

Gary Schwartz

Rembrandt met rode baret

De wilde avonturen
van een bezadigd
zelfportret

Gary Schwartz

Rembrandt met rode baret

De wilde avonturen
van een bezadigd
zelfportret

Vertaling uit het Engels door Loekie Schwartz

WBOOKS



1. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Zelfportret*, gesigneerd en gedateerd (door een latere hand) *Rembrandt f. 1643*
Olieverf op doek, 62,3 x 49,3 cm. Particuliere collectie. Bredius 35. *Corpus* iv 3

INLEIDING

Op 5 oktober 1966 tekende president Lyndon B. Johnson een wet die tot enig doel had de status te veranderen van drie zogeheten ‘Duitse schilderijen’. De wet maakte het mogelijk om aan de Bondsrepubliek Duitsland, ‘in trust’ voor het museum in Weimar, gelegen in de niet door Amerika erkende Duitse Democratische Republiek, drie schilderijen over te dragen die in 1921 uit dat museum waren gestolen. De ondertekening vond plaats nadat het Huis van Afgevaardigden en de Senaat een eenmalige wettelijke regeling tot dit doel hadden getroffen, op aandringen van de ministeries van Buitenlandse Zaken en van Justitie, ondersteund door de uitvoerende macht. De plechtige overdracht zelf vond plaats op 12 januari 1967, door de opperrechter van het Hooggerechtshof.

De schilderijen waren: een zelfportret van Rembrandt, een portret van een verlegen jongeman door Gerard ter Borch, en een schilderij van een jongeman (volgens sommigen een meisje) door Heinrich Wilhelm Tischbein. De werken waren in 1946 Amerikaans staatseigendom geworden doordat ze geconfisqueerd waren van een privépersoon uit Dayton, Ohio, en vervolgens werden ze ondergebracht bij het Bureau van Buitenlandse Eigendommen. Dit bureau deponeerde de drie schilderijen in de National Gallery of Art in Washington en betaalde voor hun restauratie. Op 30 juni 1966 werd dit bureau opgeheven, onder beding dat haar bezittingen werden verkocht, en de opbrengst uitgekeerd aan een oorlogsfonds. Toen het ministerie van Buitenlandse Zaken erachter kwam dat de staat zich op deze manier wilde ontdoen van drie oude meesters afkomstig uit een Duits museum, werd gepoogd te interveniëren. Het ‘zou getuigen van vooringenomenheid jegens onze buitenlandse relaties’, zo luidde de verklaring, ‘wanneer deze schilderijen, die deel uitmaken van het Duitse culturele erfgoed, verkocht zouden worden. De schilderijen, waardevolle kunstwerken, moeten terug naar het Duitse volk.’¹ Deze geste, zo vertrouwde BZ het Congres toe (in een kolossale hyperbool), ‘kan een beetje helpen om de twee Duitslanden te herenigen’.²

De teruggave was niet eenvoudig uitvoerbaar. Omdat de wet op handeldrijven met de vijand uitdrukkelijk de restitutie van verworven eigendommen aan hun voormalige eigenaren verbood, was een wetswijziging nodig. Toen begon een

2.

Moses Haughton Jr.,
John Smith (1781-1855)
 Datum onbekend.
 Tekening op ivoor, 15,9 x 12,7 cm
 Londen, British Museum
 (1881,0409.1)

3.

L.J. Nieuwenhuys, *Zelfportret*
 Verdere informatie ontbreekt⁶

4.

'Aantekeningen bij de schilderijen
 die mijn zoon C.J. Nieuwenhuys
 de eer had om op 20 april 1823 te
 verkopen en te leveren aan Zijne
 Koninklijke Hoogheid de Erfprins
 van Oranje,' Brussel, 8 juni 1823
 Den Haag, Koninklijke
 Verzamelingen (A40-VIII-126)



Notte des Tableaux

que mon fils C.J. Nieuwenhuys a eu l'honneur
 de vendre le 20 Avril 1823 vingt trois, et deux
 à S. A. l'Altesse Royale le Prince héritier d'Orange

1^{re} un bon portrait de et Van Dyck représentant le peintre Francis &
 Maarten Popin pour six mille florins d'Hollande en francs } ... 12698-91

2^e de portrait de Quadrant peint par lui-même et
 provenant de la collection du Comte de Venise pour la
 somme de quatre mille florins d'Hollande en francs } ... 8465-67

3^e un très beau van Steen représentant le Pêche

1823-1850

Een schilderij voor een vorst Willem II, koning der Nederlanden

1823

Tweemaal in één maand verkocht, in Parijs (John Smith aan L.J. Nieuwenhuys) en in Brussel (C.J. Nieuwenhuys aan Willem, prins van Oranje), gereproduceerd in een fraaie litho

Vanaf het moment dat het schilderij in 1823 opdook, tot 2021, werd het zelfportret vijfmaal verkocht, vaak onder spannende, om niet te zeggen gespannen omstandigheden. In april 1823 bevonden twee van de voornaamste kunsthandelaren uit die tijd zich in Parijs: John Smith uit Londen (1781-1855) en L.J. Nieuwenhuys uit Brussel (Lambert Jean, ook wel Lambertus Johannes, 1777-1862). Daar beklonken ze een koop, de allereerste die we kennen van dit schilderij, waarover Smith dertien jaar later in zijn catalogus van Rembrandtschilderijen, de eerste die ooit werd uitgegeven, schreef: ‘verkocht door de Schrijver dezès in Parijs, aan een handelaar uit Brussel, in 1823, voor 400of, 160 L., en nu in de collectie van de Prins van Oranje.’⁷ Het bedrag, 4.000 franc of 160 pond, was niet exorbitant. Van de drieënveertig schilderijen die Smith in 1836 catalogiseerde als ‘Portraits of the artist’, gaf hij voor veertien stukken het verkoopbedrag of de schatting op. Drie daarvan waren goedkoper dan 160 pond. De gemiddelde prijs was 320 pond, precies tweemaal wat Smith Nieuwenhuys liet betalen voor het zelfportret.

Vanuit Parijs werd het schilderij naar Brussel gebracht, waar het op 20 april door Nieuwenhuys’ zoon C.J. voor meer dan het dubbele verkocht werd aan de prins van Oranje, de toekomstige koning Willem II: ‘Ten tweede, Het door hemzelf geschilderde portret van Rembrandt en afkomstig uit de collectie van de Comte de Vence voor een bedrag van vierduizend gulden, 8465,60 franc (afb. 4).’⁸ De bewering van de Nieuwenhuysens dat het schilderij afkomstig zou zijn uit de legendarische collectie van Claude-Alexandre de Villeneuve, graaf van Vence, klopte niet. De catalogus van de verkoop van de collectie van de graaf bij P. Rémy in Parijs op 9-17 februari 1761 vermeldt wel twee zelfportretten van Rembrandt, maar dit zijn de schilderijen die nu in de Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe en in Kenwood House in Londen hangen.⁹ Toen een kwart eeuw later het schilderij Smith-Nieuwenhuys voor de enige keer in zijn geschiedenis op een veiling werd verkocht, bracht het niet op wat de prins ervoor had betaald. Met andere bidders in de zaal bij de zeer

Begin jaren 1830 ondernam Passavant ambitieuze studiereizen naar openbare en belangrijke particuliere verzamelingen in Engeland, België en het Rijnland. In 1833 publiceerde hij zijn uitgebreide aantekeningen in boekvorm, *Kunstreise durch England und Belgien*, een eerstehands bron voor onze kennis van collecties uit deze periode. In zijn voorwoord schrijft Passavant over België en het Rijnland: ‘Aangezien er al zoveel geschreven is over de middeleeuwse gebouwen en ook de schilder- en beeldhouwkunst uit de zeventiende eeuw in deze landen, wijd ik deze opmerkingen bijna uitsluitend aan de schilderkunst van de vroege Nederlandse scholen [...]’³⁵

Aangekomen in Brussel hield hij zich aan dit voornemen. Zijn eerste bezoek was aan de ‘schilderijenverzameling van de prins van Oranje. Van alle kunstcollecties in België is die van de prins van Oranje, in zijn schitterende paleis in de stad, de meest uitgelezene en de rijkste; hij bezit belangrijke stukken uit de vroege Nederlandse school, waarin we hier zullen schatgraven.’³⁶

Aan het eind van zijn opmerkingen over deze werken wijdt Passavant ook enkele woorden aan Italiaanse en Spaanse schilderijen en kunstwerken uit de zeventiende eeuw, en schrijft hij dat ‘Rembrandts eigen portret hier eveneens te zien [is], het is uitzonderlijk fraai zowel in uitvoering als in het betoverende kleurgebruik.’³⁷

Wat een waardevol *judicium*, komend van een kunstenaar en toekomstig museumconservator die geen enkel commercieel belang in het schilderij had. Dat kan niet gezegd worden van de volgende twee auteurs die over het schilderij schreven. Het jaar daarop kwam het deel over Rembrandt uit – het zevende – in John Smiths vernieuwende, essentiële *Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters*. Het was in Smiths inventaris dat het in 1823 opdook, waarna het via L.J. Nieuwenhuys bij Willem terecht kwam. Smith heeft het niet over dit werk in zijn inleidende chronologische essay over Rembrandts productie en geeft ook geen enkele hint over de herkomst. Hij zegt niet meer dan wat er in dit korte stukje staat:³⁸

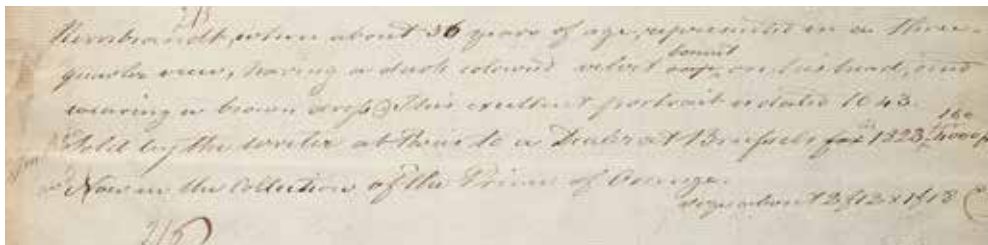
216. Rembrandt, op ongeveer zesendertigjarige leeftijd, voorgesteld in driekwart aanzicht, met een donkergekleurde fluwelen baret op het hoofd, en gekleed in een bruin costuum. Dit uitnemende portret is 1643 gedateerd. Verkocht door de Schrijver te Parijs, aan een handelaar te Brussel, in 1823, voor 4000 *f[ranc]s*, 160l. [pond] en nu in de collectie van de Prins van Oranje.

2 voet 2 duim bij 1 voet 8 duim. – C.

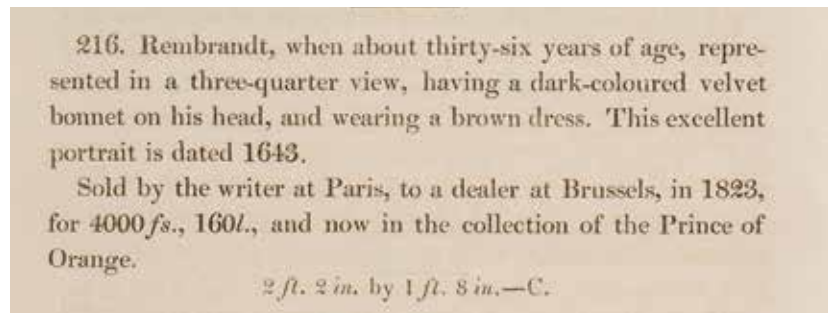
16.
John Smith,
Catalogue raisonné, deel 7,
frontispice en
titelpagina



17.
Entry over het
schilderij in het
manuscript voor
John Smiths
Catalogue raisonné. Den
Haag, RKD-
Nederlands
Instituut voor Kunst-
geschiedenis



18.
Entry over
het schilderij
in John Smith,
*A catalogue raisonné of the
works of the most
eminent Dutch,
Flemish, and
French painters*,
Part the Seventh,
Londen 1836, 88



23.

Detail van afb. 24

24.

Augustus Wijnantz (1795-na 1850),
Interieur van de Gotische Zaal, gesigineerd
en gedateerd A. Wijnantz, 1846. Pen en inkt,
potlood, waterverf op papier, 32,2 x 40,4 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum (RP-T-1995-4)



25.

Detail van afb. 26

26.

Augustus Wijnantz, *Schets van een muur in de Gotische zaal*, 1846 of iets vroeger.

Potlood en waterverf, 15,4 x 17,0 cm.

Den Haag, Gemeentearchief Den Haag

(kl. A 346)⁵⁰

Waar het Rembrandt zelfportret hing is niet op te maken uit de tekeningen van de Zaal door Huib van Hove uit 1842 of door Augustus Wijnantz uit 1845. Wel komt het, tweemaal zelfs, voor op een van Wijnantz' voorstudies (afb. 25, 26). De schilderijen dragen nummers in potlood, maar die slaan helaas op de nummers die ze zouden krijgen bij de aanstaande veiling van 1850. Wij zien negen schilderijen – onderaan twee grote stukken met Bijbelse voorstellingen met daarboven één portret van een staand persoon ten voeten uit en zes halffiguren. De Rembrandt hangt in het midden van de muur en is het kleinste portret uit die groep. Van deze negen schilderijen komen er zeven terug op de rechtermuur in een totaalbeeld, in een andere opstelling waar ze dicht bij elkaar hangen, geschikt rondom twee grote stukken, Rubens' *Cijnspenning* en Murillo's *Madonna Immacolata*. De wand is typerend voor de bonte mix van werken uit verschillende landen – Spanje, Italië, Vlaanderen, Holland – en uit verschillende periodes. Het enige leidende principe voor de opstelling lijkt afmeting en vlakverdeling en een niet erg subtiele symmetrie. Vijf van de zes portretten waaronder ook Rembrandts portret van Titus, nu in de Wallace Collection, kunnen worden geïdentificeerd; het Rembrandt zelfportret ontbreekt.

Het is treffend dat Wijnantz dit schilderij wel speciale aandacht geeft in zijn voorbereidende schets waar hij een vergroot detail van Rembrandts hoofd in zwart krijgt naast het schilderij plaatst.

van 1913 het zo: ‘Eigendom van Zijne Koninklijke Hoogheid de Groothertog (behoorde toe aan Groothertogin Sophie), overgedragen in 1909.’¹³⁸ De specificatie dat het schilderij bezit was geweest van Sophie was significant. In haar eigen testament had zij immers vastgelegd dat geen enkel kunstwerk uit haar nalatenschap ooit, ongeacht de omstandigheden, eigendom kon worden van een openbare instelling. (Zij was in dit opzicht echt een kind van haar vader.) Haar wensen en die van Carl Alexander zouden zonder enige twijfel gehonoreerd zijn door Carl Ruland (1834-1907),¹³⁹ die lange tijd directeur was van het Grossherzogliche Museum, maar na zijn dood wees Wilhelm Ernst geen opvolger aan. In plaats daarvan legde hij de verantwoordelijkheid voor het museum op de schouders van twee jongere kunsthistorici, die geen van beiden tot directeur werden benoemd en beiden ook niet lang aanbleven. In 1907 werd Felix Graefe (1877-1953) aangesteld als ‘assistent van de directeur’¹⁴⁰ (een niet-bestaande directeur) en in 1908 Hans von der Gabelentz (1872-1946) als secretaris van het groothertogelijke kabinet.¹⁴⁰ Gabelentz aanvaardde deze benoeming onder voorwaarde dat hij eerder een kunstadviseur dan een pennenlikker zou zijn. Harry Graaf Kessler was nog steeds in dienst; Graefe en von der Gabelentz waren verantwoordelijk voor de oude meesters. In 1910 kreeg Graefe een aanstelling in het museum van Wiesbaden en in 1911 benoemde Wilhelm Ernst Gabelentz tot directeur van het Grossherzogliche Museum, een functie die hij slechts een jaar vervulde, want hij vertrok naar Florence waar hij directeur werd van het Duitse kunsthistorische instituut aldaar.¹⁴² Het was tijdens deze periode van transitie dat Wilhelm Ernst zijn zelfportret van Rembrandt in bruikleen gaf aan het Grossherzogliche Museum.

Dit museum lag niet in de historische binnenstad, maar een paar straten naar het noorden, ongeveer halverwege het slot en het nieuwe spoorwegstation. Dat was niet Carl Alexanders eerste keus, die het graag gebouwd had in het park ten zuiden van het slot. Maar de regering van Weimar en de directie van de Thüringse spoorwegen gaven de voorkeur aan de noordelijke locatie, en zij kregen hun zin. Zij zagen het gebouw in termen van stadsplanning als een plek met plaats voor luxe woonhuizen in een nieuw stadsdeel. De nabijheid van het station en dus van een blik naar de buitenwereld zou aantrekkelijk zijn voor toeristen en de culturele horizon van de lokale bevolking verbreden.

Op foto’s van de schilderijenzalen in het museum zien we de werken opeengepakt hangen, zoals gebruikelijker was voor paleizen en rijke woningen dan voor een nieuw museum. Geen spoor van het zelfportret op de foto’s van de westelijke zaal met zijn daglicht-*vide*. Waarschijnlijk hing het in een van de kabinetten die



54. Josef Zitek, *Visionaire voorstelling van het Grossherzogliche Museum in zijn geplande omgeving*, ca. 1868.
Weimar, Klassik Stiftung Weimar

55 / 56. Foto's gemaakt rond 1910 van de westelijke kamer met dakraam in het Grossherzogliche Museum

Gekeinde kopie
 Seesal copy
 to Dr. Wang.

Fogg Art Museum,
 Harvard University
 September 20, 1945.

THE AMERICAN COMMISSION FOR THE
 PROTECTION AND SALVAGE OF ARTISTIC
 AND HISTORIC MONUMENTS IN ITALY

Dear Mr. Sawyer,

Three pictures attributed to Rembrandt, Vermeer and Tintoretto were indeed stolen from the Writman Museum on April 18, 1922. The particular circumstances suggested that it was the work of professional thieves who carried out similar burglaries in other German collections about the same time. Immediately all steps were taken to locate the stolen paintings and to make it impossible for the thieves to sell them. They have never framed up anywhere as far as I know, and in case of the easel-pieces that they probably had been shipped to America or Australia since no European dealer would have been willing to run the risk of purchasing the paintings in view of the steps we had taken. It is very likely that the paintings were brought out of the country immediately after they had been stolen. On the same night when the burglary was carried out a stranger with a package which could have contained the paintings was seen leaving the Writman station on the Express train bound for Hamburg, but the police were unable to follow up this rather vague clue.

I have not yet received the photographs from Mr. Wang, and I doubt that I can identify with absolute confidence the paintings by Vermeer and Tintoretto after so many years. The evidence of the measurements, however, is conclusive. They should be compared with those given in the printed Catalogue of the Writman Museum which was published about the year 1908. I regret that I haven't got a copy of the book myself. The measurements of the Self-portrait by Rembrandt are identical with those which are given in such reliable books as Brodier's Paintings of Rembrandt (Phaidon Press).

With kind regards,
 Very truly
 Wilhelm R. W. Koehler

Net als iedereen nam Koehler de foutieve datum van de diefstal over die in Bredius staat. Maar opmerkelijker: hij geeft nu de opinie van de politie van Weimar weer die hij zelf in 1921 had verworpen – dat de diefstal het werk was van beroepsdieven.

In een tweede brief aan Sawyer, van 25 september, laat Koehler weten dat hij niet bereid is, zoals Weng zo onrealistisch hoopte, te adviseren over een verdere aanpak. ‘Als je je al over deze zaak gaat buigen, wil je me dan na enige tijd laten weten tot welke slotsom jouw juridische experts gekomen zijn in deze uitermate interessante kwestie.’¹⁸⁰

Op 10 oktober 1945 schreef Charles Sawyer aan Siegfried Weng:

Beste Weng,

Dr. Koehler heeft je ongetwijfeld de informatie gestuurd uit de hierbij ingesloten brieven. Zij lijken met zekerheid jouw schilderijen te identificeren en geven, naar ik aanneem, voldoende aanleiding om ze als gestolen waar in beslag te nemen. Ik wilde echter suggereren dat je de juridische raadgever van het museum hierover raadpleegt en misschien ook de kwestie onder de aandacht brengt van de plaatselijke FBI. Wij kunnen ook contact opnemen met het hoofdkwartier van de FBI hier, als je het beter vindt dat wij dat doen.

Ik heb kopieën van jouw briefwisseling aan Buitenlandse Zaken gestuurd en hoop tenminste een informele verklaring te krijgen van de juridisch adviseur over de stappen die de regering in dergelijke gevallen neemt. Zonder enige twijfel is dit juridisch en kunsthistorisch een hoogst interessante kwestie die je aan ons voorlegt en ik feliciteer je met de wijze waarop je dit aanpakt.¹⁸¹

Kort daarop ondernam Buitenlandse Zaken actie: op 30 oktober verscheen een missive van de in maart van dat jaar net opgerichte afdeling Economische Veiligheidscontrole (Division of Economic Security Controls).¹⁸² Het waarnemend assistent-afdelingshoofd (Acting Assistant Chief) John A. Birch, stuurde met goedkeuring van het bureau van de juridisch adviseur van BZ, de documentatie over de drie schilderijen aan Lloyd L. Shaulis, secretaris van de beheerder van de afdeling Buitenlandse Bezittingen (Secretary of the Alien Property Custodian). Die afdeling was ingesteld tijdens de Eerste Wereldoorlog, nadat de regering de wet op handeldrijven met de vijand had aangenomen (de Trading With the Enemy Act).¹⁸³

1947-1967

‘Zeer zwaar beschadigd.’ Onder de hoede van de National Gallery of Art

De schilderijen hadden volgens de transportpapieren als bestemming de National Gallery of Art aan de Mall in Washington. Waarschijnlijk op instructie van het ministerie van Justitie ging het museum onmiddellijk aan het werk met de doeken. Op 25 februari 1947, de dag dat ze arriveerden, liet hoofdconservator John Walker (1906-95) noodreparaties uitvoeren en een rapport opstellen over de conditie, taken die binnen drie dagen klaar waren. Het mag vreemd lijken, maar het museum beschikte pas in 1972 over een eigen restauratieatelier. Walker nam daarom Stephen Pichetto (1887-1949), een zeer hooggekwalificeerde restaurator in de arm die al jaren voor de Gallery werkte.²⁰⁴ Pichetto was een fenomeen. In een dure studio aan Fifth Avenue in New York, had hij (in 1935) elf stafleden in dienst, naar verluid vrijwel allemaal familieleden. Hij werkte voor de beste musea en verzamelaars in de Verenigde Staten, als restaurateur, consulent en, zo werd gezegd, ook als handelaar. Dat Pichetto op de dag dat de schilderijen arriveerden in het museum was, kwam waarschijnlijk vanwege zijn lopende bezigheden met de 202 schilderijen uit Berlijnse musea die de geallieerden na de oorlog naar het Wiesbaden Collecting Point hadden gebracht en die daarna op tournee gingen langs dertien Amerikaanse musea voordat ze in 1948 terug naar Duitsland werden verscheept.

Door het leger belast met de zorg voor de schilderijen [uit het Kaiser-Friedrich Museum], maakte Pichetto uitvoerige rapporten en röntgenfoto's. Voordat de schilderijen in 1948 teruggingen naar Berlijn, maakten ze een tournee langs 13 musea. Er ontstond grote controverse over de termen van de uitleen, en Pichetto's conditierapporten legden veel gewicht in de schaal over de omgang met deze kunstwerken tijdens die serie tentoonstellingen.²⁰⁵

Pichetto zette het doek provisorisch vast op een steundoek en inspecteerde het centimeter voor centimeter. Zijn conditierapport maakt duidelijk hoe slecht het schilderij eraan toe was: eenentwintig genummerde notities van schade. Daarentegen vond hij slechts negen schadeplekken het vermelden waard in de Ter Borch en zes in de Tischbein.

MEMORANDUM FOR THE DIRECTOR
February 24, 1947

Condition of
Rembrandt's Self-Portrait Received from the Alien Property Custodian

Rembrandt - Self-Portrait. Canvas (relined).
(Temporarily mounted on beaver-board and bound with paper by Mr. Pichetto, 2/25/47. This record made after this had been done by order of Mr. Walker.)

Dimensions between the paper edges - 24" x 18 7/8".
Very badly damaged. The canvas had evidently been tightly rolled or folded and the pigment has broken away along the line of these folds, horizontally across the canvas.

The major pigment losses occur as follows:

1. 6 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).

2. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
3. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
4. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
5. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
6. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
7. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
8. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
9. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
10. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
11. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
12. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
13. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
14. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
15. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
16. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
17. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).
18. 1 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).

19. There are also innumerable scratches and abrasions in the varnished surface, some of which may penetrate to the pigment - especially at the lower right along the bottom margin and in the area of the breast, throat and along right margin. 3 nail holes appear along the left margin.

20. Separation cracks and bloom.

21. A cut (as with the point of a knife) through the canvas appears 6 7/8" from right and 9" from bottom.

Handwritten signature: *Stephen Pichetto*
Director, National Gallery of Art

OFFICE OF THE REGISTRAR
February 28, 1947

Condition of
Memorandum re/Paintings Received from the Alien Property Custodian

Rembrandt - Self-Portrait. Canvas (relined).
(Temporarily mounted on beaver-board and bound with paper by Mr. Pichetto, 2/25/47. This record made after this had been done by order of Mr. Walker.)

Dimensions between the paper edges - 24" x 18 7/8".
Very badly damaged. The canvas had evidently been tightly rolled or folded and the pigment has broken away along the line of these folds, horizontally across the canvas.

The major pigment losses occur as follows:

1. 6 1/2" from the bottom - from the right edge in a line 8 1/2" in extent toward the center of the picture. Maximum width of loss - 1/2" (fragments of pigment still separating in this area).

All of the above losses extend to the canvas in depth.

19. There are also innumerable scratches and abrasions in the varnished surface, some of which may penetrate to the pigment - especially at the lower right along the bottom margin and in the area of the breast, throat and along right margin. 3 nail holes appear along the left margin.
20. Separation cracks and bloom.
21. A cut (as with the point of a knife) through the canvas appears 6 7/8" from right and 9" from bottom.

80-82. Stephen Pichetto, *Memorandum re Condition of Paintings Received from the Alien Property Custodian*, 28 februari 1947, Washington, National Gallery of Art. Kopie in het archief van het Rembrandt Research Project, rkb-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis

83 / 84. Passages uit afb. 80-82

Fig. 15. Rembrandt, *Self-portrait*, 1639 (B. 21 II), etching, detail of fig. 151 in reverse. Amsterdam, Rijksprentenkabinet



Fig. 16. Rembrandt, *Self-portrait*, c. 1645/48, panel 68.5 x 56.5 cm, detail. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (IV 5)



Fig. 17. Rembrandt, *Self-portrait*, 1659, canvas 84.1 x 66 cm, detail. Washington, D.C., The National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection (IV 18)



Fig. 18. Rembrandt, *Large self-portrait*, 1652, canvas 112.1 x 81 cm, detail. Vienna, Kunsthistorisches Museum (IV 8)



Fig. 19. Rembrandt workshop, *'Self-portrait'*, 1643, canvas 62.5 x 49.6 cm, detail. Germany, private collection (IV 3)



Fig. 20. Rembrandt workshop, *'Self-portrait'*, 1660, canvas 75.6 x 61.1 cm, detail. Melbourne, National Gallery of Victoria (IV 21)



123. Details van de asymmetrische gezichtskenmerken in schilderijen die door Van de Wetering worden beschouwd als autografische zelfportretten (15-18) en van de werken, zonder deze kenmerken, die hij buiten deze categorie plaatste (19-20). *Corpus*, deel iv, p. 95

124. Rembrandt, *Zelfportret*, ca. 1636-38 (museum) of ca. 1639 [*Corpus* iv, 608, noot 6], detail van voorhoofd en ogen Pasadena, Norton Simon Museum (F.1969.18.P)



125. Rembrandt, *Zelfportret*, 1640, detail van voorhoofd en ogen. Londen, National Gallery (672)



126. Rembrandt, *Zelfportret*, 1642, detail van voorhoofd en ogen. Royal Collection (RCIN 404120)



127. Rembrandt, *Zelfportret*, ca. 1642-43, detail van voorhoofd en ogen. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (1976.90)



128. Rembrandt, *Zelfportret*, gedateerd 1643, detail van voorhoofd en ogen. Particuliere collectie



129. Rembrandt, *Zelfportret*, ca. 1645-48, detail van voorhoofd en ogen. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (238)



Colofon

UITGAVE

WBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
www.wbooks.com

TEKST

Gary Schwartz

VERTALING

· Loekie Schwartz
· Laura Woolthuis, *Sesquipedalious*
Translating and editing (Appendix)

VORMGEVING

DeLeeuwOntwerper(s), Den Haag

ISBN


Nederlandse editie 978 94 625 8517 1
Engelse editie 978 94 625 8534 8

NUR

646

Deze uitgave werd financieel mede mogelijk gemaakt door:

- Fondation Custodia
- Stichting 'De Gijselaar-Hintzenfonds'

De Gijselaar-Hintzenfonds

© 2022 WBOOKS Zwolle / de auteur

Alle rechten voorbehouden.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

© c/o Pictoright Amsterdam 2022.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.