

Original wording of quotations in other languages than English, by note number.

3 “Aus der Kunstsammlung in Weimar seien illegal Gemälde in die USA gebracht worden, davon Rembrandts und Tischbeins. Einiges davon sei zur treuhänderischen Verwahrung der BRD übergeben worden. [...] Wir müßten doch verstehen, dass dies viele Leute bei ihm zu Hause zur Weißglut bringe.”

BRD 2002: Akten, pp. 930–31.

8 “Le portrait de Rembrandt peint par lui même et provenant de la collection du Comte de Vence pour la somme de quatre mille florins d’Hollande en francs 8465.60.”

10 “Hij wilde schilder worden, doch dit voornemen werd door de familie afgekeurd. Hij wist echter zijn oom Lambertus Johannes, pastoor te Kampen resp. Zwolle te overtuigen van zijn aanleg en kunnen door op diens courant een vlieg te tekenen, die zijn oom vergeefs toen poogde weg te jagen. Op weg naar de zuidelijke nederlanden, waar hij zich vestigde, kocht hij een schilderijtje, een ‘Jan Steen’, dat de basis werd van zijn fortuin. De uitvinding van een belangrijke procedé bij de restauratie van schilderijen leidde tot de handel in oude meesters, hetgeen niet alleen zijn beroep werd, maar ook dat van zijn vier oudste zonen.”

Nieuwenhuijs and Sassen 1972, p. 73.

30 “Art. 1. In Onze residentiestad Brussel zal, ten koste der publieke schatkist, een Paleis worden aangekocht en behoorlijk gemeubileerd, en zal hetzelfde vervolgens aan Onze beminden Zoon den Prinse van Oranje als een bewijs der nationale achting en erkentelijkheid, in vrijen en vollen eigendom worden overgedragen.”

Luttenberg 1841, p. 167.

35 “Da über die Gebäude des Mittelalters sowohl, als die Gemälde und Bildhauerarbeiten des 17ten Jahrhunderts in diesen Gegenden schon vielfach ist berichtet worden, so sind in folgenden Nachrichten fast ausschliesslich nur die Malereien der alten niederländischen Schulen berücksichtigt [...].

Passavant 1833, p. 347.

41 “Le Prince commença à former cette précieuse collection en 1816, et il la continua jusqu’à 1830. Pendant cet intervalle, elle est devenue une des plus belles qui existent en Europe; elle fait le principal ornement de son palais à Bruxelles; les chefs-d’oeuvre dont elle se compose excitent l’admiration de tous les connaisseurs, et les étrangers qui passent par cette ville s’empressent de la visiter. Plusieurs d’entre eux auraient désiré qu’on en fit un catalogue, et c’est dans le but de satisfaire à ce voeu, que M. Nieuwenhuys a écrit celui qu’il publie aujourd’hui.”

Nieuwenhuys 1837, p. 1.

60 “wat in de onderscheiden verzamelingen kan worden aangemerkt het zij als Koninklijk eigendom, het zij als eigendom van het Rijk.”

Brenninkmeyer and Hartkamp 1988, p. 217.

67 “Rembrant van Rijn, geboren bij Leiden in 1606, gestorven te Amsterdam in 1665, volgt nu in de rij, en wel in de eerste plaats met zijn eigen portret, hetwelk zorgvuldig bewerkt is en tintelt van oorspronkelijkheid; [...].

Kunstkronijk 1844, p. 49.

68 “Ook Rembrandt van Rijn mogt in eene verzameling als deze niet ontbreken. Wij treffen hem zelve aan—in effigie, wel te verstaan. Het is een waar genot de koene trekken te mogen beschouwen van dien koning van het licht en bruin, door zijn eigen hand vereeuwigd. Rembrandt

heeft altijd zijne portretten weten te varieeren door de kernachtige wijze waarop hij ze opvatte, en het zeldzaam talent van uitvoering dat bij ontvouwde.” P. 103. In a note he specifies “Geboren bij Leiden in 1606, † te Amsterdam in 1665” (Born near Leiden in 1606, died in Amsterdam in 1665). Ten Kate 1846, pp. 103, 104.

69 “Wij hebben het paleis des konings, waarvan een stuk ergens in een hoek staat, en dat zichtbaar zou zijn, als men het niet betimmerd had met houten barakken, waarop het ooch even aangenaam rust als op een schilderij van den heer Eeckhout. Het was vroeger, even als al onze paleizen, de woning van een partikulier; maar hetgeen voechsaam de grafelijke woning der Wassenaers kon zijn, was niet geschikt om met glans voor het vorstelijke slot van eenen koning door te gaan. Men heeft er dan ook aan gelapt en geknoeid, nu eens in een stijl die Gothiek moet verbeelden, dan eens in een geest, die zelfs geene aanspraak op eenigen naam maakt. Inwendig is het dan ook bekrompen en verward, en het eenige dat er koninklijk mag heeten, is de kleine maar keurige verzameling van oude schilderijen, wier beschrijving ik u niet zal geven, omdat er een uitvoerige Catalogus van bestaat, die—hetgeen u misschien vreemd voorkomt—in het Fransch en te Brussel gedrukt is, maar waarschijnlijk voor Hollandsch geld wel zal te krijgen zijn.”
Jonckbloet 1843, pp. 25–26.

70 “De dood was toch nog snel gekomen. Iedereen wist dat de gezondheid van de koning broos was, maar niemand had verwacht dat hij al na acht jaar op de troon zou komen te overlijden.”
Van Zanten 2013, p. 579.

71 “Commissie ter vereffening van de nalatenschap van koning Willem II.”
Hinterding and Horsch 1989, pp. 38-45, tell the story of the sale well.

75 “Konsequenterweise hielt Sophie an dem einmal gefassten Entschluss über den Umgang mit der Sammlung fest, und versuchte im Gegensatz zu ihrem Bruder nicht mit ihrem Privatvermögen einzugreifen, um für sich selbst vielleicht einen Teil der Bilder zu sichern.”
Werche 2008, p. 343.

79 “Wel serieus geïnteresseerd in muziek, heeft hij niet behoord tot de grote kunstverzamelaars, zoals er zovele in zijn familie zijn voorgekomen. De belangrijkste aankoop die hij waarschijnlijk ooit op het terrein van de kunst heeft gedaan, betrof een collectie topografische afbeeldingen met betrekking tot de Provincie Utrecht. Hij heeft deze wel vooral verworven vanwege de documentatie die zij bevatte over de omgeving van zijn geliefde Soestdijk (waarover hij trouwens ook een historische studie heeft laten samenstellen en uitgeven).”
Bosscher 1975, p. 25.

80 “Nog altijd was de band, die sedert vader Willem van Oranje, tot op de huidige dag, vorst en volk zamenbond, even hecht als voorheen, en 's konings komst was een bewijs te meer voor zijne sympathie voor 's volks roem. Met God, voor Oranje en vaderland blijft alzoo de leus.”
Nieuwe Rotterdamsche Courant, 28 May 1852. Online at Delpher.nl.

81 “In 1845 werd voor het eerst het denkbeeld geopperd en verwezenlijkt, om de Kunststukken van Oude Meesters, hier en daar bij publieke Instellingen en bij partikulieren aanwezig, tijdelijk bijeen te brengen, om aan het Publiek de gelegenheid te geven, eenige schoone werken der vroegere schilderschool te zien, die niet dagelijks voor iedereen zichtbaar waren, en die, door dit tijdelijk bijeenzijn, eene onwaardeerbare gelegenheid aanboden tot studie, vergelijking en aankweeking van Kunstzin en Kunstkennis.

“Deze Tentoonstelling gelukte boven verwachting; [...] Deze overtuiging bracht het Bestuur van Arti et Amicitiae dan ook op het denkbeeld, om de proef, in 1845 genomen, nog eens te herhalen. [...] De nu geopende Tentoonstelling levert het bewijs dat dit denkbeeld algemeen werd

goedgekeurd. Z.K.H. Prins Hendrik, benevens de eigenaars der meest beroemde Kabinetten hier te lande, hebben met de grootste welwillendheid de aanvraag, tot tijdelijken afstand hunner schoonste Kunststukken, beantwoord [...]"
Amsterdam 1867, p. [iv].

82 "Zij onthoudt zich van alle waardering der aan haar toevertrouwde schatten, gedeeltelijk, omdat haar daartoe voor vele stukken de woorden te kort schieten, en ten andere, omdat de beschouwer meer genot heeft om de meesterstukken te zien, dan om daarvan den lof of de beschrijving te lezen.

"By het zamenstellen van dezen Katalogus heeft dat denkbeeld ook vooropgestaan. De Kommissie geeft, behalve de namen der Schilders, enkel eene korte aanduiding van het onderwerp, met zooveel mogelijk getrouwe opgaaft van merken en jaartallen. De maten, in Ned. duimen, zijn allen binnenwerks genomen."

Amsterdam 1867, p. [iv].

84 "mais je ne saurais renfermer dans les limites restreintes de notre langue, et du public peu nombreux qui chez nous prend connaissance d'une étude sur l'art, des pages inspirées par le désir de porter aussi loin que possible la gloire du grand artiste."

Vosmaer 1868, front matter.

85 "Pour bien faire connaître les oeuvres d'un artiste, le classement historique est celui qui conduit le mieux à mettre en lumière leur marche graduelle et les rapports qui existent entr'elles. Dès l'abord un catalogue chronologique des oeuvres de Rembrandt me parut indispensable, et il doit paraître étrange que personne jusqu'ici n'ait essayé de réaliser cette idée soit pour Rembrandt, soit pour tout autre artiste. C'est donc pour la première fois qu'un essai en ce genre est tenté. Ici les peintures, les dessins, les eaux-fortes du maître, dont l'oeuvre est si étendu et si varié, se présentent dans une succession historique et dans un ensemble qui jettent un jour tout nouveau sur la marche et le développement du talent de Rembrandt."

Vosmaer 1868, p. 413.

86 "Ce qui nous frappe incessamment dans l'oeuvre de Rembrandt, c'est la spontanéité de toutes ces peintures. Chaque oeuvre est un produit de forces vivantes, agissant pour ce moment. De là jamais de formule, jamais de manière fixe. Quand on a peint des centaines de têtes humaines, quand on possède au plus haut degré tous les secrets de la palette, on arriverait facilement à peindre pour ainsi dire les yeux fermés. [...] Au contraire Rembrandt a peint autant de portraits que pas un et il trouve à chaque individu la manière de le traduire, qui lui convient. Une immense variété de nuances dans la longue galerie de ses personnages [...]"

Vosmaer 1868, p. 190.

87 "Dans cette année 1643 Rembrandt venait d'achever les beaux portraits que nous venons d'examiner. On eût pu croire que ces couleurs une fois sur sa palette y resteraient. Point du tout. De ces portraits élégants on passe à une tête où il est encore plus franc et monte sa gamme."

Vosmaer 1868, pp. 190–91.

88 "C'est un buste du docteur Daniel Heinsius, l'historien en titre de sa majesté le roi de Suède, le professeur d'histoire à l'académie de Leiden. Il avait 63 ans. Ce n'est pas un seigneur, c'est un homme d'étude. Il est dans un costume noir, simple, avec un petit col rabattu d'un blanc jaunâtre: la tête ombragée par le large bord du feutre noir. Dans la face, avec une petite moustache et une barbe légèrement indiquée, le coloris est poussé à une gamme audacieuse d'orangé. Les ombres foncées sont d'un rouge brun; sur la joue les ombres grises et gris brun laissent percer le jaune orange de la chair. La joue droite qui reçoit la lumière est fortement empâtée de couleurs, qui de jaune clair montent au jaune chaud, au jaune orangé, à l'orangé.

“La touche ample et large a posé ces couleurs hardies côte à côte sans les fonder, à la manière du tambour de la Sortie et de la tête de vieillard de la collection van Brienem.

“Tout cela, exagéré de près, fait un effet superbe à distance. C’est encore une de ces pièces que le maître désirait avoir suspendues ‘de manière qu’on les vit à distance.’ Tête superbe pleine de relief et de vie et qui va vous parler. Réalité surprenante, résultant d’une exagération du réel.”

[Note:] “Je parle de ce portrait tel que je l’ai vu et décrit sur le lieu même, il y a quelques années. A la vente de la collection de Kat en 1866 je l’ai revu.... tout le charme a disparu. Les tons chauds refroidis, la patine dorée abimée, la joue et le front couverts de taches de blanc et de gris comme moisies. Que peut-on avoir fait à cette belle peinture?”

Vosmaer 1866, p. 191.

89 “Plusieurs portraits encore datent de cette année [1643]; entre autres un buste de peintre qui montre le type du portrait du 1637 au Louvre, et où le peintre, avec une touche un peu vague, a encore cherché un effet de lumière reflétée sur le visage. Au Prince Henri des Bays-Bas.”

Vosmaer 1868, pp. 191–92.

92 “Verklaren by deze tot uitvoering van het bepaalde by de derde, vijfde en zesde alinea van artikel zeven van het verdrag houdende Huwelijksche voorwaarden, enz, letterlijk luidende als volgt: ‘En cas de veuvage de Madame la Princesse enz; het navolgende te hebben vastgesteld en te zijn overeengekomen:

‘Artikel Eén.

‘Hare Koninklijke Hoogheid Mevrouw de Prinses wordt ingevolge het voormeld verdrag, houdende de Huwelijksche Voorwaarden met Haren overleden Gemaal aangegaan, gelaten het regt van gebruik en bewoning van het tot de Nalatenschap van Haren Doorluchtigen Gemaal behoorende Paleis met daarbij behoorende Stallingen en verdere aanhoorigheden staande en gelegen aan het Lange Voorhout te ’s Gravenhage met de Stallingen uitkomende op het Smidswater aldaar [...] geheel voorzien van meubelen, huisraad, bed en tafellinnen, tafelzilver en verdere inrigting en équipages als overeenkomstig de gebruiken van het Koninklijk Huis noodig is.

‘Artikel Twee.

‘Het gebruik afgestaan in het vorig artikel wordt alleen toegekend tot zoolang als H.K.H. Mevr: de Prinses Haar Hoofdverblijf te ’s Gravenhage, gedurende Haren Weduwenstaat, verlangt te houden en eindigt alzoo wanneer H.K.H. een schriftelyke verklaring zal hebben afgelegd dat H.K.H. haar Hoofdverblijf naar elders wenscht over te brengen, of wanneer het uit de omstandigheden blijkt dat die overbrenging werkelyk heeft plaats gehad en ook met den dag van H.D. overlyden of met den dag van H.D. huwelyk, [...]”

The Hague, Royal Collections, A43-IX. Stukken betreffende het Beheer en de Vereffening der Nalatenschap.

93 “Artikel Twee. Het Paleis met Stallingen en Koetshuizen, staande en gelegen in het Lange Voorhout te ’s Gravenhage [...] onder de benaming Inboedel begrepen zijn, dus ook boeken, schilderijen, daaronder begrepen het schilderij van Vicelli, bijgenaamd Titiaan, dat zich tijdelijk bevindt in het Mauritshuis te ’s Gravenhage, [...] aan Hare Koninklijke Hoogheid Prinses Hendrik der Nederlanden, van welk Paleis en de zich daarin bevindende en ten gebruike daarvan bestemde voorwerpen van inboedel, het regt van gebruik en bewoning bezeten wordt door Hare Koninklijke Hoogheid Prinses Hendrik der Nederlanden zoolang als Hare Koninklijke Hoogheid Hoogstderzelver Hoofdverblijf te ’s Gravenhage, gedurende Haren Weduwenstaat, verlangt te houden.”

The Hague, Royal Collections, A43-IX. Stukken betreffende het Beheer en de Vereffening der Nalatenschap.

95 “Ein Bildniss in halber Figur, vom Jahre 1640, in der National Gallery zu London, zeigt die Züge des Künstlers besonders ähnlich und doch zugleich von besonderer Anziehungskraft. Diesem Bilde soll ein anderes Portrait im Besitze des Prinzen Heinrich der Niederlande im Haag, aus dem Jahre 1643, nahe

verwandt sein.”
Bode 1883, p. 455.

97 “Der Tradition seines Hauses getreu, pflegte der Großherzog Kunst und Wissenschaft, hob das Theater auf eine hohe Stufe, errichtete in Weimar eine Kunstschule und förderte die Universität Jena.”

Meyers Grosses Konversations-Lexikon, 6th edition, vol. 14, Leipzig and Vienna (Bibliographisches Institut) 1909, p. 402.

100 “Binnenlandsche Vaart-Risico-Societeit, gevestigd te Amsterdam. Voornoemde Vennootschap verzekert op ommestaande voorwaarden Uwe Koninklijke Hoogheid Groothertogin van Saksen Weimar Eisenach, geboren Prinses Sophie der Nederlanden, een Som van Vijftig duizend gulden voor de reis van 's Gravenhage ('Mauritshuis') Naar Amsterdam (Blasiusstraat No 12 of Ruyschstraat No. 9) en later terug naar 's Gravenhage ('Mauritshuis') Per Spoor enz. Het transport zal vermoedelijk dezer dagen plaatshebben op een Portret van Rembrandt, door zich zelven.”

103 “H. K. H. de Groothertogin van Saksen, Prinses Sophie der Nederlanden, bracht heden-namiddag van 3 ½ tot 4 ¾ ure een bezoek aan het Mauritshuis, vergezeld van HDr. Hofdame, baronesse Wattsdorf.

“Ontvangen en rondgeleid door den directeur van dit Koninklijk Kabinet van schilderijen, dr. A. Bredius, bezichtigde H. K. H. met de meeste belangstelling alle zalen, waarin deze wijdvermaarde collectie geëxposeerd is.

“De Vorstin, welke sinds langen tijd het Kabinet niet had bezocht, prees de vele verbeteringen en veranderingen, welke HD. opmerkte en liet Haar aandacht niet minder vallen op de doeken, waarmede de verzameling verrijkt is. Bijzonder trok HD. aandacht en verwijfde de Vorstin langen tijd voor het portret van Rembrandt's broeder, waarvan het Mauritshuis nog niet lang geleden in het bezit is gekomen.

“Na HDs. handteekening : ‘Sophie, Groothertogin van Saksen, Prinses der Nederlanden, 2 Juni 1894’, op het gulden boek ter neder te hebben gesteld, onder die van de Koningin van Saksen, verliet de Vorstin hoogst voldaan de kunstverzameling, daarvan den Directeur de verzekering gevende, die H. K. H. dankte voor de eer van dit bezoek.”

Dagblad van Zuid-Holland en 's Gravenhage, 4 June 1894.

104 “7 Juni 1894 | No. 168 | Schilderij van | Rembrandt | in bruikleen

“Ik heb de eer Uwer Excellentie te berichten dat het Hare Koninklijke Hoogheid de Groothertogin van Saksen behaagd heeft hare fraaie schilderij van Rembrandt, zijn eigen portret, in 1643 geschilderd, voor eenigen tijd in bruikleen aan het Koninklijk Kabinet van Schilderijen af te staan. | Morgen zal deze belangrijke schilderij voor het publiek te bezichtigen zijn.

“De Directeur van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen
(get.) A. Bredius.”

105 “Het Mauritshuis is weder een nieuwe Rembrandt rijker geworden. H. K. H. de Groothertogin van Saksen, die het Museum onlangs met veel belangstelling bezocht, heeft aan de directie in bruikleen toevertrouwd Rembrandt's eigen portret door hem in 1643 geschilderd. Het stelt den grooten kunstenaar voor op mannelijken leeftijd, toen hij de middaghoogte van zijn talent had bereikt. De figuur is op levensgrootte gemaald tot op de borst. Het hoofd is gedekt door een rood fluweelen baret, die over het linkergedeelte van het gelaat een schaduw werpt, terwijl het rechterdeel in 't volle licht straalt.

“De borst is gedekt door een opengewerkt kamisool, rood van kleur maar van een andere nuance dan de baret. Over het kamisool draagt Rembrandt een mantel met breeden bonten rand, die van de schouders afhangt. De hals is versierd door den omgeslagen boord van het witte hemd,

dat uit het kamisool tevoorschijn komt. De groote colorist treedt hier met buitengewone kracht op den voorgrond.

“De warme tonen van het rood en bruin en de reflexies van het volle daglicht op het gelaat, geven aan den kop een buitengewoon relief. De techniek heeft hier een wonder verricht van rijpe, doorwerkte schildering, waaraan de tijd nog het zijne heeft toegevoegd. Dit meesterwerk van Rembrandt heeft de restauratieproef van Hopman te Amsterdam uitmuntend doorstaan.

“Het incarnaat van het vleesch, zoowel waar dit schittert in 't volle licht als in de toonrijke schaduwpartijen, is uitmuntend geconserveerd, evenals de kleedij en de achtergrond. Aan de linkerzijde van de beeltenis leest men : Rembrandt fecit 1643.

“Dit portret is het 12e van de reeks werken van den Vorst der Hollandsche Schilderschool, die het Mauritshuis thans hetzij in eigendom hetzij in bruikleen bezit. Het wordt morgen geëxposeerd in de midden-benedenzaal ter plaatse, waar thans het meisjesportret van den meester hangt, 't welk het Museum aan den Directeur, dr. Bredius, te danken heeft.”

Dagblad van Zuid-Holland en 's Gravenhage, 8 June 1894.

109 “de vernis afgepoeierd, daar, waar die ruw was, evenwel enkel de opperhuid, tot zoover dat de oppervlakte glad werd en niet meer, zoodat de diepste gleuven bleven. Met een zacht penseeltje met alcohol werd dan voorzichtig de vernis gevochtigd en tegelijkertijd een weinig poeder opgelost en in die gleuven gebracht. Die deelen waar de vernis niet ruw was, werden alleen dof gewreven. Daarna werd de geheele schilderij met copaivabalsem ingewreven na geheel dof gepoeierd te zijn. 25 Mei des morgens om 10 uur werd tot de eigenlijke regeneratie overgegaan. Van 10 uur 23 tot 10—45 was de schilderij in de kist aan spiritus daarop blootgesteld.”

Van Duijn 2006, p. 35.

111 “Zelden heb ik een boek met meer genoegen en voldoening gelezen. Misschien werd dit ook veroorzaakt, omdat daarin vele middelen, die vaak bij het restaureeren van schilderijen gebruikt worden, (b.v. vette oliën, en voor het afnemen van vernis een mengsel van alcohol met terpentijnolie, maar die altijd door mij afgekeurd zijn), ook door v. Pettenkofer gelaakt worden, en hij het nadeelige daarvan overtuigend aanwijst. Zoo ook werden de voornaamste bestanddeelen, die Professor von Pettenkofer opgeeft als doelmatig werkende middelen (alcohol en copaivabalsem) reeds sedert jaren door mij gebruikt, ofschoon ik nu aan de wijze waarop van Pettenkofer de alcohol aanwendt verre weg de voorkeur geef; [...] De regeneratie behandeling is geen universeel middel tegen alle gebreken, maar een bepaald middel tegen eene algemeene kwaal, die bij iedere schilderij uit den aard der zaak in meerdere of mindere mate voorkomt en van Pettenkofer bewijst het doelmatige en onschadelijke van die behandeling op onomstotelijke gronden.”

Pettenkofer 1871, pp. IV–V.

114 “Z. K. H. de Groothertog van Saksen heeft gister-ochtend te 11 ¼ uren het Mauritshuis bezocht. Z. K. H. werd ontvangen en rondgeleid door den heer dr. C. Hofstede de Groot, onder-Directeur van het Museum, en bezichtigde met de meeste belangstelling, behalve eenige andere stukken, het kort geleden aangekochte schilderijtje van Memmeling, alsmede het in bruikleen door dr. A. Bredius afgestane portret door Rembrandt, voorstellende ‘de blinde Homerus’, dat de Vorst zeer gewonderde. Z. K. H. betuigde voorts HDs. bijzondere tevredenheid over de prachtige restauratie, door den heer W. A. Hopman te Amsterdam, van het door HDs. Gemalin, H. K. H. de Groothertogin, tijdelijk afgestane Rembrandts-portret.

“Hoogst voldaan verliet de Vorst te 11 ¼ uren het Museum, na een minzaam afscheid van den heer onder-Directeur van het Mauritshuis.

“Dit bezoek, kort na HDs. aankomst te Scheveningen, mag wederom aangemerkt worden als een blijk van de groote belangstelling van Z. K. H. in ons Kunstmuseum.”

Dagblad van Zuid-Holland en 's Gravenhage, 14 August 1894.

115 “Naar wij vernemen, zal het portret van Rembrandt, dat sedert eenigen tijd in het Mauritshuis is

tentoongesteld, daar niet zeer lang meer vertoeven. De hooge eigenares H. K. H. de Groothertogin van Saksen-Weimar, die het stuk in bruikleen afstond, wenscht het terug te ontvangen. Te dien einde zal de directeur Dinsdag a.s. de reis naar Weimar er mee aanvaarden. Maandag 22 October is het dus voor 't laatst te zien en wij meenen onze stadgenooten te moeten opwekken, vóór dien tijd nog van de gelegenheid, dit buitengewoon fraaie zelfportret te leeren kennen, gebruik te maken."

Dagblad van Zuid-Holland en 's Gravenhage, 19 October 1894.

116 "Paragraph Numero 1.

Meinem vielgeliebten Gemahl
vermache ich:

"A. Die Kunstgegenstände die mein Eigenthum in den Schlösser des Großherzogtums sind, mit Ausnahme derjenigen Kunstgegenstände über die ich, etwa anders testamentisch verfüge.

"B. Die Kunstgegenstände die im Museum zu Weimar als mein Eigenthum deponirt sind.

"Ich bestimme ausdrücklich, daß alle Kunstgegenstände die ich meinem Gemahl vermache, Privatbesitz bleiben sollen, daher dürfen dieselben niemals gerichtlich öffentlichen Sammlungen einverleibt werden.

"Nach dem Ableben meines Gemahls sollen diese sämtlichen Kunstgegenstände auf meinem Enkel Wilhelm Ernst, mit denselben Bestimmungen übergehen."

Sophie 1895.

117 "Op 27 november 1897 kon Van Hasselt aan 't Hooft berichten, dat koningin Victoria welwillend had beschikt over de uitlening van één of twee niet al te grote Rembrandts. Na die hoge toestemming op voorspraak van de Hertogin van Albany, die spoedig werd gevolgd door toezeggingen van de Keizer van Duitsland en de Groot-hertog van Saksen-Weimar, kon eigenlijk niemand achterblijven [...]"

Van Thiel 1992, p. 24.

121 "13. Portret van Rembrandt met een roode muts.

"Z.K.H. de groothertog van Saksen, Weimar.

"De wereldberoemde galerij van Koning Willem II in de Gothische zaal te 's-Gravenhage, die na des vorsten dood zoo ten ontijde werd verkocht, bevatte niet minder dan vijf Rembrandts. De meeste hunner verhuisden voor goed naar het buitenland, twee bevinden zich in het Wallace Museum te Londen, één in een particuliere verzameling te New York, de twee overige waren ter Rembrandt tentoonstelling aanwezig, de eene het reeds hierboven besproken portret van Nicolaes Ruts, de tweede dat van Rembrandt zelf uit het slot te Weimar.

"Dit laatste werd reeds door Willem II als kroonprins te Brussel aangekocht. Bij de veiling van 1850 werd Prins Hendrik der Nederlanden er eigenaar van. Van dezen kwam het aan zijne zuster Prinses Sophie, gehuwd geweest met den tegenwoordigen bezitter, Z.K.H. den Groothertog van Saksen, die het als een zijner kostbaarste kunstschaten in de particuliere vertrekken van zijn slot te Weimar bewaart."

This and the quotation below in Hofstede de Groot 1898, text to plate 13.

122 "Dit portret, uit het jaar 1643, dus Rembrandt op ongeveer 36 à 37 jarigen leeftijd voorstellende, is een der zovuldigst afgewerkten, die ons van hem bekend zijn. Het is Rembrandt op zijn mooist, op zijn Zondagsch, in zijn fraaiste costuum, zijn fraaiste baret op het hoofd. Er is niets in van emotie van welken aard ook. Een zuivere photographie, misschien wel een eenigzins geflatteerde van zijn uiterlijk.

"Men zal mogen aannemen, dat dergelijke salonportretten van hemzelf door hem op bestelling, althans met bestemming om verkocht te worden, werden geschilderd. Er moet in zijn tijd wel reeds navraag naar portretten van hem geweest zijn, onder zijne verwanten, zijne leerlingen, kunstbroeders en vereerders. Hoe anders te verklaren, dat er nog heden ten dage een zestigtal geschilderde portretten, naast omstreeks veertig voorstellingen in prent, van hem bekend zijn? Dergelijke werken emotioneeren ons heden ten dage minder sterk, dan de forsche, breede studies,

die hij alleen tot eigen oefening, zich zelf beschouwend als zijn goedkoopste model, van zich vervaardigde. Toch hebben zij ook groote kwaliteiten en staan zij op één lijn met vele andere door Rembrandt op bestelling vervaardigde portretten.”

124 “55. Portret van Rembrandt met roode muts. Een gave, maar domme opgepoetste Rembrandt. Ziet er eigenlijk uit alsof hij eens al veel vroeger heelemaal, en toen al door een Duitscher, glaceerend overgeschilderd ware.”
Veth 1898.

125 “De cette époque, les portraits de l’artiste par lui-même, à l’exposition d’Amsterdam, sont de moins précieuse qualité; le portrait de Rembrandt coiffé d’un bonnet rouge indique une recherche d’éclairage; il est un peu égal et paraît avoir souffert (n° 55, au grand duc de Sachsen-Weimar, daté de 1643); plus important le Rembrandt armé d’un sabre, un peu noir dans les ombres (n° 61); au capitaine Holford, Londres,--1644).”
Nicolle 1898, p. 548.

130 “Es glaubt heute auch niemand mehr an die wissenschaftliche Aufgabe dieses Bilderbuches. Der Zweck war doch lediglich, jenen vermeintlichen Bildern Rembrandts, welche die Firma Ch. Sedelmeyer auf den Markt brachte, eine gewisse Heimatsberechtigung zu schaffen und einen sogenannten Kataster oder ein Grundbuch für Rembrandt anzulegen, in welchem neben zahlreichen in öffentlichen Galerien hängenden Rembrandtbilder, vor allen jene in Zirkulation befindlichen der Firma Sedelmeyer Aufnahme finden mußten.”
Wurzbach 1910, p. 394.

134 “Während in fast allen anderen Ländern die Kunstpflege in den Händen von Kunstvereinen sowie der öffentlichen Verwaltungen lag und vor allem Kunstprofessoren, Gelehrte sowie reiche Bürger die Kunst- und Ausstellungspolitik beeinflussten, prägte in Weimar der Wille des Fürsten weiterhin maßgeblich das künstlerische Leben.”
Post and Werner 2006, p. 377.

138 “Eigentum Sr. K.H. des Großherzogs (aus Besitz der Großherzogin Sophie), überwiesen 1909.”
Weimar catalogue 1913, p. 73, nr. 298.

143 “Die Absicht, Weimar als Stadt der Moderne zu etablieren, verlangte weniger Proklamationen als vielmehr weitere Taten. Kessler gelang eine Option für die für 1906 vorgesehene III. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes zu erhalten, sofern in Weimar bis dahin die hierfür geeigneten Räume zur Verfügung gestellt worden. [...Wilhelm Ernst] stellte [...] das Großherzogliches Museum zur Verfügung. Dieses Museum wurde damals von Hofrat Prof. Carl Ruland geleitet, der seit 1870 Direktor des Großherzoglichen Museum und seit 1885 auch Direktor des Goethe-Nationalmuseums war. Als Kessler diesem mitteilte, dass er sein Museum für die Ausstellung zu räumen habe, geriet Ruland ‘in eine wilde Wut, schlug um sich und auf den Tisch, schrie mich an, was ich glaubte, das er sein Museum Jemanden überlassen werde, der “einer anständigen deutschen Stadt Gauguin, solchen Dreck” gezeigt habe.’ [...] Kesslers Ansinnen bedeutete in der Konsequenz, dass Ruland trotz seines Protests alle Exponate zu entfernen hatte. Rund 390 Bilder, darunter mehrere Cranach-Gemälde, die Tucher-Portraits von Dürer, ein Rembrandt und viele andere mehr, wurden in Möbelwagen verpackt und ohne konservatorische oder andere Sicherheitsbedenken provisorisch im Reithaus eingelagert.”
Post and Werner 2006, p. 412.

144 “Auch wurde in Berlin noch im Jahr 1909 beklagt, dass der Großherzog die Sammlung seines Großvaters einer allzu ‘gründlichen Reformierung’ unterziehen ließ.”
Post and Werner 2006, p. 428.

147 “Dem gnädigen Entgegenkommen S.K.H. des Großherzogs Wilhelm Ernst verdankt das Museum die Überweisung einer Anzahl von Gemälden hervorragender Meister, unter denen die Namen Rembrandt (Selbstporträt vom Jahre 1643), Caspar David Friedrich (Landschaft), Kersting (drei Interieurs), Rayski (Rehbock), Menzel (Begegnung Friedrich II. mit Josef II. zu Neiße) ganz besonders zu erwähnen sind. Durch Vermächtnis S.K.H. des hochseligen Großherzogs Carl Alexander wurde das wertvolle Porträt Sansovino’s von der Hand Tintoretto’s dem Museumsbestände einverleibt.”
Weimar catalogue 1910, p. XI.

149 “Unter den neuerdings dem Museum von Sr. Königl. Hoheit dem Großherzog Wilhelm Ernst als Leihgaben überwiesenen Kunstwerken erwähnen wir als besonders wichtig und wertvoll für die Sammlung das Selbstporträt Rembrandts die drei Interieurbilder von Kersting, die Landschaften von Hackert und Friedrich, das große Bild von Menzel.”
Weimar guidebook 1910, p. 4.

150 “Reicher ist die Galerie an Bildern aus den nördlichen Niederlanden. An der Spitze steht Rembrandt (Rembrandt Harmensz van Ryn, geb. 15. Juli 1606 zu Leyden, gest. 1669 zu Amsterdam), mit seinem köstlichen Selbstbildnis (Nr. 276) von 1643, ein Werk aus des Meisters bester Zeit, ein Jahr nach der berühmten “Nachtwache” in Amsterdam gemalt. Unnachahmlich ist der Zauber des Helldunkels, aus dem Kopf in einzelnen Partien goldig herausleuchtet, und wundervoll die tiefe satte Farbgebung.”
Weimar guidebook 1910, p. 45.

151 “hier en daar wel wat dun. mooie blik. vette delen ’t best bewaard. als Saskia in Dresden.”
The Hague, RKD, copy of Weimar guidebook 1910, Exemplaarnummer 201011653, Catalogusnummer 209894, p. 45.

153 “Einbruchsdiebstahl im Weimarer Museum.

“In der Nacht von Sonnabend zum Sonntag ist das Weimarer Museum von Einbrechern heimgesucht worden, denen ein Rembrandt (Selbstbildnis) ein Terbroch [*sic*], eine Gerard, ein Netscher, sowie ein Tischben [*sic*] in die Hände fielen. Der entstandene Schaden wird auf einige Millionen Mark geschätzt. Die Diebe waren an einem Blitzableiter des Museums emporgeklettert, haben dann ein Fenster des oberen Stockwerks entfernt und sind so in das Innere eingedrungen; sie haben sich offenbar auf dieselbe Weise wieder entfernt. Es fehlt bisher von ihnen jede Spur. Die Bilder sind vorsichtig aus dem Rahmen gelöst worden.”
Vossische Zeitung 1921.

154 “Der Weimarer Museumsdiebstahl.

“Zu dem Aufsehen erregenden Diebstahl wird uns von unserem Mitarbeiter in Weimar geschrieben: Der Diebstahl wurde im Laufe des Sonntag vormittag entdeckt und der zurzeit im Auftrage der Reichsregierung befindliche Museumsdirektor Dr. Köhler sofort telegraphisch von der weimarischen Regierung zurückbefordert. Inzwischen hatte die Kriminalpolizei bereits die Recherchen aufgenommen und vertritt den Standpunkt, daß es sich um die bereits wiederholt in ähnlicher Weise aufgetretene internationale Bande handelt. Diese Auffassung wird vom Museumsdirektor Dr. Köhler, welcher am Montag nach Weimar zurückgekehrt ist, nicht geteilt, indem er kalkuliert: gewerbsmäßige Spitzbuben von der Art dieser internationalen Kunsträuber wären ‘sachverständiger’ vorgegangen und hätten den neben dem geraubten Rembrandt hängenden, einen Wert von mehrere Millionen repräsentierenden Tintoretto mitgenommen, anstatt die in verschiedenen anderen Zimmern verteilten verhältnismäßig geringwertigen anderen drei Bilder. Völlig rätselhaft ist, wie der Dieb oder die Diebe gerade auf diese drei Bilder verfallen sind, während die Wände von höchsten Kunstwerten strotzen, auch solchen kleineren Umfanges, die leicht zu transportieren sind. Von Direktor Dr. Köhler sind sofort sämtliche deutsche

Museumsorganisationen und deren Zentralen im Ausland sowie die großen Galerien von dem Diebstahl des Rembrandt, die keiner Beschreibung bedarf, benachrichtigt worden. Es handelt sich hier um das weltberühmte Selbstbildnis des niederländischen Meisters, ein Werk aus seiner besten Zeit und ein Jahr nach der berühmten 'Nachtwache' in Amsterdam gemahlt. Unnachahmlich ist der Zauber des Helldunkels, aus dem der Kopf in einzelnen Partien goldig herausleuchtet, und wundervoll die tiefe, satte Farbengebung. Das 63 x 50 Zentimeter große Bildnis ist glatt aus dem Rahmen herausgeschnitten. Dasselbe dürfte, sofern es nicht gelingt, es wieder herbeizuschaffen, insofern zu einer juristischen Streitfrage Veranlassung werden, als es Privateigentum des ehemaligen Großherzogs Wilhelm Ernst ist, welcher es im Jahre 1909 als Leihgabe dem staatlichen Museum überlassen hat; der Staat dürfte also von dem Eigentümer für den Schaden regreßpflichtig gemacht werden, um so mehr, als die weimarische Regierung es an der nötigen Sorgfalt in der Bewachung hat fehlen lassen, trotzdem in der Presse nach den Einbrüchen in Tiefurt und in der Fürstengruft auf eine ständige Bewachung der unermeßlichen Werte vergenden Kunst- und Erinnerungsstätten gedrungen worden war. Wie uns von der Museumsleitung versichert wird, ist der mit 3 Millionen Mark bemessene Wert des Rembrandt durchaus nicht zu hoch gegriffen."

Jenaer Volksblatt 1921 (1).

155 "Auf die Wiedererlangung der Gemälde und Ermittlung der Diebe ist eine Belohnung von 100 000 Mark ausgesetzt."

Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, shelf number Kat. Mus. We 80/1905.

156 "Der aufseherregende Bilderdiebstahl im Landesmuseum in Weimar, bei dem unter anderem ein Rembrandt gestohlen wurde, hat jetzt dadurch seine Aufklärung erhalten, daß die zurzeit in Haft in Weimar befindlichen Kaufmann Rost und Schlosser Schumann gestanden haben, den Diebstahl ausgeführt zu haben. Sie haben die Bilder in der Nähe von Weimar an einer Stelle verborgen, die zurzeit noch gesucht wird."

Jenaer Volksblatt 1921 (2).

237 "Schon einmal habe ich Rembrandts Kunst bei einer früheren Gelegenheit unter einem bestimmten Gesichtspunkt erörtert in meinem Buch: Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit, Berlin, Grote, 1910."

Weisbach 1926, p. VI.

238 "Wie sich mit der von Rembrandt angenommenen gesellschaftlichen Pose die ihm von Natur eigene kraftvolle Energie und Hartnäckigkeit paart, vergegenwärtigt das Brustbild in der Wallace-Galerie (B. 171). Für den Kopf von der charakteristischen Form, wie er schon in Jugendporträts vorkommt, jetzt mit dem ausgebildeten Doppelkinn, darf man hier eine besondere Ähnlichkeit vermuten. Auf dem Antlitz ein mit einem Zuge von ironischer und überlegener Skepsis gemischter Ernst, der später immer mehr hervortritt. In Haltung und Miene etwas Selbstbewußtes und Herrisches, das ahnen läßt, daß dieser gewaltige Körperbau vulkanische Tiefen birgt, die, wenn sie in Erschütterung versetzt werden, sich in plötzlicher Eruption entladen—wie es uns in den Dokumenten über die Streitigkeiten mit Geertje Dierx überliefert ist. Zur gleichsam idealen Ausprägung und klassischen Vollendung gelangt dieser gesellschaftliche Typus in dem Londoner Porträt von 1640 (B. 256; Abb. 5), das auch formal an klassische Vorbilder anknüpft. Distinguiertes elegantes Auftreten und ein früheren Bildern gegenüber besonders betontes ruhiges Gleichmaß ist das bestimmende Element des aufs sorgfältigste ausgewogenen Gemäldes, in dem das mit dieser Phase seines Lebens verwachsene Wesen wie in einem offiziellen Paradestück verkörpert erscheint. Hat es in seiner statiosen Haltung etwas Kühles und Abgeklärtes, so kann eine solche verallgemeinernde Glätte in dem Weimarer Bruststück von 1643 (B. 257) bis zu einer ziemlich flauen Verbildlichung eines bel homme gehen."

Weisbach 1926, pp. 84–85.

240 "In den folgenden Jahren erhält die Harmonie der geschlossenen Bilderscheinung neue Bedeutung. Die äußere Motorik schwindet, der stillere Gleitfuß der Formen und Linien gibt ein in sich ruhendes Bild (Bathseba dG 40, 1643). Dies ist auch in den Bildnissen erkennbar ("Falkner" u. Frau dG 748, 864, Selbstbildnis dG 578), die alle das der verstorb. Saskia (dG 752 1644), überragt." Benesch 1935, p. 264.

243 "Nahe verwandt dem Londoner Gemälde ist eine ganze Gruppe, die wir mit recht weitgehener Sicherheit den frühen 1640er Jahre zudenken dürfen. Ein Bild im Buckingham Palace ist als Weiterdenkung unverkennbar (S. 68). Der Ausschnitt ist kleiner genommen, die Haltung aber fast die gleiche. Um einiges Wenige scheint Rembrandt gealtert. Der Gedanke der unter den Mantel gesteckten Hand ist aus der Radierung B. 20 schon bekannt (S. 63). Es war dort, 1638, schon in Vorzeichen der werdenden neuen Gesinnung. Aber die Schlacken des öffentlichen Barockstiles, das Stück Maskerade, die Übertriebenheiten sind nun verschwunden. Der Rembrandt dieses Jahrsiebents [1641–1647] kennt die Übertreibung nicht mehr. Er kennt dafür eine höchste Form der Vergeistigung. Er spricht gelassen und bei aller Gespanntheit mit tiefer Sicherheit. Er hat einen neuen Weg gefunden, und vielleicht weiß er sogar schon, daß dieser Weg in die Einsamkeit führt. Aber er wird ihn gehen. Das Vertrauen auf die eigene Sendung blickt uns unerschütterlich an.—Das gleiche gilt für das schöne, aus reinerer Vorderansicht wirkende, in der Haltung eher Holbeins Art als jener des Hochbarocks genäherte Bildnis in Basingstoke (S. 69) und ebenso für die große Leinwand in Woburn Abbey (Duke of Bedford) (S. 71), in der übrigens die Verwandtschaft mit dem Bildnis der National Gallery von 1640 unverkennbar ist. Das 1921 in Weimar gestohlen Selbstbildnis von 1643 könnte diese Gruppe abschließen (S. 72). Schon in der Tracht zeigt sie Gemeinsamkeiten, das Baret, den Mantel, das Geschmeide, immer noch Züge, die wir seit den 1630er Jahren kennen. Aber schon die Form des Geschmeides ist ruhiger, ist gerundet.

"Er ist nur eine unbeweisbare Vermutung, wenn wir von dem Weimarer Datum 1643 zurückzuschließen wagen: das Bild, auf dem er stand, könnte schon den Abschluß der ganzen Gruppe bilden. Gesetzt, dies wäre richtig, so wäre rund um 1640, vielleicht noch zwischen der Radierung B21 von 1639 und dem Londoner Bilde von 1640, das offenbar besonders glanzvolle und prächtig gemalte Stück in London bei Captain Heywood-Lonsdale entstanden zu denken (S. 73)." Pinder 1943, pp. 75–76.

245 "De zorgvuldige, aan de Amsterdamsche portretschilderschool verwante, zij het ook tot hooger ontwikkeling gebrachte techniek, wordt verlaten voor een vrijer, meer aanduidende dan teekenachtige streek, de samenvloeiing van licht en donker brengt samenvloeiing van de kleuren mede, en dat—en daaruit spreekt de grootheid van Rembrandts meesterschap—zonder dat zijn schepping iets van de 'natuereel'heid heeft ingeboet of aan uitdrukingskracht heeft verloren. Eer het tegendeel: meer dan ooit straalt uit de werken van dezen tijd een still adel en innige verhevenheid.

"De schilder buigt zich dan wederom over de vraagstukken van zijn leven. Doch niet onzeker en vragend, zoals in zijn Leidschen tijd, niet overmoedig en zelfbewust als in de eerste Amsterdamsche jaren, doch in overgave en deemoed. Er is een dieper vrede te vinden in de trekken van het portret, dat vroeger in het Museum te Weimar was uit 1643 (blz. 33), welke door die in de portretten in de coll. Buckley en in Buckingham Palace (blz. 34 en blz. 35) bevestigd wordt." Van Gelder 1948, pp. 33–34.

248 "318 Selbstbildnis.—Bred. 35; HdG 578.—Bezeichnet 'Rembrandt f. 1643'. —Das Bild ist am 18. April 1922 aus dem Museum gestohlen worden.—Eine Skizze könnte Ben. 434 sein (Sumowski)." Bauch 1966, p. 17.

254 "Bruststück, leicht von rechts; Kopf und Blick nahezu voll von vorn, der Blick trifft den Betrachter. Auf dem kurz aanliegenden Haar ein flaches rotes Baret; Schnurr- und Kinnbart. Im offenen, pelzbesetzten Mantel, im Ausschnitt auf dem geschlitzten Rock eine doppelte Goldkette. Weicher,

weißer Umlegekragen mit schmaler Spitzenkante. Licht von links oben.

“Am 9./10.4.1921 von unbekannter Hand gestohlen, befand sich das Gemälde seit 1947 in treuhänderischer Verwahrung der National Gallery, Washington. Standort zur Zeit unbekannt.”
Erpel 1967, pp. 173–74.

258 “Gemälde müssen zurück! DDR-Protestnota an USA: Anspruch auf Kunstwerke. Berlin (ADN)
[Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst]

“Die Regierung der DDR hat bei der Regierung der USA gegen die widerrechtliche Übergabe von drei wertvollen Gemälden aus den Beständen der Staatlichen Kunstsammlungen Weimar an die westdeutsche Bundesregierung protestiert.

“In einer entsprechenden Note des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten an das State Department wird darauf hingewiesen, daß Rembrandts ‘Selbstbildnis’, Terborchs ‘Porträt eines Mannes’ und Tischbeins ‘Porträt einer jungen Frau’ 1947 von den USA als sogenanntes Feindeigentum beschlagnahmt worden waren.

“Damit übernahmen die USA aber zugleich die Verantwortung dafür, daß diese Gemälde in Übereinstimmung mit der seit über hundert Jahren zum Schutze des Kulturgutes vor Zerstörung, Beschädigung und Wegnahme geübten völkerrechtlichen Praxis sowie gemäß der auch von den USA unterzeichneten ‘Konvention zum Schutze von Kulturgütern bei bewaffneten Konflikten’ vom 14. Mai 1954 dem rechtmäßigen Eigentümer, das heißt den Staatlichen Kunstsammlungen Weimar wieder zurückgegeben werden.”

Thüringer Landeszeitung, 30 March 1967.

259 “Aus der Kunstsammlung von Weimar seien illegal Gemälde in die USA gebracht worden, davon Rembrandts und Tischbeins. Einiges davon sei zur treuhänderischen Verwahrung der BRD übergeben worden. Treuhänderische Verwahrung von Eigentum der DDR könne doch nur als ein Sonderfall der Alleinvertretung betrachtet werden. Dies veranschauliche das System: Was Kultur angehe, bedarf es der treuhänderischen Verwaltung, bis die Zustände in der DDR beendet sind, Verwahrung also, bis in der heutigen DDR wieder ordentliche Zustände herrschten, sie also ein Teil der BRD geworden ist. Wir müßten doch verstehen, daß dies viele Leute bei ihm zu Hause zur Weißglut bringe. Es ginge soweit, daß bei einem Prozeß in New York, der gerade laufe um zwei Dürer-Bilder, die im Juni 1945 aus Weimar entwendet wurden, die Vertreter der BRD darauf hinwirken, daß Vertreter des Weimarer Museums nicht einmal als Prozeßbeobachter zugelassen werden und diese Bilder für sich beanspruchen.”

BRD 2002: Akten, pp. 930–31.

264 Wilhelm Ernst “hat seiner Kinder durch Testament vom 22. November 1922 zu Erben eingesetzt, darunter seinen Sohn, den Erbgroßherzog Ernst August, den früheren, inzwischen von ihr geschiedenen Ehemann der Klägerin, welcher seine Ansprüche an die Klägerin abgetreten hat. Dessen Geschwister, Prinz Bernhard Friedrich von Sachsen-Weimar-Eisenach, Prinzessin Sophie von Sachsen-Weimar und Jorg Brena, vormals Prinz von Sachsen-Weimar-Eisenach, haben urkundlich ihre Ansprüche hinsichtlich des hier allein noch interessierenden Gemäldes von Rembrandt an die Klägerin abgetreten bzw. hat Herr Brena erklärt daß er insoweit auf jegliche Ansprüche zu Gunsten der Klägerin verzichte, worin auch eine Abtretung liegt, so daß gemeinschaftliche Verfügung alles Miterben über einen Nachlaßgegenstand oder einen zum Nachlaß gehörenden Anspruch zu Gunsten der Klägerin gegeben ist.”

BRD November 1974, pp. 4–5.

266 “Die USA haben die Bundesregierung ermächtigt, das Eigentum an den zu übertragen, der einen Anspruch nachweist.”

Der Spiegel 1971.

267 “Der Anwalt meint, der US-Regierung sei die wirkliche Eigentumsfrage durch ‘eine dunkle Wolke’

verdeckt gewesen.“
Der Spiegel 1971.

269 “Die Verdienste um die größten Dichter der Nation bewahren die Erben des Fürstenhauses Sachsen-Weimar-Eisenach nicht davor, in Bonn vor Gericht ihre Rechte suchen zu müssen. Die Erbgroßherzogin Elisabeth von Sachsen-Weimar-Eisenach, bei deren Vorfahren Goethe höchste Staatsämter bekleidete und als Schauspieler im Liebhabertheater auftrat, verlangt von der Bundesrepublik drei wertvolle Gemälde zurück.

“Bis zum 5. Mai muß die Erste Zivilkammer des Landgerichts Bonn entscheiden, ob der Innenminister weiter seine treuhänderische Hand auf die Bilder legen darf, oder ob sie der aus Weimar vertriebenen und jetzt in Freiburg lebenden Großherzogin Elisabeth, geborene Freiin von Wangenheim, zurückzugeben sind.[...]

“Die Großherzogin, geschmückt mit dezentem Perlenkollier, kam an der Seite des Karlsruher Bundesgerichts-Anwalts, Freiherr von Stackelberg, selbst nach Bonn, um den Bund die Bilder streitig zu machen.“
Die Welt 1971.

270 “Zwei meuternde Matrosen haften die Gemälde am 18. April 1921 mitgehen lassen. Ihr wertvollstes Beutestück, der Rembrandt, war als Hochzeitsgeschenk des Königshauses Oranien an den kunstsinnigen Weimarer Hof gekommen, als Prinzessin Sophie der Niederlande den Großherzog Karl Friedrich von Sachsen-Weimar 1846 ehelichte.“
Die Welt 1971.

271 “Wie auch immer, der Fall ist so kompliziert, daß die Rechtsanwälte ihn als Thema für gleich mehrere Doktorsarbeiten empfehlen.“
Die Welt 1971.

273 “Wie die Bonner Kammer so kam auch das nun bemühte Oberlandesgericht Köln in Dezember 1971 zu der Ansicht, die Herausgabe-Klage sei ‘unter keinem Gesichtspunkt begründet.’“
Der Spiegel 1974.

275 “Erbstreit: Rente für den falschen Rembrandt.

“[...] Erbgroßherzogin Elisabeth von Sachsen-Weimar-Eisenach, die Schwiegertochter des einstigen Besitzers, die heute in Freiburg i. Breisgau lebt, machte Ansprüche ihrer Familie auf die drei Gemälde geltend. Sie strengt im Juni 1968 eine Klage gegen die Bundesrepublik an. Zum zentralen Streitobjekt machte die Erbgroßherzogin das Rembrandt-Porträt, das sie auch heute noch als privaten Besitz des Fürstenhauses betrachtet. Denn ihr Schwiegervater hatte 1921 nur den Terborch und den Tischbein gegen Jahresrente abgetreten. Der Rembrandt dagegen hing als Leihgabe im Großherzoglichen Museum zu Weimar.

“In zwei Prozessen wurde die Klägerin abgewiesen. Erst der 8. Zivilsenat des Bundesgerichtshofes in Karlsruhe erkannte jetzt ihre Forderungen an. Die Richter schlugen einen Vergleich zwischen der Erbgroßherzogin und der Bundesrepublik Deutschland vor: Danach soll die Klägerin gegen eine Leibrente von monatlich 2000 Mark (des derzeitige Grundgehalt eines Amtmannes) die drei Gemälde, die seit 1967 in den Magazinen des Wallraf-Richartz Museum eingelagert sind, dem Bund überlassen. Der Rechtsanwalt der Erbgroßherzogin, Maximilian Freiherr von Stackelberg, hat im Namen seiner Mandantin bereits den Schiedsspruch akzeptiert. Wenn auch das Bundesinnenministerium sich einverstanden erklärt, könnte der Fall ‘Erbgroßherzogin gegen Bundesrepublik’ endgültig abgeschlossen werden.

“Inzwischen aber hat der Rembrandt-Forscher Horst Gerson das Rembrandt-Selbstbildnis als Arbeit des Rembrandt-Schülers Ferdinand Bol (1618 bis 1680) identifiziert und mit dem einschränkenden Urteil versehen: ‘Von oder nach Bol.’ Das bedeutet, das Bild könnte auch ein Bolschüler gemalt haben. Die falsche Signatur soll erst im 19. Jahrhundert hinzugefügt sein. Gersons

Expertise wird heute allgemein anerkannt. Und inzwischen ist auch die Herkunft des Terborch-Gemäldes umstritten.

“Die Bundesregierung führt also seit 1968 einen Prozeß um höchst zweifelhafte Bilder, die ihr noch nicht einmal gehören. Denn sie verfährt immer noch nach dem ‘Rechtsträgersabwicklungsgesetz’ von 1962, wonach die Bundesregierung in der Zeit des Alleinvertretungsanspruchs die Treuhänderschaft für Körperschaften in der DDR wahrzunehmen versuchte, die nach internationalem Recht nicht handlungsfähig sind. Heute hat sich mit der politischen Anerkennung der DDR die Situation verändert. Jetzt führt der Bund seine Bilderprozesse gegen die Erben des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach als selbsternannter DDR-Vertreter.

“Bis die Rechtslage geklärt ist, zahlt der Bund als Treuhänder eine Miete für Bilder, die weder einer wissenschaftlichen Überprüfung standhalten, noch jemals sein Eigentum werden. Wenn die Anwälte der Bundesregierung in den Karlsruher Vergleich einwilligen, wird rückwirkend vom 1. Juni 1968 eine Rente von 134 000 Mark an die Erbgroßherzogin fällig. Für ein weiteres Jahrzehnt—die Klägerin ist 62 Jahre alt—kämen 240 000 Mark dazu. Insgesamt also 374 000 Mark. Ein Porträt von der Hand des Rembrandt-Schülers Bol, dem das Brustbild mit Baretz zugeschrieben wird, ist derzeit im Kunsthandel kaum mehr als 50 000 Mark wert.”

Stern 1973.

276 “Echt oder falsch? Gersons Einwände sind gewichtig. Ganz gleich, ob es sich um ein Werk von Bol oder einem anderen Rembrandt-Schüler handelt, die 2000 Mark Monatsrente, die die Bundesrepublik laut Bundesgerichtshof-Urteil der Großherzogin von Weimar ab 1968 rückwirkend zu zahlen hat, sind verschleudert, wenn das Gemälde kein “echter Rembrandt” ist.

“Ein qualitätsvolles Bol-Porträt notiert mit rund 50 000 Mark und ist schwer abzusetzen, denn Einzelbildnisse haben derzeit keinen Markt. Nach dem jetzigen Stand sind der Klägerin 128 000 Mark nachzuzahlen; mehr als das Doppelte von dem, was eine gehaltvolle Schülerarbeit kosten würde. Dies wäre nicht der erste Fall in dem eine sinnlose Verschleuderung von Steuergeldern die Folge von Versäumnissen der Kunsthistoriker ist.”

Reinhard Müller-Mehlis, *Stern*, 3 May 1973.

277 “Noch ist nicht bekannt, ob das Gemälde im Museum in Köln bleiben und ausgestellt werden soll.”

Ute Kaltwasser, “Rente für Rembrandt: Noch ist unklar, ob das Gemälde ausgestellt wird,” *Kölner Stadt-Anzeiger*, 12 April 1973, p. 17.

278 “Rente für Rembrandt: Noch ist unklar, ob das Gemälde ausgestellt wird.

“Eine Monatsrente von 2000 Mark soll die Bundesregierung künftig an die in Freiburg lebende Erbgroßherzogin Elisabeth von Sachsen-Anhalt-Weimar [sic] bis zu ihrem Lebensende für ein Rembrandt-Selbstbildnis zahlen, das seit sechs Jahren vom Wallraf-Richartz Museum in Köln aufbewahrt wird. Diese Lösung zu dem langjährigen Rechtsstreit zwischen der Bundesregierung und der Erbgroßherzogin gab gestern der achte Zivilsenat in Karlsruhe bekannt. Bisher war das umstrittene Bild, dessen Wert auf drei Millionen DM geschätzt wird, in Köln unter Verschluss gehalten worden. Noch ist nicht bekannt, ob das Gemälde im Museum in Köln bleiben und ausgestellt werden soll.

“Hauptkustos Dr. Horst Vey vom Wallraf-Richartz-Museum bestätigte gestern, daß sich das Bild immer noch im Depot des Museums befindet. Eine Überprüfung des Werkes auf seine Echtheit oder seinen Wert hat seines Wissens in dieser Zeit nicht stattgefunden. Das Museum selbst war dazu nicht befugt. Es hatte nichts mit dem Streit zu tun, und stellte lediglich seinen Depotraum zur Verfügung.”

Kölner Stadt-Anzeiger, 12 April 1973, p. 17.

280 “Die Werke von Tischbein und Ter Borch waren bereits im vergangenen Jahrhundert Bestandteil der Großherzoglichen Kunstsammlung, die als Kronfideikommiß anerkannt war. Das Gemälde von

Rembrandt wurde dem Museum im Jahre 1909 von dem damaligen Großherzog als Leihgabe überlassen. Es entstammt dem sogenannten Sophien-Nachlaß, bezüglich dessen die Großherzogin Sophie in ihrem Testament vom 22. März 1895 bestimmt hat, daß Kunstgegenstände Privatbesitz bleiben und niemals 'öffentlichen Sammlungen einverleibt werden dürfen'."

BRD 1973: Zivilsachen Bonn.

281 "Falls das Weimarer Museum keinen Rechtsanspruch haben sollte, so wäre Eigentümer des Rembrandt-Gemäldes zweifellos die Großherzogliche Familie."

BRD 1973: Zivilsachen Bonn.

283 "Die Bonner Richter wiesen einen Antrag auf Erlaß einer einstweiligen Verfügung gegen die Bundesrepublik ab, den die Erbherzogin Elisabeth von Sachsen-Weimar gestellt hatte, um die Auslieferung zu verhindern."

Kölner Stadt-Anzeiger 1974(1).

284 "Der Senat kommt also jetzt zu dem Ergebnis, daß die Klägerin Anspruch auf das noch umstrittene Selbstbildnis von Rembrandt hat. Da, wie des näheren im erste Berufungs-Urteil ausgeführt ist, der Treuhänder nach amerikanischem Recht selbst Volleigentum hat, ist dem Klageverlangen gemäß dem jetzigen Hilfsantrage, der den Eigentumserwerbsformen der §§ 929,931 BGH entspricht, stattzugeben, wobei aber als Verwahrerin die Stadt Köln anzuführen ist, in deren Museum das Bild aufbewahrt wird. Entsprechend war also das angefochtene Urteil abzuändern."

BRD 1974: Zivilsenat Köln.

285 "Den Wert des Bildes schätzte das Gericht auf 2,85 Millionen Mark, Kenner halten es für wesentlich teurer."

Der Spiegel 1974.

289 "Jakob Rosenberg, 19 Bellevue Road, Arlington, Massachusetts 02174. 29. Sept. 1975.

"Kgl. Hoheit,

"Vielen Dank für Ihre frdl. Briefe vom 14. und 24. Sept.—Meine Frau und ich waren sehr beeindruckt von Ihnen u. es war eine Freude und eine Ehre, Sie kennen zu lernen. Nun hoffe ich, daß ich Ihnen mit weiterer Auskunft über Ihr Bild behilflich sein kann. Ihre Wiederholung meiner Bemerkungen über das Bild scheinen mir richtig zu sein, aus der Zusatz, daß es noch kein abschließendes Urteil war, aber zum Positiven neigend. Inzwischen sind auch die gewünschten Aufnahmen von Herrn von Sonnenburg gekommen mit ein paar herzlichen Zeilen. Leider hatte ich vergessen, um eine besondere Aufnahme der Signatur u. des Datums zu bitten. So schreibe ich ihm sogleich, ob eine solche, bzw. eine Untersuchung des Doerner Instituts von dem Datum und der Signatur vorliegt. Wenn nicht, würde ich von Ihnen eine klare, etwas vergrößerte Photographie davon erbitten. Der Grund ist Folgender: als ich nach Hause kam und den Gerson (2. Auflage des Bredius v. Rembrandt) aufschlug, sah ich, daß er Signatur und Datum für falsch erklärt u. zudem das Bild für einen Ferd. Bol oder 'nach' Bol erklärt. Wenn sich aber nachweisen läßt, daß Signatur u. Datum echt sind, wird diese vage Behauptung von Gerson hinfällig, denn Bol hat niemals ein Bild seines Meisters kopiert—mir ist kein solcher Fall bekannt—noch mit einer echten R. Signatur versehen. Nun aber noch etwas günstiges: Ich zeigte die Aufnahmen des Bildes einem mir sehr befreundete jüngeren Kollegen: Professor Seymour Slive, der mit Recht als einer der ersten Kenner holländischer Malerei u. auch Rembrandts im Besonderen in den USA gilt u. mit dem zusammen ich den Penguin Band der 'holl. Malerei' heraus gegeben habe, das jetzt sehr populär geworden ist. Sein Urteil was ausgesprochen günstig. Er sagte nun auch, daß ich Ihnen dies berichten könnte, aber er möchte noch eine größere, klare Detailaufnahme des Kopfes sehen und auch eine solche von Signatur und Datum. Das wird wohl möglich sein. Ich frage deswegen auch in dem beabsichtigten Brief an v. Sonnenburg an. Und wenn diese nicht schon in München z. Zt. am Doerner Institut gemacht waren, wäre es ratsam, sie in Freiburg oder Köln machen zu lassen. Slives Urteil könnte

Ihnen einmal sehr von Nutzen sein, wenn ich nicht mehr bin. Er ist wirklich ein sehr feiner Kenner und international angesehen. Sein große Frans Hals Monographie, die in den letzten Jahren erschien (3 Bde) hat allgemein großen Beifall gefunden, auch in Holland. Er ist übrigens seit einem Jahr Direktor des Fogg Art Museums der Harvard Universität u. zudem Professor dort.

“Dies ist alles für heute u. nun noch recht herzliche Grüße, auch von meiner Frau u. Ihrem ergebenen

“Jakob Rosenberg

“P.S. Es ist schön, daß Sie etwas mit Frau Husserl unternehmen. Sie ist eine sehr herzige u. kluge Frau u. wir haben sie besonders gern.”

Original in possession of the owner of the painting.

290 “Sehr verehrte Kön. Hoheit,

“Noch eine weitere sehr ausführliche Mitteilung kam von Herrn v. Sonnenberg. Er schreibt sehr offen und herzlich—wie ich er auch von ihm erwartete—und hat Sie offenbar gut beraten. Das Wichtigste ist, daß er keinerlei Zweifel an der Echtheit der Signatur u. des Datums hat, was auch die beigelegten wirklich guten Photographien bestätigen, während das gewünschte größere Detail des Kopfes nicht so erfolgreich herauskam, wohl wegen der dicken Firnisses. Am Besten zu erkennen ist das Bild noch in dem kleineren Farbfilm, wo man mit der Lupe öfter einige Pinselzüge beobachten kann. Ich halte seinen Rat gegen eine neuerliche Restaurierung für richtig, nicht nur wegen der Unkosten, sondern auch, weil sie noch weitere Schäden aufdecken könnte. Aber, daß die Echtheit der Signatur von einer so zuverlässigen Autorität wie von Sonnenberg bestätigt wird, ist sehr ermutigend. Jedenfalls scheint er mir, daß mit dieser neuerlichten Bestätigung Gersons “Bol” Theorie ins Wasser fällt.

“Dies ist alles für heute. Ich werde mich noch weiter mit dem Bild beschäftigen. Die Lage ist recht verwickelt, weil der ungünstige Zustandsbericht zur Absprechung verführt und nur sehr wenige Kenner geben mag, die haben nicht den echten Kern des Bildes übersehen.

“Man kann in einem solchen Fall nur schwer mit Abbildungen argumentieren.

“Mit herzlichen Grüße, ihr sehr ergebener,

“Jakob Rosenberg

“P.S. Gerade kam Ihr freundliche Brief vom 8 Okt, für den ich herzliche danke.”

Original in possession of the owner of the painting.

291 “Sehr verehrte Kgl. Hoheit,

“Ihren Brief vom 30. Okt. möchte ich noch dankend bestätigen. Es interessierte mich sehr, was Sie von Ihrer Unterredung mit v. Sonnenburg geschrieben haben. Wichtig ist, daß er die Echtheit der Signatur u. des Datums anerkennt. Nach meiner Erinnerung gibt es aber keine klaren Fälle, in denen R. seine Signatur u. das Datum auf eine Schülerarbeit gesetzt hat. Vielleicht hatte v.S. das schöne Bathsheba Bild (Bredius 513, im Metropolitan Museum, wo v.S. langer Zeit Restaurator war) im Sinne, das Gerson auch angezweifelt hat, aber wie ich glaube zu Unrecht. Auch Prof. Slive, ein guter R. Kenner erinnert sich nicht an solche Fälle u. hält es, bei Rembrandts ganzem Charakter als unwahrscheinlich. Wir haben hier (im Fogg Art Museum) das Bildnis eines Greises, das jetzt als Zusammenarbeit von R. und Livens gilt u. das R. bezeichnet hat. Livens ist aber kein Schüler, sondern war ein Freund u. gelegentlich auch Mitarbeiter van dem frühen Rembrandt. Und dan gibt es noch den Fall von ‘Abrahams Opfer’ in München, das eine Wiederholung des Originals in Leningrad ist (Ermitag, B 498). Aber in diesem Schülerbild, das man jetzt meist Govert Flinck zuschreibt, ist die Signatur des Meisters aufgesetzt mit dem Zusatz: ‘verändert en overgeschildert’ d.h. verändert u. übermalt. Danach scheint Rembrandt sich für seine Signatur verantwortlich gefühlt haben u. Recht dazu hatte da er es selbst verändert u. übermalt hat.”

Original in possession of the owner of the painting.

295 “Nachdem ich nun des öfteren mich mit Ihrem Bilde beschäftigt habe, bin ich doch zu keinen neuen Resultaten gekommen. Mein erster Eindruck bleibt bestehen, daß das Bild ein originaler

Rembrandt is, das durch Beschädigung u. schlechte Restaurierung gelitten hat, auch daß das Signatur u. das Datum original sind. Letzteres wurde Ihnen ja vollauf, durch einen so ausgezeichneten Techniker wie Herrn von Sonnenburg es ist, bestätigt.”

Original in possession of the owner of the painting.

296 “Leider sehe ich weiter keine Möglichkeit, ihnen zu helfen, als daß ich eine klare schriftliche Erklärung abgegeben habe, daß ich Ihren Rembrandt für echt halte, trotz seines Zustandes. Ich mische mich nicht in den Kunsthandel ein und bin viel zu alt, um weiter aktiv einzugreifen. Sie werden das wohl verstehen. Aber vielleicht hilft Ihnen einmal mein Gutachten.”

Original in possession of the owner of the painting.

300 “Schliesslich mache ich drei Fragezeichen bei einem kleinen, allerdings ausserordentlich Rembrandtisch gemalten Greisenkopf aus Paris (Nr. 57), ein Bild, das ich sehr genau kenne! denn ich hatte er eine kurze Zeit in meinem eigenen Hause. Die Bezeichnung ‘Rembrandt 1643’ ist in die nasse Farbe hinein gekritzelt; und die ‘4’ is eine solche, wie Rembrandt sie nie machte, und wie sie überhaupt im 17. Jahrhundert in Holland nie gemacht wurde. [...] Indessen ich will noch nicht fest behaupten, dass dieses Bild unmöglich von Rembrandt sein könne. Er könnte aber eher eine geschickte englische Imitation aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts sein.”

Bredius 1899, p. 198.

301 “een schilderij dat in zijn bezit was geweest maar dat hij wijselijk weer verkocht had.” Van Thiel 1994, p. 58.

302 “Uno dei numerosi autoritratti. Rembrandt lo ha dipinto nel 1643.”

304 “Portret van een jonge man aangeduid als: ‘Zelfportret van Rembrandt’. [...]”

“8. **Resultaat onderzoek:**

“a. Het schilderij is gemaakt in de maand **december** van het jaar **1646**.

“b. De plaats van aanmaak is het atelier van Rembrandt te Amsterdam.

“c. Het schilderij is in zijn geheel gemaakt door **Barent Fabritius (1626-1673)**, in de periode 1643-1646 leerling van Rembrandt.

“d. De signatuur en datering zijn niet van de hand van Rembrandt.

“e. De afgebeelde man is een **portret van Rembrandt Harmenszn. van Rijn (1606-1669) op**

40-jarige leeftijd.”

Bleker 2011, p. 513.

307 Amine Haase, “Bilderaustausch mit de DDR: Köln erhält 17 Gemälde und schickt zwei nach Weimar,” *Kölner Stadt-Anzeiger*, 31 October/1 November 1987, p. 37.

308 “H. Maar toen de schilderijen aankwamen en we de zaak uitpakten, dat is altijd een fantastisch ogenblik, als je zo'n kist openmaakt en daar ligt een schilderij wat je vaak nog nooit gezien hebt, en dat zie je dan liggend in een kist met houtwol, of iets er om heen, nou dan , dat zijn hele belangrijke ogenblikken voor iemand die van schilderijen houdt. want dan zie je het voor het eerst in heel ongelukkige omstandigheden en dan wordt vaak bepaald, je eerste indruk is daar vaak erg afhankelijk van. En die zaak zijn we gaan ophangen, chronologisch, dus de schilderijen uit 16.. uit de veertiger jaren allemaal bij elkaar, nou en toen klopte er hier en daar geen zak van, werkelijk had je geen groot inzicht nodig om te zien, dat het bijna onmogelijk was, dat dezelfde man binnen een of twee jaar tijd zo totaal zou veranderen in coloriet, in verfbehandeling, in alles. Nou, die zaak werd voorlopig opgehangen. Ik kwam wel tot de overtuiging, dat er toch nogal wat schilderijtjes bij waren die toch bepaald geen Rembrandt waren. Toen ben ik me er meer in gaan interesseren, en een beetje meer over gaan lezen, en er een beetje beter naar gaan kijken, en ...

“Van G. Als je nou zegt: meer gaan lezen, wat lees je dan?

“H. Nou ja, gewoon de literatuur over, wat mensen er vroeger over gezegd hebben en geschreven hebben, en dat is dan nogal ontluisterend. want dan merk je: ja, luister eens, hij zegt eigenlijk niks. Of: die man zegt wel dat het een Rembrandt is, maar hij zegt niet waarom hij denkt dat het een Rembrandt is.

“Van G. Maar door jouw kijken had jij behoefte om dat te toetsen.

“H. Ik wou wel eens weten wat anderen daarover gezegd hadden, en die gaven mij daar geen antwoord op. Ze praatten allemaal heel erg mooi over Rembrandt, maar een duidelijke analyse waarom zij menen, dat is een Rembrandt en wat niet, dat werd ook in de werken waar ieder schilderij in beschreven wordt, werd dat absoluut onvoldoende aan de orde gesteld.”

From transcript of interview given to me by Louis van Gasteren's widow Joke Meerman, 4 February 2020. In his lifetime, van Gasteren had offered me access to the interview.

311 "Welke uitspraken kunnen worden gedaan aangaande de authenticiteit en eigenhandigheid van de aan Rembrandt toegeschreven schilderijen op grond van onderzoek van materiële structuur en stilistische kenmerken, van iconologische interpretatie en documentaire gegevens. Een bijkomende doelstelling was het reproduceren van alle documentaire gegevens." Letter to the editor of *NRC Handelsblad*, 24 January 1992, by Herman Colenbrander, secretary of the Foundation for Art History Research.

315 “Doordat we nu, dankzij financiële steun van de Stichting voor Zuiver Wetenschappelijk Onderzoek, alle schilderijen met eigen ogen hebben kunnen bekijken, en doordat we de modernste technische onderzoeksmethoden hebben kunnen toepassen, menen we dat we zeker van onze zaak kunnen zijn,” zegt dr. S. Levie, hoofddirecteur van het Rijksmuseum.” *Algemeen Dagblad*, 27 October 1982, p. 13 (accessed via Delpher on 8 September 2020).

318 “Algemene indruk: lijkt op het eerste gezicht op een oleografie. Afgezien van de acht vouwbarsten ook practisch overal zwaar gerestaureerd. [...] Sterk gele vernis [...]

“Argumentatie: De vormgeving van de ogen is uiterst zwak, de kleur van de belichte wang is wel à la Rembrandt, maar ondanks de geplette toestand zijn de wazige penseelstreken nog te herkennen en niet op het niveau van Rembrandt. De ketting is kennelijk een imitatie van een R-ketting. De structuur en penseelvoering in de kraag is grof en niet 17e eeuws. Voorlopige conclusie: Te oordelen naar de kraag zou het schilderij uit het begin van de 19de eeuw dateren.”

File on the painting in RRP archive.

319 “De bovenrand van het onderste ooglid is in het licht met rose kleurtjes en een wit veegje aangeduid en, zoals het gehele schilderij tot een onbeschrijfbaar vorm geplet. [...] Linkeroor een vormeloze vleestoets.” Vlekkelig, zwak van vormgeving, vegeerig, dun, kriebelig, drabbig oversausd.

326 “Datmen de deugt van een beroemd meesters werk omtrent en in een nieuwe inventie geleerdelijk oefent.”

RRP Corpus V, p. 260, quoting Willem Goeree, *Inleiding tot de praktijk der algemene schilderkunst*, Middelburg 1697, p. 85.

327 “Ik heb positie van de ogen, neusgaten en mond overgetrokken en op elkaar gelegd. Je ziet dan dat de ogen uit het portret van 1652 (rood) aanzienlijk verder uit elkaar staan dat die uit 1657 (groen). Anatomisch gezien kunnen beide niet tegelijkertijd correct zijn. Het verschil demonstreert m.i. aardig dat zelfs Rembrandt vanuit anatomisch oogpunt niet automatisch feilloos schilderde.”

348 “Eerder dit jaar werd bekend dat het Rembrandt Research Project [...] in de toekomst zal afstappen van de categorieën A (authentiek), B (twijfel) en C (niet authentiek). [...] aldus Van de Wetering in *NRC Handelsblad* (15 maart). Het leek een kwestie van tijd voordat iemand hem zou herinneren aan een polemiek, die hij in de winter van 1991–1992 op de opiniepagina van dezelfde

krant voerde met Rembrandt-kenner Gary Schwartz. Deze memorabele pennestrijd die in vier artikelen werd gevoerd naar aanleiding van de mega-tentoonstelling *Rembrandt: de meester en zijn werkplaats* in het Rijksmuseum. Schwartz uitte felle kritiek op de uitgangspunten van het onderzoek, de onderzoeksmethode en de manier waarop de onderzoeksgroep de conclusies presenteerde. Zijn bezwaar gold in de eerste plaats de zelfverzekerdheid waarmee het RRP in meer dan 95 procent van de gevallen meende met absolute zekerheid het kaf van het Rembrandtiaanse koren te kunnen scheiden. Van de 280 schilderijen die tot dan toe waren onderzocht, werden er slechts 12 aangeduid als twijfelgevallen. ‘Een dergelijke claim, grenzend aan het profetische, is natuurlijk een probaat middel om collega’s op stang te jagen’, schreef hij.

“In zijn repliek reageerde professor Van de Wetering buitengewoon fel. Hij suggereerde dat Schwartz’ kritiek ‘een andere oorsprong heeft dan bezorgdheid om de zaak zelf’.[...] De bewoordingen waarmee Van de Wetering zich recentelijk in *NRC Handelsblad* uitliet zouden in deze polemieken niet hebben misstaan in het artikel van zijn opponent.”

Matthijs Smit, “Verrassende draai in aanpak van het Rembrandt Research Project,” *Historisch Nieuwsblad* 5 (September 1996), p. 7.

361 Because note 361 was not printed in the book, through a layout mishap, I give it here in its entirety.

The same objection applies to a report on the painting of 12 June 2019 by Katja Kleinert, Curator for Dutch and Flemish Art of the Seventeenth Century at the Gemäldegalerie of the Staatliche Museen zu Berlin. She puts her finger on untypical characteristics that had been noticed by others, especially Cornelis Hofstede de Groot, without their concluding on that account that the painting is not by Rembrandt, as she does. “All in all,” she writes, “the picture is painted very smoothly and diligently, without the virtuosity, the flair, the purposeful, decisive approach that marks Rembrandt’s paintings” (“Insgesamt ist das Bild sehr gleichmässig und fleissig gemalt, und fehlt die Virtuosität, der Schwung, das gezielte, entschiedene Vorgehen, das Rembrandts Bilder prägt.”) This is however exactly what one would expect in the moment of uncertainty, doubt and loss of purpose that van de Wetering finds in Rembrandt’s paintings starting in the early 1640s. Kleinert’s criticism would be more to the point if there were an alternative hand, in the Rembrandt workshop, that could produce a portrait as accomplished as this. There is none.