



Lot 1029

JAN LIEVENS

1607 Leiden - 1674 Amsterdam

SELBSTBILDNIS IM SPIEGEL

Öl auf Holz. 47 x 33,4 cm.

Schätzpreis € 120.000 - 150.000

Gutachten

Bericht der dendrochronologischen Untersuchung: Prof. Dr. Peter Klein, Universität Hamburg, 16.11.2016.

Provenienz

Asscher, Koetser and Welker, London, 1926. - Koninklijke Kunstzaal Kleykamp, Den Haag, 1928. - Kunsthandel Mettes, Den Haag, ca. 1929. - Colin Agnew, London/New York, 1930. - Slg. Consul Ivar Hellberg, Stockholm, 1938. - Auktion Bukowski's, Stockholm, 8.11.1961, Lot 218. - Auktion Koller, Zürich, 18.9.2013, Lot 6511 (als Nachfolge Rembrandt). – Deutsche Privatsammlung.

Ausstellungen

Tentoonstelling van schilderijen door oud Hollandsche en Vlaamsche meesters, Koninklijke Kunstzaal Kleykamp, The Hague, 1928, Nr. 32 (als Rembrandt). - The 13th Loan Exhibition of Old Masters; Paintings by Rembrandt, Detroit Institute of Arts, 1930, Nr. 4. - Exposition de cent tableaux des maîtres anciens de cinq siècles, Cvijeta Zuzoric Art Pavilion, Belgrade, 1932, Katalog G. Glück, Nr. 98. - Kungl Akademien för de fria konsterna, Mitt bästa konstverk: en konsthistorisk översikt över utställningarna, Stockholm, 1941/2, Nr. 60 (als Rembrandt).

Literatur

W. R. Valentiner: The Thirteenth Loan Exhibition of Old Masters: Paintings by Rembrandt, Detroit 1930, Nr. 4. - A. Bredius: Rembrandt, Schilderijen, Utrecht 1935, Nr. 14. - M. J. Friedlander u. C. G. Laurin: Alte Gemälde aus der Sammlung Ivar Hellberg Stockholm/Malmö 1938, n. p., m. Abb. (ein Werk Rembrandts). - B. G. Wennberg u. G. Engwall: Mitt bästa konstverk: konst ur stockholmshem, Stockholm, 1941/42, Nr. 60. - J. Rosenberg: Rembrandt, Life and Work, Cambridge 1948, S. 371, (zweifelhaftes Werk Rembrandts). - J. Rosenberg: Rembrandt, Life and Work, 2. Aufl., London 1964, S. 371 (nicht authentisches Werk Rembrandts). - K. Bauch: Rembrandt, Gemälde, Berlin 1966, S. 47 (möglicherweise Kopie nach einem verlorenen Original Rembrandts). - A. Bredius u. H. Gerson: Rembrandt, The Complete Edition of the Paintings, London, 1969, Nr. 14, m. Abb., App. S. 535 (nicht von Rembrandt). - P. Lecaldano: The Complete Paintings of Rembrandt, London, 1973, S. 133 (unter "Andere Rembrantesque Arbeiten"). - J. Bruyn et. al.: A Corpus of Rembrandt Paintings, Bd. I, Dordrecht/Boston/Lancaster 1982, S. 658-661, Nr. C 40 (Nachahmung wohl des 17. Jahrhunderts). - B. Schnackenburg: Jan Lievens, Friend and Rival of the Young Rembrandt, Petersburg 2016, S. 75, 78, 79, 97, 137, S. 249-251, Nr. 69, Abb. S. 250 (als Jan Lievens).

Jan Lievens und Rembrandt – daran gab es für Constantijn Huygens keinen Zweifel – repräsentierten die glanzvolle Zukunft der holländischen Malerei. In seinen Memoiren lobt der in Kunstfragen äußerst kenntnisreiche Sekretär des Statthalters in Den Haag die „beiden hervorragenden Jünglinge aus Leiden“ in den höchsten Tönen und sieht sie bereits in jungen Jahren mit den großen Meistern wie Rubens und Tizian wetteifern. Jan Lievens und Rembrandt, nahezu gleichaltrig, waren talentiert, wissbegierig und voller Ambitionen. Sie teilten sich eine Werkstatt, versuchten sich an denselben Bildthemen und inspirierten sich gegenseitig. Dies ging so weit, dass bereits die Zeitgenossen ihre Werke verwechselten (Rembrandts „Raub der Proserpina“ wurde im Inventar des Hofes in Den Haag als ein Werk des Jan Lievens geführt). Der kunsthistorischen Forschung sollte es einige hundert Jahre später nicht besser ergehen, wie die zahlreichen Korrekturen von Zuschreibungen zeigen. Ein Zeugnis dieser einzigartigen Künstlerfreundschaft, aber auch des wechselhaften Schicksals so mancher Werke der beiden Künstler stellt diese Tafel dar, ein Selbstbildnis des Jan Lievens von 1628 (Schnackenburg, op. cit., passim). Der Künstler schaut den Betrachter mit intensivem Blick an, eine dunkle Kapuze bedeckt seinen Kopf. Der Mund ist leicht geöffnet, als spräche er zu uns, oder als sei er über etwas erstaunt. Ein schmaler Oberlippenbart zierte sein Gesicht. Sein Antlitz ist von links beleuchtet, wie es bei Selbstportraits von rechtshändigen Künstlern üblich ist, die rechte Gesichtshälfte ist entsprechend verschattet. Die malerische Ausführung ist im Gesicht „körnig-dicht und naturalistisch in der Wiedergabe der Hautoberfläche“ (Schnackenburg), der Bereich der Schulter hingegen ist mit breiten, trockenen Pinselstrichen nur angedeutet. Das Gemälde wurde bei seiner Wiederentdeckung zunächst Rembrandt zugeschrieben (Bredius, op. cit.). Als Vergleichsbeispiel diente ein anderes Selbstportrait des Rembrandts von 1628, das in Bezug auf die Kopfhaltung und den leicht geöffneten Mund vergleichbar ist (Abb. 1; Indianapolis Museum of Art, Inv.-Nr. 2023.4). Es kamen bald jedoch Zweifel an der Zuschreibung auf. Rosenberg, Gerson und Bauch verbannten das Gemälde in ihren Werkverzeichnissen zu den zweifelhaften

und abgeschriebenen Werken Rembrandts. Für das Rembrandt Research Project schließlich handelte es sich lediglich um das Werk eines späteren Nachfolgers (was durch die dendrochronologische Analyse widerlegt werden sollte). Bei der Durchsicht der Literatur fällt auf, dass sich die Forschung immer nur mit der Frage beschäftigt hat, ob es sich um ein Werk Rembrandts handelt oder nicht. Mit der Frage nach dem eigentlichen Schöpfer dieses Selbstportraits hat sich erst Schnackenburg befasst, der es als ein Werk des Jan Lievens erkannt und in seine Monographie zum Künstler aufgenommen hat. Schnackenburgs Zuschreibung der Tafel an Jan Lievens ist in der Folge von einer Reihe namhafter Experten nach Begutachtung des Originals bestätigt worden. Schnackenburg betont den „porträthafter Charakter“ des Gemäldes und sieht die „typischen Gesichtsmerkmale von Jan Lievens“ in diesem Selbstportrait, „seine leicht vortretenden Augen mit betonten Unterlidern, die im Vergleich mit Rembrandt spitze Nase und Kinn und als spezielles Erkennungszeichen den dünnen Oberlippenbart“ (Schnackenburg, op. cit., S. 251). Er verweist dabei auf ein anderes Selbstportrait von Jan Lievens (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. KMSsp413) sowie das Portrait des Künstlers in Antonis van Dycks „Iconographie“ (Abb. 2). Die Zuschreibung an Jan Lievens wird zudem durch eine dendrochronologische Untersuchung gestützt: Das Holz der Tafel stammt von einem Baum, der um 1622 gefällt und nach 1626 verwendet wurde. Und nicht nur das: Holz desselben Stammes wurde auch für eine Reihe anderer bedeutender Frühwerke von Rembrandt und Jan Lievens als Bildträger verwendet, darunter Rembrandts berühmtes Selbstportrait in Nürnberg (Abb. 3; Germanisches Nationalmuseum), seine Gemälde „Samson und Delila“ sowie „Andromeda“ (beide Gemäldegalerie, Berlin), von Jan Lievens unter anderem die „Halbfigur einer alten Frau mit Kapuzenumhang“ (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden). (1) Portraits und Selbstportraits bilden eine zentrale Werkgruppe im Œuvre der beiden jungen Künstler während ihrer Leidener Zeit. Sie stellten sich und den anderen grinsend, lachend, dann wieder mit erstauntem oder skeptischem Gesichtsausdruck dar. Sie trugen dabei Rüstungen, fantastische Gewänder und exotische Kopfbedeckungen. Die Gemälde dienten dazu, die Gestaltung des Lichts sowie die Darstellung von Affekten zu erproben. So zählen die frühen Portraits und Selbstportraits von Rembrandt und Lievens streng genommen zur Gattung der Tronies, klein- und mittelformatige Kopfstudien, die der flämischen Werkstattpraxis entstammten und sich in Holland zu einer eigenständigen, auf dem Kunstmarkt äußerst erfolgreichen Bildform entwickelten. Schnackenburg vermutet, dass Lievens während der Entstehung dieses Selbstportraits zur Erkenntnis gelangte, dass „Rembrandts Methode der mimischen Selbststudien vor dem Spiegel nicht sein Weg“ sei und erklärt damit die skizzenhafte Ausführung des Schulterbereichs. Wie in der Werkstatt üblich wurden Kopien des vorliegenden Selbstportraits hergestellt, von denen eine Dirck Lievens, dem Bruder des Künstlers, zugeschrieben wird (Rouen, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 1975.4.77; Schnackenburg, op. cit., S. 251). Die Jahre um 1628 hat Schnackenburg als eine „Phase des intensiven Austauschs“ und der „symbiotische[n] Kooperation“ zwischen Jan Lievens und Rembrandt bezeichnet. Die „beiden hervorragenden Jünglinge aus Leiden“ teilten miteinander das Atelier, die Materialien und die Bildideen – dieser enge künstlerische Austausch zeigt sich in diesem Selbstbildnis des Jan Lievens. Bald schon sollte jeder seinen eigenen Weg gehen, Rembrandt siedelte nach Amsterdam über, Jan Lievens zog nach London und später nach Antwerpen – beide aber sollten Constantijn Huygens hohe Erwartungen erfüllen.

Anm. 1: Zu weiteren Tafeln, die vom selben Baum stammen, vgl. die verschiedenen Bände des Rembrandt Research Project, sowie: Christiaan Vogelaar: Ten Years of Struggle, Rembrandt in Leiden and Amsterdam, 1624-1634, in: Ausst.-Kat. Leiden 2019: The Young Rembrandt, Leiden 2019, S. 19-20. Zu Jan Lievens' Tafeln vom selben Baum vgl. Schnackenburg, op. cit., S. 75.



Lot 1029

JAN LIEVENS

1607 Leiden - 1674 Amsterdam

SELF PORTRAIT IN A MIRROR

Oil on panel. 47 x 33.4 cm.

Estimate € 120,000 - 150,000

Certificate

Dendrochronological examination report: Prof. Dr. Peter Klein, Universität Hamburg, 16.11.2016.

Provenance

With Asscher, Koetser and Welker, London, by 1926. - With Koninklijke Kunstzaal Kleykamp, The Hague, 1928. - With Kunsthandel Mettes, The Hague, c. 1929. - With Colin Agnew, London/New York, by 1930. - Collection Consul Ivar Hellberg, Stockholm, Sweden, by 1938. - Anonymous auction, Bukowski's Stockholm, 08-11-1961, lot 218. - Anonymous auction, Koller West, Zurich, 18 September 2013, lot 6511 (as by a follower of Rembrandt). - German private collection.

Exhibitions

Tentoonstelling van schilderijen door oud Hollandsche en Vlaamsche meesters, Koninklijke Kunstzaal Kleykamp, The Hague, 1928, no. 32 (as by Rembrandt). - The 13th Loan Exhibition of Old Masters; Paintings by Rembrandt, Detroit Institute of Arts, 1930, no. 4. - Exposition de cent tableaux des maîtres anciens de cinq siècles, Cvijeta Zuzoric Art Pavilion, Belgrade, 1932, catalogue by G. Glück, no. 98. - Kungl Akademien för de fria konsterna, Mitt bästa konstverk: en konsthistorisk översikt över an utställningarna, Stockholm, 1941/2, no. 60 (as Rembrandt).

Literature

W. R. Valentiner: The Thirteenth Loan Exhibition of Old Masters: Paintings by Rembrandt, Detroit, 1930, no. 4. - A. Bredius: Rembrandt: Schilderijen, Utrecht 1935, no. 14 (mentions several copies and states that some experts doubt whether it is painted by Rembrandt). - Max J. Friedlander and C.G. Laurin: Alte Gemälde aus der Sammlung Ivar Hellberg Stockholm, Malmö, 1938, n. p., reproduced (as Rembrandt). - B. G. Wennberg and G. Engwall: Mitt bästa konstverk: konst ur stockholmshem, Stockholm, 1941/42, no. 60. - J. Rosenberg: Rembrandt, Life & Work, Cambridge 1948, p. *, (as doubtful). - J. Rosenberg: Rembrandt: Life & Work, 2nd ed., London 1964, p. 371 (as not authentic). - Kurt Bauch: Rembrandt: Gemälde, Berlin 1966, p. 47 (two examples known, perhaps copies after a lost original by Rembrandt). - A. Bredius and H. Gerson: Rembrandt, The Complete Edition of the Paintings, London, 1969, no. 14, reproduced, appendix p. 535 (as not by Rembrandt). - P. Lecaldano: The Complete Paintings of Rembrandt, London, 1973, p. 133 (under 'Other Rembrandesque works formerly considered autograph by some critics or in public collections'). - J. Bruyn et al.: A Corpus of Rembrandt Paintings, vol. I, Dordrecht/Boston/Lancaster 1982, p. 658-661, no. C 40 (as imitation, probably not 17th century). - B. Schnackenburg: Jan Lievens, Friend and Rival of the Young Rembrandt, Petersburg 2016, p. 75, 78, 79, 97, 137, p. 249-251, no. 69, reproduced p. 250 (as by Jan Lievens, a self-portrait).

Jan Lievens and Rembrandt – of this Constantijn Huygens had no doubt – represented the glorious future of Dutch painting. In his memoirs, the erudite secretary to the stadtholder in The Hague praised the "two outstanding young men from Leiden" and saw them at a young age already competing with the great masters such as Rubens and Titian. Jan Lievens and Rembrandt, almost the same age, were talented, inquisitive and full of ambition. They shared a workshop, tried their hand at the same themes and inspired each other. This went so far that even their contemporaries confused their works (Rembrandt's "Rape of Proserpina" was listed in the inventory of the court in The Hague as a work by Jan Lievens). Art historical research would fare no better a few hundred years later, as the numerous corrections of attribution show. A testimony to this unique friendship as well as to the chequered history of many of the two artists' works is this painting, a self-portrait by Jan Lievens from 1628 (Schnackenburg, op. cit., passim). The artist looks at the viewer with an intense gaze, a dark hood covers his head. His mouth is slightly open, as if he is speaking to us, or as if he is astonished by something. A narrow moustache graces his countenance. His face is lit from the left, as is usual in self-portraits by right-handed artists, while the right half of his face is correspondingly shadowed. The painterly execution in the face is "grainy, dense and naturalistic in the rendering of the skin texture" (Schnackenburg), while the part of the shoulder is only indicated with broad, dry brushstrokes. When the painting was rediscovered, it was initially attributed to Rembrandt (Bredius, op. cit.). A self-portrait by Rembrandt from 1628 served as a reference, as it is comparable in terms of the position of the head and the slightly open mouth (fig. 1; Indianapolis Museum of Art, inv. no. 2023.4). However, doubts about the attribution soon arose. Rosenberg, Gerson and Bauch relegated the painting to the dubious works of Rembrandt in their catalogue raisonnés. Finally, the Rembrandt Research Project considered it to be merely

the work of a later follower (which was to be refuted by dendrochronological analysis). When reviewing the literature, it is noticeable that art historians have only ever dealt with the question of whether or not this is a work by Rembrandt. The question of the actual creator of this self portrait was only addressed by Schnackenburg, who recognised the painting as a self portrait by the artist and included it in his monograph on Jan Lievens. Schnackenburg's attribution of the painting to Jan Lievens has subsequently been confirmed by a number of renowned experts after examining it in flesh. Schnackenburg emphasises the "portrait-like character" of the painting and sees the "typical facial features of Jan Lievens", "his slightly protruding eyes with accentuated lower eyelids, the pointed nose and chin in comparison with Rembrandt and, as a special distinguishing feature, the thin moustache" (Schnackenburg, op. cit., p. 251). Thereby he refers to another self portrait by Jan Lievens (Copenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. no. KMSsp413) and the portrait of the artist in Anthony van Dyck's *Iconography* (fig. 2). His attribution is supported by a dendrochronological analysis: The wood of the panel comes from a tree felled around 1622 and used after 1626. And not only that: Wood from the same trunk was also used as a support for a number of other works by Rembrandt and Jan Lievens, including Rembrandt's famous Nuremberg Self Portrait (ill. 3; Germanisches Nationalmuseum), his "Andromeda" and "Samson and Delilah" (both Gemäldegalerie, Berlin) as well as Jan Lievens' Half-length Figure of an Old Woman with Hooded Cloak (Gemälde Alte Meister, Dresden), among others. (1) Portraits and self portraits form a central body of works in the oeuvre of the two young artists from their Leiden period. They portrayed themselves and each other grinning, laughing, and with astonished or sceptical expressions. They often wore armour, fanciful robes and exotic headgear. The paintings served as studies for the use of light and the depiction of emotions. Strictly speaking, the early portraits and self portraits by Rembrandt and Lievens belong to the genre of tronies, small- and medium-format head studies that originated in Flemish workshops and developed into an independent highly successful genre in Holland. Schnackenburg assumes that Lievens realised during the execution of this self portrait that "Rembrandt's method of mimicing self portraits in front of the mirror was not his way," which explains the sketchy execution of the area of the shoulders. As was customary in the workshop, copies of the present self portrait were made, one of which is attributed to Dirck Lievens, the artist's brother (Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. no. 1975.4.77; Schnackenburg, op. cit., p. 251). Schnackenburg describes the years around 1628 as a "period of intensive exchange" and "symbiotic co-operation" between the two artists. The "two outstanding young men from Leiden" shared a studio, materials and ideas for their paintings; this close artistic exchange can be seen in the present self portrait of Jan Lievens. Soon each would go his own way, Rembrandt moved to Amsterdam, Jan Lievens went to London and later to Antwerp – but both were to fulfil Constantijn Huygens' high expectations. Footnote 1: On the other paintings by Jan Lievens and Rembrandt using panels from the same tree cf. the various volumes of the Rembrandt Research Project and, for example, Christiaan Vogelaar: *Ten Years of Struggle, Rembrandt in Leiden and Amsterdam, 1624-1634*, in: *Exhib. cat. Leiden 2019: The Young Rembrandt*, Leiden 2019, p. 19-20; Schnackenburg, op. cit., p. 75.