Alfred Bader

Alfred Bader Fine Arts - Painting File

Poelenburgh

1967-2005

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT, Frankfurt a. Main, Schaumainkai 2.

Exhibition: Adam Elsheimer, December 1966 - January 1967

Name of the owner: Dr. Alfred Bader

Address: Aldrich Chemical Company, Inc.
2371 North 30th Street, Milwaukee, Wisconsin 53210

Name of the artist: Poelnburgh

Title of the work: Hlg.Christophoros

Medium (Oil on Copper, canvas, wood. - Gouache etc.) _____

Is the work signed and dated, and if so, where? _____

Size: Hight: _____
Width: _____

Provenance: _____

Exhibitions in which the work has already figured: _____

Can you provide us a photograph of the work? _____

May the Städelsches Kunstinstitut photograph the work? _____

May it be reproduced in the catalogue? _____

Exact form in which the lender's name should appear in the catalogue _____

Value of insurance _____

Date: _____ Signed: _____

THE MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS

201 East 24th Street, Minneapolis 4, Minnesota Telephone: FEderal 5-4256 Cable address: Minnart

Office of the Director

28 Feb 64.

Dear Alfred,

The Battle-piece seems surely Neapolitan of a kind that is called early Salvator Rosa and is a standard product. This one might be a copy of the period; it certainly isn't Salvator, I hope!

The male 19th c portrait is very provincial Lawrence. The English portrait is rather better and should be identifiable - a little more provincial than Hudson or Wm. Hoare. Why not try the National Portrait Gallery, London WC1 or Professor Ellis Waterhouse, The Barber Institute, Birmingham 15, England.

No use trying me on Dutch - the old lady is just an old lady to me (drunk? why is she burning herself!); the moonlight

PTO

scene looks lovely & more my idea of Bolemburg than Eliheimer, a nice picture.

With all fond wishes,

Yours,

Tony

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

Herrn Dr. Alfred Bader
2961 North Shepard Avenue
Milwaukee 11, Wisconsin

22.9.66.

Sehr geehrter Herr Dr. Bader,
Herr Professor Gerson sagte mir, dass Sie ein Gemälde von Poelenburgh "Der heilige Christophoros" besitzen, das sich ein zweitesmal in der Sammlung De Boer befindet. Würden Sie so freundlich sein, uns ein Foto nach dem Bild zu schicken? Es interessiert uns im Zusammenhang mit der Elsheimer-Ausstellung, die wir vorbereiten.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Jutta Held

(Dr.Jutta Held)

6 FRANKFURT/M S 10 · DÜRERSTRASSE 2 · RUF 612898 · POSTSCHECK 17373 FFM

28. September 1966

Frau
Dr. Jutta Held
Staedelsches Kunstinstitut
Duererstrasse 2
6 Frankfurt/Main S 10 - Germany

Sehr geehrte Frau Dr. Held,

in Beantwortung Ihres Schreibens vom 22. September lege ich Foto meines kleinen Bildes bei; leider ist das Foto nicht besonders gut, da es eine Vergroesserung ist.

Ich kaufte dieses Bild von der Witwe von Herrn Professor G.S.Hoogewerf, der es Elsheimer genannt hatte, aber schon Herr Professor Ulrich Middeldorf, der mich auf dieses Bild aufmerksam machte, sagte mir, dass er es fuer einen fruehen und aussergewoehnlichen Poelenburgh haelt.

Das Bild von Herrn Pieter de Boer ist abgebildet im Singer-Museum-Katalog 1963, Modernen Van Toen, Abbildung Nr. 62, Katalog Nr. 130; und in Farben in einem Artikel in Connaissance des Art 163, 88 (September 1965). Das De Boer-Bild zeigt weniger Details im Hintergrund und im Vordergrund und ist in den Farben viel silbriger als mein Bild.

Als ich mein Bild im Sommer 1963 Herrn Dr. Gerson zeigte, fragte er mich, ob wir uns nicht am folgenden Sonntag mit Herrn De Boer im Singer Museum treffen koennten, da er die beiden Bilder vergleichen wollte, und das taten wir auch. Herr De Boer bemerkte, dass sein Bild ganz offensichtlich das bessere waere, da sein Bild monogrammiert ist, worauf Herr Dr. Gerson bemerkte, dass manche Bilder Monogramme brauchen und meines wohl das bessere waere.

Ich komme mehrere Male im Jahr nach Deutschland und wenn Sie sich einmal das Bild im Original anschauen moechten, waere es leicht fuer mich, dieses kleine Bild in meiner Aktentasche mitzunehmen.

Freundliche Gruesse

Ihr

Dr.Alfred Bader

Anlage

2[illegible]. September 1966

Frau
Dr. Jutta Held
Staedelsches Kunstinstitut
Duererstrasse 2
6 Frankfurt/Main S 10 - Germany

Sehr geehrte Frau Dr. Held,

in Beantwortung Ihres Schreibens von 29. September lege ich Foto meines kleinen Bildes bei; leider ist das Foto nicht besonders gut, da es eine Vergroesserung ist.

Ich kaufte dieses Bild von der Witwe von Herrn Professor O.S.Poorwerf, der es Elsheimer genannt hatte, aber schon Herr Professor Ulrich Middeldorf, der mich auf dieses Bild aufmerksam machte, sagte mir, dass er es fuer einen fruehen und aussergewoehnlichen Poelenburgh haelt.

Das Bild von Herrn Pieter de Boer ist abgebildet im Singer-Museum-Katalog 1963, Modernen Van Toen, Abbildung Nr. 62, Katalog Nr. 130; und in Farben in einem Artikel in Connaissance des Art 163, [illegible] (September 1965). Das De Boer-Bild zeigt weniger Details im Hintergrund und im Vordergrund und ist in den Farben viel silbriger als mein Bild.

Als ich mein Bild im Sommer 1963 Herrn Dr. Gerson zeigte, fragte er mich, ob wir uns nicht am folgenden Sonntag mit Herrn De Boer im Singer Museum treffen koennten, da er die beiden Bilder vergleichen wollte, und das taten wir auch. Herr De Boer bemerkte, dass sein Bild ganz offensichtlich das bessere waere, da sein Bild monogrammiert ist, worauf Herr Dr. Gerson bemerkte, dass manche Bilder Monogramme brauchen und meines wohl das bessere waere.

Ich komme mehrere Male im Jahr nach Deutschland und wenn Sie sich einmal das Bild im Original anschauen moechten, waere es leicht fuer mich, dieses kleine Bild in meiner Aktentasche mitzunehmen.

Freundliche Gruesse

Ihr

Dr. Alfred Baker

Enclare

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

Herrn Dr. Alfred Bader
Aldrich Chemical Company, Inc.
2371 North 30th Street
Milwaukee, Wisconsin 53210

22.10.66.

Sehr geehrter Herr Dr. Bader,

haben Sie vielen Dank für Ihren Brief vom 6. 10. Wir freuen uns sehr, dass Sie bereit sind, Ihr Bild zu unserer Ausstellung zur Verfügung zu stellen.
Die Versicherung würde natürlich das Städelsche Kunstinstitut übernehmen. Die Ausstellung soll vom 2.Dezember 1966 bis 31.1.1967 dauern. Ich lege Ihnen Fragebögen ein und wäre Ihnen dankbar, wenn Sie sie ausfüllen und uns ein Exemplar zurücksenden würden.

Mit freundlichen Grüssen,
Ihre
Julia Held

P.S. Das Foto Ihres zweiten Bildes hat mich sehr interessiert. Doch bin ich nicht Experte genug, um zu entscheiden, ob die Figuren von Poelenburgh sein können. Vielleicht fragen Sie am besten einmal Herrn Professor Dr. Marcel Röthlisberger, der an der Universität in Los Angeles ist. Er arbeitet, soviel ich weiss, über Poelenburgh.

J. H.

6 FRANKFURT/M S 10 · DÜRERSTRASSE 2 · RUF 612898 · POSTSCHECK 17373 FFM

10. November 1966

Frau
Dr. Jutta Held
Staedelsches Kunstinstitut
Dueererstrasse 2
6 Frankfurt/M. S 10 - Germany

Sehr geehrte Frau Dr. Held,

Mit besten Danke bestaetige ich heutigen Erhalt Ihres werten Schreibens vom 22. Oktober, das sich mit meiner letzten Brief gekreuzt hat.

Beiliegend finden Sie den Fragebogen ueber mein kleines Bild, welches ich plane, am Freitag abend, den 25. November nach Frankfurt zu bringen.

Freundliche Gruesse

Ihr

Alfred Sauer

Anlage

6. Oktober 1966

Frau
Dr. Jutta Held
Staedelsches Kunstinstitut
Duererstrasse 2
6 Frankfurt/Main S 10 - Germany

Sehr geehrte Frau Dr. Held,

herzlichen Dank fuer Ihren werten Brief vom 3. Oktober.

Selbstverstaendlich wuerde ich gerne meinen Poelenburgh Ihrer Ausstellung leihen, nur sind meine Reiseplaene fuer meine naechste Reise nach Europa noch nicht ganz perfekt. Ich werde entweder in der letzten Woche im November oder der ersten Woche im Dezember kurz nach Frankfurt kommen. Genau wann beginnt Ihre Ausstellung? Das Bild ist natuerlich so klein, und in einem festen Rahmen, so dass selbst Luftfracht nicht teuer sein wuerde, nur wuerde ich Sie bitten, das Bild zu versichern, da meine Versicherung weder Transport noch Ausstellung deckt.

Interessant waere es natuerlich, beide Bilder in Ihrer Ausstellung zu haben und ich moechte Sie noch darauf aufmerksam machen, dass Herr Dr. Walther Bernt mir sagte, dass noch eine dritte Fassung dieses Sujet's sich in einer Stuttgarter Privatsammlung befindet. Sicher wird Herr Dr. Walther Bernt, Mottlstrasse 13, Muenchen, Ihnen den Namen des Sammlers nennen koennen.

Ich besitze noch ein Bild, dessen Foto beiliegt, wo die Landschaft von Wilhelm de Heusch ist und Herr Dr. Bernt, gemaess beiliegender Expertise meint, dass die Figuren von Poelenburgh sind. Ich bin nicht ganz sicher, ob das stimmt, da ich das Gefuehl habe, dass Poelenburgh ein etwas besserer Zeichner war, und vielleicht sind doch die Figuren von Wilhelm de Heusch selbst.

Freundliche Gruesse

Ihr

Dr. Alfred Bader

7. Dezember 1966

Fraeulein
Dr. Jutta Held
Staedelsches Kunstinstitut
Duererstrasse 2
6 Frankfurt/Main S 10 - Germany

Liebes Fraeulein Dr. Held,

in denke noch immer an die zwei schoenen Stunden, in denen wir ueber Bilder plauderten und ich hoffe, dass die Adam-Elsheimer-Ausstellung wirklich sich nach Ihren Wuenschen und Hoffnungen entfaltet hat.

Hoffentlich waren Sie mir nicht boese, dass ich Sie dann noch die folgende Woche mit einer Anfrage ueber ein spanisches Bild ueberfallen habe. Leider konnte ich Sie dann spaeter letzte Woche nicht mehr telefonisch erreichen, aber je mehr ich mir das Foto des Bildes anschaue, das ein Selbstportrait von El Greco sein soll, desto weniger glaube ich, dass es wirklich ein El Greco ist. Was halten Sie von diesem Bild?

Da Sie jetzt wohl die Moeglichkeit gehabt haben werden, sich die beiden St. Christophers in Ruhe anzuschauen, waere ich natuerlich neugierig, welches dieser beiden Bilder Ihnen besser gefaellt. Ich selbst bin der, hoffentlich richtigen, Ansicht, dass es sich bei beiden Bildern um eigenhaendige Werke Poelenburghs handelt.

Mit herzlichen Gruessen verbleibe ich

Ihr

Alfred Bader

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

Herrn Dr. Alfred Bader
Aldrich Chemical Company, inc.
2371 North 30th Street
Milwaukee, Wisconsin 53210

11.11.66.

Sehr geehrter Herr Dr. Bader,

es freunt mich sehr, dass Sie uns Ihrem Poelenburgh nun bringen wollen! Sie können gern am 25. November auch noch abends zum Städelschen Kunstinstitut kommen. Eventuell müssten Sie, falls schon abgeschlossen ist, an der Gartenpforte von Dürerstrasse 2 schellen (wenn nicht gleich geöffnet wird, macht der Pförtner gerade seine Aufsichtsrunde). Ich gebe Ihnen aber auf alle Fälle auch meine Privatadresse an: Letzter Hasenpfad 25.
Die Versicherungspolice werden Sie in den nächsten Tagen bekommen.

Mit freundlichen Grüssen,
Ihre

Jutta Held

(Dr. Jutta Held)

Bild von Poelenburgh, Hlg. Christophorus heute erhalten.

FFM. 25. 11. 66

i. A.
Jutta Held
(Dr. J. Held)

.66/11

6 FRANKFURT/M S 10 · DÜRERSTRASSE 2 · RUF 612898 · POSTSCHECK 17373 FFM

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

Herrn Dr. Alfred Bader
Aldrich Chemical Company, Inc.
2371 North 30th Street
Milwaukee, Wisconsin 53210

9.11.66.

Sehr geehrter Herr Dr. Bader,

hoffentlich können wir nun Ihr Bild zu unserer Ausstellung wirklich bekommen, denn ich habe es nun schon in den Katalog aufgenommen, der bereits in Druck ist. Würden Sie so freundlich sein, uns die Fragebögen möglichst bald zurückzusenden, damit wir die Angaben noch werwerten können. Auch den Versicherungswert müssten wir nötig wissen. Würden Sie uns bitte auch mitteilen, ob Sie das Bild selbst bringen können, oder es per Luftfracht schicken wollen? (ich fürchte, unser Englisch auf dem Transport-Rundschreiben war mißverständlich). Es würde mich sehr freuen, wenn Sie zur Eröffnung der Ausstellung am 2. Dezember kommen könnten!

Mit freundlichen Grüssen,
Ihre

Jutta Held

(Dr. Jutta Held)

6 FRANKFURT/M S 10 · DÜRERSTRASSE 2 · RUF 612898 · POSTSCHECK 17373 FFM

15. November 1966

Frau
Dr. Jutta Held
Staedelsches Kunstinstitut
Duererstrasse 2
6 Frankfurt/M. S 10 - Germany

Sehr geehrte Frau Dr. Held,

ich plane, am Freitag, den 25. November in Marl bei Gelsenkirchen zu sein, dann am Freitag nachmittag einen Schnellzug von Duesseldorf nach Frankfurt zu nehmen, den kleinen Christopherus beim Portier Ihres Institutes abzugeben und dann um 20.45 Uhr von Frankfurt nach Zuerich zu fliegen.

Darf ich Sie bitten, Ihrem Pfoertner mitzuteilen, dass er mich erwarten soll, da es wahrscheinlich nicht gerade jeden Abend passiert, dass ein Fremder ihm ein Bild in die Hand druecken will.

Sehr gerne wuerde ich bei Ihrer Feier am 2. Dezember teilnehmen, aber leider wird mir das durch meine Reiseplaene unmoeglich sein.

Mit freundlichen Gruessen aus Amerikas deutscher Stadt, verbleibe ich

Ihr

Alfred Bader

Das Frankfurter Städel in neuem Licht

Zum 150. Jahrestag seiner Gründung wurde der Wiederaufbau vollendet

Am 2. Dezember 1816 starb in Frankfurt der Handelsmann Johann Friedrich Städel. Schon am 15. März 1815 hatte er in der letzten Fassung seines Testamentes festgelegt, seine Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen, Kupferstichen und Kunstbüchern sowie sein Barvermögen, Bedeutendes für die Grundlage eines „zum Besten hiesiger Stadt und Bürgerschaft zu errichtenden, mit Leben zu erfüllenden Städelschen Kunstinstituts" sein.

Mit dem Ableben des Stifters begann eine Geschichte des Instituts, die gestern den 150. Jahrestag seiner Gründung festlich beging. Städel war ein Mann der Aufklärung und erfolgreicher Transaktionen gewesen, nach Straßburg und Paris. Es muß ihn bedrückt haben, daß nach dem langsamen Öffnen des ehemals französischen Stadtes Frankfurt nicht [illegible] finden war. Er hat mit seinem Codicillus einvernehmlich [illegible] Stiftungszweck zwei Zeit [illegible] Das Beispiel [illegible] Museum ist später entstanden [illegible] die Münchner Glyptothek, Englands Nationalgalerie konnte erst 1832 eröffnet werden.

Die Geschichte des Städels ist nicht gefahrlos gewesen. Anfechtung der Stiftung in den ersten Jahren nach der Gründung, langsamer Verfall des Stiftungsvermögens — das alles hat die glanzvolle Entwicklung nicht aufhalten können. Das Haus am Frankfurter Schaumainkai hat sich zu einer der bedeutendsten Galerien Europas entwickeln können. Die Breite der Sammlungen geht von den altitalienischen Gemälden bis in die jüngste Gegenwart, reicht von den Altdeutschen bis zu den Impressionisten.

Das Museum hat immer seine treue Schar von Freunden gehabt, die den Charakter einer großen Privatsammlung besonders zu schätzen wußten. Es ist von seinen Anfängen her eine sehr bürgerliche und durch und durch demokratische Institution geblieben. Kein Direktor ist, allmächtiger Alleinherrscher, sondern ein Gremium von fünf Administratoren leitet die Geschicke des Hauses. Sie haben dafür gesorgt, daß der Stiftungscharakter — der Unabhängigkeit von Stadt, Bund und Land sicherte — bis heute gewahrt wurde. Man wird dem Land Hessen und der Stadt Frankfurt danken müssen, daß sie in der jetzigen Notzeit dafür gesorgt haben, den Wiederaufbau abschließen zu können. Benno Reifenberg als Vorsitzender der Administration konnte vor nahezu tausend Teilnehmern bei Festveranstaltung den Abschluß der Wiederaufbauarbeiten bekanntgeben und den neuen Säle offnen. Mit diesen neuen [illegible] ist das Städel zwanzig Jahre Kriegsende wieder neu erstanden. [illegible] zuletzt auf Grund der stillen, aber [illegible] Kärrnerarbeit seines jetzigen Direktors, Professor Dr. Ernst [illegible]ger.

[illegible]nkfurt ist reicher und schöner [illegible]en.

[illegible] Galerieräume für die Gemälde des [illegible]und 20. Jahrhunderts waren unter Leitung von Georg Swarzenski während des Ersten Weltkrieges fertiggestellt worden. Der damalige Entwurf [illegible] alle Zeichen der modernen Musealtechnik, hat sich aber trotz des [illegible]en Willens der Erbauer als höchst [illegible]befriedigend erwiesen. Die entschei[illegible]de Neuerung gegenüber den Museumsbauten des 19. Jahrhunderts war Veränderung der Oberlichter. Lichtmark dürfte in Hamburg der erste gewesen sein, der von den bis dahin üblichen Glasflachdecken abging und an [illegible]re Stelle hohe Laternen setzte, die das [illegible]gesamte von seitlichen Fenstern empfangen und nach unten leiten sollten. (Die Lösung ist in dem fast gleichzeitig entstandenen Wiesbadener Museumsbau ebenfalls übernommen worden.) Sehr einseitig hat sich jedoch erwiesen, daß der gewünschte Erfolg — möglichst viel und lange Tageslicht für die Räume zu erhalten — auf diesem Wege nicht zu erreichen war. Die Abtreppungen unter den Laternen schluckten mehr Licht, als durch die größere Fensterfläche eingestrahlt wurde, zumal die Stufen auch noch dunkel gehalten waren; außerdem gab es, je nach Sonnenstand, größere Schattenflächen auf den Hangewänden, die von oben nach unten greifend, sich auf die Bilder senkten. Es konnte so die größere und unbewußt auch den Besucher irritierende Lichtführung entstehen, daß in Bodennähe die Helligkeit am stärksten, am Oberteil der Wand jedoch schwächer war.

Mißlicher noch wirkte sich aber die architektonische Seite aus. Die Räume wirkten immer unproportioniert, da sich die Laternen nicht in den Raum optisch verbinden wollten, sondern wie aufgesetzt wirkten; das Verhältnis von Höhe zu Raumbreite wirkte gestört. (Vermutlich — was jedoch nicht nachweisbar ist — haben die Schöpfer dieser Museumsarchitektur noch an etwas Weiteres gedacht: Durch die hohen Laternen, die die Räume kuppelartig beherrschten, bekamen die Säle einen pseudosakralen Charakter. Die — bei der letzte Ausläufer des Gedankens vom Museum als der Kirche des 19. Jahrhunderts.)

Hier war die entscheidende Stelle, an der Professor Dr. Ernst Holzinger — zusammen mit seinem Mitarbeiter Dr. Kurt Schwarzweller und dem Architekten Professor Johannes Krahn — ansetzen mußte. Die Decken wurden entschieden abgesenkt, wodurch sich die Säle jetzt wieder in die Breite dehnen. — Der Eindruck des Pseudosakralen ist verschwunden und an seine Stelle der eines festlichen privaten Raumes getreten. Weiße Vorhänge, die nicht fest an die Oberlichter (Thermolux) und an die Wände anschließen, wodurch ihnen viel von der ihnen eigenen Schwere genommen wird, wirken wie eingehangen und nicht als unveränderlicher Bestandteil des Baues. Holzinger hatte schon bei der Einrichtung der Räume für die ältere Malerei vor einigen Jahren gezeigt, daß das Bild den farbigen Hintergrund braucht, daß er eine nicht unwesentliche Rolle spielt, wenn es um die Steigerung der Bildwirkung geht. Verzichtet kann auf diese farbigen Hintergründe erst von dem Augenblick an werden, in dem die Architekten den reinen, weißen Raum und Kubus übergeht. Gemälde, die in der Zeit von Adolf Loos entstanden sind, kommen vor dem neutralen Weiß am reinsten zur Geltung.

Zur Besprechung wurde in allen Räumen ein schwarzgrüner Kunststoffgewebe (Chintillon) verwandt, das mit seiner leichten Struktur jedoch seine synthetische Herkunft verleugnet und eher an Seidenstoffe erinnert. Durch die farbigen Wandbespannungen werden gleichzeitig größere Raumgruppierungen in einem historischen Ablauf zusammengefaßt: Klassizismus und Romantik, frühes und spätes 19. Jahrhundert, Malerei der Jahrhundertwende und Malerei des Expressionismus und der nachexpressionistischen Zeit.

Auf den ersten Blick mag der Eindruck entstehen, daß sich in der Hängung gegenüber früher kaum etwas geändert habe — erst bei mehrmaligem Abschreiten erschließt sich die leicht gewandelte Konzeption. Nahezu unverändert blieb der weite Einzugsraum mit Tischbeins „Goethe in der Campagna" und den Gemälden der Frühromantik, in denen etwas von der Gründungszeit des Instituts beschworen wird. Die Gemälde von Steinle und Fohr, von Quaglio und Koch hängen auf einem zartgelben Grund, der festlich-anziehend den Besucher empfängt. Ihn in den Raum hineinzieht. Zwei kleine Kabinette mit lindgrüner Bespannung haben die kleinformatigen Romantiker und die Malerei des Biedermeiers aufgenommen. Die Hoch-Zeit der deutschen und französischen Malerei wurde in drei aufeinanderfolgende Sälen zusammengefaßt, wobei die Durchgänge so gegeneinander versetzt wurden, daß die bisher übliche „Rennbahn" unterbrochen wurde, die den Besucher zwangsläufig an den Bildern vorbei vom einen Saal in den nächsten gezogen hatte. Die Räume wirken geschlossener, ruhen stärker in sich selbst.

Wer sich daran erinnert, daß sowohl Renoir als auch Böcklin für ihre Gemälde möglichst dunkle Gründe forderten — beide hatten sich für ein reines Schwarz ausgesprochen —, mußte füglich auf die im Städel praktizierte Lösung gespannt sein. Der von den Künstlern vorgeschlagene Idealfall einer schwarzen Bespannung ließe sich nicht realisieren, da es niemals möglich sein würde, die nötigen Lichtmengen in den Raum einzuschleusen, und die heute so beliebten Strahler erfahrungsgemäß jede Komposition zerschlagen. Mit einer taubenblauen Bespannung sind die Wände relativ dunkel gehalten, was sowohl den schwereren deutschen Arbeiten — Böcklin, Thoma, Hodler — als auch den leichteren Partien von Manet bis Degas — einen angenehmen Halt gibt. Der Rosen-Lila-Ton, das Rot der Blumen und das Weiß der Schwänen auf Liebermanns Wintergarten in Amsterdam" niemals so strahlend gesehen zu haben und daß ihm nie [illegible] die vielfältigen Blaustufungen in Corinths „Walchensee-Landschaft" so [illegible] stach vor Augen getreten und Selbst die Bilder von Hans von Marées in ihren schrecklichen Dahinsiechen (seine letzten Versuche mit Tempera, bezeichnen ihren Untergang) lassen jetzt wieder etwas von ihrer ursprünglichen Kraft und Schönheit ahnen. Plastisch die Bilder haben an Tiefe gewonnen, was vor dem ehemaligen weißen Grund kaum zu spüren war — eine der intensivsten Bemühungen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Bildlichen greifbar zu werden, wird damit wirklich lebhaft gemacht.

Zu entscheidenden Umdisponierungen ist es in den beiden kleinen Sälen gekommen, die die französische und Schweizer Malerei in der Nachfolge des Impressionismus repräsentieren. Man konnte fast von einer nationalen Repräsentation sprechen. Hier Denis Vuillard, Maillol, Matisse und Picasso, dort Segantini, Hodler, Pellegrini und Auberjonois. Aber beide Räume sprechen in einem so klaren, harmonischen Klang, daß man mit dieser Teilung zufrieden sein muß. Ganz sicher wäre das Bildnis von Auberjonois, um nur ein Beispiel zu nennen, vom Farbenklang eines Matisse oder eines Odilon Redon überdeckt worden. Gerade die Schweizer Malerei, die Frankfurter Art in vielem so nahe steht, hat hier ein bescheidenes Domizil gefunden in dem sie leben kann.

Einen gewissen Einwand müssen wir gegen jene Kabinette machen, die sich auf der Nordseite dieser großen Saal anschließen und die Hauptwerke der Frankfurter Malerei des 19. Jahrhunderts bewahren. Historisch gesehen und somit auch für den Besucher leicht faßbar —, gehören sie in den größeren Zusammenhang mit der französischen Malerei nach 1840: Keine andere deutsche Stadt hatte in diesem Zeitraum bis 1870 ähnlich intensive Kontakte zur französischen Malerei, von Courbet über Monet und Manet bis zu Fantin-Latour. Kronberg ist ohne Barbizon und Fontainebleau nicht denkbar. Während man auf der einen Seite die Laibungen der Seitenfächer kräftig abgeschrägt hat und in die ehemals dunklen Gelasse jetzt Licht flutet, hat man andererseits mit einer intensiv roten Bespannung den Garten — im Hinblick auf eine Bildsteigerung — etwas zuviel getan. Die Absichten der Verantwortlichen sind klar erkennbar. Allerdings ist auf die kleinformatigen Bilder von Louis Eysen ausgerichtet, die sein in Deutschland viel zuwenig bekannten malerischen Genie, in dessen fast monochromgrünen Landschaften viel von dem vorweggenommen wurde was das Zeitgenossen von heute aufs neue interessiert. Eine solche Fülle von Grün braucht eine besondere Stütze. Wer sich einmal überlegt hat, wie bei Renoir die weite Wiesenlandschaft durch die wenigen roten Punkte des Klatschmohns gehalten und fixiert wird, wie ein ganzes Bild an Tiefe und Lebendigkeit durch die kleinen Farbquantitäten der Komplementärfarbe gewinnt, der wird das Rot gewiß nicht mit leichter Hand beseite schieben wollen. Ganz fragloß hat auch das Rot — meist in der Qualität von „Altrosa" — in der Raumgestaltung des späten 19. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle gespielt, wie man noch auf Corinths „Der Vater auf dem Krankenlager" sehen kann. Wir wenden uns hier nicht gegen die Konzeption der roten Wandbespannungen, sondern allein gegen die Farbquantitäten und -quantitäten.

Großartig und unproblematisch hingegen bleiben sich jetzt die deutschen Gemälde vom Expressionismus bis in die Gegenwart dar, von Kirchner bis Greis. Perfekte Bespannungen, auf denen die Bilder wie Signale stehen. Man hat sich nicht vor historischen Reihungen gescheut, und es dürfte kaum ein anderes deutsches Museum geben, das eine ähnlich glanzvolle Reihe von Kirchner-Gemälden in einer solchen lückenlosen historischen und künstlerisch überragenden Abfolge zeigen kann.

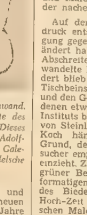
Brechen wir hier ab: Dies sind die Eindrücke von einem ersten Rundgang. Anderes, Wichtigeres kommt an diesem Festtag hinzu. Das Haus hat Geschenke und Leihgaben erhalten, die man nicht übersehen sollte, weil sich in denen die Anteilnahme vieler spiegelt. Vom Bundesschatzministerium kamen als Dauerleihgaben: Rembrandts Kindtrikje Stoffels, zwei Gemälde aus der Augustinus-Legende, die dem jungen Raffael wohl mit Recht zugeschrieben werden, dazu Arbeiten von Böcklin, Biechen und Waldmüller, die alle offensichtliche Lücken im Gemäldebestand schließen helfen. Olaf Hudtwalker gab als Leihgabe die große „Eifersucht" von Munch, Ernst Deuwes Hofers „Zwei Freunde", von ungenannter Seite kamen eine Stadtlandschaft Feiningers und der Teppich „Das Leben" von Ernst Ludwig Kirchner. Was die Freunde des Hauses stiften werden, das wird sich in einigen Tagen erweisen.

Dennoch bleibt im Hause am Schaumainkai einiges zu tun. Die Depotraume und die Werkstätten müssen noch ausgebaut werden, auch der Hörsaal wartet auf seine Vollendung. Vielleicht findet sich für diese Aufgaben doch noch ein Mäzen, denn die Öffentlichkeitsarbeit wird zu den wichtigen Aufgaben des Städels in den nächsten Jahren gehören. Das Städel-Jahrbuch wird wieder erscheinen, ebenso ein Katalog der deutschen Zeichnungen bis 1800. Gerade rechtzeitig zum Jubiläumstag ist ein Bilderverzeichnis erschienen, das alle ausgestellten Werke aufführt und über hundert Abbildungen enthält.

Zur Feier des Tages hatten die großen Museen der Welt beigetragen, indem sie den Bitten Holzingers folgten und dem Museum für zwei Monate das Werk des Frankfurter Malers Adam Elsheimer überließen. Mit etwa 60 Gemälden und 100 Zeichnungen ist es die erste umfassende Ausstellung seines Werkes, die der Wissenschaft zweifellos schwere Aufgaben stellen wird. Der erste Durchgang schon blendete die Augen — ein Kranz von Kleinodien, gereicht zum Fest. (Ein ausführlicher Bericht zur Elsheimer-Ausstellung folgt.)

HANS VOSS

Ernst Ludwig Kirchner (1880—1938): „Das Leben", Wandteppich, gewebt von Lise Gujer. Er hing im Hause Dr. Hagemann und wurde jetzt zum 2. Dezember 1966 dem Städelschen Kunstinstitut als Geschenk übergeben.



Picasso „Weiblicher Akt", Leinwand. 114 cm. Auf der Rückseite des [illegible]es steht das Datum 11. 5. 60. Dieses [illegible]ilde wurde aus Mitteln der Adolf-Luisa-Haeuser-Stiftung von der Gal[illegible]euse Leiris, Paris, für das Städelsche [illegible]nstitut 1966 erworben

In Moskau, vor hundert Jahren

Am 4. Dezember 1866 wurde Kandinsky geboren

Kandinsky hundert: das Datum schafft Entfernung und konfrontiert mit einer abgerundeten historischen Figur. Aber ein zweites Datum relativiert wieder dieses Abstand. Kandinskys künstlerische Jugend liegt wenig mehr als fünfzig Jahre zurück, und mit ihr verbindet sich der Begriff von revolutionärem Neubeginn und von Durchbruch in diesem Jahrhundert schlechthin. Man spricht von „Genlezeit" und „Sturm und Drang" und spielt damit auf eine andere, große Bewegung, auf einen früheren geschichtlichen Schub an. Es war damals in München um 1910 die Revolution eines Fünfundvierzigjährigen, der sich auffallend lange abwartend und schwankend gegenüber einer bereits turbulent in Bewegung geratenen Kunst verhalten hatte. Man begreift hier, wie weit die Geschichte ausholt, und wie langsam sie ihre entscheidenden Prozesse vorbereitet.

Der Russe Kandinsky, der schon als Kind zum Malen drängte, brauchte Jahrzehnte, um für das, was in ihm war, Ausdruck und Sprache zu finden. Notwendige Station dazu war sogar das nationalökonomische und juristische Studium in Rußland (am römischen Recht faszinierte ihn die „Konstruktion", während er die Logik ablehnte), dann vor allem die Begegnung mit der absoluten Farbe beim Spätimpressionismus und mit der romantisierenden Sensibilität des Jugendstils.

Der Russe mußte nach Europa gehen, um zur Gestalt zu finden, und verhalf seinerseits der europäischen Kunst zu restloser innerer Befreiung. Er wirkte weniger stilbildend als anregend, ja aufferdend — damals wie heute in der ekstatischen, sich verausgabenden Bewegung der Malerei der fünfziger Jahre. Ort dieses Austauschs war Deutschland, zuerst Bayern, das ihm atmospharisch verwandt war, und später in der Weimarer und Dessauer Bauhaus-Zeit das im Grunde fremdere Norddeutschland. Das romantisch-kosmische Pathos der ersten Zeit ist in Deutschland bereitwilliger als der scheinbare Rationalismus der zwanziger Jahre aufgenommen worden. Doch ist die reine Malerei hinten teilweise ein Mißverständnis gewesen, da sie theoretisch lange vorbereitet war und zudem im eigentümlichen Dreischritt seines Schaffens von der „Impression" über die „Improvisation" zur endgültigen „Komposition" disziplinierendem Denken unterworfen war.

Kandinsky fand in den geometrischen Formen das Material für eine kontrollierbare Sprache. Denn am Bauhaus, wo er analytisches Zeichnen lehrte, hatte sich seine Kunst in der Mitteilung unmittelbar an einen Partner zu erproben und sich darüber hinaus in den großen Zusammenhang von Kunst, Wissenschaft und Technik, dem erklärten Programm des Bauhauses einzugliedern. Zum Konstruktivisten ist er nie geworden (bezeichnenderweise wollte Mondrian von ihm nichts wissen, und in seiner kurzen Moskauer Zeit während des Krieges hielt er sich von den russischen Konstruktivisten auffällig zurück und wandte sich sogar wieder gegenständlichem Malen zu). Mit Klee sah er im Konstruktivismus geradezu das Herauskommen eines neuen Naturalismus. In seinen Briefen, die Grohmanns große Monographie vermittelte, verteidigt er die Intuition und spricht von den „zwei Mathematiken": er wolle nicht die Form als solche, er wolle in sie eindringen und suche das „malerische Märchen".

Trotzdem ist ihm noch jüngst die Intuition als „Gerede" mißgedeutet und seinem späteren Werk überhaupt „Unverständlichkeit" und „Unzulänglichkeit des Sinngehalts" vorgeworfen worden (Gielsen). Das dabei gern ins Feld geführte Gegenbeispiel Klees, bei dem sich der Weg bildnerischen Denkens klar und nachvollziehbar entfalte, muß verteilen. Die Charaktere der Freunde sind völlig verschieden. Klee ist offen, Kandinsky geschlossen, bei Klee ist im Gang seines Lebens wie im Werden des einzelnen Werks alles tastendes Suchen und Entwickeln, bei Kandinsky Sein — im Frühwerk dramatisches, später immer mehr kontemplierteres Sein. Er lebte in Zusammenhängen, in denen Eindrücke der verschiedenen Sinne zusammenflossen, in die sich Rationales und Mystisches mischten. Vom jungen Kandinsky sind solche Erlebnisse der Stadt Moskau und russischer Dörfer, Münchens und der bayrischen Landschaft auch schriftlich bezeugt. Im Spätwerk aus der Pariser Zeit dringt diese fremde Mentalität, für die man mit Recht auch auf sein asiatisches Erbe verwies, wieder mit Macht herauf. Daß sie undurchdringlich bleibt, zwingt eher dazu, die Wissenschaft in die Schranken zu weisen, als dieses Ingenium in Frage zu stellen.

E. B.

Die Rothschild-Auktion

Über sechs Millionen Mark (7,5 Millionen Francs) erbrachte die in der Nacht zum Freitag im Palais Galliera in Paris zu Ende gegangene Auktion von Bildern, Stilmöbeln und antikem Porzellan aus dem Besitz des 70jährigen Barons James de Rothschild, der kürzlich durch seine Eheschließung mit einer 27jährigen Pariser Platzanweiserin von sich reden gemacht hat. Die Direktion der Französischen Museen erwarb ein Pastell-Selbstportrait von Chardin für 537 600 Mark. Das Museum von Versailles kaufte das Mobiliar eines Salons, das 1785 von Jacob für den Bruder von König Ludwig XVI. angefertigt wurde, für 360 800 Mark.

Die Auktion hatte eine ungewöhnlich große Menge von Käufern und Schaulustigen angezogen. Viele Interessenten konnten der Versteigerung nur in einem Vorraum vor Fernsehapparaten folgen. Mehrere Mitglieder der Familie Rothschild, darunter Baron Guy de Rothschild, beteiligen sich an der Ersteigerung von Kunstgegenständen aus der bedeutenden Privatsammlung. Ein Ölgemälde von Chardin erzielte 475 600 Mark, zwei Venedig-Ansichten von Guardi erbrachten 467 400 und 349 800 Mark. Außerdem kamen seltene Möbel aus der Zeit von Ludwig XV. und Ludwig XVI., Gobelins aus der königlichen Manufaktur von Beauvais, Bilder von Boucher und eine Sammlung von alten Sèvreporzellan unter den Hammer.

dpa

Briefe an die Herausgeber

Tödliche Bäume

Die Ausführungen in der F.A.Z. vom 2. November über die Gefährlichkeit der Straßenbäume lassen nicht erkennen, ob wirklich alle Argumente in dem interessanten Streitgespräch zu Worte gekommen sind. Sehr überzeugend wirken auch die Ausführungen von Professor Bittel (Wien) nicht, wenn er selbst angibt, vor Jahren — also bei geringerer Verkehrsdichte — den Zustand, den er jetzt vornehmlich, als „bedrohlich" bezeichnet zu haben. Nicht erwähnt ist auch die Frage, weshalb die Autobahnen keine Baumeinfassungen aufweisen. Sind etwa die Bedenken gegen den Straßenbaum doch stärker als die Wünsche von Naturfreunden? Sind die vielen Obstbäume an den Landstraßen eine Zierde der Landschaft? Weshalb entfernt man sie nicht, sie bringen nichts ein und fordern jährlich mehrere hundert Todesopfer. Der Krieg in Vietnam hat Amerika bislang etwa 6000 Tote gekostet, wir lassen jährlich etwa 2000 Kraftfahrer am Straßenbaum sterben. Unerträgliche Verhältnisse gebraucht fordern also die Bäume an den Landstraßen von uns mehr Todesopfer als der Krieg in Vietnam von den Amerikanern. Wer kann das immer noch verantworten?

Dr. med. Onno Buurman, Wittingen

Ich fülle das Ding aus

Ich fülle das Ding aus ... nämlich zur „Hauptfeststellung des Einheitswertes auf den 1. Januar 1964". Aber unglaublich! Ministerpräsident Röder (F.A.Z. vom 25. November) lebe ich im Ruhestand und habe mich mit familiengeschichtlichen Studien in den letzten Jahren befaßt. Sonst könnte ich zum Beispiel die Frage nach dem Baujahr nicht beantworten. Aber der Herzog Carl Eugen von Württemberg hat sich bei einem Besuch des alten Stadtchens im Jahre 1761 erzürnt darüber ausgedrückt, daß die Zerstörungen aus dem vorhergehenden Krieg noch nicht beseitigt seien. Also kann ich annehmen, die Zehntscheuer, die mein Urahne erworben hat, am Ende des achtzehnten Jahrhunderts gebaut oder wiederaufgebaut worden. Familiengeschichtlich ist sicher, daß es das Haus 1807 bewohnt hat. Die Frage „wann und die Räume erstmals bezogen worden" kann ich also wahrheitsgemäß beantworten mit „um Jahre 1802". Um genaue Angaben über Aufführung der Kellerwände zu machen, müßte ich erst lernt noch archäologische Studien treiben, doch hoffe ich, daß das Finanzamt mir das erlaßt. Die Katasteramts- und Grundbuchbezeichnungen sind mir unbekannt, ebenso fehlen mir Planskizze und Amateurfotos. Für die ersteren muß ich das Katasteramt in Anspruch nehmen, aber die Anregung, wieder einmal Amateurfotos von vorn und von hinten zu machen, der werde ich gerne Folge leisten. Über die Bauarbeiten und die spätere Reparaturkosten finde ich, nichts in den Annalen. Ich weiß nicht einmal, ob meine Ahnen sie in ihrem Kopf Gulden oder in schwäbischen Batzen bezahlt haben.

Für die schwierigen Berechnungen der Flächen und gar des umbauten Raumes habe ich meinen Schwiegersohn beigezogen, der der Schule noch näher steht als ich. Mit Hilfe eines alten Planes haben wir da Zahlen feststellt — der Plan ist von 1881 —, und ich kann nur hoffen, daß diese Zahlen das Wohlgefallen des Amtes finden werden. Wegen der besonderen Lasten betrifft, so weiß ich leider nicht, ob die Baulust für die alte Stadtmauer, die einen Teil des Gartens begrenzt, auf dem Grundstück oder wenn sie vorhanden mal Vielleicht dem Herzog, der einst eine gute Stadt befestigen ließ, oder der Stadt etwa? Ich möchte da auch keine schlafenden Hunde wecken, sondern diese Sorge den Urzeiten überlassen. Hoffentlich ist das Finanzamt damit einverstanden.

Während ich mich aber gerne mit all diesen Fragen beschäftige, so tut mir jetzt schon der Finanzbeamte leid, der dann aus diesen vielen Antworten den Einheitswert konstruieren soll. Wenn das wohl machen muß? Er wird aber einen Schulungskurs vorher absolvieren müssen und das Elektronische neu lernen. Und am Ende vom Liede weiß ich, oder die Erbengemeinschaft, die ich vertrete, mit dem neu festgesetzten Wert nicht einverstanden sein. Wir werden also Einspruch erheben — die vielen Fragen geben genug Anhaltspunkte dafür —, und ich werde einem Prozeß bei den zuständigen Gerichten mit Ruhe entgegensehen, in der sicheren Erwartung, daß mindestens zu meinen Lebzeiten kein rechtskräftiger Wert festgestellt werden kann. Armer Finanzminister — vielleicht hat man dort aber dann auch Zeit, mehrere Einkommensteuerjahre vorzulegen, und dann hätte man doch etwas gewonnen!

Erich Ben Richter, Stuttgart

Die Argumente von Pulch und Priepke

In dem Kommentar „Um das Richtergehalt" (F.A.Z. vom 25. November) ist ausgeführt, daß in dem Streit um die hessische Richterbesoldung der Verwaltungsgerichtshof in Kassel nunmehr die einstweilige Anordnung des Verwaltungsgerichts Frankfurt aufgehoben hat. Es wird weiter dargelegt, die beiden Kläger Pulch und Dr. Priepke wurden sich im Hauptsacheverfahren darauf berufen, daß Unterbezahlung unerträglich, die richterliche Unabhängigkeit stark gefährde. Dazu erlaube ich mir auf folgendes hinzuzuweisen:

1. Auch die durch Unterbezahlung hervorgerufene Gefährdung der richterlichen Unabhängigkeit haben sich die beiden Kläger im einstweiligen Anordnungsverfahren zur Begründung der Dringlichkeit gerichtlicher Eilmaßnahmen berufen.

2. Im Hauptsacheverfahren dagegen machen die beiden Frankfurter Amtsrichter in erster Linie nur das geltend, was ihnen kraft Gesetzes, nämlich wegen unterlassener Gewährung der widerruflichen, nicht ruhegehaltsfähigen Stellenzulage nach den Paragraphen 21 Abs. 2, 24 des Hessischen Besoldungsgesetzes gewährt werden muß. Mit dieser Stellenzulage hat es folgende Bewandtnis:

Wenn beispielsweise ein Oberregierungsrat ein Jahr lang einen Dienstposten versehen hat, der nach der hessischen Dienstpostenbewertung, einem Punktesystem, mit 95 Punkten zu bewerten ist, muß ihm — falls er nicht befördert wird — eine Stellenzulage in Höhe des Unterschiedes zwischen dem Grundgehalt des Oberregierungsrates (Besoldungsgruppe A 14) und der Ministerialrätebesoldungsgruppe A 16) gewährt werden. Dies deshalb, weil die hessische Dienstpostenbewertung in Anwendung des Leistungsprinzips und in Verwirklichung der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts das Maß der Verantwortlichkeit der einzelnen Beamtenstellen nach einem Punktsystem von verhältnismäßig großer Genauigkeit ermittelt und einen Beamtendienstposten von z. B. 95 Punkten „Ministerialratsstelle" (Besoldungsgruppe A 16) wertet.

Obwohl nun Paragraph 24 des Hessischen Besoldungsgesetzes die Anwendung dieser Methode auch für Richter vorschreibt, verweigert das Land Hessen den Richtern die Zahlung solcher widerruflichen, nicht ruhegehaltsfähigen Stellenzulage.

3. Der rechtliche Kern des Hauptsacheverfahrens ist in den Gründen des Urteils des Verwaltungsgerichts Frankfurt vom 30. Juni 1966 unter Verwendung der Terminologie der hessischen Dienstpostenbewertungs-Richtlinien wie folgt dargelegt worden: „Es ist schlechterdings nicht einzusehen, weshalb eine überwiegend entscheidende bzw. leitende Tätigkeit, die (fast) nur von gleichartigen Vorgänge und ein umfangreiches oder mehrere Aufgabengebiete umfaßt, ein abgeschlossenes Hochschulstudium und eine Ausbildung von drei Jahren erfordert, in bezug auf die Erledigung der Arbeiten in (fast allen Fällen der Entschließung des Dienstposteninhabers überlassen ist, sich überwiegend auf einen mittleren Bereich auswirkt, in (fast) allen Fällen verbindlich ist, Verhandlungsgeschick und Überzeugungsvermögen voraussetzt, die Beaufsichtigung von zwei Personen mit Weisungsbefugnis und Übernahme entsprechender Verantwortung einschließt, überwiegend innerhalb kurzer Frist erledigt werden muß, besondere Initiative in wesentlichen Bereichen und eine mehrjährige Berufserfahrung nach Abschluß der Ausbildung erfordert und wiederkehrende besonders schwierige Aufgaben umfaßt, bei ein m Beamten der Besoldungsgruppe A 16 (ein einzelner Richter dagegen nur der Besoldungsgruppe A 13b zuzuordnen sein soll".

Hans Neher,
Richter am Amtsgericht Frankfurt

Besoldung und Unabhängigkeit

In der Nachricht „Pulchs Antrag abgewiesen" und im Kommentar „Um das Richtergehalt" (F.A.Z. vom 25. November) teilten Sie mit, daß in dem Rechtsstreit um die hessische Richterbesoldung der Hessische Verwaltungsgerichtshof in Kassel die einstweilige Anordnung des Verwaltungsgerichts Frankfurt aufgehoben habe. Für den interessierten Leser dürften folgende Sätze aus den inzwischen bekanntgegebenen schriftlichen Urteilsgründen des Hessischen Verwaltungsgerichtshofs recht aufschlußreich sein:

Es ist ... einzuräumen, daß durch die besoldungsmäßigen Folgen der bei den hessischen Beamten vorgenommenen Dienstpostenbewertung tatsächlich eine bedenkliche Diskrepanz zwischen der Besoldung der Beamten und derjenigen Richter eingetreten ist. Dem verschließt sich offenbar auch der Antragsgegner (das ist das Land Hessen — der Verfasser) nicht ... Trotzdem ist derzeit ... keine hinreichende Dringlichkeit und Notwendigkeit für den Erlaß einer einstweiligen Anordnung gegeben. Es erscheint allerdings fraglich, ob bei einer langen Prozeßdauer des Hauptsacheverfahrens und weiterer Unklarheit des Antraggegners in bezug auf die durch die Dienstpostenbewertung der Beamten herbeigeführte Besoldungsmäßige Benachteiligung der Richter diese Interessenabwägung auch zu einem späteren Zeitpunkt zu dem gleichen Ergebnis führen würde. ... Wenn im Einzelfalle die Gewährung des Rechtsschutzes durch die lange Zeitdauer eines Prozesses überhaupt in Frage gestellt wird und zu Konsequenzen führt, denen sich der Antragsgegner nach Treu und Glauben auf Grund seiner eigenen Erkenntnisse nicht verschließen darf, so könnte auf solchen Erwägungen auch der Erlaß einer einstweiligen Anordnung in Betracht zu ziehen sein, wobei dann freilich weiter zu prüfen sein wurde, ob die übrigen Voraussetzungen für den Erlaß einer einstweiligen Anordnung gegeben sind.

Der Antragsteller (nämlich der Frankfurter Amtsrichter — der Verfasser) beruft sich schließlich auf die Gefahr, die dem rechtsstaatlichen Gehalt durch Unterallimentierung des Richter und Abwertung der richterlichen Tätigkeit droht, außerdem könne ihn Folge hiervon die richterliche Unabhängigkeit beeinträchtigt werden. Das Gericht verkennt ... nicht, daß die Erhaltung der richterlichen Unabhängigkeit gleichfalls dem Prinzip der Gewaltenteilung zuzuordnen ist. Auch bestehen — wie der Antragsteller geltend macht — Bezugspunkte zwischen richterlicher Unabhängigkeit und Richterbesoldung.

Werner Bültiner, Richter am Amtsgericht Frankfurt

Schmählicher Verrat

Daß die CDU/CSU in ihrer mißlichen Lage nach jedem Rettungsanker gegriffen hat, ist verständlich. Dafür aber, daß die SPD diese Mesalliance eingegangen ist, gibt es überhaupt keine Entschuldigung. In keiner echten Demokratie ist es die Aufgabe der Opposition, die Karre der Regierung aus dem Dreck zu ziehen. Das Argument, es stünden große Aufgaben bevor, die nur gemeinsam gelöst werden könnten, ist unhaltbar. Als ob nicht das Grundgesetz ein dutzendmal mit verfassungsändernder Mehrheit geändert und nicht zahllose sonstige Gesetze mit Zustimmung der SPD beschlossen wären, ohne daß man hierfür eine „Große Koalition" benötigt hätte. Was jetzt geschehen ist, ist nichts anderes als ein schmählicher Verrat an der demokratischen Ordnung. Er wird die SPD teuer zu stehen kommen. Der Judaslohn, den sie erhalten hat, wird sich nicht auszahlen. Jetzt wird es für viele nur noch die Wahl geben, entweder Nazi oder Kommunist zu werden.

Professor Dr. Harold Rasch,
Rechtsanwalt, Bad Soden am Taunus

Nutzen und Schaden

Franz Josef Strauß, so vermuten Sie im Leitartikel „Das Koalitionskarussell" (F.A.Z. vom 26. November) sei nicht der einzige in der Union, der in einer societas leonina zwischen den zwei Großen nun Unheil zu wittern scheine. Gestatten Sie mir dazu die Bemerkung, daß die alte römische Rechtsliteratur unter der societas leonina ein Vertragsverhältnis verstand, in dem der eine Teil nur den Nutzen, der andere nur den Schaden davontrug — paßt das auf die Große Koalition? Doch wohl nicht so ganz, denn gemeinhin steht man sie sich doch als eine Art von Gleichgewicht der beiden größten Parteien vor? Oder sollte Ihre Erinnerung an die römische Rechtsfigur eine spezielle Art hintersinnigen Verdachts ausdrücken?

Dr. Volkmar Muthesius, Königstein/Ts.

Etatkürzungen in Kassel

In Ihrer Ausgabe vom 25. November brachten Sie eine Notiz über die Werbeetat-Kürzungen des Staatstheaters Kassel. Das Staatstheater verfügt nicht nur über keiner, sonnenklaren Werbeetat"; es hat für Werbezwecke keinen Pfennig. Der für das nächste Rechnungsjahr eingesetzte Werbebetrag wurde von den Regierungsgegebenen. Die von Ihnen angeführte Boat-Show im Großen Haus des Kasseler Staatstheaters fand bereits am 6. November statt. Bei der ersten Boat-Veranstaltung im Schauspielhaus am 25. September dienten Kulissen aus der Kasseler „Don-Carlos"-Inszenierung als Dekoration. Das Staatstheater Kassel plant keine Platzkonzerte des Staatsorchesters auf dem Opernplatz. Das Orchester des Staatstheaters Kassel hat am 5. September auf dem Spohrplatz ein einziges Konzert gegeben, zusammen mit einer Lesung aus Werken von Autoren dieser Spielzeit. Diese Veranstaltung geschah im Rahmen der Abonnementswerbung für die Spielzeit 1966/67. Der Intendant des Staatstheater Kassel ist über die jüngsten Etatkürzungen nicht „erschrocken"; die hält er für der vorzugsweise Form für sinnlos und fahrlässig, da die eingesparte Summe in keinem Verhältnis zu dem Zehn-Millionen-Zuschuß steht, sondern dessen Effizienz ernsthaft gefährdet.

Ulrich Brecht, Intendant
Staatstheater K

Krankfeiern

In seinem Leitartikel über die Krankschreiberei, von „schlechterer Arbeitsmoral" und „weniger Arbeitswillen" (F.A.Z. vom 23. November) erwähnt Hans Reich den „Volksmund", der wissen will, Krankfeiern sei „Sport". Es sich um eine der bekannten Arbeitnehmer-Frechheiten wie „Montag Woche nehme ich meine Grippe". „Mach dir ein paar schöne Tage zum Doktor". Man findet das Krankfeiern häufig in diesem Sinne kennzeichnet, aber das ist nicht richtig. Ich bin in der wirtschaftlich schweren Jahren 1927 bis 1931 im Industrieland-Bezirk mit den Kindern der Arbeiten- und Bergleute zur Volksschule gegangen. Es war damals ein ernstes, soziales Übel, wenn in einer Familie Ernährer „krankfeierte" (so der volkstümliche Ausdruck), nämlich krank im Bett lag und nicht zur Arbeit konnte. Noch dem Sprachgebrauch der Erz-Bergmänner den die Hüttenleute und alle anderen Arbeitenden übernommen hatten, teilte sich das Leben in die gefahrenen bzw. gesicherten und in die gefeierten Schichten. Es hat mit „Feiern" im gebräuchlichen Sinne des Wortes nichts zu tun, sondern bedeutet eben nur, daß die Arbeitsruhe („Feierschichten" bei Kurzarbeit oder der einzelne nicht in der Arbeitsteilnahme. Wo der Vater lange Schichten fuhren, mußte die Kinder bei Milchgeld und die Frauen schlechter bezahlt als Waschfrau. Es war eben nur der umgangssprachliche Wert für Arbeitsunfähigkeit wegen Krankheit und hat mit irgendwelchen Frivolitäten nichts zu tun. Der Volksmund unterschied sich doch meistens zum Vorteil seines Jargon.

Hans Detlev Becker, Hamburg

Bescheidenheitsformel

Sie schreiben gegen die Redewendung „Ich würde sagen" zu Felde (F.A.Z. vom 23. November), indem Sie ihre eine unerträgliche Bevorzugung von Unsicherheit unterstellen. Ich würde sagen, es wurde sagen" ist nichts Verwerflicheres als die zahlreichen Bescheidenheitsformeln, mit denen wohlerzogene Menschen den Ausdruck ihrer Überzeugung reduzieren, ohne dies — selbst damit disqualifizieren zu wollen, wie „mir scheint" oder „meiner Meinung". „Ich würde sagen" impliziert (Verzeihung nicht) Verwerflicheres als: wenn ich gefragt wurde. In diesem Sinne würde ich sagen, daß Sie ausnahmsweise einmal mit einem nicht nur unschuldigen, sondern sogar löblichen Sprachgebrauch zu streng ins Gericht gegangen sind.

Professor Dr. Richard Alewyn,
Bad Godesberg

10. November 1966

Frau
Dr. Jutta Held
Staedelsches Kunstinstitut
Duererstrasse 2
6 Frankfurt/M. S 10 - Germany

Sehr geehrte Frau Dr. Held,

mit bestem Danke bestaetige ich heutigen Erhalt Ihres werten Schreibens vom 22. Oktober, das sich mit meinem letzten Brief gekreuzt hat.

Beiliegend finden Sie den Fragebogen ueber mein kleines Bild, welches ich plane, am Freitag abend, den 25. November nach Frankfurt zu bringen.

Freundliche Gruesse

Ihr

Alfred Bader

Anlage

8. November 1966

Frau
Dr. Jutta Held
Staedelsches Kunstinstitut
Duererstrasse 2
6 Frankfurt/Main S 10 - Germany

Sehr geehrte Frau Dr. Held,

es freut mich sehr, aus Ihren Zeilen vom 1. November zu entnehmen, dass Sie meinen Christopherus in die Adam-Elsheimer-Ausstellung aufnehmen moechten.

Ich plane, am Freitag, den 25. November von Gelsenkirchen durch Frankfurt nach Stuttgart zu fahren und falls dieser Termin nicht zu spaet ist, moechte ich mein Bild selbst mitnehmen und dann zum Staedelschen Kunstinstitut nehmen. Da ich aber am spaeten Nachmittag jenes Freitags von Gelsenkirchen abfahren werde, nehme ich an, dass ich erst am Abend in Frankfurt ankommen werde und frage mich, ob ich entweder das Bild beim Portier des Institutes hinterlassen soll oder ich es mir vielleicht gestatten duerfte, es zu Ihnen zu bringen.

Falls der 25. November aber fuer Ihre Ausstellung zu spaet ist, koennte ich das Bild natuerlich sofort nach Erhalt Ihrer Antwort luftfrachtlich in einer kleinen Kiste durch Lufthansa nach Frankfurt senden. Sicherer waere es aber bestimmt, dieses Bild in meiner Aktentasche mitzunehmen. Nach der Ausstellung moechte ich Sie bitten, das Bild im Institut zu behalten, wo ich es mir bei meiner naechsten Deutschlandreise im naechsten Juni abholen moechte.

Ich moechte Sie bitten, das Bild mit $ 5000.00 zu versichern.

Mit freundlichen Gruessen verbleibe ich

Ihr

Dr. Alfred Bader

6. Oktober 1966

Frau
Dr. Jutta Held
Staedelsches Kunstinstitut
Schuererstrasse 2
6 Frankfurt/Main S 10 - Germany

Sehr geehrte Frau Dr. Held,

herzlichen Dank für Ihren netten Brief vom 3. Oktober.

Selbstverstaendlich wuerde ich gerne meinen Poelenburgh Herrn Ausstellung leihen, nur sind meine Anspruecke für meine wertvolle Zeit noch Tropen noch Staub ganz gewohnt. Ich werde wahrscheinlich in der letzten Woche im November oder der ersten Woche in Dezember nach Frankfurt kommen. Wann wird Ihre Ausstellung? Das Bild ist natuerlich so klein, und in einem Jahr Reisen, so dass selbst Kurtrasch nicht besser gut wuerde, nur wuerde ich Sie bitten, das Bild zu versichern, da meine Versicherung weder Transport noch Ausstellung deckt.

Jedenfalls wuerde es wunderbar, beide Bilder in Ihrer Ausstellung zu haben und ich wuerde Sie noch darauf aufmerksam machen, dass Herr Dr. Walther Bernt mir sagte, dass noch eine dritte Fassung dieses Bildes sich in einer Frankfurter Privatsammlung befindet. Sicher wird Herr Dr. Walther Bernt, Schwiltstrasse 13, Muenchen, Ihnen den Namen des Besitzers nennen koennen.

Ich besitze noch ein Bild, dessen Foto beiliegt, wo die Landschaft von Wilhelm de Heusch ist und Herr Dr. Bernt, dessen Spezialgebiet Spaniens ist, dass die Figuren von Poelenburgh sind. Ich bin nicht ganz sicher, ob das stimmt, da ich das Gefuehl habe, dass Poelenburgh ein etwas kleinerer Zeichner war, und vielleicht sind doch die Figuren von Wilhelm de Heusch selbst.

Freundliche Gruesse

Ihr

Dr. Alfred Walter

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

Herrn Dr.Alfred Bader
Aldrich Chemical Company, Inc.
2371 North 30th Street
Milwaukee, Wisconsin
U.S.A.

3.10.66.

Sehr geehrter Herr Dr. Bader,

haben Sie vielen Dank für die Photographie. Ich war ganz entzückt von dem Bild, es scheint ein ganz besonders reizvoller Poelenburgh zu sein! Interessant wäre, wenn man es einmal zusammen mit dem Bild von De Boer sehen könnte. Wäre es Ihnen eventuell möglich, es auch zu unserer Elsheimer-Ausstellung auszuleihen? Sie beginnt Anfang Dezember. Vielleicht kommen Sie vorher einmal nach Deutschland? Ich würde mich sehr freuen, das Bild im Original sehen zu können.

Mit freundlichen Grüssen,

Ihre

Jutta Held

6 FRANKFURT/M S 10 · DÜRERSTRASSE 2 · RUF 612898 · POSTSCHECK 17373 FFM

H A N S E A T I S C H E

A S S E K U R A N Z - V E R M I T T L U N G S - A. G., H A M B U R G

Zweigniederlassung Frankfurt a.M. 1 - Postfach 4098

D E C K U N G S N O T E Nr. 22 828/ 77

für: Dr. Alfred Bader
Aldrich Chemical Company Inc.
2371 North 30th Street
Milwaukee, Wisconsin 53210 (USA)

Wir schlossen auf Ihren gefl. Auftrag:

DM 19.969,-- = $ 5.000,--

Gegenstand: 1 Gemälde "Hlg. Christophorus"
von Poelenburgh

per jeglichem Beförderungsmittel:

Zeit: während der Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt/Main in den Monaten Dezember 1966 und Januar 1967 einschl. Vor- und Nachlagerzeit.

Bedingungen: Die Kunstgegenstände sind versichert gegen alle Gefahren gemäß den Allgemeinen Versicherungs-Bedingungen für Ausstellungsversicherungen.

Frankfurt/M., den 25. Oktober 1966

Versicherer: Zugleich im Namen der mitbeteiligten Versicherer:

A G R I P P I N A
Versicherungs Aktiengesellschaft
Die General-Agentur
Karl Alt & Co.
G.m.b.H.

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

Herrn Dr. Alfred Bader
Aldrich Chemical Company Inc.
2371 North 4o th street
M i l w a u k e e , Wisconsin 5221o USA

15. 11. 66

Sehr geehrter Herr Dr. Bader

In der Anlage übersenden wir Ihnen die Versicherungspolice - für die uns freundlicher Weise überlassene Leihgabe zu unserer Elsheimer - Ausstellung.

Mit vorzüglicher Hochachtung
/ i. A.
(E. Heinemann)

6 FRANKFURT/M 70 · DÜRERSTRASSE 2 · RUF 612898 · POSTSCHECK-KTO. 17373 FFM

3. Januar 1967

Fraeulein
Dr. Jutta Held
Mozartweg 3
8132 Tutzing - Germany

Liebes Fraeulein Dr. Held,

wie Sie aus meiner Korrespondenz mit Herrn Anthony Clark, dem Direktor des Minneapolis Institute of Arts, ersehen werden, wuerde er Ihnen sehr raten, sich bei amerikanischen Universitaeten umzusehen, und da ich vorige Woche die Harvard Universitaet besuchte, sprach ich auch mit Professor Seymour Slive, der ein sehr guter Kunsthistoriker ist und der mir sagte, dass er sehr gerne Ihr curriculum vitae haben moechte. Die Harvard University ist die Universitaet in den Vereinigten Staaten und wenn Sie da einen Posten oder eine Fellowship erhalten koennten, glaube ich, dass dies Ihnen sehr zu gutem kommen wuerde.

Alles Gute fuer 1967,

Ihr

Alfred Bader

Anlagen

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

Herrn Dr. Alfred Bauer
Aldrich Chemical Company, Inc.
2371 North 30th Street
Milwaukee, Wisconsin 53210

12.12.66.

Lieber Herr Dr. Bauer,

für Ihren Brief vom 7. Dezember danke ich Ihnen vielmals. Auch ich habe das Vergnügen mit Ihnen auf den Frankfurter Flughafen in jener [illegible] Erinnerung!
Heute schicken wir die Kataloge der Elsheimer-Ausstellung an Sie ab. Ich habe mit Ihrem Bleistift in den Text geschrieben, dass mir ein Bild [illegible] von Elsheimer zu sein scheint und dass aus dem Text [illegible] eher hervorgeht. Das ist aber nur meine persönliche Meinung!
Ich bin ganz erleichtert, dass Sie das Greco zugeschriebene Bild nicht gekauft haben. Es ist ganz sicher nicht von Greco und auch kein sehr schönes Bild. Die Collage, die ich Ihnen Foto zeigte, meinte [illegible], es könne eine Fälschung sein. Schade, dass Sie sie [illegible] Ausstellung nicht [illegible] können! Das Bild hängt [illegible] von De Boer [illegible], doch bin ich nicht Experte genug, um entscheiden zu können, ob beide von Koelenburgh sein werden. Professor von Meier (Utrecht) sah sich beide Bilder [illegible] an, er wird sich dieser Meinung geteilt haben. –
Ich werde nur noch bis etwa zum 20. September in Frankfurt bleiben. So gebe ich Ihnen meine Adresse an, über die mich am besten erreichen können:

8152 Mutzing/Obb.
Mozartweg 3

Es wird mich immer freuen, von Ihnen zu hören!

Mit herzlichen Grüssen und guten Wünschen zu Weihnachten und zum neuen Jahr,

Ihre Jutta Held

6 FRANKFURT/M S 10 · DÜRERSTRASSE 2 · RUF 612898 · POSTSCHECK 17373 FFM

GAILEARAÍ NÁISIÚNTA NA hÉIREANN
Office of the Director

National
Gallery of
IRELAND
150 years

Alfred Bader
Astor Hotel, Suite 622
924 E. Juneau Avenue
Milwaukee, WI 53202
U.S.A.

April 4, 2004

Dear Mr. Bader,

From October 1 to December 11, 2005, the National Gallery of Ireland is to hold an exhibition on seventeenth-century Dutch and Flemish night and evening landscapes. This show, which will include some forty-five paintings, drawings and prints from various public and private collections, will be the first to examine this fascinating aspect of landscape art.

Nocturnal landscapes were more frequent in Dutch and Flemish art than most museum visitors and art historians realize. Although few were true specialists in this field, many painters known for other genres took up the occasional challenge of painting a land-, sea-, or cityscape by night or evening. These works enabled them to show off their proficiency in painting virtuoso light effects cast by the moon, fires, torches, burning buildings, fireworks, comets and divine light from heaven. The most spectacular scenes are those in which natural and artificial sources of illumination are combined. One of the aims of the exhibition is to demonstrate that nocturnal landscapes, contrary to what one might expect, are in fact all about light.

The origins of the Dutch and Flemish nocturnal landscape are closely tied to representations of biblical subjects and, to a lesser extent, scenes from classical mythology. The exhibition intends to demonstrate that at the end of the sixteenth and the first decades of the seventeenth century the majority of outdoor night scenes were still history paintings. A key figure in this early development was the German painter Adam Elsheimer. His small but powerful works executed in Rome reached northern Europe either in the form of engravings by Hendrick Goudt or painted copies. Arguably the most successful emulation of the German artist's is Rembrandt's *Rest on the Flight into Egypt* (National Gallery of Ireland, Dublin).

Merrion Square West, Dublin 2 • Telephone 01-663 3502 • Fax: 01-663 3503
Website: www.nationalgallery.ie • E-mail: directorsoffice@ngi.ie

The nocturne without biblical subject matter was introduced into painting at the end of the sixteenth century by Flemish artists, but remained a rare phenomenon for some decades. Dutch artists followed much later, but took the secular night scene to a new height in the 1620s. The most innovative works were produced by artists active in Haarlem, such Esaias van de Velde, Jan van de Velde II, and Pieter Molyn. During the 1630s-1640s the Low Countries saw the rise of the secular nocturnal landscape. While Rubens painted a number vistas with moonlight or sunsets, other well-known artists, such as Aelbert Cuyp, Adriaen Brouwer, David Teniers II, Jan van Goyen, and Nicolaes Berchem transformed on occasion their usual subjects into night or evening scenes. Among the few specialists in the field, Aert van der Neer was the most accomplished. His many grandiose moonlit rivers form the height of nocturnal landscapes in the Southern and Northern Netherlands.

The exhibition will be accompanied by a catalogue written by Adriaan Waiboer, Curator of Northern European Art, in the National Gallery of Ireland.

We would be grateful if you would contribute to our exhibition by making available the following work from your collection:

Cornelis van Poelenburch, *St. Christopher*, panel, 15.5 x 20.5 cm

This painting would be an invaluable addition to our exhibition, as it is one of the most charming Dutch paintings in which a biblical event is set in an evening landscape. It can demonstrate well that in the first half of the seventeenth century most nocturnes still had a religious pretext.

If you would like to discuss this request further, or have questions about any aspect of this project, please do not hesitate to contact me.

Yours sincerely,

Raymond Keaveney
Director

(24) 8 7/8 TO 3 1/2 394

This is an enlargement

Original, oil on wood, 15.5 x 20.5 cms

Cornelis van Poelenburgh

CENTRUM VOOR VOORTGEZET KUNSTHISTORISCH ONDERZOEK
DER RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT
WILHELMINAPARK 62 – TELEFOON: 2 25 76

UTRECHT, 8 Jan. 1960

Dear Sir,

Many thanks for your letter and the photographs. I think the large picture may be have painted between 1645 and 1650. It looks very good. I would have dated your de Bloeyer painting a little bit earlier (1640/45). Your HB 1623 picture is, so far I can see, an early Hendrick Bloemaert. I don't have any doubts.

I am quite sure that your Poelenburgh picture is rightly given to him. I know a drawing by Jan de Bisschop after this composition (Teyler Museum, Haarlem) De Bisschop wrote on the back = naar C. Poelenburgh. (after C.P.)

With many thanks for your help in sending me the photographs

Yours sincerely,

J. Scheurleer

GAILLEARAÍ NÁISIÚNTA NA hÉIREANN

LOAN AGREEMENT

National Gallery of IRELAND

Northern Nocturnes
Night and Evening Landscapes in the Age of Rembrandt and Rubens

Millennium Wing, National Gallery of Ireland, Dublin 1 October – 11 December 2005

LENDER **Dr. Alfred Bader**

Correspondence address	924 East Juneau Avenue Astor Hotel – Suite 682 Milwaukee WI 53202
Contact:	Mr. Alfred Bader
Tel:	001 414 277 0730
Fax	001 414 277 0709
E-mail	baderia@execpc.com

Address for collection/return (if different from above):

CREDIT LINE Correct designation of ownership for:

1) reproduction in the catalogue: Collection of ISABEL AND ALFRED BADER

2) exhibition label:

DESCRIPTION OF LOAN

Artist (name or attribution)	Cornelis van Poelenburch
Title and Date:	St. Christopher
Medium and support:	Oil on panel
Inventory Number	

Please indicate whether the loan has a frame, base or mount YES/NO

Will the loan be travelling in its frame YES/NO

If yes, can the loan be taken from its frame, base or mount YES/NO

Size in centimetres, WITHOUT frame, base or mount height: width: depth:

Size in centimetres, WITH frame, base or mount: height: width: depth:

Is the work glazed? YES/NO

Please describe glazing material

Ordinary glass? Laminated glass? Low-reflective glass? Perspex? Other?

Continues Overleaf /

PHOTOGRAPHY AND REPRODUCTION

Can you supply a 5 x 4 inch colour transparency and a black and white photograph? YES/NO
If not, where can these be obtained?

If you do not own copyright, please provide name and address of copyright holder

Unless permission is denied in writing at or prior to the date of this agreement the lender authorizes the work to be

a) reproduced in any medium for the catalogue and any publicity educational, audio-visual and archival materia produced solely to support or record the exhibition; Yes
b) photographed or filmed in the National Gallery of Ireland under strict supervision solely for the purposes given in (a) above. Yes

IRISH GOVERNMENT INDEMNITY/INSURANCE

The National Gallery will arrange for indemnity/insurance of the loan on a 'nail to nail' basis for the value specified below:

1) Insurance value of the loan: **US$100,000.00 / € 85,000.00**

2) Please also give amount and currency in words: One hundred thousand US Dollars

Irish Government indemnity is provided by the Minister for the Department of Arts, Heritage Gaeltacht and the Islands under Section 44 of the National Cultural Institutions Act, 1997 following application from the borrower It indemnifies the owner for loss or damage to the loan while it is on loan to the borrower and while being taken to or returned from the National Gallery of Ireland

The borrower is under no liability for the loss of, or damage to the loan arising from

1) war, hostilities or war-like operations
2) the negligence or other wrongful act of the lender, or his servants or agents
3) a claim by a third party claiming to be entitled to the object, or
4) restoration or conservation work undertaken to the object by the borrower his servants or agents with the agreement of the lender

Any liability which the borrower may incur to the lender arising out of the loan of the object shall not exceed the specified value For the avoidance of doubt the specified value of the object is agreed for the purposes of this indemnity only and is without prejudice to any other valuation of the object which has or may be agreed for any other purposes

TRANSPORT

The National Gallery of Ireland will be responsible for all reasonable costs of packing and transportation of the loan and will arrange for packing, transportation and customs formalities through shipping agents acceptable to the National Gallery. The lender may elect to have the loan packed on its own premises at the borrower's expense

The lender shall notify the borrower in writing of any special conditions governing the loan, such as any export restrictions display or courier requirements The lender shall advise the borrower of any specific or potential problem with the condition of the loan so that the National Gallery of Ireland may be satisfied that no undue risks are being accepted and ensure that correct packing, transport and display arrangements are made

SIGNATURES

The National Gallery of Ireland will exercise the same precautions for the care and safety of the loan as it exercises in respect of its own property.
The lender declares that s/he has full authority to make this loan, that the information listed above is correct, and that s/he has read and accepts the conditions of this agreement.

Signature of lender or authorized agent [signature] Date: August 11 05

Signature for the National Gallery of Ireland K. Smit Date: 11 August 2005

Please complete, sign and return this form to
Ms. Kim Smit, Registrar, The National Gallery of Ireland, Merrion Square (West), Dublin 2, Ireland

Best wishes
[signature]

TRANSMISSION VERIFICATION REPORT

TIME : 08/10/2005 20:43

DATE,TIME	08/10 20:41
FAX NO./NAME	01135316615372
DURATION	00:01:01
PAGE(S)	02
RESULT	OK
MODE	STANDARD ECM

GAILLEARAÍ NAISIÚNTA NA hÉIREANN

Fax To:	**Dr. Alfred Bader**		
Fax:	**001 414 277 0709**		
Fax From:	**Kim Smit** **Registrar's Office**		
Fax:	**+353 1 632 5523**		
Date:	**11 August 2005**	**No. of pages:**	**12**

Dear Dr. Bader,

I am pleased to tell you that Dr. de Witt has arrived safely today with your van Poelenburch. We haven't seen the work yet as the box cannot be opened until tomorrow morning when we have a customs officer present.

I am very sorry to hear that you haven't received our loan form as we sent it to you on the 23rd June. I thought it would have arrived by now. Please find a copy attached. I am also sending you a copy of our insurance certificate, which includes terrorism cover

I can't wait to see your little work and I am hoping that you will have the time to come to Dublin to see the exhibition.

Yours sincerely,

Kim Smit
Registrar

Tel: +353 1 663 3540
Fax: +353 1 661 5372
Email: ksmit@ngi.ie

Blackwall Green

(JEWELLERY AND FINE ART)

(A MEMBER OF HEATH LAMBERT GROUP)

133 Houndsditch
London
EC3A 7AH

tel. +44 (0) 20 7560 3000

CERTIFICATE OF INSURANCE

Kim Smit
National Gallery of Ireland
Merrion Square West
Dublin 2
Ireland

Declaration under Limited Binding Authority Art A CJ0000105

This insurance is effected 100% with certain Underwriters at Lloyd's London.

This is to Certify that in accordance with the authorisation granted under Limited Binding Authority Art A CJ0000105 to the undersigned by certain Underwriters at Lloyd's whose names and the proportions underwritten by them, which will be supplied on application, can be ascertained by reference to the said Contract which bears the Seal of Lloyd's Policy Signing Office, and in consideration of the premium specified herein, the said Underwriters are hereby bound, each for his own part and not one for another, their Heirs, Executors and Administrators, to insure in accordance with the terms and conditions contained in or endorsed on the said Contract.

This insurance covers all risks of physical loss or physical damage but subject to the attached conditions, exclusions and basis of settlement.

ASSURED:	National Gallery of Ireland	&/or Dr Alfred Bader
EXHIBITION:	**Northern Nocturnes**	
PROPERTY INSURED:	*St Christopher*, van Poelenburg	
TOTAL SUM INSURED:	USD 100,000	
PREMIUM:	Waived	
PERIOD OF INSURANCE:	10th August 2005 to 11th December 2005 both days included	

COVER:

This insurance covers the property described above while in transit from the premises of Dr Alfred Bader, 024 East Juneau Avenue, Astor Hotel, Suite 622, Milwaukee, WI 53202 USA to the National Gallery of Ireland and while there. Cover will cease upon the inception of Irish Government indemnity

In Witness whereof this Certificate has been signed by Blackwall Green (Jewellery and Fine Art) A Member of Heath Lambert Group

11th August 2005
Dated in London

Authorised Signatory

Authorised Signatory

VALUES AGREED:

The property insured is covered on an Agreed Value basis as declared by the Assured

BASIS OF SETTLEMENT:

A. In the event of total loss this insurance will pay the agreed value as shown on this Certificate/Schedule. However, in the event of partial loss of or damage to any item insured this insurance will pay the cost and expense of restoration plus any resulting depreciation but not exceeding the agreed value of that item

B. In the event of loss or damage to any insured item which has an increased value because it forms part of a pair or set, any payment under this insurance shall take account of the increased value.

C. In no event will this insurance be liable for more than the applicable limits of liability shown above.

NAIL TO NAIL:

1 This insurance covers the property on a *nail to nail* basis from its departure from a location specified by the Owner until its return to a location also specified by the Owner and includes intermediate periods at packers warehouses customs and other locations in transit during the period of this insurance

2 This insurance will commence on the later of the commencement date or the signature of the first Condition Report by the owner and will cease on the earlier of the expiry date or the signature of a Condition Report by the owner upon the return of the property to the location specified by the owner

EXCLUSIONS:

This insurance does not cover

A. loss or damage caused by or resulting from:

(i) natural ageing, gradual deterioration, inherent defect.

(ii) repair, restoration or any similar process with the exception of framing and reframing.

B. loss or damage directly or indirectly occasioned by, happening through or in consequence of war, invasion, acts of foreign enemies, hostilities (whether war be declared or not), civil war, rebellion, revolution insurrection, military or usurped power.

C. loss or damage caused by or resulting from confiscation, nationalisation, requisition or destruction of or damage to property by or under the order of any government or public or local authority

D. (i) loss or destruction of or damage to any property whatsoever or any loss or expense whatsoever resulting or arising therefrom or any consequential loss

(ii) any legal liability of whatsoever nature

directly or indirectly caused by or contributed to by or arising from:

(a) ionising radiations or contamination by radioactivity from any nuclear fuel or from any nuclear waste from the combustion of nuclear fuel.

(b) the radioactive, toxic, explosive or other hazardous properties of any explosive nuclear assembly or nuclear component thereof.

(c) nuclear reaction, nuclear radiation or radioactive contamination.

SPECIAL CONDITION

1. It is agreed to delete exclusions B and C in respect of air and overseas transits only. War insurance in respect of air and overseas transits is included as per Institute War Clauses.

2. Claims caused as a result of acts of terrorism in respect of transits are covered in accordance with the Termination of Transit Clause (Terrorism) JC056

3. Claims caused as a result of acts of terrorism in respect of static risks are covered in accordance with the Terrorism Insurance PD Wording (T3, amended)

GENERAL CONDITIONS

1. ***Due Diligence and compliance***

   The insured must take all reasonable care and measures to protect the insured works of art and to maintain them in good condition

2. ***Notice of Loss***

   In the event of any incident which may give rise to a claim under this insurance notice must be given to Blackwall Green (Jewellery & Fine Art), 133 Houndsditch, London, EC3A 7AH as soon as reasonably possible, and to the police if a crime is suspected.

3. ***Recovered Property***

   Should the owner wish to exercise their right to purchase from insurers any property recovered for which the full sum insured has been paid in settlement of a claim, the owner shall pay the lesser of

   i. the amount of the settled claim plus interest from the date of settlement at a relevant prevailing bank base rate plus loss adjustment and recovery expenses

   ii. the fair market value at the time of recovery

4. ***Misrepresentation and Fraud***

   If the assured has concealed or misrepresented any material fact or circumstance relating to this insurance or makes any claim knowing it to be fraudulent, this insurance shall become void

5. ***Governing Law and Jurisdiction***

   This insurance is governed by and construed in accordance with the laws of England, and the courts of England and Wales have exclusive jurisdiction to adjudicate any dispute.

6. ***Complaints Procedure***

   We are dedicated to providing you with a high quality service and we want to ensure that we maintain this at all times. If you feel that we have not offered you a first class service please write and tell us and we will do our best to resolve the problem.

   If you have any questions or concerns about your policy or the handling of a claim you should, in the first instance contact your account handler. In the event that you are not satisfied with the response you should contact:

   The Compliance Officer
   Heath Lambert Limited
   133 Houndsditch
   London EC3A 7AH

   stating the risk reference, risk details and the nature of your question or concern.

In the event that you remain dissatisfied and wish to make a complaint it may be possible in certain circumstances for you to refer the matter to the Complaints Department at Lloyd's.

Their address is:

Complaints Department
Lloyd's
One Lime Street
London
EC3M 7HA

Tel No: 020 7327 5693
Fax No: 020 7327 5225
E-mail: Complaints@Lloyds.com

In the event that the Complaints Department is unable to resolve your complaint, it may be possible for you to refer it to the Financial Ombudsman Service. Further details will be provided at the appropriate stage of the complaints process.

- **TERMINATION OF TRANSIT CLAUSE (TERRORISM)**

This clause shall be paramount; and shall override anything contained in this insurance inconsistent therewith.

1. Notwithstanding any provision to the contrary contained in this Policy or the Clauses referred to therein, it is agreed that in so far as this Policy covers loss of or damage to the subject-matter insured caused by any terrorist or any person acting from a political motive, such cover is conditional upon the subject-matter insured being in the ordinary course of transit and, in any event, **SHALL TERMINATE**.

   Either
   1.1 As per the transit clauses contained within the Policy.
   Or
   1.2 on delivery to the Consignee's or other final warehouse or place of storage at the destination named herein
   1.3 on delivery to any other warehouse or place of storage, whether prior to or at the destination named herein, which the Assured elect to use either for storage other than in the ordinary course of transit or for allocation or distribution.
   Or
   1.4 in respect of marine transits, on the expiry of 60 days after completion of discharge overside of the goods hereby insured from the overseas vessel at the final port of discharge.
   1.5 in respect of air transits, on the expiry of 30 days after unloading the subject-matter insured from the aircraft at the final place of discharge,

   whichever shall first occur.

2. If this Policy or the Clauses referred to therein specifically provide cover for inland or other further transits following on from storage, or termination as provided for above, cover will re-attach and continues during the ordinary course of that transit terminating again in accordance with clause 1.

3. This clause is subject to English Law and practice.

A Joint Committee of the IUA and LUA

- **TERRORISM INSURANCE**
- **PD Wording**
- **Insuring Clause**

Subject to the exclusions, limits and conditions hereinafter contained, this insurance insures buildings and contents against physical loss or physical damage by an Act of Terrorism, as herein defined, occurring during the period of this Policy as stated in the Schedule attaching to and forming part hereof, (hereinafter referred to as the 'Schedule')

For the purpose of this insurance an act of terrorism means an act, including the use of force or violence, of any person or group(s) of persons, whether acting alone or on behalf of or in connection with any organisation(s), committed for political, religious or ideological purposes including the intention to influence any government and/or to put the public in fear for such purposes.

LOSSES EXCLUDED

This Policy DOES NOT INSURE AGAINST:

1 Loss or damage arising directly or indirectly from nuclear detonation, reaction, nuclear radiation or radioactive contamination, however such nuclear detonation, reaction, nuclear radiation or radioactive contamination may have been caused

2 Loss or damage occasioned directly or indirectly by war, invasion or warlike operations (whether war be declared or not), hostile acts of sovereign or government entities, civil war, rebellion, revolution, insurrection, civil commotion assuming the proportions of or amounting to an uprising, military or usurped power or martial law or confiscation by order of any Government or public authority

3 Loss by seizure or illegal occupation.

4 Loss or damage caused by confiscation, requisition, detention, legal or illegal occupation, embargo, quarantine, or any result of any order of public or government authority which deprives the Assured of the use or value of its property, nor for loss or damage arising from acts of contraband or illegal transportation or illegal trade

5 Loss or damage directly or indirectly arising from or in consequence of the discharge of pollutants or contaminants, which pollutants and contaminants shall include but not be limited to any solid, liquid, gaseous or thermal irritant, contaminant of toxic or hazardous substance or any substance the presence, existence or release of which endangers or threatens to endanger the health, safety or welfare of persons or the environment.

6. Loss or damage by chemical or biological release or exposure of any kind

7. Loss or damage by attacks by electronic means including computer hacking or the introduction of any form of computer virus.

8. Loss or damage caused by vandals or other persons acting maliciously or by way of protest or strikes, riots or civil commotion unless physical loss or damage is caused directly by an Act of Terrorism.

9 Loss or increased cost occasioned by any Public or Civil Authority's enforcement of any ordinance or law regulating the reconstruction, repair or demolition of any property insured hereunder.

10. Any consequential loss or damage caused by any other ensuing cause.

11. Loss of use, delay or loss of markets, however caused or arising and despite any preceding loss insured hereunder.

12 Loss or damage caused by cessation, fluctuation or variation in, or insufficiency of, water, gas or electricity supplies and telecommunications of any type or service

13. Loss or increased cost as a result of threat or hoax, in the absence of physical damage due to an act of terrorism

14. Loss or damage caused by or arising out of burglary, house - breaking, theft or larceny or caused by any person taking part therein

PROPERTY EXCLUDED

THIS POLICY DOES NOT COVER:

1. Land or Land Values.
2. Power Transmission or feeder lines not on the Assured's premises.
3. Any building or structure, or property contained therein, while such building or structure is vacant or unoccupied or inoperative for more than thirty days.
4. Aircraft or any other Aerial device, or watercraft.
5. Any land conveyance, including vehicles, locomotives or rolling stock, unless such land conveyance is declare hereon and solely whilst located at the property insured herein at the time of its damage.
6. Animals, plants and living things of all types.
7. Property in Transit not on the Assured's premises.

ONUS OF PROOF

In any claim and/or action, suit or proceeding to enforce a claim for loss under this policy, the burden of proving that the loss is recoverable under this Policy and that no limitation or exclusion of this policy applies and the quantum of loss shall fall upon the Assured.

OTHER INSURANCE

This Policy does not cover any loss or damage, which at the time of the happening of such loss or damage is insured by or would, but for the existence of this Policy, be insured by any other insurance policy or policies either primary or excess.

TERRITORIAL LIMITS

This Policy insures property owned by the Assured and located as described in the Schedule.

SUM INSURED

The Underwriters hereon shall not be liable for more than the sum insured stated in the Schedule in respect of each occurrence and in the annual aggregate.

DEDUCTIBLE

Each occurrence shall be adjusted separately and from the amount of each such adjusted loss; the sum stated in the Schedule shall be deducted.

OCCURRENCE

The term "Occurrence" shall mean any one loss and/or series of losses arising out of and directly occasioned by one Act or series of Acts of Terrorism for the same purpose or cause. The duration and extent of any one "Occurrence" shall be limited to all losses sustained by the Assured at the property insured herein during any period of 72 consecutive hours arising out of the same purpose or cause. However no such period of 72 consecutive hours may extend beyond the expiration of this policy unless the Assured shall first sustain direct physical damage by an Act of Terrorism prior to expiration and within said period of 72 consecutive hours nor shall any period of 72 consecutive hours commence prior to the attachment of this Policy.

DEBRIS REMOVAL

This Policy also covers, within the sum insured, expenses incurred in the removal of debris of property covered hereunder which may be directly destroyed or damaged by an Act of Terrorism.

The cost of removal of debris shall not be considered in determination of the valuation of the property covered.

CONDITIONS

1. **DUE DILIGENCE**
The Assured (or any agent, sub or co-contractor of the Assured) shall at all times and at his own expense use due diligence and do (and concur in doing and permit to be done) all things reasonably practicable (including but not limited to precautions to protect or remove the property and interests insured herein) to avoid or diminish any loss herein insured.

2. **PROTECTION MAINTENANCE**

It is agreed that any protection provided for the safety of the insured property shall be maintained in good order throughout the currency of this Policy and shall be in use at all relevant times, and that such protection shall not be withdrawn or varied to the detriment of the interests of the Underwriters without their consent.

3. **VALUATION**

A. In the event of total loss or damage, the basis of settlement will be:

i) for items listed individually, the value agreed by the underwriters and shown in the Schedule
ii) for items not listed individually, the market value immediately prior to the loss

B. In the event of partial loss or damage, the amount payable will be the cost and expense of restoration and any resulting depreciation, taking into account the increased value any item may have because it forms part of a pair or set.

C. The underwriters will not be liable for more than:

i. the agreed value of any item individually listed, or
ii) the applicable sum insured shown in the Schedule

D. If the underwriters have paid the full amount insured for any item, pair or set, they will become the owners and have the right to take possession of the item, pair or set.

4. **RECOVERED PROPERTY**

If the underwriters recover any of the insured property, the insured can buy it back from the underwriters at the lesser of:

i. the amount of the settled claim plus interest from the date of settlement at a relevant prevailing bank base rate plus loss adjustment and recovery expenses;

ii. the fair market value at the time of recovery.

The Underwriters will notify the insured by post at their last known address of the right of buy the property recovered and the insured will have 60 days from the date of notice to exercise this right.

5. **INCORRECT DECLARATION PENALTY**

If the values declared as stated in the Schedule are less than the correct insured values as determined above, then any recovery otherwise due hereunder shall be reduced in the same proportion that the values declared bear to the values that should have been declared, and the Assured shall co-insure for the balance.

6. **NOTIFICATION OF CLAIMS**

The Assured, upon knowledge of any occurrence likely to give rise to a claim hereunder, shall give immediate written advice thereof to the Underwriters and or the Broker, named for that purpose in the Schedule, who is to advise Underwriters within 72 hours of such knowledge of any occurrence.

7. **PROOF OF LOSS**

The Assured shall render a signed and sworn proof of loss within sixty (60) days after the occurrence of a loss (unless such period be extended by the written agreement of Underwriters) stating the time, place and cause of loss, the interest of the Assured and all others in the property, the sound value thereof and the amount of loss or

damage thereto.

If Underwriters have not received such proof of loss within two years of the expiry date of this policy, they shall be discharged from all liability hereunder.

8. SUBROGATION

If the Underwriters become liable for any payment under this Policy in respect of loss or damage the Underwriters shall be subrogated to the extent of such payment to all the rights and remedies of the Assured against any party in respect of such loss or damage and shall be entitled at their own expense to sue in the name of the Assured. The Assured shall give to the Underwriters all such assistance in his power as the Underwriters may require to secure their rights and remedies and at Underwriters' request shall execute all documents necessary to enable Underwriters effectively to bring suit in the name of the Assured including the execution and delivery of the customary form of loan receipt.

9. SALVAGE AND RECOVERIES

All salvages, recoveries and payments recovered or received subsequent to a loss settlement under this Policy shall be applied as if recovered or received prior to the said settlement and all necessary adjustments shall be made by the parties hereto.

10. FALSE OR FRAUDULENT CLAIMS

If the Assured shall make any claim knowing the same to be false or fraudulent, as regards amount or otherwise, this Policy shall become void and all claim hereunder shall be forfeited.

11 ABANDONMENT

There shall be no abandonment to the Underwriters of any property.

12. INSPECTION AND AUDIT

The Underwriters shall be permitted but not obligated to inspect the Assured's property at any time. Neither the Underwriters' right to make inspections nor the making thereof nor any report thereon shall constitute an undertaking, on behalf of or for the benefit of the Assured or others, to determine or warrant that such property is safe.

The Underwriters may examine and audit the Assured's books and records at any time during the Policy period and extensions thereof and within two years after the final termination of this Policy, as far as they relate to the subject matter of this Insurance.

13. ASSIGNMENT

Assignment or transfer of this Policy shall not be valid except with the written consent of Underwriters.

14. RIGHTS OF THIRD PARTIES EXCLUSION

This Policy is effected solely between the Assured and Underwriters.
This Policy shall not confer any benefits on any third parties, including shareholders, and no such third party may enforce any term of this Policy. The Contract (Rights of Third Parties) Act 1999 is expressly excluded from this Policy.

This clause shall not affect the rights of the Assured.

15. CANCELLATION

This Policy may be cancelled by or on behalf of the Underwriters by delivery to the Assured or by mailing to the Assured or the Broker by registered, certified, or other first class mail, at the Assured's address as shown in this Policy, written notice stating when, not less than 30 days thereafter, the cancellation shall be effective. The mailing of such notice as aforesaid shall be sufficient proof of notice and this Policy shall terminate at the date and hour specified in such notice.

If this Policy is cancelled by or on behalf of the Underwriters, the Underwriters shall retain the pro-rata proportion of the premium hereon.

Payment or tender of any unearned premium by the Underwriters shall not be a condition precedent to the effectiveness of cancellation, but such payment shall be made as soon as practicable.

If the period of limitation relating to the giving of notice is prohibited or made void by any law controlling the construction thereof, such period shall be deemed to be amended so as to be equal to the minimum period of limitation permitted by such law.

16. **JURISDICTION**

This insurance is governed by and construed in accordance with the laws of England, and the courts of England and Wales have exclusive jurisdiction to adjudicate any dispute.

17 **ARBITRATION**

If the Assured and Underwriters fail to agree in whole or in part regarding any aspect of this Policy, each party shall, within ten (10) days after the demand in writing by either party, appoint a competent and disinterested arbitrator and the two chosen shall before commencing the arbitration select a competent and disinterested umpire. The arbitrators together shall determine such matters in which the Assured and Underwriters shall so fail to agree and shall make an award thereon and if they fail to agree, they will submit their differences to the umpire and the award in writing of any two, duly verified, shall determine the same.

The parties to such arbitration shall pay the arbitrators respectively appointed by them and bear equally the expenses of the arbitration and the charges of the umpire.

GAILEARAÍ NÁISIÚNTA NA hÉIREANN

National Gallery of IRELAND

To Dr. David de Witt
fax 613 533 6765
I'll call you at ca. 3 pm your time to discuss.
E v d W wants Bredius 261
& David's Erickson guitar in
Adam before Sept. 17
July 11 05.

Dr. Alfred Bader
924 East Juneau Avenue
Astor Hotel – Suite 622
Milwaukee WI 53202
USA

23 June 2005

Dear Dr. Bader,

We are delighted that you have agreed to lend your Poelenburch work to us for our exhibition 'Northern Nocturnes: Night and Evening Landscapes in the Age of Rembrandt and Rubens', which will take place in our Millennium Wing from 1 October until 11 December 2005.

Please find two loan forms enclosed which I would kindly ask you to complete and sign. I would be grateful if you can return both forms to the Registrar's office. I will then countersign them and return one copy for your files.

I am also enclosing a copy of our government indemnity document, which I hope you will accept as insurance to cover the work while it is on loan to us. The cover is all risk and nail to nail.

We are installing the exhibition during the last two weeks of September. Momart has been appointed as the agent to co-ordinate the transport for this exhibition. I will be in touch closer to the date regarding transport arrangements.

In the meantime, please do not hesitate to contact me or the Assistant Registrar, Felicia Tan (663 3581), should you have any questions.

Yours sincerely,

Kim Smit
Registrar

Phone: +353 (0) 1 663 3540
Fax: +353 (0) 1 632 5523
E-mail: ksmit@ngi.ie

David de Witt
to deliver?

Dr. Alfred Bader
924 East Juneau Avenue
Astor Hotel - Suite 622
Milwaukee, WI 53202
Ph: 414 / 277-0730
Fax: 414 / 277-0709
e-mail: baderfa@execpc.com

April 6, 2005

Dr. Raymond Keaveney, Director
National Gallery of Ireland
Merrion Square West
Dublin 2
IRELAND

Dear Dr. Keaveney,

In response to your fax of yesterday, I am happy to be able to tell you that I would of course like to loan you my small *St. Christopher* by Poelenburch.

I understand from Dr. David de Witt that you have discussed this with him and that the easiest way to get this sound little panel to you would be for Dr. de Witt to hand carry the painting.

I do of course expect the National Gallery of Ireland to insure this painting from house to house. Its fair insurance value is US $100,000.

Dr. de Witt is just working on a catalog of my collection and the entry for this painting may already have been written. Also, as Dr. de Witt will tell you, I have a number of other night pieces that might be of interest to you for your exhibition.

I would appreciate receiving two exhibition catalogs, one for Queen's University and one for myself.

With all good wishes I remain

Yours sincerely,

Alfred Bader
AB/az
C: Dr. David de Witt

GAILEARAÍ NÁISIÚNTA NA hÉIREANN
Office of the Director

National
Gallery of
IRELAND
150 years

Alfred Bader
Astor Hotel, Suite 622
924 E. Juneau Avenue
Milwaukee, WI 53202
U.S.A.

April 4, 2004

Dear Mr. Bader,

From October 1 to December 11, 2005, the National Gallery of Ireland is to hold an exhibition on seventeenth-century Dutch and Flemish night and evening landscapes. This show, which will include some forty-five paintings, drawings and prints from various public and private collections, will be the first to examine this fascinating aspect of landscape art.

Nocturnal landscapes were more frequent in Dutch and Flemish art than most museum visitors and art historians realize. Although few were true specialists in this field, many painters known for other genres took up the occasional challenge of painting a land-, sea-, or cityscape by night or evening. These works enabled them to show off their proficiency in painting virtuoso light effects cast by the moon, fires, torches, burning buildings, fireworks, comets and divine light from heaven. The most spectacular scenes are those in which natural and artificial sources of illumination are combined. One of the aims of the exhibition is to demonstrate that nocturnal landscapes, contrary to what one might expect, are in fact all about light.

The origins of the Dutch and Flemish nocturnal landscape are closely tied to representations of biblical subjects and, to a lesser extent, scenes from classical mythology. The exhibition intends to demonstrate that at the end of the sixteenth and the first decades of the seventeenth century the majority of outdoor night scenes were still history paintings. A key figure in this early development was the German painter Adam Elsheimer. His small but powerful works executed in Rome reached northern Europe either in the form of engravings by Hendrick Goudt or painted copies. Arguably the most successful emulation of the German artist's is Rembrandt's *Rest on the Flight into Egypt* (National Gallery of Ireland, Dublin).

Merrion Square West, Dublin 2 • Telephone 01-663 3502 • Fax: 01-663 3503
Website: www.nationalgallery.ie • E-mail: directorsoffice@ngi.ie

The nocturne without biblical subject matter was introduced into painting at the end of the sixteenth century by Flemish artists, but remained a rare phenomenon for some decades. Dutch artists followed much later, but took the secular night scene to a new height in the 1620s. The most innovative works were produced by artists active in Haarlem, such Esaias van de Velde, Jan van de Velde II, and Pieter Molyn. During the 1630s-1640s the Low Countries saw the rise of the secular nocturnal landscape. While Rubens painted a number vistas with moonlight or sunsets, other well-known artists, such as Aelbert Cuyp, Adriaen Brouwer, David Teniers II, Jan van Goyen, and Nicolaes Berchem transformed on occasion their usual subjects into night or evening scenes. Among the few specialists in the field, Aert van der Neer was the most accomplished. His many grandiose moonlit rivers form the height of nocturnal landscapes in the Southern and Northern Netherlands.

The exhibition will be accompanied by a catalogue written by Adriaan Waiboer, Curator of Northern European Art, in the National Gallery of Ireland.

We would be grateful if you would contribute to our exhibition by making available the following work from your collection:

Cornelis van Poelenburch, *St. Christopher*, panel, 15.5 x 20.5 cm

This painting would be an invaluable addition to our exhibition, as it is one of the most charming Dutch paintings in which a biblical event is set in an evening landscape. It can demonstrate well that in the first half of the seventeenth century most nocturnes still had a religious pretext.

If you would like to discuss this request further, or have questions about any aspect of this project, please do not hesitate to contact me.

Yours sincerely,

Raymond Keaveney
Director

GAILEARAÍ NÁISIÚNTA NA hÉIREANN

Dr. Alfred Bader
Astor Hotel, Suite 622
924 E. Juneau Avenue
Milwaukee, WI 53202
U.S.A.

Dublin, 10-10-'05

Dear Dr. Bader,

I would like to thank you personally for lending your Cornelis van Poelenburch's *Saint Christopher* to our exhibition *Northern Nocturnes* at the National Gallery of Ireland. Your charming painting is hanging in the same room as Rembrandt's *Rest on the Flight into Egypt* and Adam Elsheimer's *Flight into Egypt*, so as to illustrate what the influence was of the latter painting on later nocturnes in the Netherlands. At this moment, the exhibition has been open for more than a week and seems to be quite a success. I enclose a transparency that was made of the painting for our catalogue. The photographer's name is Roy Hewson.

Within a few days, Susan O'Connor, Exhibition Officer at the National Gallery of Ireland, will send you a catalogue of the exhibition.

Yours sincerely,

Adriaan E. Waiboer

Merrion Square West, Dublin 2 • Telephone 01-661 5133 • Fax: 01-661 5372
Website: www.nationalgallery.ie • E-mail: info@ngi.ie

19 August 2005

Dr. Alfred Bader
2961 North Shepard Avenue
Milwaukee, WI 53211
USA

Dear Alfred

Re: Loan of Elsheimer, *Mocking of Ceres*

I am writing to follow up on arrangements for the loan of your Elsheimer to our exhibition, opening in Frankfurt in March 2006. We had previously agreed that you would hand-carry the work to London, where it would be stored for safe-keeping until the show opens. When we last met in Edinburgh a few weeks ago, you told me that you come to London three times a year, and that it would be most convenient for you to bring the work in October of this year. That would suit your schedule and give us time to bring it over on time for the opening in Frankfurt. We also discussed the possibility of your leaving the painting at the National Gallery in London for storage from October until it goes to Frankfurt. I have now talked with Axel Rüger and my counterparts working on the exhibition about this idea.

We were wondering if you might consider bringing the painting to the Dulwich Picture Gallery for storage instead of to the National Gallery. Although Axel would be willing to take it in, this would involve some considerable paperwork on his part. As Dulwich is also in London, we thought it might also be possible for you to leave the painting there, where it will be equally well cared for and insured.

With your permission, I have copied Vicky Norton, Exhibitions Organiser at the Dulwich Picture Gallery in this correspondence. She will be in touch with you about any further arrangements.

With best wishes.

Sincerely yours,

Dr Emilie Gordenker
Senior Curator
Early Netherlandish, Dutch and Flemish Art

Direct line: +44 (0)131 624 6510
Email: egordenker@nationalgalleries.org

cc Victoria Norton, Dulwich Picture Gallery

Dear Emilie,

Thank you for your e-mail of today.

I understand the bureaucratic difficulties at the National Gallery and we should be able to solve that problem easily.

My travel schedule has now become firm. We plan to fly to London arriving at Heathrow at 10 AM on Sunday, October 30th. On November 2nd we fly to Vienna and then perhaps to Dresden and will come back to Bexhill around the 12th of November.

When do you have to have the painting, which of course we plan to bring along on October 30th?

Unless you tell me that I must do so, I will not declare it at customs at Heathrow.

There are these alternatives:

1. Someone could meet us at Heathrow on October 30th but that probably is inconvenient because that is a Sunday.
2. I could bring the painting to the National Gallery and meet somebody from Dulwich there and hand it over, or
3. I could take it to Dulwich in which case you would have to guide me which tube to take from Victoria.
4. I always come to London from Bexhill by train, leaving Bexhill at 8:30 and arriving at Platforms 15-18 at 10:30 AM. Somebody from Dulwich might meet me there and that of course would be the easiest for me.

With best wishes,
Alfred

Emilie Gordenker wrote:

> Dear Alfred
>
> Attached please find a letter that I will send by post today. Please don't hesitate to be in touch if you'd like to discuss.
>
> Best wishes,
> Emilie

Dr Emilie E.S. Gordenker
Senior Curator
Early Netherlandish, Dutch and Flemish Art

National Gallery of Scotland
The Mound
Edinburgh EH2 2EL
Telephone: +44 (0)131 624 6510

Subject: Loan of your Elsheimer
From: "Emilie Gordenker" <egordenker@nationalgalleries.org>
Date: Fri, 19 Aug 2005 10:57:23 +0100
To: "Alfred Bader" <baderfa@execpc.com>
CC: "Vicky Norton" <v.norton@dulwichpicturegallery.org.uk>

Dear Alfred

Attached please find a letter that I will send by post today. Please don't hesitate to be in touch if you'd like to discuss.

Best wishes,
Emilie

Dr Emilie E.S. Gordenker
Senior Curator
Early Netherlandish, Dutch and Flemish Art

National Gallery of Scotland
The Mound
Edinburgh EH2 2EL
Telephone: +44 (0)131 624 6510

	Content-Description:	Bader_20050819.doc
Bader_20050819.doc	**Content-Type:**	application/msword
	Content-Encoding:	base64

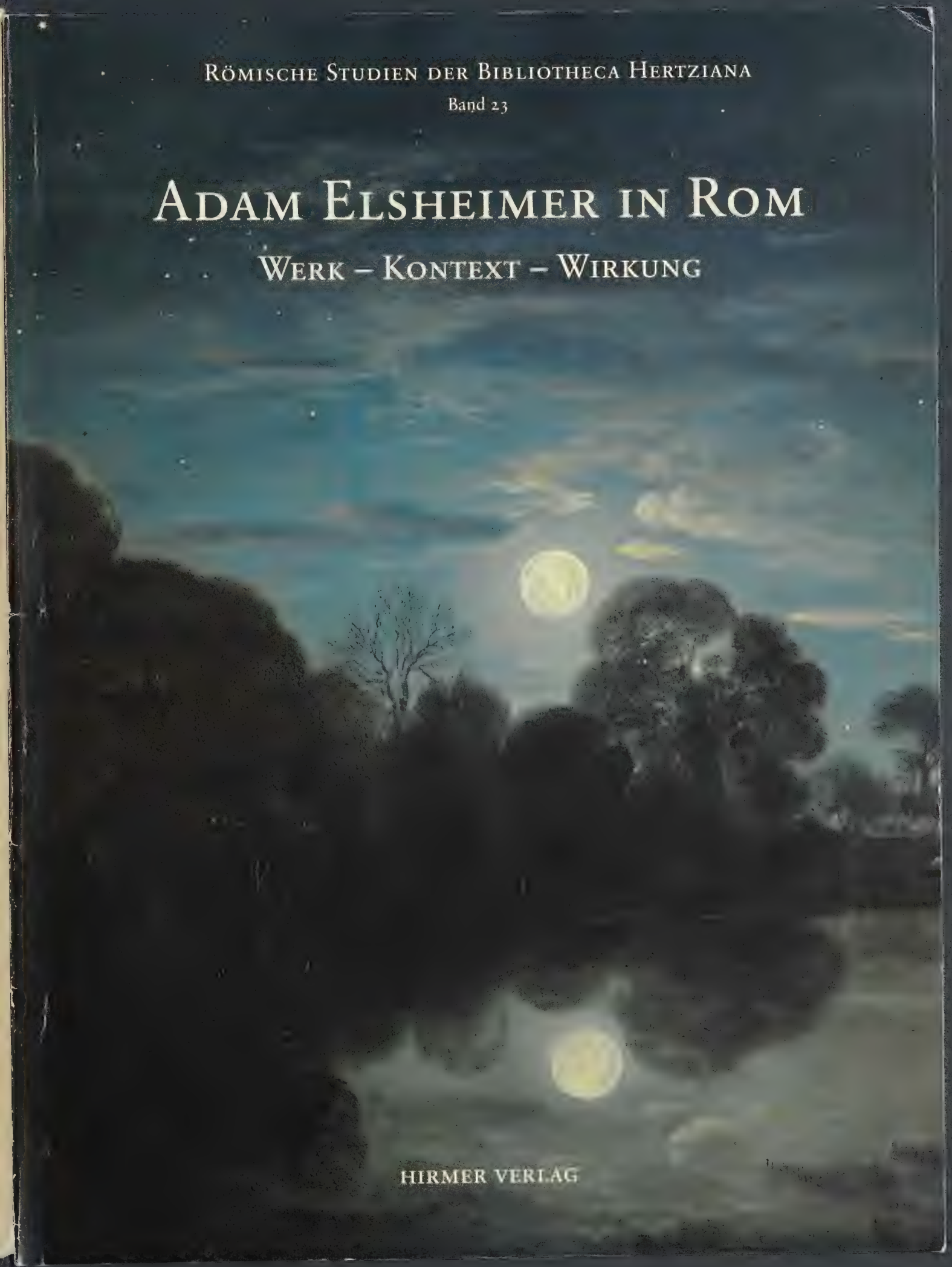
OLLINDORFF

David de Witt 3 II 02

Römische Studien der Bibliotheca Hertziana
Band 23

Adam Elsheimer in Rom

Werk – Kontext – Wirkung



HIRMER VERLAG

Für Alfred und Isabel Bader mit herzlichen Grüßen, RK.

INHALT

RÜDIGER KLESSMANN

FRAGEN ZUR AUSBREITUNG UND WIRKUNG DER WERKE ELSHEIMERS

Es sind fast drei Jahrzehnte vergangen, seitdem Keith Andrews 1977 sein Buch über Adam Elsheimer vorlegte.[1] Vorausgegangen waren einige wichtige Entdeckungen des Autors, die er gesondert publizierte, darunter das nach dem Tode des Malers aufgestellte Inventar seines Besitzes. Das grundlegende und verdienstvolle Werk von Heinrich Weizsäcker von 1936, das erst 1952 von Hans Möhle abgeschlossen wurde,[2] war damit als wertvolle Materialsammlung keineswegs entbehrlich geworden, aber die Monographie von Andrews bedeutete für die Elsheimer-Forschung – wie es nur selten geschieht – einen wirklichen Neubeginn, und veränderte gleichzeitig auch unsere Vorstellung von dem Leben des ungewöhnlichen Künstlers.

Zwei Beispiele mögen genügen. Andrews erkannte als erster, daß die dichten Waldlandschaften flämischer Prägung im Stile von Coninxloo, die Elsheimer zugeschrieben wurden, nicht am Anfang seiner Entwicklung gesehen werden können, sondern aus seinem Werk auszuscheiden sind. Dazu gehört die bereits früher von Eduard Plietzsch und Willi Drost angezweifelte ›Johannespredigt‹ in München (Pinakothek), welche seit der Aufnahme in die Kammergalerie des Kurfürsten Maximilians I. (vor 1628) mit Elsheimers Namen verbunden war.[3] Der zeitweise in Venedig, München und Salzburg tätige Kupferstecher Johann Jenet hat das Bild noch 1621 in einem anspruchsvollen Stich ohne Angabe eines Malers reproduziert.[4] Er hätte den Namen Elsheimers, der damals bereits ein berühmter Künstler war, gewiß nicht unterschlagen. Andrews hat das Gemälde überzeugend dem Antwerpener Meister Adriaen van Stalbemt zugewiesen und damit einem Irrweg der älteren Forschung die Stütze genommen.[5] Der bis dahin als sicher geltende Einfluß der sogenannten Frankenthaler Schule auf den jungen Elsheimer läßt sich nicht verifizieren. Dieser Schritt befreite die herrschende Vorstellung von Elsheimers stilistischem Werdegang von einem widersprüchlichen Element. Andrews öffnete damit den Blick auf die wirklichen Anfänge Elsheimers, die primär von der altdeutschen Malerei, insbesondere von Dürer und Altdorfer, ausgegangen sind.

Ein anderes Problem ergibt sich aus der Existenz zahlreicher Wiederholungen oder Kopien nach Elsheimers Gemälden. Diese wurden bisher häufig dem Maler selbst zugeschrieben. Seit den Forschungen Wilhelm Bodes, Willi Drosts und Heinrich Weizsäckers war das Œuvre Elsheimers erheblich gewachsen und geriet zunehmend in Widerspruch zu der kurzen Lebenszeit und der geringen Produktion des Malers, die von allen Chronisten hervorgehoben wird. Andrews hat deutlich gemacht, daß Elsheimers Œuvre wesentlich kleiner gesehen werden muß und daß bei den vielfach wiederholten Kompositionen des Malers nur jeweils ein Originalwerk in Betracht kommt. Die historische Überlieferung und ebenso die archivalischen Nachrichten bieten keine Stütze für die Annahme, daß Elsheimer seine eigenen Werke kopierte. Im Gegenteil, die wenigen bis heute bewahrten Bilder seiner Hand sind nicht selten unvollendet geblieben, wie schon Giovanni Baglione 1642 bemerkt hat.[6] Demnach müssen viele Gemälde, die oft heute noch Elsheimers Namen tragen, darunter einige von hoher Qualität, von anderen Händen stammen. Jan van Gelder und Ingrid

Der vorliegende Beitrag entspricht in erweiterter Form einem Vortrag des Verfassers, der am 26. Februar 2004 in der Bibliotheca Hertziana in Rom gehalten wurde. Nach 2005 erschienene Literatur konnte hier nicht berücksichtigt werden.

[1] Keith Andrews, *Adam Elsheimer. Paintings – Drawings – Prints*, Oxford 1977.

[2] Heinrich Weizsäcker, *Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt*, Teil I, Berlin 1936; Teil II, hg. v. H. Möhle, Berlin 1952.

[3] *Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, hg. v. E. Steingräber, München 1983, S. 194, Inv. Nr. 862 (mit älterer Literatur).

[4] F. W. H. Hollstein, *German engravings, etchings and woodcuts, ca. 1400 –1700*, Amsterdam 1954 ff., Bd. XV A, Nr. 1.

[5] Keith Andrews, »Elsheimer and Dürer: an attempt towards a clarification of Elsheimer's early work«, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 24 (1973), S. 159–174; Andrews 1977 (Anm. 1), S. 166, Nr. A12.

[6] Siehe die Passage in Bagliones Elsheimer-Vita in Andrews 1977 (Anm. 1), S. 52.

1 *Adam Elsheimer, ›Der Heilige Christophorus‹, St. Petersburg, Eremitage*

Jost haben 1967 den ersten Schritt zur Reduzierung des Œuvres unternommen,[7] und die Forschungen von Keith Andrews haben die Richtigkeit des eingeschlagenen Weges bestätigt. Diese Situation gibt uns Anlaß, die Stellung der authentischen Gemälde im Werk des Künstlers erneut zu prüfen und die von ihnen ausgehende Wirkung zu verfolgen. Es sollen an dieser Stelle nur einige ausgewählte Beispiele aus Elsheimers Œuvre betrachtet werden.

Adam Elsheimer, der das kleine Format liebte, war ein Meister der Erzählung. Rubens und Rembrandt, aber auch viele andere Künstler, haben ihn wegen dieser Fähigkeit bewundert, sie mögen ihn auch als einen Nachfolger der großen Meister der Dürerzeit gesehen haben. Carel van Mander (1604) lobt ihn als einen Figurenmaler, der wenig zeichnete, aber die Bilder der italienischen Meister genau studierte.[8] Er hätte sogar mit italienischen Malern zusammengearbeitet, schreibt Giulio Mancini um 1620,[9] aber Beispiele kennen wir dafür nicht. Joachim von Sandrart (1675) hat mit Recht das neue Verständnis Elsheimers für die Natur und die genaue Wiedergabe der Landschaft betont, Giovanni Baglione hat mehr noch die wunderbare Harmonie hervorgehoben (»mirabile armonia«), in welcher Elsheimers Figuren mit der naturgetreuen Landschaft verbunden sind.[10]

Zunächst war es wohl Elsheimers Erfindung der Figuren und die von ihnen ausgehende poetische Stimmung, welche die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen erregte. Zu der Zeit seiner Niederlassung in Rom, die spätestens für den Monat April 1600 gesichert ist,[11] könnte sein ›Hl. Christophorus‹ entstanden sein, eine Annahme, die freilich nur durch stilistische Vergleiche gestützt wird (Abb. 1, Taf. 4). Das in St. Petersburg (Eremitage) bewahrte Gemälde[12] verrät noch die altdeutsche Schulung des Künstlers in Frankfurt, die Kenntnis graphischer Werke von Dürer und Altdorfer, gleichzeitig aber auch seine in Venedig empfangenen Eindrücke von den Bildern und der Malweise Tizians und Tintorettos, die er bei einem Aufenthalt dort kennenlernen konnte. Es gelang ihm ein Werk zu schaffen, von dem trotz des kleinen Formats eine starke Wirkung ausging, ja, sogar eine typenprägende Kraft für die Gestalt des Heiligen. Es gehörte offenbar zu den ersten Bildern, die den jungen, damals 22jährigen Deutschen in Rom bekannt gemacht haben. Die von Andrews vertretene Datierung in die venezianische Phase des Malers um 1598–1599 erscheint zu früh.[13] Die Monumentalität und statische Geschlossenheit der Heiligenfigur weisen voraus auf die orthogonal angelegte Kompositionsweise des ›Hl. Laurentius‹ in London und entsprechen nicht mehr dem anrührenden Erzählstil der venezianischen, von Rottenhammer geprägten Phase. Es ist denkbar, daß Elsheimer mit dem kleinen Gemälde des Christophorus, welcher der Schutzpatron der Reisenden war, die im Heiligen Jahr gebotenen Chancen des Marktes nutzen wollte, als Ströme von Pilgern die Stadt besuchten. Der gleichaltrige Orazio Borgianni, der um 1605 aus Spanien nach Rom zurückkehrte, hat verwandte Christophorus-Bilder gemalt, welche die Kenntnis von Elsheimers Vorbild voraussetzen. Hier ist vor allem das um 1610–1615 geschaffene Gemälde Borgiannis in Edinburgh zu nennen, in welchem der schwere Weg des Heiligen eine fast dramatische Steigerung erfährt.[14]

Rubens hat die Komposition Elsheimers während seiner römischen Aufenthalte kennengelernt, wie sich aus einer

[7] Jan G. van Gelder/Ingrid Jost, »Elsheimers unverteilter Nachlaß«, *Simiolus*, 1 (1967), S. 136–152; 2 (1967/68), S. 23–45.

[8] Andrews 1977 (Anm. 1), S. 52.

[9] Andrews 1977 (Anm. 1), S. 52.

[10] Beide Quellen in Andrews 1977 (Anm. 1), S. 52–55.

[11] Andrews 1977 (Anm. 1), S. 47.

[12] Andrews 1977 (Anm. 1), S. 140, Nr. 5.

[13] Vgl. Jürgen Rapp, »Adam Elsheimer ›Aeneas rettet Anchises aus dem brennenden Troja‹«, *Pantheon* 47 (1989), S. 126f.

[14] Hugh Brigstocke, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edinburgh 1978, S. 19f., Nr. 48.

2 *Cornelis van Poelenburch, ›Der Heilige Christophorus‹, Milwaukee, Sammlung Dr. Alfred und Isabel Bader*

Zeichnung mit Kopfstudien in London ergibt.[15] Er verwendete die Studien bei der Vorbereitung seiner monumentalen Gestalt des Christophorus, welche die Außenflügel seines Kreuzabnahme-Altars in der Antwerpener Kathedrale beherrscht. Er assoziiert mit seiner Figur bewußt die antike Skulptur des Herkules Farnese, er ist aber dennoch von Elsheimers Gemälde ausgegangen. Auf der in München bewahrten Ölskizze für den Altar ist erkennbar, daß Rubens Korrekturen an der Haltung des Heiligen vornahm.[16] Wie Röntgenaufnahmen zeigen, folgte er zunächst in dem Festhalten des Kindes am Kopf des Heiligen der Erfindung Elsheimers bevor er den heutigen Zustand mit dem Motiv des erhobenen Gewandes festlegte. Andrews denkt an eine Entstehung der von Rubens gefertigten Zeichnungen bereits in Rom, Held datiert das Blatt in London erst um 1611–1613. In jedem Falle bestätigen die Studien, daß Elsheimers Komposition den Ausgangspunkt auf Rubens' Weg zur endgültigen Gestalt des Christophorus bildete. Held vermutet, daß Rubens vielleicht noch frühere, aus seiner römischen Zeit stammende Studien von Elsheimers Gemälde ausgewertet hat, die heute verloren sind.

Es ist ungewiß, wie lange Elsheimers ›Christophorus‹ in Rom geblieben ist, doch möchte man dieses für das dritte Jahrzehnt annehmen. Zwei Gemälde des Utrechter Malers

[15] JULIUS S. HELD, *Rubens. Selected Drawings,* London 1959, Nr. 30 (2. Auflage, Oxford 1986, S. 98, Nr. 73); LUDWIG BURCHARD / ROGER-A. D'HULST, *Rubens Drawings*, Brüssel 1963, Nr. 43. Zur Beziehung der beiden Künstler vgl. JOSEPHINE VON HENNEBERG, »Elsheimer und Rubens«, *Storia dell'arte*, 95 (1999), S. 35–44.

[16] KONRAD RENGER mit CLAUDIA DENK, *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, München 2002, S. 342, Nr. 72; HUBERT VON SONNENBURG, »Rubens. Bildaufbau und Technik«, in *Rubens. Gesammelte Aufsätze zur Technik*, hg. v. H. VON SONNENBURG / F. PREUSSER, München 1979, S. 6, 18f., 21.

3 *Adam Elsheimer, ›Judith und Holofernes‹, London, Wellington Museum*

Cornelis van Poelenburch,[17] heute in Amsterdam (Collectie Stichting P. en N. de Boer) und Milwaukee (Sammlung Dr. Alfred und Isabel Bader), zeigen Christophorus im Profil in nächtlicher Landschaft (Abb. 2). Sie sind als Varianten anzusehen, in der Komposition sehr ähnlich, jedoch in Einzelheiten nicht übereinstimmend. Der Künstler, der von etwa 1617–1625 in Rom und Florenz lebte, folgt in enger Anlehnung dem Vorbild Elsheimers, wenngleich mit einer im Querformat dargestellten Landschaft und ohne die nach rückwärts gewendete Haltung des Heiligen. Die Stimmung der Natur nimmt bei Poelenburch einen breiten Raum ein, sie erinnert an Elsheimers ›Flucht nach Ägypten‹ in München, und doch bleibt die Monumentalität der schreitenden Figur gewahrt. Christophorus hat gleichsam ein neues poetisches Umfeld erhalten. Die Amsterdamer Version Poelenburchs diente Wallerant Vaillant (1623–1677) als Vorbild für ein Schabkunstblatt, das vermutlich um 1665 in Amsterdam entstand und Elsheimer als Maler bezeichnet.[18] Da von Elsheimer bisher kein Originalwerk dieser Komposition bekanntgeworden ist, darf man annehmen, daß das Bild eine eigene Erfindung Poelenburchs war und zu dieser Zeit als Arbeit Elsheimers galt. Diese Auffassung wird durch einen die Figur des Heiligen wiedergebenden Stich von I. van der Horst bestätigt, der Elsheimer fälschlich als Inventor ausgibt.[19] Die Spur des Originalbildes von Elsheimer geht bereits vor der Jahrhundertmitte verloren. Wahrscheinlich gelangte es schon früh, spätestens in den dreißiger Jahren, in eine englische Sammlung, da mehrere alte Kopien, darunter eine aus dem Besitz des Earl of Arundel (1585–1646), sich heute in England befinden. Andrews betont mit Recht, daß nur das Bild der Eremitage als Elsheimers Original in Betracht kommt. Wann und wo dieses erworben wurde, ist unbekannt, es wird 1797 erstmals in St. Petersburg erwähnt.

Am Anfang der römischen Jahre muß auch Elsheimers ›Judith‹ in London (Wellington Museum)[20] entstanden sein, ein in seiner detaillierten Ausstattung ungewöhnliches Interieurbild (Abb. 3, Taf. 7). In der dramatischen Nachtszene kann man eine konsequente Fortsetzung des Stils und der erzählerischen Kraft seines Christophorus-Bildes erkennen. Es verwundert nicht, daß Rubens von diesem Werk nicht weniger gefesselt war. In einer spontan angelegten, lavierten Federzeichnung in Frankfurt (Städel)[21] hat Rubens die Komposition Elsheimers aufgenommen, er hat dabei das die Heldin treffende Licht, das Ausholen mit dem Schwert über ihrem Kopf und das Ergreifen des Haarschopfes von Holofernes mit der Linken genau festgehalten (Abb. 4). Die Frankfurter Studie, die von Julius Held um 1606-1608 datiert wird, kann als ein erster Reflex auf Elsheimers Darstellung gewertet werden, bevor Rubens mit dem Entwurf eines eigenen Bildes begann. Rubens' sogenannte ›Große Judith‹, ein heute verschollenes Gemälde, ist nur durch eine alte Kopie (Privatbesitz) und einen Kupferstich (im Gegensinne) von Cornelis Galle überliefert. Die von Rubens selbst korrigierte Vorlage Galles hat sich in Stockholm erhalten.[22] Seine Darstellung zeigt einen ganz ähnlichen Ablauf des Geschehens wie bei Elsheimer, obwohl hier vier Engel als himmlische Zeugen der Bluttat hinzukommen. Rubens übernahm von Elsheimer die ganzfigurige Anlage der Komposition mit

[17] *Adam Elsheimer. Werk, künstlerische Herkunft und Nachfolge* (Ausstellungskat.), hg. v. E. Holzinger, bearb. v. J. Held, Frankfurt a. M. 1966, Nr. 79, 80.

[18] Elsheimer 1966 (Anm. 17), Nr. 293.

[19] Weizsäcker 1936 (Anm. 2), Teil I, Tafel 32. – Nicht bei Hollstein (Anm. 4).

[20] Andrews 1977 (Anm. 1), S. 144, Nr. 12.

[21] Held 1959 (Anm. 15), Kat. Nr. 15.

[22] F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam 1954 ff., Bd. VII, Nr. 31; Rüdiger Klessmann, *Johann Liss. Eine Monographie mit kritischem Œuvrekatalog*, Doornspijk 1999, S. 58, Anm. 26, Abb. 46.

der an den vorderen Bildrand verlegten Handlung, desgleichen den sachlichen Ernst der von rechts mit dem Schwert zuschlagenden Frau. Er wählte auch die komplizierte Bewegung des im Tode zuckenden Holofernes und die dramatische Lichtführung. Es ist wahrscheinlich, daß Rubens' Entwurf für die ›Große Judith‹ bereits zur Zeit seines römischen Aufenthalts entstanden ist, als er Elsheimers Bild direkt vor Augen hatte. Die Vollendung des Gemäldes mag erst in Antwerpen erfolgt sein, wo es dem Stecher als Vorlage diente. Der Stich wurde – nach einer Vermutung Konrad Rengers – um 1615 herausgegeben und gilt – wie die Inschrift besagt – als das erste Blatt, das Rubens nach einem seiner Werke anfertigen ließ.[23] Rubens bewahrte das Vorbild seines römischen Freundes nachhaltig in seinem Gedächtnis, denn später gelang es ihm Elsheimers ›Judith‹ zu erwerben, wahrscheinlich nach 1626, wo und von wem ist freilich unbekannt. In einem Brief vom 14. Januar 1611 hatte er noch beklagt, daß sich bisher kein Werk Elsheimers in Flandern befindet.[24] Als Rubens 1640 starb, wird Elsheimers ›Judith‹ erstmals im Inventar seiner Sammlung erwähnt.[25] Damals, jedenfalls vor 1645, hat König Philipp IV. von Spanien das Bild aus Rubens' Nachlaß erworben. Es verblieb in Spanien bis es 1813 als Kriegsbeute in den Besitz des Herzogs von Wellington gelangte, der es in seine private Galerie nach London überführte.

So wenig über das Leben Elsheimers als Künstler bekannt ist, so besteht doch kein Zweifel, daß er schon kurz nach seiner Niederlassung in Rom einen anspruchsvollen Auftrag für ein sakrales Werk erhielt, welches für die private Andacht oder eine Hauskapelle bestimmt war. Da der junge Maler in der Kunstszene der Stadt noch fremd war, muß ihm – vielleicht aus dem deutschen Freundeskreis um Dr. Faber, der in den zwanziger Jahren eine Elsheimer-Sammlung besaß – eine Empfehlung vorausgegangen sein. Der Besteller des kostbaren Retabels, das der Verehrung des Heiligen Kreuzes gewidmet ist und sieben Gemälde umfaßt (heute in Frankfurt, Städel), konnte bisher nicht ermittelt werden.[26] Der ursprüngliche, in Birnbaum geschnitzte Rahmen, der später verlorenging, hatte – wie aus einer 1612 datierten Beschreibung und Zeichnung hervorgeht – die Form eines Reliquiars (»quasi in forma di Reliquiario«). Nach dem Text gewinnt man den Eindruck, daß seine Gestalt als eher ungewöhnlich empfunden wurde. Etwa zehn Jahre nach seiner Entstehung wird das Werk im Besitz eines in Rom lebenden Spaniers, Juan (Giovanni) Pérez, erwähnt, der aber nach der

4 *Peter Paul Rubens, ›Judith und Holofernes‹, Federzeichnung, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut*

Formulierung des genannten Dokuments als Auftraggeber Elsheimers wohl kaum in Betracht kommt.[27] Der unbekannte Besteller muß sich also spätestens vor diesem Jahre – aus welchen Gründen auch immer – von Elsheimers Retabel getrennt haben, das 1619 von Cosimo II., Großherzog von Toscana, erworben wurde. Über das weitere Schicksal des Werkes gibt es keine dokumentarische Sicherheit, doch hat es den Anschein, als sei es schon eine Generation später von einem englischen Kunstfreund übernommen worden, wobei vor allem an den größten der Sammler dieser Zeit, den Earl of Arundel, zu denken ist.

Derselben Stilphase zuzurechnen ist eine andere Altartafel, ›Das Martyrium des Hl. Stephanus‹ in Edinburgh

23 Konrad Renger in *Rubens in der Graphik* (Ausstellungskat. Göttingen/Hannover/Nürnberg 1977), hg. v. K. Arndt, Göttingen 1977, S. 44f., Nr. 21.

24 Ruth Saunders Magurn, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Mass. 1955, S. 53, Nr. 21.

25 Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton 1989, S. 102, Nr. 35.

26 Andrews 1977 (Anm. 1), S. 146f., Nr. 16; Christian Lenz, *Adam Elsheimer. Die Gemälde im Städel*, 2. erweiterte Auflage, Frankfurt a. M. 1989, S. 36ff.

27 Abdruck der Beschreibung des Retabels und der Korrespondenz zum Ankauf bei Lenz 1989 (Anm. 26), S. 38ff.

5 *Adam Elsheimer, ›Das Martyrium des Heiligen Stephanus‹, Edinburgh, National Gallery*

(Abb. 5),[28] welche ebenfalls als eine Auftragsarbeit anzusehen ist, weil das grausame Thema und die überaus komplizierte figurenreiche Komposition eine Herstellung des Bildes für den freien Markt nahezu ausschließen. Von einem Besteller ist jedoch nichts bekannt. Es ist möglich, daß das um 1603 geschaffene Gemälde, wie Andrews vorschlägt, dem Frankfurter Kreuzaltar voraufgegangen ist und zu dessen Auftrag an Elsheimer beigetragen hat. In dem tektonischen Aufbau des Bildes und seiner räumlichen Konzeption sind noch Beziehungen zur Darstellung des Heiligen Laurentius in London erkennbar. Wie stark das Neue und Eigenartige der Kunst Elsheimers seine Freunde und Zeitgenossen beeindruckte, läßt sich an der Wirkung des ›Heiligen Stephanus‹ eindrücklich verfolgen. Auch hier ist an erster Stelle Rubens zu nennen, der das Bild wohl in Rom kennenlernte und daraus mehrere orientalische Figuren in einer in London bewahrten Zeichnung festgehalten hat.[29] Pieter Soutman, der wahrscheinlich bei Rubens in der Lehre war, reproduzierte das Blatt in einem Kupferstich. Im ersten Zustand des Stiches hat er Elsheimer als *Inventor* bezeichnet, während der dritte Zustand den Namen von Rubens trägt.[30] Die von Julius Held vertretene Zuschreibung der Londoner Zeichnung an Rubens aus der römischen Zeit ist nicht unbestritten, Anne-Marie Logan hält sie für eine den Stich vorbereitende Arbeit von Soutman.[31] Doch auch in diesem Falle konnte sich Soutman nur auf eine zeichnerische Vorlage von Rubens stützen, wie aus der Angabe des dritten Zustandes seines Stiches hervorgeht, da Elsheimers Bild zu dieser Zeit in Italien war. Wieder erweist sich das Atelier von Rubens als ein Ort der Vermittlung für die Bilderfindungen Elsheimers, in diesem Falle besonders eigenartig, weil es sich nur um ausgewählte Figuren (in veränderter Anordnung) aus einer vielfigurigen Szene Elsheimers handelt. Man fragt sich, warum Rubens diese Studien anfertigte und weshalb Soutman diese sogar in einem Kupferstich festgehalten und verbreitet hat. Sollte allein die exotische Erscheinung der Figuren, wie Held vermutete, das Interesse von Rubens und Soutman angezogen haben? Auch später hat Rubens Teile einer Komposition Elsheimers kopiert, als er Figuren aus dem Gemälde ›Il Contento‹ (Edinburgh) übernahm und diese in einer um 1630 geschaffenen mythischen Opferszene verwendete (London, Courtauld Institute Gallery).[32]

Auf was für einem schwierigen Felde wir uns hier bewegen, zeigt eine andere, wahrscheinlich spätere Version des Stephanus-Bildes in Privatbesitz,[33]die auch Elsheimer selbst zugeschrieben wird, auf der zwei wichtige Figuren seiner Komposition eliminiert sind: der große Engel links oben und der stehende Steinwerfer rechts, die für die Darstellung wesentliche inhaltliche und formale Antipoden bedeuten. Durch ihr Fehlen wird die räumliche Disposition des Edinburgher Bildes entscheidend verändert und eine Weite des Bildraums suggeriert, welche die von Elsheimer inszenierte frühbarocke Ballung des Geschehens deutlich entschärft und eher der stilistischen Auffassung der folgenden Generation entspricht. Aus diesen Gründen kann man trotz der malerischen Qualität des Gemäldes in Privatbesitz an eine eigenhändige Wiederholung Elsheimers nicht glauben und möchte der von Andrews vorgeschlagenen Datierung um oder nach 1630 den Vorzug geben. Der einstweilen unbekannte Urheber des Bildes erweist sich als ein vorzüglicher Kenner von Elsheimers Malweise. Auch David Teniers d. Ä.,

[28] Ingrid Jost, »A Newly Discovered Painting by Adam Elsheimer«, *The Burlington Magazine* 108 (1966), S. 3–6; Andrews 1977 (Anm. 1), S. 145, Nr. 15.

[29] Andrews 1977 (Anm. 1), Abb. 118.

[30] Julius S. Held, *Rubens. Selected Drawings*, Oxford 1986, S. 78, Nr. 31; Hollstein 1954ff. (Anm. 22), Bd. XXVII, Nr. 16; Jost 1966 (Anm. 28), S. 3.

[31] Anne-Marie Logan, »Reviews of Rubens Exhibition 1977«, *Master Drawings* 15 (1977), S. 412.

[32] Keith Andrews, *Adam Elsheimer. Il Contento*, Edinburgh 1971, S. 20.

[33] Ekkehard Mai, *Adam Elsheimer 1578–1610. Die Steinigung des Hl. Stephanus. Thema und Variation*, Köln 1996.

6 *Flämischer Meister 1626, ›Galeriebild für Prinz Ladislaus Sigismund‹, Warschau, Schloßmuseum*

der vor 1605 wahrscheinlich als Mitarbeiter in Elsheimers Atelier tätig war, hat die Stephanus-Komposition genau studiert, wie aus einem heute verlorenen Gemälde hervorgeht, welches durch einen Kupferstich von Egbert van Panderen überliefert ist.[34]

Elsheimers ›Stephanus-Martyrium‹ blieb über das 17. Jahrhundert in Rom, zunächst im Besitz von Paul Bril, der 1626 starb, danach bei dessen Witwe und seiner Tochter (1659).[35] Es ist nicht bekannt, ob Bril, der 1606 als Trauzeuge bei Elsheimers Hochzeit war, das Bild von ihm selbst erhielt und wann er es erworben hat. Auch das heute in Bonn bewahrte Gemälde Elsheimers ›Die drei Marien am Grabe‹ befand sich in seiner Sammlung. Dieser Umstand ist bei der engen persönlichen Beziehung und künstlerischen Verwandtschaft der beiden Maler in ihrem Verhältnis zur Landschaft besonders bemerkenswert, zumal Bril in seiner Spätzeit dem kleinen Format den Vorzug gab. Die Nachrichten über die späteren Besitzer des Bildes sind lückenhaft. Es befand sich 1712 in der Sammlung des Kardinals Curzio Origo in Rom und wurde vermutlich vor 1770 von Herzog Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig in Italien erworben. Der Herzog selbst soll das Bild (vor 1806) einem Hamburger Geschäftsmann überlassen haben, der es nach England verkaufte.

Bei den Kunstkennern Antwerpens hat der werbende Einsatz von Rubens gewiß wesentlich dazu beigetragen, die Kunst Elsheimers bekanntzumachen, denn nach Rubens' eigenen Worten bemühte er sich, Bilder des deutschen Malers für Flandern zu gewinnen. Bereits in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts genießt Elsheimer bei den Sammlern der Stadt eine besondere Wertschätzung, wie auch frühe Darstellungen von Kunstkabinetten zeigen. Ein Galeriebild in Warschau (Schloßmuseum), das 1626 vermutlich in Antwerpen für Prinz Ladislaus Sigismund von Polen gemalt wurde

[34] Hollstein 1954 ff. (Anm. 22), Bd. XV, Nr. 14.

[35] Didier Bodart, »Les Tableaux de la succession de Paul Bril«, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au professeur Jacques Lavalleye*, Löwen 1970, S. 11–14.

und vielleicht Jan Brueghel dem Jüngeren zuzuschreiben ist (Abb. 6),[36] zeigt außer Pretiosen und einer Medaille mehrere Gemälde von Künstlern wie Rubens, Jan Brueghel d. Ä., Vinckboons und Snyders, Reproduktionen von Werken im Besitz des polnischen Sammlers, wie sich aus Dokumenten ergibt. Als beherrschendes Motiv im Zentrum sehen wir den Silenszug von Rubens (in der von Van Dyck variierten Fassung ehemals in Berlin), und darunter auf dem Tisch eine graphische Wiedergabe in der Art von Elsheimers kleinem Tobiasbild, auf dem der Junge, den Fisch unter dem Arm haltend, zu erkennen ist. Das Blatt erinnert an Hendrick Goudts Kupferstich von 1608, ist aber nicht mit diesem identisch, da es quasi nur einen Ausschnitt zeigt. Es handelt sich um eine Kopie im Gegensinne nach Elsheimers Bild, vielleicht auch um eine sorgfältig vorbereitete Zeichnung von Goudt, so wie sie von ihm in seltenen Beispielen bekannt sind. Es gibt drei auf Pergament gefertigte Zeichnungen des Utrechter Meisters, die gewiß für Sammler bestimmt waren, was Goudt nicht hinderte sie auch als Vorlagen für Stiche zu verwenden, wie die in Paris und New York bewahrten Blätter für die beiden Tobias-Stiche Elsheimers bezeugen.[37] Das auf dem Warschauer Gemälde gezeigte Blatt muß jedenfalls trotz seiner etwas nachlässigen Präsentation als eine in jener Zeit aktuelle Kostbarkeit verstanden werden, umso mehr, als es auch für die Inschrift gewählt wurde. Offensichtlich hat der polnische Prinz, der übrigens auch Rubens besuchte, als Auftraggeber gewünscht, daß die in Antwerpen gepflegten Bildgattungen, die Historien, Landschaften, Stilleben, das Porträt usw., aber auch die graphischen Künste, auf der Darstellung seiner Sammlung in ausgewogener Form vertreten sind. Es ist auffallend, daß die Zeichnung, die eine bisher nicht befriedigend gedeutete Inschrift und die Jahreszahl 1626 trägt, nicht eine Landschaft Elsheimers wiedergibt, sondern nur die herausgelöste Figur des wandernden Tobias. Das heißt: Hier ist Elsheimer als bedeutender Figurenmaler und Erzähler gemeint, so wie er von Rubens geschätzt und in Antwerpen bekannt gemacht wurde, und nicht als Landschaftsmaler. Dafür wird die Landschaftsmalerei Antwerpens durch ein Werk in der Art Jan Brueghels d. Ä. wiedergegeben, das an auffallender Stelle über dem Gemälde von Rubens angebracht ist.

Was Elsheimer als Figurenmaler und Erzähler zu leisten vermochte, bezeugt seine ›Verspottung der Ceres‹, sie gehört zu jenen Meisterwerken seiner Hand, deren Bedeutung sofort von den Zeitgenossen erkannt wurde, wie aus den zahlreichen Reflexen und Kopien hervorgeht.[38] Zu der weitreichenden Wirkung dieses Bildes hat der hervorragende Kupferstich beigetragen, den Hendrick Goudt 1610, im Todesjahr Elsheimers, in Rom geschaffen hat (Abb. 7). Mit großer Wahrscheinlichkeit befand es sich noch 1628 in Italien, wie dem in diesem Jahr publizierten Buch von Johannes Faber *Animalia Mexicana* zu entnehmen ist. Faber, der mit Elsheimer befreundet war, berichtet dort von dem Aufsehen, das das Bild in Rom erregte, und daß es bei seinem Verkauf einen enormen Preis erzielte. Der sienesische Stecher Bernardino Capitelli (1589–1639), der häufig für römische Auftraggeber arbeitete, hat 1633 eine Radierung von Elsheimers Darstellung herausgegeben, gewiß auch, weil das ungewöhnliche Bildthema viele Kunstfreunde beschäftigte. Der in Italien lebende niederländische Maler Matthias Stom (zu Unrecht auch Stomer genannt), ein Nachfolger von Gerard van Honthorst und wohl auch dessen Schüler, hat in seinem Gemälde in München (Alte Pinakothek) Elsheimers Komposition aufgenommen und variiert.[39] Er war der erste, der die ›Verspottung der Ceres‹ in einem monumentalen Format gemalt hat und in Italien bekannt machte. Stom hat sich nachweislich in den Jahren 1630-1632 in Rom aufgehalten und hat damals wahrscheinlich Elsheimers ›Ceres‹ kennengelernt. Er zog später nach Neapel; sein Gemälde ist vielleicht erst in den vierziger Jahren entstanden.

Es ist unbekannt, wann Elsheimers Original Italien verlassen hat, und ebensowenig wissen wir, wann es die Niederlande erreichte. Seine Rezeption im Norden kann auch von Kopien des Bildes oder von Goudts Kupferstich ausgegangen sein. Eine Kopie von unbekannter Hand befand sich in der Sammlung des Antwerpener Kaufmanns Cornelis van Geest und ist deutlich zu erkennen auf der Darstellung seiner ›Kunstkammer‹, die Willem van Haecht 1628 malte (Antwerpen, Rubenshaus). Sie ist wahrscheinlich identisch mit jener, die vor 1626 in den Besitz von Rubens überging.[40] Das Bild wurde vor 1645 aus dessen Nachlaß von König Philipp IV. von Spanien erworben und wird heute im Prado

[36] Warschau, Königliches Schloß, Inv. Nr. ZKW 2123, Eichenholz, 72,5 × 104 cm. – Juliusz A. Chroscicki, »De ›kunstkamer‹ van de Poolse kroonprins van 1626«, in *De prinselijke pelgrimstocht. De »Grand Tour« van Prins Ladislas van Polen 1624–1625* (Ausstellungskat.), Antwerpen 1997, S. 47–59; Hanna Malachowicz, in ebd., S. 127, Kat. Nr. III.1. – Für Informationen und die Überlassung einer Fotografie habe ich Dorota Juszczak und Hanna Malachowicz zu danken. Auf die kontroverse Diskussion über die Zuschreibung des Bildes kann hier nicht eingegangen werden.

[37] Felice Stampfle, »Goudt's Drawings of Tobias and the Angel«, in *Essays in Northern European Art, presented to Egbert Haverkamp-Begemann*, hg. v. A.-M. Logan, Doornspijk 1983, S. 257–259.

[38] Andrews 1977 (Anm. 1), S. 152, Nr. 23; Rüdiger Klessmann, »Elsheimers ›Verspottung der Ceres‹ – zur Frage des Originals«, *Städel-Jahrbuch* NF 16 (1997), S. 239–248.

[39] Rüdiger Klessmann, »Adam Elsheimer – Bemerkungen zur Rezeption seiner Kunst im Norden«, in *Collected Opinions. Essays on Netherlandish Art in Honour of Alfred Bader*, hg. v. V. Manuth / A. Rüger, London 2004, S. 60 ff.

[40] Muller 1989 (Anm. 25), Nr. 32; Jeffrey M. Muller, »Rubens's Collection in History«, in *A House of Art. Rubens as Collector* (Ausstellungskat.), hg. v. K. Lohse Belkin / F. Healy, Antwerpen 2004, S. 63 f.; Kristin Lohse Belkin, in Ausstellungskat. Antwerpen 2004 (Anm. 40), S. 98 ff., Kat. Nr. 4.

7 *Hendrick Goudt nach Elsheimer, ›Ceres‹, Kupferstich 1610, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum*

bewahrt. Es galt wegen seiner Qualität und seiner Herkunft aus Rubens' Besitz lange als das Original Elsheimers, jedoch ist dieses, wie bereits Andrews feststellte, wegen einiger Abweichungen von dem Kupferstich Goudts, der sehr verläßlich reproduzierte, aber auch wegen der etwas glatteren Malweise auszuschließen. Es scheint, daß sich Elsheimers Originalbild spätestens in den vierziger Jahren in Holland befand und von dort – wie auch andere Werke des Malers – nach England gelangte. Rembrandt und einige Künstler aus seinem Umkreis haben die Anregung der Komposition aufgenommen.[41] Wie bereits an anderer Stelle publiziert,[42] kann ein schlecht erhaltenes, um 1970 in Londoner Privatbesitz bekanntgewordenes Gemälde, auf das bereits Andrews aufmerksam gemacht hatte, mit einiger Sicherheit als das Original Elsheimers identifiziert werden. Dieses, heute in der Sammlung von Dr. Alfred und Isabel Bader in Milwaukee, ist zwar auf Grund schwerer Schäden, welche wahrscheinlich auf einen Brand zurückzuführen sind, nicht leicht zu beurteilen, aber die Qualität einzelner erhaltener Partien der Malerei und die mit der Bildgenese eng verbundenen Pentimenti, desgleichen die rückseitige Inschrift auf der für den Künstler charakteristischen versilberten Kupfertafel, machen es sehr wahrscheinlich, daß Elsheimer selbst es geschaffen hat.

Die große Zahl der besonders in Nordeuropa geschaffenen Kopien und Derivate, die das Gemälde einmal ausgelöst hat, bezeugt, welche Bedeutung ihm in der Kunstwelt beigemessen wurde. Seine Entstehung wird im allgemeinen in der letzten Lebenszeit des Malers angenommen. Die von Andrews vorgeschlagene Datierung um 1608 ist jedoch zu spät, wie Malcolm Waddingham dargelegt hat,[43] da Jakob Thoman von Hagelstein, der in Rom mit Elsheimer in Beziehung stand, in einem 1607 datierten Gemälde der ›Judith mit dem Kopf des Holofernes‹ (Friedrichshafen) Motive aus Elsheimers ›Ceres‹ übernahm (Abb. 13).[44] Bei einer Datierung vor 1607 findet man auch für die antikisch monumentale Gestalt der Ceres Parallelen in Elsheimers früheren Arbeiten. Das gilt für einige Figuren des ›Contento‹ und der vorbereitenden Zeichnungen (Edinburgh, Paris) wie auch für die Heiligen der Folge in Petworth House, welche in ihren groß gesehenen Formen vergleichbar sind.

In den ersten römischen Jahren widmete sich Elsheimer vornehmlich der Figurenmalerei, sie bildete den Ausgangspunkt seiner künstlerischen Entwicklung. Von Elsheimers ›Stephanus-Martyrium‹ (Abb. 5), das sich im Besitz von Paul Bril befand und später auf dem Erbwege seiner Tochter zufiel, wird in dem 1659 aufgenommenen Inventar behauptet, daß Bril die Landschaft hinzugefügt hätte, vermutlich eine tradierte Angabe, die eine mögliche Zusammenarbeit der beiden Künstler voraussetzt. Wann und wie auch immer es zu dieser Meinung gekommen ist, sie bezeugt, daß man den der Historie beigegebenen Ausblick in die Natur als etwas Besonderes empfand, als etwas Charakteristisches für die nordische Kunstauffassung. Es waren zunächst diese kleinen Naturausschnitte, wie jene der schon früher entstandenen ›Heiligen Familie‹ in Berlin oder der ›Taufe Christi‹ und des ›Laurentius‹ in London, welche den Blick der Zeitgenossen auf Elsheimers poetische Kunst lenkten und die sein hohes Ansehen als Landschaftsmaler begründeten. In der kunsthistorischen Kritik der Entwicklung Elsheimers wurde stets und wird noch heute betont, daß sein früher Landschaftsstil vor allem von jenen Flamen geprägt wurde, die sich als Emigranten in Frankenthal in der Pfalz niedergelassen hatten. Diese Auffassung ist nicht länger haltbar. Es ist zwar möglich, daß Elsheimer in seinen Frankfurter Jahren Werke dieser Künstler, darunter Gillis van Coninxloo oder Pieter Schoubroeck, gesehen hat, aber seine Malweise und die Wiedergabe der Natur verraten nicht viel von einem Einfluß dieses Kreises. Das beharrliche Festhalten an der These eines flämischen Einflusses auf Elsheimer ist wohl immer noch auf die Waldlandschaften (mit Johannespredigt) in München und Hamburg zurückzuführen, die lange Zeit als Frühwerke Elsheimers betrachtet wurden, die aber in Wahrheit Adriaen van Stalbemt oder seinem Umkreis zuzuweisen sind.[45]

Der Ursprung von Elsheimers Landschaftsstil ist sicher nicht flämisch, sondern eher von altdeutschen Vorbildern abzuleiten, vor allem von Altdorfer und Dürer.[46] In Elsheimers ›Taufe Christi‹ in London und der ›Hl. Familie‹ in Berlin[47] tritt der Einfluß Altdorfers, auch in der raumgreifenden Funktion der schwebenden Engel, mit einer überraschenden Deutlichkeit hervor, eine Wirkung, die niederländische Künstler im Œuvre des Frankfurter Malers nicht erreicht haben. Für Elsheimers Kenntnis der Kunst Altdorfers bietet seine Reise nach München (1598), die vielleicht auch andere Regionen Bayerns berührte, eine ausreichende Erklärung. Die beiden in der Ausführung nahe verwandten Bilder sind aber gleichzeitig – wie man immer gesehen hat – vom Geist und Stil Venedigs geprägt, insbesondere von der Malweise Rottenhammers.[48] Auch Elsheimers Zeichenstil dieser Zeit setzt eine

[41] Klessmann 2004 (Anm. 39), S. 61 f.

[42] Klessmann 1997 (Anm. 38).

[43] Malcolm Waddingham, »Elsheimer Revised«, *The Burlington Magazine* 114 (1972), S. 610 f.

[44] Vgl. Anm. 71.

[45] Vgl. Anm. 72.

[46] Zu Entlehnungen Elsheimers aus dem Werk Dürers vgl. Georg Friedrich Koch, »Adam Elsheimers Anfänge als Maler in Frankfurt«, *Jahrbuch der Berliner Museen* 19 (1977), S. 140 ff.

[47] Andrews 1977 (Anm. 1), S. 141 f., Nr. 7, 8.

8 *Adam Elsheimer, ›Tobias und der Engel‹, Frankfurt a. M., Historisches Museum*

Abhängigkeit von Rottenhammers Zeichnungen voraus, wie Van Gelder und Jost erkannten.[49] An einem Aufenthalt Elsheimers in Venedig kann deshalb kaum gezweifelt werden, auch wenn bis heute keine verläßlichen Berichte dazu gefunden wurden.[50] Es ist denkbar, daß beide Gemälde dem flämischen Maler Karel Oldrago gehörten, der seit den neunziger Jahren in Rom lebte und offenbar als Kunsthändler mit Elsheimer und wohl auch mit Paul Bril in Beziehung stand.[51] Die Erwähnung von zwei Gemälden dieser Thematik (mit halbrundem Abschluß) in seinem Besitz legt diese Identifizierung nahe, aber die lapidare Beschreibung in den von Cropper und Panofsky-Soergel publizierten Inventaren bietet in dieser Hinsicht keine Sicherheit. Als Oldrago 1619 starb, notierte man bei der Aufnahme seines Nachlasses nicht weniger als 17 Gemälde, die Elsheimers Namen trugen. Vermutlich waren auch Kopien und falsche Zuschreibungen darunter, da Werke des Meisters damals bereits als Kostbarkeit galten. Sie werden zuletzt 1635 im Besitz von Oldragos Erben erwähnt, danach verliert sich ihre Spur. Es ist auffallend, daß von der ›Taufe Christi‹ und der ›Hl. Familie‹, die zu den wichtigsten frühen Werken Elsheimers zählen, bisher keine gemalten Kopien oder künstlerische Reflexe bekanntgeworden sind.

Wenn wir Elsheimers Weg verfolgen, der ihn zur ausgebreiteten, zunehmend selbständigen Landschaft führt, in welcher die handelnden Figuren nicht mehr das Zentrum einnehmen, sind vor allem seine Gemälde ›Aurora‹ in Braunschweig, ›Apollo und Coronis‹ in Liverpool und die beiden Tobias-Darstellungen zu betrachten, die etwa um 1606–1608 entstanden sind.[52] Die Beurteilung der Entwicklung des Malers ist weitgehend auf stilistische Kriterien angewiesen, weil feste Daten kaum vorkommen. Nur für den ›Kleinen Tobias‹ in Frankfurt (Abb. 8, Taf. 8 b) gibt es einen *terminus ante quem* durch den in Rom geschaffenen

48 Waddingham 1972 (Anm. 43), S. 601–605.

49 Van Gelder/Jost 1967 (Anm. 7), 2, S. 29.

50 Stefan Gronert, »Adam Elsheimer in Venedig? Eine kritische Betrachtung zweier Dokumente«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30 (2003), S. 211–216.

51 Elizabeth Cropper/Gerda Panofsky-Soergel, »New Elsheimer inventories from the seventeenth century«, *The Burlington Magazine* 126 (1984), S. 473–482.

52 Andrews 1977 (Anm. 1), S. 148, Nr. 18, S. 151, Nr. 21, S. 150, Nr. 20, S. 154, Nr. 25.

9 *Adam Elsheimer, ›Aurora‹, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum*

und 1608 datierten Kupferstich von Hendrick Goudt. Mit dem Übergang von der attributiven Landschaft nach altdeutscher Tradition zu einer quasi autonomen Naturschau gelangte Elsheimer nach der Mitte des ersten Jahrzehnts zu einem neuen Stil, der auch seine Malweise veränderte. Es kommt darin seine Bewunderung für die inszenierten Landschaften Paul Brils zum Vorschein, und auch seine Kenntnis der in graphischen Blättern verbreiteten Naturdarstellungen von Tizian und Girolamo Muziano. Die Landschaften von Annibale Carracci müssen ihn gleichfalls beschäftigt haben. Elsheimer vermeidet alles Pathetische und geht einen eigenen Weg, der den Blick auf die Weite des Raumes und das Spiel des Lichtes lenkt, der das Leben in miniaturhafter Gestalt wiedergibt. Es sind nicht mehr die steil ansteigenden Berge mit antiken Bauten, die ihn anziehen, sondern die von Menschen und Tieren belebten Wiesen und Gewässer am Rande des Waldes, stille, von bukolischer Stimmung erfüllte Orte. Elsheimer läßt die *dramatis personae* – in der Proportion größer als bei niederländischen Landschaften – ganz im Vordergrund auftreten, auf einer schmalen Bühne nahe dem unteren Bildrand. Er steigert damit die Wirkung des Hintergrunds und zieht den suchenden Blick des Betrachters in die Tiefe der Landschaft. Erzählende Bilder wie die des wandernden Tobias mit ihrer liebevollen Naturbetrachtung hatte es zuvor in Rom nicht gegeben, und wie Sandrart – vielleicht etwas übertreibend – berichtet, sei »in ganz Rom von nichts dann von Elzheimers neu-erfundener Kunst im Mahlen geredt worden«.[53]

[53] Andrews 1977 (Anm. 1), S. 53.

Als Krönung der neuen Sicht der Landschaft muß jedoch Elsheimers ›Flucht nach Ägypten‹ in München (Taf. 10a)[54] bezeichnet werden, bei der sich die biblische Historie mit den kosmischen Erscheinungen der Natur auf geheimnisvolle Weise verbindet, bei welcher das Auftreten verschiedener Lichtquellen die Deutung des Geschehens übernimmt. Rubens hat als Maler, aber auch in persönlichen Bemerkungen, seine Bewunderung für dieses Werk Elsheimers zum Ausdruck gebracht. Seine 1614 datierte ›Flucht nach Ägypten‹ in Kassel (Taf. 11a) kann man, obwohl die Landschaft ganz im Hintergrund bleibt, als eine Hommage an seinen römischen Freund verstehen, der vier Jahre zuvor verstorben war. Die Frage, wann und wo er Elsheimers Gemälde kennenlernte, ist merkwürdigerweise kaum gestellt worden, denn Goudts Kupferstich von 1613 kann nicht seine einzige Vorlage gewesen sein. Das Münchener Gemälde, das bei Elsheimers Tod in seinem Atelier war, wurde 1611 von Hendrick Goudt in Besitz genommen und nach Utrecht überführt, wo es sich, wie Sandrart berichtet, 1625–1626 noch im Hause von Goudt befand. Wenig später (vor 1628) wurde es an Kurfürst Maximilian I. von Bayern verkauft. Rubens war zwar 1613 in Holland, aber von einem Besuch in Utrecht ist nichts bekannt. Auch dürfte er eine Begegnung mit Goudt, dem er eine Mitschuld an Elsheimers Tod vorwarf, wohl vermieden haben. Es muß also in Betracht gezogen werden, daß Rubens die ›Flucht nach Ägypten‹ vor seiner Abreise von Rom im Oktober 1608 in Elsheimers Werkstatt gesehen hat. Es ist dies eine Überlegung, die freilich eine Fertigstellung des Münchener Gemäldes um 1608, ein Jahr früher als bisher angenommen, voraussetzt, wobei bisher für die Datierung vor allem die rückseitige Beschriftung der Tafel mit der Jahreszahl 1609 den Ausschlag gegeben hat.

Bei den oben genannten Landschaftsbildern hat sich eine große Zahl von Kopien und Derivaten erhalten, welche die Darstellungen populär gemacht haben, ohne daß sich im Einzelfall sagen läßt, von welchen Elsheimers Stil weitergetragen wurde. Über den Weg der Originalwerke, nachdem sie das Atelier des Malers verließen, ist abgesehen von der ›Flucht nach Ägypten‹ und der ›Aurora‹ fast nichts bekannt. Die Aurora-Landschaft in Braunschweig (Abb. 9, Taf. 1)[55] gehört gleichfalls zu den Werken, die Hendrick Goudt nach dem Tode Elsheimers als seinen Anteil aus dem Nachlaß betrachtete und 1611 nach Holland überführte. Vier davon

10 *Adam Elsheimer, ›Aurora‹, Infrarotreflektografie, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum*

hat er in den Jahren 1612 und 1613 in meisterhaften Kupferstichen reproduziert, darunter auch die ›Aurora‹. Dieses Bild ist nach unserer Kenntnis das einzige, welches Elsheimer in seiner inhaltlichen Konzeption beträchtlich veränderte. Er eliminierte eine im Vordergrund links bereits fertiggestellte Figurengruppe, die das fliehende Liebespaar Acis und Galatea mit dem drohenden Poliphem zeigte (Abb. 10),[56] und ersetzte die bewegte Szene durch eine dunkle Baumgruppe. In dieser ist eindeutig Elsheimers Hand erkennbar, woraus sich ergibt, daß der Maler selbst die Korrektur ausführte und daß die ›Aurora‹ in ihrer heutigen Erscheinung – abgesehen von der links schreitenden Figur – als ein originales und homogenes Landschaftsbild ohne fremde Zutaten anzusehen ist. Elsheimer hat auf eine neue Konzeption mit Figuren verzichtet. Vielleicht blieb dieser Teil des Bildes, der wegen älterer Schäden und Retuschen schwer zu beurteilen ist, einfach unfertig wie auch bei anderen Werken von ihm. Der heute sichtbare, aus dem Dunkel hervortretende Hirt stammt nicht von Elsheimers Hand. Die Figur (und mit ihr halb verdeckt eine zweite) wurde wahrscheinlich erst in Holland von Hendrick Goudt hinzugefügt, der ja selbst noch Zeuge von Elsheimers Änderung des Konzepts gewesen war. Bei der Herstellung des Kupferstiches 1613 hat Goudt die Ansicht des Gemäldes oben und an der linken

[54] Andrews 1977 (Anm. 1), S. 154, Nr. 26.

[55] Andrews 1977 (Anm. 1), S. 148, Nr. 18; Rüdiger Klessmann, »Elsheimers Aurora-Landschaft in neuem Licht«, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), S. 158–171; Joachim Jacoby, *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die englischen und skandinavischen Werke*, Braunschweig 1989, S. 112 ff., Nr. 550.

[56] Eine Rekonstruktion der ursprünglichen Komposition bei Klessmann 1987 (Anm. 55), S. 165, Abb. 8. Elsheimers ›Acis und Galathea‹ diente wahrscheinlich Carlo Saraceni als Vorbild für seine Darstellung der verlassenen Ariadne in Neapel, vgl. Klessmann 1987 (Anm. 55), S. 162, Abb. 5.

11 *Johann König, ›Jakobs Traum‹, Paris, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais*

Seite verkürzt, etwa in der Breite der zugefügten Figur. Vielleicht fehlte ihm der Mut, sich zu der von ihm vorgenommenen Ergänzung zu bekennen. Mit dem von ihm eingeführten Titel des Stiches ›Aurora‹ lenkte er den Blick auf die am Horizont aufsteigende Morgenröte und bewahrte damit die Erinnerung an die von Elsheimer aufgegebene Schilderung der tragischen Liebesgeschichte, war es doch Aurora, die Göttin des anbrechenden Tages, welche die Freude der Liebenden störte.[57] Durch diese behutsamen Korrekturen wurde Goudts Kupferstich, der die menschenleere, nur die Stimmung der Natur erfassende Landschaft Elsheimers publizierte, zu einem wichtigen Vermittler für die ganz eigene Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei.

Es ist auffallend, daß die Auseinandersetzung mit der Kunst Elsheimers in den Niederlanden hauptsächlich von Antwerpen und Utrecht ihren Ausgang nahm und daß das Interesse in der Scheldestadt unter der Ausstrahlung von Rubens sich mehr dem Erzähler und Figurenmaler zuwandte, während man in Utrecht eher den poetischen Landschaftsmaler entdeckte. In Holland gehört Cornelis van Poelenburch zu den wichtigsten Vermittlern von Elsheimers Kunst, insbesondere von dessen Bildern der stimmungsvollen, lichterfüllten Natur.[58] Der Utrechter Poelenburch hatte schon vor seiner Abreise nach Italien um 1617 Gelegenheit die Werke Elsheimers zu studieren, die sich seit 1611 in der Sammlung von Hendrick Goudt befanden. Die in Amsterdam tätigen, sogenannten ›Praerembrandtisten‹, wie Pieter Lastman, Jan Pynas oder dessen Schwager Jan Tengnagel,[59] die in Rom mit Elsheimer selbst in Verbindung gestanden hatten, folgten zwar dem neuen Stil des Figurenmalers, sind

[57] *Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, hg. v. G. Wissowa, V (Stuttgart 1905), Sp. 2669.

[58] C. H. de Jonge, »Utrechtsche schilders der XVIIe eeuw in de verzameling van Willem Vincent, Baron van Wyttenhorst«, *Oudheidkundig Jaarboek* 1 (1932), S. 127 ff.

[59] Eine Publikation über Tengnagel ist in Vorbereitung: Christian Tico Seifert, »Jan Tengnagel (1584–1635). Ein Amsterdamer Maler des frühen 17. Jahrhunderts. Mit einem Katalog der Werke«, Magisterarbeit Freie Universität Berlin 1999.

12 *Johann König, ›Die Verfolgung der Nymphe Arethusa‹, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen*

aber – abgesehen von Jacob Pynas – trotz ihrer persönlichen Beziehung nicht dauerhaft als Vermittler der Kunst Elsheimers hervorgetreten.

Jacob Pynas war der einzige, welcher der Darstellung der Landschaft größere Bedeutung beimaß. Die allgemeine Annahme, daß er um 1605 mit seinem älteren Bruder Jan gemeinsam nach Rom reiste und dort Elsheimer kennenlernte, läßt sich nach den Forschungen Dudok van Heels nicht bestätigen, da Jacob Pynas wahrscheinlich erst um 1592–1593 in Amsterdam geboren wurde.[60] Auch Houbraken nennt nur Jan Pynas, der mit Pieter Lastman in Italien gewesen sei. Vermutlich hat Jacob erst 1607 nach der Rückkehr seines Bruders bei diesem seine Lehre begonnen und danach lange Zeit mit ihm das Atelier geteilt. Es ist ungewiß, ob er Rom jemals gesehen hat. Die Entwicklung des Malers, der sich anscheinend erst 1632 nach dem Tode von Jan selbständig machte und in Delft wie auch in Den Haag lebte, ist nicht leicht zu beurteilen. Seine ›Büßende Magdalena‹ in Berlin,[61] vermutlich in der Zeit um 1615–1620 entstanden, seine Gemälde des barmherzigen Samariters in Paris und Nancy, sowie die Landschaft mit Merkur und Battus in Kassel, welche alle einmal Elsheimers Namen trugen, sind unverkennbar von dessen Vorbild geprägt. Durch einen 1623 datierten Kupferstich von Magdalena de Passe kennen wir von ihm ein erst kürzlich wieder aufgefundenes Gemälde ›Salmacis und Hermaphroditus‹, in welchem das mythische Paar in einer ganz mit Elsheimers Augen gesehenen Landschaft geschildert ist.[62] Es ist erstaunlich, daß Jacob Pynas fähig war,

60 S. A. C. Dudok van Heel/J. H. Giskes, »Noord-Nederlandse Pre-Rembrandtisten en Zuid-Nederlandse muziekinstrumentmakers. De schilders Pynas en de Luit- en Citermakers Burlon en Coop«, *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum*, 67 (1984), S. 13–37, hier S. 18. – Für den Hinweis auf diesen Aufsatz habe ich Christian T. Seifert, Berlin, zu danken.

61 Rüdiger Klessmann, »Die Landschaft mit der büßenden Magdalena von Jacob Pynas«, *Berliner Museen*, NF 15 (1965), S. 7 ff.; Klessmann 2004 (Anm. 39), S. 64.

62 Hollstein 1954ff. (Anm. 22), Bd. XVI, Nr. 7; Klessmann 2004 (Anm. 39), S. 65, Abb. 3.

Kupfertafel, die zuvor ein Kupferstecher für eine Landkarte verwendet hatte, welche von dem römischen Verlag A. Lafreri vertrieben worden war. Es handelt sich um die selten dargestellte Szene, in der Judith mit dem abgeschlagenen Kopf des Holofernes nach Bethulia zurückkehrt. Das Bild zeigt in der Wiedergabe der Magd und auch sonst Entlehnungen aus Elsheimers ›Ceres‹ und wie bei dieser eine kontrastreiche nächtliche Beleuchtung. Ihr ovales, hell beleuchtetes Gesicht erinnert im Typus an jenen von Elsheimers ›Drei Marien am Grabe‹ in Bonn, auch sind die theatralisch ausgestreckten Hände und die merkwürdig schwingenden, vom Licht gesäumten Falten der Gewänder diesem Bilde vergleichbar. Auffallend sind auch die zur Schau gestellten kostbaren Stoffe der agierenden Figuren im Vordergrund, welche auch in Elsheimers frühen Werken häufig zu finden sind.

Ein stilistisch nahe verwandtes Gemälde, ein ›Ecce Homo‹ in Privatbesitz (Abb. 14), das früher Elsheimer zugeschrieben war, kann – nach einem überzeugenden Vorschlag Waddinghams, dem Andrews folgte – ebenfalls Thoman zugeschrieben werden.[72] Bei der Halbfigurengruppe, die nur durch die Fackel in der Hand eines Jungen ihr Licht empfängt, erhalten die im Profil gezeigten Gesichter vor dunklem Grund eine auffallende Konturierung, die durchaus der Judith-Darstellung Thomans entspricht. Auch die ähnliche Malweise der Hände, der Kleidung und ebenso des Feuers erlaubt es an dieselbe Hand zu denken. Der aus dem Bilde herausblickende, mit prächtigem Turban geschmückte Pilatus ruft den berittenen römischen Offizier in Erinnerung, der auf Elsheimers Martyrium des ›Hl. Stephanus‹ in Edinburgh (Abb. 5) die Hinrichtung überwacht.

Ein ›Ecce homo‹ von gleicher Größe befand sich bis 1620 in Rom unter Elsheimers Namen im Besitz des bereits genannten Karel Oldrago,[73] vielleicht dasselbe, das der Amsterdamer Maler Adriaen van Nieulandt besaß, dessen Bruder Willem nach 1602 in Rom bei Paul Bril in der Lehre war. Eine Identität mit dem hier besprochenen Gemälde Thomans läßt sich angesichts der unspezifischen Beschreibungen in den relevanten Inventaren nicht beweisen, aber sie muß doch in Betracht gezogen werden. Lenz glaubt in diesem eine Kopie nach einem verlorenen Original Elsheimers zu erkennen.[74] Sandrart betont, daß Thoman in der Historienmalerei sehr erfahren gewesen sei, aber der Darstellung der Landschaft den Vorzug gegeben habe. Wegners Vorschlag, ihm eine Elsheimer nahestehende Landschaft mit Tobias in Paris (Collection Frits Lugt) zuzuweisen,[75] vermag nicht zu überzeugen, denn es fehlen stilistisch vergleichbare, gesicherte Bilder oder Zeichnungen des Malers. Von Thoman, der bald nach seiner Rückkehr nach Deutschland die Malerei aufgab, muß es manche Gemälde gegeben haben, die Beachtung fanden, wie aus Sandrarts Worten hervorgeht. Schon in Italien und auch später in Deutschland hätte man seine Bilder mit denen Elsheimers verwechselt. Ein Topos vielleicht, oder doch ein Hinweis, daß Thoman ein spezielles Talent besaß, von Elsheimers Werken hervorragende Kopien zu schaffen? Trotz des Brückenschlags Johann Königs von Rom nach Augsburg und trotz des (noch unklaren) Beitrags des Thoman von Hagelstein ist eine angemessene Rezeption der Kunst Elsheimers auf deutschem Boden ausgeblieben.

Postscriptum 2008

Im vorliegenden Beitrag, der 2004 geschrieben wurde, konnte später erschienene Literatur nicht berücksichtigt werden. Der Verfasser hat 2006 mit der Bearbeitung der in Frankfurt a. M., Edinburgh und London veranstalteten Elsheimer-Ausstellungen eine neue Elsheimer-Monographie vorgelegt: Rüdiger Klessmann, *Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578–1610*, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut 2006; Edinburgh, National Gallery of Scotland; London, Dulwich Picture Gallery (deutsche Ausgabe Edition Minerva, englische Ausgabe Paul Holberton publishing). Darin haben einige der im vorstehenden Text behandelten Gemälde und Zeichnungen eine revidierte oder ergänzte Darstellung gefunden.

Abbildungsnachweis:
Autor: 1, 6; Augsburg, Städtische Kunstsammlungen: 12; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Foto B. P. Keiser: 7, 9, 10; Edinburgh, National Gallery of Scotland: 5; Frankfurt a. M., Historisches Museum: 8; Frankfurt a. M., Gabriele Busch-Hauck: 14; Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut: 4; Friedrichshafen, Zeppelin Museum: 13; London, Wellington Museum: 3; Milwaukee, Ken Brown Studios, Sammlung Dr. Alfred u. Isabel Bader: 2; Paris, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais: 11

[72] Elsheimer 1966 (Anm. 17), Nr. 16; Waddingham 1967 (Anm. 71), S. 48; Christian Lenz, »Rezension Keith Andrews Adam Elsheimer«, *Kunstchronik* 31 (1978), S. 168.

[73] Cropper/Panofsky-Soergel 1984 (Anm. 51), S. 482.

[74] Lenz 1978 (Anm. 72).

[75] Wegner 1969 (Anm. 71), S. 187. – Diese Landschaft wird von Waddingham und Andrews mit Recht David Teniers d. Ä. zugeschrieben, vgl. Malcom Waddingham, »David Teniers the Elder«, *Burlington Magazine* 114 (1972), S. 97; Keith Andrews, *Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*, München 1985, S. 30.