

REMBRANDTS MEESTERLEERLINGEN

FERDINAND

Bol en

GOVERT

Flinck



Ferdinand Bol, *Zelfportret, leunend op een balustrade*, ca. 1647.
Doek, 93 x 83,5 cm.
Particuliere collectie U.S.A.



Govert Flinck, *Zelfportret*, ca. 1640.
Paneel, 59 x 47 cm.
Keulen, Wallraf-Richartz-Museum &
Fondation Corboud (bruikleen
particuliere collectie)

FERDINAND

GOVERT

Bol en Flinck

REMBRANDTS MEESTERLEERLINGEN



124. GOVERT FLINCK *Allegorie op de dood van Frederik Hendrik en de voortzetting van de Oranjedynastie*, 1654. Doek, 307 x 189 cm. Den Haag, Galerij Willem V, inv.nr. 1116 (bruikleen Rijksmuseum Amsterdam)

Uit Rembrandts schaduw. Flinck en Bol als historieschilders

ERIC JAN SLUIJTER

Met de komst van een aantal zeer talentvolle jonge schilders zette in de loop van de jaren dertig van de zeventiende eeuw een razendsnelle groei van de Amsterdamse historieschilderkunst in. Deze leidde tot een niveau in kwaliteit en kwantiteit dat nooit meer zou worden geëvenaard.¹ De situatie in Amsterdam moet in deze tijd vergelijkbaar zijn geweest met wat Karel van Mander in 1604 over het Rome van het eind van de zestiende en begin van de zeventiende eeuw schreef; daar ontstond een ‘genuechlijken strijd’ en een ‘brandenden ijver’ om de beste te zijn.² Velen zullen het er toen over eens zijn geweest dat die strijd in Amsterdam al snel door Rembrandt werd beslecht. Maar elke schilder diende zijn eigen plaats te bepalen ten opzichte van het grote aantal collegae die op hetzelfde gebied werkzaam waren en ook ten opzichte van het succes van Rembrandts kunst (en de hoge prijs die daar al snel voor betaald moest worden).³ Hoewel voor Rembrandts werk door connoisseurs enorme prijzen werden neergeteld, waren het Govert Flinck en Ferdinand Bol die de belangrijkste opdrachten van de elite binnensleepten.

Van onderdompeling in Rembrandts handeling naar een eigen stijl

Blijk geven dat je door de beroemdste meester bent opgeleid zal een goede start hebben gegarandeerd.⁴ Voor grote talenten als Flinck en Bol, die beiden reeds een gedegen leertijd achter de rug hadden, was dat een belangrijke reden om bij Rembrandt in de leer te gaan. Houbraken, zich baserend op informatie van kunstenaars die deze periode nog hadden meegemaakt, was daar expliciet over: ‘Rembrandts kunst werd algemeen gewaardeerd als iets geheel nieuws, zodat kunstenaars genoodzaakt waren zich zijn manier van schilderen eigen te maken als zij wilden dat hun werk goed in de markt zou liggen (...) reden waarom ook Govert Flinck (...) en

anderen bij Rembrandt in de leer gingen.⁵ Daar stond tegenover dat het navolgen van de stijl van zo'n gerenommeerde schilder dan wel lucratief mocht zijn, maar dat een ambitieuze jonge schilder die zelf naam wilde maken zich tevens herkenbaar diende te onderscheiden. Dat was de taak die zowel Flinck als Bol zich stelden. Zij moeten zich ook bewust zijn geweest van het aloude advies, herhaald door Samuel van Hoogstraten, eveneens een leerling van Rembrandt, dat men zo snel mogelijk moest uitvinden wat het best bij het eigen karakter paste.⁶

Beiden braken in het midden van de jaren veertig met Rembrandts stijl. Zij grepen direct de mogelijkheden van een nieuwe ontwikkeling aan: het in opdracht maken van grootschalige historiestukken die bestemd waren voor vaste plaatsen in de betimmering van representatieve ruimten (schoorsteenstukken, deurstukken en wandvakken), zowel in publieke ruimten als private, zoals ontvangstzalen van de elite.⁷ Een plaats veroveren in een netwerk van welgestelde opdrachtgevers was daartoe een vereiste en daar waren zij, in tegenstelling tot hun meester, voor in de wieg gelegd (zie p. 58-79).⁸ Maar niet alleen hun bedrevenheid in het zich positioneren in elitenetwerken stelde hen in staat de omslag naar een nieuw type schilderijen te maken; vanuit de specifieke eigenschappen die al vanaf hun vroegste werken naar voren kwamen wisten zij een stijl te creëren die deze elite herkende als perfect passend bij hun behoeften. Rembrandt had geheel andere prioriteiten: zijn positie als groot kunstenaar stond voor hem altijd voorop; hij bepaalde zelf wat hij maakte – meesterwerken voor de kenner-verzamelaar – en zijn schilderijen werden vooral via de kunsthandel of vanuit zijn werkplaats verkocht.⁹

Govert Flinck

Door Rembrandts verbluffend innovatieve schilderijen te kopiëren doorgrondde Flinck in Rembrandts atelier diens uitzonderlijke hantering van 'schikschaduw' (p. 24, afb. 9), zoals Van Hoogstraten dat noemde.¹⁰ Tevens leerde Flinck van Rembrandt hoe een overtuigende suggestie van ruimte tussen de figuren ten opzichte van elkaar weer te geven door een nauwkeurig geobserveerd en zorgvuldig op elkaar afgestemd verloop van licht, kleur en toon, waardoor partijen naar voren komen of wijken; dat werd 'houding' genoemd.¹¹ Zelfs in zijn meest Rembrandteske werken, verving hij echter, waar hij maar kon, Rembrandts heftigheid en bijna rauwe directheid door een vloeiende beweging en helder 'leesbare' verteltrant (p. 34, afb. 29).¹² Daarmee volgde hij de traditionele aanbevelingen in de renaissancistische kunstliteratuur. Rembrandt had gratie en verkiezing van het schone – kernbegrippen in ruim anderhalve eeuw kunsttheorie – overboord gegooid evenals het gebruik van conventionele bewegingsmotieven en gebaren, met het doel een onvoorwaardelijke levensechtheid in uiterlijk, handeling en emotie weer te geven.¹³ Flinck hield daarentegen vast aan de traditionele idealen die hadden gegolden voor de meeste grote schilders van vorige generaties, onder wie Rubens, die eens schreef dat *grâce* altijd een fundamenteel aspect van zijn kunst bleef, zelfs bij heftige handelingen.¹⁴

Door zijn veel langere leertijd bij de meester had Ferdinand Bol zich Rembrandts stijl veel grondiger eigen gemaakt dan Flinck. Ook de jonge Bol heeft diverse kopieën naar en variaties op Rembrandts composities gemaakt (p. 46, afb. 46 en p. 48, afb. 51). Vanaf zijn vroegste zelfstandige werken zien we dat Bol echter een zekere elegantie en gedempte emotie nastreefde, en met warme kleuren en zachte overgangen van licht naar donker een karakteristiek soort



125. FERDINAND BOL *Jacobs droom*, ca. 1641-'42.
Doek, 128 x 97 cm. Dresden, Gemäldegalerie,
inv.nr. 1604



126 (cat.nr. 23). GOVERT FLINCK *Jonge herderin*, ca. 1640-'45. Paneel
57,2 x 51 cm. The Kremer Collection

'soft focus' creëerde (afb. 125 en p. 51, afb. 55).¹⁵ Het uitbeelden van krachtige (gemoeds)beweging lag niet in zijn aard. Zelfs in een onderwerp dat geenszins kalm is, *Het offer van Abraham*, een enorm groot schilderij van 1646 (p. 101, afb. 121) dat ook toen elke Amsterdamse kenner direct zal hebben herinnerd aan Rembrandts werk uit 1635 (p. 25, afb. 11), vermeed Bol op alle manieren diens gruwelijke directheid en gerichtheid op het opwekken van heftige emotie.¹⁶

Dat Flinck vanaf zijn vroegste zelfstandige werken heel andere stijlmiddelen kon inzetten dan die hij bij Rembrandt had geleerd, bleek bijvoorbeeld al bij de pastorale pendanten die hij in 1636 schilderde (p. 28, afb. 17 en 18) en waarvan vooral de herdersfiguur (die Rembrandts gelaatstreken vertoont) weinig met de stijl van Rembrandt te maken heeft. Het coloriet en de vormgeving in brede kleurvlakken zijn geënt op die van zijn eerste leermeester Lambert Jacobsz. Een herderinnetje dat Flinck een aantal jaren later schilderde (afb. 126), en waarbij ook een pendant met een jonge herder zal hebben gehoord, laat zien hoe virtuoos hij begin jaren veertig verschillende elementen kon samensmelten. Het blozende rondwangige gezichtje, de bijna doorschijnend lichte huid en het krullerige hoogblonde haar doen onmiddellijk denken aan een groep schilderijen van een jonge blonde vrouw die Rembrandt begin jaren dertig vervaardigde.¹⁷ Maar de brede vloeiende beweging waarmee Flinck het kostuum met donkere vegen en veegjes en schijnbaar snel aangebrachte hoogsels over een doorschemerende lichtbruine grond schilderde, is verwant aan de schildertechniek van de 'tronies' van kinderen en jongelieden door Jacob Backer, zijn zeven jaar oudere vriend en medeleerling bij Lambert Jacobsz. Het jonge model lijkt zelfs hetzelfde als een meisje dat Backer waarschijnlijk



127. GOVERT FLINCK *Christus aan het Kruis op Golgotha*, 1649. Paneel, 119 x 90 cm. Bazel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, inv.nr. 212



128 (cat.nr. 27). GOVERT FLINCK *Christus met het Kruis*, 1649. Doek, 76 x 62. Aken, Suermondt-Ludwig-Museum, inv.nr. GK 130

iets eerder schilderde.¹⁸ De zorgvuldigheid van Flincks modellering onderscheidt zich echter sterk van het wat opzichtige effectbejag van Backer. Verrassend is het ongewone coloriet van de lichte achtergrond dat een wolkenlucht suggereert waartegen de figuur van het meisje zich met golvende contouren aftekent. Aanvankelijk had het schilderijtje, dat eerst een ovaal formaat had, maar in een achthoek werd veranderd (en pas later rechthoekig werd gemaakt), de vrij donkere, bruinige achtergrond die men zou verwachten; waarschijnlijk was het Flinck zelf die deze met lichtblauw en lichtgrijs overschilderde.¹⁹

Vanaf het midden van de jaren veertig liet Flinck in de meeste van zijn werken de uiterlijke kenmerken van de stijl van Rembrandt vallen, maar, indien gewenst, zoals in de *Kruisiging van Christus op Golgotha* uit 1647 (afb. 127), kon hij nog steeds de essentiële elementen van die stijl, waarin 'het bedwang der lichten en schaduwen' fundamenteel was, toepassen.²⁰ Hoe flexibel hij tegen die tijd was laat een *Christus met het kruis* uit 1649 zien (afb. 128). Was de *Golgotha* voor een kunstlievend lid van zijn doopsgezinde familie geschilderd, zijn neef Ameldonck Leeuw,²¹ de *Christus met het kruis* was vermoedelijk een devotiestuk voor een katholieke opdrachtgever. Het geïdealiseerde Christustype is onmiskenbaar dat van Antonie van Dyck, evenals de pathos van diens gezichtsuitdrukking en de gratie waarmee hij het kruis vasthoudt.²² Ook toen moet elke kenner bij het zien van dit schilderij aan Van Dyck hebben gedacht, en dat zal ook de bedoeling zijn geweest. Onder welgestelde katholieken waren ongetwijfeld reproducties en kopieën van zulke Antwerpse devotiestukken in omloop.



130. **CHRISPIJN VAN DEN QUEBORN** naar Christijn van de Passe (vrij naar Abraham Bloemaert), *De Aanbidding der Herders*, ca. 1625. Gravure, 239 x 187 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1907-3799



131. **THOMAS WILLEBOIRTS BOSSCHAERT** *De Annunciatie*, 1647. Doek, 221 x 191 cm. Dessau-Mosigkau, Staatliches Museum Schloss Mosigkau, inv.nr. 145

129 (cat.nr. 26). **GOVERT FLINCK** *Allegorie op de geboorte (en dood) van Wilhelm Heinrich van Brandenburg*, ca. 1648-'50. Doek, 115,5 x 82,5 cm. Potsdam, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Oranienburg, inv.nr. GK I 5249

Het was al enkele jaren eerder, met zijn schuttersstuk van 1645, de *Compagnie van Albert Bas* voor de Kloveniersdoelen (p. 136, afb. 169), dat Flinck nadrukkelijk brak met het voorbeeld van Rembrandt. Weliswaar is dit geen historiestuk, maar het dient hier ter sprake te komen omdat Flinck op ingenieuze wijze de beeldopbouw van een historiestuk gebruikte (zie p. 133).²³ Voor deze nieuwe en moeilijke opgave – een grote groep van twaalf levensgrote figuren in een hoog smal vak – zocht hij steun bij de compositie van een altaarstuk van Rubens die hij uit een prent kende (p. 136, afb. 170). Dit stelde hem in staat binnen een helder geconstrueerde ruimte de groep levensgrote figuren zodanig te arrangeren dat zij het hele vlak van boven naar beneden vullen. Flinck modelleerde zorgvuldig elke figuur afzonderlijk en gaf ze duidelijke contouren, maar hij wist ook hier de bij Rembrandt geleerde ‘houding’ te gebruiken: nuances in kleur, toon en schaduw creëren een overtuigende ruimte tussen de figuren, iets wat bijvoorbeeld ontbreekt in de schutterstukken van Backer en Sandrart in dezelfde zaal.²⁴

Met dit monumentale stuk zal hij veel waardering onder de Amsterdamse elite hebben geogst. Zijn toenemend prestige zal ook flink zijn bevorderd door patronage van de Grote Keurvorst van Brandenburg en zijn echtgenote, Louise Henriëtte (de oudste dochter van Frederik Hendrik en Amalia van Solms).²⁵ De opdracht die hij van hen kreeg moet te danken zijn geweest aan het feit dat Friedrich Wilhelm tevens over Flincks geboorteplaats, het hertogdom Kleef, regeerde. De allegorie op de geboorte van de eerste zoon van het keurvorstelijk paar was een type voorstelling dat Flinck nog niet eerder had geschilderd; bovendien



132 (cat.nr. 29). GOVERT FLINCK

Pastoraal liefdespaar, 1654.

Doek, 140 x 173 cm. New York, The
Leiden Collection, inv.nr. GF-101

hij kon voor dit onderwerp evenmin steunen op een bestaande iconografische traditie (afb. 129). Wederom paste hij op inventieve wijze het beeldschema toe van een ander onderwerp: de Aanbidding van het Christuskind. Hij gebruikte traditionele motieven als dat van Maria die het Christuskind ‘onthult’ door een doek op te houden, een knielende figuur en een staande figuur aan weerszijden van het pasgeboren kind, en een zich openende hemel bevolkt door engeltjes. Maria en de aanbiddende herders werden vervangen door de zich over het kind ontfermende godinnen Venus, Minerva en Juno, vergezeld door de figuur van de Overvloed die, helemaal achteraan, de plaats van Jozef inneemt. Op de achtergrond verbeeldde hij het Kleefse kasteel Schwanenburg waar prins Wilhelm Heinrich in 1648 werd geboren. Nadat het prinsje in 1649 alweer was overleden werd in de voorstelling het dreigende skelet met een pijl in de hand toegevoegd, verscholen achter Juno en de Overvloed (zie ook p. 222-225). Waarschijnlijk was de herinnering aan een prent naar Abraham Bloemaert met een *Aanbidding van de herders* Flinck van dienst bij het in elkaar zetten van deze voorstelling (afb. 130),²⁶ maar Flinck wist zo’n compositie kundig tot iets geheel eigentijds te transformeren. De figuurgroep, met veel helder rood en zeer lichte vleestinten, is zorgvuldig uitgelicht en tekent zich af tegen de vele gradaties grijs in de achtergrond. Uit de vaardige ‘koppeling’ van de figuren blijkt dat Flinck de les van Rubens in het construeren van een compositie waarin hemelse en aardse figuren in een ruimtelijke slingerbeweging met elkaar verbonden zijn met flair kon toepassen.²⁷

Omdat Flinck met succes had gewerkt voor haar dochter en diens echtgenoot, zal Amalia hem de opdracht hebben gegeven voor een andere allegorie, nu op veel groter formaat. Voor haar ‘grote kabinet’ in het Huis ten Bosch liet zij hem in 1654 een *Allegorie op de dood van Frederik*



133. **PIETER LASTMAN** *Pastoraal liefdespaar*, 1619. Paneel, 47 x 68,5 cm. Worcester (Mass), Worcester Art Museum, inv.nr. 1984.39



134. **REMBRANDT** *De fluitspeler (Uilenspiegel)*, 1642. Ets en droge naald, staat III (4), 116 x 143 mm. Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis

Hendrik en de voortzetting van de Oranjedynastie maken (afb. 124); op de tegenoverliggende wand was al in 1649 een *Annunciatie* van Thomas Willeboirts Bosschaert aangebracht (afb. 131).²⁸ Deze in Antwerpen werkzame Brabander, een van de meest succesvolle Van Dyck-navolgers, was sinds enige tijd een favoriet aan het Haagse hof. Dit bood Flinck de gelegenheid zich te presenteren als gelijke van of, nog liever, superieur aan de beste Antwerpse meesters van dat moment. Flinck maakte een compositie die op vernuftige wijze die van Willeboirts *Annunciatie* op de muur ertegenover spiegelt (aan dat stuk ontbreekt in zijn huidige vorm 85 cm aan de bovenzijde).²⁹ Zoals de aartsengel Gabriël in Willeboirts' schilderij aan Maria verschijnt wanneer zij de bijbel leest, zo verschijnt een engel aan Amalia die een opengeslagen boek op schoot heeft.³⁰ Flinck combineerde het beeldschema van twee typen van de traditionele Annunciatie-iconografie (bij Willeboirts versmolten), het type met de aanvliegende engel en dat met de voor Maria knielende engel; de laatste werd hier de personificatie van de Hoop.³¹ In beide werken zien wij monumentale, klassieke fantasiearchitectuur (in het geval van Flinck een enorme tombe met Frederik Hendrik) en breekt een baan goddelijk licht door donkere grijsblauwe wolken. Met de vloeiende contouren en glanzende oppervlakken eigent Flinck zich karakteristieken van een Van Dyckiaanse handeling toe, maar de compactheid van de modellering en de zorgvuldige tonaliteit van de vele gradaties, zwart, groen, groengrijs, blauwgrijs, grijsig oranje, roodbruin en geel waarmee subtiel de figuren ruimtelijk ten opzichte van elkaar worden geplaatst, laten zien dat zijn werk is gegrondvest in een andere artistieke traditie. Zijn stijl lijkt bewust te wedijveren met de wat oppervlakkiger handeling en relatieve ruimteloosheid van Willeboirts' doek.

Uit hetzelfde jaar, 1654, stamt een pastoraal schilderij dat waarschijnlijk als schoorsteenstuk in opdracht zal zijn gegeven (afb. 132). Pieter Lastman vervaardigde als eerste in het tweede en derde decennium van de eeuw schilderijen van liefkozende pastorale paren met een nadrukkelijk erotische strekking en zonder verwijzing naar een specifiek verhaal (afb. 133); deze pasten meer bij de traditie van luchthartige amoureuze pastorale liedjes in de populaire Amsterdamse liedboeken dan bij de pastorale toneelliteratuur.³² Rembrandt had in 1642 hierop ingehaakt met een ets die een geheel eigen wending aan de amoureuze pastorale gaf: een boerse voyeur, met zijn fluit in de aanslag, spiedt onder de rokken van een onschuldig ogend herderinnetje dat



135. GOVERT FLINCK *Bathseba met de brief van Koning David*, 1659. Doek, 116,8 x 88,8 cm. Sint Petersburg, State Hermitage Museum, inv.nr. GE-2824



136. REMBRANDT *Bathseba met de brief van Koning David*, 1654. Doek, 142 x 142 cm. Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. M.I.975

een bloemenkransje vlecht (afb. 134).³³ Rembrandts voorstelling heeft Flinck zeker door het hoofd gespeeld, maar zijn herder en herderin zijn mooie jonge stedelingen met eigentijdse kapsels, gekleed in losjes gedrapeerde pastorale kostuums van kostbare, glanzende materialen.³⁴ Erotische humor is nog steeds aanwezig in de manier waarop fluit en bloemenkrans op elkaar zijn afgestemd terwijl de jongelui elkaar met schalkse blik aankijken. Maar Rembrandts bijna dreigende contrast tussen rauwe lust en naïeve onschuld is getransformeerd tot een luchthartig spel tussen twee elegant geposeerde jongelieden. Ook Rembrandts rusteloos elkaar verdringende bokken en geiten, vanouds symbolen van wellust, zijn kalm grazende schaapjes geworden.³⁵ Alle regels van gratie en decorum die Rembrandt had overtreden (en waar Lastman zich ook al weinig van aantrok), nam Flinck juist nauwgezet in acht.

Flincks streven om ‘welstand’ (dat zowel gratie, schoonheid, als decorum impliceert, van een figuur afzonderlijk, maar ook van een compositie als geheel) weer een centrale rol te geven, komt mooi tot uiting in zijn studies naar naaktmodel (p. 196-199, afb. 271, 272 en 276).³⁶ Voor Rembrandt was, ook bij het tekenen naar model, stilering in lichaam en pose uit den boze, terwijl Flinck bij het poseren en weergeven van het naaktmodel conventionele, ‘welstandige’ poses juist accentueert.³⁷ Flincks schilderij van de naakte *Bathseba met de brief van koning David* uit 1659, zijn laatste levensjaar (afb. 135), moet, waarschijnlijk in opdracht, als antwoord op Rembrandts ongeëvenaarde meesterwerk uit 1654 zijn geschilderd (afb. 136). Flinck was zich ongetwijfeld bewust dat hij de manier waarop Rembrandt bij de toeschouwer een krachtige emotionele betrokkenheid oproept nooit kon evenaren. De suggestie van fysieke nabijheid en de indringendheid waarmee Rembrandt de beschouwer dwingt na te denken over de innerlijke tweestrijd van deze voor een onoplosbaar dilemma gestelde vrouw, zullen velen uit de



137. **FERDINAND BOL** *Vertumnus en Pomona*, 1644.
Doek, 155 x 131 cm. Cincinnati, Cincinnati Art Museum,
inv.nr. 1957.212



138. **FERDINAND BOL** *Amarillis bekranst Mirtillo*, 165(0?). Doek, 138 x 192 cm.
San Francisco, Palace of the Legion of Honor, inv. nr. 1937-5

Amsterdamse elite echter minder passend hebben gevonden voor hun representatieve zaal. Uiteraard was goed geschilderde, aantrekkelijke lichamelijke schoonheid een vereiste, want Bathseba ontstak het liefdesvuur in degene die haar naaktheid aanschouwde; Flinck voldeed geheel aan die eis. Bovendien hield zijn naakt zich aan de regels van gratie en decorum en creëerde daardoor enige afstand tot de toeschouwer.³⁸

Ferdinand Bol

Ferdinand Bol maakte een verwante ontwikkeling door. Al in 1644 had Bol een *Vertumnus en Pomona* geschilderd waarin zijn stijl ingrijpend veranderd lijkt te zijn (afb. 137). Het verschil met eerder werk schuilt vooral in de op Jacob Backer geënte compositie, het heldere coloriet en de glanzende stoffen.³⁹ Het is geen toeval dat deze wending naar een lichter en kleuriger palet plaatsvindt wanneer hij een schilderij met een mythologisch onderwerp schildert. Bol blijkt steeds, ook veel later nog, te differentiëren tussen helder geschilderde werken met een klassiek of pastoraal thema, en een handeling met gedempter coloriet en zwaardere schaduwen bij Bijbelse onderwerpen. De in 1644 begonnen verandering heeft zich tegen 1650 volledig voltrokken, zoals bijvoorbeeld in zijn *Amarillis bekranst Mirtillo* goed is waar te nemen (afb. 138). Dit onderwerp, afkomstig uit de pastorale tragikomedie *Il Pastor Fido* was een favoriet thema van Jacob Backer, die in de jaren veertig een aantal pastorale onderwerpen had geschilderd gebaseerd op renaissance-literatuur.⁴⁰ In dezelfde tijd maakte ook de in Den Haag opgeleide leeftijdgenoot van Flinck en Bol, Jacob van Loo, zijn eerste werken met dergelijke onderwerpen, zoals diens *Amarillis bekranst Mirtillo* uit ca. 1649.⁴¹ Er is zeker sprake van een wisselwerking tussen deze schilders, maar anders dan Backer en Van Loo bleef Bol het effect van driedimensionale ruimte geheel door middel van kleur, licht en schaduw tot stand brengen.

Bols *Venus en Adonis* van omstreeks 1655-'58 (afb. 139) moet in wedijver met een werk van



139 (cat.nr. 77). **FERDINAND BOL** *Venus en Adonis*, ca. 1655-'58. Doek, 168 x 230 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-4823

Backer zijn vervaardigd (afb. 140). Bol schilderde dezelfde ingehouden beweging van een wat aarzelend vertrekkende Adonis, die liefdevol naar de ongeruste Venus kijkt. Dit is een ongebruikelijke interpretatie van het onderwerp die we alleen kennen van een aantal schilderijen van Backer, Bol en Van Loo.⁴² Zij benadrukten niet de dramatische handeling van Adonis' vertrek, maar de liefdevolle relatie tussen de beiden, wat Bol accentueerde door twee tortelende duiven rechtsonder te plaatsen. Opmerkelijk is dat we in Bols schilderij hetzelfde type vrouwelijk naakt zien als bij Backer (en ook in enkele werken van Van Loo). Het is gebaseerd op tekeningen naar één bepaald vrouwelijk model die Backer, Flinck, Bol en Van Loo gezamenlijk hebben gemaakt: hoge, kleine borsten, een vrij breed middenrif, bijna geen middel, en de opvallend lange, smalle onderbenen.⁴³ Hoewel gestileerd in pose en contour, is het type bepaald niet conform klassieke proporties en anatomie; de 'naar het leven'-suggestie is weliswaar minder sterk dan bij Rembrandt, maar groter dan bij de meeste Vlaamse of Italiaanse naakten.⁴⁴ Waarin



140. JACOB BACKER *Venus en Adonis*, ca. 1650-'51. Doek, 200 x 237,4 cm.
Eichenzell, Kurhessische Hausstiftung, Schloss Fasanerie, inv.nr. B 495



141 (cat.nr. 83). FERDINAND BOL *Maria met Jezuskind, Johannes en Gabriël*, 1659. Doek, 120 x 90,5 cm.
The Kremer Collection

Bols schilderij echter sterk verschilt van dat van Backer, is de krachtige ronding waarmee Bols figuren naar voren komen vanuit een overtuigende ruimte; dit wordt geheel bereikt door zorgvuldige modulaties van kleur en toon. Daarbij vergeleken zijn Backers figuren tamelijk vlak en wat onzeker geplaatst op een smalle strook tegen een even ruimteloze achtergrond. Bols robuuste schaduw en het levendige coloriet scheppen hier een krachtig reliëf dat de figuren een sterke aanwezigheid geeft.

De laatstgenoemde eigenschappen springen ook direct in het oog bij een fors schilderij van *Maria met Jezuskind, Johannes en Gabriël* uit 1659 (afb. 141). Een katholieke opdrachtgever moet een specifieke reden hebben gehad om Bol een werk met deze bijzondere iconografie te laten maken. De combinatie van Maria met kind, de kleine Johannes de Doper en de aartsengel Gabriël is zeer ongewoon en mij slechts bekend van enkele vroeg-Renaissance schilderijen van Botticelli en omgeving.⁴⁵ Het is opmerkelijk dat, net als we eerder bij Flinck zagen, ook Bol bij de opdracht voor een dergelijk devotiestuk de blik op Antonie van Dyck richtte. Met de gracieuze beweging waarmee Maria vooroverbuigt naar het op zijn rug liggende kind dat met een armpje omhoog grijpt, varieert Bol op een compositie die hij zal hebben gekend van een gravure naar Van Dyck.⁴⁶ Bol zet de vloeiende ruimtelijke beweging voort via het gebaar waarmee het Jezuskind de lelie vastpakt die de voorover neigende Gabriël hem aanreikt. Alle vormen zijn soepel gekoppeld van rechtsonder vóór naar linksboven achter en zij worden ondersteund door Johannes met zijn lammetje. De stevige vormen en het voor Bol zo typerende coloriet in de voorgrond – een combinatie van roest-rood met helder geel en zeer lichte vleeskleuren – zetten de in sterk licht geplaatste Maria en Jezus krachtig af tegen de grijs-gauwe en beige-bruine tinten waarmee de bijfiguren zijn weergegeven. Niets daarvan herinnert aan Van Dyck of enige andere Vlaamse schilder.



142. GOVERT FLINCK *Salomo bidt om wijsheid*, 1658. Doek, 465 x 450 cm. Amsterdam, Koninklijk Paleis, Vroedschapskamer

Flinck en Bol in het stadhuis

Toen de burgemeesters van Amsterdam besloten opdrachten voor de schilderijen in het stadhuis te verstrekken waren het Flinck en Bol die de doeken voor de meest prestigieuze ruimten kregen te vervaardigen.⁴⁷ Voor het burgemeestersvertrek dienden zij de zeer grote tegenover elkaar liggende schoorstenen te decoreren, met respectievelijk voorstellingen van *Manius Curius Dentatus weigert de geschenken van de Samnieten* en *Gaius Fabricius Luscinius in het legerkamp van Pyrrhus* (p. 134-135, afb. 167 en 168); een directe confrontatie die bij iedereen vergelijking zal hebben uitgelokt. Dat Flincks handeling – met helder afgebakende en door soepele beweging verbonden vormen, een duidelijker geconstrueerde toneelruimte en een gelijkmatiger belichting – geschikter is voor zulke omvangrijke, hoog boven de toeschouwer geplaatste schilderijen zal men toen ook hebben gezien. Zie over deze werken p. 132-141.

Flinck bevestigde zijn capaciteiten op zeer groot formaat met de in 1658 voor de Vroedschapskamer voltooide *Salomo bidt om Wijsheid*, waarin hij een hoogtepunt van Rubeneske beweging bereikte (afb. 142). Flincks wortels in de Amsterdamse historieschilderkunst van een oudere generatie bleven echter tegelijkertijd duidelijk zichtbaar: in typen, poses en gebaren herinneren de figuren aan het werk van Pieter Lastman en zelfs Claes Moyaert, zij het dat ze gestileerder en met meer gratie geschilderd zijn. Bol vervaardigde in 1662, dus na Flincks dood, voor de Schepenkamer *Mozes daalt af met de tafelen der wet* (afb. 144). Door het hoge,



143. **PAULUS PONTIUS** naar Peter Paul Rubens, *Hemelvaart van Maria*, 1624. Gravure, 646 x 442 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-70.056



144. **FERDINAND BOL** *Mozes daalt af met de tafelen der wet*, 1662. Doek, 423 x 284 cm. Amsterdam. Koninklijk Paleis, Schepenkamer

betrekkelijk smalle formaat was dit een moeilijke opgave en Bol greep hier duidelijk boven zijn macht. Hoewel ook hij steun zocht bij composities van Rubens (afb. 143), is het hem niet gelukt de kern van de voorstelling – Mozes die van de berg afdaalt – overtuigend te verbinden met figuren op de voorgrond. In een voortekening van deze compositie hebben de figuren aan weerszijden van de te dominante, aan Rubens ontleende, rugfiguur nog iets meer ruimte (p. 201, afb. 281); mede doordat ze allemaal iets dichterbij elkaar werden geschoven, is de ruimtelijke beweging in de richting van Mozes verloren gegaan. Meer dan Flinck werkte Bol hier nog steeds met ‘het bedwang der lichten en schaduwen’ maar hij heeft daarmee geen ruimtelijke eenheid kunnen scheppen.⁴⁸

In 1659 verleenden de burgemeesters van Amsterdam Flinck de grootste openbare opdracht die een Hollandse schilder ooit kreeg: de Batavencyclus voor de lunetten, de halfronde wandvlakken, in de grote galerij van het stadhuis. Als een soort voorvertoning vervaardigde Flinck in september 1659 binnen enkele dagen vier grote waterverfschilderingen op doek als eenmalige feestdecoratie bij het bezoek van Amalia van Solms aan Amsterdam.⁴⁹ Na deze virtuoze vertoning kreeg Flinck in november 1659 de definitieve opdracht om de acht enorme doeken (ca. 550 x 550 cm) te schilderen, plus vier doeken met taferelen van Bijbelse helden boven de



145 (cat.nr. 50). GOVERT FLINCK *De samenzwering van Claudius Civilis*, ca. 1659. Zwart krijt, penseel in bruin, 166 x 167 mm., bovenaan half rond. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, inv.nr. 22345



146. GOVERT FLINCK en JÜRGEN OVENS *De samenzwering van Claudius Civilis*, 1659 (Flinck) en 1662 (Ovens). Doek, 550 x 550 cm. Amsterdam, Koninklijk Paleis

boogvormige ingangen naar de burgerzaal; hij kreeg daar zes jaar de tijd voor.⁵⁰ Maar twee maanden later overleed Flinck plotseling; het enige wat ons rest van zijn plannen zijn twee tekeningen (afb. 145 en p. 200, afb. 278-279). Aan het coloriet van de twee grote schouwstukken die Flinck eerder voor het stadhuis schilderde valt te zien dat Flinck deze lunetten in veel helderder kleuren zou hebben geschilderd dan wat wij daar nu zien: het vrij donkere palet van Jordaens en Lievens was ongeschikt voor deze bijzonder slecht belichte plaatsen (en door veroudering zijn zij extra donker geworden).⁵¹ Flincks speciaal voor decoratieve opdrachten ontwikkelde 'heldere' stijl zou ongetwijfeld veel passender zijn geweest.

Ironisch is echter dat het enige werk dat er heden ten dage nog van Flinck hangt, het donkerste van allemaal is. Dit doek, de *Samenzwering van Claudius Civilis* (afb. 146), dat er nu onoordeelkundig uitziet, was oorspronkelijk één van de tijdelijke feestdecoraties die Flinck met dunne waterverf had geschilderd op een ongegrondeerd fijn linnen in bruine tonen, met beige hoogsels en zwarte contouren in houtskool.⁵² In 1662 werd deze enorme waterverfschildering weer van stal gehaald om tijdelijk het gat te vullen dat door verwijdering van Rembrandts werk was gevallen, waartoe de compositie door Jürgen Ovens snel in olieverf met forse toetsen, lijnen en hoogsels werd opgehaald.⁵³ Het doek bleef echter altijd hangen; sinds de 18de eeuw tot in de jaren zestig van de 20ste eeuw is Flincks oorspronkelijke schildering door veroudering en onoordeelkundige behandelingen steeds verder bedorven.⁵⁴ Daardoor rest ons, ondanks de recente restauratie, vrijwel niets meer van diens grote waterverfschets. Uit een nog bestaande tekening die Flinck hoogstwaarschijnlijk maakte voor de definitieve versie van de *Samenzwering van Claudius Civilis* (afb. 145), blijkt dat hij inmiddels een geheel andere compositie voor ogen had.⁵⁵ De schaal van de figuren op de voorgrond heeft hij nu aanzienlijk vergroot. Ongetwijfeld had hij, toen zijn tijdelijke doeken ter plekke hingen, gezien dat de figuren te klein waren voor de grote afstand



147 (cat.nr. 82) **FERDINAND BOL** *De vredesonderhandeling tussen Claudius Civilis en Quintus Petillius Cerealis*, ca. 1658-'62. Doek, 122 x 112,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-4853



148. **ANTONIO TEMPESTA** mogelijk naar Otto van Veen, *De vredesonderhandeling tussen Claudius Civilis en Quintus Petillius Cerealis*, 1612. Ets, 167 x 21 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-37.708



149. **JACOB JORDAENS** *De vredesonderhandeling tussen Claudius Civilis en Quintus Petillius Cerealis*, 1661-'62. Doek, 550 x 550 cm. Amsterdam, Koninklijk Paleis

vanwaar ze werden bekeken – een fout die zijn opvolgers wederom zouden maken. Het lijkt nauwelijks twijfel dat als Flinck deze werken had kunnen voltooien de galerij aanzienlijk meer allure zou hebben dan hij nu heeft – alleen was dan Rembrandts verwijderde (en drastisch verkleinde) meesterwerk nooit gemaakt.⁵⁶

Van Bol bestaat een olieverfschets voor de *Vredesonderhandeling tussen Claudius Civilis en Cerealis* (afb. 147). Door het onderwerp lijkt het een studie voor een van de lunetten van de Batavierenreeks in het stadhuis. Is er een wedstrijd geweest waarin men ontwerpen kon indienen? Heeft Bol, hopen op een opdracht uit eigen beweging een ontwerp (of meerdere ontwerpen) gemaakt? En was dit bij de eerste aanbesteding, of toen er na Flincks dood nieuwe opdrachten werden gegeven? De hoge, rechthoekige vorm is geheel anders dan die van de lunetten, dus men kan zich ook afvragen of dit een opdracht is geweest van een Amsterdamse regent die deze scène(s) op klein formaat in eigen huis wilde hebben. Net als Flinck in zijn waterverfschildering had gedaan, bleef Bol heel dicht bij de compositie van Antonio Tempesta's ets met



150. FERDINAND BOL. Reconstructie van de zaal aan Nieuwegracht 6, Utrecht, gedecoreerd ca. 1660-'63. Digitale visualisatie Margriet van Eikema Hommes en Jonathan Gration

dit onderwerp (afb. 148); diens prentreeks vormde ook voor de anderen het uitgangspunt voor de Batavenscènes.⁵⁷ Bol bracht de hoofdfiguren, staande aan weerszijden van een gebroken brug, echter veel dichterbij en voegde een allegorische figuur toe die kransen en een palmtak boven de hoofden van de helden houdt.⁵⁸ Duidelijk is dat Bols compositie op deze plaats heel wat aantrekkelijker zou zijn geweest dan de door de oude Jordaens afgeleverde ruimteloze en onoverzichtelijke opeenstapeling van een massa figuren die merkwaardige schaalverschillen vertonen (afb. 149).⁵⁹

Ferdinand Bol in de jaren zestig

Bols ambitie zijn levensgrote figuren een sterke 'aanwezigheid' te geven, bereikte een hoogtepunt in een spectaculaire zaalschildering voor een huis in Utrecht, gemaakt in de vroege jaren zestig (afb. 150 en 151).⁶⁰ De vijf doeken die de vier meter hoge wanden van een zaal rondom, van vloer tot plafond, bedekten – zelfs een lambrisering was niet aanwezig – moeten iets geheel nieuws zijn geweest. Zonder lambrisering kon de illusie dat de figuren op hetzelfde grondvlak staan als de toeschouwer en als het ware onze ruimte delen zo sterk mogelijk zijn. Het renaissance-streven naar 'rilievo', naar levensgrote 'aanwezigheid', zoals dat door Alberti en Vasari werd bepleit, vond een hoogtepunt in Caravaggio's altaarstukken.⁶¹ Rembrandt zou dat in zijn weinige historiestukken met levensgrote figuren, zoals *Het offer van Abraham* (p. 25, afb. 11)

151. FERDINAND BOL *Abraham en de engelen*, ca. 1660-'63. Doek, 404 x 282,5 cm. Den Haag, Vredespaleis (bruikleen Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. SK-A-1577)



en *Bathseba* (afb. 136) zelfs nog overtreffen; ‘mit starken Erheben’, noemde Sandrart dat.⁶² Bol had Rembrandts lessen goed geleerd en wist hoe hij figuren krachtig naar voren moeten laten komen. Relatief diepe schaduwing hielp daarbij en Bol bleef daar veel meer gebruik van maken dan Flinck. Maar anders dan Rembrandt deed Bol dat met heldere kleuren en meer geïdealiseerde vormen. Ook Rembrandts gevarieerde reliëf in de verf liet hij achterwege.⁶³

Bij de opdracht voor het Leprozenhuis uit 1661, *Elisa weigert de geschenken van Naäman* (afb. 152) zien we, net als bij het stadhuis, hoe de regenten, wellicht met hulp van dichters of humanisten, een ongebruikelijk onderwerp hebben bedacht dat op toepasselijke wijze hun morele taak tot uitdrukking brengt (zie p. 173-174).⁶⁴ Het schilderij toont op fraaie wijze hoe Bol uiterst kundig de bronnen waaruit hij bij zijn ontwikkeling tot historieschilder vooral heeft geput – Rembrandt, Lastman en Rubens – wist samen te smelten in een schilderij dat een zeer herkenbare, eigen stijl toont en het verhaal op samenhangende wijze in beeld brengt. De figuur van Naäman en zijn positie ten opzichte van een deuropening van een huis waar een vrouw vanuit een raam toekijkt vormen een directe ontlening aan Rembrandts ets van de *Wegzending van Hagar* uit 1637 (afb. 153). Voor Naäman hergebruikte hij, met enkele kleine aanpassingen in het bovenlijf, de Rubeneske figuur van Fabricius (p. 135, afb. 168). Aan een 1636 gedateerde prent (p. 137, afb. 171), die hij goed bestudeerd moet hebben, ontleende hij, nog letterlijker dan Flinck dat al eerder had gedaan (zie p. 134, afb. 167) de knielende, naakte knecht die kostbaarheden neerlegt, evenals de figuur achter hem die een zware last op zijn schouder torst. De opbouw in een oplopende piramide met figuren en dieren die zich in de top tegen de lucht aftekenen, al of niet met parasol – waarbij het verhaal zich overzichtelijk van links naar rechts ontrolt – is een typische Lastman-constructie. Rembrandt moet al zijn leerlingen hebben onderwezen



152 (cat.nr. 86) **FERDINAND BOL** *Elisa weigert de geschenken van Naäman*, 1661. Doek, 151 x 248,5 cm. Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis (bruikleen Amsterdam Museum, inv.nr. SA 7294)



153. **REMBRANDT** *De wegzending van Hagar*, 1637. Ets en droge naald, enige staat, NHD 166, 125 x 95 mm, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis

Lastmans historiestukken terdege te analyseren. In de landschapsachtergrond en de manier waarop de groepen zijn uitgelicht zien we nog altijd veel van Rembrandts voorbeeld terug, maar mede door het typerende coloriet werd Bols compositie een samenhangend geheel dat een zeer eigen karakter heeft.

Dat Bol bij Bijbelse onderwerpen steeds een warmer en soberder coloriet gebruikt dan in zijn stukken met onderwerpen uit de klassieke geschiedenis of mythologie (of allegorieën met mythologische figuren) blijkt ook in *Neptunus treedt in dienst van de Amsterdamse Admiraliteit* (afb. 154). Helder groene, blauwe, gele, roze en wit-satijnen stoffen vormen accenten in deze joyeuze compositie. Bol schilderde dit werk tussen 1661 en 1663 voor de Amsterdamse Admiraliteit; het was bestemd voor de kajuit van het jacht van de bewindhebbers. Men kan zich voorstellen dat de heren zeer tevreden waren. De compositie laat een in Amsterdam sinds Lastman vaak gebruikt type zien: een letterlijk en figuurlijk hoger geplaatste figuur, geflankeerd door staande figuren, die zich richt tot iemand op een iets lager niveau, die omringd wordt door nog iets lager gepositioneerde figuren. Bol heeft daar effectief gebruik van gemaakt en bracht er levendigheid in door op fraaie wijze via Neptunus de linker groep te verbinden met de op ons afkomende zeepaarden die zijn zeewagen trekken.⁶⁵ Dat laatste was een motief dat Bol overnam (in spiegelbeeld) van een gravure die gebaseerd was op een vertoning bij de blijde intocht van Maria de' Medici in Amsterdam in 1642, waarop Neptunus de zeeën berijdt (afb. 155).⁶⁶ Het atmosferische doorzicht met schepen herinnert direct aan de waarschijnlijk door Willem van de Velde de Jonge geschilderde achtergrond bij Bols portret van admiraal De Ruyter uit 1667 (p. 162, afb. 210). Ook hier lijkt Bol, een aantal jaren eerder, de hulp van Van de Velde te hebben ingeroepen.⁶⁷ Dat bij zo'n aanzienlijke opdracht – Bol kreeg maar liefst 2000 gulden voor de vier schilderijen die hij voor de Admiraliteit schilderde – een specialist werd ingehuurd voor het inschilderen van deze partij is goed voorstelbaar.



155. **PIETER NOLPE** naar monogrammist I.W. (Jan Baptist Weenix), *Neptunus en Arion berijden de zee*, 1642. Gravure, 360 x 378 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-24.033



154 (cat.nr. 87). **FERDINAND BOL** *Neptunus treedt in dienst van de Amsterdamse Admiraliteit*, ca. 1661-'62. Doek, 114 x 158 cm. Amsterdam Museum, inv.nr. SA 3001

De andere stukken voor de Admiraliteit waren bestemd voor de vergaderzaal van de bewindhebbers. Ook hier hebben de opdrachtgevers onderwerpen uitgezocht die onverwacht origineel zijn, met een passende morele strekking: *Aeneas reikt de prijzen uit na een zeilwedstrijd* en *Titus Manlius Torquatus laat zijn zoon onthoofden* (afb. 156 en 157). De aantrekkelijkste van de twee is de uitreiking van de prijs door Aeneas, maar we zien hier hoe Bol steeds vaker motieven die hij eerder gebruikte ging herhalen. Veel onderdelen van deze compositie komen al voor in de schets van de nooit uitgevoerde *Mozes wijst leiders aan op advies van Jethro* van ca. 1655-'56 (afb. 158): de man die buigend de trap oploopt, de priester gezeten naast Aeneas/Mozes, het jongetje met de hond rechts onder en natuurlijk de algehele opbouw met de trap, de zuil en de zware draperieën. Aeneas lijkt erg op de figuur van Fabricius zoals wij die kennen van een ander schilderij met een verwante opbouw, *Consul Gaius Fabricius laat zich niet door giften omkopen* (afb. 159). Wat *Aeneas reikt de prijzen uit* onderscheidt van die andere werken is vooral de achtergrond van masten met gestreken zeilen. Opmerkelijk is dat deze in de voorbereidende olieversie (afb. 160) verwijzen naar exotische schepen (galeien met één zeil), terwijl ze in de definitieve versie op één na zijn veranderd in masten van moderne schepen, zodat een duidelijke relatie wordt gelegd met de eigen tijd.

In deze late jaren van zijn carrière was bij Bol de behoefte om iets nieuws te bedenken steeds minder aanwezig. Het laatste historiestuk dat wij van hem kennen, *De Perzische koning Cyrus geeft de uit de tempel van Jeruzalem geroofde schatten terug* (afb. 161), is zelfs een herhaling in spiegelbeeld en op kleiner formaat van een van de grote doeken die deel uitmaakte van de eerder genoemde kamerschilderingen voor het Utrechtse huis (afb. 150).⁶⁸ De globale compositie van beide komt sterk overeen met de hiervoor besproken schilderijen, in het bijzonder



156. FERDINAND BOL *Consul Titus Manlius Torquatus laat zijn zoon onthoofden* (*Imperia Manliana*), 1663. Doek, 218 x 242 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-613

die van *Consul Gaius Fabricius laat zich niet door giften omkopen* uit ca. 1655 (afb. 159), en diverse figuren uit eerdere werken keren letterlijk terug. Over het onderwerp van beide schilderijen is lange tijd discussie geweest. De laatste decennia gingen zij onder de titel *Het brengen van giften voor de tempel van Salomo*, maar recentelijk werd overtuigend beargumenteerd dat het gaat om het verhaal van de Perzische koning Cyrus die de uit de tempel van Jeruzalem geroofde schatten teruggeeft aan het volk van Israël.⁶⁹ De kostbaarheden worden op dit werk dan ook niet gebracht, maar weggevoerd om te worden gebruikt voor de te herbouwen tempel van Jeruzalem. Dit zeldzame onderwerp dat voor orthodox-calvinisten een bijzondere betekenis



157. FERDINAND BOL *Aeneas reikt de prijzen uit na de zeilwedstrijd*, ca. 1662-'63.
Doek, 218 x 232 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-614

had, was bestemd voor de vergaderzaal van de kerkmeesters van de Amsterdamse Zuiderkerk – een kerk waar Bol en zijn familie persoonlijke banden mee hadden (zie p. 79).⁷⁰

Dat zelfs een ongeïnspireerd werk als dit nog superieur was aan dat van menig capabele Amsterdamse collega die een ‘heldere’ stijl hanteerde, laat bijvoorbeeld een vergelijking met Nicolaes van Helt Stockades in 1656 geschilderde schoorsteenstuk voor de kamer van de Thesaurie Ordinarius in het stadhuis zien (afb. 162). Diens *Jozef deelt graan uit* toont een nogal oninteressante ‘update’ van een ook door Bol gebruikt type compositie dat door Lastman was geïntroduceerd. Maar hier zijn de contouren hard, de kleuren schril en wordt diepte alleen



158. FERDINAND BOL *Mozes wijst leiders aan op advies van Jethro*, 1655-'56. Doek, 81 x 66 cm. Sint Petersburg, State Hermitage Museum, inv.nr. GE-8866



159. FERDINAND BOL *Consul Gaius Fabricius laat zich niet door giften omkopen*, ca. 1655. Doek, 83 x 83,5 cm. Worcester (Mass.), Worcester Art Museum, inv.nr. 1961.39

gesuggereerd door overlapping van contouren en een nadrukkelijk perspectief. Elke poging tot het scheppen van harmonie in kleur en toon is afwezig. Het vormt een groot contrast met Bols techniek: met verfijnde overgangen in licht en donker, kleur en toon bindt Bol vormen samen en wordt het verloop naar de diepte gesuggereerd; overtuigend geeft hij de textuur van materialen weer en kundige organiseert hij de ordonnantie door middel van groepen die zijn uitgelicht of in de schaduw gelaten.

Dat Bol in de eerste helft van de jaren zestig ver boven dit niveau kon uitstijgen in schilderijen op groot formaat met weinig figuren in een kalme situatie, blijkt uit zijn *Venus met de slapende Mars* (afb. 163), een meesterwerk uit ca. 1661, en de 1663 gedateerde *Allegorie op het onderwijs* (afb. 164), dat als schoorsteenstuk voor het Trippenhuis werd gemaakt. Het laatste betreft een *portrait historié* van Margaretha Trip als Minerva, die haar zusje Anna Maria Trip onderwijst (zie ook p. 160).⁷¹ Elke geschoolde toeschouwer zal meteen een verwijzing hebben herkend naar traditionele uitbeeldingen van de *Grammatica*, de eerste uit reeksen van de Vrije Kunsten (afb. 165).⁷² Een belangrijk verschil is echter dat het Minerva zelf is, de godin van de wijsheid en uitvindster van alle kunsten, die het jonge meisje onderwijst, zoals Rubens dat had afgebeeld op de *Opvoeding van Maria de' Medici* in zijn beroemde Medici-cyclus in Palais de Luxembourg.⁷³ Van deze schilderijen bestonden geen prenten, maar er moeten wel beschrijvingen in omloop zijn geweest; dat respectabele voorbeeld zal vast een rol hebben gespeeld in Bols conceptie van dit stuk.



160 (cat.nr. 88) **FERDINAND BOL** *Aeneas reikt de prijzen uit na de zeilwedstrijd*, ca. 1662.
Doek, 68 x 86 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv.nr. GG 249

Opgebouwd in een uitgebalanceerde gelijkbenige driehoek, heeft Bol saaiheid weten te vermijden door de lichte schroefbeweging in de lichamen van de twee hoofdfiguren, en door de ruimtelijke beweging van de figuren aan weerszijden van Minerva: de twee putti die naar Minerva lopen en de mooie Anna Maria, die de ruimte van de toeschouwer verbindt – haar rok lijkt het beeld uit te komen – met haar dieper in de ruimte geplaatste zuster Margaretha. Maar wat het schilderij doet uitstijgen boven dat van zijn Amsterdamse collegae (met Rembrandt uiteraard *hors concours*) is het buitengewoon rijke coloriet: het goudgeel, roze, wit en blauw van de glanzende stoffen, het glimmende goud en zilver van het metaal, de van bijna krijtwit tot warmroze variërende huidskleuren, alles zorgvuldig op elkaar afgestemd en met grote beheersing van schaduwen en hoogsels in vele toongradaties geschilderd. Zo'n schilderij maakt begrijpelijk dat Bol een belangrijk voorbeeld moet zijn geweest voor Gerard de Lairese, de belangrijkste historieschilder van de volgende generatie, toen deze in 1665 in Amsterdam arriveerde. Gedurende de eerste vijf jaar van zijn Amsterdamse carrière paste Lairese zich enigszins aan bij wat de Amsterdamse elite gewend was, en verrijkte hij de streng classicistische stijl die hij in Luik had geleerd met elementen als Bols warme coloriet en diens zorgvuldige gebruik van 'houding'. Dat Bol en de jonge Lairese in die tijd contact hebben gehad lijkt heel waarschijnlijk. Men kan zich voorstellen dat zijn werk voor deze ambitieuze jongeman een wegwijzer voor succesvolle integratie in de Amsterdamse traditie vormde.⁷⁴



161 (cat.nr. 95). **FERDINAND BOL** *De Perzische koning Cyrus geeft de uit de tempel geroofde schatten terug*, 1669.
Doek, 157 x 171 cm. Amsterdam, Nieuwe Kerk (bruikleen Protestantse Kerk Amsterdam)



162. **NICOLAES VAN HELT STOCKADE** *Jozef deelt graan uit*, 1656. Doek, 165 x 190 cm. Amsterdam, Koninklijk Paleis, Kamer van de Thesaurie Ordinarius



163. **FERDINAND BOL** *Venus en slapende Mars*, ca. 1661. Doek, 228 x 200 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv.nr. 245

Ter afsluiting

Govert Flinck en Ferdinand Bol ontwikkelden bewust een stijl die bij uitstek geschikt was voor historiestukken met een representatieve functie, bestemd voor specifieke plaatsen, zowel voor schoorsteenstukken in ontvangtzalen van huizen van de elite als voor schilderijen in openbare ruimten of vorstelijke paleizen.⁷⁵ Zo'n stijl diende een boodschap over te dragen gerelateerd aan de status van de opdrachtgever of van de functie van de ruimte in een publiek gebouw. Hun werken na het midden van de jaren veertig waren in de eerste plaats 'opdrachtkunst' en niet, zoals die van Rembrandt, bedoeld als verzamelobjecten; en die opdrachten kwamen vanuit een zorgvuldig opgebouwd netwerk.⁷⁶ Om tot een daarvoor geschikte, 'heldere' stijl te komen waarin 'welstand' centraal stond, keerden zij zich af van Rembrandts radicale vernieuwingen en grepen zij terug op een conventionele verbeelding van gebaren, poses en belichting. Flinck ontwikkelde een stijl waarin figuren goed 'leesbaar' handelen binnen een helder geconstrueerde ruimte met beperkte contrasten tussen licht en schaduw. Hij streefde naar gratie en selectie van het schone uit de natuur volgens de traditionele regels van decorum; hij deed dat met vloeiende contouren en een sierlijke ruimtelijke beweging in de compositie als geheel. Prenten naar Rubens die hij al bij Lambert Jacobsz had leren bestuderen, vormden een belangrijke gids bij zijn stijlverandering. Zijn kennis daarvan vulde hij aan door een reis naar Antwerpen, waar ook het werk van schilders als Van Dyck en Willeboirts Bosschaert indruk zal hebben gemaakt.⁷⁷ Schilderijen van al deze meesters kan hij tevens in Haagse paleizen hebben bestudeerd. Mede met behulp van bij Rembrandt opgedane kennis over het werken



164 (cat.nr. 89). **FERDINAND BOL** *Allegorie op het Onderwijs* (Portrait historié van Margaretha Trip als Minerva die Anna Trip onderwijst), 1663.
Doek, 208 x 179 cm. Amsterdam, Koninklijke Academie van Wetenschappen, Trippenhuys (bruikleen Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. SK-A-46)



165. CORNELIS SCHUT *Grammatica* (uit de reeks *De Zeven Vrije Kunsten*), ca. 1640-'45. Ets en gravure, 256 x 344 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-33.258

met 'houding' schiep hij een geheel eigen, 'heldere' stijl, waarmee hij groot succes had bij de Amsterdamse elite en aan de hoven in Berlijn, Kleef en Den Haag.

Bol hield meer vast aan wat hij bij Rembrandt had geleerd; vooral de forse schaduwing om zijn figuren krachtig naar voren te laten komen gaf hij niet op. Coloristisch en schildertechnisch was hij Flincks meerdere, maar hij bezat niet diens vanzelfsprekende gemak en vindingrijkheid in het construeren van veelfigurige, verhalende composities. In de jaren zestig, na het overlijden van Flinck, was hij onbetwistbaar de schilder die de belangrijkste opdrachten kreeg als het om representatieve stukken voor de 'zaal' of voor openbare plaatsen ging. Rembrandt werd weliswaar nog steeds gezien als de grootste meester van die tijd, zoals ook Lairese later in zijn *Groot Schilderboek* duidelijk zou verwoorden,⁷⁸ maar diens werk was ongeschikt voor representatieve opdrachten, nog afgezien van het feit dat hij niet bereid was zich aan te passen aan wensen van anderen.⁷⁹ Voor Rembrandt was elk schilderij een nieuw experiment; hij wilde slechts zijn eigen drijfveren als kunstenaar volgen. Govert Flinck en Ferdinand Bol waren heel anders van aard: zij spiegelde zich aan Apelles en Rafael, die in de kunsthistorie altijd werden opgevoerd als lichtend voorbeeld van schilders die mede door hun aangename karakter en hun beleefde omgang met opdrachtgevers succesvol waren.⁸⁰ Voor zulke schilders was de status van hun kunst in de eerste plaats afhankelijk van hun relatie met en reputatie bij de regerende elite.⁸¹ Die status wisten zij als geen ander uit die tijd te bereiken, niet alleen door hun capaciteiten in het netwerken, maar vooral door een eigen, zich van anderen onderscheidende stijl te ontwikkelen die deze elite herkende als geheel passend voor de representatieve kunst die zij wensten.

Govert Flinck en Ferdinand Bol in het Burgemeestersvertrek

ERIC JAN SLUIJTER

Voor de 77ste verjaardag van Albert Blankert, die zoveel heeft bijgedragen aan ons inzicht in deze schilderijen.

De opdracht die Govert Flinck en Ferdinand Bol van het stadsbestuur kregen om de twee monumentale, tegenover elkaar liggende schoorstenen in het Burgemeestersvertrek van schilderijen te voorzien, betekende voor deze schilders een geheel nieuwe uitdaging in hun carrières.¹ De schaal van de schoorsteenboezems, het witte marmer, de ondersteunende dubbele zuilen met Korinthische kapitelen en het rijke ornament, waren bedoeld om uit te dragen dat dit vertrek de hoogste status binnen het gehele stadhuis had (afb. 166).² Het was het bestuurlijk epicentrum van het grootste en monumentaalste stadhuis van Europa; hier kwamen de vier regerende burgemeesters met de oud-burgemeesters bijeen. Ook de bijna vijf meter hoge schilderijen moesten die status uitdragen, met voorstellingen die het morele leiderschap van de burgemeesters dienden te onderstrepen en hun positie te legitimeren.

Flinck en Bol zullen het beiden als een zware maar buitengewoon eervolle opgave hebben beschouwd om voor deze plaats ieder een schilderij te maken

met een veelfigurige historie op zeer groot, staand formaat (afb. 167 en 168). Geen Amsterdamse schilder had ooit historiestukken van deze omvang vervaardigd. De taak was extra moeilijk omdat het zeer ongewone onderwerpen betrof waarvoor geen traditie bestond waarop een schilder kon terugvallen. Zij zagen zich dus gesteld voor een aantal problemen die nieuw voor hen waren, en waarvoor zij een bevredigende oplossing moesten zoeken. Tegelijkertijd betekende het een krachtmeting tussen de twee schilders die op dat moment het meeste succes hadden bij de Amsterdamse elite – het was immers evident dat iedereen de twee schilderijen met elkaar zou vergelijken.

Het door Govert Flinck te schilderen onderwerp *Manius Curius Dentatus weigert de geschenken van de Samnieten* moest verbeelden hoe de sobere, onomkoopbare Romeinse consul zich niet door de hem aanboden rijkdommen liet verleiden en tevreden was met een eenvoudig gerecht van rapen. Het werd in Holland niet eerder uitgebeeld,

althans voor zover wij weten. De Amsterdamse burgemeesters wilden met deze eerbiedwaardige historische parallel de toeschouwer doordringen van de deugden die zij als machtige, 'republikeinse' regeerders bezaten ('consul' werd toen ook als 'burgemeester' vertaald). Eén keer eerder was het thema in een stadhuis uitgebeeld: in Bazel, door de beroemde Hans Holbein de Jongere.³ Waarschijnlijk bezat een van de betrokkenen een natekening, want Flinck moet op de hoogte zijn geweest van die compositie. Daarop wijzen de open galerij met zuilen en bogen en een doorzicht naar bomen, en de merkwaardige stijve plooirokken van de beide pages. Bij het uitdenken van de compositie voor dit enorme doek gebruikte Flinck op vindingrijke wijze een compositieschema dat hij al eerder toepaste. Elf jaar daarvoor had hij ook een groot veelfigurig stuk op staand formaat moeten maken, het schuttersstuk van de *Compagnie van Albert Bas* (afb. 169). Hoewel geen historiestuk, was ook dat een nieuwe uitdaging; niet alleen was het ongewoon groot voor een schuttersstuk, ook het hoge formaat was ongebruikelijk. Bovendien moest Flinck een antwoord

vinden op de krachtige beweging en grote levendigheid van Rembrandts *Nachtwacht*, waar het naast kwam te hangen (p. 170, afb. 219). Maar Flinck wilde dat elke figuur duidelijk zichtbaar was, want daarin was Rembrandt in gebreke gebleven door zijn radicale streven naar eenheid van beweging in de compositie als geheel.

Waar zoekt een ambitieuze schilder het voorbeeld voor zo'n veelfigurig schilderij op zeer groot staand formaat? Hij komt bijna onvermijdelijk uit bij altaarstukken van de beroemde Antwerpse grootmeester Peter Paul Rubens. Het was een ingenieus idee om het beeldschema van diens *Aanbidding van de Koningen* in Doornik te gebruiken; Flinck kende de compositie van een gravure (afb. 170). Daar zag hij hoe Rubens een monumentale, maar toch levendige compositie opbouwde met levensgrote, duidelijk omlijnde figuren die het gehele oppervlak van het doek vullen. Net als Rubens plaatste Flinck boven aan een trap mannen die achter een balustrade staan of er overheen leunen, anderen die de trap afdalen, en onderaan de belangrijkste figuren zittend en staand.



166. Amsterdam, Koninklijk Paleis, Burgemeestersvertrek gezien naar het noorden. Foto Wim Ruigrok



167. GOVERT FLINCK *Manius Curius Dentatus weigert de geschenken van de Samnieten*, 1656. Doek, 485 x 377 cm. Amsterdam, Koninklijk Paleis, Burgemeestersvertrek



168. FERDINAND BOL *Gaius Fabricius Luscinius in het legerkamp van Pyrrhus*, 1656. Doek, 485 x 350 cm. Amsterdam, Koninklijk Paleis, Burgemeestersvertrek

Het succes van dit schuttersstuk bracht hem ertoe om hetzelfde 'geraamte' elf jaar later nog eens te gebruiken bij het nog veel grotere schilderij voor het Burgemeestersvertrek. Hier was Rubens' compositie ook inhoudelijk passend: in beide arriveert immers een groep bij een 'vereerd' persoon die geschenken krijgt aangeboden. Flinck draaide de compositie in spiegelbeeld. De architectuur maakte hij monumentaler en overzichtelijker, zodat hij de figuren nog overtuigender in de ruimte kon situeren. Meer dan in het schuttersstuk maakte Flinck gebruik van de dynamische beweging van de figuren zoals die bij Rubens te zien was; deze golft als

het ware van boven op ons af en komt vlak voor het beeldvlak tot stilstand. Leken de mannen op de voorgrond van het schuttersstuk op dezelfde vloer als de toeschouwer te staan, ditmaal hield Flinck rekening met de hoge plaatsing van het schilderij door aan de onderzijde over de gehele breedte een traprede aan te brengen waar wij vanuit ons lage standpunt tegenaan kijken. Het bruin-witte hondje links is ons, zo lijkt het, vanuit onze eigen ruimte vooruitgesneld, de trap op. Die plint kon hij afkijken van een andere prent naar een compositie van Rubens, een gravure naar diens *Abraham en Melchisedek* (afb. 171). Handig voegde Flinck ook



169. GOVERT FLINCK *Schutters van Wijk 18 onder kapitein Albert Bas en luitenant Lucas Conijn*, 1645. Doek, 347 x 244 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (bruikleen stad Amsterdam), inv.nr. SK-C-371

170. NICOLAES LAUWERS naar Peter Paul Rubens, *De Aanbidding der Koningen*, ca. 1620-'30. Gravure, 616 x 454 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1887-A-12010



het motief in van de knielende slaaf die geschenken neerzet en daarachter de bebaarde, gebaren- de Samniet, varianten van figuren uit dezelfde prent. We zien echter geenszins een Rubeneske manier van schilderen. Hoewel Flinck op een reis naar de Zuidelijke Nederlanden Rubens' altaarstuk van 1615 kan hebben gezien, en zeker andere werken van de Antwerpse meester onder ogen heeft gehad, was het toch vooral 'Rubens in prent' die hem als voorbeeld zal hebben gediend en hield hij vast aan een geheel andere schildertrant. Ook de figuurtypen blijven heel verschillend. Het naakte bovenlijf van de knielende man heeft weinig gemeen met Rubens' krachtpatser en de sobere Dentatus en zijn dienaar links herinneren veeleer aan de Bijbelse figuren van Lambert Jacobsz, Flincks eerste leermeester.⁴

Het is begrijpelijk dat Flinck de prent met *Abraham en Melchisedek* goed bestudeerde. Hier betrof het immers eveneens een onderwerp waarbij de ene veldheer rijkdommen overhandigt aan de andere. Zo kon hij op geheel eigen wijze twee Rubens-composities waarin een groep mannen met hun gevolg geschenken aanbiedt in elkaar ver- vlechten. Op buitengewoon inventieve wijze heeft Flinck een monumentale en overzichtelijke compo- sitie in elkaar gezet waarin het verhaal overtuigend wordt verteld. De zorgvuldige manier waarop de figuren ruimtelijk ten opzichte van elkaar zijn geplaatst en met elkaar zijn verbonden door helde- re vormen, rustige gebaren en blikken, en door- dachte overgangen van kleur en toon, maken het tot een schilderij dat geheel passend is op deze plaats.

172 (cat.nr. 144). **FERDINAND BOL** *Manius Curius Dentatus weigert de geschenken van de Samnieten*, 1655. Pen in bruin, penseel in bruin en grijs, zwart krijt, 388 x 328 mm. Wenen, Albertina, inv.nr. 9504

171. **HANS WITDOECK** naar Peter Paul Rubens, *Abraham en Melchisedek*, 1636. Gravure, 409 x 450 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-61.121



Ook Ferdinand Bol had een ontwerp-tekening gemaakt voor deze voorstelling (afb. 172). De positie van Dentatus voor de hoge, sobere schoorsteen, zich omwendend naar de groep achter hem, lijkt erop te wijzen dat ook Bol de tekening naar Holbeins schilderij in Bazel heeft gekend. Lieten de burgemeesters, hen dit voorbeeld tonend, beide schilders een ontwerpschets voorleggen? We weten het niet. Bol maakte op ongeveer hetzelfde formaat en in dezelfde techniek (pen en inkt, gewassen met zwart krijt) een ontwerp voor *Gaius Fabricius Luscinus in het legerkamp van Pyrrhus* (afb. 173), het onderwerp dat ertegenover kwam te hangen en waarvoor hij de opdracht kreeg. In die voorstelling laat consul Fabricius zich niet van zijn stuk brengen door de plotseling van achter een gordijn verschijnende schetterende olifant, een truc van zijn tegenstander koning Pyrrhus. De schaal van de figuren op Bols twee ontwerp-schetsen is echter verschillend, wat het niet waar-

schijnlijk maakt dat ze tegelijkertijd werden gemaakt. Het licht komt in beide tekeningen van links, dus Bol heeft er op dit moment nog geen rekening mee gehouden dat de voorstellingen tegenover elkaar moesten komen te hangen met aan één zijde de wand met ramen. In de twee uiteindelijke schilderijen komt het licht wel consequent van de kant van de ramen: bij de Bol van rechts en de Flinck van links. In Bols eerste schets zijn de figuren geplaatst in een hoge, wat onduidelijk gedefinieerde ruimte met draperieën. De protagonisten dragen een 'Rembrandtiek' type kleding die eigenlijk meer past bij een Bijbels historiestuk. Bol zag waarschijnlijk al snel in dat zo'n compositie ongeschikt was voor het grote formaat; meer dan twee en een halve meter doek zou aan de bovenzijde gevuld worden met duistere architectuur, gordijnen of lucht.

In Bols volgende ontwerp voor de door hem te schilderen voorstelling van Fabricius bij Pyrrhus



173 (cat.nr. 107). **FERDINAND BOL** *Gaius Fabricius Luscinus in het legerkamp van Pyrrhus*, 1655. Zwart krijt, pen in bruin, penseel in bruin en grijs, 394 x 332 mm. München, Staatliche Graphische Sammlung, inv.nr. 1749



174. **FERDINAND BOL** *Gaius Fabricius Luscinus in het legerkamp van Pyrrhus*, 1656. Zwart krijt, pen en penseel in grijs, 61,7 x 46, 1 cm. München, Staatliche Graphische Sammlung, inv.nr. 1748

zijn de hoofdfiguren op een hoog plateau geplaatst met daaronder een trap waar geschrokken kinderen vanaf buitelen (afb. 174). Soldaten in Romeins kostuum staan onbewogen aan weerszijden op de voorgrond en een uit Rembrandts *Honderdguldenprent* weggelopen man kijkt toe. Ook Bol zet nu een monumentale, getrapte architectuur in om de figuren op verschillende niveaus in de ruimte te plaatsen en zocht voor de basisstructuur onmiskenbaar steun bij een gravure naar Rubens' *Wonderen van Ignatius van Loyola* (afb. 175). In een volgende olieverfschets is aan de halfronde architecturale ruimte op de achtergrond te zien dat die compositie hem ook daar nog door het hoofd speelde (afb. 176). Het tafereel is ditmaal in spiegelbeeld gedraaid, waarschijnlijk omdat Bol zich nu realiseerde dat vanwege de situatie ter plekke het licht van rechts moest komen. Door het hoge plateau te elimineren heeft Bol de hoofdfiguren dichterbij gebracht en dus wat groter van schaal kunnen weergegeven. Tevens benadrukte hij de onverstoorbaar doorpratende Fabricius; hij accentueerde de schrik van omstanders door toevoeging van een naar ons toe vluchtende soldaat, naar voorbeeld van een geschrokken man op een *Verrijzenis van Christus* door Pieter Lastman.⁵ In een volgende olieverfschets probeerde Bol een andere compositie uit (afb. 177): de hoofdpersonen zijn nu naar de voorgrond gehaald en de trap is verdwenen; slechts een plint evenwijdig aan het beeldvlak is gebleven en een grote boog sluit de bovenzijde af. Rubens' *Abraham en Melchisedek*-compositie die ook Bol goed moet hebben gekend lijkt hier door te klinken (afb. 171). De olifant is weer naar de andere zijde verplaatst, maar het licht blijft wel – wat onlogisch – van rechts komen. Van de voorgrondfiguren zijn alleen een wegsluitende hond en de naar rechts verplaatste vluchtende soldaat overgebleven om angst uit te drukken. De hoofdfiguren zijn nu niet alleen veel groter, zij heb-

ben ook een veel forser postuur en zijn door hun proporties, houdingen en kostumering 'klassieker' geworden. Zulke figuurtypen zijn meer op Rubens dan op Noord-Nederlandse voorbeelden geënt. Zo heeft Fabricius bijvoorbeeld typische 'Rubensbenen' (brede knieën, gebogen schenen), net als de geharnaste Abraham op de gravure. Bol moet echter hebben gezien dat dit weliswaar een overzichtelijke compositie was, maar op ware grootte aan de bovenzijde uit twee meter leegte zou bestaan, wat geenszins zou sporen met Flincks compositie ertegenover. Uiteindelijk heeft Bol de twee robuuste hoofdpersonen van zijn laatste compositie (afb. 178) in spiegelbeeld gedraaid en ze, met behoud van de grotere schaal, in het eerdere ontwerp ingepast. In verhouding tot de voorgrondfiguren zijn ze nu eigenlijk te groot geworden. Weliswaar trekken zij daardoor direct de aandacht maar het maakt de suggestie van diepte minder overtuigend. Bol voegde een hevig geschrokken, op de rug geziene, soldaat toe; hier-



175. [MARINUS ROBYN VAN DER GOES](#) naar Peter Paul Rubens, *De wonderen van Ignatius van Loyola*, na 1633. Gravure, 575 x 450 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-67.925

mee citeerde hij (in spiegelbeeld) een eveneens op de voorgrond geplaatste, verschrikt reagerende rugfiguur die hij op een prent naar Rubens' *Hemelvaart van Maria* had gezien (p. 117, afb. 143). Enkele jaren later zou hij deze nog eens gebruiken in *Mozes die de tafelen der wet aan het volk toont* voor de Schepenkamer (p. 117, afb. 144).

Het weergeven van heftige reacties en krachtige beweging, bij dit onderwerp noodzakelijk, was niet Bols sterke punt. Toch heeft hij voor de compositie als geheel een samenhangende oplossing gevonden die kon wedijveren met Flincks werk ertegenover. Met het warmere coloriet, de zorgvuldig geschilderde glanseffecten en detaillering, en de kundige wijze waarop de figuren krachtig zijn uitgelicht tegen de donkere grijzen van de achtergrond toonde Bol zijn geheel eigen stijl, die zich

sterk onderscheidde van die van Flinck. De ruimtelijke constructie wringt echter en zit minder sterk in elkaar dan bij Flinck. We weten niet hoe de burgemeesters over deze krachtmeting oordeelden, maar we kunnen vermoeden dat zij Flincks stijl – een duidelijker geconstrueerde ruimte, gelijkmatiger belichting, en helder afgebakende, door soepele beweging verbonden vormen – geschikter vonden voor zulke omvangrijke, hoog boven de toeschouwer geplaatste schilderijen. Hoewel Flincks goede contacten onder regerende burgemeesters waarschijnlijk de doorslag gaven, is het ook om die reden begrijpelijk dat hij in 1658 de opdracht kreeg voor een zeer groot historiestuk in de bijna even prestigieuze Vroedschapskamer (p. 116, afb. 142), en uiteindelijk in 1659 de grote opdracht verwierf om twaalf enorme doeken, de hele Batavenreeks

176 (cat.nr. 75). **FERDINAND BOL** *Gaius Fabricius Luscinus in het legerkamp van Pyrrhus*, 1655-'56. Doek, 71 x 54,5 cm. Amsterdam Museum, inv.nr. SA 35807



177 (cat.nr. 76). **FERDINAND BOL** *Gaius Fabricius Luscinus in het legerkamp van Pyrrhus*, 1655-'56. Doek, 80 x 65 cm. Amsterdam Museum, inv.nr. SA 25383



plus vier Bijbelse scènes, voor de lunetten in de galerij van het stadhuis te schilderen.

Ook Bol kreeg nog één groot stuk voor een van de meest imposante vertrekken te vervaardigen, de al genoemde *Mozes die de tafelen der wet aan het volk toont* voor de Schepenzaal (p. 117, afb. 144). Maar die opdracht kwam in 1662, toen Flinck was overleden. Waarschijnlijk had Bol in 1658 ook gehoopt op een opdracht voor het schoorsteenstuk tegenover Flincks *Salomo bidt om wijsheid* in de Vroedschapskamer, een even grote voorstelling van *Mozes stelt leiders aan op advies van Jethro* (p. 116, afb. 142), want daarvoor maakte hij een olieverfschets (p. 126, afb. 158). Die opdracht werd echter in 1658 aan Jan Gerritsz van Bronckhorst gegund (afb. 179). Waarom weten we niet, misschien was bezuiniging de simpele reden: Van Bronckhorst

kreeg voor hetzelfde formaat schoorsteenstuk veel minder betaald dan Flinck. Bol zal niet voor een lagere prijs hebben gewerkt dan Flinck – honorarium en reputatie hingen nauw samen.

Flinck en Bol ontvingen ieder 1500 gulden voor hun werken in het Burgemeestersvertrek, en Flinck zelfs fl. 2500 voor het nog grotere schilderij voor de Vroedschapskamer – Van Bronckhorst slechts fl. 1000 voor het even grote schilderij ertegenover. Dat waren fabelachtige bedragen en zij behoren tot de hoogste prijzen die in de zeventiende eeuw voor schilderijen werden betaald. Maar het waren dan ook de grootste opdrachten van de zeventiende eeuw, zowel in omvang als prestige, en zij werden uitgevoerd door schilders met een buitengewone reputatie.

178. **FERDINAND BOL** *Gaius Fabricius Luscinius in het legerkamp van Pyrrhus* 1655-'56. Doek, 81 x 65 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv.nr. 248



179. **JAN GERRITSZ VAN BRONCKHORST** *Mozes stelt leiders aan op advies van Jethro*, 1659. Doek, 465 x 450 cm. Amsterdam, Koninklijk Paleis, Vroedschapskamer



Noten

Afkortingen

SAA	Stadsarchief Amsterdam
DTB	Doop-, trouw- en begraafregisters

Inleiding - Leonore van Sloten en Norbert Middelkoop

- 1 Von Moltke 1965.
- 2 Blankert 1982.
- 3 Sumowski 1979-1992 en Idem 1983-1994.
- 4 Zie o.a. Cat. coll. Londen 2010, Cat. tent. Berlijn 2006, Cat. tent. Los Angeles 2009-'10 en Cat. tent. Amsterdam 2014.
- 5 Cat. tent. Berlijn / Amsterdam / Londen 1991-'92.
- 6 Cat. tent. Melbourne / Canberra 1997-'98.
- 7 Cat. tent. Kleef 2015-'16.
- 8 Queen's University's Bader International Study Centre, Herstmonceux Castle, East Sussex (U.K.), 16-19 juli 2015; een groot aantal van de bijdragen is gepubliceerd in Dickey (red.) 2017.

Tijdslijn - Sophia Thomassen

- 1 T. van der Molen in Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 11 en 221, n. 1. Bekend dankzij een memoriemunt, geslagen na zijn dood en gepubliceerd in Immerzeel 1842-'43, p. 240.
- 2 Blankert 1982, p. 71; Regionaal Archief Dordrecht, DTB, nr. 11, 'Doopboek' nr. 3, f. 112 vo.
- 3 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 12 en 13; Houbraken 1718-'21, dl. 2, p. 20.
- 4 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 13.
- 5 *Ibid.*, p. 14; Dudok van Heel 2006, p. 202; Von Sandrart 1675, f. 319.
- 6 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 14; Dudok van Heel 2006, p. 204 en 207.
- 7 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 14.

- 8 Blankert 1982, p. 16-17; Kok 2013, p. 46-47 en 49.
- 9 *Susanna en de ouderlingen*, rood krijt, 235 x 364 mm, verso., Berlijn, Kupferstichkabinett, inv.nr. KdZ 5296; Cat. coll. Berlijn 2006, p. 102, nr. 18; Blankert 1982, p. 71, fig. 3 (als ca. 1637); Benesch 1973, dl. 2, p. 106-107, nr. 448.
- 10 Cat. Tent. Kleef 2015-'16, p. 15; SAA, *Archief van de Weeskamer en Commissie van Liquidatie der Zaken van de Voormalige Weeskamer*, nr. 5073, 'Verkoop van inboedels: Daniel Janss. van Beuningen. 1637 - 1638 (Boedelverkoop Jan Basse)', Nr. 962
- 11 Kok 2013, p. 55.
- 12 Blankert 1982, p. 71; SAA, *Archief van de Notarissen ter Standplaats Amsterdam* (NAA), nr. 5075, 'A. Loeffs', nr. 1602(B), f. 149 en 150.
- 13 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 15.
- 14 *Ibid.*, p. 14, 15 en 221 n. 37; SAA, *Archief van de Schepenen: kwijscheldingsregisters*, nr. 5062, 'Registers van kwijschelding', nr. 40, f. 102v-103, 26 mei 1644.
- 15 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 16; SAA, DTB, 'Huwelijkstekeningen van de pui', nr. 678, f. 93.
- 16 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 16.
- 17 *Ibid.*, p. 17; SAA, DTB, 'Begraafregisters van de Westerkerk', nr. 1100A, f. 98.
- 18 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 17; SAA, *Archief van de Remonstrantse Gemeente*, nr. 612, 'Doopregister', nr. 284, f. 55 en SAA, DTB, 'Doopregisters', nr. 301, f. 53.
- 19 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 18; SAA, *Archief van de Burgemeesters: poorterboeken*, nr. 5033, 'Registers van gekochte poorters': "E", nr. 2, f. 253-253v.
- 20 Blankert 1982, p. 72; SAA, DTB, 'Trouwregisters van de Nieuwe Kerk' nr. 990, f. 272 en 273. Op 2 oktober 1653 gingen zij in ondertrouw; SAA, DTB, 'Huwelijksintekeningen van de kerk', nr. 472, f. 51.
- 21 Blankert 1982, p. 73; SAA, DTB, 'Doopregisters Nieuwezijds Kapel', nr. 65, f. 139. Slechts drie weken later, op 5 mei, sterft een kind van Bol, waarschijnlijk Cornelia. SAA DTB, 'Begraafregisters Nieuwe Kerk', nr. 1055, f. 73.

- 22 Bontemantel / Kernkamp 1897, dl. 2, p. 59-61.
- 23 Blankert 1982, p. 73; naar de vermelding in Den Haag, Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie, *Archief Dr. A. Bredius*, s.v. Bol, p. 15-16 (Not. J. van de Ven, Amsterdam).
- 24 Blankert 1982, p. 73; SAA, DTB, 'Doopregisters Oude Kerk', nr. 9, f. 148. Een maand later wordt een kind van Bol, waarschijnlijk Balthasar, in de Oude Kerk begraven. SAA, DTB, 'Begraafregisters Oude Kerk', nr. 1047, f. 11.
- 25 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 20; SAA, DTB, 'Huwelijkstekeningen van de pui', nr. 683, f. 28.
- 26 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 18; Bontemantel / Kernkamp 1897, dl. 2, p. 520.
- 27 *Ibid.*, dl. 2, p. 520.
- 28 Blankert 1982, p. 73; SAA, DTB, 'Doopregisters Zuiderkerk', nr. 94, f. 317.
- 29 SAA, *Archief van Thesaurieren Ordinaris*, nr. 5039, 'resoluties 1 april 1657-16 oktober 1664', nr. 2, f. 12.
- 30 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 20; SAA, *Archief van de Notarissen ter Standplaats Amsterdam* (NAA), nr. 5075, 'G. Borsseelaar', nr. 1474, 27 juli 1658.
- 31 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 20; Scheltema 1855-'85, dl. 1, p. 134.
- 32 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 19-21; SAA, *Archief van Thesaurieren Ordinaris*, nr. 5039, 'resoluties 1 april 1657-16 oktober 1664', nr. 2, f. 42v.
- 33 Blankert 1982, p. 74; Scheltema 1855-'85, dl. 3, p. 104 en 115.
- 34 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 21; Scheltema 1855-'85, dl. 2, p. 143, noot 12.
- 35 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 21; SAA, DTB, 'Begraafregisters van de Westerkerk', nr. 1000, f. 172.
- 36 Blankert 1982, p. 74; SAA, DTB, 'Doopregister Nieuwezijds Kapel', nr. 65, f. 184.
- 37 SAA, DTB, 'Begraafregister Nieuwe Kerk', nr. 1055, f. 117. Elisabeth laat haar man en één kind achter, waaruit geconcludeerd kan worden dat zowel Elisabeth als haar pasgeboren kind niet lang na de

bevalling zijn gestorven. SAA, *Archief van de Weeskamer*, Nr. 5004, 'Begraafregisters', nr. 10, 8 april 1661.

38 Blankert 1982, p. 75 en 114-117, nrs. 56-58; Kossman 1937.

39 Voorheen in het oude stadhuis van Leiden (verwoest tijdens een brand in 1929). Blankert 1982, p. 75 en 107, nr. 44; Regionaal Archief Leiden, *Secretarie-archief 1575-1851*, inv.nr. 3772, 'Ordonnantieboek deel W', fol. 203.

40 Blankert 1982, p. 76; SAA, *Archief van Burgemeesters*, nr. 5028, 'Resoluties van de krijgsraad', nr. 505, nr. 8.

41 Blankert 1982, p. 76 en 109, nr. 47; Olde-welt 1934, p. 70.

42 Blankert 1982, p. 63 en 124-127, nrs. 76-87.

43 SAA, DTB, 'Begraafregisters Westerkerk', nr. 1101, f. 95.

44 Blankert 1982, p. 78 en SAA, DTB, 'Ondertrouwregisters Kerk', nr. 494, f. 140.

45 Blankert 1982, p. 79; Commelin 1693/94, dl. 2, p. 539; Scheltema, 1855-'85, dl. 3, p. 104 en 115.

46 Blankert, 1982, p. 79; SAA, *Archief van Burgemeesters*, nr. 5028, 'Kohier van de 200ste penning, 1674', nr. 662, f. 548. Hun gezamenlijke vermogen kan daarmee op fl. 68.000,- worden geschat. Volgens Kok 2013, p. 43 wordt Bol van de Amsterdamse schilders het hoogst aangeslagen.

47 SAA, NAA, nr. 5075, 'A. van den Ende', nr. 3674, 21 maart 1679, f. 84. Een zekere Petersen in Utrecht heeft fragmenten in zijn bezit, blijkbaar in 1672 gestolen. Bol verklaart onder andere dat hij een 'waterbakje' heeft herkend dat hij menigmaal in Trompenburg gezien had. Met dank aan Ruud Koopman voor deze informatie.

48 Blankert 1982, p. 82 (foutief als 16 april); SAA, DTB, 'Begraafregisters Zuiderkerk', nr. 1092, f. 32.

49 Blankert 1982, p. 83; SAA, DTB, 'Begraafregisters Zuiderkerk' nr. 1092, f. 33.

Govert Flinck leert schilderen als Rembrandt - David de Witt

1 Houbraken 1718-'21, dl. 2, p. 20-21. Hoewel niet altijd even betrouwbaar, baseerde Houbraken zich voor zijn biografie van Flinck op een bron die bijzonder dichtbij Flinck stond, namelijk zijn zoon Nicolaas Anthoni; *ibid.* dl. 2, p. 26.

2 Zijn geboortedatum is overgeleverd op een gedenkpenning op zijn overlijden; Immerzeel 1842/'43, deel 1, p. 240.

3 T. van der Molen in Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 11.

4 Houbraken 1718-'21, dl. 2, p. 18-21.

5 Strauss en Van der Meulen 1979, p. 75, nr. 1631/4, p. 87, nr. 1632/2.

6 Hillegers 2009, p. 69.

7 J. van der Veen in Cat. tent. Amsterdam / Aken 2009, p. 17-18.

8 Idem in Cat. tent. Londen / Amsterdam 2006, p. 160, stelt 1635 voor, hoewel zijn bewijsvoering 1634 niet uitsluit.

9 Sluijter 2015a, p. 100.

10 Cat. tent. Washington, DC / Milwaukee / Amsterdam 2008/'09, p. 132, nr. 26, met aanvullend bewijs voor het ongebruikelijke thema.

11 Hillegers 2009, p. 71.

12 *Ibid.*, p. 71, onder verwijzing naar Straat 1928, p. 72-73, nrs. 10, 12, 21 en 22.

13 Zie E. Hinterding in Cat. tent. Amsterdam 1996, p. 90, over het watermerk als argument voor de datering.

14 Zoals Hillegers 2009, p. 71, 87 n. 18, opmerkt, worden in de inventaris van Lambert Jacobsz twee werken van en twee naar Lievens genoemd.

15 Houbraken 1718-'21, dl. 2, p. 19-27.

16 Sandart 1675, dl. 2, boek 3, p. 319.

17 Jan Kelch in Cat. tent. Berlijn / Amsterdam / Londen 1991-'92, p. 314.

18 Corpus 1982-2015, dl. 2, p. 477.

19 *Ibid.*, dl. 2, p. 470-471 en Bolten 1981.

20 Zoals omschreven door contemporaine schrijvers als Sandart 1675, dl. 2, boek 2, p. 328, en Hoogstraten 1678, p. 175-176 (ook refererend aan *De Nachtwacht*); zie ook

Sluijter 2015a, p. 88 en 387.

21 Een tekening in het British Museum is waarschijnlijk een voorstudie voor deze tweede versie; zie M. Royalton-Kisch in Cat. coll. Londen 2010, nr. 3; Holm Bevers (Bevers 2013, p. 103) suggereert dat het blad van Flinck kan zijn ('school of Rembrandt') in plaats van Rembrandt.

22 Houbraken 1718-'21, vol. 2, p. 21.

23 Strauss en Van der Meulen 1979, p. 129 nr. 1636/1.

24 Van de Wetering 2002, p. 16-25.

25 F. Gottwald en D. de Witt, 'Self-Portrait with Shaded Eyes', in Wheelock (red.) 2017, nr. RR-110.

26 Zie P. van den Brink in Cat. tent. Utrecht / Frankfurt am Main / Luxemburg 1993-'94, p. 9-10.

27 1634, doek, 124,7 x 104 cm., Sint Petersburg, State Hermitage Museum, inv.nr. GE-732.

28 *Zelfportret met muts en bontmantel*, 1634, doek, 58,3 x 47,5 cm., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv.nr. 810; Corpus 1982-2015, dl. 6 (2015), p. 539, nr. 123; zie J. Kelch in Cat. tent. Berlijn / Amsterdam / Londen 1991-'92, p. 320-321, nr. 62.

29 Van Eikema Hommes et al. 2016.

30 D. de Witt en A.K. Wheelock, 'Portrait of Antonie Coopal', in Wheelock (red.) 2017, nr. RR-103.

31 Gesigneerd en gedateerd linksonder; Sumowski 1983-'94, vol. 2, p. 1042, nr. 718.

32 *Johannes de Doper*, ca. 1634-'35, vergroot in 1640, doek op paneel, 62,7 x 81,1 cm., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv.nr. 828K; Diana, 1634, doek, 73,5 x 93,5 cm., Anholt, Museum Wasserburg, inv. nr. 391; Corpus 1982-2015, dl. 6 (2015), resp. p. 533-534, nr. 110 en p. 543, nr. 130.

33 1638, paneel, 46,5 x 66 cm., Krakau, Muzeum Narodowe, Czartoryski-collectie, inv. nr. V.105; *Ibid.*, dl. 6, p. 561-562, nr. 159.

34 Sumowski 1983-'94, dl. 2, p. 1042, nr. 719.

35 Deze liep parallel aan zijn geschilderde *Passieserie*, vervaardigd voor stadhouder Frederik Hendrik; zie Corpus 1982-2015, dl. 6 (2015), p. 179, 532, 534-535, nr. 113.

36 Misschien was Flinck al bekend met de verandering in formaat, van liggend naar staand, door een andere hand dan Rembrandt - mogelijk door Flinck? - en nam hij dat over in zijn eigen versie.

37 Enea Vico naar Rafaël, *De bewening bij het graf*, 1548. Gravure, 250 x 251 mm. Londen, The British Museum, reg.nr. V.5.46; *Ibid.*, dl. 2, p. 1019, nr. 612; Bartsch 1808-'21, dl. 15, p. 284, nr. 8. Mogelijk raadpleegde Flinck daartoe het album dat jaren later wordt genoemd in Rembrandts boedelinventaris; zie Cat. tent. Amsterdam 1999-2000, p. 149, nr. 205: 'Een dito (Kostelijke boeck) met prenten van Raefel Urbijn'. Bij de veiling van de collectie van Jan Bassé in 1637 kocht ook Flinck - net als Rembrandt - prenten: zie Cat. tent. Londen / Amsterdam 2006, p. 160.

38 Baldinucci 1681-1728, dl. 5, p. 484.

39 E. van de Wetering in Corpus 1982-2015, dl. 6 (2015), p. 535, bij nr. 113, legt een verband tussen deze ets en de *Bewening* (afb. 27), als deel van hetzelfde project.

40 Sumowski 1983-'94, dl. 2, p. 1020, nr. 615; zie ook Sluijter 2015a, p. 70-71, onder verwijzing naar Franciscus Junius' *De pictura veterum*, uitgegeven in 1637. In 1639 was het boek in het Nederlands vertaald. Flinck heeft het kunnen lezen nadat het in 1641 verschenen was.

41 De Witt in Cat. tent. Amsterdam 2015-'16, p. 66, nr. 41.

42 Baldinucci 1681-1728, vol. 5, p. 484, beweert dat Flinck 'vele jaren' voor de handelaar werkte, zijn 'gehele jeugd' zelfs, wat suggereert dat het misschien wel duurde tot Flinck zijn eigen huis kocht in 1644 op de Lauriergracht; zo'n tien jaar dus. NB: Erna Kok (zie p. §§) ziet de betaling door Uylenburgh in 1639 als een aanwijzing dat Flinck toentertijd al een eigen atelier was begonnen. Ik zie het veeleer als onderdeel van hun werkafspraken, die vanaf het begin van zijn tijd in het atelier zullen hebben gegolden, net zoals daarvoor wellicht ook tussen Uylenburgh en Rembrandt.

43 Cat. coll. Rotterdam 1995, p. 85-87.

44 Pen in bruin, 174 x 190 mm., Berlin,

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv.nr. 3774. M. Royalton Kisch onderschrijft deze datering, na analyse van het watermerk door Erik Hinterding: 'The Drawings of Rembrandt. A revision of Otto Benesch's catalogue raisonné', <http://rembrandtcatalogue.net/#/catalogue/4571883574> (toegang op 29 maart 2017).

45 Van Eck 1987, p. 44, nr. 2, p. 48, noot 54.

46 Zie Raupp 1984, p. 120-123.

47 Dit geldt ook voor het *Zelfportret* van omstreeks 1640, paneel, 66 x 51,4 cm., Glasgow, Glasgow Museums, inv.nr. 44; Sumowski 1983-'94, 2, p. 1033, nr. 669, signaleert in dit werk een aantal elementen die zijn ontleend aan Rembrandts *Zelfportret* uit 1640.

48 Sumowski verbindt het werk - merkwaardig genoeg - stilistisch met Flincks *Zelfportretten* in Londen (afb. 34) en Glasgow (zie vorige noot) maar houdt het bij een datum van ca. 1639: Sumowski 1983-'94, dl. 2, p. 1033, nrs 667 en 669.

49 Dit schilderij is ook geïnterpreteerd als een allegorie van de jeugd, omdat de vroegste vermelding in een veilingcatalogus uit 1762 (vlg. Dr. J. P. Wierman, Amsterdam, 18 augustus 1762, lot 118, spreekt van een 'jonge man', direct na de beschrijving van een *Oude man* door Flinck; zie De Bruyn Kops 1965, p. 29. Wellicht zag de eigenaar de schilderijen als twee onafhankelijke tronies, zonder zich bewust te zijn van de identificatie van de geportretteerde op dit schilderij.

50 *Zelfportret*, 1643, paneel, 73,1 x 53,5 cm., New York, The Leiden Collection, inv. nr. GF-103; *Man met veerbaret en ketting bij een balustrade*, 1641, doek, 65,5 x 52 cm., Pommersfelden, verzameling Graf von Schönborn; *Man in rode mantel en baret bij een balustrade*, ca. 1640, doek, 60,5 x 52 cm., vlg. Wenen (Dorotheum), 15 oktober 1996, nr. 283 (toeschrijving ondersteund in een brief van W. Sumowski, bij de foto in de Rembrandt Informatie Centrum, Museum Het Rembrandthuis).

51 Deze kenmerken komen voor het eerst naar voren in *Jongen met zeepbel* ('*Homo Bulla*'), 1640, doek, vlg. New York (Sotheby's),

22 januari 2004, nr. 47; Sumowski 1983-'94, dl. 2, p. 1028, nr. 644.

52 Als eerste opgemerkt door T. van der Molen tijdens de conferentie 'New Light on Govert Flinck and Ferdinand Bol: Rising Stars in Rembrandt's Amsterdam', Hermonkeux Castle, Bader International Study Centre, 16 juli 2015.

53 Sumowski 1979-'92, dl. 2, p. 1886-1887, nr. 862. Dit is niet zonder controverse; velen handhaven nog steeds de datering van 1638, omdat die op het schilderij stond te lezen in *Beschrijving der schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam, met historische aantekeningen en facsimile's der naamtekeningen*, Den Haag 1880, p. 94-95, nr. 87, met facsimile van de signatuur en datum. Daar staat tegenover dat zij nergens eerder wordt vermeld en bovendien compleet verdween in een restauratie omstreeks 1960, wat suggereert dat ze niet authentiek was; zie Sumowski 1983-'94, dl. 2, p. 1019 en Cat. tent. Kleef 2015/'16, p. 17.

54 Cat. tent. München / Amsterdam 2001-'02, p. 210-212, nr. 54. E.J. Sluijter, in Cat. tent. Kleef 2015/'16, p. 66, stelt een andere bron voor, nl. Jacob Backers *Granida and Daifilo* in de Hermitage (ca. 1637). Terwijl Rembrandts tekening dezelfde compositie toont, is de overeenkomst met de plaatsing en de gezichtsuitdrukking van de hoofdfiguren frappant, en wijst ook naar de invloed van Backer.

55 'Dit is niet zonder controverse; velen handhaven nog steeds de datering van 1638, omdat die op het schilderij stond te lezen in *Beschrijving der schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam, met historische aantekeningen en facsimile's der naamtekeningen*, Den Haag 1880, p. 94-95, nr. 87, met facsimile van de signatuur en datum. Daar staat tegenover dat zij nergens eerder wordt vermeld en bovendien compleet verdween in een restauratie tussen 1960 en 1965, wat suggereert dat ze niet authentiek was; zie Sumowski 1983-'94, dl. 2, p. 1019 en Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 17.'

56 Reeds zijn verloren gegane *Wegzending*

van Hagar (ca. 1638) toont glad penseelwerk en zachte contrasten; vroeger vals gesig-neerd en gedateerd 1640; zie Sumowski 1983-'94, dl. 2, p. 1021, nr. 618.

57 E. van de Wetering in Corpus 1982-2015, dl. 5 (2011), p. 3-6; *Ibidem*, dl. 6 (2015), p. 296-297. Ook E.J. Sluijter, in Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 68-69, ziet Rembrandt ook een clientèle bij kunstkenners opbouwen.

Ferdinand Bol, discipel van Rembrandt - David de Witt en Leonore van Sloten

1 Blankert 1982, p. 16.

2 Houbraken 1718-'21, dl. 1, p. 301, geeft toe dat hij slecht is geïnformeerd, aangezien hij geen geboortjaar kan geven.

3 Blankert 1982, p. 71.

4 Rembrandt, *Suzanna en de ouderlingen*, rood krijt, Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv.nr. KdZ 5296; Cat. coll. Berlijn 2006, p. 82-85, nr. 18.

Het opschrift luidt:

<i>Verkoft syn vaendrager synde</i>	15. - . - .
<i>een floora verhandelt</i>	4. 6. - .
<i>Fardynandus van syn werck verhandelt</i>	
<i>Aen ander werck van syn voorneemen</i>	
<i>Den Abraeham een floora</i>	
<i>Leenderts floora is verhandelt</i>	
<i>tegen</i>	5. g

5 *Ibid.*, p. 17.

6 Op basis van de signatuur schreef Blankert 1982, p. 16, een *Vertumnus* naar een schilderij van Hendrick Bloemaert toe aan Bol. Daarna dook het werk op bij een veiling (Amsterdam, Christie's, 21 November 2001, nr. 54) en bij nadere bestudering door W. van de Wetering werd duidelijk dat de signatuur als Ferdinandus West gelezen moest worden. West was actief in Utrecht, waar ook Bloemaert woonde. Zie ook Kok 2011, p. 311.

7 Sumowski 1983-'94, dl. 3, p. 1711; over de invloed van Lievens, zie Cat. coll. Kingston 2008, p. 179.

8 Voor de Cuyp, zie Schoon 1993; voor de

Bol, zie Sumowski 1983-'94, dl. 1, p. 291, nr. 78. Benjamin schilderde dit onderwerp regelmatig en de relatie met het onderwerp van Bols werk is eerder gelegd. Daarbij zijn echter niet de sterke overeenkomsten en ontleningen benoemd, op basis waarvan een leermeester-leerlingrelatie tussen Benjamin Cuyp en Ferdinand Bol aannemelijk kan worden gemaakt.

9 Zie de discussie in het essay van Peter Schatborn, p. 185, noot 13.

10 Van Benjamin Cuyp zijn geen tekeningen bewaard gebleven, waardoor vergelijkingen met zijn tekenhand niet mogelijk zijn.

11 Schilderij: Sumowski 1983-'94, dl. 1, p. 293, nr. 88 (als ca. 1645-'50); tekening: Sumowski 1979-'92, dl. 1, p. 206, nr. 91.

12 Sumowski 1983-'94, dl. 6, p. 3699, nr. 2230.

13 Sumowski 1983-'94, dl. 1, p. 293, maakte de vergelijking met Bols *Droom van Jacob*, 1642 (afb. 125 in dit boek).

14 Van Hoogstraten 1678, p. 180.

15 E. van de Wetering deelde deze observaties, geopperd tijdens onderzoek van de deelkopie in 2007 in het Rembrandthuis werd onderzocht. Hij publiceerde zijn bevindingen in het Corpus 1982-2015, dl. 5 (2011), p. 276-282 en noot 1.

16 Zie Blankert 1982, p. 76-78: nr. 22 in de boedelbeschrijving van Bols bezittingen, die onderdeel vormt van het huwelijkscontract met Anna van Erckel, d.d. 8 oktober 1669.

17 Zie Corpus 1982-2015, dl. 5 (2011), p. 276-282, Appendix 3, i.h.b. 282.

18 Richteren VI, 20-23.

19 Blankert 1982, p. 19.

20 Zie P. van Thiel in Cat. tent. Berlijn / Amsterdam / Londen 1991-'92, nr. 63, en Sumowski 1983-'94, dl. 5, p. 3084-3085, nr. 2016; zie ook *Portret van een vrouw*, 1642, doek, 90 x 69 cm., Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv.nr. 809; Sumowski 1983-'94, dl. 1, nr. 160.

21 Corpus 1982-2015, dl. 6 (2015), p. 572, nr. 179.

22 Sumowski 1979-'92, dl. 1, p. 308-309, nr. 142*

23 Sumowski 1983-'94, dl. 1, p. 305, nr. 134.

24 Blankert 1982, p. 118, nr. 62.

25 Sumowski 1983-'94, dl. 1, p. 311, nr. 161, p. 400.

Tronies in het werk van Flinck en Bol - Franziska Gottwald

1 Over de verschillen tussen tronies en andere genres in de Nederlandse kunst, zie Hirschfelder 2008 en Gottwald 2011. Over de tronies van Bol en Flinck, zie Blankert 1982, p. 26-28, 57-59, en F. Gottwald in Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 54-61.

2 Gottwald 2011, p. 11-14.

3 Over de tegenstelling 'naer het leven' en 'uyt den gheest' in de Nederlandse kunstliteratuur, zie Swan 2005, p. 5-26.

4 E. van de Wetering in Cat. tent. Londen / Den Haag 1999-2000, p. 8-37, en Cat. coll. New York 2007, dl. 2, p. 562.

5 Gottwald 2011, p. 57-91. Over Flinck in Rembrandts werkplaats, zie F. Gottwald in Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 54-61, i.h.b. 60.

6 Gottwald 2011, p. 117-127.

7 Rembrandt, *Zelfportret*, 1633, paneel (ovaal), 70,4 x 54 cm., Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 1745.

8 E. van de Wetering in Cat. tent. Londen / Den Haag 1999-2000, p. 8-37, i.h.b. 36.

9 Flinck zou zich in dit geval door een schilderij van Rembrandt kunnen hebben laten inspireren: *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem*, 1630. Paneel, 58,3 x 46,6 cm., Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-3276.

10 Het model duikt bovendien vaker op in andere tronies van Flinck, die tot het formaat van een borststuk zijn teruggebracht, zoals de *Oude man met een fluwelen baret* uit 1645, paneel, 60,3 x 52,4 cm., New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Collis P. Huntington, inv.nr. 25.110.27.

Govert Flinck en Ferdinand Bol en hun netwerken van opdrachtgevers - Erna E. Kok

1 Scheltema 1856, p. 92 en 138; Van Eikema Hommes / Froment 2011; M. van der Zwaag en R. Cohen Tervaert in Cat. tent. Amsterdam 2011b.
 2 Blankert 1982, p. 23.
 3 Kok 2016.
 4 De maagschap bestond uit de uitgebreide kring van bloed- en aanverwanten, die zowel via vaders- als moederszijde terugging tot liefst de vierde graad. Allen werden als familie beschouwd en in dit netwerk gold de ongeschreven wet elkaar te steunen, met een verplichtende wederkerigheid als norm. Zie Hoppenbrouwers 1985, p. 69-108 en Dudok van Heel 1995, p. 49-50
 5 Kooijmans 1997/2016.
 6 Met de nadruk op netwerken zullen niet alle opdrachtgevers in dit samenvattende essay worden benoemd. Voor een uitvoeriger overzicht van de opdrachtgevers van Flinck en Bol zie Kok 2013 en 2016.
 7 T. van der Molen in Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 11.
 8 Flinck zou volgens Houbraken 1718-'21, deel 2, p. 20-21, samen met Backer naar Amsterdam zijn vertrokken: 'Te Lewaarden gekomen vond hy Jakob Backer een geschikt en yverig Jongman tot zyn byslaap en gezelschap in de Konst, die met hém (na dat zy nu zoo veer gevordert waren dat zy op eigen wieken konden vliegen) naar Amsterdam vertrok, daar FLINK, wyl hy daar zeer welvarende Bloedvrienden had wonen, ten eersten gelegenheid vond om proeven, van zyn Konst te geven.' Dat moet in 1633 hebben plaatsgevonden aangezien Backer al op 19 mei 1633 als 'inwoonder deser stede' [Amsterdam], werd opgetekend in een door Backer en zijn broers Tjerck en Isaac Jacobsz ondertekende machtiging; zie Van der Veen 2008, p. 18. Dat Flinck al schilderde voordat hij midden 1635 bij Rembrandt en Uylenburgh ging werken – of zoals Houbraken zegt 'proeven van zyn konst gaf' – is

heel aannemelijk.

9 Houbraken 1718-'21, dl. 2, p. 20.
 10 Cat. tent. Londen / Amsterdam 2006.
 11 Houbraken 1718-'21, dl. 2, p. 21.
 12 Flinck kocht op 13 maart 1637 een lot prenten voor twaalf stuivers uit de nalatenschap van de schilder-kunsthandelaar Jan Bassé. De koop werd voorzien van de aantekening 'Govert Flinck tot Hendrick Uylenburgh'. Het woord 'tot' moet als adres worden gelezen; zie Cat. tent. Londen / Amsterdam 2006, p. 160 en p. 127. In 1639 verkoopt Flinck voor een goede prijs *De verkondiging aan de herders* aan Uylenburgh. Zie voor dit schilderij Von Moltke 1965, nr. 44; Cat. tent. Londen / Amsterdam 2006, p. 163 en p. 164-166, afb. 113. De verkoop van het schilderij aan Uylenburgh in 1639 toont dat Uylenburgh dan kennelijk geen werkgever meer is van Flinck, maar een afnemer van de schilder. Waar Flinck vanaf 1638-'39 woonde en werkte is niet bekend. Pas vanaf 1644 weten we dat Flinck een eigen atelier was begonnen: toen kocht hij voor tienduizend gulden twee huizen op de Lauriergracht; zie Dudok van Heel, 1982, p. 70-90.
 13 Von Moltke 1965, cat. nr. 211, noemt hem abusievelijk Jonas Jacob Leeuwen Dircksz.
 14 Voor de boedelinventaris van Ameltoncks weduwe (1653) zie Dudok van Heel 1980, p. 119-120; zie *ibidem*, p. 121 voor de identificatie van het *Portret van een jongen* (afb. 70); bij Von Moltke 1965, nr. 407 als het portret van David Leeuw op acht- of negenjarige leeftijd. Zie hiervoor ook Goverde 2011, p. 14-28.
 15 Die zijn niet meer aanwijsbaar, maar werden in 1647 opgetekend in de sterfhuisboedel van Reijncke; zie Cat. tent. Londen / Amsterdam 2006, p. 171; Von Moltke 1965, nrs. 428 en 429.
 16 Dudok van Heel 1980, p. 118.
 17 Houbraken 1718-'21, dl. 2, p. 21: 'hy [Flinck] heeft die wyze van schilderen [Rembrandts stijl] naderhand met veele moeite en arbeid weer afgewent; naardien de Waereld voor 't overlyden van Rembrandt, de oogen al geopent wierden, op 't

invoeren der *Italiaansche penceelkonst*, door waren Konstekenneren, wanneer het *helder schilderen* weer op de baan [in de mode] kwam. [cursivering E.K.]'. Over deze twee alternatieve schilderstijlen in Amsterdam, zie Sluijter 2006, p. 195-219 en Idem 2015, p. 88
 18 Von Moltke 1965, p. 19. Van Eck 1987, p. 44, citeert een inventaris uit 1741 van de katholieke kerk 'De Tol' in Gouda: 'Een schilderij verbeeldt de offerhande van de ouders van Samson, door G. Flinck anno 1640'. Van Eck, *ibidem*, p. 48, n. 54, suggereert dat het om Flincks *Manoah* uit 1640 gaat; De Witt 2008, p. 132-133, nr. 76, oppert dat het opvallende formaat voortkomt uit de plaatsing in de architectuur van de kerk. Dat zou impliceren dat het schilderij in opdracht van de katholieke kerk is vervaardigd.
 19 Von Moltke 1965, nr. 466. De datering is onderwerp van debat. Flinck zou het schilderij al in 1640 zijn aangevangen en in 1646 hebben overgeschilderd, gesigneerd en gedateerd. Zie G. Jansen en J. Giltaij in Cat. coll. Rotterdam 1988, p. 38-40, nr. 8 en F. Lammertse in Cat. tent. Amsterdam 2002-'03, nr. 78, voor de identificatie die niet onomstotelijk vaststaat.
 20 Elias 1903-'05, dl. 1, p. 260-261 en Zandvliet 2006, p. 240. Voor de identificatie als Augustijn Wttenbogaert, zie Dudok van Heel 1978, p. 156-158; Bikker 2006, p. 195, oppert echter dat dit ook een portret van neef Pieter Wttenbogaert kan zijn. Von Moltke 1965, nrs. 236, 237 en 238, neemt drie portretten op als Johan Wttenbogaert, maar gezien diens leeftijd (35) in 1643 is dat onwaarschijnlijk.
 21 Van Hoorn werd door Flinck geportretteerd blijkens een gedicht van Jan Vos, 'Den Eed. Heer Symon van Hoorn, Burgermeester en Raadt t'Amsterdam, &c. Door Govert Flinck geschildert...', zie Vos 1662, p. 180; Von Moltke 1965, nr. 206. Voor Van Hoorn, zie Elias 1903-'05, dl. 1, p. 447.
 22 Von Moltke 1965, nrs. 426 en 427, als Joan Huydecoper en Maria Coymans, maar met de aantekening dat F. van Kretschmar

overtuigend heeft gesuggereerd dat het Appelman en zijn vrouw betreft. Dat is een aannemelijke identificatie op grond van de vergelijking met andere portretten van Appelman: links op het schuttersstuk met Joan Huydecoper (afb. 79), en geheel rechts op Bols regentenstuk uit 1657 (afb. 227), zie Bikker 2011, p. 127-134. Zie Blankert 1982 nr. 179, voor de prent door Jacob Houbraken naar Flincks schuttersstuk; Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. inv.nr. RP-OB-48.814, (met opschrift: *G.t Flinck pinxit en J. Houbraken Sculpfit*). Voor Appelman, zie Elias 1903-'05, dl. 2, p. 558.

23 Von Moltke 1965, cat. nr. 477. Von Moltke markeert Flincks overgang naar de *heldere* stijl met dit schuttersstuk en kwalificeert zijn daaropvolgende succes niet als artistieke verdienste, maar stelt afkeurend: '... we notice with regrets how connections with the right type of people can be more important than a genuine achievement.' (*ibidem*, p. 28).

24 Lootsma 2007/'08, p. 227-229, afb. 8-14 en p. 226, n. 23; Kok 2013, p. 68; Sluijter 2015a, p. 99.

25 Alleen de prenten naar Flincks portretten zijn bekend (afb. 80 en 81); Huttenus' portret is ongedateerd, maar aangezien hij in 1643 predikant te Amsterdam was en van 1649-1659 in Nijmegen, zal zijn portret tussen 1643 en 1649 zijn vervaardigd.

26 Flinck hertrouwde in 1656 met de remonstrantse Sophia van der Houve (? - 1669), dochter van een brouwer uit Gouda; zie Dudok van Heel 2008, p. 462.

27 Von Moltke 1965, nrs. 201, 207, 204, 420 en 421. Elias 1903-'05, dl. 2, p. 450-451; *ibid.*, p. 536. In 1654 kreeg Flinck bovendien een opdracht van buiten Amsterdam; hij portretteerde de burgemeester van Vlissingen Johannes Schorer (1620-1697) en zijn vrouw; zie Von Moltke 1965, nrs. 430-431.

28 *Ibid.*, nr. 205. Vlg. Amsterdam (Christie's) 9 mei 1997, nr. 99.

29 Von Moltke 1965, nrs 113 en 30.

30 Houbraken 1718-'21, dl. 2, p. 24.

31 Voor de betekenis van het uitwisselen

van geschenken in vriendschap, zie Kooijmans 1997/2016 en Kok 2016, p. 27-29.

32 Voor de identificatie, zie Van der Molen 2012, p. 117.

33 Voor de ontwikkeling van het Van Dyckiaanse portrettype in Amsterdam, zie Lootsma 2007/'08, p. 221-236; Ekkart 2007, p. 34-36; J. van Gent in Cat. tent. Amsterdam 2002-'03, p. 117.

34 Von Moltke 1965, nrs 120 en replica nrs 121, 198, 214.

35 *Ibid.*, nrs 118 en 119. Het laatste werk is verloren gegaan, omdat Han van Meegeren het gebruikte om er een *Laatste Avondmaal* in de stijl van Vermeer overheen te schilderen; zie Coremans 1950, p. 199-203.

36 Crenshaw 2006.

37 Dat blijkt uit een notariële verklaring waarin hij eind augustus 1640 als getuige voor Rembrandt optrad; zie Blankert 1982, p. 71.

38 Strauss en van der Meulen 1979, p. 594.

39 Kok 2016, p. 48-56.

40 Voor de identificatie en een uitgebreide bespreking van Bols zelfportretten, zie Kok 2016, p. 61-67; Blankert 1982, nrs. 60-65, 103 en 151. Blankert 1982, nr. 61 sluit ik uit als zelfportret.

41 Het *gentiluomo*-type portret refereert aan het ideaal waaraan een edelman in de renaissance moest voldoen. Hij excelleerde door vanzelfsprekende kwaliteiten en geleerdheid maar onderscheidde zich vooral door een voorbeeldig karakter, hoffelijke gratie en gedrag.

42 Blankert 1982, p. 57-58 en nrs. 62-65, ziet m.i. onterecht deze vier niet als strikte zelfportretten, maar als prototype van de kunstenaar; zie Kok 2016, p. 61-62 en Bruyn 1983, p. 216, n. 7.

43 Voor het kunstenaarszelfportret, zie cat. tent. Den Haag 2016, Hall 2015 en Raupp 1984.

44 Blankert 1982, nr. 152. In Bols huwelijkscontract uit 1669 met zijn tweede vrouw, Anna van Erckel, wordt het *Zelfportret met palet* samen met het pendant van zijn eerste vrouw, Elisabeth Dell vermeld. Beide schilderijen worden ook in de boedel van Bols

zoon Elbert genoemd (1709-1710), evenals het *Zelfportret met Cupido*.

45 Bol vervaardigde tenminste 125 portretten (en tronies) gedurende zijn loopbaan, ruim tweemaal zoveel als de vijfenvijftig historiestukken die van hem bekend zijn.

46 Blankert 1982, cat. nr. 145 en 146.

47 *Ibid.*, p. 23.

48 *Ibid.*, nr. 138.

49 Voor verantwoording van de identificatie en de relatie met de Dell-Spiegelmaatschap, zie Grijzenhout/Kok 2017.

50 Volgens Blankert 1982, p. 72, op 2 oktober 1653.

51 *Ibid.*, p. 20-21 en Ekkart 2002, p. 25-30.

52 Elias 1903-'05, dl. 1, nr. 130, p. 399-401.

53 Daarvan zijn er nog drie bekend, zie *ibid.*, nrs 56, 58 en 59.

54 Blankert, *ibid.*, nrs 76-87, noemt 24 werken, waarvan alleen nrs 76-79 en 82Add en 83 door Bol zijn gesigneerd en gedateerd. Onderzoek naar deze groep is nodig om de originelen van de kopieën te onderscheiden.

55 Van Eikema Hommes 2012, p. 78 en p.157-158.

56 Blankert 1982, nr. 34; Ekkart 2002. Elisabeth Spiegel (1628-1707) was de dochter van mr. Elbert Spiegel (1600-1674) uit zijn eerste huwelijk. Zij huwde in 1651 met Wigbold Slicher (1627-1718), de zoon uit het eerste huwelijk van Elisabeth van Vlaming Outshoorn, die toen inmiddels de tweede vrouw was van mr. Elbert Spiegel.

57 Blankert 1982, nr. 34. Voor de identificatie, zie Grijzenhout 2009/'10, p. 42-43. Helena van Heuvel (1638-1698) was een nicht van Hendrick Dircxs Spiegel (1598-1667), de oom van Bols vrouw.

58 Blankert 1982, nrs 138, 139, 141 en 142. Otto van der Waeyen (1648-1686) was het kleinkind van Geertruijt Dircxs Spiegel (1601-1661), de tante van Bols vrouw Elisabeth Dell. Petronella Elias (1648-1667) was de dochter van Rebecca Spiegel (1626-1651), een volle nicht van Elisabeth Dell; zie Ekkart 2002, p. 25-29. Joost van den Bempden (1659) was het neefje van Frederick Sluysken (1644-1710).

59 Dudok van Heel 1979, p. 14-26.
 60 Blankert 1982, nr. 12, pl. 58, waar omschreven als *Salomo brengt giften naar de tempel*. Van Eikema Hommes 2012, p. 121-129, identificeerde het onderwerp als het verhaal van koning Cyrus.

De kunstgenoten van Flinck en Bol - Tom van der Molen

1 Asselyn en Vondel 1654.
 2 Zie Van der Molen 2013 voor een uitgebreidere bespreking van deze bijeenkomst en die van het jaar erop.
 3 Vondel schrijft een maand later, op 27 november 1653, een voorwoord bij zijn vertaling van Horatius' *Poetica*, dat gericht is aan de 'kunstgenooten van Sint Lukas' t Amsterdam: Schilders, Beelthouwers, Tekenaers, en hunne begunstigers'. In dat voorwoord haalt hij dezelfde uitspraak van Plutarchus aan en beweert daarbij dat 'elck [die] nu in den mont [heeft]'; Asselyn en Vondel 1654, voorwoord.
 4 Vos 1662, p. 140-141.
 5 Over de relatie tussen Huydecoper en Vos, zie Geerdink 2012.
 6 Emmens 1981.
 7 Brandt 1658, p. 121-122; Van der Molen 2012, p. 319-324.
 8 Vondel 1660, p. 147.
 9 *Ibid.*, p. 138.
 10 Vos 1662, p. 189.
 11 Het beroemde gedicht van Vondel op het Portret van Cornelis Anslo door Rembrandt is daarvan een voor de hand liggend voorbeeld: 'Ay, Rembrant, maal Cornelis stem. / Het zichtbre deel is 't minst van hem: / 't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren. / Wie Anslo zien wil, moet hem hooren.' (Vondel 1644, p. 136). Voor prenten naar predikantenportretten door Govert Flinck, zie p. 67, afb. 80 (*Daniel Wittius*, prentmaker Reinier van Persijn, vers van Reyer Anslo) en 81 (*Albertus Huttenus*, prentmaker Hendrik Bary, vers van Gerard Brandt).

12 Vondel 1682, deel 2, p. 330 (wijkt iets af van de oorspronkelijke tekst).
 13 Vos 1662, p. 654.
 14 Vondel 1682, dl. 2, p. 327.
 15 *Ibid.*, dl. 2, p. 352.
 16 Vos 1662, p. 560
 17 *Ibid.*, p. 531.
 18 Porteman 2003, p. 29-40.
 19 Blankert 1982, p. 34-36; Sluijter 2010.
 20 De Winkel 2006, p. 191 e.v., met referenties naar andere auteurs over het onderwerp.
 21 Salomon Savery, *De loges in de nieuwe schouwburg*, 1658. 513 x 721 mm., Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-OB-70.099.
 22 'Iosephs verkooping schoot ons in den zin, door het tafereel van Ian Pinas, hangende, neffens meer kunstige stucken van Peter Lastman, ten huise van den hoogheleerden en ervaren Dokter Robbert Verhoeven; daer de bloedige rock den Vader vertoont wort: gelijk wy in 't sluiten van dit werck, ten naesten by, met woorden des schilders verwen, teickeningen, en hartstoghten, pooghden na te volgen.' Vondel 1640, opdracht aan Joachim van Wickevort.
 23 Nicolaes van Helt Stockade, *Jozef vertelt zijn dromen*, 1655., doek, 112 x 88 cm., Zweden, particuliere collectie; Govert Flinck, *Jozefs bebloede rok getoond aan Jacob*, 1655, doek, 112 x 89 cm., Helsinki, Sinebrychoff Art Museum (afb. 108); Rembrandt, *Jozef en de vrouw van Potifar*, 1655, doek, 113,5 x 90 cm., Berlijn, Gemäldegalerie; Salomon Koninck, *Jozef legt Pharao's dromen uit*, 1655, doek, 112,3 x 89,6 cm., Schwerin, Staatliches Museum; Bartholomeus Breenbergh, *Jozef deelt het graan uit*, 1655, doek, 110,5 x 90 cm., Birmingham, The Barber Institute of Arts; Salomon de Bray, *De ontmoeting van Jacob en Jozef in Egypte*, 1655, doek, ca. 112 x 89 cm., Zweden, particuliere collectie.
 24 Van der Molen 2017.
 25 Idem 2013, p. 207-211.
 26 Stadsarchief Amsterdam (SAA), toeg.nr. 5075, *Notarissen ter Standplaats Amsterdam*, Gilles Borsselaer, minuutacten, nr. 1474, 27 juli 1658.

27 Cat. tent. Amsterdam 2016, p. 36-39.
 28 Strijcker bevond zich in ieder geval in 1626-'28 te Rome; zie Renckens 1952, p. 116-122. Van Helt Stockade vermoedelijk omstreeks 1634-'37; zie Van Velden 1993. Quellinus was in Rome tussen ca. 1635 en 1639; zie Scholten 2010.
 29 Gerson 1942/1983, p. 51.
 30 Asselyn en Vondel 1654.
 31 Bredius 1915-'22, dl. 4, p. 1244.
 32 *Ibid.*, dl. 4, p. 1243.
 33 *Ibid.*, dl. 4, p. 1118-1125.
 34 *Ibid.*, dl. 4, p. 1241, nr. 10.
 35 Schwartz 2012.
 36 SAA, toeg.nr. 5033, *Archief van de Burgemeesters, poorterboeken*, no. 2, 'Registers van gekochte poorters', E, 24 t/m 30 januari 1652, f. 253-253v.
 37 Jager 2012.
 38 Scholten 2010.
 39 Vos 1662, dl. 1, p. 524, 'Op de Beeldekas van G. Flinck.
 Dit is geen beeldekas:
 Ik vindt my hier op 't hoogst' van 't dubbele Parnas.
 De werrelt, heel verdrongen,
 Is 't water, door 't gebodt der Tritons, weêr ontsonken.
 Men ziet hier, nu het ebt,
 Hoe dat Deukalion den mensch van steenen schept,
 Om 't aardrijk weêr te bouwen.
 Het schijnt dat hy de borst een hart van steen laat houwen.
 Hoe! mist mijn oog het vuur?
 Ik staa daar Flinck de Doodt en d'eedele Natuur
 Durft tarten, door zijn verven:
 Want hy bezielt zijn verf en hoedtzee voor het sterven.
 De kunst wil eeuwich zijn.
 Dit zijn de schepsels die de geestige Quellijn
 Door zijne beitel teelden.
 Deukalion schiep niet dan onversaagde beelden:
 Hadt hy ze dus gevormt,
 De hemel wierdt zoo dol van 't aardrijk

niet bestormt.

Op, help deez' schepper eeren.

Een kunstig beeldt kan 't woën der eeuwen
overheeren.'

40 Bredius 1910, p. 285

41 Van zowel het schilderij van Flinck als het beeldje van Quellinus bestaan twee versies. In het geval van Flinck is er één 1652 (Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, inv.nr. GK I 50916) en één 1654 gedateerd. Van Quellinus is een gesigneerde en 1641 gedateerde versie in het Walters Art Museum in Baltimore (afb. 118) en een ongesigneerde en ongedateerde versie in het Rijksmuseum (BK-2002-19-1); Scholten 2010, p. 8; Van der Mark 2003.

42 Blankert 1982, p. 116.

Ferdinand Bol in Italië - Tom van der Molen en Norbert Middelkoop

1 Zie Jacobsen 1896 en Moes 1908.

2 De identificatie lijkt gebaseerd op de vermelding van het schilderij in de collectie Mansi in 1920; zie Krempel 2000, p. 310, nr. A 140.

3 Drie andere kinderen werden gedoopt in de R.-K. schuilkerk 't Boompje: Willelma (1 mei 1648), Wilhelmus (9 september 1650) en Jacobus (10 april 1654); SAA, DTB, nr. 316, 'Dooptregisters R.-K. Kerk 't Boompje, 1628-1680', resp. f. 35, 39 en 48. Anna Maria, wier doop niet is teruggevonden maar die bij haar ondertrouw in 1675 opgaf 25 jaar oud te zijn, zal dus waarschijnlijk in 1649 zijn geboren.

4 SAA, DTB, nr. 678, 'Huwelijksintekeningen van de puy, 1644-1646', f. 198, 4 mei 1646.

5 SAA, toeg.nr. 5062, *Archief van de Schepe-
nen, kwijscheldingsregisters*, nr. 55, 'Oud nr. O2, 1667-1670', f. 140v0-141, 30 mei 1668.

6 SAA, toeg.nr. 5062, *Archief van de Schepe-
nen, kwijscheldingsregisters*, nr. 67, 'Oud nr. F3, 1688-1693', f. 19-19v0, 13 april 1690.

7 SAA, DTB, nr. 690, 'Huwelijksintekenin-

gen van de puy, 1674-1677', f. 97, 15 augustus 1675.

8 Dirk Schelte, *De Rijmwerken, etc. van Dirk Schelte* [...]. Amsterdam 1714, p. 594-598.

9 Romein de Hooghe, *Prent op het huwelijk van Francisco Mollo en Anna Maria Ooms*, ets en gravure, 470 × 383 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-1903-A-23614; SAA, DTB, nr. 689, 'Huwelijksintekeningen van de puy, 1672-1674', f. 250, 30 augustus 1674.

10 SAA, DTB, nr. 316, 'Dooptregisters R.-K. Kerk 't Boompje, 1628-1680', f. 195, 15 september 1676.

11 SAA, DTB, nr. 395, 'Dooptregisters O.-K. Kerk Sint Nicolaas, 1655-1802', f. 149, 29 november 1677.

12 *Ibid.*, f. 155, 22 mei 1679.

13 SAA, DTB, nr. 1056, 'Begraafregisters Nieuwe Kerk en Engelse Kerk, 1669-1687', f. 235, 5 juni 1682; *ibid.*, f. 277, 8 november 1684; *ibid.*, f. 333, 4 november 1687; id., nr. 1057, 'Begraafregisters Nieuwe Kerk en Engelse Kerk, 1688-1713', f. 11v0, 28 juli 1689.

14 De informatie over leden van de familie Parensi in Lucca is ontleend aan de gegevens van het Museo Nazionale di Palazzo Mansi. De daar bewaarde stamboom van de familie uit 1695 vermeldt nóg een Paolo en een Gisberto, kennelijk vroeg overleden zoons.

15 SAA, toeg.nr. 5062: *Archief van de Schepe-
nen: kwijscheldingsregisters*, nr. 67, 'Oud nr. F3, 1688-1693', f. 24, 21 december 1689.

16 In een vermelding uit 1730 in het Archivio di Stato van Lucca (hier naar de documentatie van het Museo Nazionale di Palazzo Mansi) van een betaling door Parensi aan portretschilder Domenico Brugieri voor de vervaardiging van vier portretten is sprake van een portret van 'Gaspar Van Diemen, Zio Maderno' (oom van moederszijde), wellicht identiek met het ovale portret in het Museo di Palazzo Mansi, inv.nr. 1638. Hoewel de omschrijving zou doen vermoeden dat het hier gaat om een broer van Anna Maria van Diemen, wordt in de Amsterdamse archieven alleen een zoon van die naam aangetroffen, geboren in 1677. Indien de

achternaam klopt zou het daarentegen op grond van de kleding van de man en stijl van het portret kunnen gaan om een kopie naar een onbekend portret van omstreeks 1655 van vader Gijsbert van Diemen.

Uit Rembrandts schaduw - Flinck en Bol als historieschilders - Eric Jan Sluijter

1 Zie Sluijter 2015a, *passim* (samenvatting op p. 385-400). De belangrijkste schilders die van elders kwamen: Rembrandt (Leiden 1606 - Amsterdam 1669), Jacob Backer (Harlingen 1608-'09 - Amsterdam 1651), Govert Flinck (Kleef 1615 - Amsterdam 1660), Ferdinand Bol (Dordrecht 1616 - Amsterdam 1680), Joachim von Sandrart (Frankfurt a/M 1606 - Neurenberg 1688). Reeds in Amsterdam werkzaam: Adriaen van Nieulandt (Antwerpen ca. 1586 - Amsterdam 1658), Claes Moyaert (Durgerdam ca. 1591 - Amsterdam 1655), Isaac Isaacs (Amsterdam 1598 - Amsterdam 1649). Vanaf ca. 1640: Salomon Koninck (Amsterdam 1609 - Amsterdam 1656), Gerbrand van den Eeckhout (Amsterdam 1621 - Amsterdam 1674), Jan Vectors (Amsterdam 1619 - Indonesië na 1676). Vanaf midden jaren veertig kwamen: Jan Lievens (Leiden 1607 - Amsterdam 1674), Jan Gerritsz van Bronckhorst (Utrecht ca. 1603 - Amsterdam vóór dec. 1661), Jacob van Loo (Sluis 1614 - Parijs 1670), Cornelis Holsteyn (Haarlem 1618 - Amsterdam 1658), Nicolaes van Helt Stockade (Nijmegen 1614 - Amsterdam 1669).

2 Van Mander 1603-'04, *Levens*, fol. 190v: 'Dan ontstaetter om sien eenen genuechlijcken strijdt, en een om snelst lopen tusschen dese: hier wert eenen brandenden ijver t'ontsteken: hier begint de magher afjonsticheyt in't voerborgen haer swart wiecken te roeren, en elck zijn best te doen, het voorge-stelde prijs-teycken nae hem te strijcken.'

3 Sluijter 2015a, p. 52-59. Zie ook Sluijter 2008, p. 13-16.

4 Over de leerlingen van Guido Reni schreef

Carlo Cesare Malvasia (1678): 'Alleen al het feit dat zij zo'n beroemde leermeester hadden bezorgde Reni's leerlingen een groot voordeel'. Aangehaald door Spear 1997, p. 225. Dit zal ook voor leerlingen van Rembrandt hebben gegolden.

5 Houbraken 1718-'21, dl. 3, p. 206 (in de biografie van Aert de Gelder): 'De Konst van Rembrandt had als wat nieuws in haar tyd een algemeene goedkeuring; zoo dat de konstoeffenaren (wilden zy hunne werken gangbaar doen zyn) genoodzaakt waren zig aan die wyze van schilderen te gewennen, ... Waarom ook Govert Flinck ... en anderen meer zig tot de school van Rembrandt begaven.' Zie ook de biografie van Flinck (Houbraken 1718-'21), dl. 2, p. 21.

6 Van Hoogstraten 1678, p. 175, met verwijzing naar Horatius en Cicero. Zie ook Junius 1641, p. 29.

7 Zie hierover Sluijter 2017.

8 Zie hierover uitgebreider Kok 2013, p. 59-79.

9 Zie onder andere Crenshaw 2006, i.h.b. p. 29-40. Bekende kunsthandelaren van wie wij weten dat zij werk van Rembrandt verhandelden waren o.a. Claude Vignon (Parijs), Hendrick Uylenburgh, Johannes de Renialme, Gerrit Uylenburgh en Lodewijk van Ludick. Van Bol en Flinck vinden we geen werk bij kunsthandelaren (behalve uit Flincks vroege periode). Zie hierover verder Sluijter 2017.

10 Van Hoogstraten 1678, p. 175-176, gebruikt dit woord als hij manieren van schilderen tegen elkaar afzet, die van Rembrandt tegenover wat wij nu classicisme zouden noemen. Zie over deze passage Sluijter 2015a, p. 88, 387 en 407 (noot 86). Zie ook hieronder, noot 20. Zie over Joachim von Sandrarts mooie karakterisering van Rembrandts stijl: Sluijter 2015a, p. 59-62 en Sluijter 2015b.

11 Over 'houding', zie Taylor 1992. Over Rembrandts gebruik van kleur en toon, zie Van de Wetering 1997, p. 251-257 en Sluijter 2015a, p. 59-65.

12 Sluijter 2015a, p. 102-104.

13 Over Rembrandts denken over kunst, in

het bijzonder zijn 'naar het leven' ideologie, zie Sluijter 2006, hfdst. 7, p. 195-219 en Corpus 1982-2015, dl. 5 (2011), p. 129-140.

14 In een brief aan Sir Dudley Carleton; zie hierover U. Heinen in Cat. tent. Braunschweig 2004, p. 28-38, i.h.b. 28 en 146.

15 Sluijter 2015a, p. 336-343.

16 *Ibid.*, p. 338-339.

17 Zie Corpus 1982-2015, dl. 6 (2015), cat. nrs. 78-80, p. 519-650, alle drie gedateerd 1632. Mogelijk wordt een van deze schilderijen genoemd in Lambert Jacobsz' inventaris van 1639 (*Ibid.*, p. 519).

18 *Meisje met parelketting*, part. coll.; zie Cat. tent. Amsterdam / Aken 2008-'09, p. 128-129, nr. 19.

19 Tom van der Molen beschreef op basis van informatie van Martin Bijl, de restaurator van het schilderij, overtuigend dat bij de verandering van het formaat tot een achthoek – het was in eerste instantie ovaal – de achtergrond waarschijnlijk door Flinck zelf werd overschilderd; zie zijn nog te verschijnen proefschrift over Flinck. Van het schilderijtje bestaat een kopie in de Národní Galerie te Praag, die de oorspronkelijke ovaal toont met een donkere achtergrond en een aan de onderzijde over de rand 'naar buiten stekende' elleboog.

20 Dit begrip hanteert Van Hoogstraten in dezelfde passage waar ook 'een gedwongener ordre door schikschaduw' wordt gebruikt (zie hierboven, noot 10). Men vergelijk ook Philips Angels 'eendrachtelijke goede ordenen der 'tsamen-voeginghe van licht en schaduwen' (Angel 1642, p. 39-40) en Sandrarts in noot 10 genoemde beschrijving.

21 Dudok van Heel 1980, p. 119-121, en Cat. tent. Londen / Amsterdam 2006, p. 174.

22 Zie voor dit type bijvoorbeeld Van Dycks *Cijnspenning* in Genua, Palazzo Bianco (ca. 1623-'24). Voor versies van *Christus met het kruis*: Genua, Palazzo Rosso, ca. 1619, en Aschaffenburg, Staatsgalerie, ca. 1613-'14.

23 Over de schuttersstukken voor de Kloveniersdoelen van Sandrart, Rembrandt en Flinck, zie Sluijter 2015a, p. 90-99.

24 *Ibid.*, p. 91-92.

25 Sumowski 1983-'94, dl. 2, p. 1024, cat. nr. 631.

26 Bijvoorbeeld de prent van Chrispijn van de Passe I, vrij naar Bloemaert; Roethlisberger 1993, dl. 2, p. 190, cat. nr. 222.

27 De term 'koppeling' (ruimtelijke aaneenschakeling van figuren en objecten) komt van Van Hoogstraten 1678, p. 193: 'de zwier van koppeling en sprong'. Gravures naar verschillende versies van de *Ten Hemelopneming van Maria* (door Paulus Pontius en Hans Witdoeck) bijvoorbeeld, zullen daarbij een voorbeeldfunctie hebben gehad; zie Cat. tent. Antwerpen / Québec 2004-'05, afb. 44 en 45.

28 Over het schilderij van Flinck, zie Lunsingh Scheurleer 1969, p. 52-54 en Blankert in Cat. tent. Rotterdam / Frankfurt am Main 1999-2000, p. 168-171. Voor het werk van Willeboirts Bosschaert, zie Heinrich 2003, dl. 1, p. 202-206, cat. nr. A 36.

29 *Ibid.*, dl. 1, p. 203.

30 De engel wijst met de ene hand op het hemelse licht en met de andere vestigt hij de aandacht op Phoenix die van zijn brandende nest herrijst; dit bevindt zich op een graftombe met aan de voet een beelden-groep van een liggende, geharnaste figuur te midden van treurende putti, ongetwijfeld Willem II.

31 De iconografie van de kamer moet zorgvuldig zijn uitgedacht; op de zes deuren (waarvan drie schijndeuren) waren door Pieter Verelst de Deugden geschilderd, waarbij de zevende hoofddeugd, de Hoop, ontbrak; zij kreeg haar plaats in Flincks schilderij, met de anker als haar attriboot. Zie Lunsingh Scheurleer 1969, p. 52.

32 Zie E.J. Sluijter in Cat. tent. Utrecht / Frankfurt am Main / Luxemburg 1993-'94, p. 33-57, passim (Engelse vertaling bij Sluijter 2000b, p. 161-197). Het betreft hier een Hollandse traditie die bij Goltzius begint.

33 Over Rembrandts ets en de pastorale traditie, zie McNeil Kettering 1977, *passim*.

34 Vergelijk een illustratie bij een pastorale spel van Harmen Krul uit 1639; *Ibid.*, p. 35,

afb. 20. Over Kruls (zeer deugdzaame) herdersspelen, zie M.B. Smits-Veldt en G. Luijten in Cat. tent. Utrecht / Frankfurt am Main / Luxemburg 1993-'94, p. 58-75, i.h.b. 72-73.

35 Zie McNeil Kettering 1977, p. 41-42.

36 Over de groep waarmee Flinck naar naaktmodel tekende, zie V. Manuth in Cat. tent. Edinburgh / Londen 2001, p. 47-53, i.h.b. 50-53, en Sluijter 2006, p. 322-324. Deze groep, door Dirck Bleker als 'collegie van schilders' aangeduid, was in ieder geval actief in 1648 (de datering op een tekening van Flinck bij zo'n sessie) maar begon waarschijnlijk al een paar jaar eerder.

37 Zie Sluijter 2006, p. 292-309 en Noorman 2016, *passim*.

38 Voor mijn interpretatie van Rembrandts *Bathseba* in de context van talloze andere uitbeeldingen van Bathseba, zie Sluijter 2006, p. 333-368 (het werk van Flinck op p. 365-366). Ook de *Bathseba* van Willem Drost (1654) speelde een rol bij Flincks conceptie van dit werk. Zij laten alle een de brief contemplerende, zich van de 'voyeur' bewuste Bathseba zien.

39 Sluijter 2015a, p. 343-345. Over voorstellingen van Vertumnus en Pomona uit deze periode, zie Sluijter 2000a, p. 69-75 en 152-153.

40 *Ibid.*, p. 116-122. Vergelijk vooral Backers grote doek in Sibiu, gedateerd 1641 (*Ibid.*, afb. II-44; Cat. tent. Amsterdam / Aken 2008-'09, cat. nr. 81 en afb. 5). Over voorstellingen uit de Pastor Fido: McNeil Kettering 1983, p. 107-113 en P. van den Brink in Cat. tent. Utrecht / Frankfurt am Main / Luxemburg 1993-'94, p. 18-21.

41 Doek, 161 x 195 cm. Muiden, Muiderslot (bruikleen RCE). Over Van Loo's vrij raadselachtige vroege ontwikkeling, zie Sluijter 2015a, p. 374-379.

42 Sluijter 2000a, p. 75-78 en 141.

43 Tekeningen: bijv. Cat. tent. Amsterdam 2016, cat. nrs. 25, 26, 28-32, en Cat. tent. Rotterdam / Frankfurt am Main 1999-2000, p. 162, afb. 25a. Schilderijen: de genoemde Bol (Blankert 1982, cat. nr. 29) en Backer (zie over deze Backer o.a. Blankert in

Cat. tent. Rotterdam / Frankfurt am Main 1999-2000, p. 160-162, cat. nr. 25); Van Loo (Mandrella 2011, cat. nrs. P. 52, 55, 56 (geen Flinck bekend). Men vergelijkte vooral de genoemde schilderijen van *Venus en Adonis* van Backer en Bol en de *Cimon en Efigenia* van Van Loo (P. 56); deze lijken alle gebaseerd op dezelfde tekensessie naar model.

44 Een latere *Venus en Adonis* van Bol, met Venus in bijna dezelfde houding, (in spiegelbeeld) toont een veel klassieker type, met bredere schouders, volle, ronde borsten, een geprononceerd middel en steviger benen (ged. 1661, Bass Museum, Miami Beach; Blankert 1982, cat. nr. 31). Van Loo gebruikt zowel dit type als een klassieker type naakt, zoals Judith Noorman in haar ongepubliceerde MA-scriptie reeds betoogde (UvA, 2006).

45 Zie bijvoorbeeld een *Maria met Jezuskind, de aartsengel Gabriël en Johannes de Doper* van Sandro Botticelli (ca. 1470) in het Museo di Capodimonte te Napels.

46 Hendrick Snayers naar Anton van Dyck, gravure, na ca. 1642-'44 (de grisaille waarnaar de gravure is gemaakt is in een Engelse particuliere verzameling; dit is een variant op het schilderij in de Royal Collection in Buckingham Palace). De houding van Bols Christuskind toont overigens een opmerkelijke verwantschap met Van Dycks befaamde *Madonna met twee schenkers* in het Louvre te Parijs, waarvan ongetwijfeld natekeningen of kopieën bestonden. Eén jaar eerder had Bol een *Caritas* geschilderd (Moskou, Pushkin Museum) waarin hij een compositie van Van Dyck, die zich in de verzameling van Amalia van Solms bevond, vrijwel letterlijk herhaalde (zie Blankert 2011, p. 284-286, afb. 8 en 9).

47 Voor de opdracht van alle schilderijen in het stadhuis, zie Van de Waal 1952, p. 215-219, met verdere verwijzingen. Voor de werken van Bol en Flinck in het stadhuis, zie Blankert 1975/2004.

48 Voor deze term, zie hierboven, noten 10 en 20. De coherentie binnen de compositie is tevens verstoord doordat het licht op de dominante rugfiguur van rechts komt om

deze veel reliëf te geven (als bij de prent naar Rubens in spiegelbeeld), terwijl de rest van de voorstelling vanuit het hemelse licht wordt beschenen en samengebonden.

49 De juiste toedracht is gereconstrueerd door Margriet van Eikema Hommes en Emilie Froment bij de restauratie tussen 2007 en 2009; zie Van Eikema Hommes en Froment 2011.

50 Flinck moest er twee per jaar afleveren, voor 1000 gulden per stuk (Van de Waal 1952, p. 222).

51 Over de problematische lichtsituatie, zie M. van Eikema Hommes en E. Froment in Cat. tent. Amsterdam 2011b, p. 50-52. Zij veronderstellen terecht dat, indien Van Campen nog de leiding zou hebben gehad, de schilderijen ongetwijfeld veel beter zouden zijn aangepast aan deze lichtsituatie. Zij merken tevens op dat het ironisch is dat Rembrandt, wiens werk is verwijderd, de enige was die wel rekening hield met de lichtsituatie.

52 Over de schildertechniek van de waterverfschildering: Van Eikema Hommes en Froment 2011, p. 149-153.

53 Over Ovens' interventie: *Ibid.*, p. 153-156.

54 *Ibid.*, p. 156-158.

55 Altijd is verondersteld dat Flinck deze tekeningen eerst maakte, maar mede gezien het feit dat Flincks waterverfschildering veel dichter bij de compositie van Tempesta's prent staat, ben ik ervan overtuigd dat zij door Flinck zijn gemaakt als ontwerpen voor de latere, definitieve versies.

56 *Het eedverbond der Batavieren*, 1661-'62, doek 196 x 309 cm., Stockholm, Nationalmuseum, bruikleen Koninklijke Academie van Wetenschappen.

57 Zie Van de Waal 1952, p. 229-234.

58 Bij het uiteindelijke schilderij van Jacob Jordaens zien we eveneens een personificatie van de Vrede tussen hen in geplaatst (afb. 149). Dit motief lijkt dus óf deel uit te maken van een omschrijving in de opdracht, óf Bol vervaardigde zijn werk nadat het schilderij van Jacob Jordaens al was geïnstalleerd.

59 Over de Batavenreeks en de rol van Jordaens in het bijzonder zal een studie van Elmer Kolfin verschijnen.

60 Zie over deze reeks de magistrale studie van Van Eikema Hommes 2012, passim.

61 Vasari omschrijft dit als: 'di rilievo fuor della opera loro'. Zie hierover Puttfarken 2000, hfdst. 5, i.h.b. p. 148-153.

62 Sandrart 1678, dl. 2, boek 3, p. 328 (in de biografie van Rembrandt): '... der Natur Einfalt ... mit natürlichen Kräften in Color-ten und starken Erheben zu zieren gewust. ...' (... wist hij de ongekunsteldheid van de natuur ... door het werken met kleur met natuurlijke kracht en een sterk naar voren komen fraai weer te geven).

63 Over 'kenlijkheid' zoals Van Hoogstraten dit noemde, eveneens een middel om een sterk naar voren komen te bewerkstelligen, zie Van de Wetering 1997, p. 179-190.

64 Zie N. Middelkoop in Cat. coll. Amsterdam 2008, p. 122-123.

65 Voor de houding van Neptunus lijkt Bol een prent uit het anatomieboek voor kunstenaars van Jacob van der Gracht (Van der Gracht 1634, plaat 1) als voorbeeld te hebben gebruikt, of – nog waarschijnlijker – hij maakte een tekening naar model in de houding van het anatomische voorbeeld uit dit bekende boek. De Adonisfiguur in de *Venus en Adonis* van het Rijksmuseum, en ook die in het Bass Museum, Miami Beach (hierboven, noot 44) heeft vrijwel dezelfde houding.

66 De gravure door Pieter Nolpe is gebaseerd op een olieverfschets die m.i. aan Jan Baptist Weenix moet worden toegeschreven (Sluijter 2015a, p. 162-165, afb. II-30, 31). Dergelijke zeepaarden zijn ook te vinden op Artus Quellinus' tympan van het stadhuis (zie afb. 120 in dit boek), maar de genoemde prent lijkt een directere bron. Uiteraard is dit motief gebaseerd op een lange, tot de oudheid teruggaande traditie.

67 Een dergelijke groep voor anker liggende schepen bij windstille past bij een type schilderijen dat Van de Velde precies in die jaren had ontwikkeld, en zij lijken niet naar

een bepaald werk te zijn gekopieerd. Van de Velde-kenner Remmelt Daalder bevestigt dat deze partij door Willem van de Velde de Jonge kan zijn ingeschilderd. Hem overtuigt de deskundigheid waarmee de schepen bij windstille zijn geschilderd.

68 Over het schilderij in de Utrechtse reeks en het werk voor de Zuiderkerk, zie Van Eikema Hommes 2012, p. 121-129.

69 Blankert benoemde het onderwerp als *Salomo brengt giften naar de tempel* (Blankert 1982, p. 95-96, cat. nrs. 12 en 13). Daarvoor heette het respectievelijk *Jozefs beker ontdekt in de zak met koren van Benjamin* en *Jozef deelt koren uit in Egypte*. Margriet van Eikema Hommes identificeerde het onderwerp echter overtuigend als het verhaal van koning Cyrus; zie Van Eikema Hommes 2012, p. 121-129.

70 Zie hierover *Ibid.*, p. 123-125 en 164. Het onderwerp werd eerder uitgebeeld in een glasraam voor dezelfde kerk naar ontwerp van Pieter Lastman (in 1611 door de edelsmeden geschonken).

71 Zie Middelkoop 1999, p. 184-187, die Minerva tevens overtuigend met de wapenhandel van de familie Trip verbindt. De pauw als attribuut van de ijdeldheid, zoals Middelkoop meent, lijkt mij hier echter niet passend. Hij fungeert mijns inziens als attribuut van Juno, samen met de dolfin, attribuut van Venus, en Minerva zelf. De drie godinnen vertegenwoordigen tezamen alle goede eigenschappen van een vrouw (zoals in huwelijksdichten, bijv. Vondel: 'Drye godtheën smilt in dit eenigh schoon in een'; Sluijter 2000a, p. 128); dus in wezen vergelijkbaar met de Drie Gratiën op Rubens' schildering van de *Opvoeding van Maria de' Medici* (zie noot 73).

72 Waarschijnlijk had Bol bij het uitdenken van deze compositie een ets van *Grammatica* door de Antwerpse Rubens-leerling Cornelis Schut in zijn hoofd (zie Diels 2009, p. 50-51, afb. 13).

73 Ca. 1622-'25. Doek, 394 x 295 cm., Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 1771.

74 Zie E.J. Sluijter in Cat. tent. Enschede 2016-'17, p. 36-46, i.h.b. 41-42. Het is zeer

waarschijnlijk dat ze elkaar persoonlijk kenden; beiden stonden in contact met de dichter en toneelschrijver Andries Pels. Zie hierover Van Tuinen 2017, in verband met Bols schilderij van *Dido's dood*, een werk dat 1668-'69 gdateerd moet worden.

75 Zie hierover Sluijter 2017.

76 Zie hierboven, noot 8.

77 Zowel Houbraken als Baldinucci vermelden deze reis (Houbraken 1718-'21, dl. 2, p. 23-24; Baldinucci 1974-'75, dl. 5, p. 322). Wanneer deze heeft plaats gevonden weten we niet, maar begin jaren veertig lijkt het meest waarschijnlijk.

78 Lairese 1707, dl 2, p. 325. Zie hierover verder Van de Wetering 1997, p. 265-268 en Sluijter 2017.

79 Zie hierover o.a. Crenshaw 2006, i.h.b. hfdst. 6. Zie ook Sluijter 2015a, p. 56-57.

80 Zie Sluijter 2015a, p. 109.

81 *Ibid.*, p. 74, en Kok 2013.

Govert Flinck en Ferdinand Bol in het Burgemeestersvertrek - Eric Jan Sluijter

1 Zie over de opdracht, thematiek, betekenis en compositie van de werken van Flinck en Bol: A. Blankert in Cat. tent. Amsterdam 1975, p. 11-23 en Blankert (1975) 2004, p. 49-64; voor Bol, zie ook N. Middelkoop in Cat. coll. Amsterdam 2008, p. 116-117; voor Flinck, zie ook Sluijter 2015a, p. 96-99.

2 Vlaardingerbroek 2011, p. 137-139.

3 Het enige wat ons, op enkele fragmenten na, van deze muurschildering rest, is een 19de-eeuwse tekening in waterverf: Heinrich Hess, kopie naar Hans Holbein de Jonge, *Manius Curius Dentatus weigert de geschenken van de Samnieten*, 1817, Bazel, Öffentliche Kunstsammlung. Op deze tekening werd reeds door Blankert gewezen; zie Cat. tent. Amsterdam 1975, afb. 10, en Blankert (1975) 2004, afb. 45.

4 Zie bijvoorbeeld zijn *Parabel van de werkers in de wijngaard*, ca. 1629, doek, 158 x 174 cm., Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. nr.

1999.4.1.

5 Ca. 1610, paneel, 80 x 57,5 cm., Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. no. 92.3.

Govert Flinck en Ferdinand Bol als portrettisten - Rudi Ekkart

- 1 Zie voor een overzicht van de Amsterdamse portretkunst in de zeventiende en achttiende eeuw R. Ekkart in Cat. tent. Amsterdam 2002-'03, p. 28-45.
- 2 Zie J. van der Veen in Cat. tent. Londen / Amsterdam 2006, p. 117-205, i.h.b. 160-169.
- 3 Zie voor de identificatie als zelfportret De Bruyn Kops 1965, p. 20-29.
- 4 Vroeger aangeduid als portret van Jonas Jacob Leeuwen. De juiste identificatie werd gepubliceerd door Dudok van Heel 1980, p. 105-123.
- 5 Cat. coll. Den Haag 2004, p. 145-148, nr. 32.
- 6 Zie Cat. tent. Birmingham 2015-'16.
- 7 Cat. coll. Rotterdam 1995, p. 85-87, nr. 17; Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 133, nr. 14.
- 8 De voorgestelde is ook wel als Augustijn Wttenbogaert geïdentificeerd, op grond van de gelijkenis met de regent op Bols regentstuk (afb. 221). Zie over de identificatie Dudok van Heel 1978, p. 146 en Bikker 2006, p. 190-195, i.h.b. 194.
- 9 Blankert 1982, p. 57 en 184, nr. R 200.
- 10 Zie P. van Thiel in Cat. tent. Berlijn / Amsterdam / Londen 1991-'92, p. 322-327, nr. 63, en Sumowski 1983-'94, dl. 5, p. 3084-3085, nr. 2016.
- 11 *Ibid.*, p. 137, nr. 120 (ca. 1644); Sumowski 1983-'94, dl. 1, p. 310, nr. 158 (ca. 1642-'44).
- 12 Doek, 115 x 90,5 cm., Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv.nr. 155. Twee 1641 gedateerde kopieën naar de portretten van Bambeeck en zijn vrouw Agatha Bas door Rembrandt zijn aan Bol toegeschreven; vlg. Amsterdam (Sotheby's) 15-11-2005, nr. 74; Sumowski 1983-'94, dl. 5, p. 3086, nrs. 2019-2020.
- 13 Zie ook Blankert 1982, nrs. 101, 104, 123, 133, 143, 149, 150, 151 en 152.

14 Bruyn 1994, p. 214-218.

15 Yapou 1983, p. 58-61 en Lootsma 2007/'08, p. 235-236 betoogden, uitsluitend op basis van een door hen geconstateerde gelijkenis, dat Flinck hier zichzelf en zijn eerste echtgenote portretteerde.

16 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 17, afb. 6 en 7 als mogelijk Jan van Hellemont en Margaretha van Raephorst.

17 Blankert 1982, nrs. 149 en 150.

18 Voor de identificatie door Frans Grijzenhout en Erna Kok, zie Dickey (red.) 2017, hfdst. 6.

19 Cat. coll. Rotterdam 1995, p. 54-57, nr. 3; Cat. tent. Haarlem / Antwerpen 2000-'01, p. 237-239, nr. 64.

20 Cat. tent. Kleef 2015-'16, p. 139, nr. 26.

21 De nieuwe identificatie werd in 2012 overtuigend voorgesteld door Van der Molen 2012, p. 319-324.

22 Zie ook de portretten van Davidt de Wildt en Elisabeth van der Voorde uit 1667, het laatste stel tegenhangers dat we van Bol kennen; doek, beide 122 x 102 cm., Amsterdam, Amsterdam Museum, inv.nrs SA 23614 en 23615; Blankert 1982, nrs. 165 en 166.

23 Zie voor de traditie van het doodsportret Cat. tent. Haarlem 1998.

24 Blankert 1982, nr. 126-1, vermeldde de identificatie met een vraagteken, verwijzend naar de door Ronald de Leeuw verzamelde aanwijzingen ter bevestiging van de oude traditie. Lucia Thijssen suggereerde dat Ferdinand Bol tussen 1645 en 1648 Polen bezocht en dit portret in die tijd heeft geschilderd; zie Thijssen 1992, p. 197 en P. Sutton in Cat. tent. Greenwich / New York 2008-'09, p. 160-165, nr. 19.

25 Zie voor de identificatie van dit portret Ekkart 2002.

26 Fock en Ekkart 1981, p. 195, nr. 10.

27 Snoep 1983, p. 205-206.

28 Van Gent 2011, cat.nrs. 93 (met tegenhanger nr. 94), 119, 131, 150 en 151 (met tegenhanger nr. 152).

29 Blankert 1982, nrs. 76-79; Cat. coll. Den Haag 2004, p. 42-46, nr. 5.

30 Zie ook Cat. tent. Amsterdam 1984, p.

219-220, nr. 54 en Van Thiel en De Bruyn Kops 1995, p. 265-266, nr. 54. Ook enkele van de varianten zijn voorzien van gesneden lijsten; zie Blankert 1982, nrs. 82, 82Add en 86.

31 *Ibid.*, nrs. 76-82Add.

32 Het bestaan van het schilderij is al eensesignaleerd door Prud'homme van Reine 2001, p. 333 en 446, n. 42. Onze dank aan Johan Bosch van Rosenthal, die de samenstellers van de tentoonstelling in contact heeft gebracht met de eigenaren van het schilderij.

33 Het betreft een kaart van Pieter Goos van het zuidelijke Noordzeegebied; zie Koeman 1970, dl. 4, p. 196-197, als Goos 1B nr. 6. Mijn dank aan Willem van Kinschot en Kees Zandvliet voor de identificatie van het kaartbeeld.

De groepsportretten van Flinck en Bol - Norbert Middelkoop

1 Dit essay vloeit voort uit mijn promotieonderzoek naar de Amsterdamse groepsportretten, afgerond in 2017.

2 Zie o.m. Dudok van Heel 2009, p. 17, Colenbrander 2013 en Sluijter 2015a, p. 90-95.

3 De afgebeelde heren dienden gezamenlijk in deze functie vanaf 1636, waarmee het voor de hand ligt ze als initiatiefnemers van de decoratiecampagne te beschouwen; zie Schaep 1630-'53, f. 51r., wiens opgave van overliden vóór 1636 zeer onvolledig is.

4 *De regenten van het Sint Elisabeths Gasthuis*, 1641. Doek, 153 x 252 cm. Haarlem, Frans Halsmuseum, inv.nr. OS 1-114; voor het regentenstuk van Flinck en de getekende voorstudie, zie mijn entry in Cat. tent. Perth / Adelaide / Brisbane 1997-'98, p. 83-85, nr. 29.

5 Zie Elias 1903-'05, dl. 1, p. 327, nr. 106 (Burgh), p. 420, nr. 141 (Willekens) en p. 402, nr. 131 (Van Vlooswyck).

6 Deze aan Arent Jansz Coster toegeschreven hoorn uit 1547 bestaat nog altijd en is te zien in het Rijksmuseum (inv.nr. BK-AM-12,

bruikleen stad Amsterdam). Over het ceremonieel tasten wij in het duister, maar wellicht bekrachtigden de overlieden de door hen genomen besluiten met een teug uit de hoorn, nadat de inhoud van het wijnglas op tafel erin was gegoten.

7 Dudok van Heel 2008, dl. 1, p. 290-291 en Hell / Van Gent 2013, p. 299-300. Hij is als gewoon schutter afgebeeld op Cornelis van der Voorts *Schutters van de compagnie van kapitein Jonas Cornelisz Witsen en luitenant Volckert Overlander*, ca. 1610-'12 (Amsterdam, Amsterdam Museum, inv.nr. SA 7433).

8 Zie Elias 1903-'05, dl. 1, p. 260-261.

9 Sluijter 2015a, p. 96-99.

10 Bikker / Tauber 2015/'16, p. 263-264.

11 *Ibid.*, p. 263. Zie voorts Elias 1903-'05, dl. 1, p. 414, nr. 137 (Bas) en p. 510, nr. 185 (Reael).

12 *De regenten van het Nieuwezijds Huiszitten-Aalmoezeniershuis*, ca. 1650-'51, doek, 272 x 312 cm., Amsterdam, Rijksmuseum (bruikleen stad Amsterdam), inv.nr. SK-C-442.

13 T.a.v. de Van der Helst vermeldt Van Gent 2011, p. 199, een 18^{de}-eeuwse getekende kopie waarop aan de achterzijde 'voltrocken 1650' staat geschreven. Het schilderij van Flinck is bij Schaep 1630-'53 '1650' gedateerd.

14 Voor de broers Oetgens Van Waveren, zie Elias 1903-'05, dl. 1, p. 332.

15 Elias 1903-'05, dl. 1, p. 384-385 nr. 126.

16 Vos 1662, p. 540-541: 'Hier trekt van Maarseveen de eerst' in d'eeuwge vreed / Zoo trok zijn vader d'eerst' in 't oorlog voor de Staat / Vernuft en Dapperheid, de kracht der vrye steede' / Verwerpen d'oude wrok, in plaats van 't krijgsgewaadt / Zoo waakt men aan het Y na moorden en verwoesten / De wijzen laten 't zwaardt wel rusten, maar niet roesten'.

17 Schaep 1630-'53, nrs 24 en 25.

18 De aanleiding tot de opdracht kan de uitbreiding van het Leprozenhuis in 1640 zijn geweest, tot stand gekomen onder het toezien oog van de door Bol geportretteerde heren; zie Wagenaar 1760-'68, dl. 2 (1765), p. 312.

19 Zie noot 12.

20 Zie in het kort Blankert 1982, p. 155-156, nr. 177.

21 Een gravure naar het schilderij door Reinier Vinkeles uit 1769 toont een aan alle randen uitgebreide compositie (Hollstein 1949-2010, dl. 3 [1954], p. 35, nr. 30), alsof het schilderij oorspronkelijk groter is geweest; de huidige randen van het doek lijken evenwel niet op een verkleining te wijzen.

22 Hij werd daarin voorafgegaan door de doctores Marten Jansz Coster, Sebastiaan Egbertsz en Nicolaes Tulp; over de praktijk om doctores medicinae in de vroedschap te benoemen, zie Dudok van Heel 1998, p. 55-57.

23 Bikker 2006, p. 194.

24 Gegevens over de sociale functies kunnen worden afgeleid uit NN 1705. Jan Jansz van Immerseel (?-1671?) was naast luitenant (1649-'51) en kapitein (1652, '53, '57, '64, '65) o.a. regent van het Tuchthuis van 1643 t/m 1671, Adriaen van Groenendijck (?-1704?) naast luitenant (1651-'52) en kapitein (1653, '54, '57, '58, '61, '62) regent van het Leprozenhuis van 1649 t/m 1704 en secretaris van 1666 t/m 1704, en Hendrick Herberts (?-?) naast luitenant (1641, '42, '49, '50, '51) en kapitein (1652, '53, '56, '57) regent van het Gasthuis van 1648 t/m 1652 en van 1656 t/m 1658. Johan Herberts (?-?) wordt alleen genoemd als kapitein in 1648 en 1649; kennelijk is Dirck Cant (?-1670?) niet afgebeeld, hoewel hij in 1652 en '53 kapitein der schutterij was, na een carrière als vaandrig (1642 t/m 1646) en luitenant (1650-'51); ook was hij regent van het Gasthuis van 1646 t/m 1669.

25 *Ibid.*, Suys (Rotterdam ca. 1610) was luitenant in 1647-'48, kapitein in 1649 en kolonel van 1650 t/m 1653; hij was raad vanaf 1649, regelmatig schepen tussen 1655 en 1670 en burgemeester in 1671; regent van het Heilige Geesthuis (1650-'52 en '54), kerkmeester (1654, '57, '58), regent van het Gasthuis in 1660 en politiemeester (1657, '60, '62, '65).

26 Zie Blankert 1975/2004, p. 78-81 en mijn entry in Cat. coll. AHM 2008, p. 122-123. Vol-

gens het Wapenboek van het Leprozenhuis (SAA 369, *Archief van het Sint Jorishof, Leprozenhuis en Oude Mannen- en Vrouwengasthuis*, nr. 320 ('Register houdende de namen en wapens van de regenten, 1567-1860'), aangelegd in 1675/'76, waren de toenmalige regenten Claes Baltensz van de Wiele (1595-1672, r. 1655-'72†), Reynier de Blocq (1603-1666, r. 1655-'66), Hans Auxbrebis (r. 1656-'66) en Gijsbert Pietersz van Wieringen (1607-1664, r. 1660-'64).

27 Blankert 1975/2004, p. 41-46 en 78-81.

28 A. Blankert, in Cat. coll. AHM 1975/'79, p. 47-48, nr. 59, suggereerde dat het doek omstreeks 1666 was geschilderd, omdat bij een datering van 1668 twee regenten tweemaal zouden zijn afgebeeld, nl. ook op het latere groepsportret door Ochtervelt uit 1674 (R. 23). Dudok van Heel 1978, p. 158, noot 2, ging reeds uit van een datering in de tweede helft van 1667 of de eerste helft van 1668.

29 Doek, 163 x 197 cm., Londen, The National Gallery, inv.nr. 1459.

30 V.l.n.r. Gillis Hens (1640-1675, r. 1667-'75†), Anthony de Haes (1622-1676, r. 1667-'76†) en Gerrit van Ruytenburgh (1638-1686, r. 1667-'68).

31 Zie mijn entry in Cat. tent. Rome 2003-'04, p. 109, nr. 30.

32 Voor het eerst opgemerkt door Gregor Weber (Rijksmuseum), mondelinge mededeling 20 december 2012.

33 SAA 5015, *Genealogie Handschriften*, nr. 422, 'Naamlijst van de regentessen van het Leprozenhuis over de periode 1624-1847', door A.(?) Zürcher, 1826.

34 Blankert 1982, p. 22-24.

35 E-mail G. Weber, 28 januari 2013: Albert Blankert en Gregor Weber hebben Pieter van Anraedt als maker gesuggereerd, Pieter Roelofs noemde in dit verband Nicolaes Maes. Vergelijk echter Adriaen Backers groepsportretten voor het chirurgijngilde uit 1670 en voor het Walenweeshuis uit 1671, resp. Amsterdam, Amsterdam Museum, inv.nr. SA 2000, en Amsterdam, Hospice Wallon.

36 Oldewelt 1942, p. 14; SAA 347, *Archief van het Spin- en Nieuwe Werkhuis*, no. 224,

'Registers van ontvangsten en uitgaven 1654-1681', s.f.

37 Blankert 1982, p. 54 en 106, nr. 40. Het zou impliceren dat het schilderij, dat zich al sinds omstreeks 1700 in Berlijn bevindt, zijn oorspronkelijke locatie relatief snel na levering heeft verlaten.

38 Zie Bikker 2011, wiens identificatie van de regenten wordt bevestigd door de wapenschilden op de door hem niet opgemerkte omlijsting (Amsterdam Museum, inv.nrs. KA 14254 en 14255). In 1765 zag Wagenaar 1760-'68, dl. 2 (1765), p. 267, in de regentenkamer 'aan den schoorsteenmantel de wapens van eenige Regenten, ter wederzyde van een spiegel en schilderstuk, in 't graauw'. Dit kan betekenen dat de bewaard gebleven verticale stijlen met twee maal drie wapenschilden van de door Bol geportretteerde regenten van deze schouw afkomstig is, en zich daar in 1765 nog altijd bevonden.

39 Hij wordt als overman van de confrérie genoemd in 1629, '30, '33, '34 en '38; dit is af te leiden uit de door de overliden ondertekende jaarcijfers in SAA 366/52, *Archief van de Gilden en het Brouwerscollege, Wijnkopersgilde*, nr. 1645, 'Kasboek 1621-1659' (incomplete), passim; volgens Blankert 1982, p. 20, 21 en 157, nr. 180 (zonder bronvermelding), diende hij als overman in 1629, '31, '35 en '39. 40 Onder de jaarafrekening van 1659 worden de namen van vijf overliden gegeven, die daarmee in aanmerking komen om door Bol te zijn geportretteerd: Christoffel Croesen (Utrecht 1590/'91-?), Hendrick Kreijvanger (1607/'08-?), Willem Simonsz Moons (Amsterdam 1603/'04-?), Tijmon Cornelisz Pondt (Amsterdam-?) en Marijnus Harmansz Faber (?-?); zie SAA 366/52, nr. 1645 (zie vorige noot), f. 60.

Zwarte aanwezigheid in het werk van Flinck en Bol - Imara Limon

1 Blakely 1993, p. 103.

2 In de gelijknamige catalogus (Cat. tent.

Amsterdam 2008) is een bibliografie opgenomen van onderzoek naar thema's rond zwarte aanwezigheid in de kunst en samenleving van de Nederlanden.

3 Reeds opgemerkt door N. Middelkoop in Cat. coll. Amsterdam 2008, p. 117.

4 Zie Otte 1987.

5 In Geeraardt Brandts *Leven en bedrijf van den heere Michiel de Ruiter*, Amsterdam 1687, is een portretprent van De Ruyter opgenomen, gebaseerd op een combinatie van beide portrettypen door Bol, en mét een zwarte page; mijn dank aan Tom van der Molen voor deze observatie.

6 Vgl. ook Flincks *Zwarte boogschiet* van omstreeks 1639-'40 in Londen, The Wallace Collection, paneel, 66,2 x 50,8 cm., inv.nr. P238.

7 Mijn dank aan Norbert Middelkoop voor deze suggestie.

Tekeningen van Govert Flinck en Ferdinand Bol - Peter Schatborn

1 Bijzonder veel dank aan Holm Bevers en Marleen Ram voor hun commentaar.

2 Bredius 1917, dl. 4, p. 1255; Cat. tent. Amsterdam 2014, onder nr. 54.

3 Cat. Coll. Parijs 1950, nr. 493; Cat. tent. Parijs / Ajaccio 2012-'14, nr. 24.

4 Benesch 1973, nr. 178; Cat. coll. Berlijn 2006, nr. 16.

5 Benesch 1973, nr. 81; Cat. tent. Dresden 2004, nr. 67; Cat. tent. Los Angeles 2009-'10, nr. 5.2 (Flinck); Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 251*; Schatborn 2010, nr. 34, verso (Bol).

6 New Hollstein 2013, nr. 159.

7 Pen in bruin, 173 x 155 mm., Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv.nr. KdZ 2313, verso; Benesch 1973, nr. 100, verso; Cat. coll. Berlijn 2006, nr. 9, verso; Cat. tent. Los Angeles 2009-'10, nr. 5.1.

8 Cat. tent. Amsterdam 2014, p. 11-12. Op de achterkant van Bols tekening staat *De*

verschijning van de engel aan Hagar in de wildernis, een onderwerp dat vaker door hem werd weergegeven; Sumowski 1979-'92 dl. 1 (1979), nr. 250*; Schatborn, 2010, nr. 34, recto.

9 Oud 1992.

10 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 126*.

11 *Ibid.*, nr. 127*; Cat. coll. Londen 2010, s.v. Bol nr. 1.

12 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 128*; Cat. coll. Londen 2010, s.v. Bol nr. 2.

13 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 87.

14 Schatborn 2010a, p. 7, afb. 1; Robinson 2015, fol. 46, p. 47-48, afb. 43.

15 New Hollstein 2013, nr. 110.

16 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 861.

17 Sumowski 1983-'94, dl. 2, nr. 643.

18 Ca. 1638. Rood krijt, 208 x 179 mm., Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv.nr. KdZ 5431; Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 896; Schatborn 2010a, p. 7, afb. 2.

19 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 895; Cat. tent. Los Angeles 2009-'10, nr. 3.2.

20 Ca. 1638. Rood krijt, met wit gehoogd, 247 x 137 mm., Los Angeles, J. Paul Getty museum, inv.nr. 81.GB.27; Benesch 1973, nr. 137; Cat. tent. Los Angeles 2009-'10, nr. 3.1.

21 Ca. 1638. Zwart en wit krijt, 198 x 234 mm., Stockholm, Nationalmuseum, inv.nr. 33/1956; Benesch 1973, nr. 193A; Stockholm 1992, nr. 132; Schatborn 2010, p. 7-8, afb. 4, eerder toegeschreven aan Flinck door Von Moltke 1965, nr. D 215, waar tevens de toeschrijving door Frits Lugt wordt vermeld.

22 Ca. 1638. Zwart krijt, 283 x 175 mm., Parijs, Fondation Custodia, coll. F. Lugt, inv. nr. 5218; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 155*, als Ferdinand Bol; Schatborn 2010a, p. 8, afb. 5.

23 Zwart krijt, 121 x 105 mm., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, coll. Koenigs/van Beuningen, inv.nr. R 81; Benesch 1973, nr. 376; Giltaij 1988, nr. 12; Cat. coll. Rotterdam 2005-'06, nr. 10; Schatborn 2010a, p. 10, afb. 6.

24 Voor de opvatting dat Rembrandt hiermee pas later begon, zie Cat. tent. Amsterdam 2016.

- 25 Benesch 1973, nr. 128; Cat. tent. Los Angeles 2009-'10, nr. 4.1.
- 26 Benesch 1973, nr. 79, als Rembrandt; Plomp 1997, nr. 322, als Rembrandt; Cat. tent. Los Angeles 2009-'10, nr. 4.1 en afb. 4c; Schatborn 2010a, p. 25, afb. 14.
- 27 Benesch 1973, nr. 70; Schatborn, 2010a, p. 15, afb. 16; Cat. coll. Londen 2010, s.v. Flinck nr. 7.
- 28 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 951*; Cat. tent. Braunschweig 2006, nr. 13; Schatborn 2010a, p. 29, afb. 31.
- 29 Ca. 1638. Pen in bruin en zwart krijt, op blauw papier, 245 x 181 mm., Melbourne, National Gallery of Victoria, Felton Bequest, 1923, inv. nr. 1278.12.2-3; Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 948*; Schatborn 2010a, p. 13, afb. 11.
- 30 'Godefredo Flinck da Cleves, scolaro di Rembrandt in Amsterdam; nella facilit[à] del dipingere oltrepass[ò] il Maestro Orlandi' (Godefredo Flinck van Kleef, leerling van Rembrandt in Amsterdam; in zijn bekwaamheid als schilder overtrof hij Meester Orlandi). Giovanni Orlando was werkzaam in Rome en Napels van 1590 tot 1640.
- 31 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 89.
- 32 Benesch 1973, nr. 99; Cat. tent. Los Angeles 2009-'10, nr. 8.1.
- 33 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 180*; Cat. tent. Los Angeles 2009-'10, nr. 8.2.
- 34 Benesch 1973, nr. 537; Schatborn 1985, p. 94-95; Cat. tent. Los Angeles 2009-'10, nr. 12.2.
- 35 Benesch 1973, nr. 538; Schatborn 1985, p. 94-95; Cat. tent. Los Angeles 2009-'10, nr. 12.1.
- 36 Pen in bruin, penseel in bruin en grijs over een schets met zwart krijt, 92 x 153 mm., Den Haag Koninklijke Bibliotheek, *Vriendenalbum van J. Heyblock*. fol. 153; Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 889.
- 37 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 862; Cat. coll. Rotterdam 1988, nr. 71; Cat. coll. Rotterdam 2005-'06, nr. 57; Schatborn 2010a, p. 10, afb. 9.
- 38 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 866.
- 39 Pen en penseel in bruin, 165 x 148 mm., Parijs, Fondation Custodia, coll. F. Lugt, inv. nr. 7368. Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 865; Schatborn 2010, nr. 80.
- 40 Grafiet, penseel in bruin, 600 x 470 mm., Montpellier, Musée Fabre, inv.nr. 864-2-395- G. de Crayer; Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 888.
- 41 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 910*; Cat. tent. Amsterdam 2014a, nr. 29.
- 42 In de collectie van Maida en George Abrams te Boston bevindt zich een tekening van een fluitspelende herder die enigszins verwant is met de herder op het schilderij; Cat. tent. Amsterdam 2014, onder nr. 21, afb. 21a.
- 43 Voor een overzicht van voorstudies voor schilderijen, zie Blankert 1982, pl. 198-204. Toegevoegd kan worden *David op zijn sterfbed*, 1643, pen en penseel in bruin, 158 x 217 mm., Besançon, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. D. 2756; Sumowski 1981, dl. 5, nr. 1277, als Gerrit Willemsz Horst; het betreft een voorstudie voor Bols schilderij in Dublin, National Gallery of Ireland, inv.nr. 47; doek, 79 x 101 cm., gesigneerd *F. Bol fecit 1643*; Cat. coll. Dublin 1981, p. 13.
- 44 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 204*. Dit blijkt tevens uit een kopie met de oorspronkelijke compositie in Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design; Benesch 1973, onder nr. 492, met afb..
- 45 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 101; Cat. coll. Hamburg 2011, nr. 122.
- 46 Ferdinand Bol, toegeschreven, *Jozef legt in de gevangenis de dromen van de bakker en de schenker uit*, ca. 1640. Doek, 165 x 212 cm. Schwerin, Staatliches Museum, inv.nr. 65. Overigens wordt de toeschrijving van dit werk aan Bol betwijfeld, hoewel er verschillende kenmerken van vroege schilderijen van Bol in voorkomen; zie Blankert 1982, p. 159, nr. D 1.
- 47 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 97; Cat. tent. München / Amsterdam 2001-'02, nr. 79.
- 48 Zie bijvoorbeeld Rembrandts voorstudie voor een prent van ca. 1639, *Kunstenaar tekenend naar model*; Benesch 1973, nr. 423; Cat. coll. Londen 2010, nr. 24.
- 49 Vgl. bijvoorbeeld Rembrandts tekening *Jozef legt in de gevangenis de dromen van de bakker en de schenker uit*, (achterzijde van het blad genoemd in de vorige noot) en Bols studie van een *Staannde Maria* voor het schilderij van 1644; pen in bruin, 157 x 115 mm., Wrocław, Ossolineum, inv.nr. 8721; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 98.
- 50 Benesch 1973, nr. 475. Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 93.
- 51 Sumowski 1983, dl. 1, nr. 96 (ca. 1655-'60); Cat. tent. Amsterdam 2014, onder nr. 54.
- 52 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 235*; Cat. coll. Rotterdam 1988, nr. 42.
- 53 Paneel, 16 x 21 cm. Part. coll.; Corpus 1982-2015, dl. 6 (2015), nr. 208.
- 54 Blankert 1982, p. 77, nr. 42.
- 55 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 273*.
- 56 Zie Cat. coll. Berlijn 2006, p. 198-199.
- 57 Sumowski dl. 1 (1979), nr. 249*.
- 58 *Ibid.*, dl. 1, nr. 261*.
- 59 *Ibid.*, dl. 1, nr. 211*.
- 60 Na 1641. Pen en penseel in bruin, zwart krijt, 185 x 172 mm., vroeger Londen, collectie J.P. Heseltine; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 189*.
- 61 Resp. jaren veertig, pen in bruin, 155 x 122 mm., Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 4313; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 237*, en midden jaren vijftig, pen en penseel in bruin, 195 x 167 mm., Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum, inv.nr. GS/0/770; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 275*.
- 62 Zie ook de *Geleerde aan een tafel met een globe en boeken*, eind jaren veertig, doek, 122 x 98 cm., St. Petersburg, State Hermitage Museum, inv.nr. cat. 1958, nr. 767; Blankert 1982, nr. 69; Sumowski 1983, dl. 1, nr. 124.
- 63 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 102.
- 64 *Ibid.*, nr. 109; Blankert 1982, onder cat. 26, p. 201, afb. B; het schilderij bevindt zich in het gebouw van de Eerste Kamer in Den Haag (bruikleen RCE). Voor twee versies van dezelfde compositie (met pen), zie Benesch 1973, nr. C 43. In een lezing tijdens het congres *Govert Flinck and Ferdinand Bol: Rising Stars in Rembrandt's Amsterdam*,

Queen's University, Bader International Study Centre, Herstmonceux Castle, Verenigd Koninkrijk, 16-19 juli 2015, schreef Jan Leja de tekening onder voorbehoud – dochten onrechte – aan Rembrandt toe (niet gepubliceerd).

65 Ca. 1641-'42. Pen en penseel in bruin, 215 x 182 mm., Besançon, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. 2626; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 92.

66 Ca. 1655. Pen in bruin, penseel in bruin en grijs, 308 x 401 mm., Wenen, Albertina, inv. nr. 25113; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 118.

67 Ca. 1655. Doek 115,5 x 133 cm., Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, inv. nr. 151; Blankert 1982, nr. 30; Sumowski 1983-'94, dl. 1, nr. 91.

68 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 898.

69 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 899 (Flinck) en *Ibid.*, dl. 1, nr. 54* (Backer); Cat. tent. Amsterdam / Aken 2008-'09, cat.nrs 54A en B.

70 Dudok van Heel 1982, p. 71 en p. 74-75.

71 Twee door Sumowski 1979-'92, dl. 1, nrs 119 en 155*, onder 'Bol' opgenomen naakten worden nu aan respectievelijk Jacob van Loo en Flinck toegeschreven; zie Cat. tent. Amsterdam 2014, nrs 54 en 20.

72 Bredius 1917, dl. 4, p. 1255.

73 Ca. 1655. Zwart en wit krijt op blauw papier, 373 x 244 mm., Amsterdam, part. coll.; Cat. tent. Amsterdam 2014, nr. 54.

74 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 873; Cat. tent. Washington, DC / Parijs, 2016-'17, nr. 80.

75 Resp. Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 877; Cat. tent. Parijs / Ajaccio 2012-'14, nr. 23, en Cat. coll. Groningen 1965, nr. 63; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 878.

76 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 884; Plomp 1997, nr. 156.

77 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 900; Cat. tent. Parijs / Ajaccio 2012-'14, nr. 23.

78 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nrs 975* en 976*; Cat. coll. Hamburg 2011, dl. 1, nrs 333 en 334; Cat. tent. Amsterdam 2011, p. 60, afb. 31 en 32.

79 Jan Lievens, *Brinio op het schild geheven*, 1661, doek, 546 x 538 cm., bovenaan halffrond, Amsterdam, Koninklijk Paleis; Sumowski 1983-'94, dl. 3, nr. 1213; Cat. tent. Amsterdam 2011, p. 62, afb. 40.

80 Zie noot 40.

81 Vlg. Amsterdam (Christie's) 4-XI-2004, nr. 63; Blankert 1982, nr. 45; Sumowski 1983-'94, dl. 1, nr. 114.

82 Resp. Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 120, en Blankert 1982, nr. 46; Sumowski 1983-'94, dl. 1, onder nr. 115.

83 Ca. 1654-'55. Pen in bruin, penseel in grijs, zwart krijt, 605 x 452 mm., München, Staatliche Graphische Sammlung, inv.nr. 1744; Blankert 1975, p. 24, afb. 21; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 114; Cat. tent. München/Amsterdam 2001-'02, nr. 44.

84 1655. Zwart krijt, pen in bruin, penseel in bruin en grijs, 675 x 467 mm., München, Staatliche Graphische Sammlung, inv.nr. 1741; Sumowski 1979, 1, nr. 113; Cat. tent. München/Amsterdam 2001-'02, nr. 45.

85 Ca. 1643. Zwart krijt, penseel in grijs, 109 x 98 mm., Leiden, Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek, inv.nr. PK-T-AW-387; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 868.

86 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 867.

87 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 106.

88 Pen in bruin, 122 x 95 mm. Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 23.008; Cat. Coll. Parijs 1933, nr. 1300; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 107.

89 Ca. 1667. Pen in bruin, 209 x 169 mm., vroeger Bremen, Kunsthalle, inv.nr. 1710; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 121.

90 Ca. 1667. Pen en penseel in bruin en grijs, 495 x 415 mm., München, Staatliche Graphische Sammlung, inv.nr. 2031; Sumowski dl. 1 (1979), nr. 122.

91 Het portret uit 1652 is bekend van een kopie in het museum Siegerland te Siegen; Sumowski 1983-'94, dl. 2, p. 1006, noot 10.

92 1658. Zwart krijt en penseel in bruin en grijs, 309 x 272 mm., Turijn, Biblioteca Reale, inv.nr. 16500; Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 887; B. van Sichem in Cat. coll.

Turijn, 2006-'07, nr. 26. Cornelis van Dalen tekende ook een kopie naar de tekening van Flinck; zwart krijt, 320 x 275 mm., Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-T-1898-A-3953.

93 Hollstein 1949-2010, dl. 5, nr. 137; B. van Sichem in Cat. coll. Turijn, 2006-'07, nr. 26, fig. 26.1.

94 Ca. 1645. Zwart en wit krijt op grijsblauw papier, 252 x 273 mm., Dresden, Staatliche Museen, Kupferstich-Kabinett, inv.nr. C 1894; Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 871.

95 1646. Zwart en wit krijt op blauw papier, 246 x 190 mm., Parijs, Fondation, Custodia, coll. F. Lugt, inv.nr. 9107; Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 870; Dudok van Heel 1980, p. 4-5; Schatborn 2010a, nr. 81.

96 Ets, 250 x 204 mm.; New Hollstein 2013, nr. 172.

97 Zie noot 38.

98 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 869.

99 Penseel en pen in zwart, met wit gehoogd, op blauw papier, ovaal, 170 x 133 mm., verblijfplaats onbekend; Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 872; Cat. tent. Amsterdam 1993, nr. 45.

100 Techniek en afmetingen onbekend, vroeger in de verzameling van de groothertog van Weimar; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 94.

101 Blankert 1982, p. 77, nrs. 60-64.

102 Elias 1903-'05, dl. 1, p. 041; met dank aan S.A.C. Dudok van Heel.

103 *Portret van een man*, 1647, pen en penseel in bruin, rood krijt, met wit gehoogd, 116 x 82 mm., Wrocław, Ossolineum, inv. nr. 8742; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 100; vgl. *Portret van een man*, 1647, doek, 88,2 x 76,5 cm., Schwerin, Staatliches Museum, inv.nr. 2433; Blankert 1982, cat. 99; Sumowski 1983-'94, dl. 1, nr. 163; *Luitspelende vrouw, allegorie van het Gehoor*, ca. 1654, pen in bruin, penseel in bruin en grijs, 109 x 68 mm. Mettingen, Liberna collectie, inv.nr. D 35. Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 272*; vgl. *Luitspelende vrouw, allegorie van het Gehoor*, 1654, doek, 100 x 82 cm., Stockholm,

Nationalmuseum, inv.nr. 1430; Blankert, 1982, nr. 132; Sumowski 1983-'94, dl. 1 (1979), nr. 128; P. Schatborn in Cat. tent. Mettingen 2012-'13, nr. 107; *Vrouw in een venster*, ca. 1642, pen in bruin, 100 x 80 mm., Besançon, Musée des Beaux-arts, inv.nr. D 573; Blankert 1982, onder nr. 144. Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 185*; het schilderij naar deze tekening is niet bekend.

104 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 904. Van Eeghen en Van der Kuil 2015, nr. 35.

105 Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), nr. 903. Schatborn 2010, nr. 79.

106 Pen in bruin, 189 x 193 mm., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. MB 181; Sumowski 1979-'92, dl. 4 (1981), 4, nr. 902; Cat. coll. Rotterdam 1988, nr. 74; Cat. coll. Rotterdam 2005-'06, nr. 58.

107 Veiling Huquier, Amsterdam, 14 september 1761, nr. 1581; Schatborn 2010, nr. 79, noot 11.

108 Ca. 1654-'55. Zwart krijt, pen in bruin, penseel in bruin en grijs, 605 x 452 mm., verso: *Gevechtsscène* (?), zwart krijt, München, Staatliche Graphische Sammlung, inv.nr. 1744; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 114; Blankert 1982, pl. 202 C.

109 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 278*; Royalton-Kisch 2003, p. 140, ev. Royalton-Kisch ziet een verband met een *Rivierlandschap* uit de jaren vijftig, zwart krijt, pen in bruin en aquarel, met wit gehoogd, 144 x 198 mm., New York, Pierpont Morgan Library, inv.nr. I 176; Cat. coll. New York 2006, nr. 36.

110 Zie noot 70.

111 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 280*.

112 Ca. 1651. Zwart krijt, penseel in bruin en grijs, 147 x 292 mm., Parijs, Fondation Custodia, coll. F. Lugt, inv.nr. 6009; Sumowski 1979, 1, nr. 281*; Schatborn 2010, nr. 35.

113 Blankert 1982, p. 32-33.

114 Rembrandt, *Gezicht op Haarlem met op de voorgrond het landgoed Saxenburg*, ca. 1651. Pen en penseel in bruin, witte dekverf, 89 x 152 mm., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. R 130; Benesch 1973, nr.

1259. Cat. coll. Rotterdam 1988, nr. 21; Cat. coll. Rotterdam 2005-'06, nr. 20.

115 Rembrandt, *Landschap bij Bloemendaal met Haarlem in de verte*, 1651. Ets, 12 x 31,9 mm.; New Hollstein 2013, nr. 257.

116 Royalton-Kisch 1992, p. 127-134.

117 Cat. Coll. Parijs 1933, nr. 1200; Benesch 1973, nr. 848; Voor de toeschrijving aan Bol is, zie Royalton-Kisch 1992, p. 131-132.

118 Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-1935; Corpus 1982-2015, dl. 6 (2015), nr. 165. Een vergelijkbare pentetechniek vertoont het *Landschap met een brug*, maar dan uitvoeriger en enigszins onregelmatig met penseel uitgewerkt.

119 De toeschrijving aan Bol van het *Landschap met een ophaalbrug*, jaren veertig, pen en penseel in bruin, 156 x 286 mm. Wenen, Albertina, inv.nr. L 174; Benesch 1973, nr. 851; Royalton-Kisch 1992, p. 132-133, afb. 39, lijkt minder zeker; het blad past, samen met enkele andere tekeningen, beter in het oeuvre van Carel Fabritius omdat de lijnvoering krachtiger en meer gelijkvormig is dan die van Bol; vgl. Fabritius' *Tobias met de engel en de vis*, ca. 1642-'45, pen en penseel in bruin, 155 x 208 mm., John en Marina van Vlissingen Art Foundation, inv.nr. 2010/03; Benesch 1973, nr. 496; Royalton-Kisch 1992, p. 127, afb. 30; Cat. tent. Amsterdam / Parijs, 2015-'16, nr. 44; en *De heilige Hiëronymus in een landschap*, ca. 1642-'45, pen en penseel in bruin, 170 x 161 mm., Brno, Moravská Galerie, inv.nr. B 2154; Benesch 1973, nr. A 29; Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nr. 212*; Royalton-Kisch 1992, p. 127, afb. 31; noot 13 vermeldt de verwantschap met een aan Fabritius toegeschreven tekening in Schatborn 1985, nrs. 61-66. Carel Fabritius, *Landschap met een brug in de verte*, ca. 1652-'45, pen en penseel in bruin, 115 x 159 mm., Wrocław, Ossolineum, inv.nr. 8731; Benesch 1973, nr. 793 en 792; Royalton-Kisch 1992, p. 132, afb. 38. De stijl is vergelijkbaar met een eerder aan Fabritius toegeschreven tekening die ook in het Ossolineum wordt bewaard (inv. nr. 8712): *Tobias met de engel en de vis*, ca. 1642-'45, pen in bruin, penseel in wit, 166 x

278 mm.; Benesch 1973, nr. 479; Schatborn 2006, p. 135-136.

Ferdinand Bol, de etser - Leonore van Sloten

* 'Graag betuig ik hier mijn dankbaarheid aan mijn mentor Bob van den Boogert, die onder meer een cruciale rol heeft gespeeld in de ontwikkeling van mijn kennis over dit specifieke onderwerp. Voorts bedank ik Norbert Middelkoop en Erik Hinterding voor hun kritische lezing van dit essay.'

1 Zie Hollstein 1949-2010, dl. 3 (Bol) en Cat. tent. Amsterdam 2000. In *The Illustrated Bartsch*, dl. 51, dat in de zomer van 2017 bij Abaris verschijnt, publiceert George C. Kenney zijn bevindingen over Bols grafische oeuvre (hierna vermeld als Kenney 2017). In dit essay worden de vermeldingen van de staten van Bols prenten aangehouden zoals opgenomen in Kenney 2017 (afkorting voor verwijzingen naar specifieke prenten: K.). Met dank aan de auteur en uitgever voor het verstrekken van een *preprint*.

2 Van alle leerlingen die binnen een periode van vier decennia door Rembrandt zijn onderwezen, kennen wij er tegenwoordig nog zo'n veertig bij naam.

3 Flinck moet het grafische werk van Rembrandt heel goed hebben gekend, maar affiniteit met het uitoefenen van de etskunst lijkt er bij deze Rembrandt-leerling niet te zijn geweest. Daar waar grafiek met Flincks oeuvre in verband kan worden gebracht, betreft het voornamelijk reproductieprenten, die door professionele graveurs naar Flincks geschilderde inventies in koper werden gestoken.

4 De etsende leerlingen zijn Gerrit Dou, Gerbrand van den Eeckhout, Ferdinand Bol, Samuel van Hoogstraten, Willem Drost, Constantijn van Renesse, Johannes Leupenius, Philips Koninck, Salomon Koninck, Johannes Ruyscher, Pieter de With, Karel van der Pluym. Zie voor een overzicht van de grafische oeuvres de verschillende delen

van Hollstein 1949-2010.

5 Hierbij moet worden opgemerkt dat Van Renesse geen beroepskunstenaar was maar (tenminste) in 1649 en 1651 tekenles volgde bij Rembrandt. Ruyscher (ca. 1625-na 1675) moet halverwege de jaren 1640 bij Rembrandt in de leer zijn geweest. Opmerkelijk genoeg vertonen zijn tekeningen een Rembrandtieke stijl, terwijl zijn prenten zeer sterk door het werk van Hercules Segers zijn geïnspireerd; zozeer zelfs dat hij al in de zeventiende eeuw de bijnaam 'de jonge Hercules' droeg en zijn werk lange tijd voor dat van Segers is aangezien. Zie Cat. tent. Amsterdam 2014, p. 125-127 en Cat. tent. Amsterdam 2016-17, p. 36-41.

6 Willem Drost, *Zelfportret, tekenend*, 1652, ets, enige staat, 64 x 50 mm.; Hollstein 1949-2010, dl. 6 (Drost); Constantijn van Renesse, *Zelfportret, tekenend*, 1651, ets en droge naald, enige staat, 80 x 70 mm.; *Ibid.*, dl. 20 (Renesse).

7 Zie Cat. tent. Amsterdam 2015, p. 25-29 voor een overzicht. De getekende zelfportretten zijn van Nicolaes Maes, Samuel van Hoogstraten, Heyman Dullaert en Arent de Gelder. Er kunnen ook van andere leerlingen dergelijke getekende portretjes zijn geweest maar verloren zijn gegaan. Aangezien er van Van Renesse nog meer etsen bekend zijn uit 1651 zouden deze eveneens tijdens zijn verblijf bij Rembrandt kunnen zijn gemaakt.

8 Cat. tent. Amsterdam 2015, p. 25-29.

9 New Hollstein 2013, dl. 1, Introduction.

10 Cat. tent. Amsterdam 2015, p. 67-71. Cat. tent. Amsterdam 2016, p. 87-88.

11 Houbraken 1718-'21, dl. 1, p. 271.

12 Von Sandrart 1675, dl. 2, boek 3, p. 326.

13 Amsterdam 2011, p. 175-176 en Corpus 1982-2015, dl. 5, p. 262-269.

14 Kenney 2017, nr. K22.

15 Op de tweede staat valt in de linker voorgrond 'F Bol f' te lezen in hoekige letters, die mogelijk in droge naald zijn gezet, wat het karakter van de letters zou verklaren.

16 Cat. tent. Amsterdam 2000, p. 13-15.

17 In 1646 zou Bol een grootformaat schilderij met hetzelfde thema voltooien

(p. 101, afb. 121), waarin hij zich onder meer baseerde op een andere geschilderde versie van het *Offer van Abraham* door Pieter Lastman uit 1616, Parijs, Musée du Louvre, inv. nr. R.F. 920.

18 Voor Blankert was dit reden om aan de toeschrijving te twijfelen; zie Blankert 1982, p. 14, noot 4 en p. 91, cat. 4. Rovinski, Bartsch, Hollstein en Kenney echter nemen de prent als eigenhandig op in hun overzichten van het oeuvre.

19 Cat. tent. Amsterdam 2011, p. 175.

20 München, Alte Pinakothek, inv.nr. 395. Bols etshand vertoont vergelijkbare – zij het vaardigere en meer verfijnde – manieren van het weergeven van bepaalde beeldelementen. Hij zal de prenten van Van Vliet hebben gekend en voor de ontwikkeling van zijn etsvaardigheden hebben bestudeerd. Dat Rembrandt exemplaren van de prenten in zijn collectie had valt in elk geval op te maken uit de melding in Rembrandts boedelinventaris uit 1656, van 'Een kas met printen van Van Vliet naer schilderije van Rembrandt'. Stadsarchief Amsterdam, toeg. nr. 5072, *Archief van de Commissarissen van de Desolate Boedelkamer*, inv.nr. 364, fol. 36, nr. 277.

21 Rembrandt, *Suzanna en de ouderlingen*, rood krijt, Berlijn, Kupferstichkabinett, inv. nr. KdZ 5296; Cat. coll. Berlijn 2006, p. 82-85, nr. 18; Het opschrift luidt:

<i>Verkoft syn vaendrager synde</i>	15. – . – .
<i>een floora verhandelt</i>	4. 6. – .
<i>Fardynandus van syn werck verhandelt</i>	
<i>Aen ander werck van syn voorneemen</i>	
<i>Den Abrahama een floora</i>	
<i>Leenderts floora is verhandelt</i>	
<i>tegen</i>	5 g

22 De tekening op de voorkant wordt 1636 gedateerd, omdat de schets naar Lastmans compositie van *Suzanna en de ouderlingen* Rembrandt tot voorbeeld diende voor zijn schilderij van *Suzanna* uit 1636, dat zich in het Mauritshuis bevindt (inv.nr. 147). Cat. coll. Berlijn 2006, p. 82-85, cat.nr. 18.

23 De druk van de eerste staat in de collectie van het Rijksmuseum (inv.nr. RP-P-

BI-1984) vertoont een watermerk met een veelstralige zon (observatie Erik Hinterding, e-mail 2 mei 2017). Dit watermerk lijkt verwant aan de watermerken die in exemplaren van prenten van Rembrandt uit 1633 en 1639 zijn gevonden (Hinterding 2006, dl. 2, p. 181). Helaas zijn deze merken niet gefotografeerd en in de gevallen van de Rembrandt-prenten betreft het bovendien geen eerste staten. Toch sluit dit niet uit dat papier met een dergelijk watermerk uit het eind van de jaren 1630 dateert, waarmee een datering van de prent van Bol in die jaren tot de mogelijkheden behoort.

24 Zie Hollstein 1949-2010, dl. 3 (Bol) en Kenney 2017.

25 Het ontlenen van delen van een compositie aan werk van een bewonderde voorganger (rapen) was een gebruikelijke praktijk. Kunstenaars gingen tevens een artistieke wedijver aan met elkaar door elkaars inventies over te nemen en te verbeteren (emuleren). Zie bijvoorbeeld Cat. tent. Amsterdam 2013-'14.

26 E. Hinterding, 'Rembrandt and Van Vliet: the Watermarks', in Cat. tent. Amsterdam 1996, p. 24-26.

27 Corpus 1982-2015, dl. 6 (2015), p. 568-570.

28 Schatborn 1986, p. 3 en 8-9.

29 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (1979), nrs 95, 143x en 105.

30 Toen Rembrandt omstreeks 1652 de etsplaat van Hercules Segers met *Tobias en de engel* bewerkte, verving hij de figuren door een vluchtende Jozef en Maria. Waar Segers zich opvallend genoeg voor zijn voorstelling had gebaseerd op een prent van Hendrick Goudt naar Adam Elsheimer met *Tobias en de engel*, baseerde Rembrandt zijn aanpassing van Segers' etsplaat eveneens op Goudt, maar dan op de gravure die Goudt in 1613 naar Elsheimers *Vlucht naar Egypte* maakte.

31 Cat. tent. Amsterdam 1996, p. 46-47.

32 Jan Lievens speelde een belangrijke rol in Rembrandts vroegste ontwikkeling als graficus. Hij was een getalenteerd prentmaker en stimuleerde de jonge Rembrandts

tot het oppakken van de etsnaald; Lievens werkte zijn ets van Hiëronymus uit op basis van een olieverschets (Leiden, Museum De Lakenhal). Zie: Cat. tent. Washington, DC / Milwaukee / Amsterdam 2008-'09, p. 126-27.

33 Stadsarchief Amsterdam, toeg.nr. 5072, *Archief van de Commissarissen van de Desolate Boedelkamer*, inv.nr. 364, fol. 36: '[274] Noch een gesneeden boeck met printen sijnde de wercken van Jan Lievensz. en Ferdinando Bol'.

34 Krul 1644, p. 11.

35 Rembrandt, *Het Scheepje van Fortuin*, 1633. Ets, 111 x 165 mm (New Hollstein 2013, 123), in: Herckmans 1634, derde boek, p. 97. Zie onder meer Van de Grind 2016, p. 41-49.

36 In 1648 werd Jan Six' treurspel *Medea* uitgegeven. Rembrandt etste voor deze uitgave een illustratie van de bruiloft van Jason en Creusa (New Hollstein 2013, 241). In 1655 leverde Rembrandt vier kleine geëtste illustraties voor het mystieke traktaat *Piedra Gloriosa o de la Estatua de Nebuchadnesar* van Menasseh Ben Israel, over de komst van de Messias (New Hollstein 2013, 288).

37 Zie voor de iconografische interpretatie van deze prent Cat. tent. Amsterdam 2015-'16, p. 79, nr. 53. Voor andere tronie-achtige vensterstukken, zie Blankert 1982, p. 140-141, nrs. 131-136.

38 Praag, Národní Galerie, inv.nr. DO-4288.

39 Zie Cat. tent. Kingston 1996, p. 44-45 nr. 9 en p. 74-75, nr. 29.

40 Sumowski 1979-'92, dl. 1 (979), nr. 143x. De huidige verblijfplaats van het blad is onbekend (voorheen collectie Mount Kisco, New York) en het is niet bekend of het blad is doorgegriffeld.

41 Het exemplaar met inventarisnummer RP-P-2008-83 vertoont een narrenmuts met zeven punten en monogram MG.

42 Laurentius et. al. 1992, p. 353-384; E. Hinterding in Cat. tent. Amsterdam 1996, p. 24-37.

43 Inv.nr. RP-P-BI-1990. Observatie van het papier is overigens dat het iets dunner oogt dan het gampi dat Rembrandt doorgaans gebruikte (Erik Hinterding, mondelinge

mededeling op 22 maart 2017).

44 Observatie Erik Hinterding, mondelinge mededeling 22 maart 2017.

45 Behalve in het Rijksmuseum Amsterdam bevindt zich ook in het British Museum een exemplaar van deze prent op Japans papier; Londen, British Museum, inv.nr. F,6.175.

46 Van Rembrandts ets *Hiëronymus in een studeervertrek* uit 1642, die Bol als voorbeeld nam voor zijn prent, is misschien ook een exemplaar bekend op Japans papier. Mogelijk herdrukte Rembrandt ook zijn eigen plaat toen hij over het exotische papier beschikte. Zie New Hollstein 2013, nr. 212, tekstdeel p. 106, staat II, Florence, Galleria degli Uffizi, inv.nr. 6085 ST SC, waarbij een vraagteken vermeld staat omdat de omstandigheden waarin het papier moest worden beoordeeld moeilijk waren. De identificatie van de drager als Japans papier is dan ook niet met zeker.

47 Rembrandt, *Portret van Jan Six lezend bij een raam*, 1647. Ets, droge naald en burijn, 245 x 191 mm., New Hollstein 2013, nr. 238.

48 Cat. tent. Amsterdam 2017, p. 22-36.

49 Rembrandt, *Christus predikend (De Honderdguldenprent)*, ca. 1648. Ets, droge naald en burijn, 278 x 388 mm., New Hollstein 2013, nr. 239.

Literatuur

ANGEL 1642

P. Angel, *Lof der schilder-konst*, Leiden 1642

ASSELYN EN VONDEL 1654

T. Asselyn en J. van den Vondel, *Broederschap der schilderkunst, ingewydt door schilders, beeldhouwers en des zelfs begunstigers; op den 21. van Wynmaent 1654, op St. Jorisdoelen, in Amsterdam*, Amsterdam 1654

BALDINUCCI 1974-'75

F. Baldinucci, ed. F. Ranalli, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua [...]*, 7 dln., Florence 1974-'75 (1st ed. Florence 1681-1728)

BARTSCH 1803-'21

A. von Bartsch, *Le peintre graveur*, 21 dln, Wenen 1803-'21

BENESCH 1973

O. Benesch, *The drawings of Rembrandt*, 6 dln, Londen 1973

BEVERS 2013

H. Bevers, bespreking van M. Royalton-Kisch, *Catalogue of drawings by Rembrandt and his school in the British Museum: online research catalogue*, 2011, *The Burlington Magazine* 155 (2013), p. 102-104

BIKKER 2006

J. Bikker, 'Vragen bij het "Portret van een man uit de familie Wtenbogaert"', *Bulletin van het Rijksmuseum* 54 (2006), p. 190-195

BIKKER 2011

J. Bikker, 'The identification of the individual sitters in a 1657 group portrait by Ferdinand Bol on long-term loan to the Nationalmuseum from the Rijksmuseum, Amsterdam', *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm* 18 (2011), p. 127-134

BIKKER / TAUBER 2015/'16

J. Bikker en G. Tauber, 'Odd men out: Govert Flinck and Joachim von Sandrart's civic guard portraits for the Kloveniersdoelen', *Simiolus* 38 (2015/'16), p. 260-272

BLAKELY 1993

A. Blakely, *Blacks in the Dutch world: the evolution of racial imagery in a modern society*, Bloomington 1993

BLANKERT 1975/2004

A. Blankert, 'Art and authority in seventeenth-century Amsterdam: paintings for public places by Ferdinand Bol and others', in Idem, *Selected Writings on Dutch Painting. Rembrandt, Van Beke, Vermeer and others*, Zwolle 2004, p. 45-92 (oorspronkelijk verschenen in 1975 als: *Kunst als regeringszaak in Amsterdam in de 17e eeuw. Rondom schilderijen van Ferdinand Bol*)

BLANKERT 1982

A. Blankert, *Ferdinand Bol (1616-1680). Rembrandt's pupil*, Doornspijk 1982

BLANKERT 2011

A. Blankert, 'Rapen again: Notes on Aemulatio and Plagiarism in Dutch Painting', in A.W.A. Boschloo, J.N. Coutr , S.S. Dickey en N.C. Sluijter-Seijffert, *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter*, Zwolle 2011, p. 277-287

BOLTEN 1981

J. Bolten, *Rembrandt and the incredulity of Thomas. Papers on a rediscovered painting from the seventeenth century*, Leiden 1981

BONTEMANTEL / KERNKAMP 1897

G.W. Kernkamp (red.), H. Bontemantel, *De regeering van Amsterdam: soo in 't civiel als crimineel en militaire (1653-1672)*, 2 dln, Den Haag 1897

BRANDT 1658

G. Brandt (red.), J. van den Vondel, R. Anslo e.a., *Apollos harp, bestaande in Nederduytsche mengelrymen van byzondere stoffen*, Amsterdam 1658

BREDIUS 1910

A. Bredius, 'Bols kunstschaten', *Oud-Holland* 28 (1910), p. 233-238

BREDIUS 1915-'22

A. Bredius, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, 8 dln, Den Haag 1915-'22

BRUYN 1983

J. Bruyn, boekbespreking van Blankert 1982, *Oud Holland* 97 (1983), p. 208-216

BRUYN 1994

J. Bruyn, 'Een gehistorieerde familiegroep van Ferdinand Bol: twee fragmenten in Dordrecht en Lyon', *Oud Holland* 108 (1994), p. 208-214

DE BRUYN KOPS 1965

C.J. de Bruyn Kops, 'Vergeten zelfportretten van Govert Flinck en Bartholomeus van der Helst', *Bulletin van het Rijksmuseum* 13 (1965), p. 20-29

COLENBRANDER 2013

H. Colenbrander, 'De decoratie van de Grote Zaal van de Kloveniersdoelen: een vooropgezet plan?', *Jaarboek Amstelodamum* 105 (2013), p. 218-237

COMMELIN 1693/'94

C. Commelin, *Beschryvinge van Amsterdam, Zynde een Naukeurige verhandelinge van desselfs eerste Oorspronk uyt den Huyse der Heeren van Amstel, en Amstellant, Haar Vergrootingen, Rykdom, en Wyze van Regeeringe, tot den Jare 1691*, 2 dln, Amsterdam 1693/'94

COREMANS 1950

P. Coremans, 'L'affaire des faux Vermeer, documents de complément', *Maandblad voor Beeldende Kunsten* 26 (1950), p. 199-203

CORPUS 1982-2015

J. Bruyn et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings* (Stichting Foundation Rembrandt Research Project), 6 dln, Dordrecht / Boston / Lancaster 1982-2015

CRENSHAW 2006

P. Crenshaw, *Rembrandt's Bankruptcy. The Artist, his Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*, Cambridge etc. 2006

DICKEY (red.) 2017

S. Dickey (red.), *Ferdinand Bol and Govert Flinck. New Research*, Zwolle 2017

DIELS 2009

A. Diels, *The shadow of Rubens. Print publishing in 17th-century Antwerp. Prints by the history painters Abraham van Diepenbeeck, Cornelis Schut and Erasmus Quellinus II*, Londen etc. 2009

VAN DOMSELAAR 1660

T. van Domselaar (red.), *Hollantsche Parnas, of verscheide gedichten*, Amsterdam 1660

DÖRING 1993

T. Döring, *Studien zur Künstlerfamilie Van Bronchorst. Jan Gerritsz. (ca. 1603-1661), Johannes (1627-1656) und Gerrit van Bronchorst (ca. 1636-1673) in Utrecht und Amsterdam*, Alfter 1993 (proefschrift Bonn)

DUDOK VAN HEEL 1978

S.A.C. Dudok van Heel, 'Mr Joannes Wtenbogaert (1608-1680). Een man uit remonstrants milieu en Rembrandt van Rijn', *Jaarboek Amstelodamum* 70 (1978), p. 146-169

DUDOK VAN HEEL 1979

S.A.C. Dudok van Heel, 'Het maecenaat Trip. Opdrachten aan Ferdinand Bol en Rembrandt van Rijn', *Kroniek van het Rembrandthuis* 31 (1979), p. 14-26

DUDOK VAN HEEL 1980

S.A.C. Dudok van Heel, 'Doopsgezinden en schilderkunst in de 17e eeuw – Leerlingen, opdrachtgevers en verzamelaars van Rembrandt', *Doopsgezinde bijdragen* 6 (1980), p. 105-123

DUDOK VAN HEEL 1982

S.A.C. Dudok van Heel, 'Het "Schilderhuis" van Govert Flinck en de kunsthandel van Uylenburgh aan de Lauriergracht te Amsterdam', *Jaarboek Amstelodamum* 74 (1982), p. 70-90

DUDOK VAN HEEL 1995

S.A.C. Dudok van Heel, 'Op zoek naar Romulus & Remus, zeventiende-eeuws onderzoek naar de oudste magistraten van Amsterdam', *Jaarboek Amstelodamum* 87 (1995), p. 43-70

DUDOK VAN HEEL 1998

S.A.C. Dudok van Heel, 'Amsterdam, a seventeenth century commercial metropolis on the IJ. The rise of a settlement along the banks of the Amstel', in *idem, Nicolaes Tulp. The life and work of an Amsterdam physician and magistrate in the 17th century*, Amsterdam 1998, p. 15-38

DUDOK VAN HEEL 2006

S.A.C. Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, Rotterdam 2006 (proefschrift Radboud Universiteit Nijmegen)

DUDOK VAN HEEL 2008

S.A.C. Dudok van Heel, *Van Amsterdamse burgers tot Europese aristocraten. Hun geschiedenis en hun portretten. De Heijnen-maagschap 1400-1800*, 2 dln, Den Haag 2008

DUDOK VAN HEEL 2009

S.A.C. Dudok van Heel, 'The Night Watch and the entry of Marie de'Medici. A new interpretation of the original place and significance of the painting', *The Rijksmuseum Bulletin* 57 (2009), p. 5-41.

VAN ECK 1987

X. van Eck, 'Wouter Pietersz. Crabeth II en de parochie St. Johannes de Doper in Gouda', *Oud Holland* 101 (1987), p. 35-49

VAN EEGHEN EN VAN DER KUIL 2015

Chr.P. van Eeghen en P. van der Kuil, *Brede rivieren langs hoge hellingen. Het stuwwallandschap van Midden-Nederland op zeventiende-eeuwse tekeningen*, Utrecht 2015

VAN EIKEMA HOMMES 2012

M. van Eikema Hommes, *Art and Allegiance in the Dutch Golden Age. The Ambition of a Wealthy Widow in a Painted Chamber by Ferdinand Bol*, Amsterdam 2012

VAN EIKEMA HOMMES EN FROMENT 2011

M. van Eikema Hommes en E. Froment, "'Een doek van gene betekenis". De nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos van Govert Flinck en Jürgen Ovens technisch onderzocht', *Oud Holland* 124 (2011), p. 141-170

VAN EIKEMA HOMMES et al. 2016

M. van Eikema Hommes et al., 'The hidden youth of Dirck Jacobsz Leeuw: a portrait by Govert Flinck revealed', *The Rijksmuseum Bulletin* 64 (2016), p. 5-61

EKKART 2002

R.E.O. Ekkart, 'A portrait historié with Venus, Paris and Cupid. Ferdinand Bol and the patronage of the Spiegel family', *Simiolus* 29 (2002), p. 14-41

ELIAS 1903-'05

J.E. Elias, *De Vroedschap van Amsterdam 1578-1795*, 2 dln, Haarlem 1903-'05 (tweede druk: Amsterdam 1963)

EMMENS 1981

J.A. Emmens, 'Apelles en Apollo. Nederlandse gedichten op schilderijen in de zeventiende eeuw' in *idem, Kunsthistorische opstellen*, Amsterdam 1981, dl. 1, p. 5-60

FOCK EN EKKART 1981

C.W. Fock en R.E.O. Ekkart, 'De portretgalerij van de familie De la Court', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconographisch Bureau* 35 (1981), p. 177-230

GEERDINK 2012

N. Geerdink, *Dichters en verdiensten. De sociale verankering van het dichterschap van Jan Vos (1610-1667)*, Hilversum 2012

VAN GENT 2011

J. van Gent, *Bartholomeus van der Helst (ca. 1613-1670). Een studie naar zijn leven en werk*, Zwolle 2011

GERSON 1942/'83

H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam 1983 (heruitgave van Haarlem 1942)

GOTTWALD 2011

F. Gottwald, *Das Tronie. Muster – Studie – Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt*, München / Berlin 2011

GOVERDE 2011

M. Goverde, *Imitation and Ambition. The Relation between Dutch Adult and Child Portraiture 1620-1650*, Utrecht 2011 (MA scriptie, Universiteit Utrecht)

VAN DER GRACHT 1634

J. van der Gracht, *Anatomie der wtterlickce deelen van het Menschelick Lichaem [...]*, Den Haag 1634

GRUIZENHOUT 2009/'10

F. Grijzenhout, 'Ferdinand Bol's portrait historié in the Hermitage: identification and interpretation', *Simiolus* 34 (2009/'10), p. 33-49

GRIJZENHOUT EN KOK 2017

F. Grijzenhout en E.E. Kok, 'A rare case of evidence: Ferdinand Bol's *Portrait of an Eight-year-old Boy* (1652) identified', in Dickey (red.) 2017, p. 114-131

VAN DE GRIND 2016

Å. van de Grind, 'Rembrandts ets *Het scheepje van Fortuin voor Der zee-vaert lof* van Elias Herckmans', *Kroniek van het Rembrandthuis* 2016, p. 40-49

HALL 2015

J. Hall, *Het zelfportret. Een culturele geschiedenis*, Kerkdriel 2015

HEINRICH 2003

A. Heinrich, *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14-1654). Ein flämischer Nachfolger Van Dycks*, 2 dln, Turnhout 2003

HELL / VAN GENT 2013

M. Hell en J. van Gent, 'De doelens als herbergen en ontvangstcentra (1530-1700)', *Jaarboek Amstelodamum* 105 (2013), p. 276-342

HERCKMANS 1634

E. Herckmans, *Der zee-vaert lof handelende van de gedenckwaerdigste zeevaerden met de daeraenlevende op en onderganghen der voornaemste Heerschappijen der gantscher Wereld: Zedert haere beginselen tot op den dagh van huyden. In VI boecken beschreven*, Amsterdam 1634

HILLEGERS 2009

J. Hillegers, 'Lambert Jacobsz (c. 1598-1636) en zijn werkplaats. Atelierpraktijk in Leeuwarden omstreeks 1630', *Jaarboek De Vrije Fries* 89 (2009), p. 67-91

HINTERDING 2006

E. Hinterding, *Rembrandt as an etcher*, 3 dln, Oudekerk aan den IJssel 2006

HIRSCHFELDER 2008

D. Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008

HOLLSTEIN 1949-2010

F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, 72 dln, Amsterdam 1949-2010

NEW HOLLSTEIN 2013

E. Hinterding, J. Rutgers (samenstellers) en G. Luijten (red.), *Rembrandt*, 7 dln, Oudekerk aan den IJssel 2013 (*The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Roosendaal 1993-)

VAN HOOGSTRATEN 1678

S. van Hoogstraten, *Inleiding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam 1678

HOPPENBROUWERS 1985

P.C.M. Hoppenbrouwers, 'Maagschap en vriendschap', *Holland, Regionaal-Historisch Tijdschrift* 17 (1985), p. 69-108

HOUBRAKEN 1718-'21

A. Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en schilderessen*, 3 dln, Den Haag 1718-'21

IMMERZEEL 1842-'43

J. Immerzeel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beelhouwers, graveurs en bouwmeesters*, 3 dln, Amsterdam 1842-'43

JACOBSEN 1896

E. Jacobsen, 'Niederländische Kunst in den Galerien Mansi zu Lucca', *Oud-Holland* 14 (1896), p. 92-98

JAGER 2012

A. Jager, 'Een zeventiende-eeuws ensemble "in situ". Van Bronckhorst, Van Loo en Holsteyn in het Oudezijds Huiszittenhuis', *Amstelodamum* 99 (2012), p. 99-118

JUNIUS 1641

F. Junius, *De Schilder-Konst der Oude, Begrepen in drie Boecken*, Middelburg 1641

KENNEY 2017

G.C. Kenney, *The Illustrated Bartsch*, dl. 51 (Bol), New York 2017 (te verschijnen)

KOEMAN 1967-'85

C. Koeman, *Atlantes Neerlandici. Bibliography of terrestrial, maritime and celestial atlases and pilot books, published in the Netherlands up to 1800*, 6 dln, Amsterdam, 1967-'85

KOK 2011

E. Kok, 'Zonder vrienden geen carrière: de succesvolle loopbanen van de zeventiende-eeuwse kunstenaars Govert Flinck en Ferdinand Bol', *De Zeventiende Eeuw* 27 (2011), p. 300-336

KOK 2013

E. Kok, *Culturele ondernemers in de Gouden Eeuw: de artistieke en sociaal-economische strategieën van Jacob Backer, Govert Flinck, Ferdinand Bol en Joachim von Sandrart*, Amsterdam 2013 (proefschrift Universiteit van Amsterdam).

KOK 2016

E.E. Kok, *Netwerkende kunstenaars in de Gouden Eeuw*, Hilversum 2016

KOOIJMANS 1997/2016

L. Kooijmans, *Vriendschap en de kunst van het overleven in de zeventiende en achttiende eeuw*, Amsterdam 1997 (tweede, herziene druk 2016)

KOSSMANN 1937

E.F. Kossmann, 'De nieuwe Raadkamer der Amsterdamsche Admiraliteit en Vondels honorarium voor zijn vers', in *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 11 november 1937

KREMPEL 2000

L. Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)*, Petersberg 2000

KRUL 1644

I.H. Krul, *Pampiere wereld Ofte Wereldsche Oeffeninge, Waer in begrepen zijn meest alle de Rijmen, en Werken, van I.H. Krul. Al te zamen merkelyk door hem verbeterd, en met veel nieuwe Rijmen verrijkt, doorgaens met schoone kopere platen verciert, Afgezondert In Vier Deelen*, Amsterdam 1644

DE LAIRESSE 1707

G. de Lairese, *Groot Schilderboek*, Haarlem 1707

LAURENTIUS et al. 1992

T. Laurentius, H. van Hugten, E. Hinterding en J.P. Filedt Kok, 'Het Amsterdamse onderzoek naar Rembrandts papier: radiografie van de watermerken in de etsen van Rembrandt', *Bulletin van het Rijksmuseum* 40 (1992), p. 353-384

LEJA 2004

J.L. Leja, *Ferdinand Bol and Rembrandt. Authorship and Iconography in Drawings of Biblical Subjects, c. 1636-1650*, 2004 (proefschrift New York University)

LOOTSMA 2007/'08

H. Lootsma, 'Tracing a pose: Govert Flinck and the emergence of the van Dyckian mode of portraiture in Amsterdam', *Simiolus* 33 (2007/'08), p. 221-236

LUNSINGH SCHEURLEER 1969

Th.H. Lunsingh Scheurleer, 'De woonvertrekken van Amalia's Huis in het Bosch', *Oud Holland* 84 (1969), p. 29-66

VAN MANDER 1603-'04

K. van Mander, *Het Leven der [...] Schilders*, in Idem, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1603-'04

MANDRELLA 2011

D. Mandrella, *Jacob van Loo 1614-1670*, Parijs 2011 (proefschrift Universiteit van Parijs)

VAN DER MARK 2003

B. van der Mark, 'Een slapend kindje van Quellinus', *Bulletin van het Rijksmuseum* 51 (2003), p. 146-155

McNEIL KETTERING 1977

A. McNeil Kettering, 'Rembrandt's Flute player: a unique treatment of pastoral', *Simiolus* 9 (1977), p. 19-44

McNEIL KETTERING 1983

A. McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Totowa / Montclair 1983

MIDDELKOOP 1999

N. Middelkoop, 'Hollandse meesters voor Australië; onderzoek naar zeven schilderijen voor de tentoonstelling The Golden Age of Dutch Art', *Bulletin van het Rijksmuseum* 47 (1999), p. 174-197

MOES 1908

E.W. Moes, 'De Hollandsche afkomst der Collectie Mansi te Lucca', *Oud-Holland* 26 (1908), p. 6

VAN DER MOLEN 2012

T. van der Molen, "'Op d'afbeelding van Rozemond, door den beroemde schilder G. Flinck": een nieuwe identificatie voor het vrouwenportret door Govert Flinck in Kassel', in E. Buijsen, Ch. Dumas en V. Manuth (red.), *Face Book. Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries*, Leiden 2012, p. 319-324

VAN DER MOLEN 2013

T. van der Molen, 'Apelles en Apollo in de Voetboogdoelen: Sint-Lucasfeesten tussen schuttersstukken', *Jaarboek Amstelodamum* 105 (2013), p. 192-217

VAN DER MOLEN 2017

T. van der Molen, 'Painted Theatre: Flinck, Rembrandt, and other artists paint Vondel's Joseph trilogy', in Dickey (red.) 2017, p. 82-97

VON MOLTKE 1965

J.W. von Moltke, *Govaert Flinck: 1615-1660*, Amsterdam 1965

NN 1705

NN, *Lijsten van de heeren van regeeringe der stad Gouda* (...) [1600-1794], Gouda 1705

NOORMAN 2006

J. Noorman, *Representing the Female Nude in Amsterdam Painting, 1630-1660*, Amsterdam 2006 (ongepubliceerde MA scriptie, Universiteit van Amsterdam)

OLDEWELT 1934

W.F.H. Oldewelt, 'Eenige posten uit de thesauriers-memorialen van Amsterdam van 1664 tot 1764', *Oud-Holland* 51 (1934), p. 69-72, 87-88, 140-142, 162-165, 179, 237-239, 258-260, 267-270

OLDEWELT 1942

W.F.H. Oldewelt, *Amsterdamsche archiefovondsten*, Amsterdam 1942

OTTE 1987

M. Otte, "'Somtijts een Moor". De neger als bijfiguur op Nederlandse portretten in de zeventiende en achttiende eeuw', *Kunstlicht* 8 (1987), p. 6-10

OUD 1992

I. Oud, 'De tekeningen van Ferdinand Bol. De relatie tussen de stijl en de functie van de tekeningen', *Kunstlicht* 13 (1992), p. 3-10

PORTEMAN 2003

K. Porteman, 'Vondel schildert een Rubens', *Neerlandica Extra Muros* 41 (mei 2003), p. 29-40

PRUD'HOMME VAN REINE 2001

R. Prud'homme van Reine, *Schittering en schandaal. Biografie van Maerten en Cornelis Tromp*, Amsterdam 2001

PUTTFARKEN 2000

T. Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven / Londen 2000

RAUPP 1984

H.J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim / Zürich / New York 1984

RENCKENS 1952

B.J.A. Renckens, 'Willem Strijcker alias Braessemary', *Oud-Holland* 67 (1952), p. 116-122

ROBINSON 2015

W.W. Robinson, 'The Abrams Album. An Album Amicorum of Dutch Drawings from the Seventeenth Century', *Master Drawings* 53 (2015), p. 3-58

ROETHLISBERGER 1993

M.G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and Prints* (biografieën en documenten door M.J. Bok), 2 dln, Doornspijk 1993

ROYALTON-KISCH 1992

M. Royalton-Kisch, 'Rembrandt's landscape drawings', in D. Dethloff (red.), *Drawing: Masters and Methods. Raphael to Redon. Papers presented to the Ian Woodner Master Drawings Symposium at the Royal Academy of Arts, London*, Londen / New York 1992, p. 114-135

ROYALTON-KISCH 2003

M. Royalton-Kisch, 'On the Munich Landscape with a Domed Building: An Island of Anonymity?', in T. Vignau-Wilberg (red.), *The Munich Rembrandt Drawings. Rembrandt and his followers. Drawings from Munich* (symposium 11-12 februari 2002), München 2003, p. 149-160

SANDRART 1675

J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlery Künste*, Neurenberg 1675 (red. T. Kirchner e.a. 2009-'12: <http://ta.sandrart.net>)

SCHAEF 1630-'53

G.P. Schaep, 'Begin, vervolg ende veranderingen van de schutterijen, vaendelen der burgeren ende wijcken (...)', SAA 5059, *Handschriften*, inv.nr. 43, 'No. 3. Schutterijen, ambten, colleges, onderwijs, godshuizen', manuscript 1630-'53

SCHATBORN 1985

P. Schatborn, 'Tekeningen van Rembrandts leerlingen', *Bulletin van het Rijksmuseum* 33 (1985), p. 93-109

SCHATBORN 1986

P. Schatborn, 'Tekeningen van Rembrandt in verband met zijn etsen', *Kroniek van het Rembrandthuis* 38 (1986), p. 1-38

SCHATBORN 2006

P. Schatborn, 'Drawings attributed to Carel Fabritius', *Oud Holland* 119 (2006), p. 130-138

SCHATBORN 2010

P. Schatborn, 'The Early, Rembrandtesque Drawings of Govert Flinck', *Master Drawings* 48 (2010), p. 4-38

SCHELTEMA 1855-'85

P. Scheltema, *Aemstel's oudheid of gedenkwaardigheden van Amsterdam*, 7 dln, Amsterdam 1855-'85

SCHOLTEN 2010

F. Scholten, *Artus Quellinus: beeldhouwer van Amsterdam*, Amsterdam 2010

SCHOON 1993

P.J. Schoon, 'De bevrijding van Petrus, een schilderij van Benjamin Gerritsz. Cuyt', *Bulletin Dordrechts Museum* 18 (1993), nr. 6, p. 33-35

SCHWARTZ 2012

G. Schwartz, 'Gerard Pietersz. van Zijl the Portraitist: a Ghost Story', in E. Buijsen, Ch. Dumas en V. Manuth (red.), *Face Book. Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries*, Leiden 2012, p. 301-310

SLUIJTER 2000a

E.J. Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000

SLUIJTER 2000b

E.J. Sluijter, *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000

SLUIJTER 2006

E.J. Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam 2006

SLUIJTER 2008

E.J. Sluijter, 'Determining Value on the Art Market in the Golden Age. An Introduction', in A. Tummers en K. Jonckheere (red.), *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, Amsterdam 2008, p. 7-28

SLUIJTER 2010

E.J. Sluijter, 'Rembrandt's portrayal of the passions and Vondel's "staetveranderinge"', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 60 (2010), p. 285-305

SLUIJTER 2015a

E.J. Sluijter, *Rembrandt's Rivals. History Painting in Amsterdam 1630-1650*, Amsterdam / Philadelphia 2015

SLUIJTER 2015b

E.J. Sluijter, 'An admired rival in Amsterdam: Joachim von Sandrart on Rembrandt', in S. Meurer, A. Schreurs-Morét en L. Simonato (red.), *Aus aller Herren Länder. Die Künstler der Deutschen Akademie von Joachim von Sandrart*, Turnhout 2015, p. 234-248

SLUIJTER 2017

E.J. Sluijter, 'On diverging styles, different functions and fame: Govert Flinck, Ferdinand Bol, and Rembrandt as history painters', in Dickey (red.) 2017, p. 20-43

SNOEP 1983

D.P. Snoep, 'Het Trippenhuis, zijn decoraties en inrichting', in R. Meischke en H.E. Reeser (red.), *Het Trippenhuis te Amsterdam*, Amsterdam / Oxford / New York 1983, p. 187-211

SPEAR 1997

R.E. Spear, *The 'Divine' Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven / Londen 1997

STRAAT 1928

H.L. Straat, 'Lambert Jacobsz, schilder', *De Vrije Fries* 28 (1928), p. 53-76

STRAUSS EN VAN DER MEULEN 1979

W.L. Strauss en M. van der Meulen et al., *The Rembrandt Documents*, New York 1979

SUMOWSKI 1979-'92

W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, 10 dln, New York 1979-'92

SUMOWSKI 1983-'94

W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 dln, Landau / Pfalz 1983-'94

SWAN 2005

C. Swan, *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565-1629)*, Cambridge 2005

TAYLOR 1992

P. Taylor, 'The Concept of *Houding* in Dutch Art Theory', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992), p. 210-232

VAN THIEL EN DE BRUYN KOPS 1995

P.J.J. van Thiel en C.J. de Bruyn Kops, *Framing in the Golden Age: Picture and Frame in 17th-Century Holland*, Zwolle 1995

THIJSEN 1992

L. Thijssen, *1000 jaar Polen en Nederland*, Zutphen 1992

VAN DER VELDEN 1993

J. van der Velden, *Nicolaes van Helt-Stocade*, Nijmegen 1993 (doctoraalscriptie Katholieke Universiteit Nijmegen)

VLAARDINGERBROEK 2011

P. Vlaardingerbroek, *Het paleis van de Republiek. Geschiedenis van het Stadhuis van Amsterdam*, Zwolle 2011

VONDEL 1640

J. van den Vondel, *Joseph in Dothan*, Amsterdam 1640

VONDEL 1644

J. van den Vondel, *Verscheide Gedichten*, Amsterdam 1644

VONDEL 1654

J. van den Vondel, Q. Horatius Flaccus *Lierzangen en Dichtkunst*, Amsterdam 1654

VONDEL 1682

J. van den Vondel, *Poëzy of verscheide gedichten [...]*, 2 dln, Amsterdam 1682

VOS 1662-'71

J. Vos, *Alle de gedichten van den Poët Jan Vos*, 2 dln, Amsterdam 1662-'71

VAN DE WAAL 1952

H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800. Een iconologische studie*, 2 dln, Den Haag 1952

WAGENAAR 1760-'68

J. Wagenaar, *Amsterdam in zyne Opkomst, Aanwas, Geschiedenissen, Voorregten, Koophandel, Gebouwen, Kerkestaat, Schoolen, Schutterye, Gilden en Regeeringe, beschreven*, 3 dln, Amsterdam 1760-'68

WESTSTEIJN 2015

T. Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*, Leiden 2015

VAN DE WETERING 1997

E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997

VAN DE WETERING 2002

E. van de Wetering, 'Rembrandt's hidden Self-Portraits', *Kroniek van het Rembrandthuis* 2002, p. 2-25

WHEELLOCK (red.) 2017

A.K. Wheelock, Jr. (red.), *The Leiden Collection Catalogue*, New York 2017 (<https://www.theleidencollection.com>)

DE WINKEL 2006

M. de Winkel, *Fashion and fancy: dress and meaning in Rembrandt's paintings*, Amsterdam 2006

YAPOU 1983

Y. Yapou, 'Who was Flinck's "Venus?"', *The Israel Museum Journal* 2 (1983), p. 58-61

ZANDVLIET 2006

K. Zandvliet, *De 250 rijksten van de Gouden Eeuw. Kapitaal, macht, familie en levensstijl*, Amsterdam 2006

Tentoonstellingscatalogi

CAT. TENT. AMSTERDAM 1975

A. Blankert, *Kunst als regeringszaak in Amsterdam in de 17e eeuw. Rondom schilderijen van Ferdinand Bol*, Amsterdam (Koninklijk Paleis), 1975

CAT. TENT. AMSTERDAM 1984

P.J.J. van Thiel en C.J. de Bruyn Kops, *Prijst de Lijst. De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum), 1984

CAT. TENT. AMSTERDAM 1993

M. Schapellhouman en P. Schatborn, *Tekeningen van oude meesters. De verzameling Jacobus A. Klaver*, Amsterdam (Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet), 1993

CAT. TENT. AMSTERDAM 1996

E. Hinterding, M. Royalton-Kisch en Chr. Schuckman, *Rembrandt & Van Vliet. A collaboration on copper*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 1996

CAT. TENT. AMSTERDAM 1999-2000

B. van den Boogert (red.), *Rembrandts schatkamer*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 1999-2000

CAT. TENT. AMSTERDAM 2000

L. van Sloten, *Ferdinand Bol. Etsen in eigen huis*, Amsterdam (Museum Van Loon), 2000

CAT. TENT. AMSTERDAM 2002-'03

N. Middelkoop (red.), *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum), 2002-'03

CAT. TENT. AMSTERDAM 2008

E. Kolfin en E. Schreuder (red.), *Black is Beautiful. Rubens tot Dumas*, Amsterdam (De Nieuwe Kerk), 2008

CAT. TENT. AMSTERDAM 2011A

E. Kolfin en J. van der Veen (red.), *Gedrukt tot Amsterdam. Amsterdamse prentmakers en -uitgevers in de Gouden Eeuw*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2011

CAT. TENT. AMSTERDAM 2011B

M. van der Zwaag en R. Cohen Tervaert (red.), *Opstand als opdracht. Flinck, Ovens, Lievens, Jordaens, De Groot, Bol, Rembrandt*, Amsterdam (Koninklijk Paleis), 2011

CAT. TENT. AMSTERDAM 2013-'14

J. van der Veen, *Dat kan beter! Rembrandt en de oude meesters*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2013-'14

CAT. TENT. AMSTERDAM 2014

P. Schatborn en L. van Sloten, *Oude tekeningen, nieuwe namen. Rembrandt en tijdgenoten*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2014

CAT. TENT. AMSTERDAM 2014-'15

J. Schaeps en J. van der Veen (red.), Leiden viert feest. *Hoogtepunten uit een academische collectie*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2014-'15

CAT. TENT. AMSTERDAM 2015

J. van der Veen, L. van Sloten en D. de Witt, *Rembrandts late leerlingen. In de leer bij een genie*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2015

CAT. TENT. AMSTERDAM 2015-'16

E.A. Kappers, D. de Witt, J. van der Veen e.a., *Een rijke traditie. Twee eeuwen Nederlandse prentkunst uit privébezit*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2015-'16

CAT. TENT. AMSTERDAM 2016

J. Noorman en D. de Witt (red.), *Rembrandts naakte waarheid. Tekenen naar naaktmodellen in de gouden eeuw*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2016

CAT. TENT. AMSTERDAM 2016-'17

M. Cornelis, E. de Jongh en L. van Sloten, *In de ban van Hercules Segers. Rembrandt en de modernen*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2016-'17

CAT. TENT. AMSTERDAM 2017

V. Manuth, M. de Winkel, E. Hinterding e.a., *Rembrandt en Jan Six. De ets, de vriendschap*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2017

CAT. TENT. AMSTERDAM / AKEN 2008-'09

P. van den Brink en J. van der Veen, *Jacob Backer (1608/9-1651)*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis) / Aken (Suermondt-Ludwig-Museum), 2008-'09

CAT. TENT. AMSTERDAM / PARIJS 2015-'16

J.S. Turner en R.J. te Rijdt (red.), *Home and abroad. Dutch and Flemish landscape drawings from the John and Marine van Vliissingen Art Foundation*, Amsterdam (Rijksmuseum) / Parijs (Fondation Custodia), 2015-'16

CAT. TENT. ANTWERPEN / QUÉBEC 2004-'05

N. van Hout (red.), *Copyright Rubens. Rubens en de grafiek*, Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) / Quebec (Musée National des Beaux-Arts du Québec), 2004-'05

CAT. TENT. BERLIJN / AMSTERDAM / LONDEN 1991-'92

Chr. Brown, J. Kelch en P. van Thiel (red.), *Rembrandt: De meester & zijn werkplaats*, Berlijn (Gemäldegalerie SMPK, Altes Museum) / Amsterdam (Rijksmuseum) / Londen (The National Gallery), 1991-'92

CAT. TENT. BIRMINGHAM 2015-'16

R. Wenley et al., *Flinck in Focus. A Question of Identity in 17th-Century Dutch Portraiture*, Birmingham (The Barber Institute of Fine Arts), 2015-'16

CAT. TENT. BRAUNSCHWEIG 2004

N. Büttner, U. Heinen en A.W. Vetter (red.), *Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften*, Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), 2004

CAT. TENT. BRAUNSCHWEIG 2006

T. Döring, *Aus Rembrandt's Kreis. Die Zeichnungen des Braunschweiger Kupferstichkabinetts*, Braunschweig 2006

CAT. TENT. DEN HAAG 2015-'16

A. van Suchtelen, *Hollandse zelfportretten uit de Gouden Eeuw*, Den Haag (Mauritshuis), 2015-'16

CAT. TENT. DRESDEN 2004

Chr. Dittrich en T. Ketelsen, *Rembrandt. Die Dresdener Zeichnungen*, Dresden (Kupferstich-Kabinett), 2004 (ook getoond in Parijs, Fondation Custodia, onder de titel *Rembrandt et son école. Dessins de l'ancienne collection royale de Dresde / Rembrandt and his school. Drawings from the former royal collection of Dresden* in 2006)

CAT. TENT. EDINBURGH / LONDEN 2001

J.L. Williams (red.), *Rembrandt's Women*, Edinburgh (National Gallery of Scotland) / Londen (Royal Academy of Arts), 2001

CAT. TENT. ENSCHEDE 2016-'17

J. Beltman, P. Knolle en Q. van der Meer Mohr (red.), *Eindelijk! De Laïresse. Klassieke schoonheid in de Gouden Eeuw*, Enschede (Rijksmuseum Twenthe), 2016-'17

CAT. TENT. GREENWICH / NEW YORK 2008-'09

P.C. Sutton (red.), *Reclaimed: Paintings from the Collection of Jacques Goudstikker*, Greenwich CT (The Bruce Museum) / New York (The Jewish Museum), 2008-'09

CAT. TENT. HAARLEM 1998

B.C. Sliggers (red.), *Naar het lijk. Het Nederlandse doodsportret 1500-heden*, Haarlem (Teylers Museum), 1998

CAT. TENT. HAARLEM / ANTWERPEN 2000-'01

J.B. Bedaux en R.E.O. Ekkart (red.), *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700*, Haarlem (Frans Hals Museum) / Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), 2000-'01

CAT. TENT. KASSEL 2006

G. Weber (red.), *Rembrandt-Bilder. Die historische Sammlung der Kasseler Gemäldegalerie*, Kassel (Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe), 2006

CAT. TENT. KINGSTON 1996

V. Manuth et al., *Wisdom, Knowledge & Magic. The image of the scholar in seventeenth-century Dutch art*, Kingston (Agnes Etherington Art Centre), 1996

CAT. TENT. KLEEF 2015-'16

T. van der Molen en V. Vlasic (red.), *Govert Flinck – Reflecting History*, Kleef (Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung), 2015-'16

CAT. TENT. LONDEN / AMSTERDAM 2006

F. Lammertse en J. van der Veen, *Uylenburgh & Zoon. Kunst en commercie van Rembrandt tot De Laïresse 1625-1675*, Londen (Dulwich Picture Gallery) / Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2006

CAT. TENT. LONDEN / DEN HAAG 1999-2000

Chr. White en Q. Buvelot (red.), *Rembrandt zelf*, Londen (The National Gallery) / Den Haag (Mauritshuis), 1999-2000

CAT. TENT. LOS ANGELES 2009-'10

H. Bevers, L. Hendrix, W.W. Robinson en P. Schatborn, *Drawings by Rembrandt and his Pupils. Telling the Difference*, Los Angeles (The J. Paul Getty Museum), 2009-'10

CAT. TENT. MELBOURNE / CANBERRA 1997-'98

A. Blankert, *Rembrandt: a Genius and his Impact*, Melbourne (National Gallery of Victoria) / Canberra (Australian National Gallery), 1997-'98

CAT. TENT. METTINGEN 2012-'13

T. Folmer-von Oven, Chr. de Hamel, R. Rasche et al., *Over de schoonheid van precisie. Een fascinerende kijk op boekkunst en grafiek met de Liberna collection*, Mettingen (Draiflessen Collection), 2012-'13

CAT. TENT. MÜNCHEN / AMSTERDAM 2001-'02

T. Vignau-Wilberg, *Rembrandt auf Papier. Werk und Wirkung*, München (Staatliche Graphische Sammlung) / Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2001-'02

CAT. TENT. PARIJS / AJACCIO 2012-'14

M. van Berge-Gerbaud, P. Schatborn en E. Brugerolles (red.), *Rembrandt et son entourage*, Parijs (École nationale supérieure des Beaux-Arts), 2012 / Ajaccio (Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts), 2014

CAT. TENT. PERTH / ADELAIDE / BRISBANE 1997-'98

N. Middelkoop, *The Golden Age of Dutch Art. Seventeenth Century Paintings from the Rijksmuseum and Australian Collections*, Perth (Art Gallery of Western Australia) / Adelaide (Art Gallery of South Australia) / Brisbane (Queensland Art Gallery), 1997-'98

CAT. TENT. ROME 2003-'04

O. Calabrese en C. Strinati (red.), *Persone. Ritratti di Gruppo da Van Dyck a De Chirico*, Rome (Palazzo Venezia), 2003-'04

CAT. TENT. ROTTERDAM / FRANKFURT AM MAIN 1999-2000

A. Blankert e.a., *Hollands Classicisme in de zeventiende eeuw*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) / Frankfurt am Main (Städelsches Kunstinstitut), 1999-2000

CAT. TENT. STOCKHOLM 1992-'93

G. Cavalli-Björkman et al., *Rembrandt and his age. Focus on man*, Stockholm (Nationalmuseum), 1992-'93

CAT. TENT. UTRECHT / FRANKFURT AM MAIN / LUXEMBURG 1993-'94

P. van den Brink et al., *Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Utrecht (Centraal Museum) / Frankfurt am Main (Schirn Kunsthalle) / Luxemburg (Musée National d'Histoire et d'Art), 1993-'94

CAT. TENT. WASHINGTON, D.C. / MILWAUKEE / AMSTERDAM 2008 -'09

A.K. Wheelock Jr. (red.), *Jan Lievens. A Dutch Master Rediscovered*, Washington, D.C. (National Gallery of Art) / Milwaukee (Milwaukee Art Museum) / Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis), 2008-'09

CAT. TENT. WASHINGTON, D.C. / PARIJS 2016-'17

G. Luijten, P. Schatborn, A.K. Wheelock, Jr. et al., *Drawings for paintings in the age of Rembrandt*, Washington, D.C. (National Gallery of Art) / Parijs (Fondation Custodia), 2016-'17

Collectiecatalogi

CAT. COLL. AMSTERDAM 1975/'79

A. Blankert (met bijdragen van R. Ruurs), *Amsterdams Historisch Museum, schilderijen daterend van voor 1800, voorlopige catalogus*, Amsterdam 1975/'79

CAT. COLL. AMSTERDAM 1981

B. Broos, *Rembrandt en tekenaars uit zijn omgeving*, Amsterdam 1981 (*Oude tekeningen in het bezit van de Gemeentemusea van Amsterdam, waaronder de collectie Fodor*, 5 dln, Amsterdam 1976-'99, dl. 3)

CAT. COLL. AMSTERDAM 2008

N.E. Middelkoop (red.), *De oude meesters van de stad Amsterdam. Schilderijen tot 1800*, Amsterdam / Bussum 2008

CAT. COLL. BERLIJN 2006

H. Bevers, *Rembrandt. Die Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Ostfildern 2006

CAT. COLL. DUBLIN 1981

A. le Harivel en M. Wynne (red.), *National Gallery of Ireland: Illustrated Summary Catalogue of Paintings*, Dublin 1981

CAT. COLL. GRONINGEN 1965

J. Bolten, *Nederlandse en Vlaamse tekeningen uit de zeventiende en achttiende eeuw. Keuze van tekeningen in de verzameling van het Groninger Museum voor Stad en Lande*, Groningen 1965

CAT. COLL. DEN HAAG 2004

B. Broos en A. van Suchtelen et al., *Portraits in the Mauritshuis, 1430-1790*, Den Haag / Zwolle 2004

CAT. COLL. HAARLEM 1997

M.C. Plomp, *The Dutch drawings in the Teyler Museum*, dl. 2, *Artists born between 1575 and 1630*, Haarlem / Gent / Doornspijk 1997

CAT. COLL. HAMBURG 2011

A. Stefes, *Niederländische Zeichnungen 1450-1850. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett*, 3 dln, Keulen / Weimar / Wenen 2011

CAT. COLL. KINGSTON 2008

D. de Witt, *The Bader Collection. Dutch and Flemish Paintings*, Kingston 2008

CAT. COLL. LONDEN 2010

M. Roylton-Kisch, *Catalogue of Drawings by Rembrandt and his school in the British Museum*, www.britishmuseum.org, 2010

CAT. COLL. NEW YORK 2006

J.S. Turner, *Dutch drawings in the Pierpont Morgan Library. Seventeenth to nineteenth centuries*, 2 dln, New York 2006

CAT. COLL. NEW YORK 2007

W. Liedtke, *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, 2 dln, New York / New Haven 2007

CAT. COLL. PARIJS 1933

F. Lugt, *Rembrandt, ses élèves, ses imitateurs, ses copistes*, Parijs 1933 (*Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du Nord. École hollandaise*, 3 dln, 1929-1933, dl. 3)

CAT. COLL. PARIJS 1950

F. Lugt, *École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. Inventaire général des dessins des écoles du Nord*, dl. 1, *école hollandaise*, Parijs 1950

CAT. COLL. PARIJS 2010

P. Schatborn, *Rembrandt and his circle. Drawings in the Frits Lugt collection*, 2 dln, Bussum / Parijs 2010

CAT. TENT. ROTTERDAM 1988

G. Jansen en J. Giltaij, *Een gloeiend palet: schilderijen van Rembrandt en zijn school*, Rotterdam 1988

CAT. COLL. ROTTERDAM 1995

R.E.O. Ekkart, *Nederlandse portretten uit de 17e eeuw. Eigen collectie*, Rotterdam 1995

CAT. TENT. ROTTERDAM 2005-'06

A.J. Elen, *Rembrandt in Rotterdam. Tekeningen van Rembrandt en zijn kring in het Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam 2005-'06

CAT. COLL. TURIJN 2006-'07

B.A. Kowalczyk en G. Luijten (red.), *L'età di Rembrandt. I disegni olandesi della Biblioteca Reale di Torino*, Turijn 2006/'07

CAT. COLL. WINDSOR 1994

Chr. White en C. Crawley, *The Dutch and Flemish drawings of the fifteenth to the early nineteenth centuries in the collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, Cambridge 1994

Register op persoonsnamen

A

Clara Abba (1631-1671) **175**
Aeneas (ca. 1220 v. Chr.-1175 v. Chr.) **123-125, 127**
Leon Battista Alberti (1404-1472) **120**
Johan George II van Anhalt-Nassau (1627-1693) **13**
Pieter van Anraedt (1625-1678) **177**
Cornelis Claesz Anslø (1592-1646) **214-215, 217**
Apelles (ca. 375/'70 v. Chr.- eind 4e eeuw v. Chr.) **131**
Jean Appelman (1608-1694) **66, 177**
Jan Asselijn (ca. 1600/'16-1652) **16, 93-94**
Thomas Asselijn (ca. 1620-1701) **81-82, 93**

B

Adriaen Backer (1635/'36-1684) **175**
Jacob Adriaensz Backer (1608/'09-1651) **21, 27-29, 37, 65, 91, 93, 107-109, 113-115, 143, 146, 151, 153, 165, 167-168, 170, 196**
Tjerck Adriaensz Backer (ca. 1605-ca. 1659) **93**
Maria Backers (1618/'19-1679) **100, 102**
Caspar van Baerle (1584-1648) **69**
Suzanna van Baerle (1622-1674) **69, 81, 83, 157**
Filippo Baldinucci (1624/'25-1696) **32-33**
Frans Banninck Cocq (1605-1655) **170**
Hendrik Bary (ca. 1640-1707) **67**
Albert Dircksz Bas (1598-1650) **11, 64-65, 66, 91, 109, 133, 136, 147, 168**
Elisabeth Jacobsdr Bas (1571-1649) **11, 50, 71-72, 74, 147-148, 154**
Joost van den Bempden (1659-1659) **79, 158-159**
Gerrit Berckheyde (1638-1698) **60**
Leendert van Beyerens (1619/'20-1649) **211**
Cornelis Bicker van Swieten (1592-1654) **68**
Dirk Bleeker (1621/'22-1679/1702) **94**
Abraham Bloemaert (1566-1651) **42, 109-110**
Abraham Bloteling (1640-1690) **70, 88, 94**
Balthasar Bol (ca. 1575-1641) **42**
Balthasar Bol (1656-?) **13**

Balthasar Bol (1660-?) **14**
Cornelia Bol (1655-1655) **12**
Elbert Bol (1657-1709) **13**
Ferdinand Bol (1616-1680) *passim*
Tanneke Bol (ca. 1580-?) **42**
Gilles Borsselaer **17**
Pieter Bouwens (1621-1680) **158**
Friedrich Wilhelm van Brandenburg (1620-1688) **13, 69, 109, 152, 202, 222**
Wilhelm Heinrich van Brandenburg (1648-1649) **109-110, 222, 224**
Geeraerd Brandt (1626-1685) **69, 82-83, 157**
Salomon de Bray (1597-1664) **91**
Jan Gerritsz van Bronckhorst (ca. 1603-1661) **16, 94-95, 141, 201**
Jan Pietersz Bruynigh (1600-1646) **63**

C

Albert Coenraetsz Burgh (1593-1647) **166**
Maria Camerling (?-1643) **66**
Jacob van Campen (1596-1657) **93**
Willem van Campen (1611-1661) **93**
Caravaggio (1571-1610) **120**
Baldassare Castiglione (1478-1529) **50**
Gozen Centen (1611/'12-1677) **29-30, 62-63, 145**
Quintus Petillius Cerealis (ca. 30 n. Chr.-na 83 n. Chr.) **119**
Claudius Civilis (1e eeuw n. Chr.) **118-119, 200**
Pieter Cleutryn (1585/'90-na 1651) **170**
Pieter Jansz Cloeck (1589-1667) **68**
Lucas Pietersz Conijn (1597-1652) **11, 64-66, 91, 136, 147, 168**
Anthonie Coopal (ca. 1606-1672) **30**
Dirck Volkertsz Coornhert (1522-1590) **49**
Egbert Cortenaer (ca. 1604-1665) **161**
Pieter de la Court (1618-1685) **159**
Wouter Crabeth (1594/'95-1644) **155**
Albert Cuypp (1620-1691) **42**
Benjamin Gerritsz Cuypp (1612-1652) **10, 42-45, 70**
Jacob Gerritsz Cuypp (1594-1652) **42-43**

D

Cornelis van Dalen II (ca. 1602-1665) **70, 88, 180-181, 202, 222, 224-225**
Elbert Dircksz Dell (1595-1667) **76-77, 79, 176-177**
Elisabeth Dell (1628-1660) **12, 14, 73-74, 76, 150**
Manius Curius Dentatus (?-270 v. Chr.) **13, 68, 88, 116, 132, 134, 137-138, 178-179, 181, 201**
Anna Maria van Diemen (1649-1699) **4, 100, 102**
Gijsbert van Diemen (1609/'10-1686) **100, 102**
Tobias van Domselaer (1611-1685) **88-90**
Gerrit Dou (1613-1675) **8**
Willem Drost (1633-1659) **207**
Elisabeth van Duijnen (ca. 1620-1703) **175**
Albrecht Dürer (1471-1528) **46, 217, 220**
Anthonie van Dyck (1599-1641) **37, 67, 108, 111, 115, 129, 150**

E

Gerbrand van den Eeckhout (1621-1674) **151-152, 174**
Petronella Elias (1648-1667) **79**
Adam Elsheimer (1578-1610) **216**
Anna van Erckel (1624-1680) **15, 60, 74, 79, 150, 175**

F

Gaius Fabricius Luscinus (3e eeuw v. Chr.) **13, 77, 88, 116, 124, 126, 135, 138, 140-141, 178-179, 200**
Carel Fabritius (1622-1654) **8**
Govert Flinck (1615-1660) *passim*
Nicolaas Anthoni Flinck (1646-1723) **11, 22**
Tonis Flinck (?-na 1649) **20**

G

Johanna de Geer (1629-1691) **160**
Arent de Gelder (1645-1727) **8**
Reijncke Gerrits (?-in of voor 1647) **63**
Rijklof van Goens (1619-1682) **68**

Marinus Robyn van der Goes (1606/'07-1639) **139**

Marie Louise Gonzaga (1611-1667) **159**

Steven van Goor (1607/'08-1656/'63) **93**

Hendrick Goudt (ca. 1583-1648) **215-216**

Barend Graat (1628-1709) **82**

Andries de Graeff (1611-1678) **68**

Cornelis de Graeff (1599-1664) **59, 68**

Dirck Graswinckel (1600-1666) **34-35, 64, 146**

Giovanni Battista Guarini (1538-1612) **27**

Frans Hals (1582/'83-1666) **166**

H

Joan van Hartoghvelt (1602-1669) **170-171**

Maerten van Heemskerck (1498-1574) **47, 49**

Jan van Hellemont (1616-1665) **63-64**

Bartholomeus van der Helst (ca. 1613-1670) **65, 82, 91, 93, 143, 147, 151-152, 161, 165, 167-170**

Nicolaes van Helt Stockade (1614-1669) **16-17, 82, 91, 93-95, 125, 129, 197**

Helena van den Heuvel (1638-1698) **78-79**

Hans Holbein de Jongere (1497/'98-1543) **133, 138**

Cornelis Holsteijn (1618-1658) **94-95**

Jacob Willemsz Hooft (1588/'89-1658) **170**

Romeyn de Hooghe (1645-1708) **100**

Samuel van Hoogstraten (1627-1678) **47, 53, 106**

Simon van Hoorn (1618-1667) **59, 65**

Horatius (65 v. Chr.-8 v. Chr.) **82**

Arnold Houbraken (1660-1719) **19-22, 26, 29, 38, 42, 62, 64, 105, 203, 208**

Sophia van der Houve (?-1669) **13**

Gerard Pietersz Hulft (1621-1656) **68, 70, 152-153**

Albertus Huttenus (1587-1663) **67**

Joan Huydecoper van Maarsseveen (1599-1661) **12, 59, 66, 82, 85, 91, 168-169**

Constantijn Huygens (1596-1687) **46**

J

Lambert Jacobsz (ca. 1598-1636) **10, 19-23, 28-29, 31-32, 41, 62-63, 107, 129, 137**

Catharina Jans **13, 17, 197**

Jacob Jordaens (1593-1678) **118-120**

K

Willem Kalf (1619-1693) **82**

Bernhard Keil (1624-1687) **32-33**

Alexander Keirinckx (1600-1652) **94**

Godert Kerckrinck (1577-1645) **62, 64**

Thomas de Keyser (1596-1667) **143, 145, 151**

Gottfried Kneller (1646-1723) **217**

Philips Koninck (1619-1688) **82**

Salomon Koninck (1609-1656) **82, 91**

Marten Kretzer (ca. 1598-na 1654) **93**

Jan Harmensz Krul (ca. 1602-1646) **216**

L

Pieter Lastman (1583-1633) **19, 31, 46, 111-112, 116, 121-122, 125, 139, 210-211**

Nicolaes Lauwers (1600-1652) **136**

Ameldonck Leeuw (1604-1647) **23, 63, 108**

David Leeuw (1631/'32-1703) **29, 33-34, 61, 63, 143, 146**

Dirck Jacobsz Leeuw (1614-1652) **10, 29-30, 33-34, 60, 63, 144-146**

Baron van Lelienroth **225**

Paulus Lesire (1611-in of na 1654) **42**

Johan de Liefde (vermoedelijk 1619-1673) **161**

Jan Lievens (1607-1674) **21-23, 32, 42, 118, 200, 210, 215-217**

Jacob van Loo (1614-1670) **16-17, 82, 93-94, 113-114, 152, 197**

Geertruyt van Loon (1600-1675) **34-35, 64, 146**

Jarich Lubberts (?-in of voor 1647) **63**

M

Nicolaes Maes (1634-1693) **100, 102**

Karel van Mander (1548-1606) **105**

Titus Manlius Torquatus (4e eeuw v. Chr.) **123-124**

Raffaele Mansi (ca. 1744-1839) **100**

Jacoba Martens Lampsins (1613/'14-1667) **78**

Maria de' Medici (1575-1642) **122, 126**

Roelandt de la Meer (1628-in of voor 1710) **17**

Pieter Meffert (ca. 1595-1663) **168**

Roelof Meulenaer (1618/'19-1691) **74, 153-154, 158, 205**

Jan Meures **93**

Francisco Mollo **100**

Claes Moyaert (1591-1655) **116**

Agatha Munter (1632-1687) **175**

N

Jacob Pietersz Nachtglas (1577-1654) **166-167**

Pieter Nason (1612-ca. 1689) **155**

Maria Amalia van Nassau-Dietz (1689-1771) **224-225**

Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679) **62, 70, 202**

Aert van Nes (1626-1693) **161-163**

Pieter Nolpe (1613/'14-ca. 1652/'53) **124**

Anna Maria van der Nutt (1622-1686) **158**

O

Anthony Oetgens van Waveren (1585-1658) **92**

Frans Oetgens van Waveren (1619-1659) **12, 91-92, 168**

Joan Oetgens van Waveren (1613-1670) **92, 169**

Nicolaes Oetgens van Waveren (1622-1684) **92, 168**

Anna Maria Ooms **100**

Henriëtte Catharina van Oranje (1637-1708) **13**

Willem III van Oranje (1650-1702) **224**

Frederik Hendrik van Oranje-Nassau (1584-1647) **12, 70-71, 104, 109, 111, 211, 222, 225**

Louise Henriëtte van Oranje-Nassau (1627-1667) **13, 109, 222**

Jürgen Ovens (1623-1678) **94, 118, 157, 200**

P

Camilla Parensi (1768-1836) **100, 102**

Carlo Parensi **102**

Gaspar Parensi **102**

Giacomo Giuseppe Parensi (1682-1763) **102**

Gisberto Parensi (1691-?) **102**

Jacoba Lucia Parensi **102**

Jeronimo Parensi (Girolamo Parensi) (1644-1713) **4, 100, 102**

Maria Parensi **102**

Maria Anna Parensi (ca. 1709-1796) **102**

Paolo Parensi **102**

Paolo Antonio Parensi (1688-1749) **102**

Chrispijn van de Passe (1594/'95-1670) **109**
 Reinier van Persijn (ca. 1614-1668) **67**
 Nicolaes Eliaszn Pickenoy (1588-1650/'56) **65, 91, 143, 145, 151, 165, 167**
 Maria Pieters **175**
 Plutarchus (45 n. Chr.-120 n. Chr.) **82**
 Paulus Pontius (1603-1658) **117**
 Jan Pynas (1581/'82-1631) **91**

Q

Chrispijn van den Queborn (1604-1652) **109**
 Artus Quellinus (1609-1668) **82, 85, 93, 95-97, 99**
 Erasmus Quellinus II (1607-1678) **95**
 François Du Quesnoy (1597-1643) **95**
 Adriana Quina (1611-1684) **154, 158**
 Jacob Quina (1621-1680) **154, 158**

R

Margaretha van Raephorst (1625-1690) **63-64**
 Rafaël (1483-1520) **32, 131, 213**
 Frans Pietersz Reael (1618-1669) **168**
 Pieter Jansz Reael (1569-1643) **65, 167-168**
 Rembrandt (1606-1669) *passim*
 Constantijn van Renesse (1626-1680) **207**
 Maria Rey (1630/'31-1703) **74, 153-154, 158**
 Peter Paul Rubens (1577-1640) **56, 67, 106, 109-110, 117, 121, 126, 129, 133, 136-137, 139, 141, 178**
 Jan Ruyscher (1625-1674/'75) **207**
 Willem van Ruytenburch (1600-1657) **170**
 Michiel Adriaensz de Ruyter (1607-1676) **14, 76, 78, 122, 160, 162-163, 180, 202**

S

Joachim von Sandrart (1606-1688) **23, 65, 91, 109, 121, 143, 165, 208, 212**
 Dirck Dircksz Santvoort (1610-1680) **143, 146, 151**
 Salomon Savery (1593/'94-1683) **90**
 Erasmus Scharlaken (ca. 1610-?) **74, 150**
 Dirk Schelte (1639-1715) **100**
 Cornelis Schut (1597-1655) **131**
 Scipio (236 v. Chr.-183 v. Chr.) **195**
 Jan Six (1618-1700) **69, 84-85, 221**
 Wigbold Slicher (1627-1718) **78, 159-160**
 Frederik Sluijsken (1644-1710) **75-76, 79, 155**

Willem Sluijsken (1618-1678) **76**
 Amalia van Solms (1602-1675) **9, 12-13, 70, 109, 117, 222**
 Cornelia Dircxs Spiegel (1606-1646) **77-78, 99**
 Elbert Spiegel (1600-1674) **77-78, 203**
 Elisabeth Spiegel (1628-1707) **78, 159-160**
 Geertruijt Dircxs Spiegel (1601-1661) **76**
 Hendrick Spiegel (1606-1646) **59**
 Hendrick Dircxs Spiegel (1598-1667) **77**
 Willem Strijcker (1602/'03-kort na 1673) **17, 93, 95, 197**
 Govert Suys (ca. 1610-1671) **172**
 Jochem Hendriksz Swartenhont (ca. 1566-1627) **74**

T

Antonio Tempesta (1555-1630) **119**
 Niccolò Andrea Tensini **100**
 Ingitta Thoveligh (ca. 1620-1651) **11-12, 67**
 Titiaan (ca. 1487-1576) **50, 83, 213**
 Anna Maria Trip (1652-1681) **125-126, 130, 160**
 Cecilia Trip (1660-1728) **160**
 Hendrick Trip (1607-1666) **160**
 Laurens Trip (1662-?) **160**
 Margaretha Trip (1640-1714) **125-126, 130, 160**
 Cornelis Tromp (1629-1691) **15, 163, 180**
 Margaretha Tulp (1634-1709) **69, 84-85, 157**
 Nicolaes Tulp (1593-1674) **69**

U

Hendrick Uylenburgh (ca. 1587-1661) **9-11, 21-23, 25-27, 29, 32-34, 41, 49, 62-63, 70-71, 144-146, 165**
 Saskia van Uylenburgh (1612-1642) **10, 26-28, 144, 185, 209, 211**
 Joannes Uytenbogaert (1608-1680) **203**

V

Wallerant Vaillant (1623-1677) **152**
 Werner van den Valckert (1580/'85-in of na 1627) **143**
 Giorgio Vasari (1511-1574) **120**
 Otto van Veen (1556-1629) **119**
 Willem van de Velde de Jonge (1633-1707) **122, 162**

Rombout Verhulst (1624-1698) **82, 93**
 Lambert Visscher (ca. 1633-na 1690) **163**
 Elisabeth de Vlaming van Oudtshoorn (1600-1669) **77**
 Jan Gillisz van Vliet (1605-1668) **22-23, 210-212, 215, 217, 220**
 Jan Claesz van Vlooswyck (1571-1652) **166**
 Joost van den Vondel (1587-1679) **13, 69, 82, 84-91**
 Catharina van der Voort (1622-1674) **159, 161**
 Cornelis van der Voort (1576-1624) **143, 145**
 Jan van der Voort (1626-1678) **159, 161**
 Willem van der Voort (1619-1683) **159**
 Jan Vos (ca. 1610-1667) **82, 86-89, 91, 93, 96, 169**
 Loef Vredericx (1590-1668) **145**

W

Maria van der Waeyen (1622-1682) **76**
 Otto van der Waeyen (1648-1686) **79, 155-156**
 Jan Baptist Weenix (1621-ca. 1660) **124**
 Claes Baltensz van de Wiele (1595-1672) **174**
 Joris de Wijse (1621-ca. 1665) **89-91**
 Gideon de Wildt (1624-1665) **161**
 Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/'14-1654) **109, 111, 129**
 Jacob Willekens (1564-1649) **166**
 Leonard Winnincx (1616-1691) **78-79**
 Hans Witdoeck (ca. 1615-in of na 1642) **137**
 Cornelis Jansz Witsen (1605-1669) **169**
 Emanuel de Witte (1617-1692) **82**
 Daniel Wittius (1583-1650) **67**
 Augustyn Wtenbogaert (1577-1655) **170-171**
 Johannes Wtenbogaert (1557-1644) **171**
 Pieter Wtenbogaert (1582-1660) **65, 146, 171**

Z

Willem van der Zaan (1621-1669) **161**
 Gerard Pietersz van Zijl (1607/'08-1665) **93-94**

Bruikleengevers

Aken	Suermondt-Ludwig-Museum	London	The British Museum
Amsterdam	Academie van Bouwkunst Antiquariaat Schuhmacher Koninklijke Philips N.V. Collectie Six Vereenigde Doopsgezinde Gemeente Amsterdam Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen Stichting Protestantse Kerk Amsterdam Rijksmuseum Amsterdam Stadsarchief Amsterdam Stichting P. en N. de Boer	Lucca	The National Gallery Polo Museale Regionale della Toscana - Musei Nazionali di Lucca
Antwerpen	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	München	Staatliche Graphische Sammlung
Berlijn	Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett	New York	The Leiden Collection
Birmingham	The Barber Institute of Fine Arts	Parijs	École Nationale Supérieure des Beaux-Arts Fondation Custodia, Collectie Frits Lugt Musée du Louvre
Braunschweig	Herzog Anton Ulrich-Museum	Potsdam	Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
Den Haag	Het Mauritshuis	Rijswijk	Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
Dordrecht	Dordrechts Museum	Rotterdam	Museum Boijmans Van Beuningen
Frankfurt a.M.	Städel Museum	Utrecht	Museum Catharijneconvent
Gouda	Museum Gouda	Wenen	Akademie der bildenden Künste – Kupferstichkabinett Albertina
Greenwich	National Maritime Museum	Zeist	Van de Poll-Wolters-Quina Stichting
Groningen	Groninger Museum	Verenigd Koninkrijk	The Royal Collection / H.M. Queen Elizabeth II The Kremer Collection Schroeder Collection
Haarlem	Teylers Museum	Particuliere bruikleengevers in binnen- en buitenland die anoniem wensen te blijven	
Hamburg	Hamburger Kunsthalle		
Karlsruhe	Staatliche Kunsthalle		
Kassel	Museumslandschaft Hessen Kassel		
Keulen	Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud		
Kingston	Queen's University, Agnes Etherington Art Centre		
Leiden	Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Universitaire bibliotheken Leiden		

Fotoverantwoording

De beeldbestanden zijn afkomstig van de bij de afbeeldingen vermelde verzamelingen.

Antwerpen, KMSKA, Lukas-Art in Flanders vzw. / Rik Klein Gotink: **afb. 208**

Berlijn, bpk/Kupferstichkabinett, SMB / Dietmar Katz: **afb. 245, 284**

Berlijn, bpk/Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders: **afb. 6, 238, 272**

Cambridge (Mass.), Imaging Department © President and Fellows of Harvard College: **afb. 244, 305**

Delft, Studio i2 - op aanwijzingen van Herman Colenbrander: **afb. 216**

Dessau-Wörlitz, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Picture Archive / Heinz Frässdorf: **afb. 131**

Dresden, bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden: **afb. 239**

Dresden, bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Elke Estel / Hans-Peter Klut: **afb. 125**

Florence, SCALA: **afb. 92**

Hamburg, bpk/ Hamburger Kunsthalle / Christoph Irrgang: **afb. 145, 260, 278, 279**

Karlsruhe, bpk / Staatliche Kunsthalle / Annette Fischer / Heike Kohler: **afb. 192**

Keulen, Rheinisches Bildarchiv: **afb. 33**

Londen, Historic England Archive: **afb. 187**

Londen, Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2017: **afb. 45, 66, 317**

München, Alte Pinakothek / Blauel/ Gnam - Artothek: **afb. 228**

München, bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen: **afb. 12, 57, 228**

Parijs, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris: **afb. 237**

Potsdam, ©SPSG / Daniel Lindner: **afb. 226**

Potsdam, ©SPSG / Jörg P. Anders: **afb. 85**

Potsdam, ©SPSG / Roland Handrick: **afb. 321**

Rennes, ©MBA, Dist. RMN-Grand Palais / Jean-Manuel Salingue: **afb. 257**

Rotterdam, Studio Tromp: **afb. 200**

USA/Bridgeman Images: **afb. 25, 42**

Zürich, SIK-ISEA / Philipp Hitz: **afb. 98, 99**

Margriet van Eikema-Hommes en Jonathan Gration: **afb. 150**

René Gerritsen: **afb. 9, 14, 38, 46, 117, 194, 197, 198, 214, 221, 223, 297**

Anne Gold: **afb. 107, 128**

Dana Greene: **afb. 59**

Niels den Haan: **afb. 105**

Ruben de Heer: **afb. 24**

Dag A. Ivarsøy: **afb. 253**

Marten de Leeuw: **afb. 275, 316**

Dirk Meßberger: **afb. 63**

Wim Ruigrok: **afb. 166**

Michiel Elsevier Stokmans: **afb. 20**

Margareta Svensson: **afb. 21, 97, 183**

Colofon

Dit boek verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling *Ferdinand Bol en Govert Flinck. Rembrandts meesterleerlingen*, gehouden van 13 oktober 2017 t/m 18 februari 2018 in Museum Het Rembrandthuis en het Amsterdam Museum.

Uitgave
WBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
www.wbooks.com
i.s.m.
Museum Het Rembrandthuis
info@rembrandthuis.nl
www.rembrandthuis.nl
en
Amsterdam Museum
info@amsterdammuseum.nl
www.amsterdammuseum.nl

REDACTIE
Norbert Middelkoop

EINDREDACTIE
Norbert Middelkoop, Leonore van Sloten en Patrick Larsen

VERTALING
Lynne Richards, Philip Clarke

BEELDREDACTIE
Joyce Edwards en Véronique van Stokkom,
fotoafdeling Amsterdam Museum

BASISONTWERP
Marinka Reuten

VORMGEVING
Marinka Reuten en Tjeerd Dam

© 2017 WBOOKS / Museum Het Rembrandthuis / Amsterdam Museum

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.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.
© c/o Pictoright Amsterdam 2017.

ISBN 978 94 625 8221 7 (Nederlands)
ISBN 978 94 625 8237 8 (Engels)
NUR 646

De publicatie werd mede mogelijk gemaakt dankzij financiële ondersteuning van:
Broere Charitable Foundation
Johnny van Haeften Old Master Paintings
Bijl - Van Urk Master Paintings b.v.
The Weiss Gallery
Naumann Ltd. 19th-Century and Master Paintings
Richard Green Fine Paintings
Haboldt & Co. Old Master Paintings and Drawings
Fergus Hall Master Paintings
Salomon Lilian Dutch Old Master Paintings
Cabinet Turquin
Rafael Valls Old Master Paintings

De tentoonstelling is mede mogelijk gemaakt door de rijksoverheid; de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed heeft namens de Minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap een indemniteitsgarantie toegekend.

BankGiroLoterij
WIN MEER, BELEEF MEER


PRINS BERNHARD
CULTUURFONDS
Nieske Fonds

M
mondriaan
fonds

FONDS 21
ZABAWAS


Turing
Foundation

VSbfonds,
iedereen doet mee


Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap

amsterdam marketing


PORSCHE
Porsche Centrum Amsterdam

rai
AMSTERDAM

SmeetsGybels


KLM


NH COLLECTION
AMSTERDAM • DOELEN

 **BOOKS**

 **MUSEUM
HET REMBRANDTHUIS**

 **AMSTERDAM
MUSEUM**

Ruim vierhonderd jaar geleden werden Govert Flinck (1615-1660) en Ferdinand Bol (1616-1680) in Kleef en Dordrecht geboren. Na een eerste opleiding tot schilder verhuisden zij omstreeks hun twintigste levensjaar naar Amsterdam. Hier rondden zij hun leertijd af bij Rembrandt, die zich in deze jaren op het toppunt van zijn roem bevond. Hoewel zowel Flinck als Bol na hun leertijd al snel tot de meest succesvolle schilders van Amsterdam behoorden en daarin zelfs Rembrandt overtroefden, zijn zij na hun dood in de schaduw van hun beroemde leermeester beland. Om Bol en Flinck te eren hebben Museum Het Rembrandthuis en het Amsterdam Museum de handen ineen geslagen, met als resultaat een omvangrijke dubbeltentoonstelling en deze publicatie, waarin de beide kunstenaars worden geportretteerd en met elkaar worden vergeleken.

Als gevorderde leerlingen namen zij deel aan het productieproces in Rembrandts werkplaats en maakten zich zo zijn stijl eigen. Nadat zij zich als zelfstandig kunstenaar hadden gevestigd, werkten zowel Flinck als Bol nog enige jaren in Rembrandts stijl, om zich daarna in een andere, meer classicistische richting te ontwikkelen. Flinck ontpopte zich als een ware virtuoos die in meerdere schilderstijlen kon werken. Bol hield langer vast aan wat hij van Rembrandt had geleerd en ontwikkelde pas rond 1650 een helderder kleurenpalet en een gladdere schildertrant. Bovendien produceerde hij, als enige van Rembrandts leerlingen, een aanzienlijk grafisch oeuvre.

In dit rijk geïllustreerde boek zijn de nieuwste inzichten over Govert Flinck en Ferdinand Bol geboekstaafd, in zowel langere essays als korte bijdragen over deelonderwerpen. Deze geven een fascinerend inzicht in hun leven en werk, van de leertijd bij Rembrandt tot hun grote successen als zelfstandige meesters die uitblonken in grote historiestukken en elegante portretten. Niet alleen wordt ingegaan op hun uitzonderlijke artistieke talent maar ook op de familiebanden en sociale netwerken die bepalend waren voor hun succes. Bol en Flinck ontvingen eervolle opdrachten, zowel van particulieren en vorsten als van stedelijke instellingen, waaronder de schutterij en het stadhuis. Speciaal voor de tentoonstelling werden zo'n vijftien schilderijen van Bol en Flinck gerestaureerd. Tekst en beeld maken dit boek dan ook tot een waardevol bezit voor de liefhebber.

