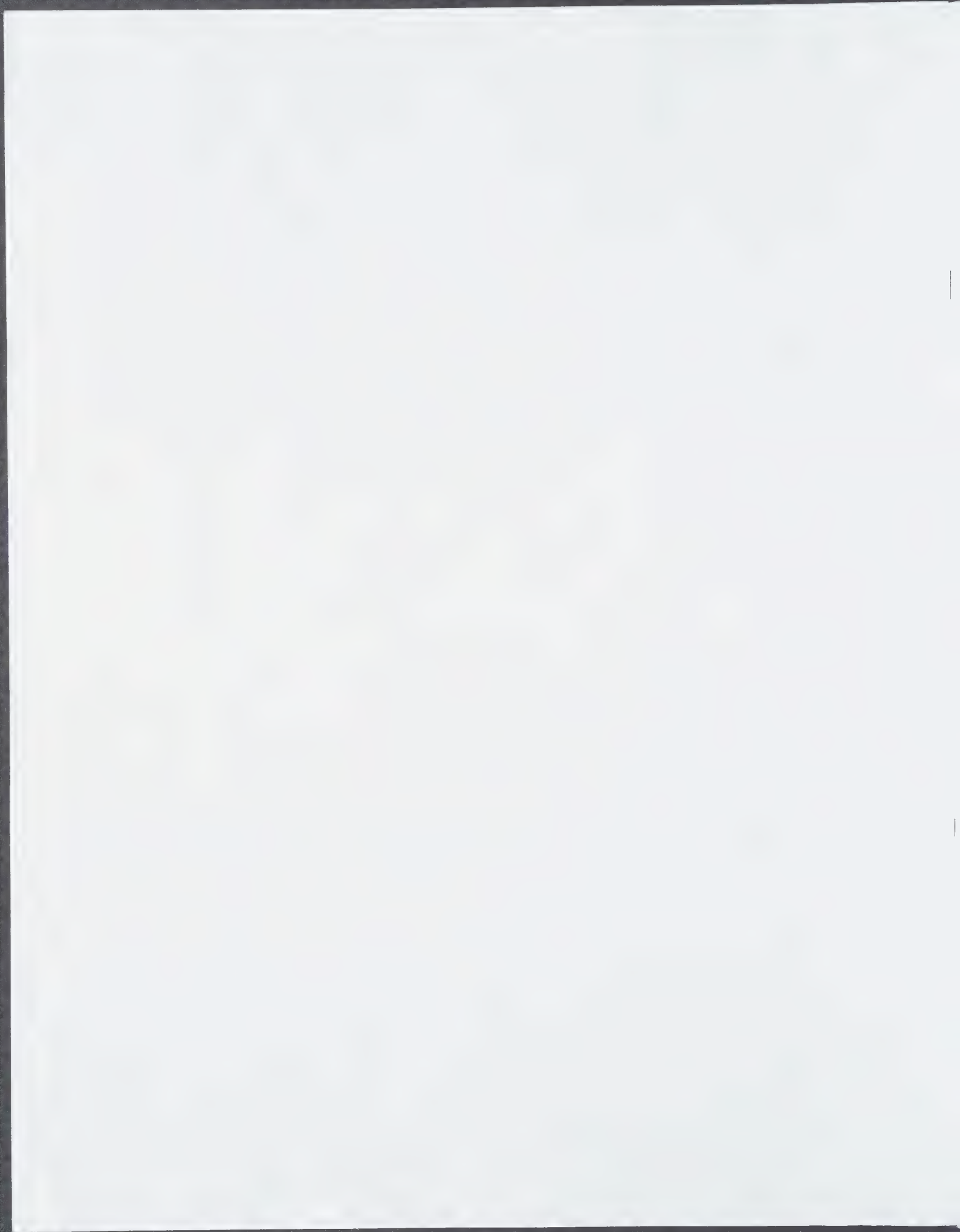
Jan Lievens Exhibition

PROPOSED LIST OF PAINTINGS IN CHRONOLOGICAL ORDER

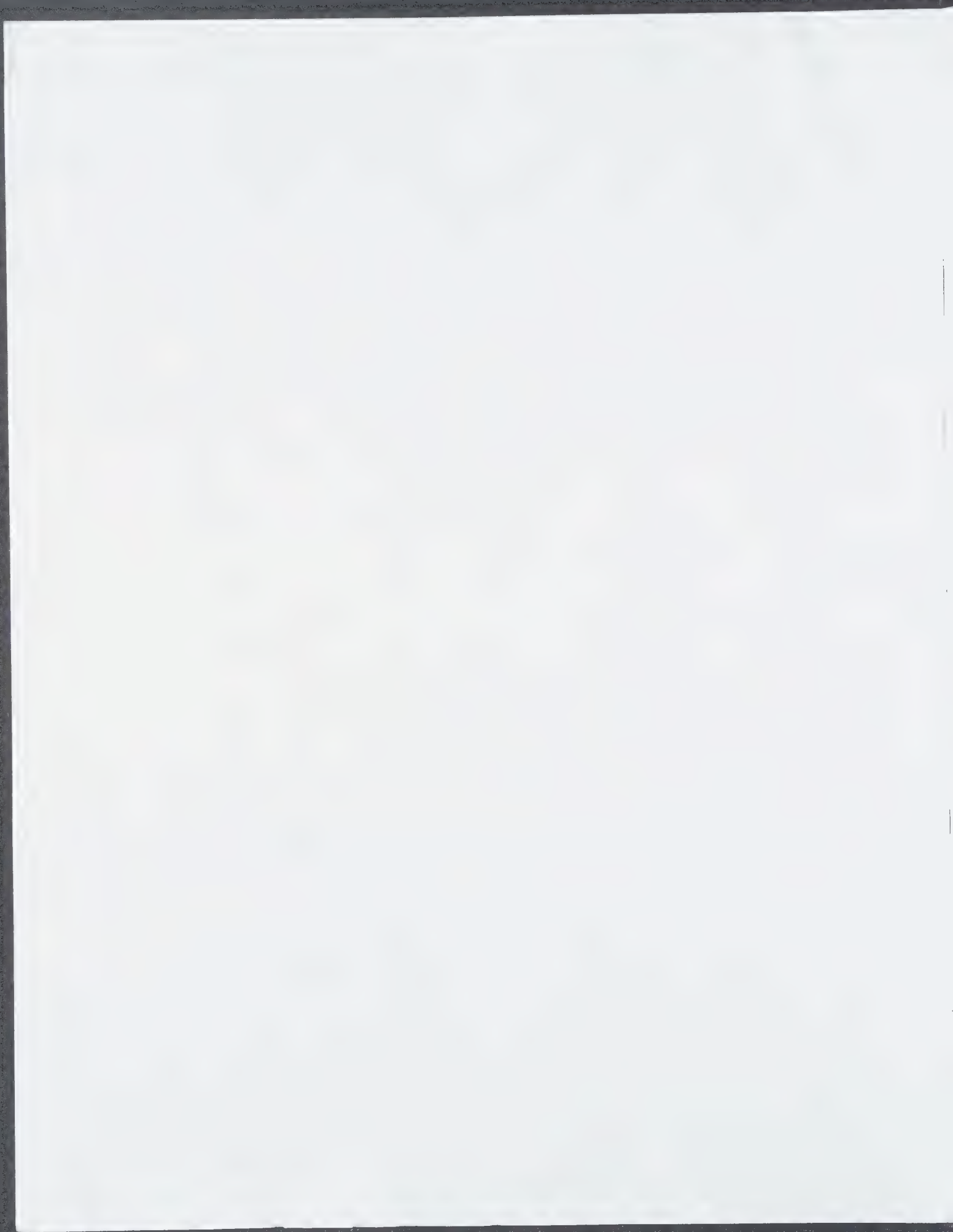
1. *Allegory of the Five Senses*. c.1624/5. Panel, 78.2 x 124.4 cm. Christies, New York, 31.5.1990, lot 146. Sum 1179, Sch. 107. (Present location??)
2. *The Feast of Esther*. c. 1625. Panel, 130.8 x 163.2 cm. North Carolina Museum of Art, Raleigh NC. (52.9.55) Sum. 1181.
3. *The Flagellation*. c. 1625. Panel, 106.6 x 74.5 cm. Fondation Aetas Aurea. Sum. 1220. Sch. 33. B9
4. *Pilate washing his hands*. c. 1625. Panel, 83.8 x 105cm. Lakenhal Museum, Leiden, Inv. 2195, on loan from ICN. B8
5. *Old woman reading (Sight?)*. c. 1625. Panel, 68.7 x 64.6 cm. John G. Johnson Collection, PMA. Sum 1214, Schneider XXXVIII.
6. *Young man blowing torch*. 1625. Panel, 82 x 64 cm. Muzeum Narodowe, Warsaw (Wil. 1526) B7
7. *The Four Evangelists*. c. 1626/7. Four panels, 91 x 78 cm. Residenzgalerie, Bamberg. Sum. 1230-1233. Sch.-Ekk. 353-355. B10-13
8. *The Apostle Paul*. C. 1626/7. Panel, 94 x 78 cm. Bader Collection, Milwaukee. Sum. 1229, Sch. XV.
9. *Sampson and Delilah*. Canvas, 129 x 110 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. (A 1627). Sum .1185, Sch. 13. B16
10. *Sampson and Delilah*. 1627/8. Panel, 27.5 x 23.7 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Sum. 1184.
11. *Profile Self-Portrait*. 1627/9. Panel, 50.5 x 39 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen. Sum 1258.
12. *Homo Bulla*. c. 1628. Panel, 100 x 72 cm. Musee des Beaux-Arts, Besançon, Sum. 1226, Sch. 113
13. *Portrait of Constantijn Huygens*. 1626-7. Panel, 99 x 84 cm. Musée de la Chartreuse, Douai, on loan to Rijksmuseum, Amsterdam. Sum. 1286, Sch. 243. B 17
15. *Vanitas Still-life*. c.1627. Panel, 91 x 120 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (A 4090). Sum. 1300.



16. *Oriental* ("Sultan Soliman"). c.1628. Canvas, 35 x 100.5 cm. Gemäldegalerie, Schloss Sanssouci, Potsdam. Sm. 1236, Sch. 152. (mentioned by Huygens)
17. *The Apostle Paul Writing to the Thessalonians*. c.1629. Canvas, 110.5 x 101.5 cm. Bremen, Kunsthalle (326-1911/10). Sum 1240, Sch.-Ekk. 357. B22 (from Apostle to tronie)
18. *A portrait of a young man with a white falling ruff and a black coat and cloak*. 1628-29. Canvas: 26 x 20 in / 66.2 x 51.6 cm. Richard Green, London
19. *Portrait of Rembrandt*. c. 1629. Panel, 57 x 44 cm. Daan Cevat, St. Peter Port. Sum. 1260. Sch. 264b. B19
20. *Bearded Old Man with Beret*. c. 1630. Panel, 53.5 x 46.3 cm. Kaufman Collection, Norfolk VA. (NGA) Sum 1253.
21. *Young Man, facing left*. c.1629. Panel, 83.5 x 49 cm. Jean-Luc Baroni.
22. *Lute Player*. c. 1630. Panel, 92.7 x 47.5 cm. Walters Art Gallery, Baltimore (37.2493). Sum. 2125, Sch. 122. (From Caravaggesque to new Leiden idiom in painting, could get the newly discovered Lakenhal *Violin Tuner* to illustrate the shift)
23. *Young Girl*. c. 1631. Panel, 61.5 x 48 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum (51.2977). Sum. 1267, Sch. 215
24. *Bust of an Old Woman*. c.1631. Panel, 61.3 x 47.3. Collection of H.R.H. Queen Elizabeth II, Windsor Castle. Sum. 2360.
25. *Charles Louis of the Palatinate and his tutor Wolrad von Plessen as Aristotle and the Young Alexander*. 1631. Canvas, 106 x 96 cm. J.P. Getty Museum, Los Angeles. Sum. 1186, Sch. 135. B28
26. *Young man in cape and turban*. Panel 67 x 51.8 cm. Kaplan Collection, New York. Sum. 1265, Sch. 153.
27. *Job on the Dungheap*. 1631. Canvas, 170 x 145 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. (4093). Sum. 1191, Sch. 20. B25
28. *Raising of Lazarus*. 1631. Canvas, 103 x 112 cm. Art Gallery and Museum, Brighton. Sum. 1193, Sch. 31. B26
29. *Christ on the Cross*. 1631. Canvas, 129 x 84 cm. Musée des Beaux-Arts, Nancy (94) Sum. 1245, Sch. 35. B27



30. *Susannah and the Elders*. Panel, c.1631. 41 x 41 cm. Dorotheum, 1.3.1994, lot 124. Sum. 1192 (location unknown)
31. *The Soothsayer (Don Juan and Pretiose?)* c.1631. Canvas, 161.2 x 142.3 cm. Gemäldegalerie, Berlin (II, 300). Sum. 1187. Sch. 136.
32. *Bathsheba Holding King David's Letter*. C. 1631. Canvas, 135 x 107 cm. T. and J. Cooney, Studio City, CA. Sum. 1189.
33. *Self-portrait*. c. 1631. Canvas, 112 x 97 cm. National Gallery of Scotland, Edinburgh (NG 1564). Sum. 1264, Sch. 283. B31
34. *Petrus Egidius de Morrion*. 1637. Panel, 83.5 x 59 cm. Szepmuveszeti Muzeum, Budapest (4311). Sum. 1288, Sch. 249.
35. *The Visitation*. c.1638. Canvas, 280 x 183 cm. Louvre, Paris (1431). Sum. 1196, Sch. 24.
36. *Greedy Couple Surprised by Death*. 1638. Panel, 77 x 90 cm. Melbury House, Lady Teresa Agnew. Sum. 1197.
37. *Pietà*. c. 1639. Canvas, 141 x 216 cm. Alte Pinakothek, Munich. Sum. 1200, Sch. 37. B36
38. *Moses tramples Pharoah's Crown*. c. 1639. Canvas, 114, x 175 cm. Musée des Beaux-Arts, Lille (Nr. 1056). Sum 1201, Sch. 10.
39. *Landscape with Willows*. C. 1640. Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia (Coll. F. Lugt).
40. *Evening Landscape*. Late 1630s. Panel, 28 x 48 cm. Gemäldegalerie, Berlin. Sum. 1304, Sch. 300. B41
41. *Landscape with Trees and Huts by a Lake*. 1635-40. Panel, 38.5 x 41 cm. Museum der Bildenden Künste, Leipzig (994). Sum. 1301, Sch. 304
42. *Landscape, With David Teniers II*. c.1640. Canvas, 74 x 154 cm. Fondation Aetas Aurea, Sch. 307.
43. *Abraham and Isaac offering the Ram*. c. 1640. Canvas, 180 x 136 cm. Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig (242). Sum 1199, Sch. 2. B35
44. *Portrait of a Young Man with Beret and Mantel in a Flower Wreath*. 1640. 50 x 60 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna. Sum. 1285.

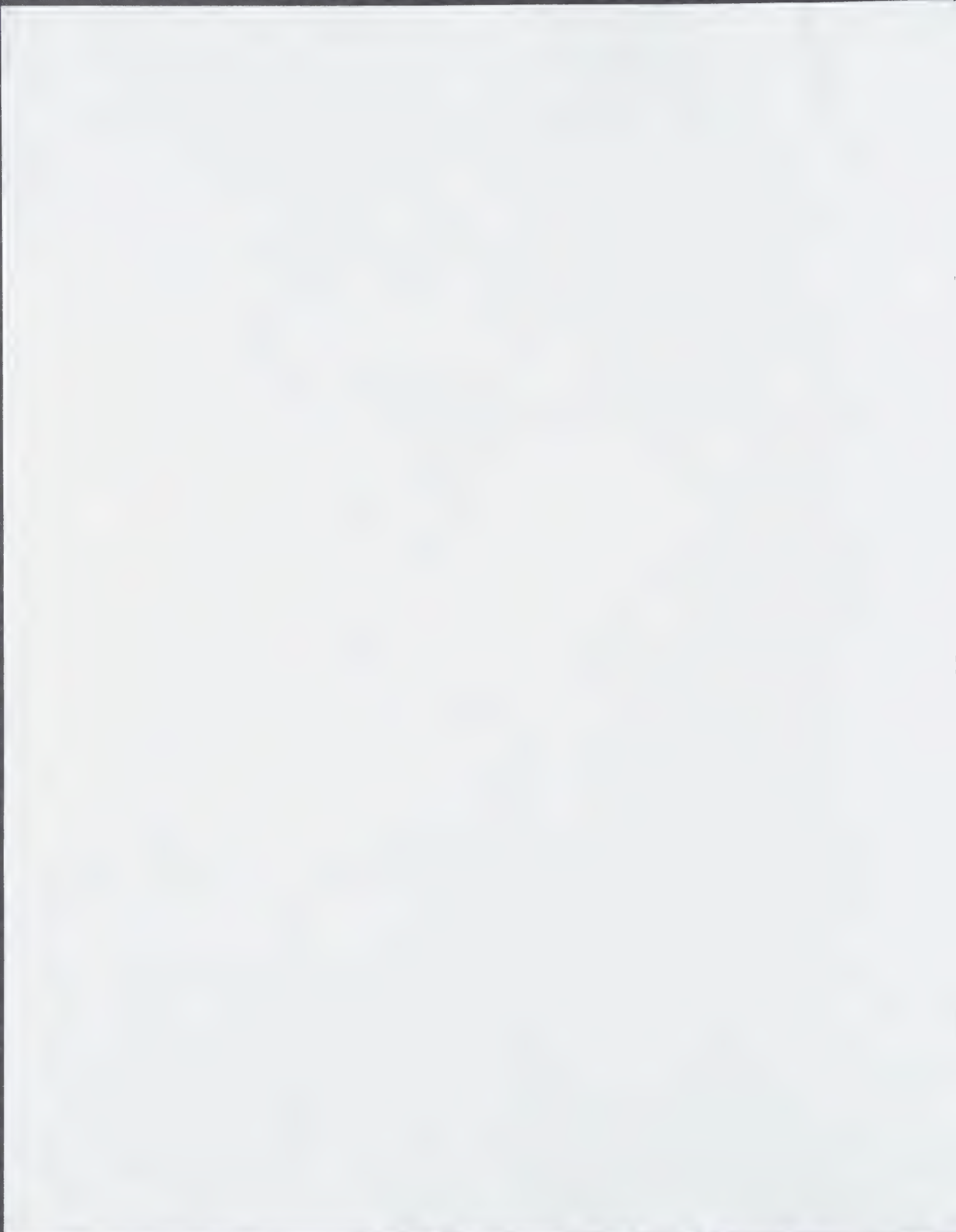


45. *Self-portrait*. c.1650. Canvas, 96.2 x 77 cm. National Gallery, London (2864). Sum. 1289, Sch. 248. B33
46. *Jacob Junius*. Mid 1650's. Canvas, 79 x 53 cm. Collection of Dr. Alfred Bader, Milwaukee.
47. *Sir Robert Kerr, First Earl of Ancram*. 1654. canvas, 62 x 52 cm. The Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, on loan from Marquess of Lothian. Sum. 1294, Sch. 244. B38
48. *Apotheosis of Peace*. 1652. 220 x 204 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Sum. 1207.
49. *Centurion of Capernaum asks Christ to heal his servant*. 1657. Canvas, 86 x 69 cm. Private Collection (Huys Jansen, 1992). Sum.2356. (newly discovered)
50. *Brinio raised on a shield*. 1661. paper on canvas, 60 x 58 cm. Amsterdam Historical Museum. Sum. 1212.
51. *Portrait of a Young Man*. 1660-65. Canvas, 100 x 81 cm. Krakow. (Sum. 1298)

Sum. = Sumouwski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. vols. I–VI. Landau, 1983.

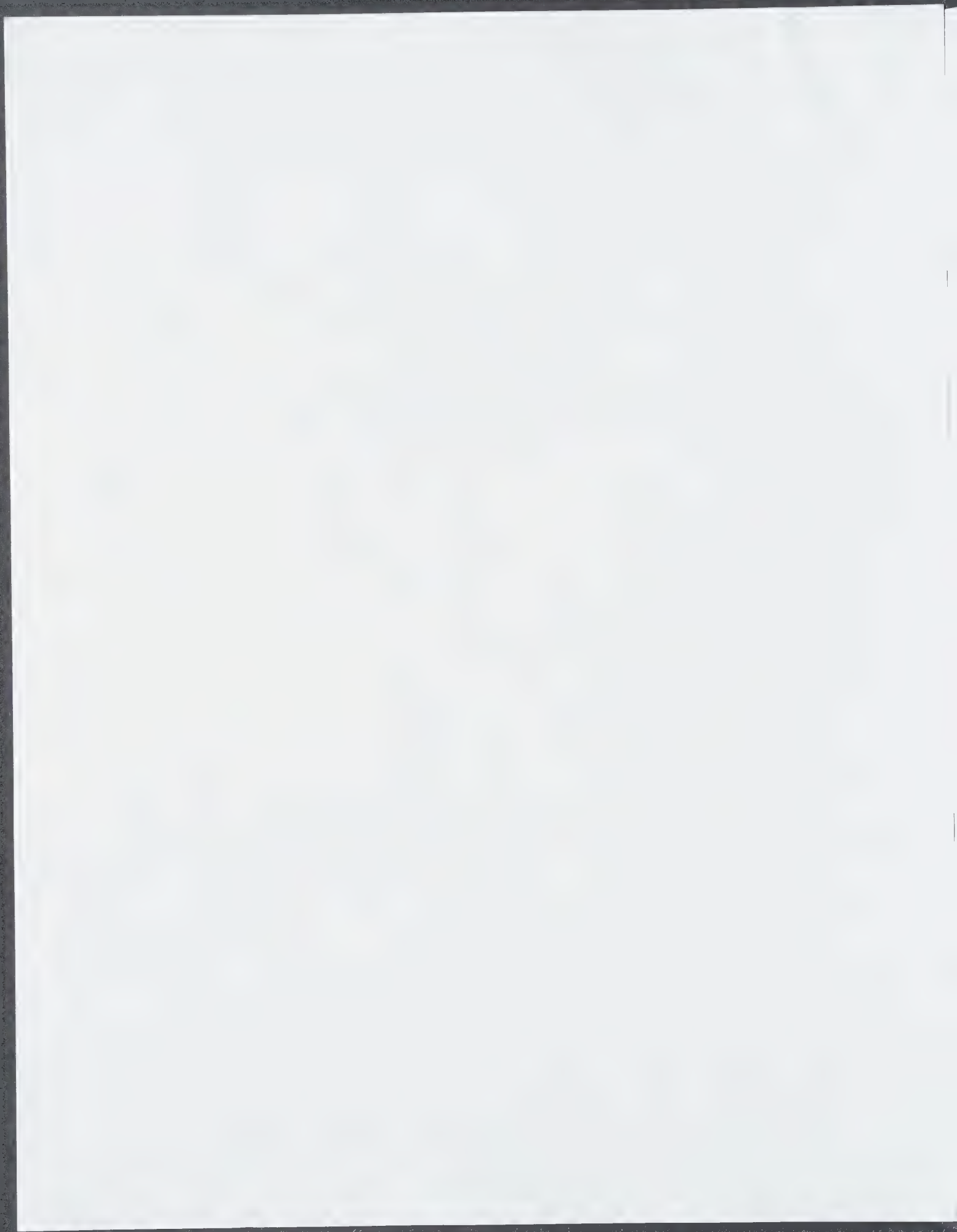
Sch. = Schneider, *Jan Lievens, sein Leben und seine Werke*. Amsterdam, 1973.

B = Braunschweig, *Jan Lievens, ein male rim schatten Rembrandts*. 1979.



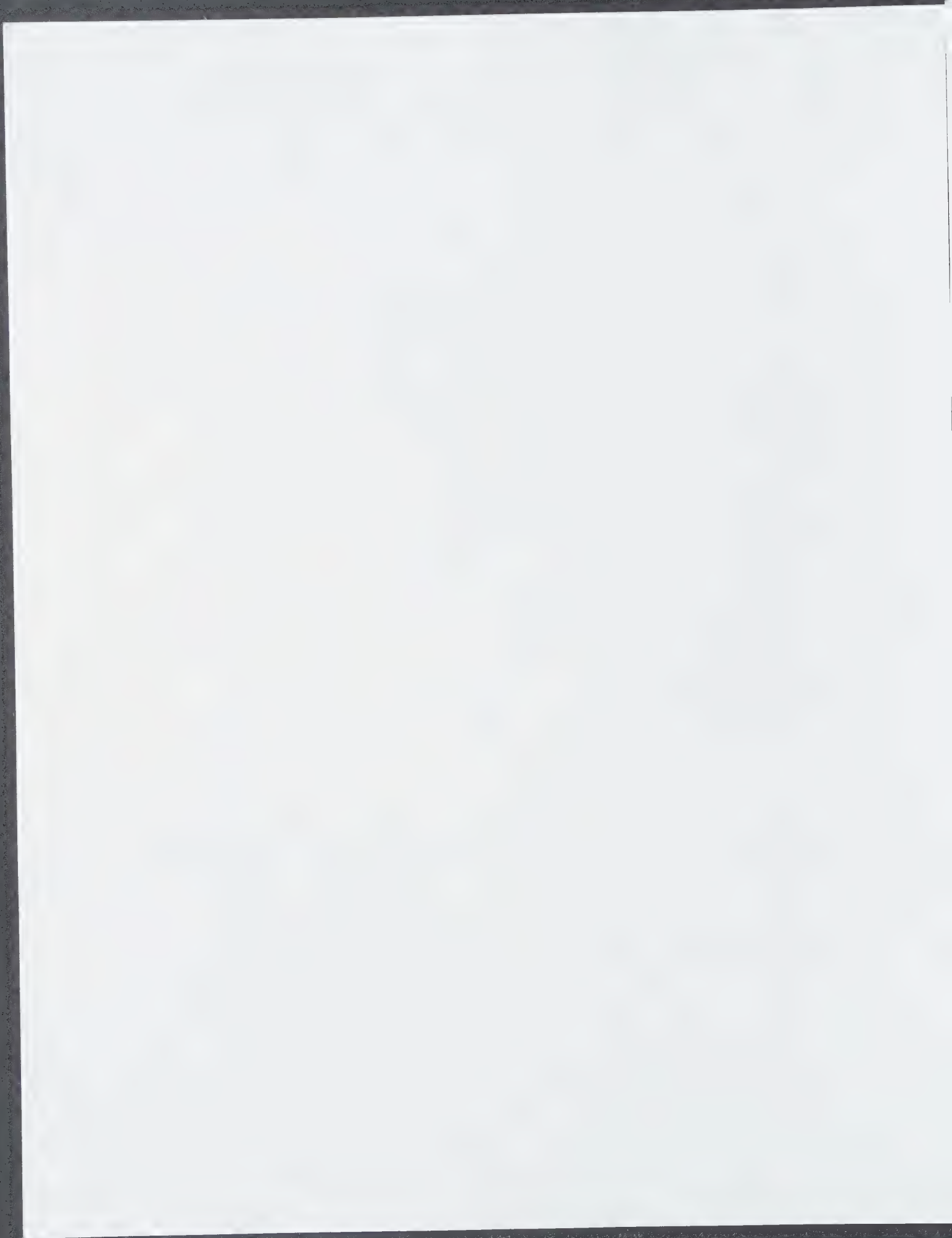
The Feast of Esther. c. 1625. Panel, 130.8 x 163.2 cm. North Carolina Museum of Art, Raleigh NC. (52.9.55) Sum. 1181





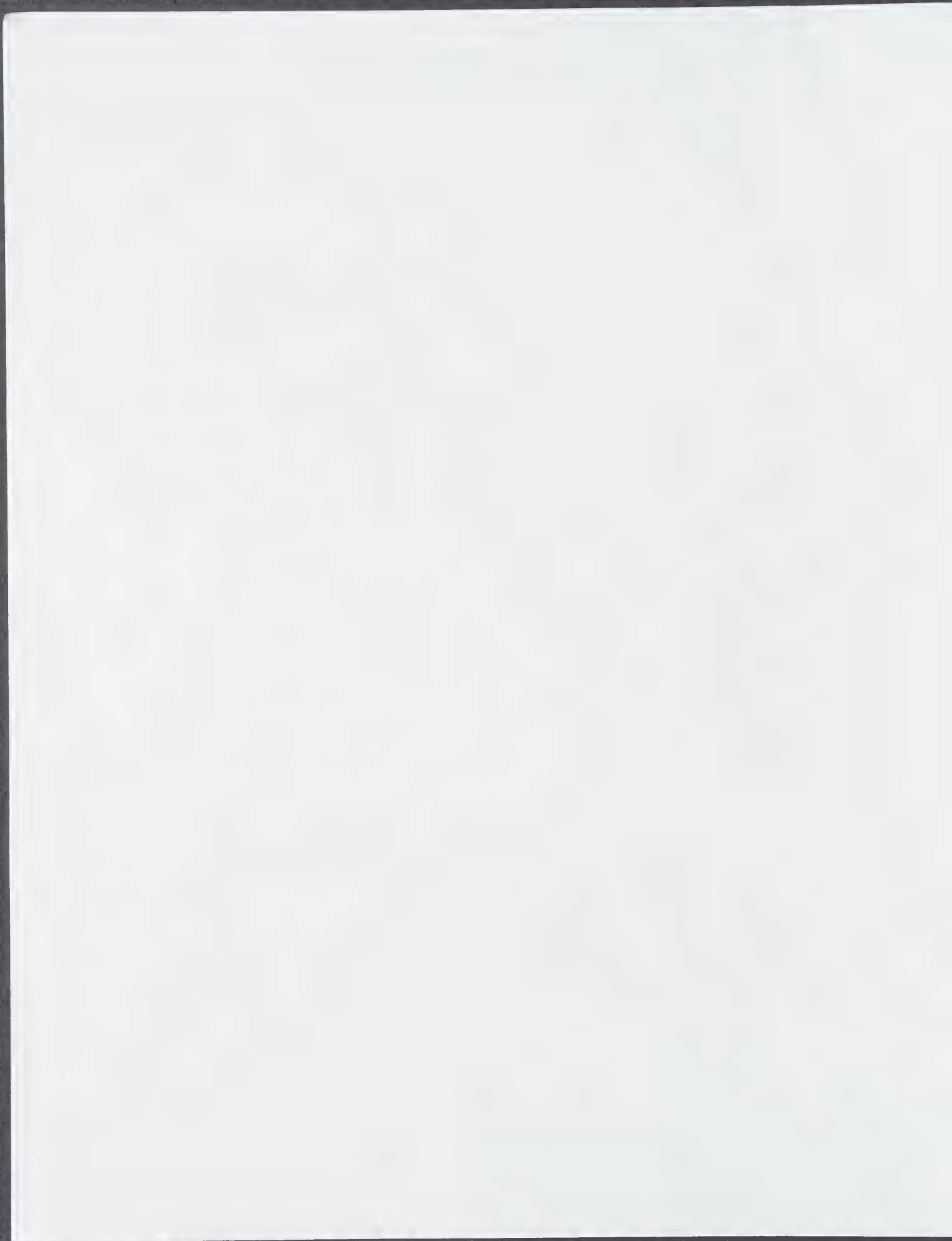
Sampson and Delilah. Canvas, 129 x 110 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. (A 1627). Sum
.1185, Sch. 13. B16





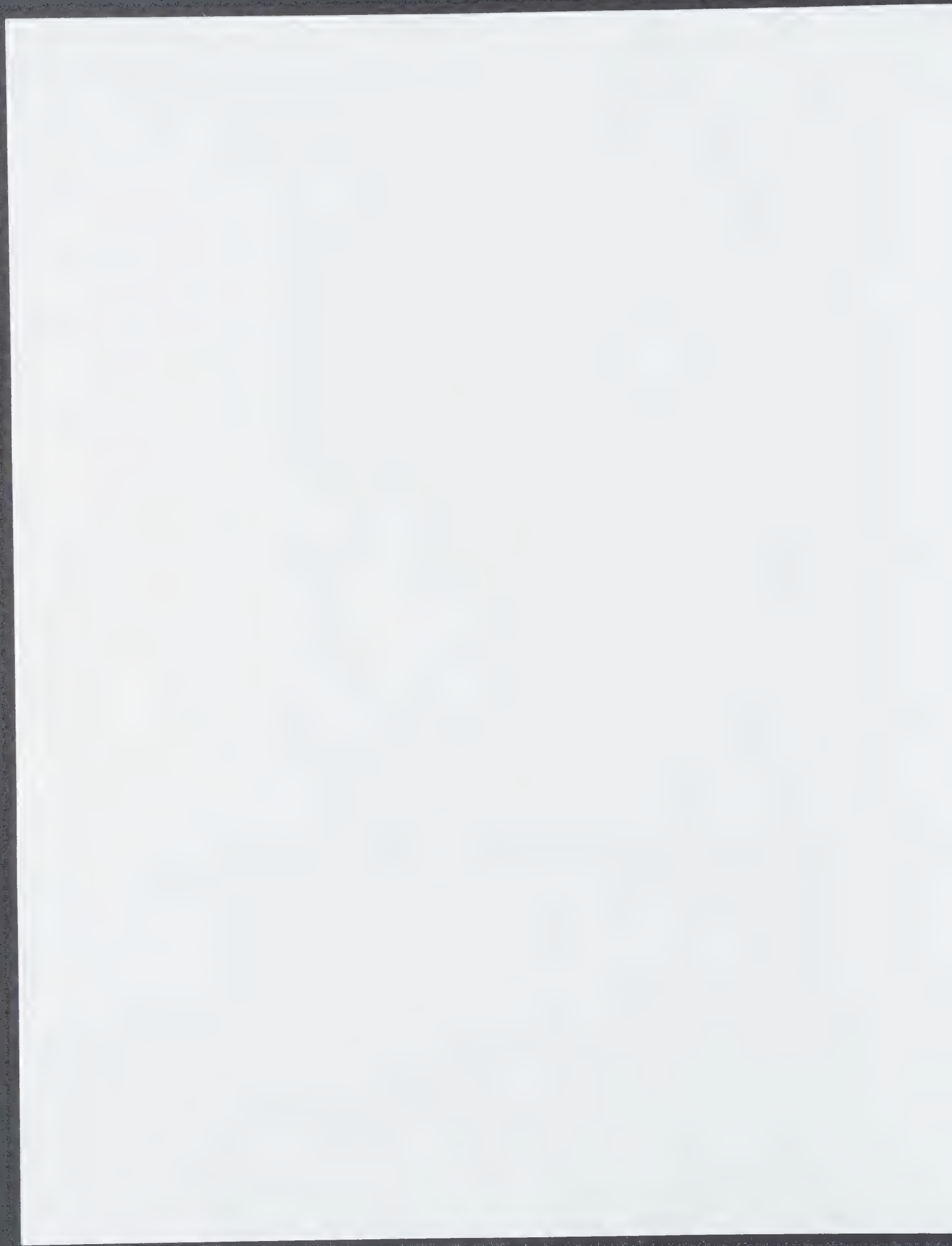
Job on the Dungheap. 1631. Canvas, 170 x 145 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.
(4093). Sum. 1191, Sch. 20. B25





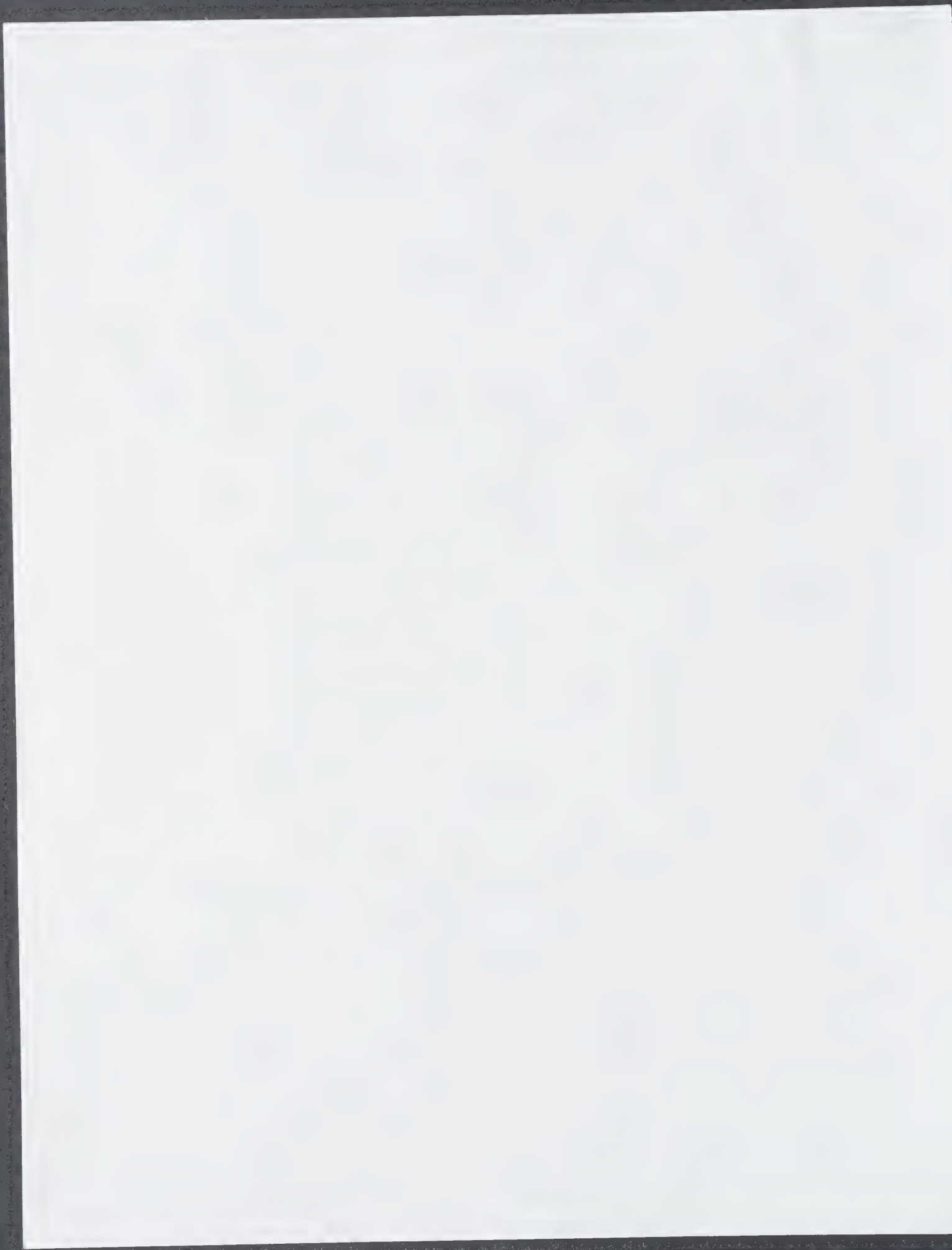
The Visitation. c.1638. Canvas, 280 x 183 cm. Louvre, Paris (1431). Sum. 1196, Sch. 24.





Self-portrait. c.1650. Canvas, 96.2 x 77 cm. National Gallery, London (2864). Sum.
1289, Sch. 248. B33







63

The Property of a Gentleman

63 Jan Lievens

Leiden 1607 - 1674 Amsterdam

SAINT PETER RELEASED FROM
PRISON

oil on canvas, unframed

95 by 102 cm.; 37½ by 40¼ in.

‡ £60,000-80,000
€101,000-135,000

This previously unknown picture may be dated to the late 1630s, around the same time or a little later than Lievens' series of Evangelists now in the Residenzgalerie Bamberg (see W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Landau/Pfalz 1983, vol. III, pp. 1793-4, nos. 1230-1233, reproduced pp. 1869-1872). The physiognomy of the liberating Angel is similar to that of Saint John from the Bamberg series, and also to a study of a young man wearing a halberd in a German private collection, which dates from around the same time (Sumowski, *op. cit.*, vol. V, p. 3109); Lievens may have used the same model in all three pictures.

We are grateful to Professor Werner Sumowski for confirming the attribution on the basis of photographs. He proposes an earlier dating for the picture, in the late 1620s.

*The Property of a Gentleman***64 Attributed to Rembrandt****Harmensz. van Rijn***Leiden 1606 - 1669 Amsterdam*PORTRAIT OF A BEARDED
GENTLEMAN STANDING IN AN
ARCHWAY

signed and dated lower right:

Remlf. 164-

oil on poplar panel

106 by 78.7 cm.; 41¾ by 31 in.

‡ £400,000-600,000

€675,000-1,014,000

We are grateful to Dr Christopher Brown for the following catalogue entry. Dr. Brown was co-curator of the exhibitions: *Art in the Making - Rembrandt* (London, National Gallery, 1988-89) and *Rembrandt: The Master and his Workshop* (Berlin, Gemäldegalerie; Amsterdam, Rijksmuseum; and London, National Gallery, 1991-2).

This important portrait was painted by Rembrandt in the early 1640's. It is signed by the artist and the first three digits of the date can be read: the fourth digit was probably a *1*. Ten years earlier Rembrandt had arrived in Amsterdam from his native Leiden and had devoted himself almost entirely to portraiture. In the early and middle years of the 1630s he was the most successful portrait painter in the city and had responded to the enormous demand for his work by painting in a relatively short time a great number of portraits which display the variations in quality that such hectic activity inevitably produced. However, his output of portraits slackened in the late 1630s and by the early 1640s he was taking relatively few commissions. He was very selective about these commissions and many of his sitters were friends or acquaintances. Perhaps the finest portraits of the early 1640s are those of Nicolaes van Bambeeck and his wife Agatha Bas, who knew the painter and whom he painted in 1641. Today they are in the Musees Royaux in Brussels and the Royal Collection in London respectively. It is with the portrait of Nicolaes van Bambeeck that the present painting must be compared and there are marked similarities in the pose, the powerful characterisation of the features, the use of a strong fall of light on the left side of the face and the detailed treatment of the hair and beard, the ruff and richly embroidered black costume.

The picture is painted on poplar which although frequently used as a support in Italy is not often encountered in a Dutch 17th Century painting. It was, however, used occasionally in Rembrandt's studio in the years around 1640 and is the support of the *Portrait of a Young Woman*, in the Rijksmuseum (Bredius 356, Corpus III, pp. 312-20, no. A131, signed and dated 1639). It has been suggested that the present painting, which is roughly the same size as the Rijksmuseum painting, was a pair to it. The sitter stands beneath an arch and faces to the left while the man in the present painting stands beneath an arch and faces right. The erstwhile identification of the Rijksmuseum portrait as Maria Trip is no longer generally accepted; nonetheless it is possible that the present portrait was commissioned as a pendant to mark the marriage of the sitters.

Fax to David de Wit



DR. ALFRED BADER CBE
2A Holmesdale Road
Bexhill-on-Sea
East Sussex TN39 3QE
England
Phone/Fax: 01424-222223

"A Chemist Helping Chemists"

22 VII 08.

Lieber Rembrand:

Besten Dank für Ihren interessanten Brief
vom 9.6.

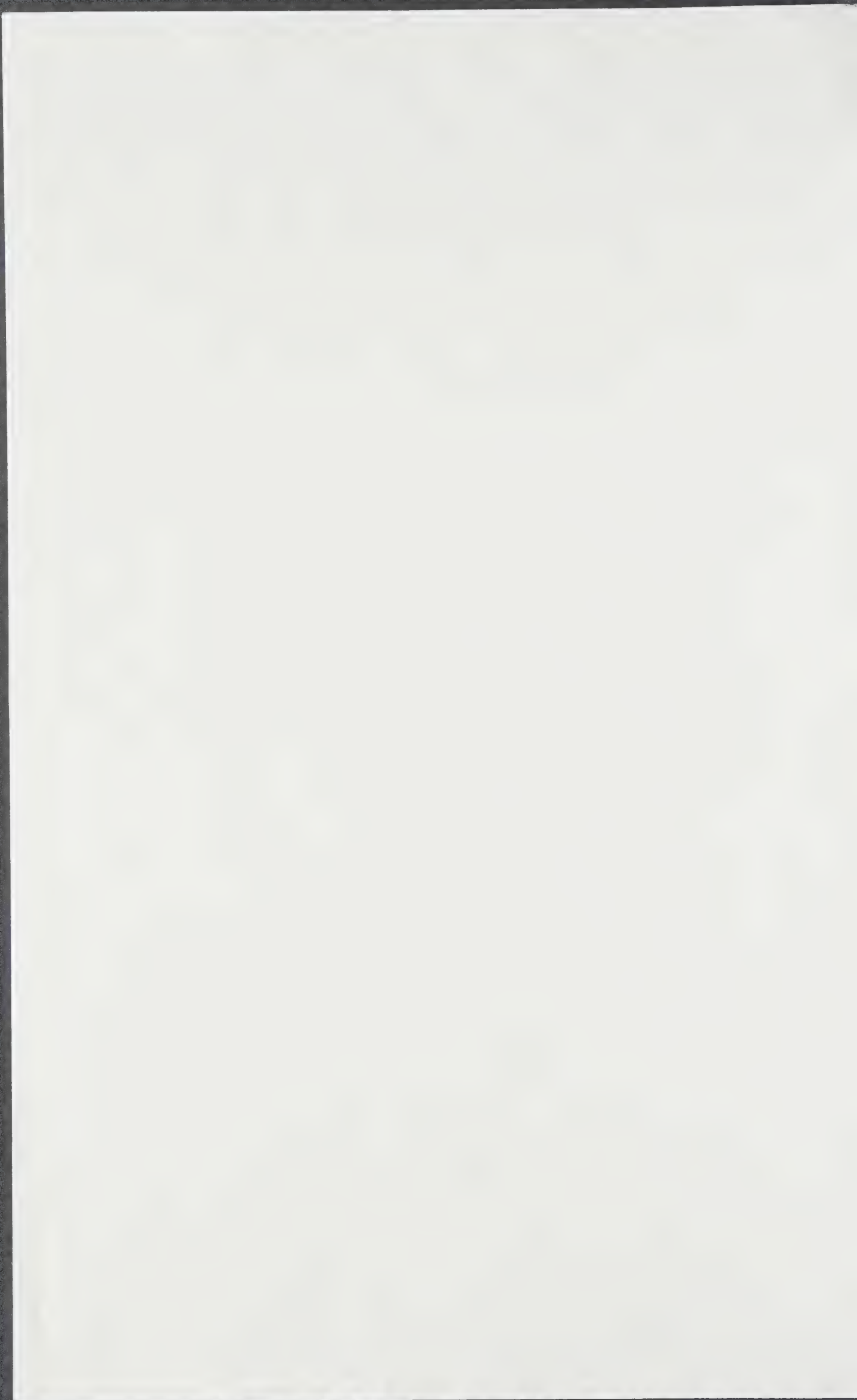
Ich freue mich schon auf Ihre Monographie
'Jan Lievens - Freund und Rivale des jungen
Rembrandt'. Wann wird das erscheinen?

Das Bild Fabians möchte ich nicht kaufen,
da ich nicht glaube, dass es von Lievens und
aus der Zeit ist.

Nächsten Freitag fliegen wir nach
Milwaukee zurück. Natürlich freue ich mich
schon auf die große Lievens Ausstellung.

Mit besten Grüßen

Gymer



DR. BERNHARD SCHNACKENBURG HAVELWEG 10 34131 KASSEL

TEL.: 0(0049)-561-33674 FAX: 0561-3165486 E-MAIL: SCHNACKENBURG.KS@T-ONLINE.DE

Havelweg 10 34131 Kassel Deutschland

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

To Dr. David de Witt

Kassel, 13.05.08

Lieber Alfred,

inzwischen ist der große Katalog „The Bader Collection - Dutch and Flemish Paintings“ bei mir eingetroffen und ich bin Ihnen und dem Autor David de Witt dankbar für die Herausgabe, denn er enthält eine Fülle von Anregungen für mich.

Von zwei für meine Lievens-Studien wichtigen Bildern besitze ich noch keine gute Abbildung, und da sie sich in Milwaukee befinden, wende ich mich an Sie mit der herzlichen Bitte um ein Ektachrom oder eine TIFF-Datei auf CDROM. Es handelt sich um:

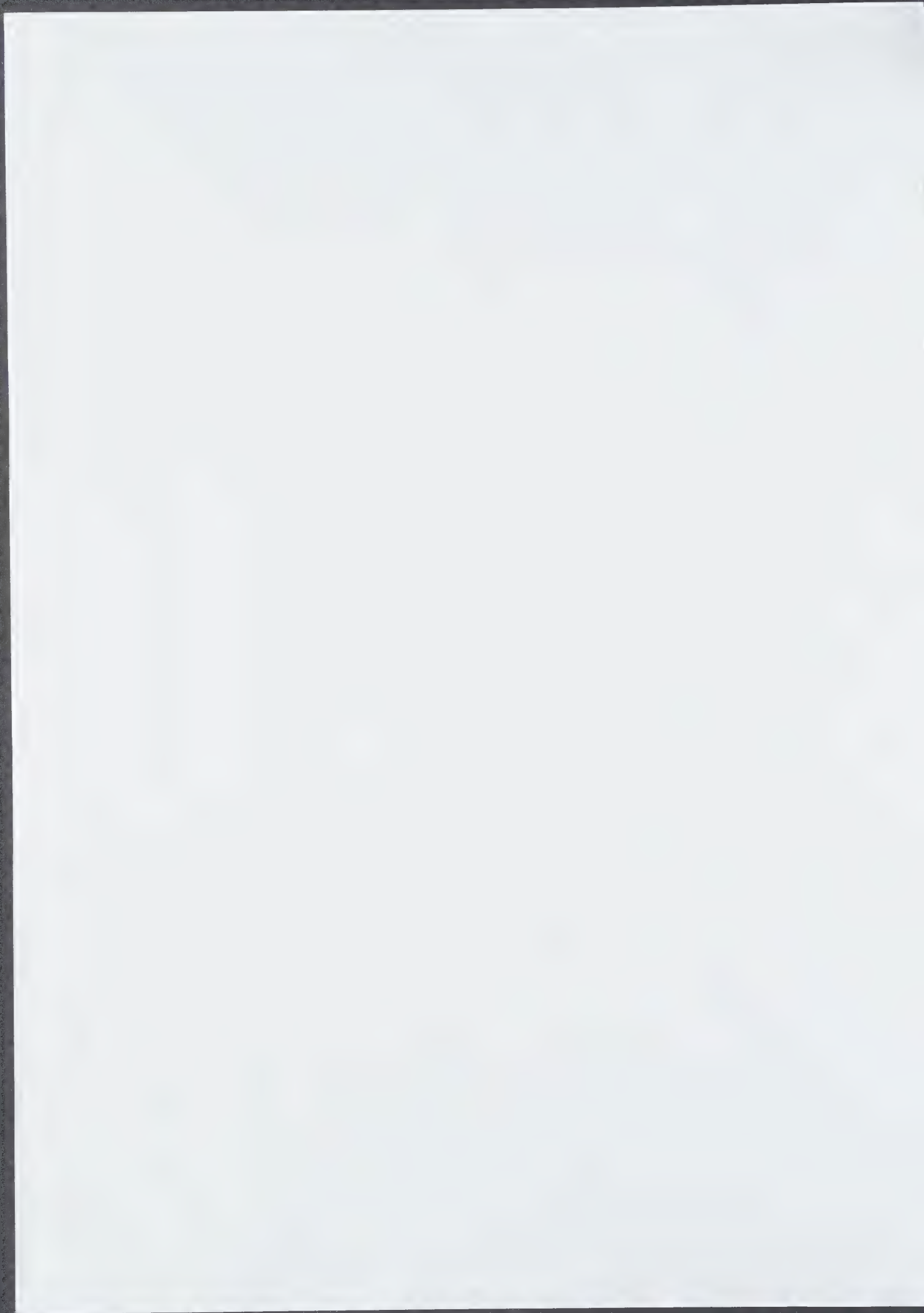
Paulus Lesire, der Federschneider, Kat.Nr. 107 und
Jan Lievens, Kopf eines alten Mannes mit aufgestützter Hand, Kat.Nr. 117.

Wie de Witt richtig beobachtet, hängt der „Federschneider“ besonders eng mit Lievens zusammen. Für die genaue Einordnung brauche ich eine scharfe Aufnahme, auf der die Maltechnik und die Farben gut sichtbar sind. Der fast runde „Kopf eines alten Mannes“ ist sehr wichtig für die Beurteilung von Lievens' Ironie-Produktion nach 1632. Auch hier kommt es bei der Aufnahme auf kleinste Nuancen an.

In der Hoffnung auf Verständnis für diese Wünsche verbleibe ich

mit herzlichen Grüßen,

Bernhard



JOHN G. JOHNSON COLLECTION

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART • BOX 7646, PHILADELPHIA, PENNSYLVANIA 19101

(215) 763-8100 • facsimile (215) 763-8955

August 11, 2003

Alfred Bader Fine Art
Astor Hotel, Suite 622
924 E. Juneau Avenue
Milwaukee, WI 53202

Dear Alfred:

I'm writing to thank-you again for the wonderful visit to your home and gallery last weekend, and your generosity with time, hospitality and research materials. It was quite a rare and treasured experience to meet you and discuss Lievens when surrounded by so many fine examples of his work. The information gathered will be a tremendous help to me in my dissertation project. Please also pass my thanks on to Isabel for the wonderful time I had. I regret not being able to stay longer and join you all and David Gordon for dinner, and have sent a letter to him.

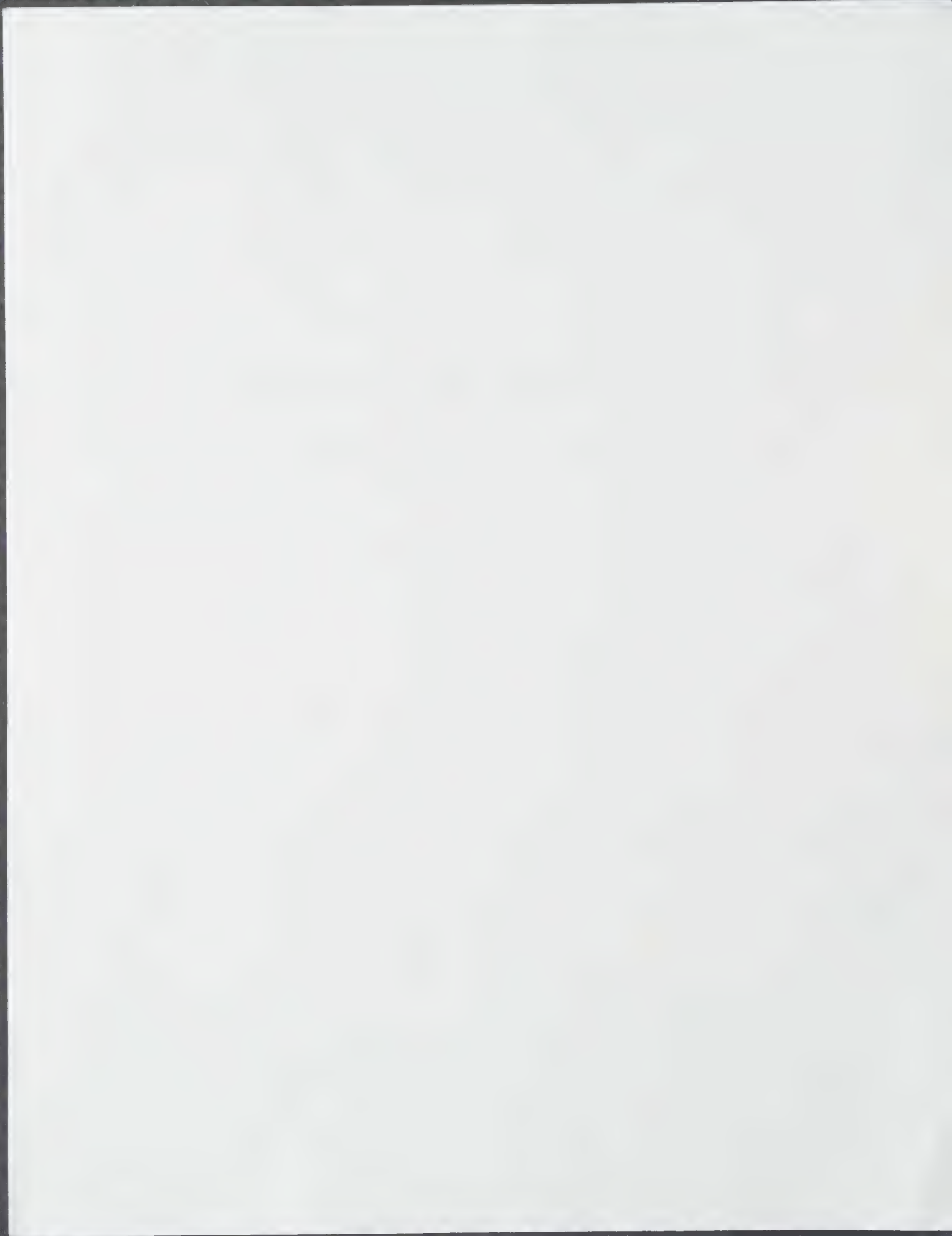
While not committing yet, Joe Rishel warmed to the idea of a "dossier-sized" Lievens show in 2007 at Philadelphia when I proposed it this morning, so I hope we can continue our discussion and draw in the Milwaukee Museum. A quick tally numbered about 19 paintings and about as many drawings, mostly landscapes. We have a great deal of the prints here at the Philadelphia Museum of Art, and Washington has one of the rare woodcut prints.

We don't have the Micheal Zell book in the museum library, so I'll photocopy my copy from home and mail it off to you this week. I'll include the list of Lievens works in North America, which you will probably be able to adjust.

Yours truly,



Lloyd DeWitt
Assistant Curator



1607-1671

Jan Lievens

Loopbaan van een wonderkind

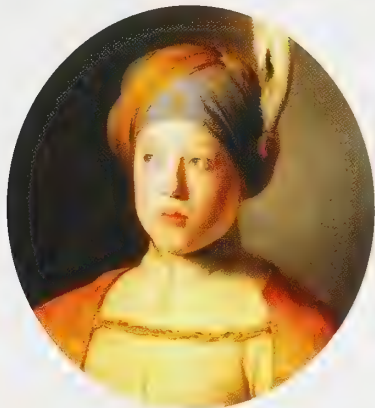


Jan Lievens begon zijn loopbaan in Leiden, waar zijn werk in de jaren tachtig bekend werd geprezen door Johannes Vermeer. Na zijn terugkeer naar Leiden, in 1626, ontbreekt aan zijn loopbaan werd gekenmerkt door belangrijke stedelijke en particuliere opdrachten in Amsterdam. In de tachtig en negentig jaren van zijn vroege carrière schijnt Lievens een jongeren die van de kunstwereld van Leiden naar een breed scala aan andere velen – op het gebied van de portret – waren met de beschrijven trouw en goede portretten.

De voorbode van Lievens' ingevonden van zijn grote publiek, zo goed als bekend, de belang van het werk van zijn tijd, maar er was hij altijd werd, dan de overvloedig – andere belangrijke kunst – en het kwalitatieve van zijn latere geschilderde van de jonge Leiden en de vroege Amsterdamse kunst. Bovendien, de voorbode van de vroege Leiden en de vroege Amsterdamse kunst. Bovendien, de voorbode van de vroege Leiden en de vroege Amsterdamse kunst. Bovendien, de voorbode van de vroege Leiden en de vroege Amsterdamse kunst.

De voorbode van Lievens' ingevonden van zijn grote publiek, zo goed als bekend, de belang van het werk van zijn tijd, maar er was hij altijd werd, dan de overvloedig – andere belangrijke kunst – en het kwalitatieve van zijn latere geschilderde van de jonge Leiden en de vroege Amsterdamse kunst. Bovendien, de voorbode van de vroege Leiden en de vroege Amsterdamse kunst. Bovendien, de voorbode van de vroege Leiden en de vroege Amsterdamse kunst.

De voorbode van Lievens' ingevonden van zijn grote publiek, zo goed als bekend, de belang van het werk van zijn tijd, maar er was hij altijd werd, dan de overvloedig – andere belangrijke kunst – en het kwalitatieve van zijn latere geschilderde van de jonge Leiden en de vroege Amsterdamse kunst. Bovendien, de voorbode van de vroege Leiden en de vroege Amsterdamse kunst.



De directie van Museum Het Rembrandthuis
heeft het genoegen u uit te nodigen
voor de opening van de tentoonstelling

1607-1674
Jan Lievens
Loopbaan van een wonderkind

op zondag 17 mei in de Mozes en Aäronkerk,
Waterlooplein 205 te Amsterdam.

- 17:30 – 18:00 uur Ontvangst met koffie & thee
- 18:00 uur Welkomstwoord door Michiel Kersten,
adjunct-directeur Museum Het Rembrandthuis
- 18:05 uur Inleiding op de tentoonstelling door
prof. dr. Arthur K. Wheelock Jr.,
National Gallery of Art, Washington DC
- 18:35 uur Openingstoespraak door Henri Lenferink,
burgemeester van Leiden
- 18:50 uur Bezichtiging van de tentoonstelling
in Museum Het Rembrandthuis en aperitief

Indien u komt; graag aanmelden vóór 11 mei 2009,
via museum@rembrandthuis.nl

Catalogus

Arthur K. Wheelock Jr.,
Jan Lievens. A Dutch Master Rediscovered,
Yale University Press, New Haven & London

Lezingen

(gratis toegankelijk,
excl. toegang naar het museum)

Maandag 18 mei 2009 om 15.00 uur:

Jan Lievens. A Dutch Master Rediscovered door
prof. dr. Arthur K. Wheelock Jr. (in het Engels)

Vrijdag 29 mei 2009 om 15.00 uur:

De tekeningen van Jan Lievens
door dr. Peter Schatborn

Vrijdag 26 juni 2009 om 15.00 uur:

Jan Lievens. De loopbaan van een wonderkind
door drs. Jaap van der Veen

Vrijdag 24 juli 2009 om 15.00 uur:

*De prentkunst van Jan Lievens:
verbanden en verschillen met Rembrandts etswerk*
door dr. Erik Hinterding

Reserveren is noodzakelijk bij
educatie@rembrandthuis.nl

Partners

De tentoonstelling is mede mogelijk gemaakt
door de Turing Foundation (hoofdbegustiger),
het K. F. Hein Fonds en Zabawas. Wij zijn hen
zeer erkentelijk voor hun genereuze steun.

Museum Het Rembrandthuis ontvangt een
structurele subsidie van de Gemeente Amsterdam
en Kikkoman Foods.



Turing
Foundation

ZABAWAS

kfHein, fonds

kikkoman

De tentoonstelling is te zien tot en met 9 augustus 2009.



MUSEUM HET REMBRANDTHUIS

Jodenbreestraat 4 • 1011 NK Amsterdam • 020 5200400

Openingstijden dagelijks 10.00–17.00 uur

Informatie www.rembrandthuis.nl

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

17. VIII. 84.

My dear Bill:

This will, I hope, be one of the first letters you receive in your new position — with Isabel's and my very best wishes.

David McTavish is working hard on the entries for his autumn's exhibition at Zuercher. Do you approve of the entry for the Maes, enclosed? Did you receive copy of my introduction?

Enclosed a photos of two recent additions, both puggles

(1) An Orpheus which I like a lot. Rescued from an Ohio barn. Dated ca. 1630? I do identify with the elephant. This had been painted for the inside of a cover

for a clavichord and must have been quite a big lute, at the top. It's quite wildly decorated at the back - the top of the instrument. Can you suggest a name?

(2) A study of a head, Lievens.
Very close to the painting - the self-portrait in Copenhagen. Do you think it's a copy?
It certainly is period, and quite dirty.

Send regards from house to house.

Jeff. d.

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

Lieber, sehr geehrter Herr Professor Jurewoski:
Hier ist die pauze Kurkengzeit, und es
ist nicht viel los.

Beiliegend 2 Photos.

- (1) Das Portrait des jungen Liebens, sehr
dreckig, piche aus der Zeit, und dem
Kopenhagener Portrait so ähnlich.
Glauben Sie, dass es Kopie ist?
- (2) Orpheus, ein Bild das mir sehr gefällt.
Namentlos. Aus einer Pheune (!, wirklich).
Nicht als Bild, sondern als Innes
eines Pfeckels eines Musikinstrumentes
gemalt! Sehr hinten schön verziert.
Früher war es natürlich größer. Ich
glaube, dass es holländisch ist - ein Schüler
Bloemarts? Gefällt es Ihnen auch?

Paust kaufte ich mir einen schönen Alchemisten,
H. Meerchop pigniet. Wie er gereinigt ist,

erhalten die Pucke.

Herzliche Grüsse von Frau zu Frau.

Sie allen,

Offid Saay.

17. VIII. 84.

28.8.1984

Lieber Herr Doktor Bader,

vielen Dank für die Briefe vom 31. Juli und vom 17. August. Ich äussere mich in der Reihenfolge Ihrer Anmerkungen und Fragen:

Beim "Opfer Gideons" von Nystad bin ich noch nicht dazu gekommen, Ihre Zuschreibung an Carel van der Pluym zu prüfen. Ich würde mich freuen, wenn ich Ihnen zustimmen könnte.

Der sog. Lievens aus der Sammlung Wertheimer - mir im Original bekannt - ist ein ganz schwaches Bild; ich teile Ihre Zweifel hinsichtlich der Entstehungszeit.

Dass Herr Brown Ihre "Darbringung im Tempel" von IL um 1630 datieren will, ist mir verständlich. Ich muss mir hier noch klar werden.

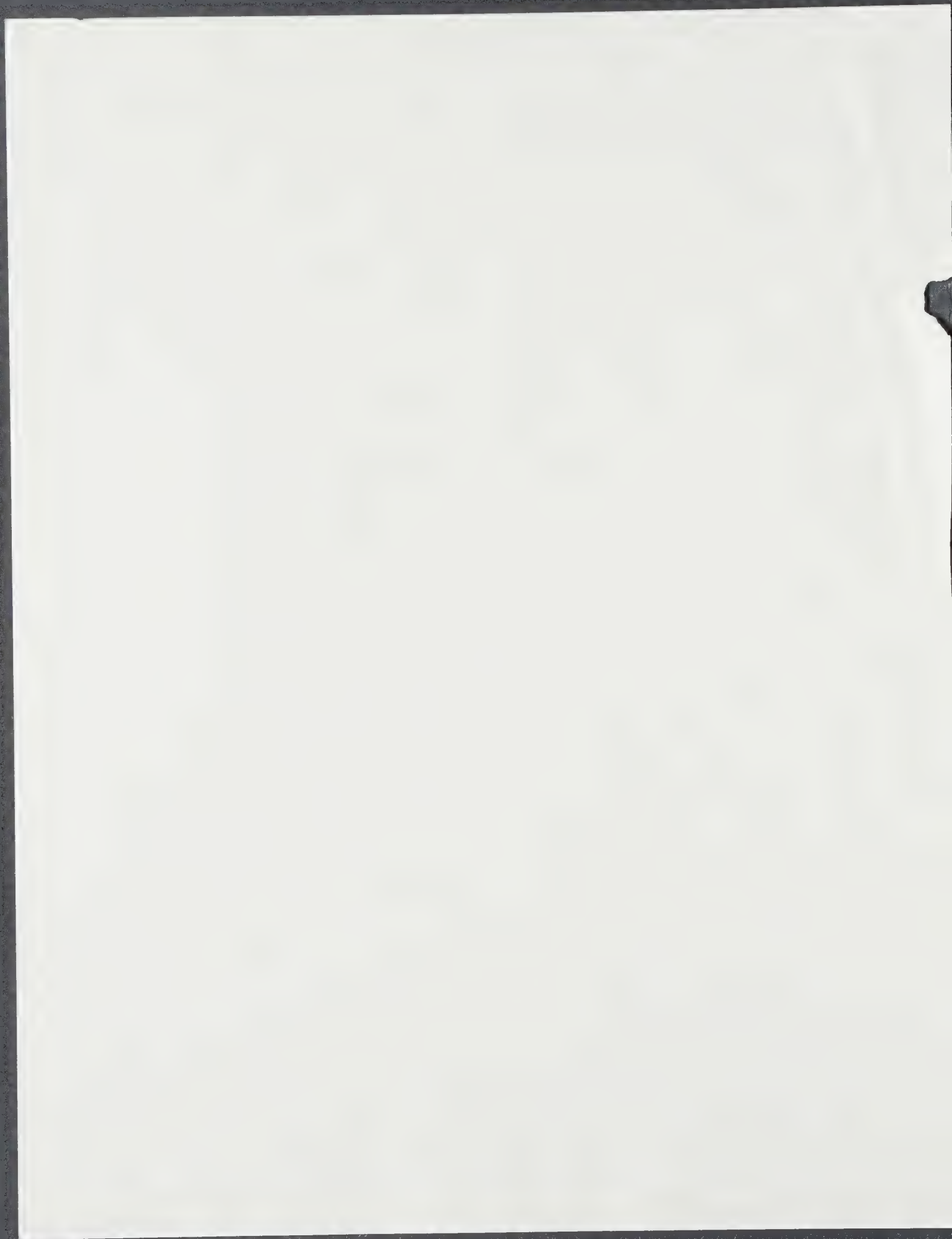
Beim Profilporträt des jungen Lievens bin ich mir sicher, dass es sich um eine Kopie nach dem Kopenhagener Exemplar handelt.

Zu dem hübschen "Orpheus" vom Klavierdeckel kann ich leider nichts Klärendes sagen. Ihre Datierung des Bildes in die Bloemaert-Nachfolge kommt mir zu spät vor. Ob Derartiges nach einem Stich gemalt worden sein könnte? Die Komposition und die Formen erinnern mich an Hans Bol.

Mit den besten Wünschen und mit
herzlichen Grüßen von Haus zu Haus

Ihr

Werner Smolinski



*Neville Orgel Limited,
38 Bury Street,
St. James's,
London SW1Y 6AU.
01-930 0346*

DIRECTORS:
N. ORGEL
A. ORGEL

PAINTINGS AND DRAWINGS

5th. July 1984

Dr. Alfred Bader,
296I North Shepard Avenue,
Milwaukee,
Wisconsin 532II.

To Purchasing :

Self Portrait
attributed to Lievens
oil on panel 12"x14"

£500 .00.

100-100000

100-100000
100-100000
100-100000

100-100000
100-100000
100-100000

oil | wood 17' x 13³/₄"

LIEYENS
Half-Portrait

