

ALFRED BADER

Art Related Correspondence

2005

QUEEN'S UNIVERSITY ARCHIVES	
INVENTORY	5164
BOX	5
FILE	4

CHRISTIE'S

18 May 2005

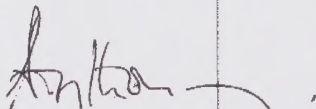
Dr. Alfred Bader
Alfred Bader Fine Arts
924 East Juneau Avenue
Astor Hotel
Suite 622
Milwaukee
WI 53202

Dear Alfred,

Please find enclosed a check for the interest due on the delayed payment of the van Dyck, as discussed.

I hope that this makes you feel happier with the deal, and I look forward very much to doing further business with you in the future.

With, as ever, kindest regards,



Anthony Crichton-Stuart
Senior Vice President and Head of Department
Old Master Paintings

Christie's
20 Rockefeller Plaza, New York, NY 10020
212.636.2000
www.christies.com

(no subject)

Subject: (no subject)
From: GuiRochat@aol.com
Date: Sat, 1 Jan 2005 09:43:15 EST
To: baderfa@execpc.com

January 1, 9:30 a.m.

Dear Alfred,
Happy New Year to you and your family.
I just received a telephone call from Mr. Herzig in Vienna. he is very interested in the Bloemaert and asked me to send him photographs. We will see what happens. Thank you so much for the suggestion to approach him for the Lichtensteins.
Kindest regards,
Gui

PS: Dear Ann, a very happy, healthy and prosperous New Year to you too, greetings, Gui

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



(no subject)

Subject: (no subject)

From: GuilRochat@aol.com

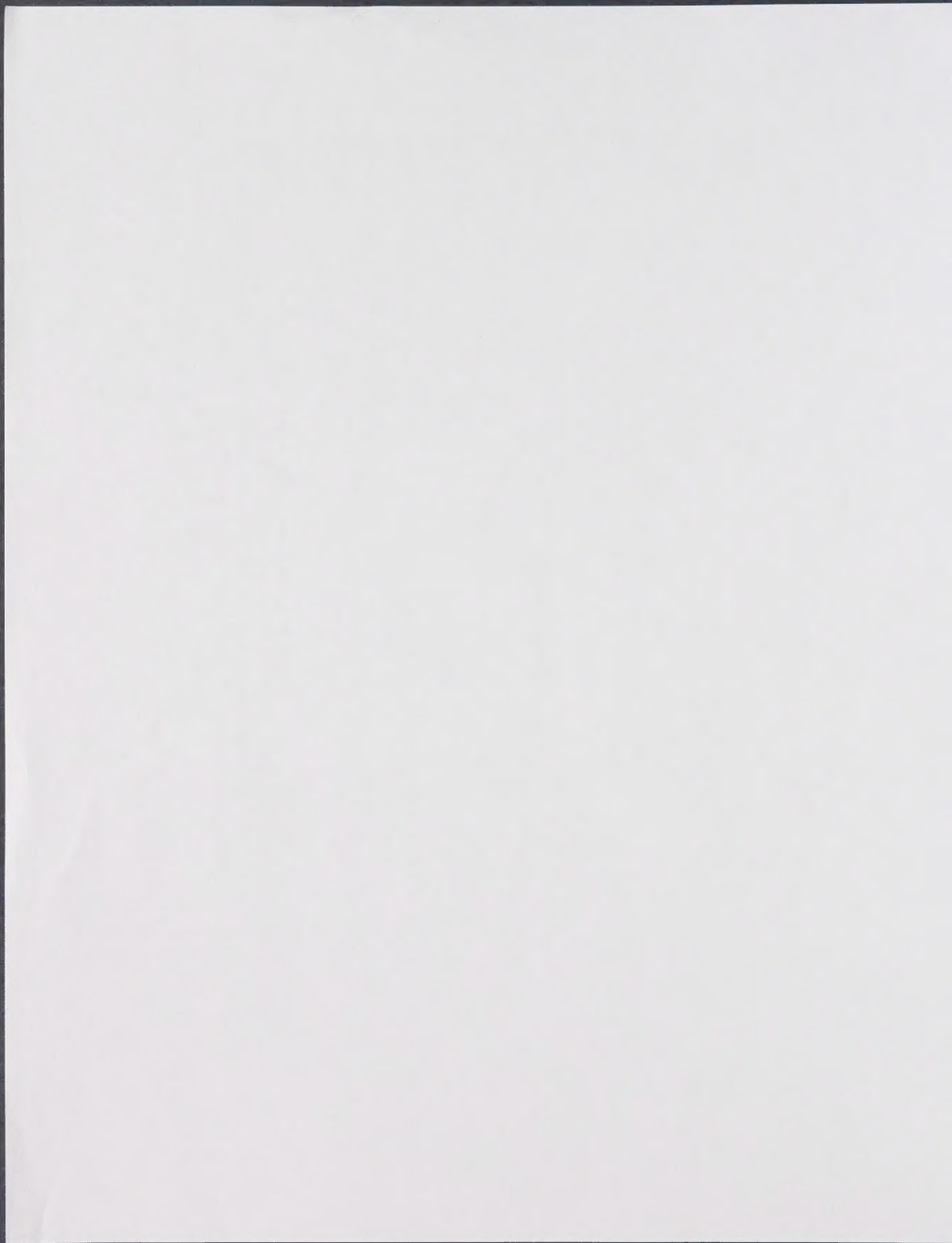
Date: Mon, 3 Jan 2005 17:13:28 EST

To: baderfa@exepcc.com

Dear Alfred,

Thank you for your nice card with the alchemist and well wishes, which I return hereby to you and your family for a wonderful New Year 2005. I sent off the color transparency of the Bloemart to Mr. Hertzig and now we will have to wait (I also contacted Dr. Wheelock again and others). I talked seriously to Heidelberg and he agreed to remain available to show the painting on demand. Thank you very much also for your great kindness to mention my name to Prof. Roethlisberger. Now onwards towards a good sale...!
Kindest regards,
Guil

This message scanned for viruses by CoreComm





ALFRED BADER FINE ARTS

DR. ALFRED BADER

www.alfredbader.com

ESTABLISHED 1961

January 5, 2005

Mr. B.E.M. Wientjes & Titia Vellenga
Hammerweg 44
7731 AK Ommen
The Netherlands

Dear Titia and Bernard,

Thank you so much for your gracious note with that beautiful watercolor of a peach from the British Museum.

The best advice that one can ever give to collectors is to buy only paintings which they really love, even if it stretches their budget. You are far better off buying a great masterpiece like the Maratta than two paintings which are quite good, but not true masterpieces.

I wish that Clovis would offer me a Rembrandt or a Rembrandt school piece of the quality of the Maratta.

With all good wishes for a happy and healthy 2005 I remain

Yours sincerely,

Alfred Bader
AB/az

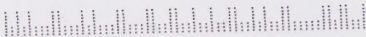
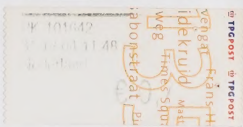
By Appointment Only
ASTOR HOTEL SUITE 622
924 EAST JUNEAU AVENUE
MILWAUKEE WISCONSIN USA 53201
TEL 414 277-0730 FAX 414 277-0709
E-mail: alfred@alfredbader.com



Hammerweg 44
7731 AK Ommen
Netherlands



Mr. & Mrs. Alfred Bader
2961 North Shepard Avenue
Milwaukee, Wisconsin 53211
U.S.A.





(Dec. 21, 2004

(Dear Alked + Trabel,

It has already been almost half a year since we met in London. We both very much enjoyed being able to meet you in person instead of in writing. Thank you so much for the additional information about the Faccini. It is so interesting to read Carl Schlessing's letter about the young boy and his conviction it should be from Frans Hals, and your own comment in *Aldrichimica Acta* in 1977, suggesting a Bolognese origin of the artist. How close you were!

We love the Maratta. It is a great painting, but it depends on some

business activities in the near future,
whether it will come within our reach.
We hope you do both well. It was a pity
we could not come to London in Decem-
ber. With our national fair in the first
two weeks and lots of work in November
it was impossible to combine it with
London. Hopefully we will be there
again next summer.

We wish you a warm and peaceful Christ-
mas and a healthy, happy & inspiring
New Year.

Best wishes,

Yours

Bernard Ventres

+

Filipa Pellenga



ORCHARD FRUITS

Peach. Watercolour over graphite
by Jacobus van Meysum (1686-c.1740)

British Museum Ref: 5L5285 B9
Department of Prints and Drawings

Every sale benefits The British Museum

GuiRochat@aol.com wrote:

Dear Alfred,
Could the portrait by the monogrammist 'IS' at Christie's possibly be by Jacques des Rousseaux as mentioned in the description ? I once sold when I was at Butterfields a small portrait by des Rousseaux and it had many traits in common with this portrait. From experience I know that Mr. Kosten at the RKD does not have a very exact 'eye'...What do you think ?
All best,
Gui

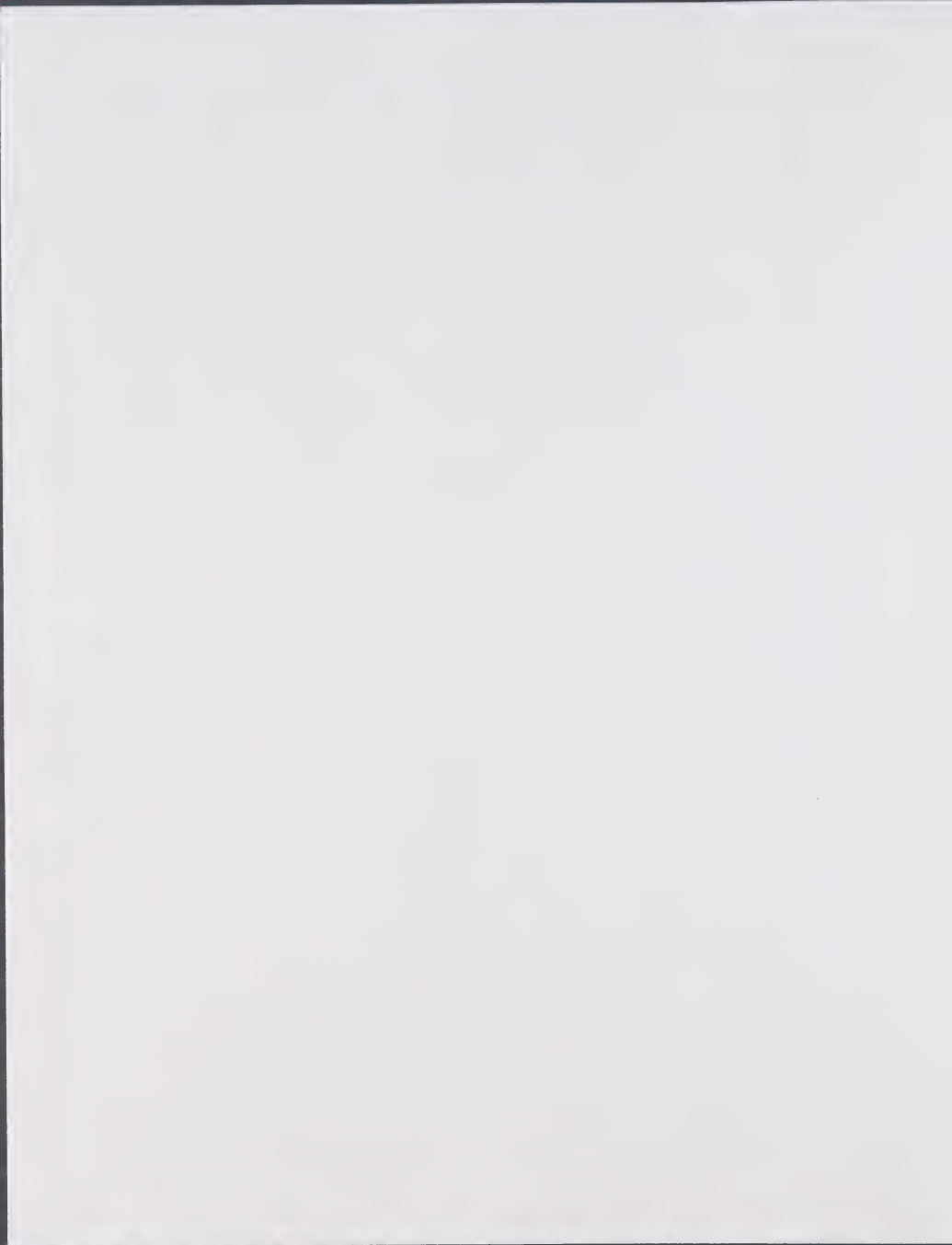
This message scanned for viruses by [CoreComm](#)

Dear Gui,

I don't really give a snowball in hell whether what Christie's calls the Master IS is by this or that Rembrandt student. It's a competent painting worth somewhere around \$20,000-\$30,000 but certainly not \$130,000.

I should concentrate on the portrait of the art dealer and you should concentrate on selling the Bloemaert.

Best wishes,
Alfred





315 CHESTNUT STREET ♦ PHILADELPHIA, PA 19106-2702 ♦ USA
TELEPHONE 215.925.2222 ♦ FAX 215.925.1954 ♦ WWW.CHEMHERITAGE.ORG
THE BECKMAN CENTER FOR THE HISTORY OF CHEMISTRY ♦ THE OTHER LIBRARY OF CHEMICAL HISTORY

Arnold Thackray
PRESIDENT

12 January 2005

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

Dear Al:

Many thanks for your recent gift of \$3750, the second installment of your \$5K Leadership Level Robert Boyle Society pledge. Your gift is greatly appreciated here at CHF, and as you know, your contribution of unrestricted funds will further enable CHF's mission of creating a greater public appreciation of chemical achievement.

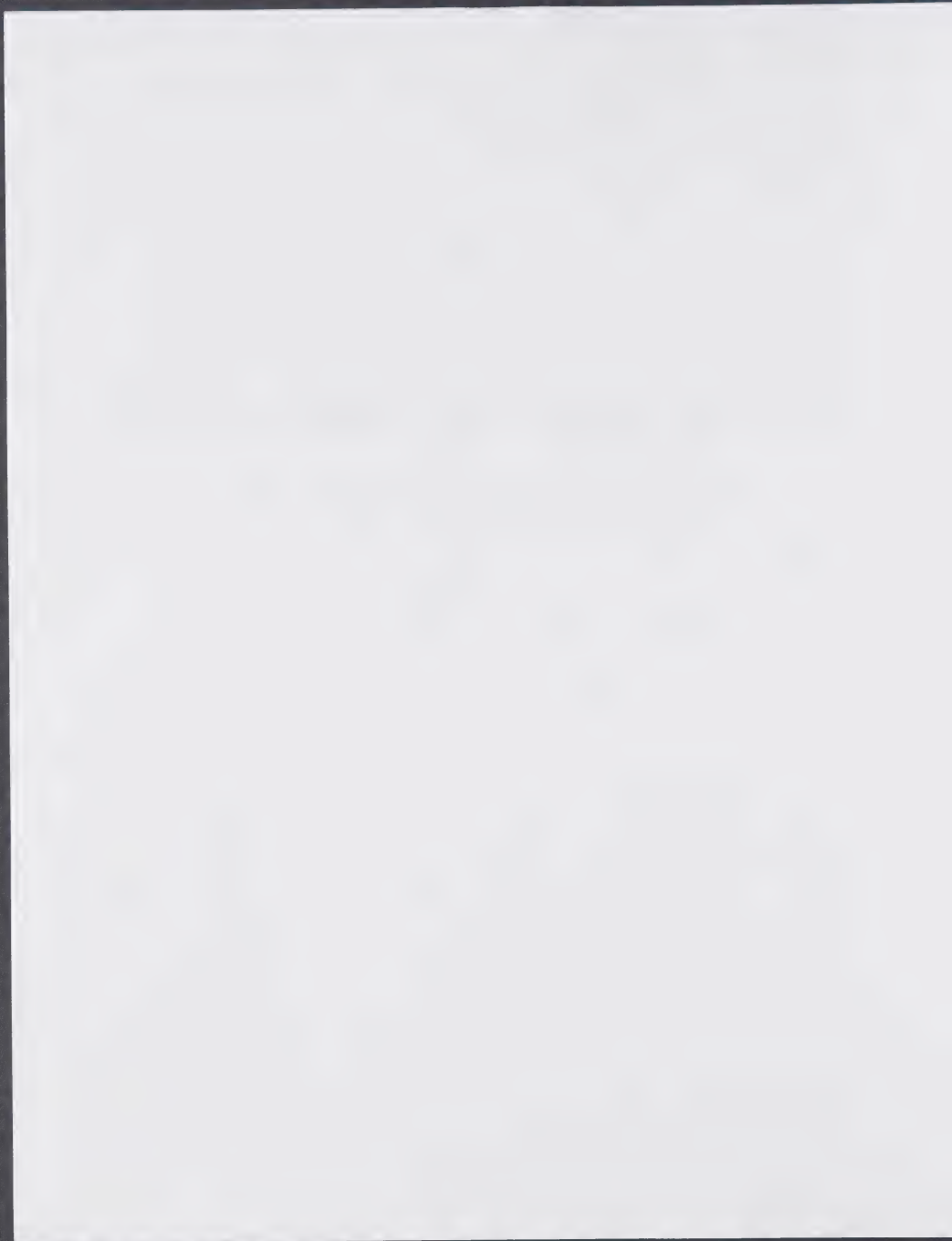
We've made great progress, and along with you, I look forward to watching the Robert Boyle Society continue to grow!

Sincerely,

Al/ All best wishes to you and Isabel for '05:
too long since we've had the pleasure of your
company! Arnold

Check 4903
mailed 12/23/04

- American Chemical Societies
- American Institute of Chemical Engineers
- Alpha Chi Sigma Fraternity
- American Association for Clinical Chemists
- American Association of Textile Chemists and Colorists
- American Chemistry Council
- American Institute of Chemists, Inc.
- American Oil Chemists' Society
- American Society for Biochemists and Molecular Biologists
- American Society for Mass Spectrometry
- AOAC International
- Biotechnology Industry Organization
- The Chemists' Club
- Color Pigments Manufacturers Association
- Commercial Development and Marketing Association
- Council for Chemical Research
- The Electrochemical Society, Inc.
- The International Society for Pharmaceutical Engineering
- International Union of Pure and Applied Chemistry
- National Organization for the Professional Advancement of Black Chemists and Chemical Engineers
- The North American Catalysis Society
- Pharmaceutical Research and Manufacturers of America
- Pittsburgh Conference
- Plastics Pioneers Association
- Société de Chimie Industrielle (American Section)
- Society for Applied Spectroscopy
- Society of Chemical Industry (American Section)
- Society of Cosmetic Chemists
- Synthetic Organic Chemical Manufacturers Association





315 CHESTNUT STREET * PHILADELPHIA, PA 19106-2702, USA
TELEPHONE 215.925.2222 * FAX 215.925.1954 * WWW.CHEMHERITAGE.ORG
THE BECKMAN CENTER FOR THE HISTORY OF CHEMISTRY * THE OTTMER LIBRARY OF CHEMICAL HISTORY

CHEMICAL HERITAGE FOUNDATION
Gift Receipt for Tax Records

Date: January 5, 2005

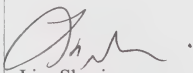
Thank you for your gift of \$3,750.00 received on 1/3/2005.

In accordance with federal tax laws, we verify that no goods or services were provided in return for your gift. Please retain this letter for your records as an official receipt for your contribution. The official registration and financial information of the Chemical Heritage Foundation may be obtained from the Pennsylvania Department of State by calling toll free, within Pennsylvania, (800) 732-0999, Outside Pennsylvania, please call (717) 783-1720. Registration does not imply endorsement.

Thank you for your friendship and for supporting our commitment to recording, preserving and making known the history of chemical achievement.

Name of Donor(s): **Dr. Alfred R. Bader**

Address:
2961 North Shepard Avenue
Milwaukee, WI 53211-3435


Lisa Shapiro
Advancement Systems Manager
(215) 925-2222 ext. 233

American Chemical Society
American Institute of
Chemical Engineers

Alpha Chi Sigma Fraternity

American Association
for Clinical Chemistry

American Association of Textile
Chemists and Colorists

American Chemistry Council

American Institute
of Chemists, Inc.

American Oil Chemists' Society

American Society for Biochemistry
and Molecular Biology

American Society for
Mass Spectrometry

AOAC International

Biotechnology Industry
Organization

The Chemists' Club

Color Pigments
Manufacturers Association

Commercial Development and
Marketing Association

Council for Chemical Research

The Electrochemical Society, Inc.

The International Society for
Pharmaceutical Engineering

International Union of
Pure and Applied Chemistry

National Organization for the
Professional Advancement of Black
Chemists and Chemical Engineers

The North American
Catalysis Society

Pharmaceutical Research and
Manufacturers of America

Pittsburgh Conference

Plastics Pioneers Association

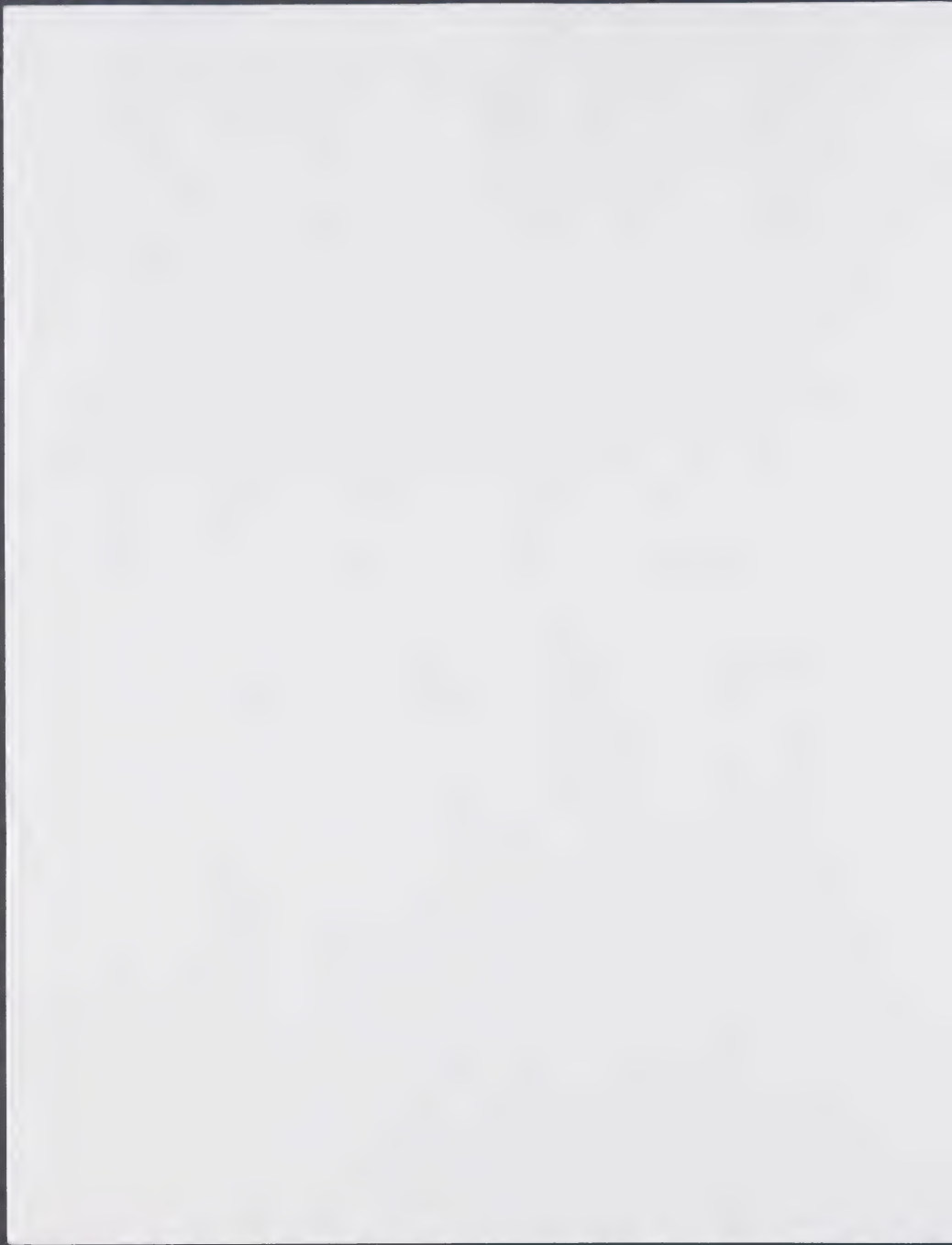
Société de Chimie Industrielle
(American Section)

Society for Applied Spectroscopy

Society of Chemical Industry
(American Section)

Society of Cosmetic Chemists

Synthetic Organic Chemical
Manufacturers Association



March 5, 2005

Dr Alfred Bader
924 East Tuncan, Suite 622
Milwaukee WI 53202

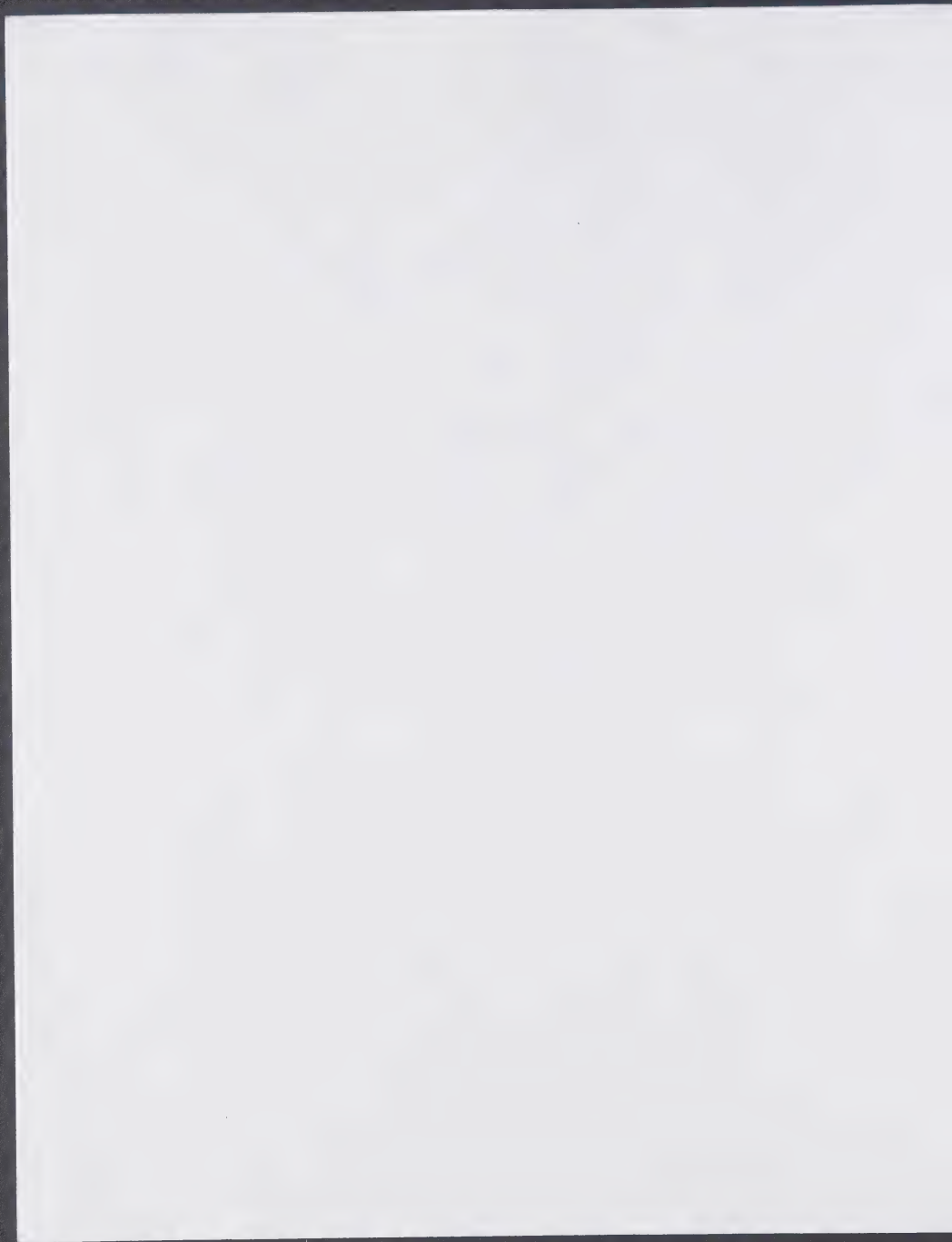
Dear Alfred

I wrote to thank you and Isabel most warmly for your generous donation to the Norme Stoddart Prize Fund.

I will also treasure your kind comments about Norme the team player and the person — the individual!

I look forward to seeing you both again in San Diego on Sunday week. Until that occasion, I wish you all the good things that come into my head when I think of Alfred and Isabel

Norme



RE: Follow-up regarding gift to Project SEED for Bader Scholars

Subject: RE: Follow-up regarding gift to Project SEED for Bader Scholars

From: Mary Bet Dobson <m_dobson@acs.org>

Date: Mon, 11 Apr 2005 14:19:57 -0400

To: "Alfred Bader Fine Arts" <baderfa@execpc.com>

Dear Alfred,

I am attaching the addresses for the Bader Scholars and the three SEED older alumni who attended the event (Chavez, McKithen, Furyk). I will also fax this information to you as I know e-mailing attachments can be problematic.

I'm glad you enjoyed the photos.

Best regards,
Mary Bet

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)

Dear Mary Bet,

When I first saw the FEDEX package from you I was annoyed that the ACS would waste money for a FEDEX package but then, when I saw these fabulous photographs, I realized that they would give Isabel and me a very happy weekend. Many thanks!

Please do e-mail me the names and addresses of all the students who wrote the letters in that beautiful book. We would like to write personal thank you notes to each of them.

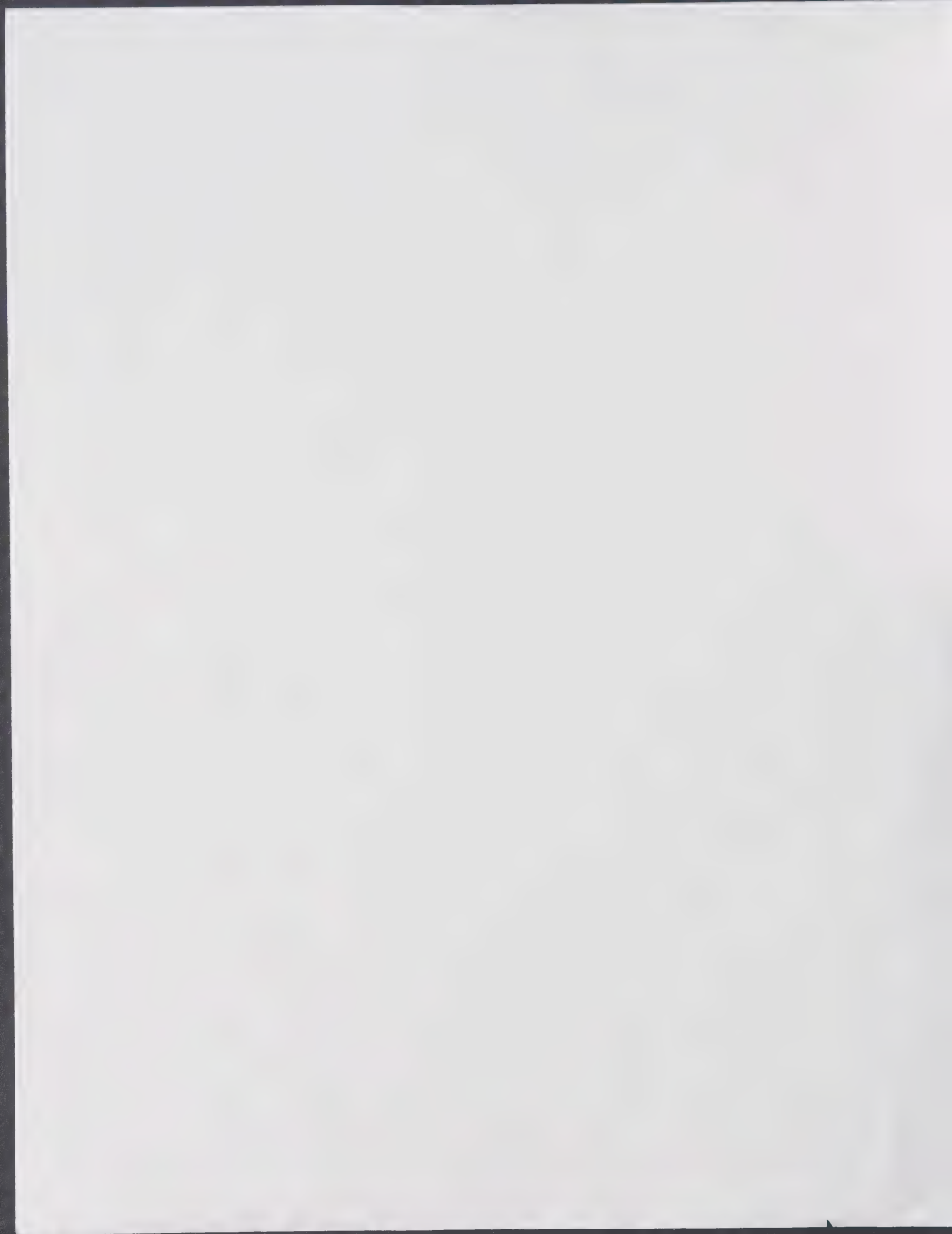
Best wishes,
Alfred Bader

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)

Bader Scholars and SEED Alumni sharedcontacts.xls

Content-Type: application/vnd.ms-exc

Content-Encoding: base64



Thank You

FOR YOUR THOUGHTFULNESS

MISSING THE LAST 4 YEARS
AT OUR KTR MEETINGS.
YOUR PARTICIPATION THROUGHT
THE 3 DAY EVENT WAS MOST
CARING, DECISIVE, UPLIFTING,
AND REMINDING US, THAT WE
ARE AND REMAIN TESTIMONY
TO ME, PERSONALLY, IT WAS
INSPIRING AND UPLIFTING.

I WAS AN ORPHAN SINCE
SEPT 3 1934, BUT GOT BY
IN MY CONSTANT BELIEF IN
OUR GOD.

I LOVE YOU DEARLY.

SINCERELY

EVA HANLEY

4/28/05

It was so nice of you
and appreciated more
than words can say!

DEAR ALFRED AND ISAHEL,
THANK YOU BOTH FOR MAKING
THIS LAST MIDWEST
MEETING IN MADISON
THE MOST MEANINGFUL EVENT.
YOUR FRIDAY NIGHT, SHABBAT
GREETING WAS THE KIND OF
MEETING, THAT HAD BEEN



AMERICAN GREETINGS
...says it best™

AG FCTY-2B

www.americangreetings.com

AMERICAN GREETINGS
CLEVELAND, OH 44144

CARLTON CARDS
TORONTO, ONTARIO M8Z 1S7

© AGC, Inc
MADE IN U.S.A

**MIDWEST KINDERTRANSPORT ASSOCIATION MEETING
CONCOURSE HOTEL - MADISON WI, MARCH 25 - 27 2005**

PROGRAM

FRIDAY MARCH 25th 2005

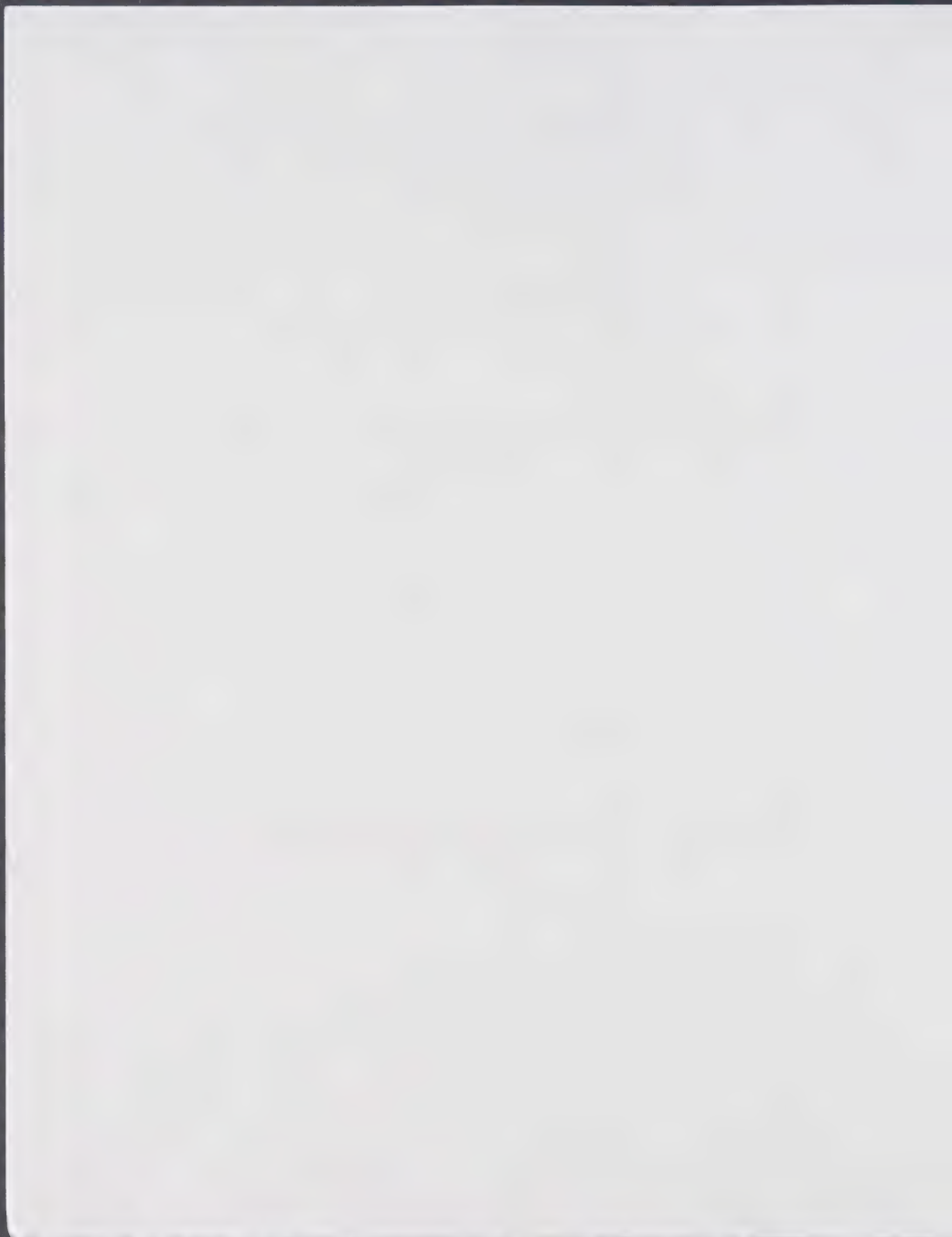
6 - 9pm Informal introductions
Dinner - on your own
Kiddush - Dr. Alfred Bader (Milwaukee)
Informal discussions

SATURDAY MARCH 26th 2005

8.30 - 9.00 am Continental breakfast and registration
9.00 - 9.45 am Welcome and introductions
9.45 - 10.30 am Irene Schmied (New York): Discussion of "Austerlitz"
By W.G. Sebald.
10.30 - 11 am Coffee break
11.00 - 11.45 am Brian Lavendel (Madison): In my Mother's footsteps;
Healing from the Shoah
11.45 - 12.30 pm Business meeting, Finance report, Elections
12.30 - 2.00 pm Lunch
2.00 - 2.45 pm Breakout - KT 2's and 3's
KT ones meet separately
2.45 - 3.30 pm KT 2's report and discussions (together)
3.30 - 4.00 pm Break
4.00 - 4.45 pm Dr. Keith Henley (Ann Arbor): "Thou shalt choose life."
4.45 - 5.30 pm Prof. Jost Hermand (Madison): Hitler Youth in Poland
6.30 - 9.00 pm Banquet
Amy Shapiro - singer.

SUNDAY, MARCH 27th 2005

8.30 - 9.15 am Continental breakfast
9.15 - 10.00 am Daniel Bader : The Helen Bader Foundation
10.00 - 12.00 The future of the Midwest KTA; other business and adjourn.



Alfred Bader Fine Arts

924 E. Juneau Avenue
Astor Hotel - Suite 622
Milwaukee, WI 53202

Invoice

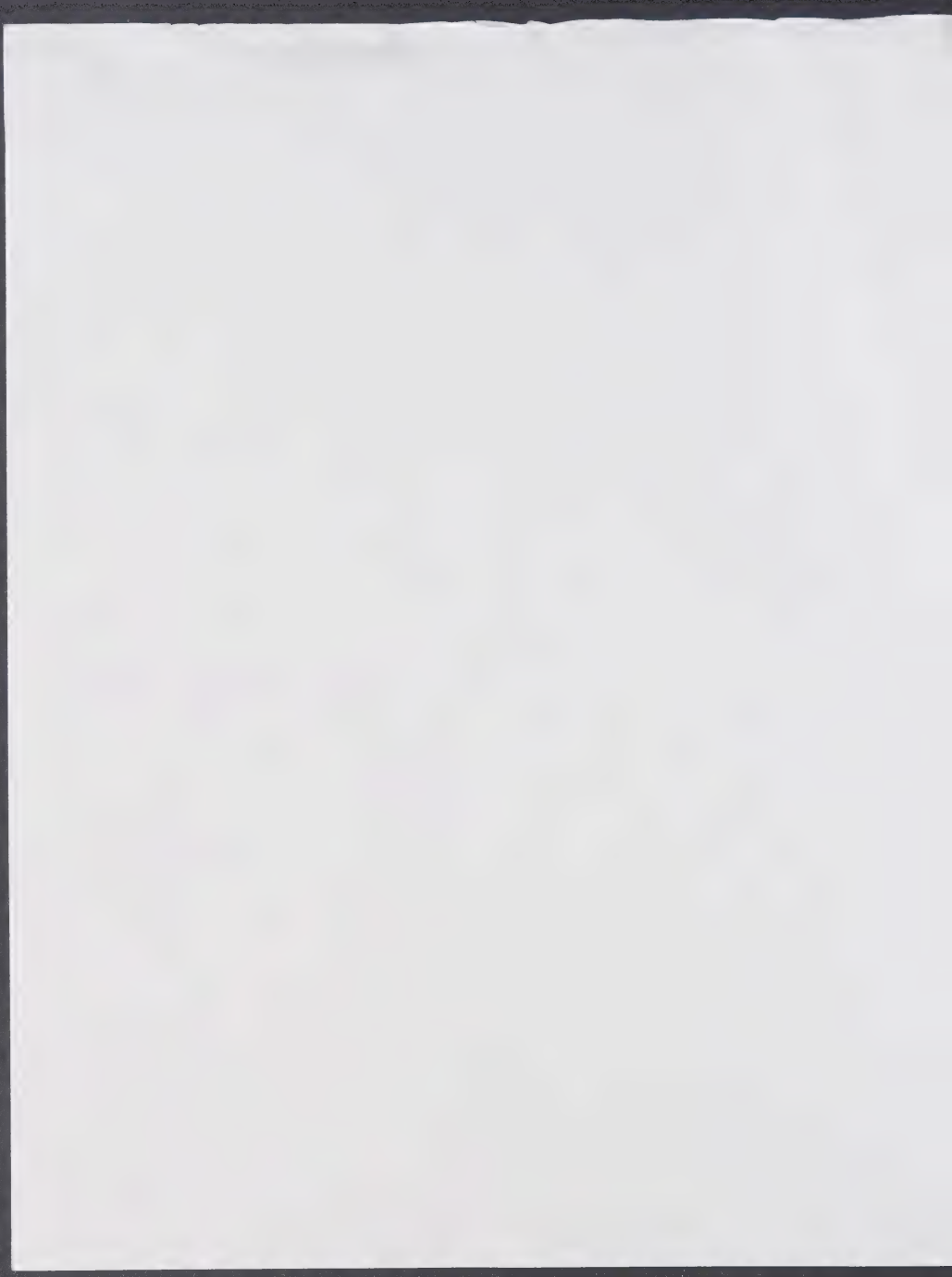
DATE	INVOICE #
5/12/2005	425

BILL TO
National Portrait Gallery London

PAID

P.O. NO.	TERMS	PROJECT
	Net 30	

DESCRIPTION	QTY	RATE	AMOUNT
ABFA #2463, Portrait of Barbara Villiers by Sir Peter Lely, ca. 1644 L valued at \$1.85. Wire L147,000 to Close Bros. on 5-20-05	1	271,950.00	271,950.00
ENG	Total		\$271,950.00



RE: Duchess of Cleveland

Subject: RE: Duchess of Cleveland
From: "Jacob Simon" <jsimon@npg.org.uk>
Date: Thu, 12 May 2005 15:58:00 +0100
To: "Alfred Bader Fine Arts" <baderfa@execpc.com>
CC: "Philip Mould OBE" <Philip@historicalportraits.com>

Dear Alfred

Our Finance Department advises me that we will need an invoice to make payment to you. I am sorry to trouble you about such bureaucratic necessities. If we can receive the invoice by Thursday 19 May, whether by letter, fax or e-mail, we would propose to make payment to the account given in your e-mail below on Friday 20 May.

Jacob

Jacob Simon
Chief Curator
National Portrait Gallery St Martin's Place London WC2H OHE

Direct T 020 7312 2416 **F** 020 7306 0056 www.npg.org.uk
click [here](#) to register for the Gallery's e-newsletter

This e-mail, and any attachment, is intended only for the attention of the addressee(s). Its unauthorised use, disclosure, storage or copying is not permitted. If you are not the intended recipient, please destroy all copies and inform the sender by return e-mail.

-----Original Message-----

From: Alfred Bader Fine Arts [<mailto:baderfa@execpc.com>]
Sent: 17 March 2005 17:50
To: Jacob Simon
Cc: Philip Mould OBE
Subject: Re: Duchess of Cleveland

Jacob Simon wrote:

Dear Alfred

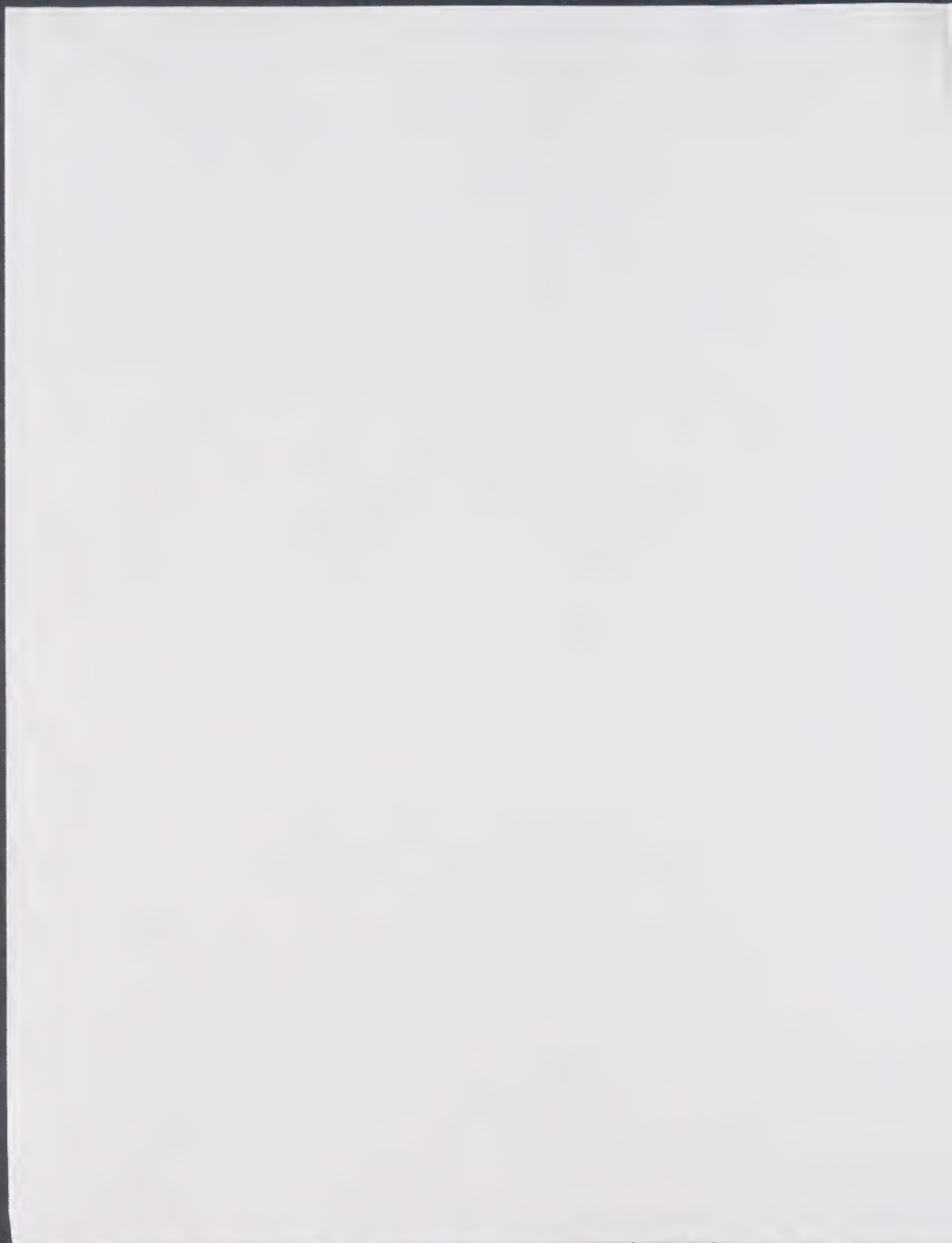
Since writing this morning concerning your portrait by Herkomer, I have had a lengthy conversation with the National Heritage Memorial Fund (NHMF) concerning our appeal for funds for the Duchess of Cleveland. As a result, I am contacting you to ask for an extension.

As part of the agreement by which you offered the portrait to us, the Gallery agreed to aim to make payment to you on or before Friday 29 April, but we allowed for the possibility of an extension until Friday 20 May, the day following our Trustees meeting on 19 May, if we had difficulty in raising all the funds.

We have now got to the point where we are under pressure from a key supporter, who conditionally promises significant additional support, to make an application to the NHMF for a grant. We had not expected to do this. The reason I need to agree to make the application is that we are in a "win-win" situation that if we succeed in the application the appeal benefits, but that if we fail, our key supporter will make an additional donation.

My difficulty is that the NHMF is much more likely to be supportive if our application goes to their meeting on 24 May; the alternative, which they may not agree to and which would risk prejudicing the outcome, would be to request them to force through their considerable administrative process of seeking advice from museum and trade experts, before their 4 April deadline for their earlier meeting.

So I need to ask you if you would be willing to extend the deadline. If the NHMF agrees to give a grant on 24 May, we could make payment by Friday 27 May. But if they refuse



RE: Duchess of Cleveland

a grant, which is a real possibility, I need to be able to make a further approach to supporters to make up the gap, a process which would really take until at least Friday 10 June. My question, then, is would you agree to postpone the deadline for payment until Friday 10 June, if necessary. I do not like having to ask you this question, because I would as a matter of pride have preferred to have kept to our original agreed plan. Yours apologetically
Jacob

Dear Jacob,

Thank you so much for your help with my Herkomer portrait.

Of course I am willing to extend the deadline for the painting done by Lely until Friday, June 10th. I am sure that I do not have to tell you that the NPG will be paying less in pounds sterling than I paid quite a while ago.

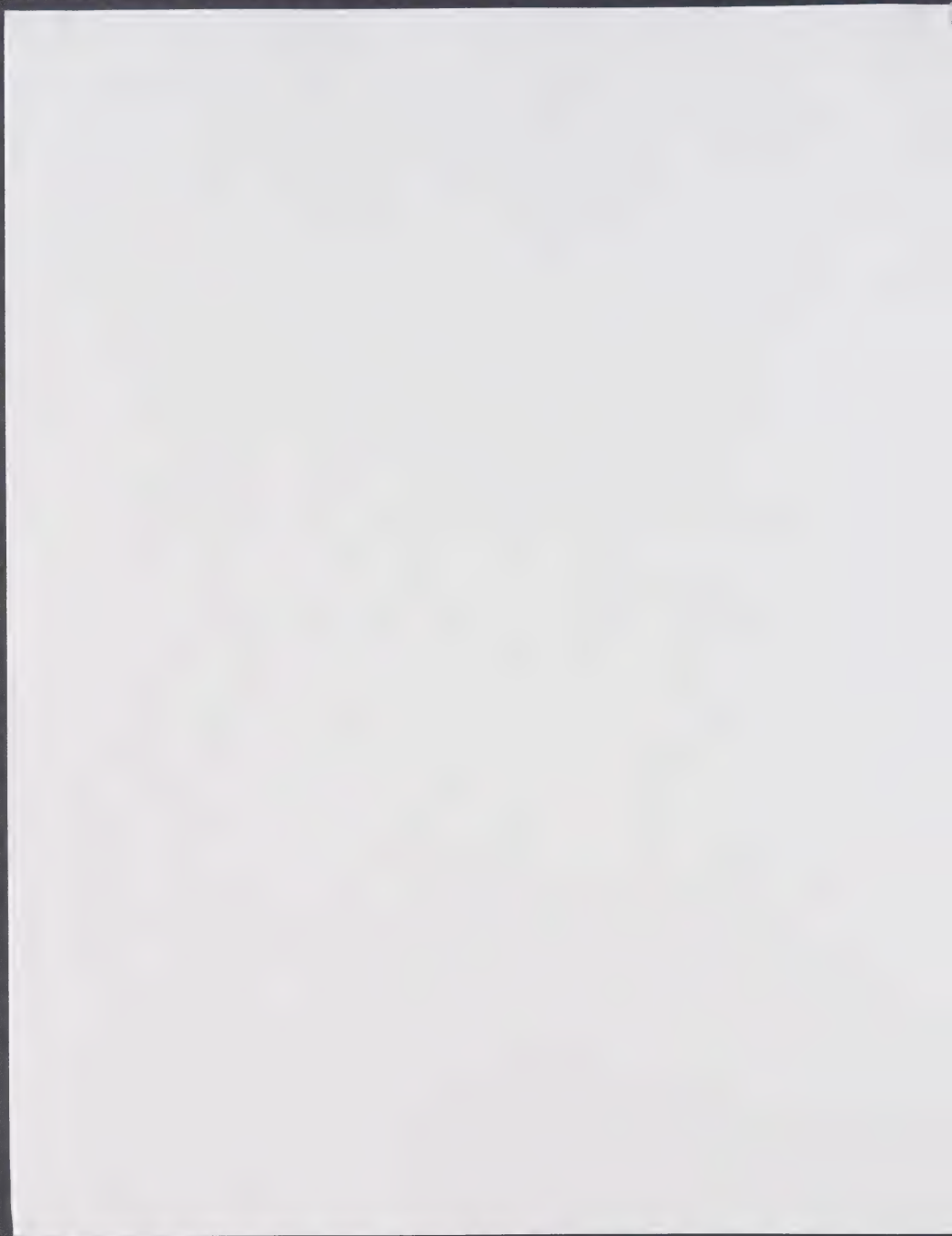
When you have the payment in hand please wire transfer the funds to our English bank account as follows:

Close Brothers Limited
Attn: Mr. Martin Orkin, Treasury Department
CHAPS 16-51-87
For deposit to Alfred Bader Fine Art, Fixed Deposit acct. #39465

With best wishes I remain

Yours sincerely,
Alfred Bader

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



Subject: Apostel Paulus von Lievens
From: "V.Manuth" <V.Manuth@let.ru.nl>
Date: Fri, 13 May 2005 15:13:51 +0200
To: baderfa@execpc.com

Lieber Alfred,

viel zu lange ist es her, dass wir voneinander gehört haben. Hoffentlich geht es Dir und Isabel gut! Bei uns ist alles bestens. Charlotte ist mittlerweile 13 Monate alt und läuft wie ein Wiesel. Sie ist gesund und entwickelt sich prächtig. Marieke und ich haben alle Hände voll zu tun mit dem Schreiben von Beiträgen für das Rembrandt-Jahr 2006. Gerdae habe ich einen essay über Cornelis Hofstede de Groot und Rembrandt geschrieben. Darauf bezieht sich auch meine folgende Bitte.

Hofstede de Groot hat in einem Beitrag von 1912 Deinen Apostel Paulus (von Jan Lievens) wie ein Löwe als Rembrandt gegen Six und Bredius verteidigt, die das Bild Lievens zugeschrieben haben. HdG glaubte sogar an die Echtheit der Rembrandt-Signatur auf dem Zettel, die doch, wenn ich mich nicht irre, während einer Reinigung (1985?) verschwunden ist. In meinem Beitrag bespreche ich den Streit von Bredius und HdG über Dein Bild. Gerne möchte ich das Gemälde auch abbilden. Deshalb hier meine Bitte an Dich: wärest Du so nett, mir ein (black-and-white) Photo des Bildes von nach der Reinigung (zur Not geht auch eines von vor der Reinigung) zu schicken. Damit wäre mir sehr geholfen.

Wie mir berichtet wurde, hat man in Kingston nun endlich einen Nachfolger für mich gefunden. Wer das ist, weiss ich nicht. Angesichts der Kandidaten, die zur Wahl standen, kommt meiner Meinung nach nur einer in Frage. Wir werden sehen! Hast Du schon Jonathan Bickers Buch über Drost gesehen? Angeblich ist es gerade erschienen (Yale University Press).

Wann seid Ihr wieder in Europa? Im Juli komme ich mit einer Gruppe Studenten zu den Versteigerungen nach London. Werden wir uns dann sehen?

Viele liebe Grüsse, auch an Isabel,
sendet
Volker

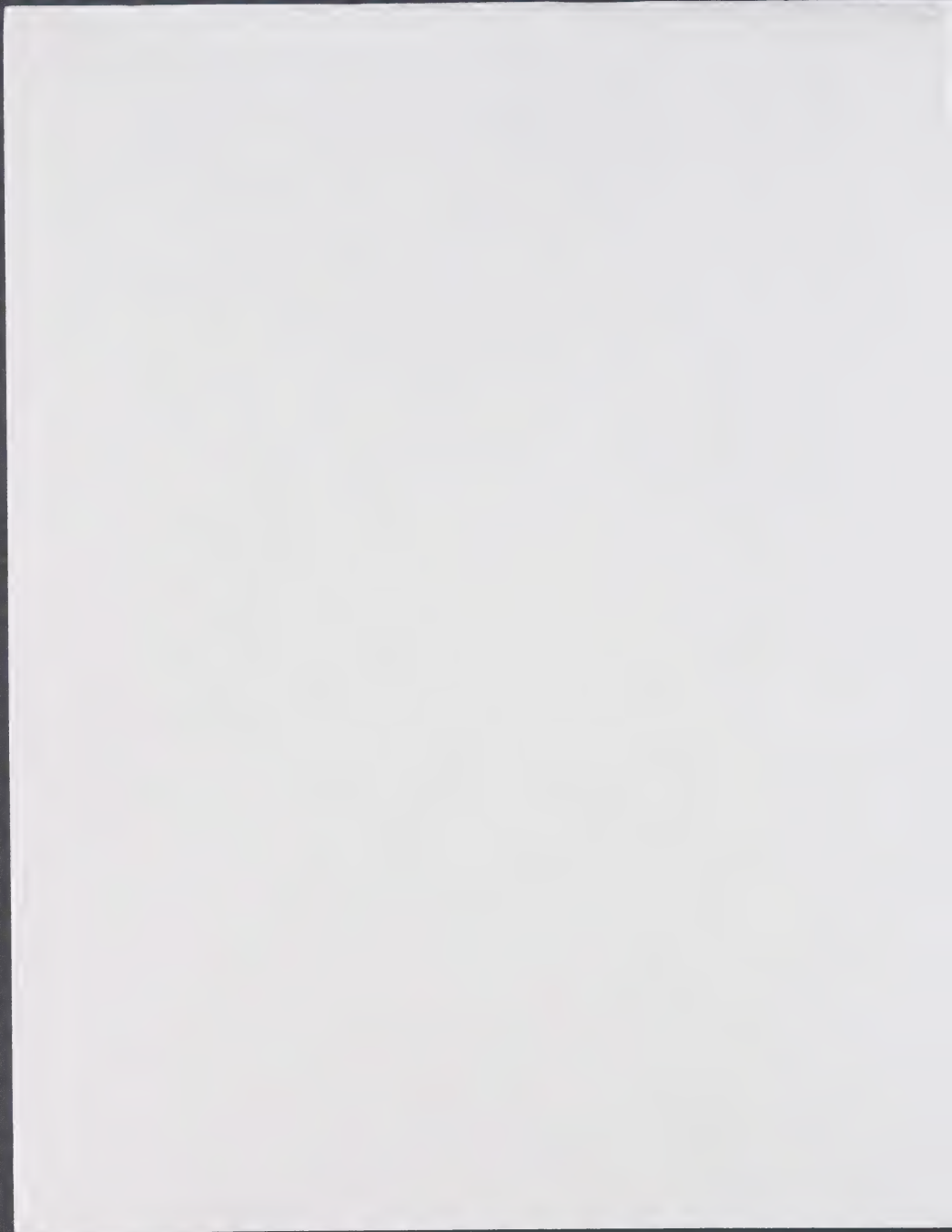
Prof.dr. V. Manuth
Radboud Universiteit
Kunsthistorisch Instituut
Erasmusplein 1, 12.09,
6525 HT Nijmegen

tel: +31-(0)24-361 5762
fax: +31-(0)24-361 2807

N.B. Mijn nieuwe e-mailadres is: v.manuth@let.ru.nl. Het is veranderd vanwege de naamswijziging van Katholieke Universiteit Nijmegen in Radboud Universiteit Nijmegen.

N.B. My new email address is : v.manuth@let.ru.nl.
The University of Nijmegen has changed its name to Radboud University Nijmegen

This message scanned for viruses by CoreComm



Re: [Fwd: Van Delen painting]

Subject: Re: [Fwd: Van Delen painting]
From: David de Witt <3dad5@post.queensu.ca>
Date: Thu, 19 May 2005 17:02:55 -0400
To: Alfred Bader Fine Arts <baderfa@execpc.com>

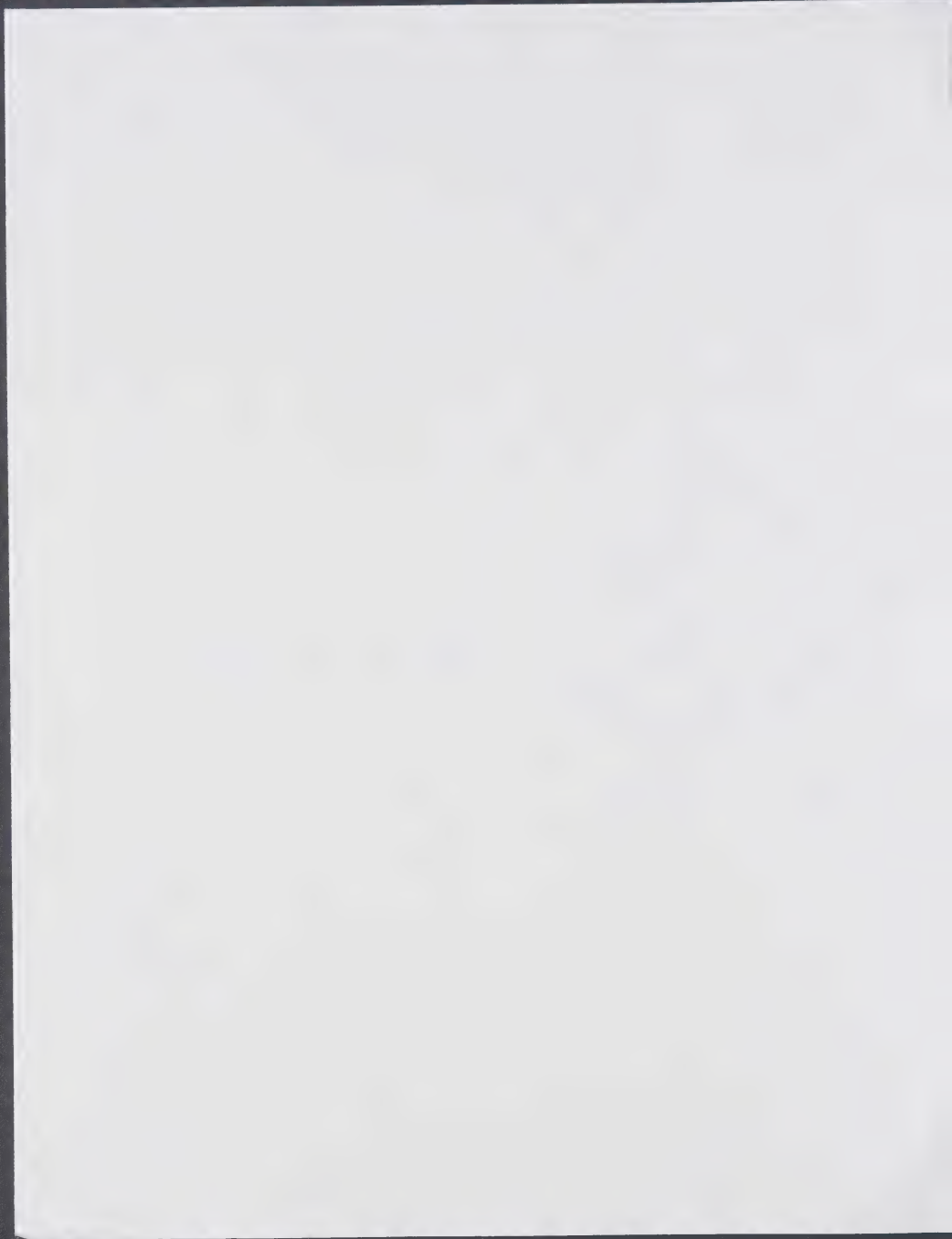
Dear Alfred,

I had been meaning to ask you about that "Attributed to Paulus Lesire" Hermit with a Book, a variation on RRP C16 (in the Louvre). According to my records, the file did not contain a reference to its purchase. Since it is anonymous, it would be very time-consuming to try and trace it. Can you recall offhand when or where you acquired this painting? Any information would be most helpful.

With thanks, and all best wishes,
David

David A. de Witt
Bader Curator of European Art
Agnes Etherington Art Centre
Queen's University
Kingston, Ontario K7L 3N6
t. (613) 533 6000 x75100
f. (613) 533 6765
e. 3dad5@post.queensu.ca

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



Paris painting

Subject: Paris painting
From: David de Witt <3dad5@post.queensu.ca>
Date: Fri, 20 May 2005 12:00:03 -0400
To: Alfred Bader Fine Arts <baderfa@execpc.com>

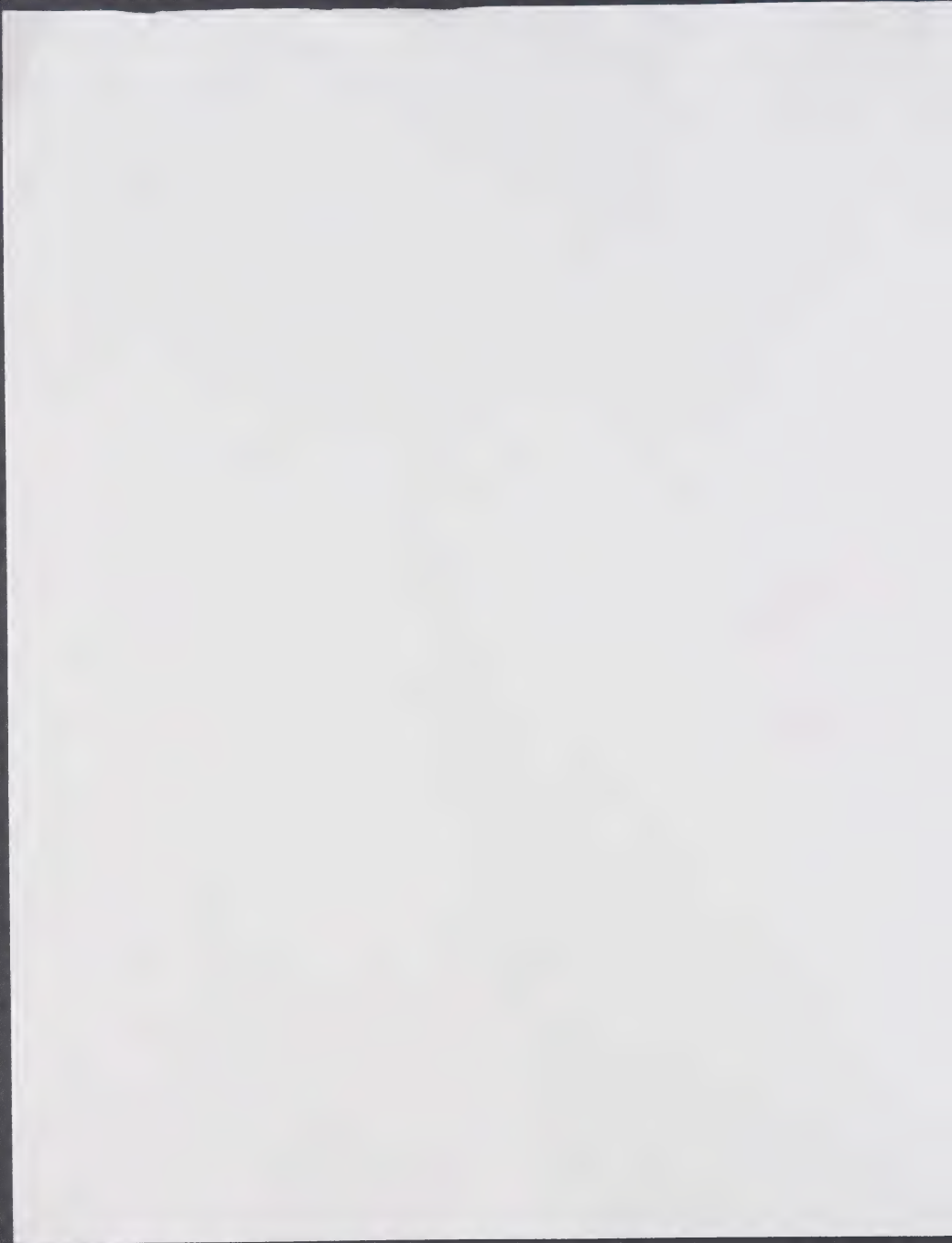
Hi Ann,

The painting to which I referred in our telephone conversation was lot no. 1006 in the sale of 6 June at Ader Tajan, Paris, a Portrait of a Young Man that reminds me a bit of Hoogstraten. If you could pass on this information to Alfred in your next fax to him, I would most appreciate it.

With best wishes,
David

David A. de Witt
Bader Curator of European Art
Agnes Etherington Art Centre
Queen's University
Kingston, Ontario K7L 3N6
t. (613) 533 6000 x75100
f. (613) 533 6765
e. 3dad5@post.queensu.ca

This message scanned for viruses by CoreComm



SIAL 60.49
NZYM 161
AMRI 11.76
RPM 17.74
JNJ 67.11
ADCT 2.30
PRX 32.35
KASN 4.66

Mi, Alfred

6/1

Grant me to call @ 3 instead
of 3 30?

7 pagu
AZ

ILSEBILL GANGKOFNER MOTTLSTR. 13 80804 MÜNCHEN

SEHR GEEHRTER HERR DOKTOR BADER,

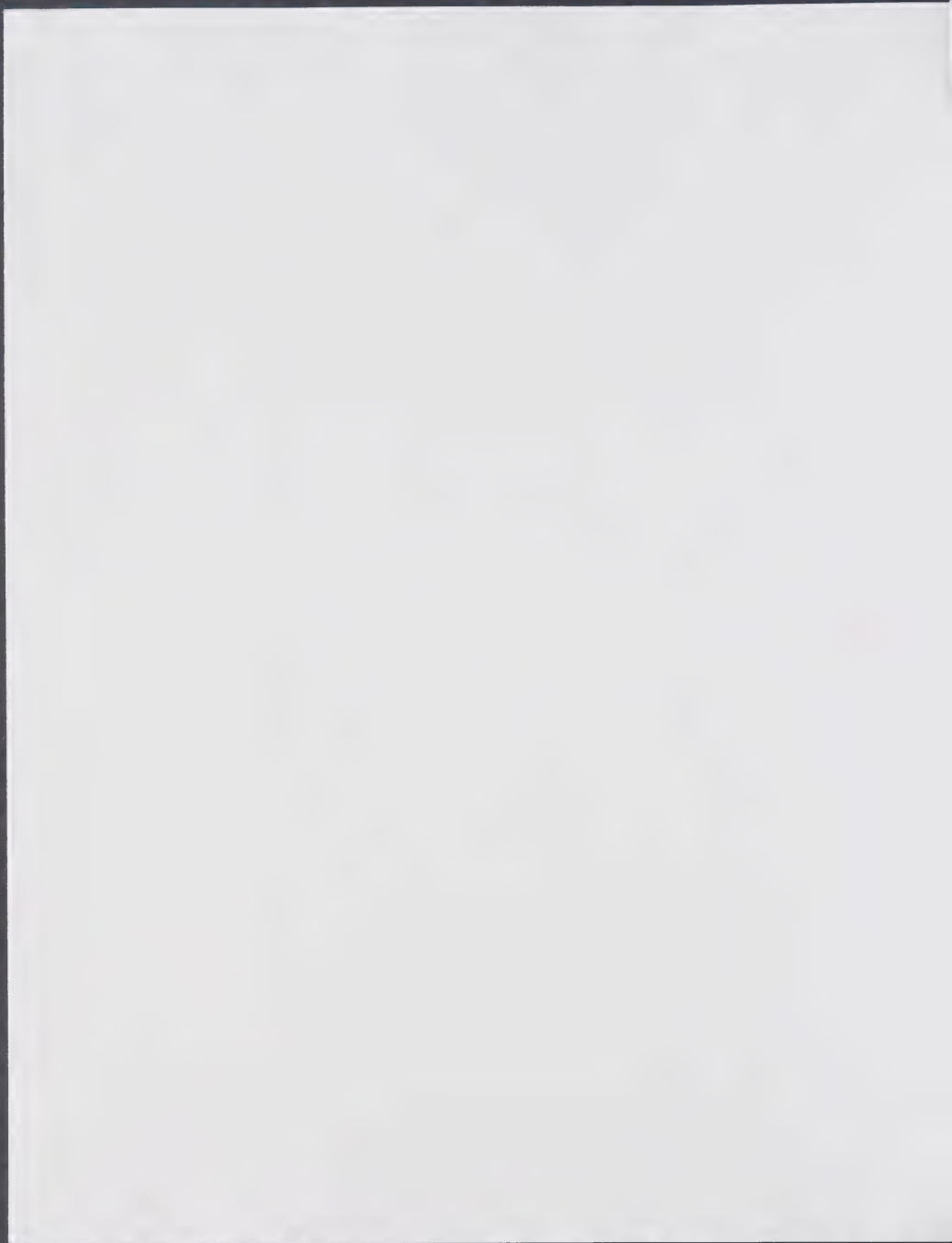
WIR FREUEN UNS AUF IHREN BESUCH AM DONNERSTAG
DEN 16. JUNI UM 3:00 UHR. MÖGLICHERWEISE KOMME
ICH ERST AM MITTWOCH DEN 15. VON EINER REISE ZU-
RÜCK. SOLLTE SICH AN IHREM TERMIN ETWAS ÄNDERN,
KÖNNEN SIE JEDERZEIT MEINE SCHWESTER TELEFONISCH
UNTER DER NUMMER 089/3612778 ERREICHEN.

VIELE HERZLICHE GRÜßE, BITTE AUCH AN IHRE FRAU
GEMAHLIN.

IHRE

Ilsebill Gangkofner

23.5.05



Jacques Foucart
52 rue du Général
Delestraint
Paris, 75016

Le 10/5/2005

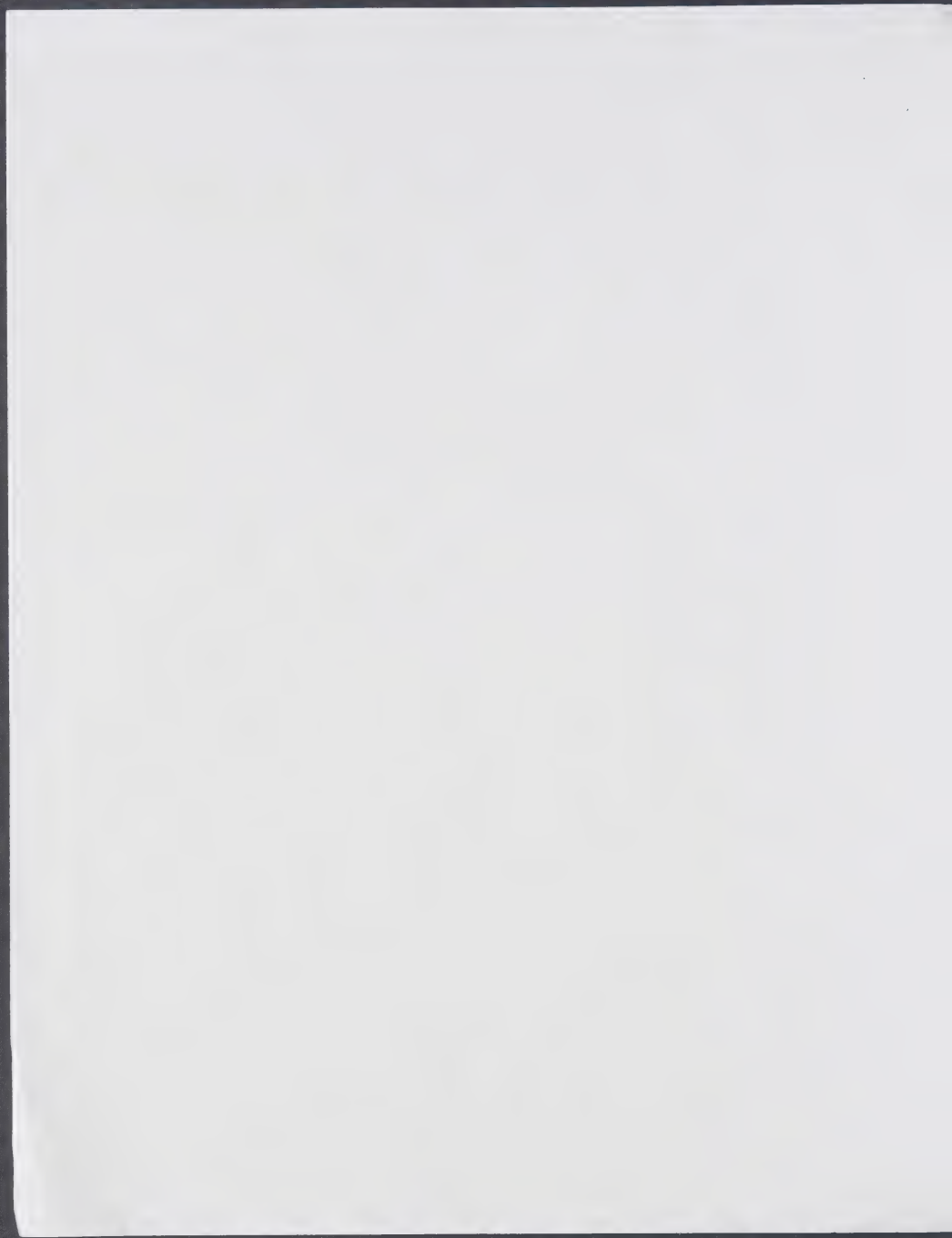
File Bloemaert

Cher Roussier,

Je réponds avec quelque retard,
venille, m'en excuse, à votre aimable
mot de début mars, me signalant un
important tableau d'Abraham Bloemaert, ^{lettre}
Certes très séduisant et digne d'un ^{et ses fils}
musée mais je ne vois pas que je puisse
faire quelque chose, le Louvre ayant
déjà plusieurs tableaux de l'artiste, tous
exposés, et moi-même venant de prendre
ma retraite. De plus, le musée est juste
sur d'autres projets, comme toujours
coûteux (ou venant de l'être... comme
ce feu vité Messerschmit... Mais nous ne
sommes pas toujours entendus !)

Avec mes regrets, évidemment, et
en vous remerciant d'avoir songé à
nous signaler cette œuvre spectaculaire,
je vous prie de croire à l'assurance de
mes sentiments les plus
distingués,

Wm



Gui Rochat
51 MacDougal Street, suite 185
New York, NY 10012, USA
tel/fax 1.212.673.3484
website: www.frencholdmasters.org
email: Rochatoldmasters@aol

Membre Société de l'Histoire de l'Art français

Mr. Jacques Foucart
52 rue du général Delestraint
Paris 75016

May 29, 2005

Dear Mr. Foucart,

Please forgive me for waiting to answer you on your very kind letter from May 10. I am truly grateful for your considerate comments about the beautiful and quite interesting Bloemaert.

I discovered this painting at Sotheby's last year as attributed to his son Hendrick but because I thought that the quality was superb, I convinced Dr. Alfred Bader to buy it. When the spurious signature P.P. Rubens was removed, the original and correct one of A. Bloemaert and the date 1624 appeared.

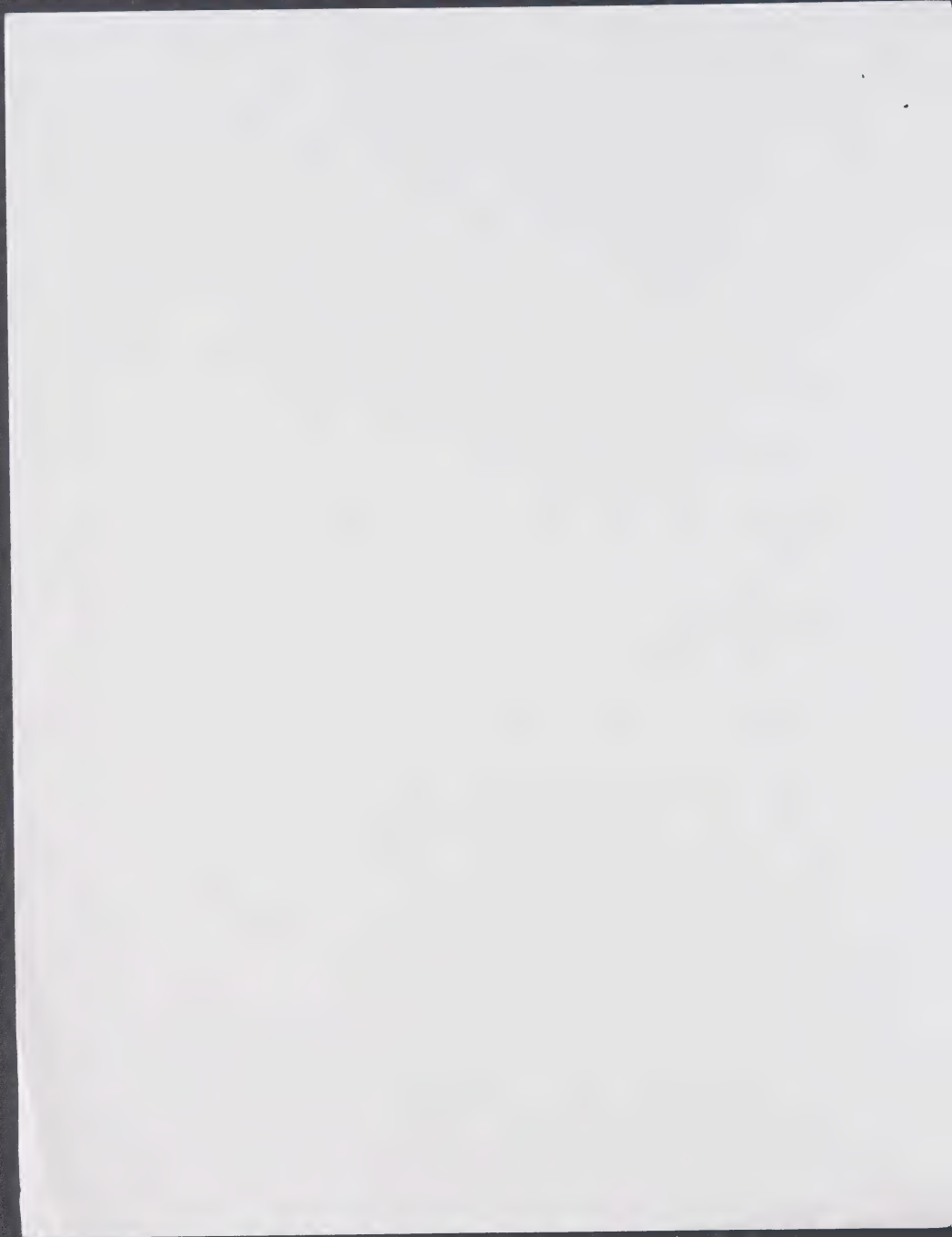
In fact when I mentioned to Dr. Bader that I had written to you he asked me give you his very best regards, which I do so hereby.

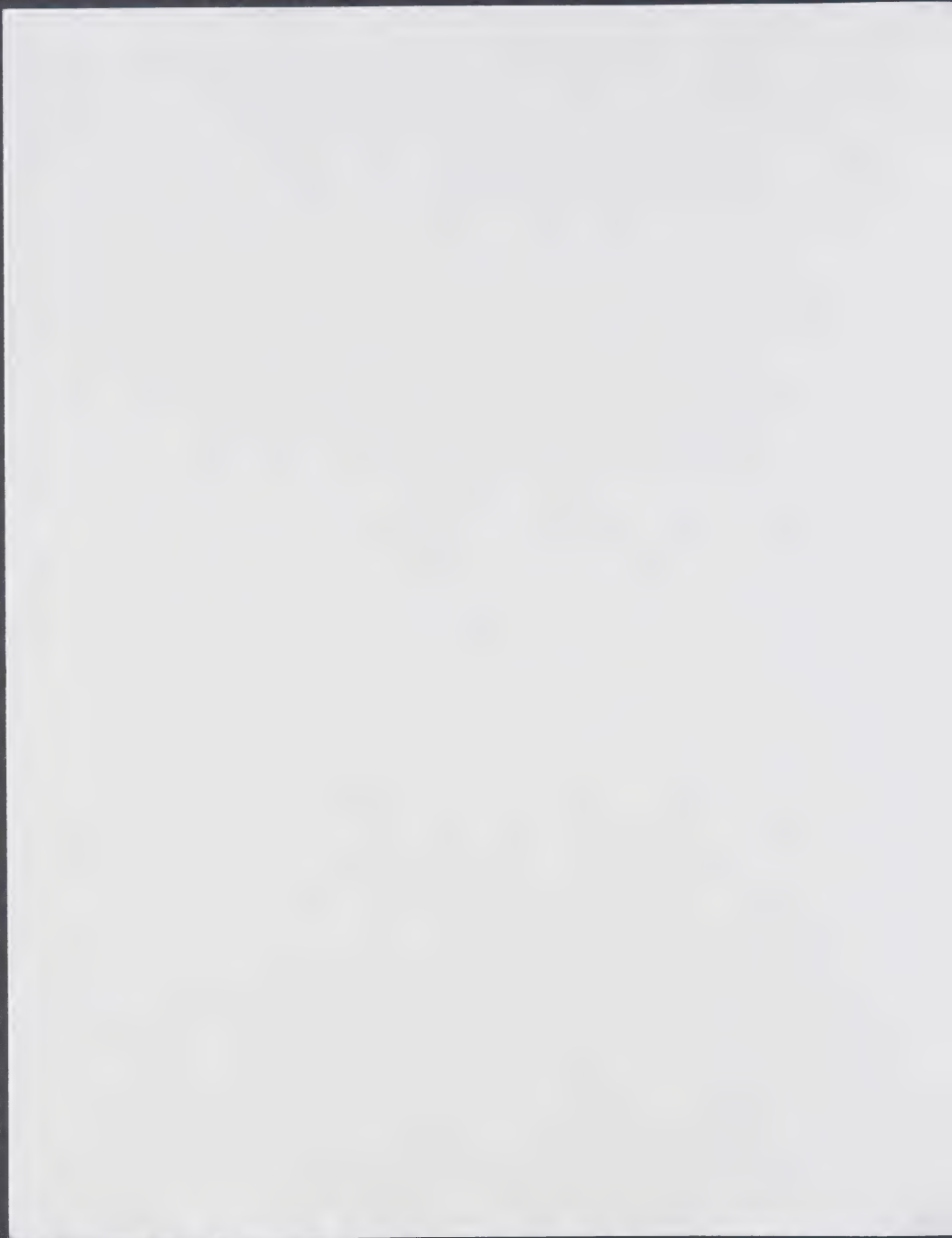
I consigned the painting to my colleague Dr. Robert Simon who placed it in his exhibition From Palace and Chapel which is now going on from May 12 to June 17 at a New York gallery. And we advertised it in the April issue of the Burlington Magazine.

There is quite a bit of interest in the painting, but I still would be extremely grateful if (despite grimacing Messerschmidts and such), you would think of it when a French museum expresses an interest in acquiring a major Dutch seventeenth century work.

With sincerest regards,







NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND

The Mound, Edinburgh EH2 2EL
 Tel: 0131 624 6200 Fax: 0131 220 0917



NATIONAL
 GALLERIES OF
 SCOTLAND

TO: Dr Alfred Bader

ORGANISATION: _____

FAX NO: +1 414 277 0709

FROM: Emilie Gordenker

DATE: 7th June 2004

No Of Pages (including this one): 1

Dear Alfred

I have been working on my essay for the Elsheimer catalogue, about collecting works by Elsheimer in Britain, and have a small question about the history of your painting. As I'm sure you know, Dr Klessmann has suggested your picture is the one that came to England as part of the 'Dutch Gift' in 1660, and was subsequently damaged by a fire at Whitehall. Accordingly, it will be appropriate to include it in my discussion of British collections.

I was wondering if you have any further information about the painting's history. In particular, do you know the name of the collector in London who had the work before you acquired it (if appropriate to print, that is)? And could you tell me when you bought the work? I would be very grateful for any additional information to add to the rather sparse *provenance*.

With all best wishes,

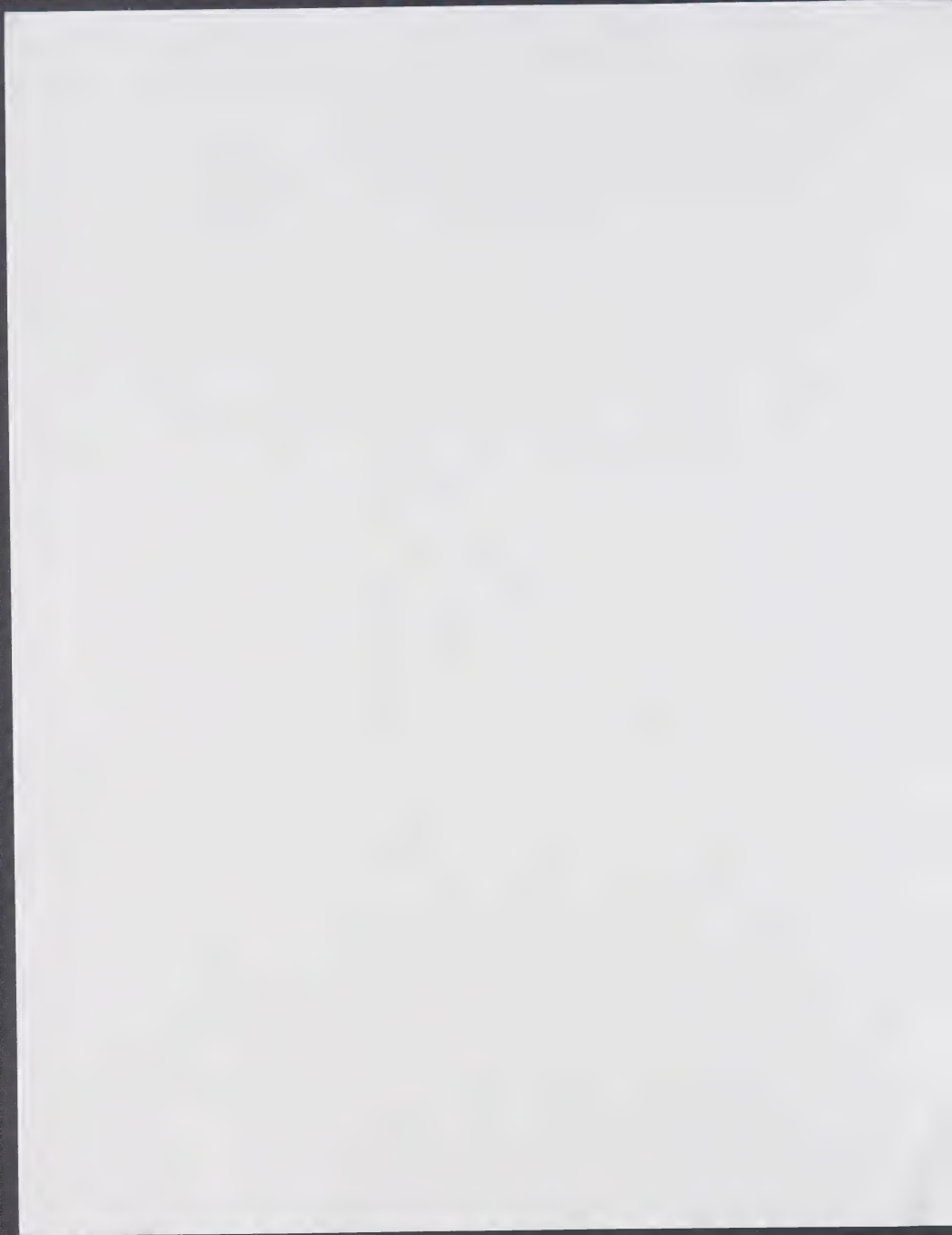

 Emilie Gordenker

Senior Curator
 Early Netherlandish, Dutch and Flemish Art

Direct line: 0131 624 6510
 email: egordenker@nationalgalleries.org

p.s. As you might be travelling, I'll also send this by email. E

Should you experience any difficulties with this fax, please telephone: 0131 624 6512



Vlieghe Festschrift offer

Subject: Vlieghe Festschrift offer

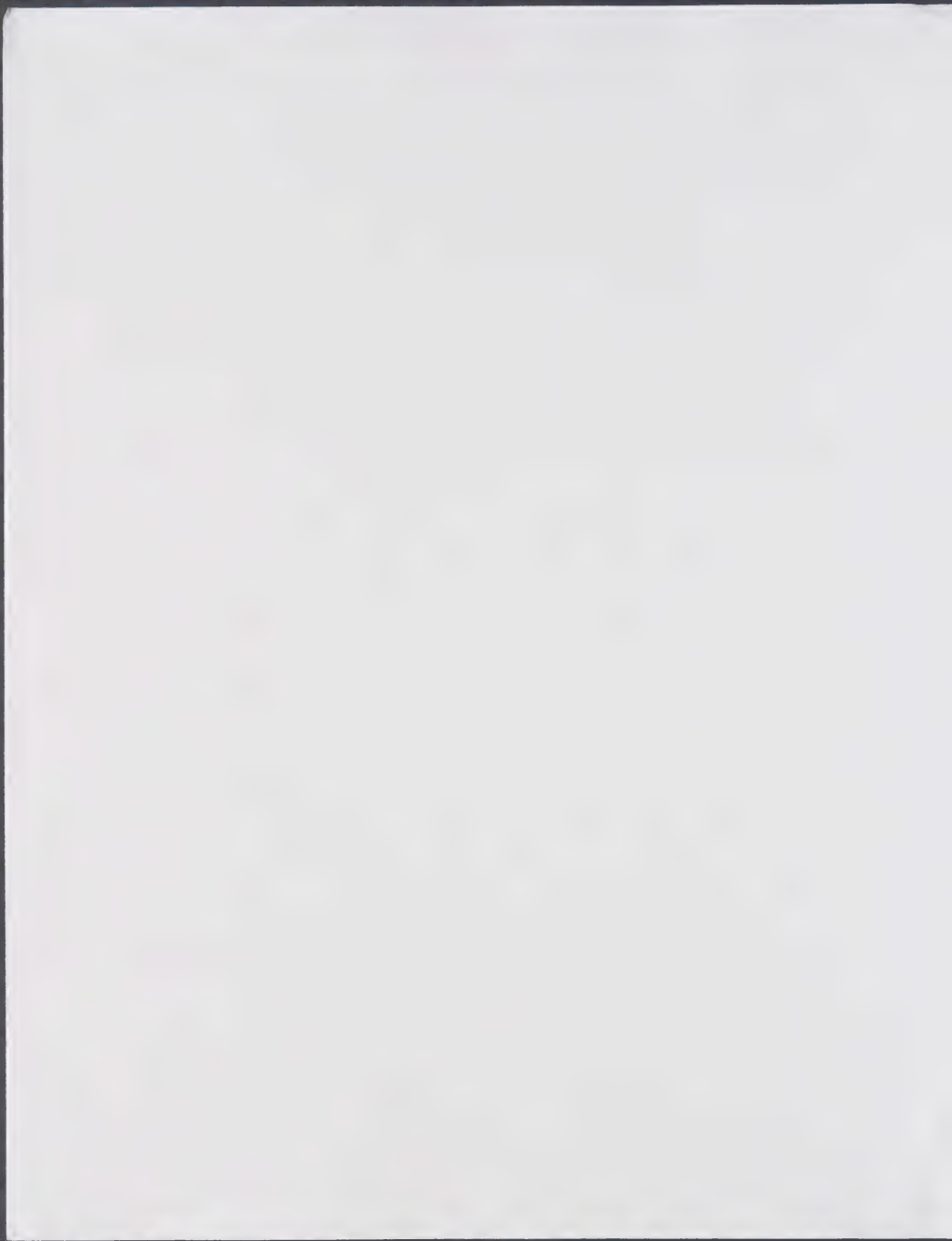
From: HNAnewsorg@aol.com

Date: Wed, 8 Jun 2005 10:19:51 EDT

To: undisclosed-recipients;

Brepols Publishers is delighted to let you know that the tenth volume in the series 'Pictura nova' will be dedicated to Professor Hans Vlieghe (Katholieke Universiteit Leuven, Rubenianum). As an HNA member, you are entitled to a special 25% discount on the book 'Munuscula amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe' (ISBN 2-503-51566-5, normal price: 100 euro; HNA price: 75 euro). The book contains contributions of eminent art historians, colleagues and friends of Prof. Vlieghe, on topics related to his specific fields of interest. The book is scheduled for publication in October 2005. To order the book, please contact Brepols Publishers. (Begijnhof 67, B-2300 Turnhout, Tel: +32.14.44.80.20 - Fax: +32.14.42.89.19 - orders@brepols.net.) Please mention your HNA membership when ordering the book. It will be shipped without extra charges.

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



Bertha Leverton

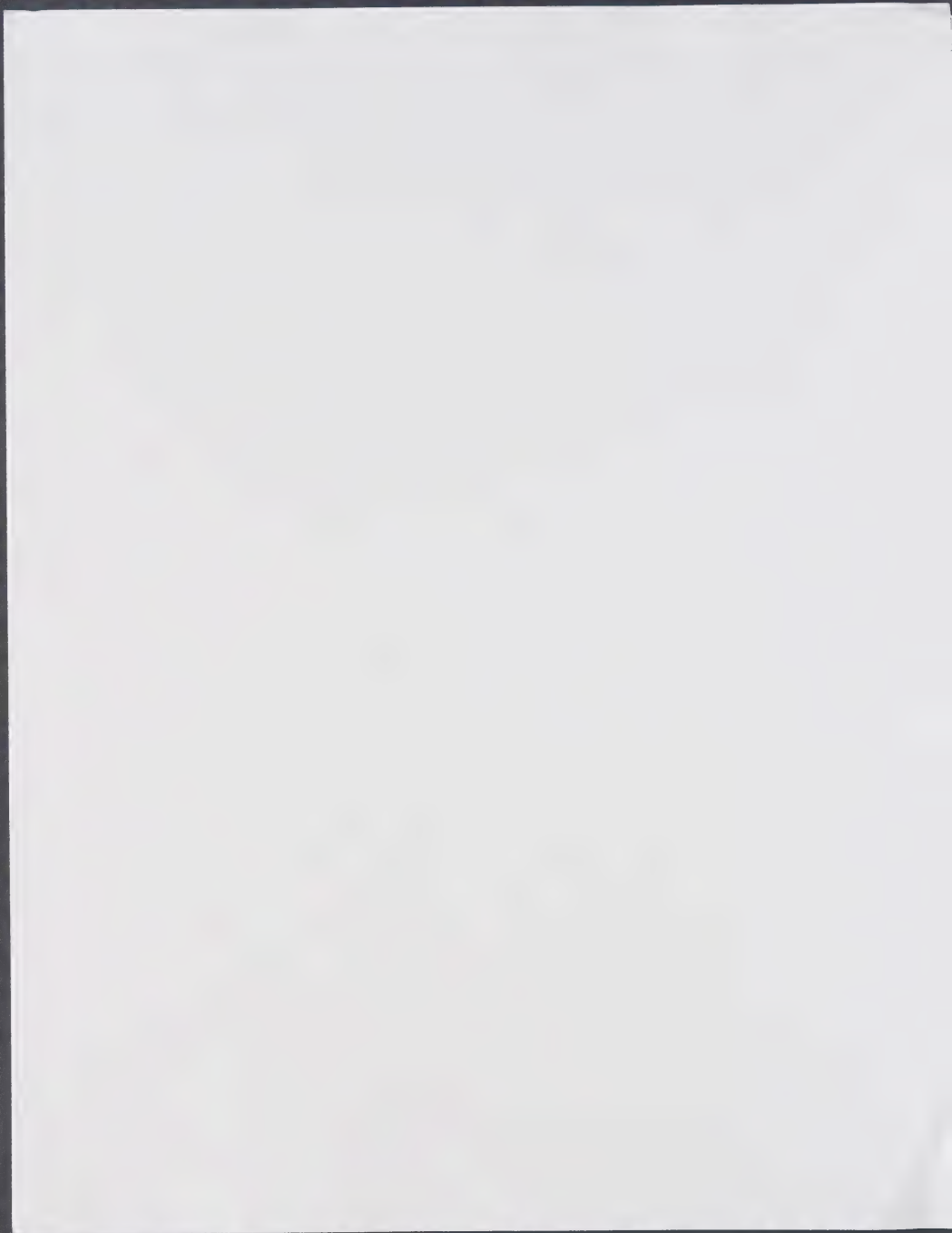
Subject: Bertha Leverton
From: "Edward Behrendt" <Edward@theus.com>
Date: Sat, 11 Jun 2005 11:48:40 -0700
To: <ktadiscussion@yahoogleroups.com>

For those who may not as yet have heard it, I understand that Bertha Leverton (formerly ROK) has been awarded the " Order of the British Empire (MBE)" for service to the Jewish community.

It was part of the various awards given out in honor of the Queens birthday. Congratulations to her.

Eddy Behrendt

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



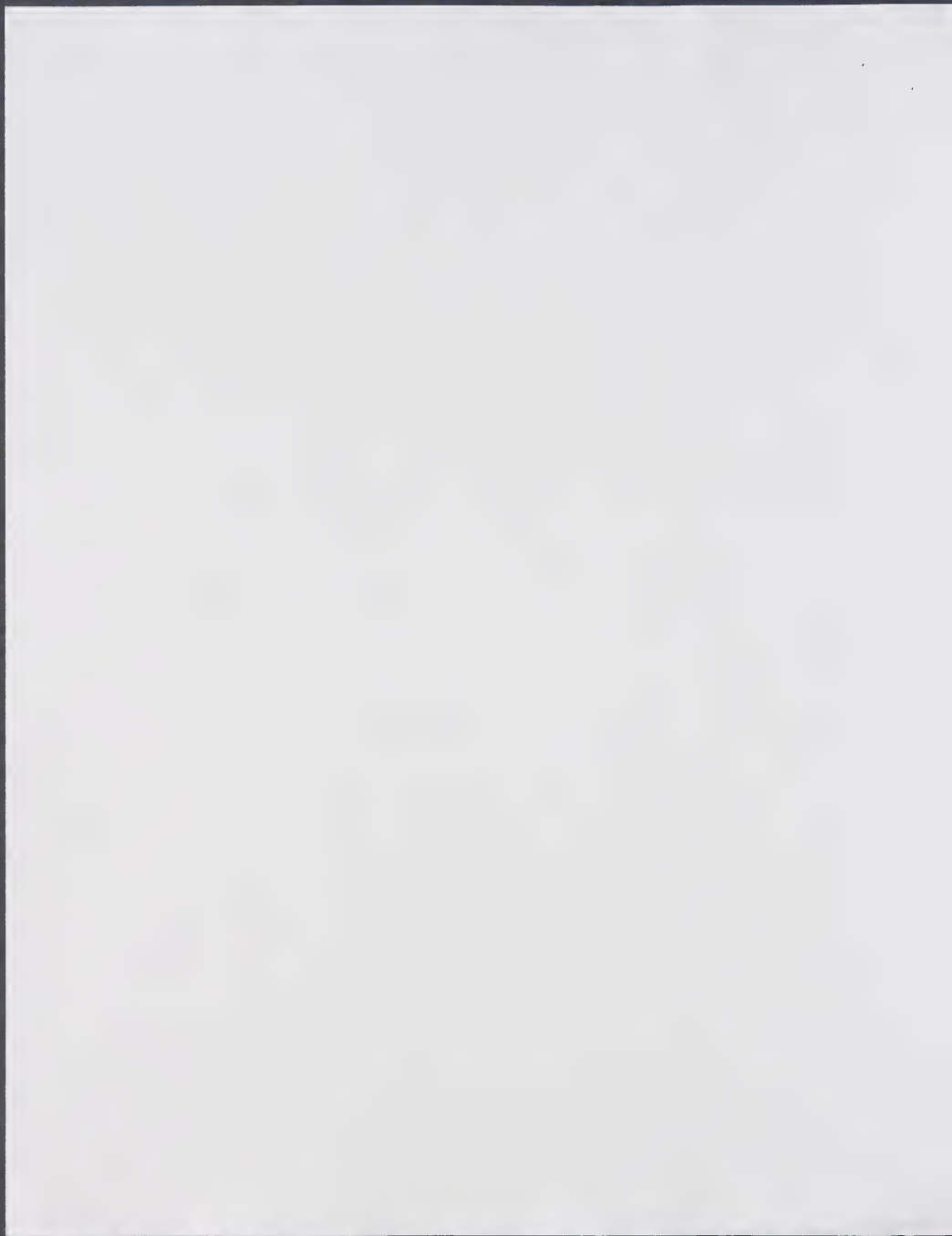
Subject: Rembrandttobit
From: "Grimm" <Claus.Grimm@hdbg.bayern.de>
Date: Mon, 20 Jun 2005 09:43:10 +0200
To: <baderfa@execpc.com>

Sehr geehrter Herr Dr. Bader,
anbei sende ich Ihnen den versprochenen Text. Ich hoffe die verschiedenen Farben
stören Sie nicht. Ich habe sie aus Bearbeitungsgründen noch stehen lassen.
Hoffentlich hatten Sie eine gute Reise zurück.
Mit den besten Grüßen, auch an Ihre Frau,
Ihr Claus Grimm

<<tobit.doc>>

This message scanned for viruses by CoreComm

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



Claus Grimm

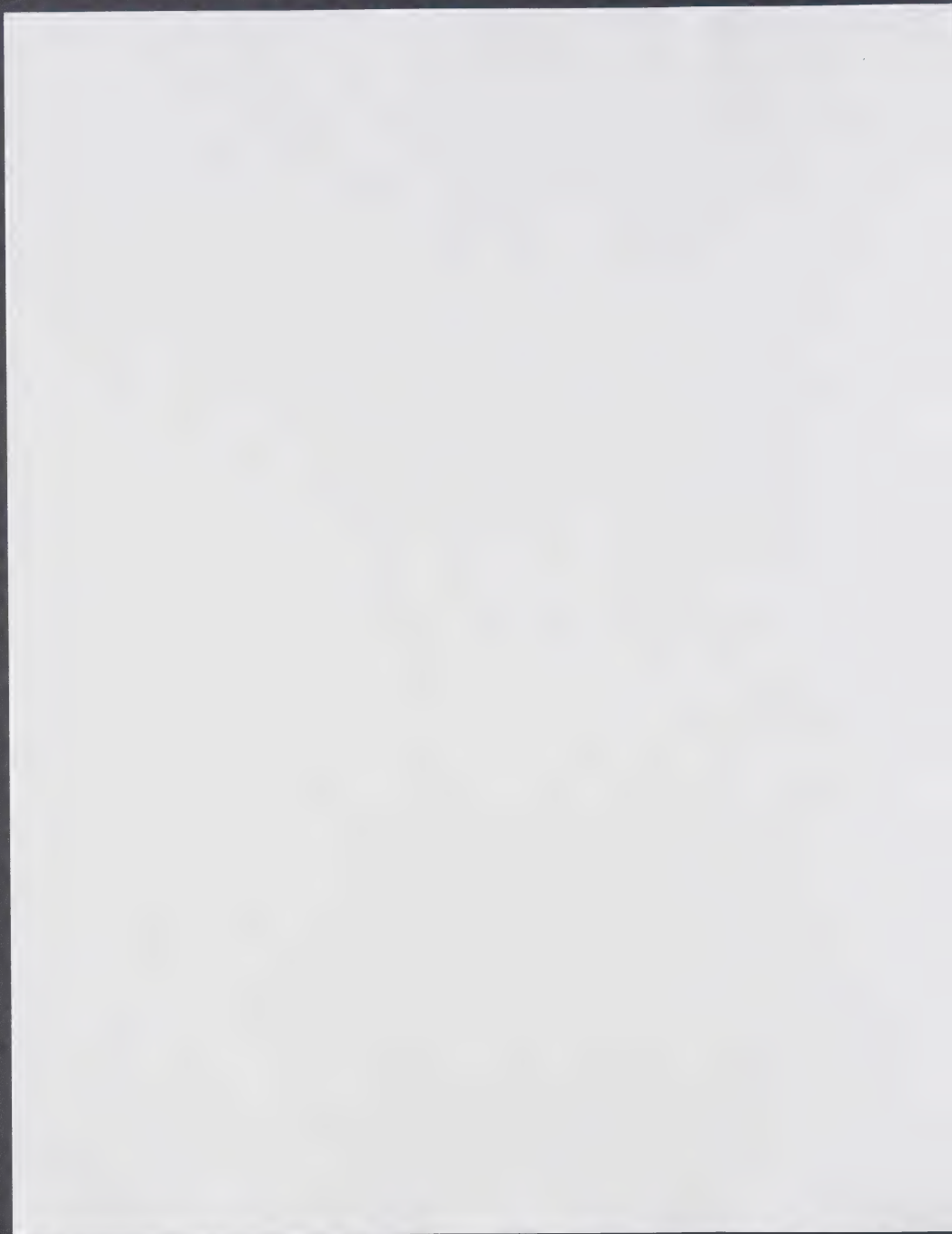
Version 06.2005

Arbeitsteilung in der Werkstatt Rembrandts – Beobachtungen zur „Rückkehr des Tobias“

I

Das großformatige Gemälde der „Rückkehr des Tobias“, an zwei Stellen monogrammiert RL und mit dem Rest eines Datums „9“ (?)¹ gehört zu der großen Gruppe von Gemälden, deren Zuschreibung noch immer kontrovers beurteilt ist, und die zu einer Überprüfung der bisherigen Zuschreibungsperspektiven herausfordern. Das Gemälde hat eine aufregende Zuschreibungskarriere durchlaufen. Seine früheste bekannte Erwähnung datiert von 1760, als es auf einer holländischen Versteigerung als „Koedijck, nicht weniger fein ausgeführt als ein Werk von G. Dou“ angeboten wurde. In der nächsten Versteigerung, 1771 ebenfalls in Holland, heißt es „Gerard Dou“; 1772, auf einer Londoner Versteigerung, ebenfalls, aber ergänzt um die Bemerkung, dass es im ersten Eindruck wie ein Rembrandt-Bild erscheint. 1822 wird es erwähnt als „wahrscheinlich ein Rembrandt“. 1935 wird es aus England als „Rembrandt“ in den holländischen Kunsthandel verkauft und 1936 für die Sammlung van Aalst erworben, mit der es – ebenfalls als „Rembrandt“ – 1960 in London versteigert wird. 1936 wird es durch Abraham Bredius und Wilhelm R. Valentiner als „Rembrandt“ anerkannt. Es fehlt in den Werkkatalogen von Hofstede de Groot (1908-27)², Bauch (1966)³ und Gerson (1968)⁴, erscheint aber in der Rembrandtmonographie von Bob Haak (1968)⁵ als Werk des Meisters. Im 1982 erschienenen ersten Band des „Corpus of Rembrandt Paintings“ wird es bezeichnet als Werk der Rembrandt-Nachfolge, Gerard Dou nahestehend, möglicherweise in Leiden um oder nach 1640, evtl. auch erst nach 1651 gemalt (1651 ist die Radierung Rembrandts datiert, die das Motiv des blinden Vaters dem des Gemäldes zeigt, nur seitenverkehrt durch den Druck)⁶. Als Datierungshinweise werden Gemälde des Utrechter Museums von 1662 und 1680 erwähnt, bei denen die Gewebestrukturen der Leinwand eine ähnliche Fadendichte der Leinwand aufwiesen. Ernst van de Wetering, beim ersten Band Mitarbeiter des fünfköpfigen „Rembrandt-Teams“, inzwischen Leiter der niederländischen Forschergruppe zum Rembrandtwerk, nimmt das Gemälde 2001 in die Ausstellung über Rembrandts Frühwerk (Kassel und Amsterdam) auf als „Umkreis von Gerard Dou“⁷. 2002, auf dem Symposium am Ende dieser Ausstellung, wird es von Martin Royalton Kish erneut als authentisches Werk Rembrandts in die Diskussion gebracht⁸. Bereits 2001 hatte Gregory Wallace in einem unveröffentlichten Aufsatz einen gleichlautenden Vorschlag⁹ gemacht.

In dem hier folgenden Text wird das Gemälde als Werk Rembrandts, nach seinem Entwurf und unter seiner Beteiligung ausgeführt von Gerard Dou, angesprochen. Diese Doppelzuschreibung beruht auf stilistischen Vergleichen, die der Ausführung der einzelnen Bildmotive gelten. Die Identifizierung des beteiligten Gehilfen als „Gerard Dou“ ist aus der Tatsache abgeleitet, dass jener ab 1628 Rembrandts Schüler war, und dass seine typische Maltechnik und Oberflächenwiedergabe Verwandtschaft zur Ausführung vieler Einzelheiten des Gemäldes zeigen. Von der hohen Ausführungsqualität her bietet sich unter den bisher bekannten Schülern dieser Stilphase Rembrandts niemand anderes an; in der Maltechnik unterscheidet sich das feinmalerisch behandelte Gemälde auch deutlich von den Bildern von Rembrandts Atelierkollegen Jan Lievens. Gleichwohl geschieht die hier vorgeschlagene Identifizierung im Bewusstsein, dass bisher kein Frühwerk Dous dokumentiert ist



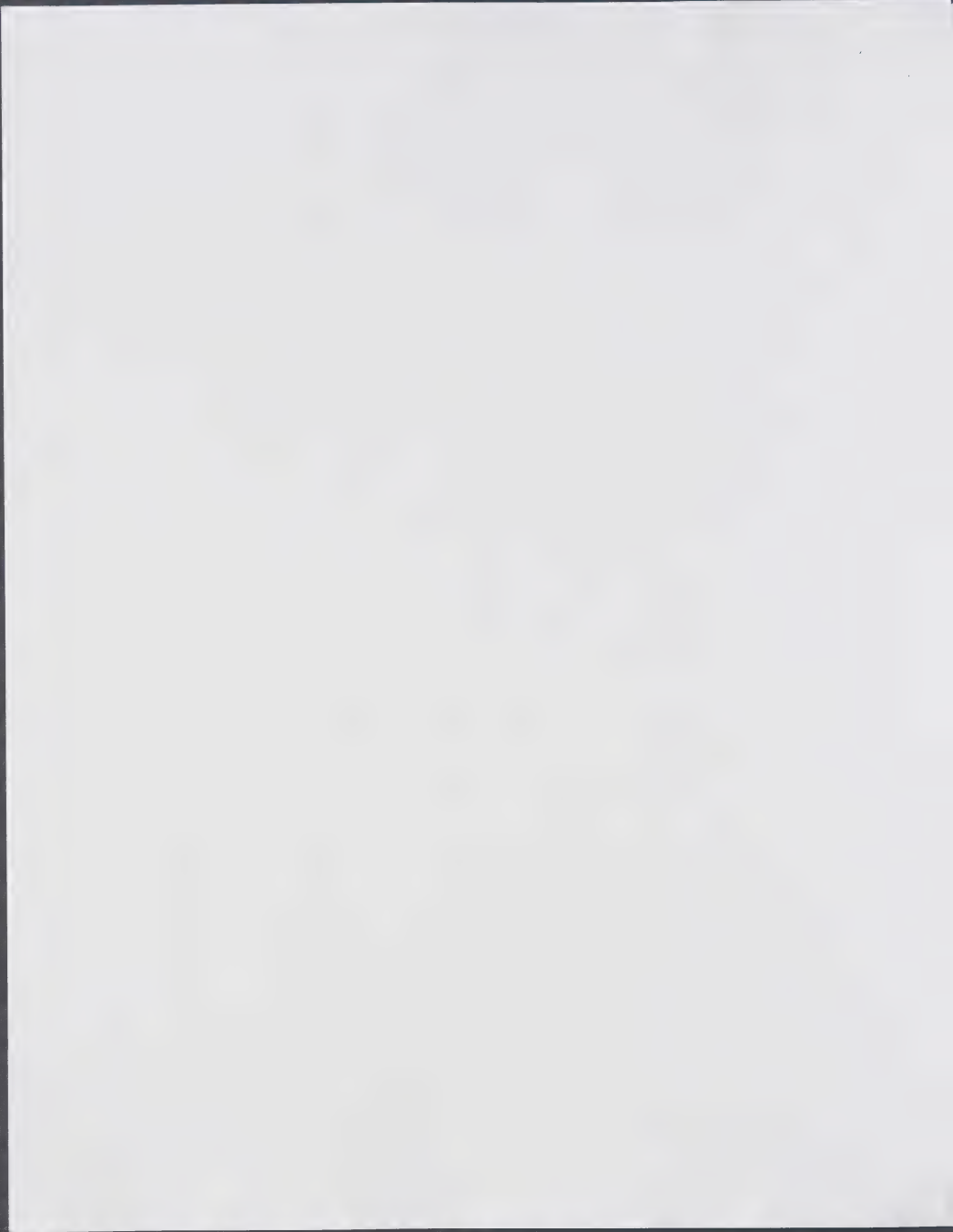
und dass es lediglich eine Gruppe von Bildern der Rembrandtwerkstatt, teilweise mit Rembrandtsignierungen, gibt, die eine begründbare Anwartschaft auf die Benennung als „Dou“ besitzen¹⁰.

Diese Zuschreibung an Rembrandt und Dou ist schon 1969 von Julius Held¹¹, vorgeschlagen worden. Hier soll sie nicht nur als ein Einzelfall von Kooperation begründet werden, sondern als ein Fall einer typischen Arbeitsaufteilung in Rembrandts Werkstatt, und in der Zuschreibung der künstlerischen Verantwortung an Rembrandt. Für diese Autorschaft spricht das Argument, dass das fest in der Malschicht verankerte, eingeritzte Monogramm, aber auch das zweite Monogramm in der linken unteren Bildecke zum historischen Bestand des Bildes gehören. Ebenso weisen viele Motive des Bildes auf Rembrandt als deren Urheber: die Figur des blinden Vaters, der Hund, der Sessel, der Mauerhintergrund. Auf Rembrandt weisen die Lichtregie und die sinnreiche Anordnung angeleuchteter und dunkler Bildmotive, wie die dunkle Fensterhöhle vor dem blinden Vater und die für den Betrachter durch die Türöffnung schwach sichtbaren Silhouetten von Engel und jungem Tobias. Eine besondere Beziehung des letztgenannten Motivs besteht zu Rembrandts Radierung von 1628/1629, in der eben diese Hintergrundgruppe ähnlich angelegt war, aber mit Schraffuren von ihm nachträglich überdeckt wurde¹².

Eine solche Zuschreibung der Bildregie an Rembrandt und der Mitarbeit von Gerard Dou als dessen begabtem Schüler ist nicht als Verlegenheitslösung für einen Einzelfall entwickelt. Die Annahme einer Kooperation kann auch für den Charakter vieler anderer Gemälde und für das generelle Phänomen der unklaren Grenzen des Rembrandt-Oeuvres eine Erklärung bieten. Allerdings weicht diese Betrachtung Rembrandts als einem hauptsächlich Regie führenden, viele Einzelarbeiten delegierenden Meister ab von der bisherigen Zuschreibungsperspektive. In jener stand nur der alleinige Urheber eines jeweiligen „Kunst“-Werkes zur Debatte. Die Untersuchungen der Bilder und die Analysen der Dokumente führen jedoch in historische Bildvorstellungen, -Zwecke und Erwartungen, die dem modernen „Kunst“-Ethos fremd sind. Die immer deutlicher zutage tretenden geschichtlichen Charaktere lassen daran zweifeln, dass die bisherige kunst-historische Fragerichtung den historischen Verhältnissen überhaupt angemessen war. Wir werden neu definieren müssen, was für eine Art – letztlich uns fremder, historisch determinierter – Bilder in Rembrandts Werkstatt entstand.

II

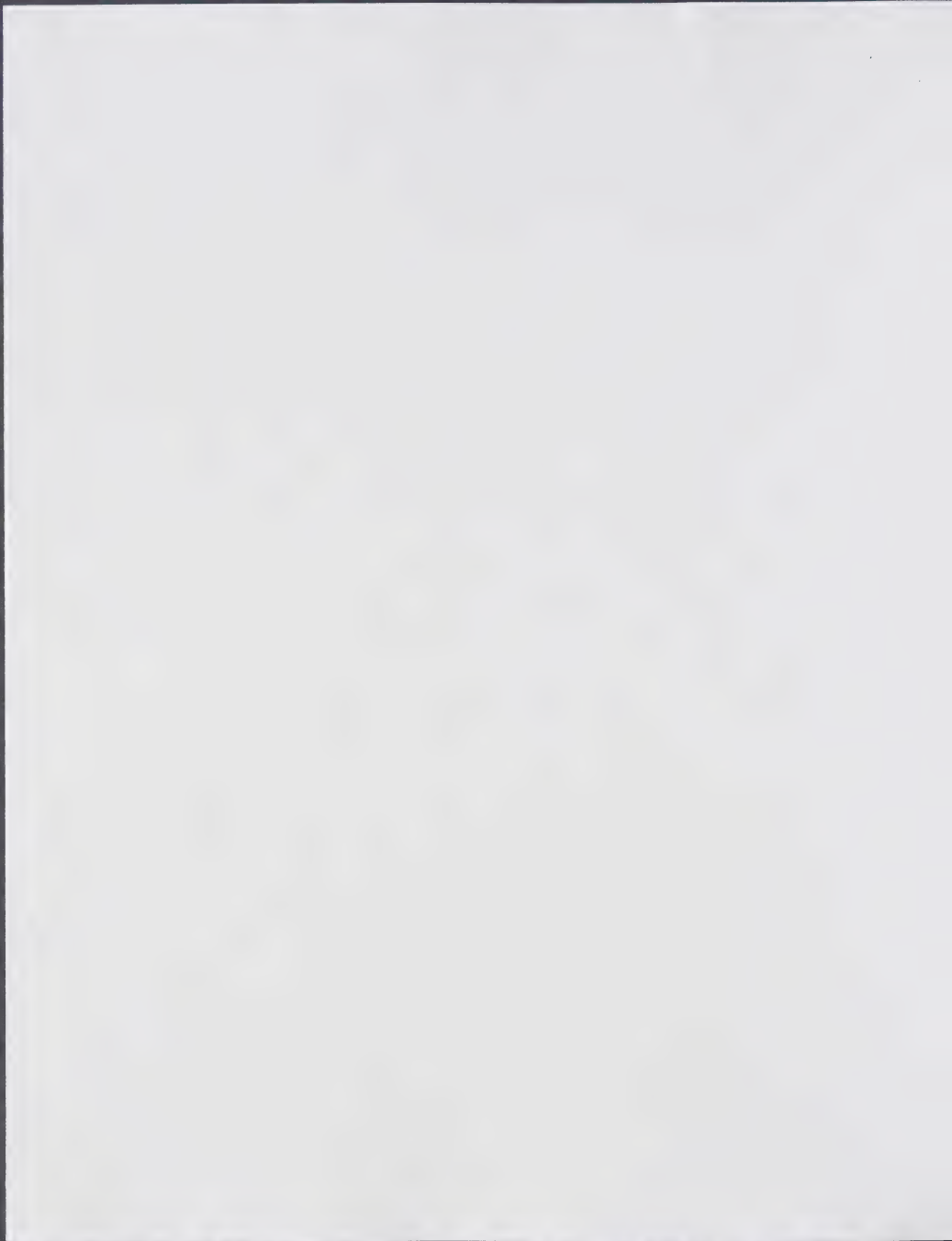
Das Gesamtwerk, das unter dem Namen des Malers Rembrandt überliefert ist, ließ sich bisher nicht eindeutig in individuelle Werkgruppen von der Hand des Meisters und seiner Mitarbeiter aufteilen. Die vorhandenen Bilder zeigen charakteristische Gemeinsamkeiten, weisen aber bis in den bisher als eigenhändig vermuteten Bestand hinein weitgehende Stil- und Qualitätsschwankungen auf. Aus diesem Grund wurde in den bisherigen Monographien stets nur ein Teil der überlieferten Gemälde aufgenommen, wobei die Grenzen verschieden gezogen wurden. Die Entscheidung, welche Bilder und welche Bildpartien innerhalb der Gesamtüberlieferung wir heute als Rembrandts eigenhändige Arbeiten identifizieren, treffen wir aus unserer immer weiter entwickelten Vorstellung über seine gestalterischen Intentionen und Fähigkeiten, über die Mitwirkenden in seiner Werkstatt und den möglichen Umkreis von selbständig arbeitenden Schülern und Imitatoren, aber ebenso über seine Arbeitsschritte und die Organisation der Herstellung seiner Bilder. Fortschritte in der Zuschreibung werden durch die präzisere Erfassung der Merkmale der Bilder ermöglicht, aber ebenso durch die



Veränderung der Optik, aus der Beurteilungen vorgenommen werden: Was typisch ist für den eigenhändigen Beitrag von Rembrandt, ergibt sich aus der Vorstellung von seiner besonderen Leistung. Was diese historisch war, spitzt sich immer mehr auf die Frage zu, ob wir dem typischen Rembrandt nur in der eigenhändigen Ausführung ganzer Bilder begegnen, oder ob wir sein Künstlertum auch in nur teilweise von ihm ausgeführten Werken identifizieren können. Rembrandt oder einem anderen „Alten Meister“ eine Koproduktion von Bildern zu unterstellen, weicht allerdings von der modernen Vorstellung eines Gestalters von „Kunstwerken“ ab.

Zur Entscheidung dieser Frage ist jedoch nicht die Kunstauffassung der Gegenwart wichtig, sondern allein die der Entstehungszeit der historischen Kunstwerke. Hier muss etwas über die Unterschiede der damaligen und der modernen Bewertung gesagt werden. Es gehört zur Perspektive der seit dem späten 18. Jahrhundert einsetzenden, bis heute geübten kunst-geschichtlichen Betrachtung, dass diese nach dem Beitrag des herausragenden schöpferischen Individuums sucht. Mit unserer stilistischen Auftrennung der einzelnen Arbeitsanteile setzen wir diese Abgrenzung fort. Aber wir müssen dies in Rücksicht auf die historischen Handlungsspielräume tun. Es gibt keinen Anlass, zu unterstellen, dass die Bildherstellung in Rubens', van Dyck's oder Rembrandts Ateliers von unserer „kunst“-historischen Perspektive ausging. Jene „Kunst“ war nicht die stilistisch unterscheidbare „Kunst“ der modernen „Kunst“-Geschichte. Sie hatte vielmehr Inhalte glaubhaft darzustellen und wurde aus den Darstellungszwecken und den Traditionen bildlicher Inszenierung bewertet. Auch und gerade, wenn die Meister der Vergangenheit ihre „Kunst“ hervorhoben, handelte es sich nicht um die individualistische, innovationsbewusste Gebärde von heute, sondern um die Produktion von „Kunst“ im damaligen Sinne. Was intendierten die Maler des 17. Jahrhunderts, wenn sie für Aufträge oder einen Verkauf an Liebhaber arbeiteten? Waren sie an einer individuell unterscheidbaren Produktion von „Kunstwerken“ interessiert, bzw. wurde diese von ihnen erwartet? Oder betrieben sie eine handwerkliche Produktion von Bildern, die ihre erforderliche „künstlerische“ Qualität im Wesentlichen durch den Entwurf und die Ausführungsbeteiligung des verantwortlichen Meisters erhielt?

Diese Unterscheidung zwischen historischer und heutiger Intention „Kunst“ ist neu. Bis vor kurzem ging die große Mehrheit der Kunsthistoriker fraglos von einer Übereinstimmung gestriger und heutiger „Kunst“-Orientierungen aus. Sie interpretierte die Absichten der großen „Künstler“ modern und begriff jene als ausschließlich auf die konsequente Umsetzung individueller Bildvisionen eingestellt. Sie schloss deshalb Werkstattbilder als unwesentliche, kompromisshafte und nur begrenzt authentische Produkte aus ihrer Betrachtung aus. „Die Vorstellung von Rembrandt als Unternehmer und von Unterricht zugunsten der Firma wirkt absurd“, formulierte Werner Sumowski 1973¹³. Und noch 1988 meinte Svetlana Alpers (ausgerechnet in ihrem Buch „Rembrandt als Unternehmer“!): „Soweit wir wissen, arbeitete er fast nie mit Gehilfen an einem Gemälde“¹⁴. Diskussionen um „eigenhändig“ oder „Werkstatt“ wurden und werden immer noch in den meisten Museen als Herabsetzung empfunden und sind es für die Vermarktung im heutigen Kunsthandel meistens ebenso. Auch wenn es der Bewertung eines „Roentgen“-Möbels keinen Abbruch tut, dass wir inzwischen wissen, dass weder Abraham noch David Roentgen manuell an diesem beteiligt waren, so ist eine solche Diskussion für Tizian, Rubens oder Rembrandt immer noch unter einem Tabu. Historisch ist sie jedoch unvermeidlich.

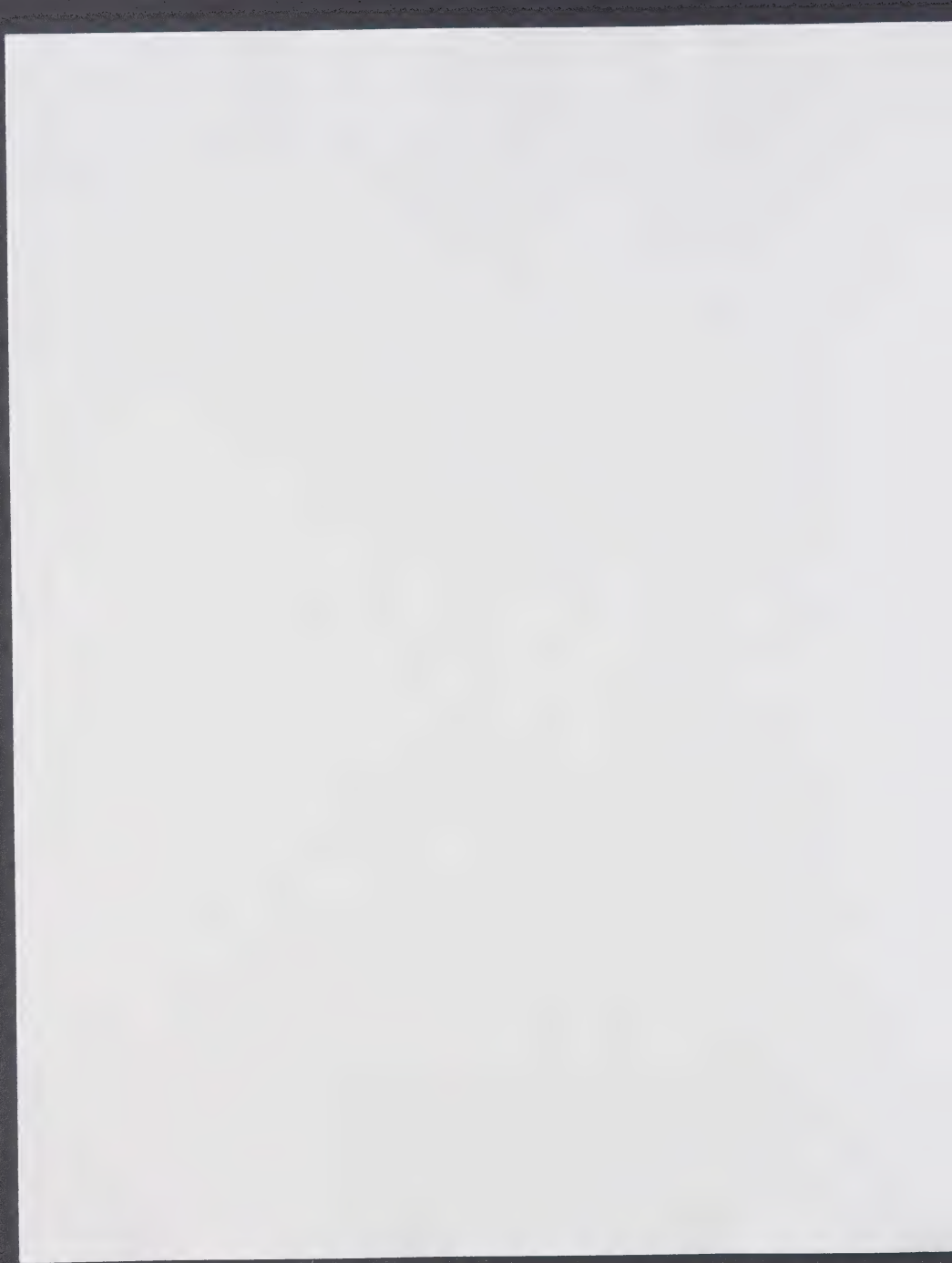


Als Historiker müssen wir nach den Produktionsformen und Bildvorstellungen fragen, bevor wir die Künstlerindividuen oder Bildhandwerker als ihre Urheber konstruieren. Ohne eine solche Absicherung in der historischen Werkstattpraxis ist es ein „kunst“-geschichtliches Vorurteil, wenn wir den alten Meistern und ihren Schülern unterstellen, primär auf die Herstellung unterscheidbarer Zeugnisse ihrer individuellen Ausdrucksformulierung ausgerichtet gewesen zu sein. Die Authentizität im Rahmen der geschichtlichen Entwicklung ist ein historizistisches, von einem modernen Bild der Geschichte ausgehendes Bewertungskriterium. Auch wenn es bereits im 16. Jahrhundert in Einzelfällen die Ausprägung einer individuellen Manier gab, konnten sich die Allen wenigsten eine konsequente Selbstdokumentation bei der Inszenierung bildlicher Inhalte leisten. Und warum sollten Sie es tun?

III

In der modernen Konzeption von „Kunst“ geht es um die Produktion individueller „Kunst“-Leistungen. Von dieser ausgehend werden häufig auch die Meister der Vergangenheit wie Akademiedozenten des 19. oder 20. Jahrhunderts vorgestellt. Nach diesem „akademischen“ Denkschema hatten jene primär die Pflicht, ihre Schüler zu eigenständigen „Künstlern“ auszubilden. Entsprechend mussten sie zwischen der Ausbildung ihrer Schüler und ihrem eigenen Oeuvre sorgsam trennen. Aber können wir den historischen Rembrandt, der seine Schüler nachhaltig auf die Machart seiner Arbeiten, auf seine besonderen Bildmotive, -Aspekte und Beleuchtungen einswor, mit diesem modernen Ideal eines Erziehers zu möglichst authentischen Ausdrucksleistungen verbinden? Warum sollte er so klar trennen, wenn „die Varianten ... zwar im Rahmen der Ausbildung entstanden (waren), aber gleichzeitig als verkaufbare Produkte betrachtet“ wurden (Ernst van de Wetering¹⁵). Dabei ist es keine Frage, wer diese unter wessen Namen verkaufte. Schließlich hätte ein eigenständiges Signieren von Werkstattangehörigen den damaligen Gildenvorschriften widersprochen. Es gibt daher keine von Mitarbeitern signierten Werke, sondern nur Signaturen von oder im Auftrag von Rembrandt, allerdings uneinheitlich ausgeführt und nicht auf allen Bildern auffindbar: „Wir wissen nicht, was es bedeutet, dass manche Werke mit einem Rembrandt-Monogramm und einer Datierung versehen sind und andere nicht. Wir wissen auch nicht, ob derartige Aufschriften, auch wenn sie direkt nach dem Entstehen des Werkes aufgebracht wurden, als Beweis der Echtheit dienen können; es gibt starke Argumente, die dem widersprechen“ (Ernst van de Wetering¹⁶).

Dem ist hinzuzufügen, dass die Charakteristik der Signaturen im gesamten Werk Rembrandts schwankt: Jene sind weder graphologisch identisch noch auf die eigenhändigen Werke beschränkt. Sondern man kann sie nur – wie die Meistermonogramme und -Namen auf den Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts – als Markenzeichen der Werkstatt deuten, das gegebenenfalls auch von einem Beauftragten, nicht nur vom Meister selbst, auf das fertige Bild gesetzt wurde. Anders ist der Befund nicht erklärbar, dass es auf unbestritten autographischen Werken Rembrandts dubiose, aber in der Malschicht verankerte, Signaturen gibt (wie „Rembran“ auf dem späten Hauptwerk des „Jakobssegens“ in der Gemäldegalerie, Kassel) und auf fragwürdigen Werken den einwandfreien, eigenhändigen Namenszug. Die Feststellung Josua Bruyns in Bd. II des Rembrandt Corpus („For the moment our view tends us less than ever to place blind trust in signatures as a hallmark of authenticity. ... Even, ... what would be left as contemporaneous, is still far from free of problems“¹⁷)



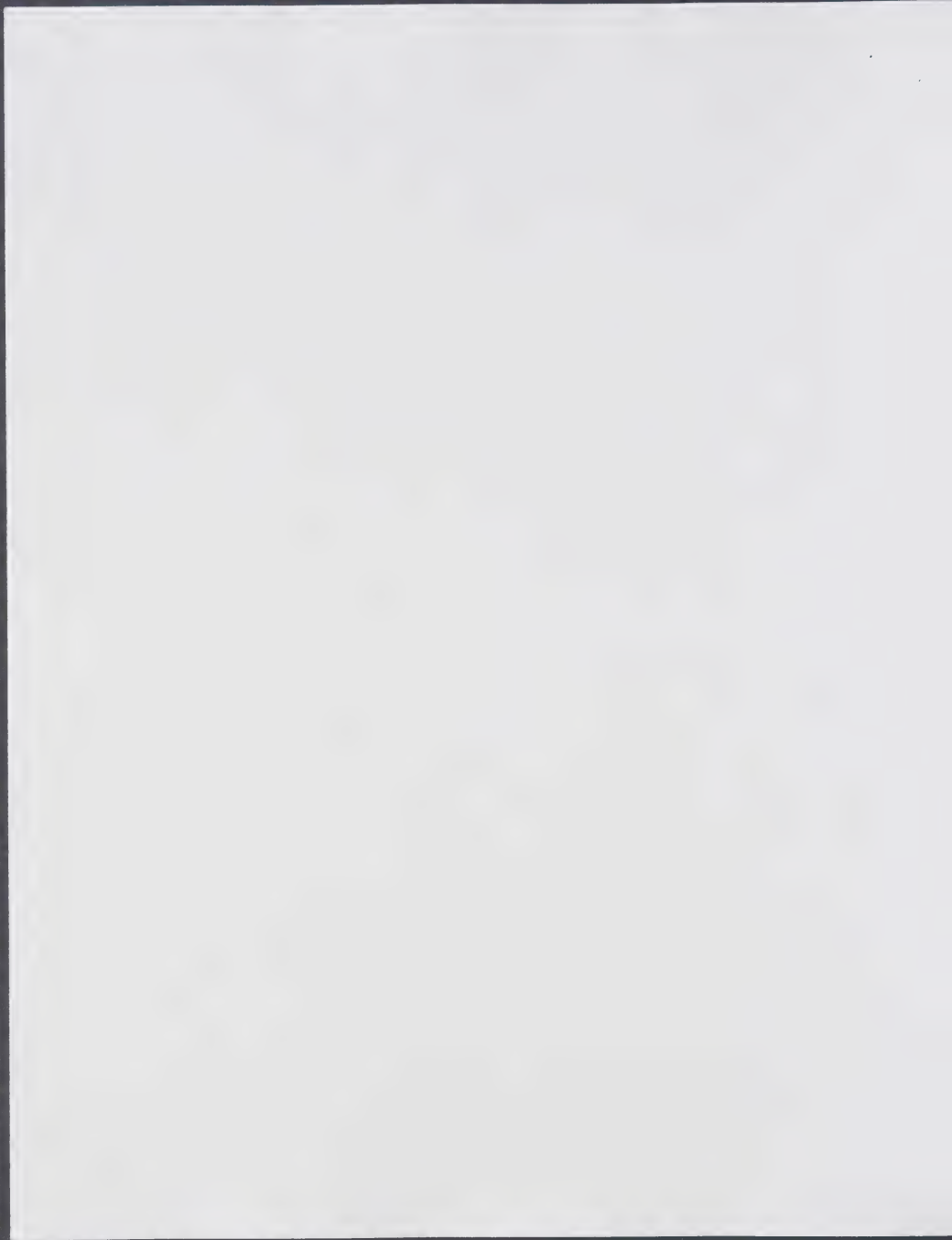
war zwar vor allem im Blick auf die Amsterdamer Jahre 1632 bis 1634 getroffen, lässt sich aber auch auf die Zeit davor und danach übertragen. Der Wechsel zwischen den Monogrammen RH, RL und RHL und die von anderer Hand aufgebrachte Signatur „Rembrandt f.“ auf dem um 1627/28 entstandenen Gemälde „Simeon im Tempel“ (Hamburg) zeigen den Abstand zur modernen, individualistischen Auffassung von Signaturen als Zertifikaten der Eigenhändigkeit.

Die „akademische“ Konstruktion Rembrandts hat ein kaum lösbares Problem, das im Konflikt mit dem Befunden des überkommenen Werkbestandes liegt. Sie sieht in dem bis heute eindrucksstarken, als Vorläufer der Moderne empfundenen Maler Rembrandt zu Recht eine außergewöhnliche und eigensinnige „Künstler“-Persönlichkeit, deren Werke kompromisslos individuell gestaltet sind. Aber aus einer modernen Auffassung vom Künstlertum Rembrandts heraus stört das Faktum einer breiten Werkstattproduktion. Dass diese nachträglich von Rembrandts Werk so schlecht unterscheidbar ist. („his individual works are lacking in uniqueness that they are constantly being assigned to other hands“) hat Gary Schwartz als „grausames Paradox“¹⁸ bezeichnet. Dieses Paradox wird verschärft durch die Fortschritte der Forschung, sowohl durch die Untersuchung der materiellen Überlieferung wie durch die Auswertung der historischen Quellen zum Lebenskontext Rembrandts, insbesondere zur Herstellungs- und Vermarktungspraxis von Bildern. Gerade unter den heutigen Bedingungen optimaler Zugänglichkeit aller Bilder, ihrer Freilegung von Firnis, Retuschen und Schmutz, ihrer technischen Untersuchung und Tiefenaufnahme, und des subtilen Vergleichs der Pinselschrift und anderer Merkmale unter perfekten fotografischen Bedingungen treten sowohl die Gemeinsamkeiten zwischen Gemäldepartien hier und dort hervor wie qualitative und stilistische Unterschiede. Eindeutige Trennlinien zwischen bestimmten Bildgruppen können nicht gezogen werden. Damit ist eine überzeugende Aufteilung dieses Gesamtkomplexes auf individuelle Autorschaften für die einzelnen Bilder grundsätzlich in Frage gestellt.

Der Widerspruch zwischen der stilistisch uneinheitlichen Pinselftechnik (manufacture) des Rembrandt-Komplexes und der Individualität Rembrandts besteht allerdings nur, wenn wir Rembrandt nachträglich auf eine autographische Arbeitsweise festlegen, d.h. seine Produktion „kunsthistorisch“, im Sinne eines modernen Authentizitätsbewusstseins (re-)konstruieren. Aber warum sollten wir Rembrandt eine solche unzeitgemäße „akademische“ Denkweise zusprechen, wenn der Befund des Erhaltenen so fließende Grenzen zeigt? Warum sollten wir Rembrandt nicht in der Tradition handwerklicher Bildherstellung begreifen, wie sie ihm damals vorgegeben war? Wir stellen uns deshalb in einer zweiten Denkvariante Rembrandt als „Maler-Unternehmer“ vor, der handwerklich organisiert war, um die Herstellung und den Verkauf seiner „Kunst“ erfolgreich für den damaligen Markt voranzubringen. Er bot bestimmte bedeutungsvolle religiöse und historische Darstellungen und einzelne in diese Bedeutungswelt gehörige Ausdrucksstudien („tronies“¹⁹) in Form von Gemälden und Radierungen seinen Auftraggebern und Käufern an.

IV

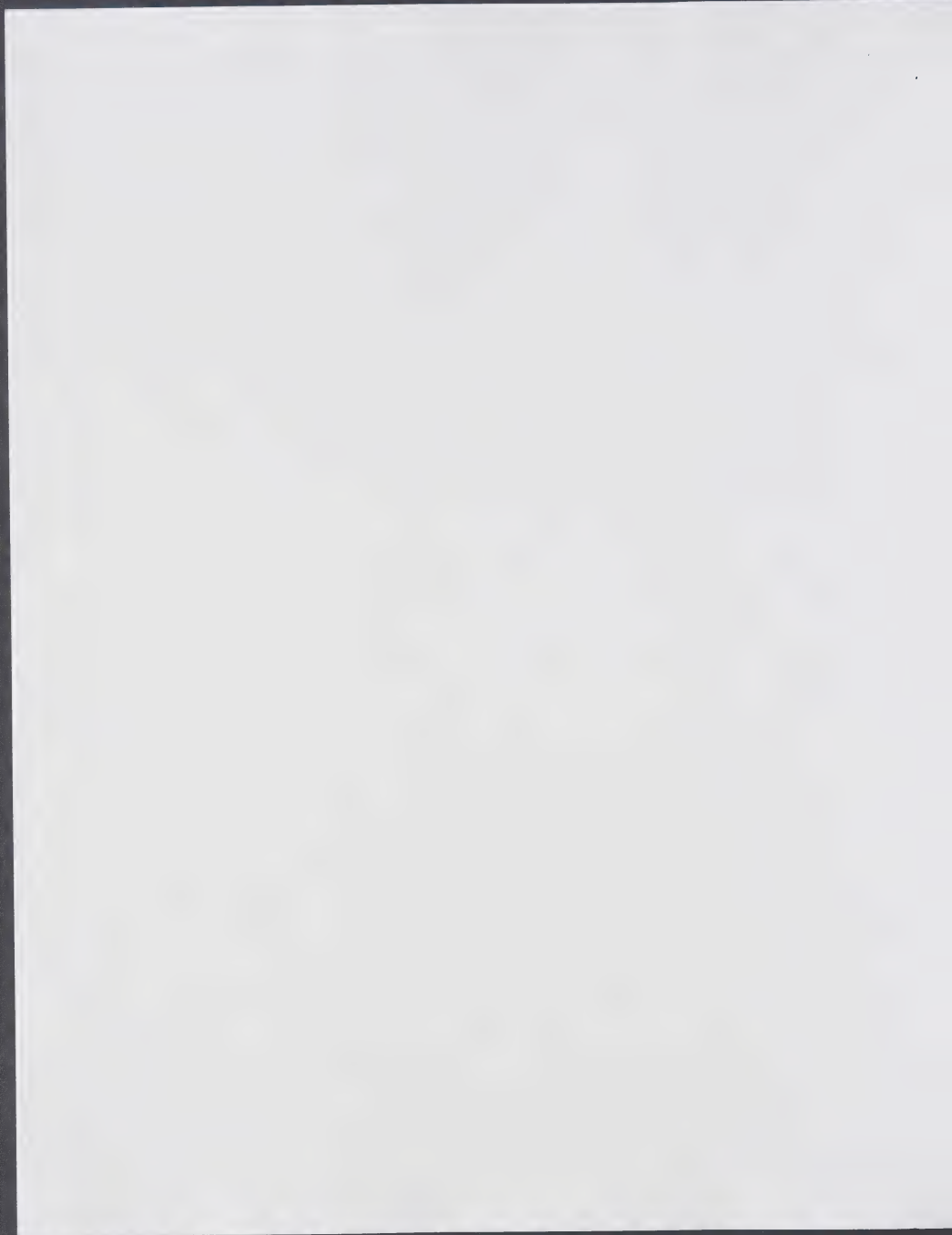
Gerade die Veröffentlichungen des Rembrandt-Projekts haben die Anwesenheit vieler Mitarbeiter und Malschüler in Rembrandts Werkstatt deutlich gemacht. Unklar ist bis heute deren Beteiligung an der Produktion von Gemälden, Zeichnungen und Radierungen. Die bisherige Zuschreibung des dort



Geschaffenen vereinnahmt die größere Zahl der Werke für den Autor „Rembrandt“ und verbannt die große Zahl der Anwesenden in einen Zuschauerstatus. Sie billigt jenen nur die Herstellung eines begrenzten eigenen outputs an Varianten und Kopien und eine minimale Beteiligung an der Produktion des Meisters zu. Obwohl es sich um eine auf den Verkauf gerichtete Produktion handelte, geht die Händescheidung meistens davon aus, dass Rembrandt seine Mitarbeiter zu deren Ausbildung anleitete, und diese nach seinen Werken kopierten und als Varianten des Gelehrten selbständige Arbeiten schufen. Ernst van de Wetering erläutert in seiner jüngsten Abhandlung zu Rembrandts Frühwerk (2001) dieses Konzept der akademischen Werkstattproduktion als ein „Muster ... , wobei parallel zu Rembrandts eigener Produktion eine nicht eigenhändige Produktion von >Satelliten< nach seinen Prototypen entstand, durch Schüler gemalte freie Variationen auf Werke Rembrandts“²⁰. Er entwirft eine Atelierpraxis, in der folgende vier Produktgruppen entstanden: Gezeichnete Kopien nach Werken des Meisters und „Übungszeichnungen für Komposition und Bildaufbau in Historienbildern“, „gemalte Kopien und mehr oder weniger freie Variationen auf Werke Rembrandts“. Aber ist die Annahme dieser „parallelen“ Produktion realistisch? Ist ein streng voneinander geschiedenes Nebeneinander der Produktionen individueller Maler anzunehmen, die lediglich vom Meister verkauft wurden? Und die stilistisch so unklare Grenzen zeigen? Ist es da nicht plausibler, eine effektive Kooperation aller Kräfte in der Herstellung der vom Meister entworfenen Bilder – einschließlich der Radierungen²¹ – anzunehmen?

Ernst van de Wetering war in einer früheren Abhandlung (1986) weiter gegangen. Er hatte sich dort distanziert von der Vorstellung von Willem Martin, dass „these workshops were working as small training institutes, where the master's own production was a separate activity“²². Bezogen auf die Produktion in der „Bilderfabrik“ Hendrick van Uylenburghs formulierte er: „It is hard to know whether more than one hand worked on one and the same painting in his workshop“ und: „The possibility of the master having done the work only partly himself ... was probably also true for Rembrandt's studio“²³. Er verwies auch auf die Kontrakte, die in den damaligen Niederlanden zwischen den Eltern bzw. den Vormündern eines Lehrlings und dem ausbildenden Meister geschlossen wurden. Er bewertete verschiedene dieser Vereinbarungen so, dass die Anstellung für den Schüler bedeutete, „to paint everything the (other) master required of him“²⁴. Und er stellte in einigen von Rembrandts Porträts der frühen 30er Jahre signifikante Unterschiede in der Ausführung spezieller Partien fest: „It is difficult to imagine, that Wtenbogaerds hands were completed by Rembrandt himself“²⁵.

Warum sollten diese Fälle nur Ausnahmen gewesen sein? Und warum sollte die in Amsterdam eindeutige Arbeitsteilung nicht schon wenige Jahre zuvor in Rembrandts Atelier in Leiden gegolten haben? Gegen diese naheliegende Relativierung der Alleinautorschaft Rembrandts stehen mehrere, scheinbar historisch abgesicherte Argumente. Das nachhaltigste von diesen bezieht sich auf die Wertschätzung von Rembrandts Werken durch zeitgenössische „Kunst“-Kenner. In seiner Übersicht über die Erwähnungen von „eigenhändigen“ Gemälden und solchen „nach Rembrandt“ im 17. Jahrhundert hatte Ernst van de Wetering formuliert: „...already during Rembrandt's lifetime... there must have been a discussion about the authenticity of one of his paintings of just the same kind as we have today“²⁶. Im selben Sinne verwies er jüngst auf Jaap van der Veen, der Dokumente dafür zusammengestellt hat, dass „es bereits vielen Zeitgenossen Rembrandts nicht gleichgültig war, ob sie ein Werk des Meisters oder einer seiner Schüler und Mitarbeiter kauften“²⁷.

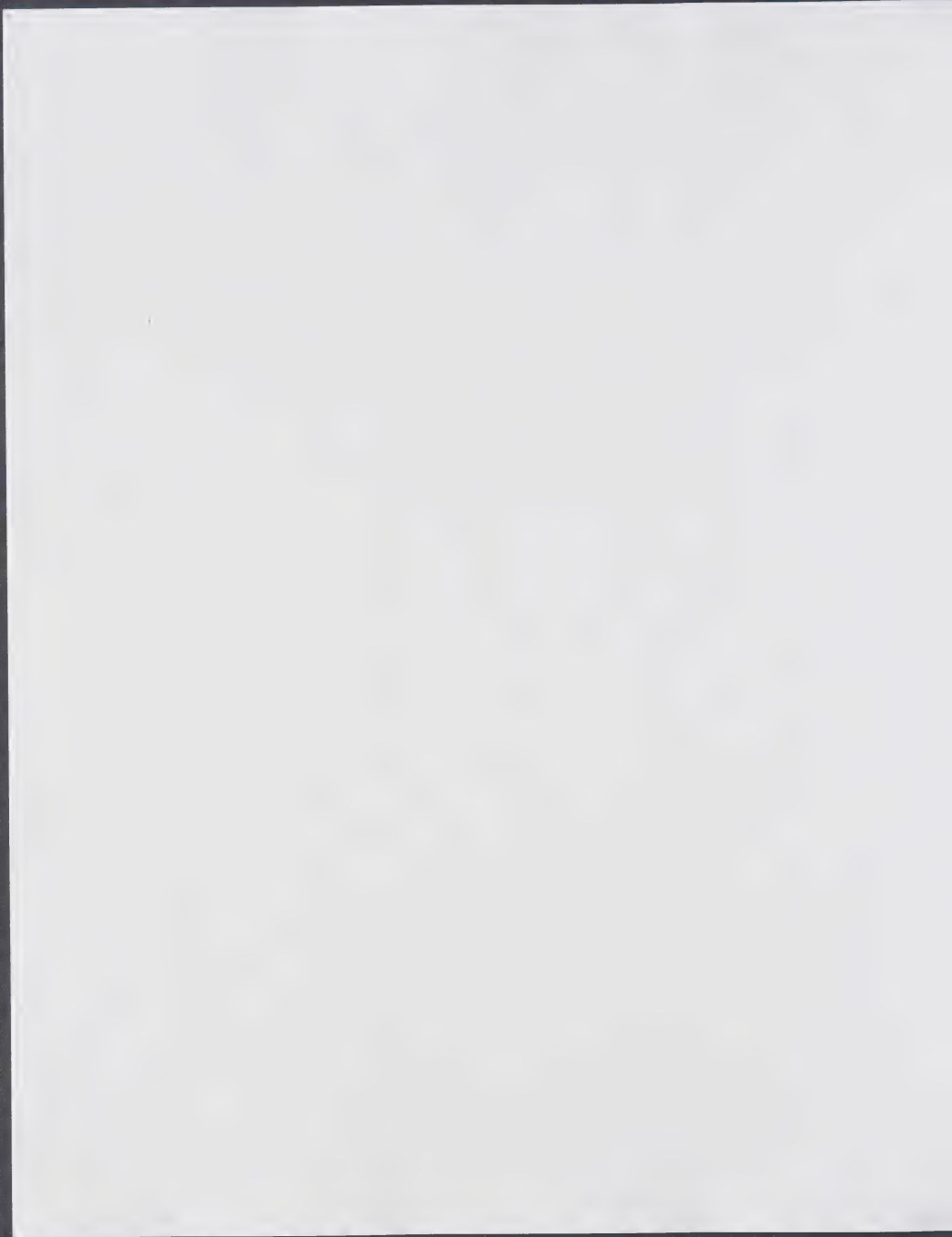


Das im 17. Jahrhundert vorhandene Interesse an der eigenhändigen Arbeit eines bekannten Meistes darf aber gerade nicht verwechselt werden mit dem modernen Interesse an der Authentizität. In unserer heutigen Bewertung als „Kunst“ geht es um den Unterschied des Geniestreichs eines erwiesenen „Künstlers“ gegenüber einer bloß angelernten Darstellungsweise. Im Gegensatz dazu richtete sich die historische Wertschätzung als „Kunst“ auf die Überlegenheit handwerklichen Könnens. Diese Anerkennung der qualitativ höheren Ausführung durch den Meister ist so alt wie das Handwerk und kommt bereits in den Auftragsformulierungen, Kostenschätzungen und Geldforderungen der Maler des 15. und 16. Jahrhunderts (Andrea Mantegna, Nicolò Pizzolo, Fra Filippo Lippi, Albrecht Dürer) zum Ausdruck. Wie man etwa in dem zwischen 1507 und 1509 datierten Briefwechsel von Albrecht Dürer mit Jakob Heller (1507-1509) finden kann, spielte es für Dürers Kostenrechnung eine Rolle, wie viel Zeit er als Meister in einen Auftrag investierte, „mit gutem oder besonderem Fleiß“, als einziges Arbeitsvorhaben oder gleichzeitig mit anderen Aufträgen. Er bot an, dies nach der Geldsumme zu richten, im höchstbezahlten Fall so, dass „kein ander Mensch kein Strich daran soll malen denn ich“²⁸. Auch bei Dürer begegnet die Aussage, dass seine eigene Arbeit im Sinne der damaligen Auffassung eine besondere „Kunst“ war. An dieser „Kunst“ hatten aber auch die Arbeiten seiner Werkstatt Anteil. So waren auch die nach seinem Entwurf von Schülern ausgeführten Seitenflügel von Hellers Altar keine „Bauerntafeln“ (eine abwertende Formulierung Dürers für kennntnislos ausgeführte Gemälde²⁹), sondern Dürer-Werke und „Kunst“, nämlich von ihm entworfene und unter seiner Aufsicht ausgeführte Malereien.

Ahnliches ist in den Auftragsformulierungen, Abrechnungen und Kostenschätzungen der gesamten europäischen Figuren- und Bildproduktion des 15., 16. und 17. Jahrhunderts ausgedrückt, wobei in Rembrandts Zeit der Preisunterschied zwischen den einzelnen Meistern und auch zwischen erklärt eigenhändigen und Schülerwerken wuchs. Die Beobachtung von Montias ist hier zu zitieren, dass im 17. Jahrhundert das Interesse der Bildkäufer sich veränderte: von der Bewertung nach den Gegenständen der Darstellung zu der Bewertung nach den ausführenden Malern³⁰. Dennoch gibt es weder von Rembrandt selbst noch von einem Zeitgenossen eine Bemerkung über die Beteiligung der Werkstatt. Die Einbeziehung von Mitarbeitern war dem Meister überlassen und wurde vermutlich dem Bedarf angepasst. Für eine Abgrenzung einzelner Autorschaften bestand kein Anlass, da der primäre Sinn der Gestaltung die bildliche Darstellung von Themen war (was der modernen Bildästhetik wesensfremd ist).

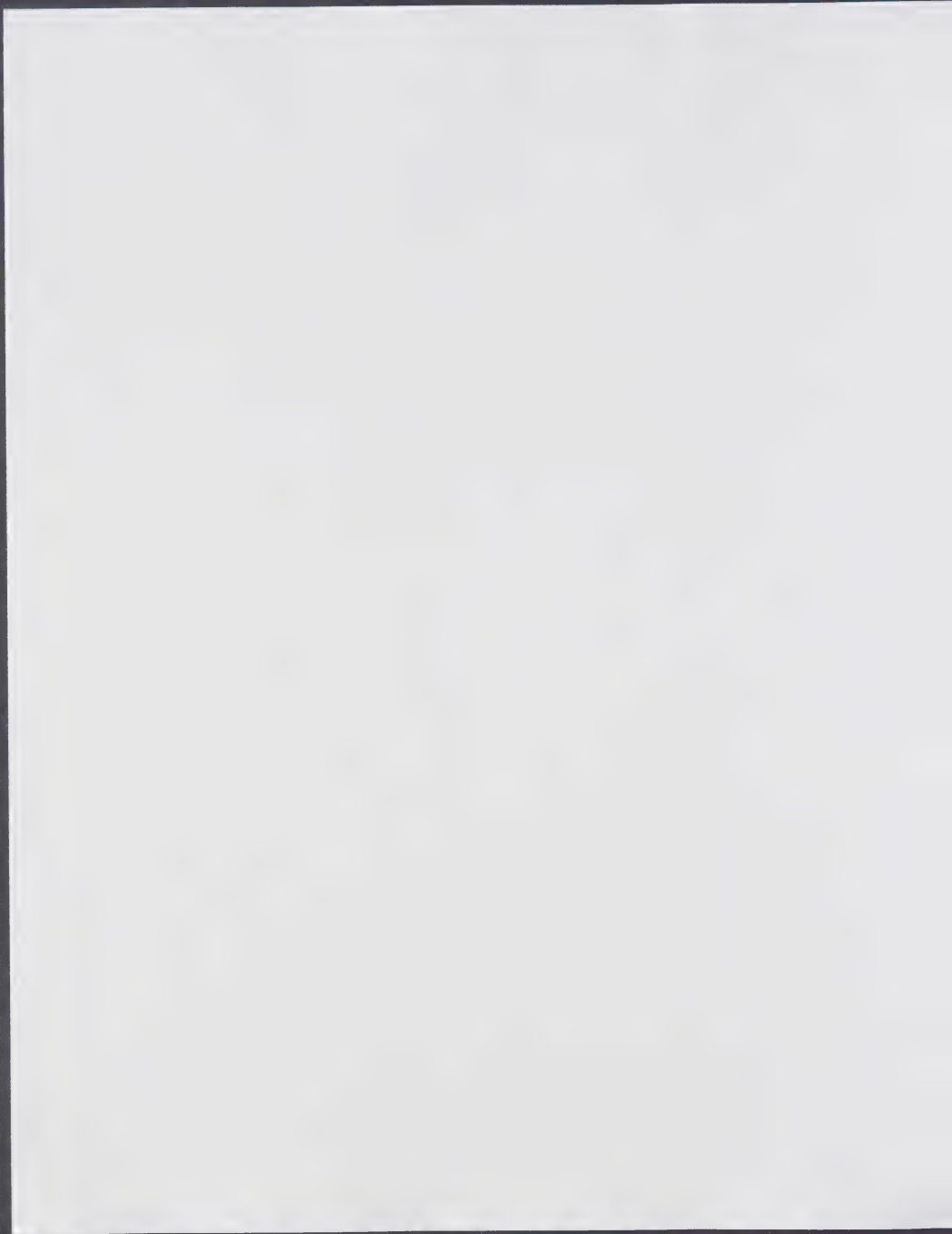
Mit der handwerklichen Arbeitsteilung muss man vor dem Zeitalter des akademischen Künstlertums, also vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert, in den meisten Prozeduren der Bilderherstellung rechnen. Eine arbeitsaufwendige Produktion war in allen mehrköpfigen Werkstätten der Normalfall. Es war – und ist heute noch in der Handwerksarbeit von Schreibern wie von Automechanikern, von Modedesignern wie von Architekten, und nicht zuletzt in den Restaurierungswerkstätten – effizient, Mitarbeiter je nach Fähigkeit zur Entlastung des Meisters zu beteiligen. Der letztere behielt sich die Regie vor und delegierte damals wie heute Routearbeiten und die jeweils leichteren Aufgaben.

Nicht anders als andere Handwerker warben die Maler und Bildhauer die Aufträge ein, organisierten die Ausführung, signierten und nahmen die Bezahlung von den Käufern entgegen. Die Arbeitsdelegation galt für die Herstellung der Malmaterialien, Bildträger und Bildgründe ebenso wie für



das Sammeln und Anfertigen von Motivvorlagen wie für die Ausführung der Malerei. Es war sogar für die Entwurfszeichnung auf dem Malgrund möglich, dass diese von Mitarbeitern – meistens wohl nach gezeichneten Vorlagen des Meisters – ausgeführt wurde. Es blieb der Anwendung der Infrarotreflektographie überlassen, erst in jüngster Zeit bei einigen spätmittelalterlichen Altarbildern eindeutig unterschiedliche Hände in der Anfertigung der Unterzeichnungen auf dem Malgrund festzustellen. So zeigt der in der malerischen Ausführung meisterhafte, um 1455 entstandene „Columba-Altar“ von Rogier van der Weyden (München, Alte Pinakothek) in der Tiefenaufnahme mit Infrarotreflektographie eine nicht vom Meister selbst stammende Unterzeichnung³¹. In Rembrandts Zeit war eine solche auf dem Malgrund gleichmäßig in schwarzen Linien durchgeführte Detailzeichnung der Motive weitgehend von anderen, flexibleren Entwurfsverfahren abgelöst worden. Teilweise ging die Entwurfsarbeit bereits in dem selben Farbmateriale fließend – im Wortsinn – in die Malerei über.³² So bietet sich in erster Linie die genaue Betrachtung der Bildoberflächen an, deren Ausführung mehr oder weniger deutlich die Spuren typischer Arbeitsaufteilungen und korrigierenden Eingriffe erkennen lässt.

Leicht zugängliche Beispiele dafür finden sich in der Malerei aus Rubens' Werkstatt³³, insbesondere in den 20er und 30er Jahren. Die relativ glatte Ausführung von Farbpartien durch Gehilfen und die akzentuierende Pinselkorrekturen des Meisters sind hier unterscheidbar. Nach den Vorgaben der meisterlichen Entwürfe auf Karton, Papier oder auf dem Malgrund selbst waren die entsprechenden Motive und Bildteile anzulegen. Der hochgradig seines „Künstlertums“ (im damaligen Sinne) bewusste Peter Paul Rubens hat bekanntermaßen nicht nur seine Werkstatt arbeitsteilig organisiert, sondern auch Eigenhändigkeitskategorien der dort entstandenen Gemälde definiert. In seinem Brief an Sir Dudley Carleton (1618) gibt er folgende Ausführungsstufen an: 1. eigenhändig, 2. eigenhändig mit Einfügung besonderer Spezialisten, 3. und 4. Ausführung von Schülern nach Zeichnung des Meisters, die vollständig von diesem selbst oder zumindest teilweise überarbeitet ist, 5. und mehr: schließlich reine Werkstattarbeit nach Entwurf und Zeichnungen des Meisters, in der die Bewertung abgestuft ist nach Fähigkeiten der Schüler³⁴. Nun gibt es gute Gründe, ähnlich wie bei Dürers Argumentation in den Briefen an Jacob Heller diese Unterscheidungen nicht für letztverbindliche, tatsächlich eingehaltene Kategorien zu nehmen, sondern primär für Formulierungen in der Verkaufsverhandlung. Sie stellen nur scheinbar klare Abstufungen dar, wo in der Werkstattpraxis tatsächlich ein variabler Einsatz je nach Bedarf und nach Talent der Mitarbeiter abließ. Untersucht man die von Rubens so oder so bezeichneten Gemälde genau, so stößt man auch in den nach Vertrag völlig eigenhändig Auszuführenden auf deutliche Werkstattspuren. Ein Beispiel ist der 1622 vollendete „Engelssturz“ für den Herzog von Pfalz-Neuburg, für den Rubens die ansehnliche Summe von 1500 Gulden erhielt. Laut Vertrag hatte die Ausführung völlig eigenhändig zu erfolgen. Angesichts der unedelmäßigen Behandlung vieler Körper- und Gewandpartien und grober anatomischer Schnitzer (wie in der Darstellung des wie ausgekugelt wirkenden rechten Armes der Hauptfigur St. Michael) ist die bisher schon in der Literatur vertretene Einordnung als Werkstattarbeit nicht zu bestreiten (Anm: Germano Mulazzani, Rubens, Milano 1981, dt. Berlin 1981, Kat. 294). Am heutigen Aufbewahrungsort dieses Bildes, in der Münchner Alten Pinakothek, lassen sich an den wenig früher entstandenen Tafeln des „Kleinen Jüngsten Gerichts“ (um 1619) und des „Höllenssturzes der Verdammten“ (um 1620) die Gegenbeispiele eines sehr viel höheren Niveaus der Behandlung anatomischer Verhältnisse



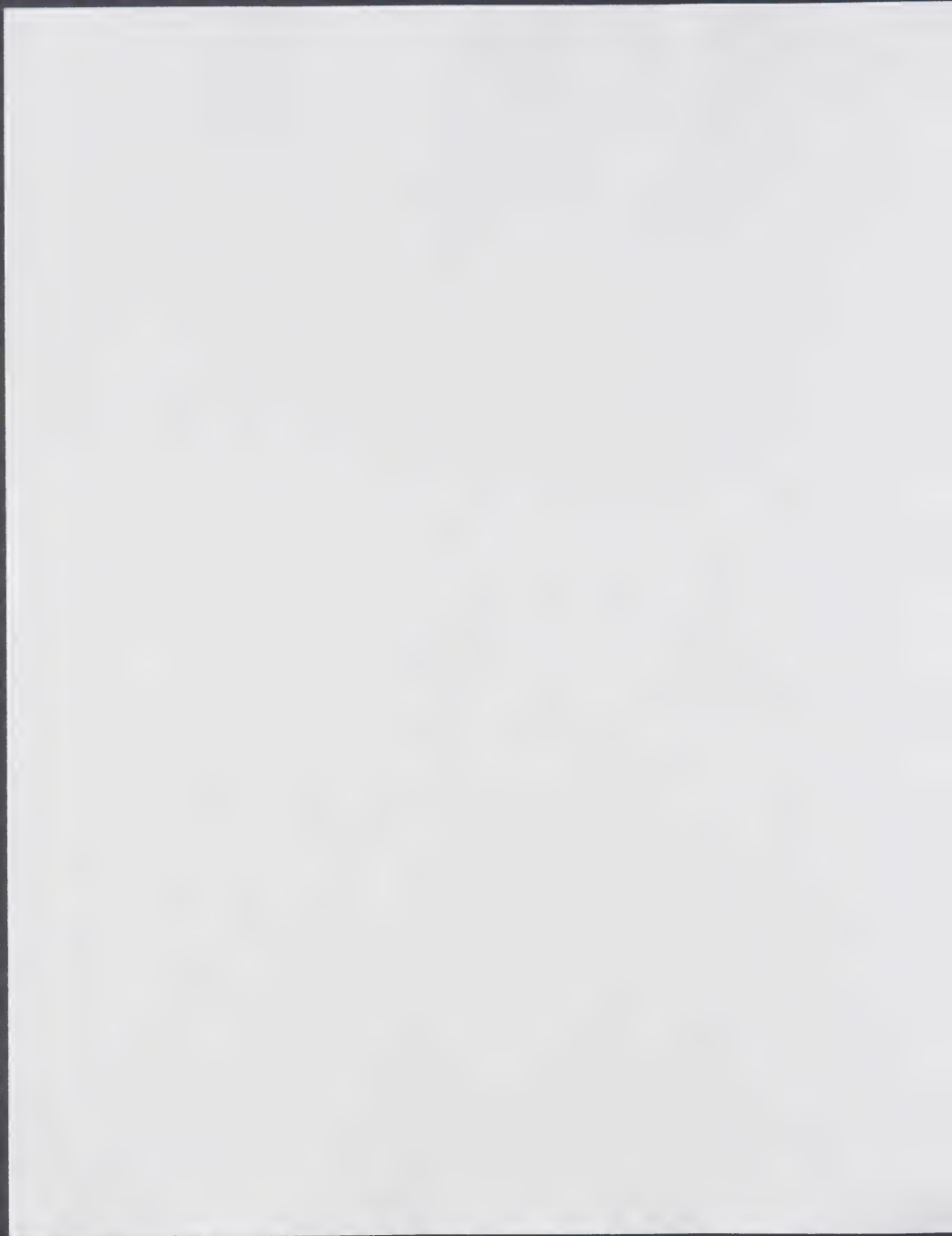
studieren. Wer die niederstürzenden Körper hier wie dort ansieht, kann die vielen plumpen Partien des Neuburger „Engelssturzes“ nicht dem skizzenhaften und sicheren Duktus eines großen Meisters zurechnen.

Aus dem Interesse ihre Produkte zu vereinheitlichen und aufzuwerten, retuschierten und verschliffen alle Handwerker die Beiträge ihrer Mitarbeiter. Zuletzt gingen sie daran, mit ihrer eigenen Hand „aus- und abzufertigen und rein zu machen“. So drückte es 1512 der Formschneider Jobst de Negker in einem Brief an Kaiser Maximilian aus: „damit die Arbeit und Werkstücke ...alle einander im Schnitt gleich und zuletzt für von einer Hand gehalten werden, auch niemand mehr eine andere Hand daran erkennen möge“³⁵. Das Interesse der Handwerker war aus der Natur der Sache konträr zu den späteren Isolierungsbemühungen einzelner „Hände“ seitens der „Kunst“-Historiker. Es ist eine kulturhistorisch interessante Frage, ob es in der arbeitsteiligen Fertigung überhaupt jemals eine Kenntlichmachung von bestimmten Anteilen gab. Auch in den Akademien des 19. und 20. Jahrhunderts haben die Professoren bei den großformatigen Gemeinschaftsausführungen keine Grenzen zwischen ihrem eigenen und dem Schüleranteil gezogen. Wo solche Abgrenzungen dokumentiert sind, handelt es sich um Entlohnungsstreitigkeiten zwischen den Ausführenden wie zwischen Pizzolo und Mantegna^{anm}.

V

Die Arbeitsabläufe in der Werkstatt mussten grundsätzlich kein Geheimnis für die Auftraggeber und Käufer sein. Durch den Bericht des Eberhard Jabach, dessen Porträt (heute in der Eremitage, St. Petersburg) 1636/1637 entstand, wissen wir, dass in Anthonis van Dycks Atelier in Blackfriars pro Tag mehrere von dessen Kunden ankamen, die sich in Sitzungen von jeweils einer Stunde ablösten. Die ersten Sitzungen dienten den Haltungsskizzen des Meisters, die auf blauem Papier ausgeführt wurden. Diese wurden den Mitarbeitern übergeben, damit sie die Figuren auf der Leinwand anlegten, d.h. die Konturen der Komposition übertrugen und die Farbflächen in großen Zügen vorbereiteten. Die Kostüme wurden an das Atelier ausgehändigt um dort den Gehilfen als Vorlage bei der Ausführung zu dienen. Van Dyck behielt sich die Ausführung des Gesichts vor³⁶. Diese Praxis lässt sich in der Beobachtung der Ausführung von Porträts vielfach bestätigen, bei vielen anderen Malern³⁷ und auch bei Rembrandt³⁸. Ernst van de Wetering zitiert ein Dokument, das diese Vorgehensweise auch bei dem von Rembrandt ausgebildeten Isack Jouderville beschreibt und weist auch auf Radierungen Rembrandts hin, in denen die Konzentration der Meisterarbeit auf die Gesichter von Dargestellten deutlich ist³⁹.

Zusammenfassend heißt das, dass die Einbeziehung von Werkstattarbeit überall, und deswegen auch von Anfang an in Rembrandts Werkstatt, der Normalfall war. Die Frage, ob Rembrandt als autonom gestaltender „Künstler“ im modernen Sinn oder als Maler-Unternehmer aufgefasst werden kann, lässt sich eindeutig beantworten. Die erstere Möglichkeit war historisch noch nicht gedacht worden – abgesehen davon, dass die Vorstellung „autonomen Gestaltens“ generell eine Utopie ist. Wir können annehmen, dass wahrscheinlich die ersten drei, wenn nicht vier Kategorien von Rubens' Auflistung im historischen Sinne auch bei Rembrandt als Meisterarbeit zählten. Wie hoch jeweils der Anteil der „Hand“ des Meisters in der Gesamtheit der Arbeitsschritte war, und wie weit die eingreifende Korrektur durch jenen tatsächlich ging, dürfte keiner festen Regelung gehorcht haben, sondern hing

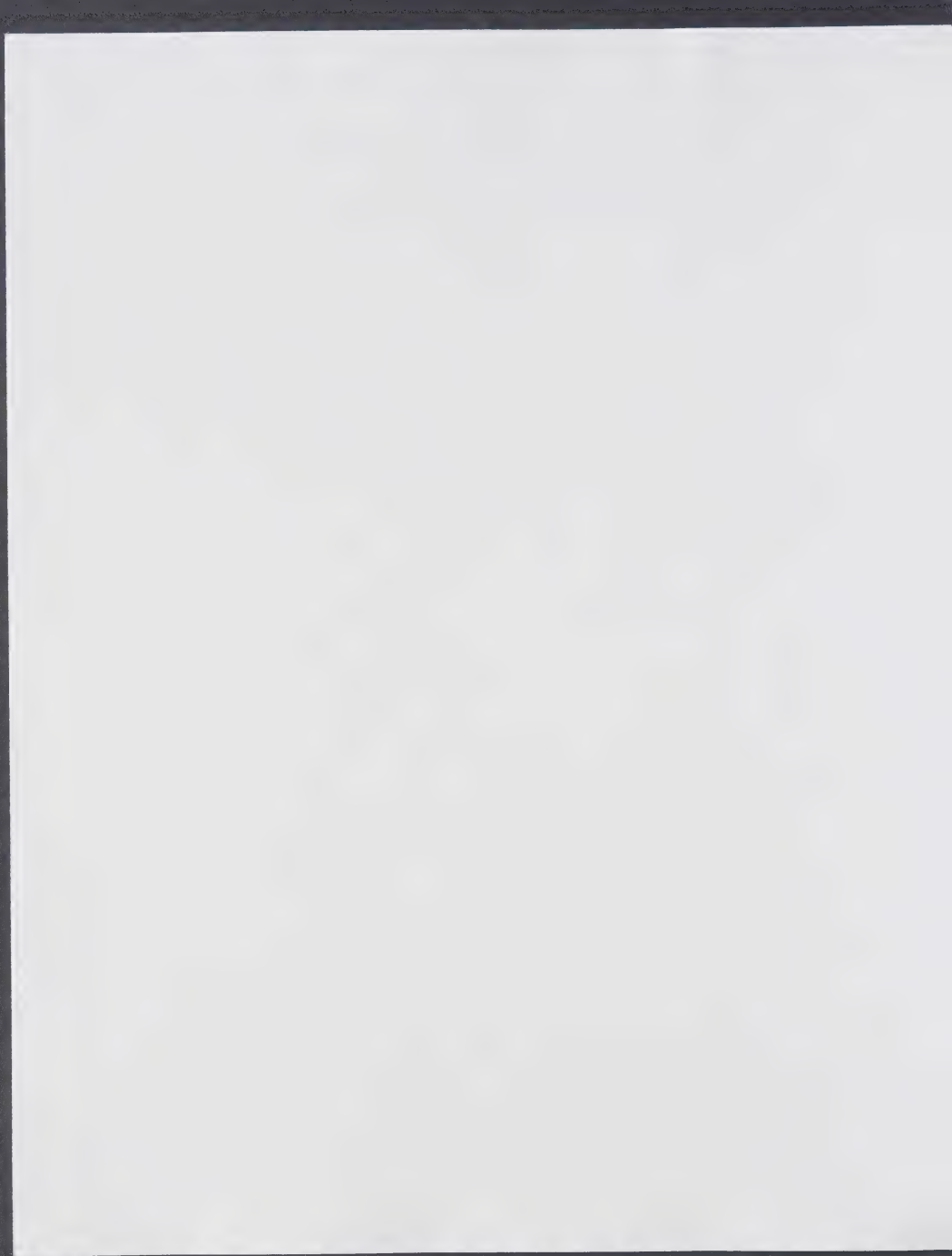


wahrscheinlich vom Arbeitsanfall und dem Können der Mitarbeiter ab. Primär hatte die Arbeitsdelegation mit der Effizienz der Produktion, sekundär mit der Schulung der Mitarbeiter zu tun. Warum sollte Rembrandt anders vorgehen als viele seiner Zeitgenossen im übrigen Europa: man denke nur an den hochberühmten Gian Lorenzo Bernini, der bei seiner „Apollo und Daphne“-Gruppe 1624/1625 die Feinausarbeitung der Oberflächen, also etwas für den Eindruck sehr Wichtiges, seinem 23-jährigen Mitarbeiter Giuliano Finelli übertrug?

Wenn Rembrandt nach Sandrart's Angabe tatsächlich in den späten 30er oder frühen 40er Jahren jährlich zwischen 2000 und 2500 Gulden aus dem Verkauf von Bildern und Radierungen seiner Schüler gezogen haben sollte, so wäre ein solcher Ertrag aus Schülerarbeiten in der Moderne unvorstellbar. Er setzt die damalige Nachfrage voraus, die auf den Darstellungszweck von Bildern und in diesem Sinn auf die Qualitäten eindrücklicher Vermittlung von Vorstellungen gerichtet war. Über diese Einnahme aus separaten Produkten der Werkstatt hinaus, die Rubens' Kategorie 4 und 5 entsprechen, hatte Rembrandt schließlich die mindestens ebenso wichtige Einnahme aus den Beteiligungen der Schüler an „seinen“: den von ihm entworfenen und überarbeiteten Gemälden, Zeichnungen und Radierungen.

Eine Unterscheidung zwischen ausnahmslos eigenhändigen „Meisterwerken“ und kooperativ entstandenen Werken ist weder durch Beschreibungen in Verkaufslisten und Inventaren noch anhand der Bildpreise der Rembrandtzeit zu verifizieren. Ernst van de Wetering hat die nur zeitweilige Unterscheidung in den Verkaufslisten als „von Rembrandt“ und „nach Rembrandt“ dargelegt („from 1650 onwards there is hardly any further mention of paintings >after Rembrandt<“)⁴⁰, wobei nicht eindeutig ist, ob es sich bei „nach Rembrandt“ um Werke aus der Werkstatt oder von Kopisten handelt. Selbst die Erfassung des gesamten Preisspektrums für Rembrandts Werke hat es mit den zeitgenössischen Bezeichnungen zu tun, die mit unseren Begriffen von „eigenhändig“ oder „Werkstattarbeit“ nicht übereinstimmen. Die bekannte Verkaufsliste des Besitzes des Kunsthändlers Johannes de Renialme von 1657 führt eine ganze Reihe von Werken auf, von denen jedoch nur wenige identifiziert werden können⁴¹: Darunter befinden sich ein „Mohr“ für 12 Gulden und die „Ehebrecherin vor Christus“ für 1500 Gulden als höchstem Bildpreis zu Rembrandts Lebzeiten. Dem letzteren Gemälde (heute in London, National Gallery) kommt auch nach kritischer Durchsicht rundum das moderne Etikett „eigenhändig“ zu, genau so wie der 1647 von Rembrandt verkauften „Susanna mit den beiden Alten“ (Berlin, Staatliche Museen). Doch gibt es gute Gründe, eine Werkstattbeteiligung auch bei solchen Werken anzunehmen, denen wahrscheinlich eine hohe Bemühung des Malers Rembrandt galt und mit deren Resultat er sich – ablesbar an Verhandlung und Preisgestaltung – deutlich identifizierte. Das Beispiel dafür sind die Passionsbilder für den Prinzen Frederik Hendrik von Oranien, den Statthalter der Niederlande. Über die Entstehung dieser zwischen etwa 1633 bis 1639 gemalten Bilder sind wir durch Briefe unterrichtet, die die einzigen von Rembrandt erhaltenen Briefe sind. Wir kennen die bezahlten sehr guten Preise von 600 Gulden für jedes Bild, nachdem Rembrandt 1636 für die „Himmelfahrt“ erst 1200 Gulden gefordert hatte und 1639 jeweils 1000 für die „Grablegung“ und die „Auferstehung“. Dennoch ist die Ausführungsqualität dieser Bilder nicht einheitlich, auch nicht innerhalb der einzelnen Bilder.

Das überragende Werk ist die „Kreuzabnahme“, die Rembrandt in zwei Radierungen wiederholt hat. Unausgewogen in den Größenverhältnissen der Figuren erscheint jedoch die „Kreuzaufrichtung“, in

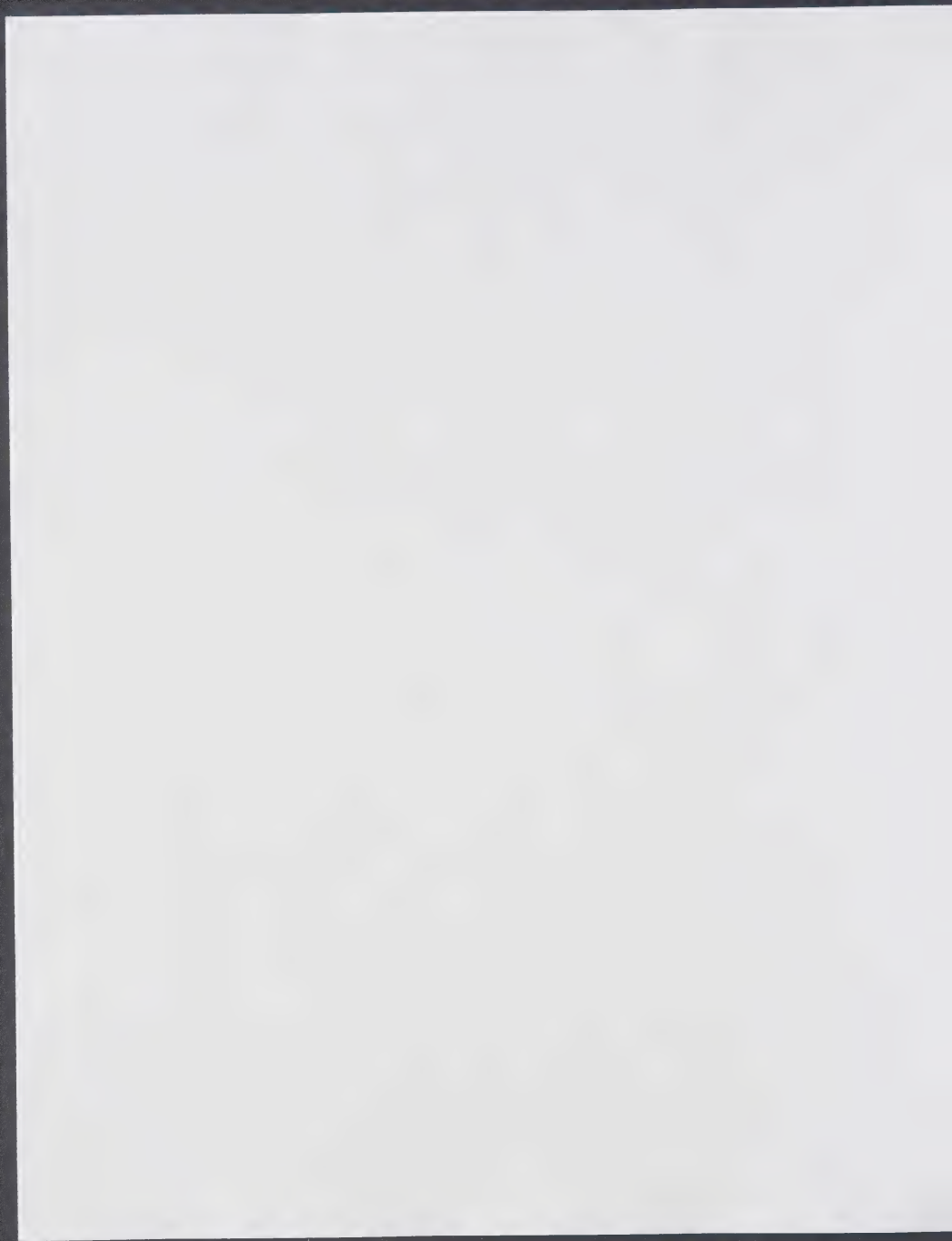


der ein puppenhaft kleiner Christuskörper von einer unteretzten, viel zu breiten Vordergrundfigur hochgezogen wird, während das Selbstporträt Rembrandts und die Reiterfigur im Hintergrund überproportional groß ausfielen. Diese Missverhältnisse sind wahrscheinlich das Resultat einer ungeschickten Montage von Einzelstudien. Diese Disproportion kann, ebenso wie Schwächen in der Ausführung einzelner Figuren, ein Hinweis auf die partielle Einschaltung einer „anderen Hand“ – oder mehrerer Hände – sein. Auch die „Himmelfahrt“, die „Grablegung“ und die „Auferstehung“ zeigen im Figürlichen Schwächen, die sie von der Darstellung in anderen Gemälden der Rembrandt-Gruppe unterscheiden. Für das heutige Erscheinungsbild dürfte auch die mangelhafte Erhaltung eine Rolle spielen, die mit der übereilten Fertigstellung der beiden letztgenannten Werke innerhalb weniger Tage zusammenhängt⁴². Wir können deshalb nicht sicher sein, dass Rembrandt die malerische Ausführung durchgehend selbst vorgenommen hatte.

VI

Damit kommen wir zu dem zweiten Argument, das die von Zeitgenossen hervorgehobenen „künstlerischen“ Ambitionen der Maler Rembrandt und Lievens betrifft. Die Quelle dafür sind die vielzitierten frühen Würdigungen ihrer Bildschöpfungen durch Constantijn Huygens und durch Arnoldus Buchelius und der Anspruch einer gebildeten Käuferklientel, die wir mit dem portugiesisch-französischen Händler und Handelsagenten Alfonse Lopez und dem Gelehrten Petrus Scriverius⁴³ verbinden. Diese Ansprüche an „Kunst“ wollen aber genauso wie die „Kunst“-Ideale von Rembrandt und Lievens historisch verstanden sein. Ganz offensichtlich waren die ehrgeizigen jungen Maler nicht an einer beliebigen Auftragsfertigung orientiert, sondern an einer Produktion im Sinne damals in den holländischen Auftraggeberkreisen vorhandener „Kunst“-Auffassungen. Sie bemühten sich um die Anerkennung durch die gebildeten Kenner. Diesem Ehrgeiz widerspricht es nur scheinbar, wenn Rembrandt die malerische Ausfertigung von einzelnen Partien und ganzen Gemälden an einzelne Mitarbeiter übertrug.

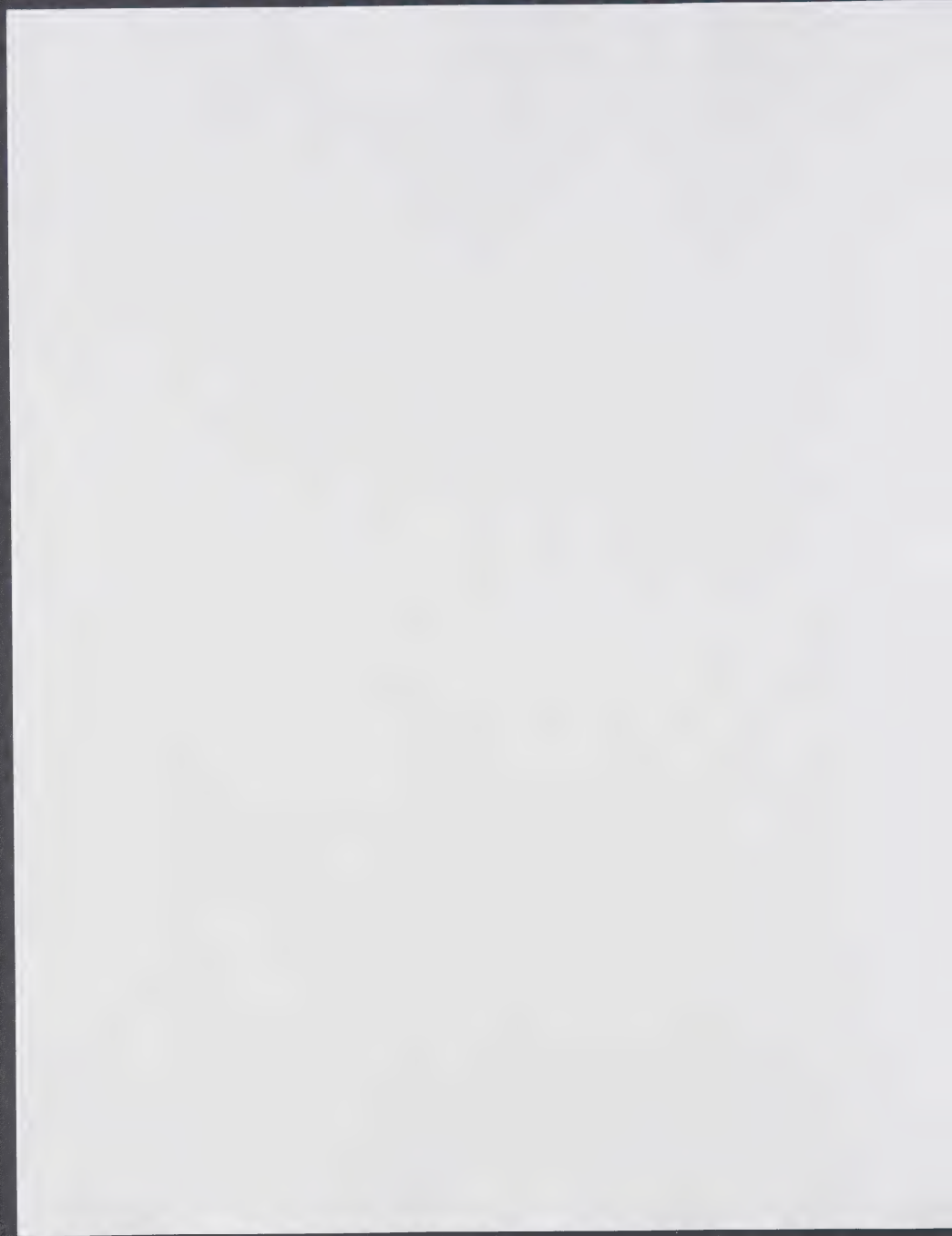
Wir müssen uns dazu vergegenwärtigen, was Malerei im damaligen Lebenskontext war und was die zeitgenössischen Malereikenner würdigten und kauften, um es in bestimmten Räumen ihrer vornehmen Häuser an die Wand zu hängen. Man muss sich in Leiden und anderswo das Themenspektrum und die geschätzten Ausführungsqualitäten der angebotenen Gemälde vor Augen halten: Diese „Kunst“ war nicht um ihrer selbst willen entstanden, war nicht auf einen Schönheitssinn als solchen gerichtet und war nicht ein inhaltlich beliebiges Angebot für „Sammler“. Vielmehr stand sie im Dienste von lehrhaften Bildthemen, die von den damaligen Bildkäufern gewünscht wurden. Die Maler gestalteten einerseits aus der Tradition der Historiendarstellung biblischer und profaner Themen heraus, andererseits waren sie um inhaltliche Aktualisierungen bestrebt, die mit der aktuellen kirchlichen und gelehrten Diskussion dieser Themen zusammenhingen. Auch die Erlebnisformen geschichtlicher wie alltagsweltlicher Bildinszenierungen waren nicht beliebig. Man denke nur an die symbolisch aufgeladenen, auf die Beobachtung von Lichteffekten konzentrierten Vanitasstillleben von Jan Davidsz. de Heem, die dieser in Leiden zwischen 1628 und 1634 malte⁴⁴. Dort wie bei Rembrandt ging es um Inszenierungen von Erlebnissituationen, in denen etwas Exemplarisches hervortrat.



So undeutlich unsere Vorstellung über die Einstufung der verschiedenen Bildthemen und Maler ist und obwohl wir nicht wissen, wo und wie Rembrandts frühe Bilder aufgehängt waren, müssen wir davon ausgehen, dass die Kenner von damals nicht im modernen Sinne „Kunst“ suchten (verstanden als kunstgeschichtlich einmalige Beispiele von Gestaltung, etwa den von uns gesuchten „authentischen“ Rembrandt in Schöpfungen, die sich von der zeitgenössischen Produktion abheben). Sondern ihnen ging es vorrangig um die Bildthemen, die besonders durchdachten Darstellungsaspekte und Vorstellungsformen, die ihnen zur „Belehrung und zum Vergnügen“ dienten, wie zahlreiche Quellen des 17. Jahrhunderts dieses Interesse an Bildern kennzeichnen⁴⁵. Für diese tief sinnigen Darstellungen waren besondere Plätze in den vornehmen Häusern reserviert. Sie wurden in der Kostbarkeit ihrer Ausführung geschätzt, dienten aber primär einer andächtigen Betrachtung. Bei Rembrandt ist die belehrende Komponente sehr stark, da seine Historienbilder in einer Art Bildtheater auf dramatische Vergegenwärtigung angelegt sind. Die Übersicht über Rembrandts Produktion macht deutlich, dass es Abnehmer gab, die von seiner Lichtinszenierung und dem psychologisch lebendigen Auftritt seiner bald orientalisch, bald antik kostümierten Charakterfiguren beeindruckt waren. Diese Mischung aus lebendiger Beobachtung und erlebnissteigernden Licht- und Kontrastwirkungen war die „Kunst“, mit der der junge Maler einen damals neuartigen, faszinierenden Eindruck machte und auf die hin er auch seine Schüler ausbildete.

Diese „Kunst“ kann nicht von den bedeutungsvollen Themen gelöst werden, deren Darstellung sie diente – und auch nicht von den weniger bedeutenden, aber Bedeutung verleihenden, wie der theatralischen Bildnismalerei. Worauf es Rembrandt in der Gestaltung seiner Bilder, Radierungen und Zeichnungen ankam, kann nur aus dem damals Erwarteten abgeleitet werden. Wie für alles Verstehen menschlicher Handlungen gilt auch für die Produktion von Ausdrucksgegenständen, dass diese nicht als einsame Aktionen aufgefasst, sondern nur aus dem historischen Interaktionszusammenhang sinnhaft begriffen werden können. Unabhängig von der philosophischen Frage, ob es einsame Aktionen überhaupt gibt, haben die Gesellschaftswissenschaften uns gelehrt, dass unser Verstehen sich nur auf den kommunikativen Aspekt, auf reziproke Perspektiven beziehen kann. „Reconstructing Rembrandt's Ideas about Art“^{45a} kann also nur auf der Basis einer generellen, kulturellen Definition der Bildwirklichkeit und der Verwendung von Bildern vor sich gehen. Innerhalb dieses Rahmens können wir nach spezifischen Orientierungen fragen, die aber nicht beliebig aus dem Schatz zeitgenössisch geäußelter Ideen genommen werden können, sondern die in der historischen Situation für die besondere Vermittlungstätigkeit einen handlungsleitenden Sinn ergeben. Unter den Bedingungen des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden kann Rembrandts „Einmaligkeit“ für ihn selbst wie für seine Zeitgenossen nicht seine stilistische Individualität im Sinne einer abkapselnden Profilierung gewesen sein – eine solche einsame „Kunst“ ergab sich erst aus der kulturfernen Perspektive des späten 19. Jahrhunderts, als das Gesehene auf ein variierendes „Kunstwollen“ zurückgeführt wurde.

Rembrandts „Kunst“ bestand dem gegenüber in der Erfindung und Beherrschung von neuartigen Darstellungsmitteln für die von den damaligen Auftraggebern, Käufern und gebildeten Betrachtern erwarteten traditionellen Themen der Historien- und Bildnismalerei. Es gab eine selbstverständliche Wahrheit und Bedeutsamkeit dieser Schlüsselthemen des damaligen Geschichtsbilds und Weltverständnisses, die durch Bilder vermittelt werden konnte. Wir Heutigen teilen diese naive Bildwahrnehmung nicht mehr; deswegen sehen wir die entsprechenden Bildthemen als fiktional an



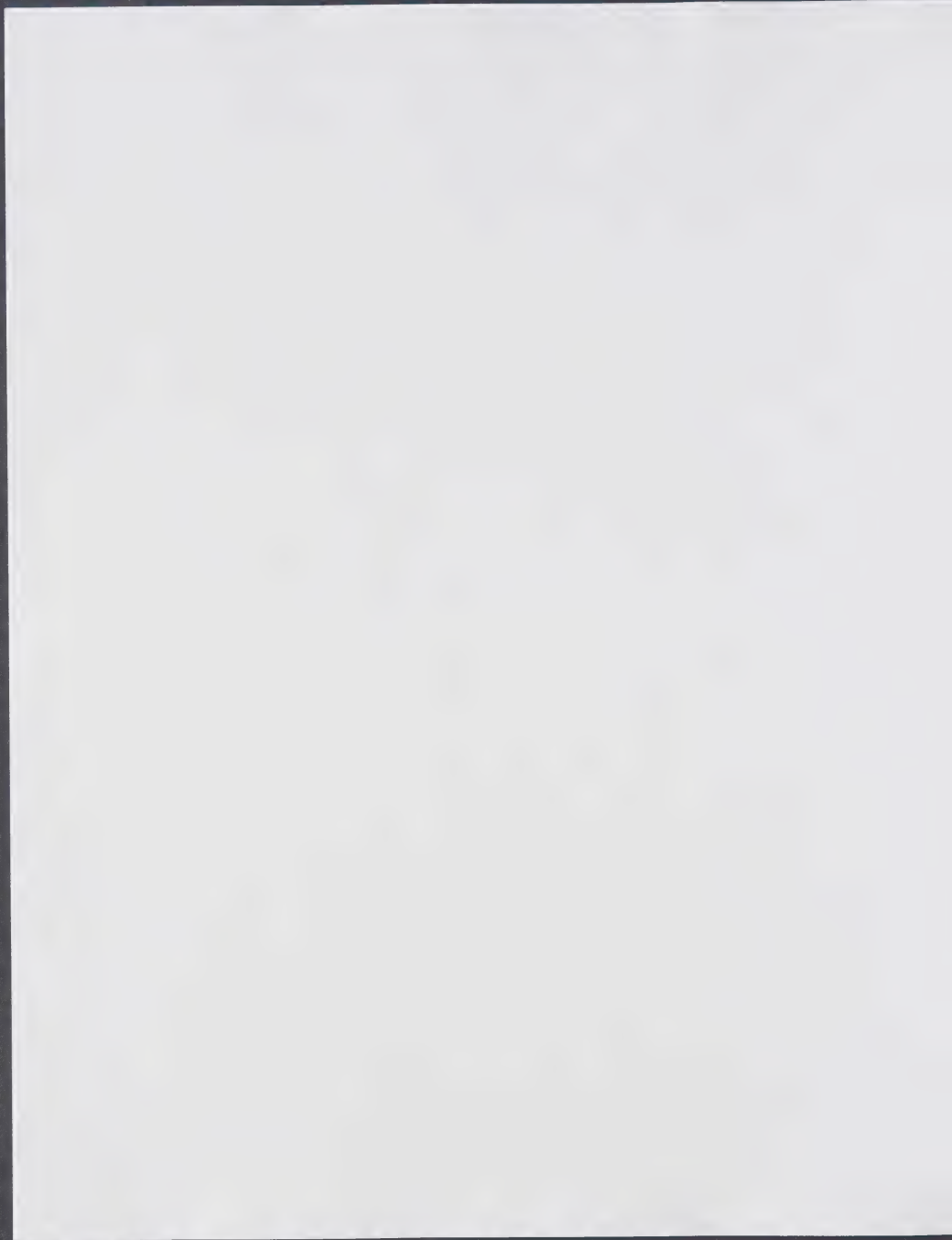
Waschfrau oder Torftrereiterin aus einer nahen Scheune...schlafe Brüste, unförmige Hände, ja die Striemen des Gürtelbands am Bauch").

Rembrandt hob Bedeutungen hervor mittels der Gruppierung, der Gestik und Mimik von Akteuren und Zuschauern einerseits und andererseits in der Lichtregie, die höhere Ereignisse und Einsichten signalisiert. Für unsere Überlegung ist der Hinweis wichtig: dass Rembrandt mit seinen Schülern und Modellen vermutlich wie auf einer Bühne experimentiert hat, um die (für das damalige Bildverständnis) bildwirksamen Aktionsmomente herauszufinden. Svetlana Alpers hat dieses Theater in der Werkstatt beschrieben⁴⁶. Ihre Ausführungen erfahren eine wichtige Ergänzung durch Ernst van de Weterings Überlegungen zur Herkunft von Rembrandts Lichtbeobachtung aus den Darstellungen von Feuersbrünsten, wie sie sein Lehrer Jacob Isaacsz. van Swanenburgh malte⁴⁷. Diese Inszenierungskunst und die Charakterisierung von Gesichtern, Haltungen und Gesten durch Einbeziehung in einen Beleuchtungskontext ist ein zentrales Erlebnismoment in Rembrandts Gemälden, Zeichnungen und Radierungen. Diese Darstellungsweise war in wesentlichen Merkmalen lehrbar; das jeweilige Bildkonzept war in den Entwürfen und Motivskizzen fixierbar.

An dieser Stelle müssen wir uns fragen, ob wir Rembrandts „Kunst“ allein auf die Visualisierung von Inhalten beschränken können, oder ob dem Maler von seinen Zeitgenossen bereits Eigenrechte der Gestaltung zugestanden oder sogar abgefordert wurden. Ging es allein um sein darstellendes „Können“ und in Wesenszüge eindringendes „Kennen“ (wie Panofsky den naturimitierenden Kunstbegriff Leonardos und Dürers beschrieb ^{anmdürerbuch}), oder gab es nicht schon seit dem 16. Jahrhundert die Erwartung an eine vergeistigte, als „künstlerisch“ erkennbare Form? Die gab es gerade in der eben erwähnten klassizistischen Kritik an der Grobheit seiner Motive und der unfertigen Ausführung. Aus genau dieser Erwartung aber war das „Impressionistische“, Individuelle, Bruchstückhafte, das seit dem späten 19. Jahrhundert bewundert wird, kein ästhetischer Wert.

VII

Es ist eine Definitionsfrage des „Künstlerischen“, mit welchen Gestaltungsentscheidungen dieses identifiziert wird. Wir können es auch als eine Frage der historischen „Ästhetik“ bezeichnen, die in Rembrandts Zeit nicht auf die ausdrucksmäßige Bewältigung einer „künstlerischen“ Fiktion eingestellt war, sondern auf die visuelle Suggestion, mit der ein Aspekt der geistigen Welt, ein Aufscheinen einer höheren Wirklichkeit, sichtbar gemacht wurde. In Rembrandts Bildwelt finden wir eine kontinuierliche Anstrengung, den Ereignischarakter von Szenen der religiösen und geschichtlichen Überlieferung als Lichtgeschehen zu vermitteln und in einer Entsprechung dazu auch die Bedeutung von Bildnissen aus gesteigerten und ungewöhnlichen Beleuchtungssituationen zu entwickeln. Seine Bildinszenierungen und Lichteffekte suggerieren einen Eindruck, der im 17. Jahrhundert symbolisch als Einbruch einer höheren Welt in die diesseitige Sichtbarkeit erlebt wurde. Sofern dieser Effekt in der malerischen Ausarbeitung glaubhaft wurde, war es nicht entscheidend, dass der Meister diesen eigenhändig erzielte. Eine Delegation der Ausführung hatte daher eine andere, geringere Bedeutung als für unsere heutige Betrachtung von „Kunst“, die das geschichtlich Authentische sucht und in einer vorher unbekanntem Genauigkeit die Spuren der individuellen Äußerung verfolgt.

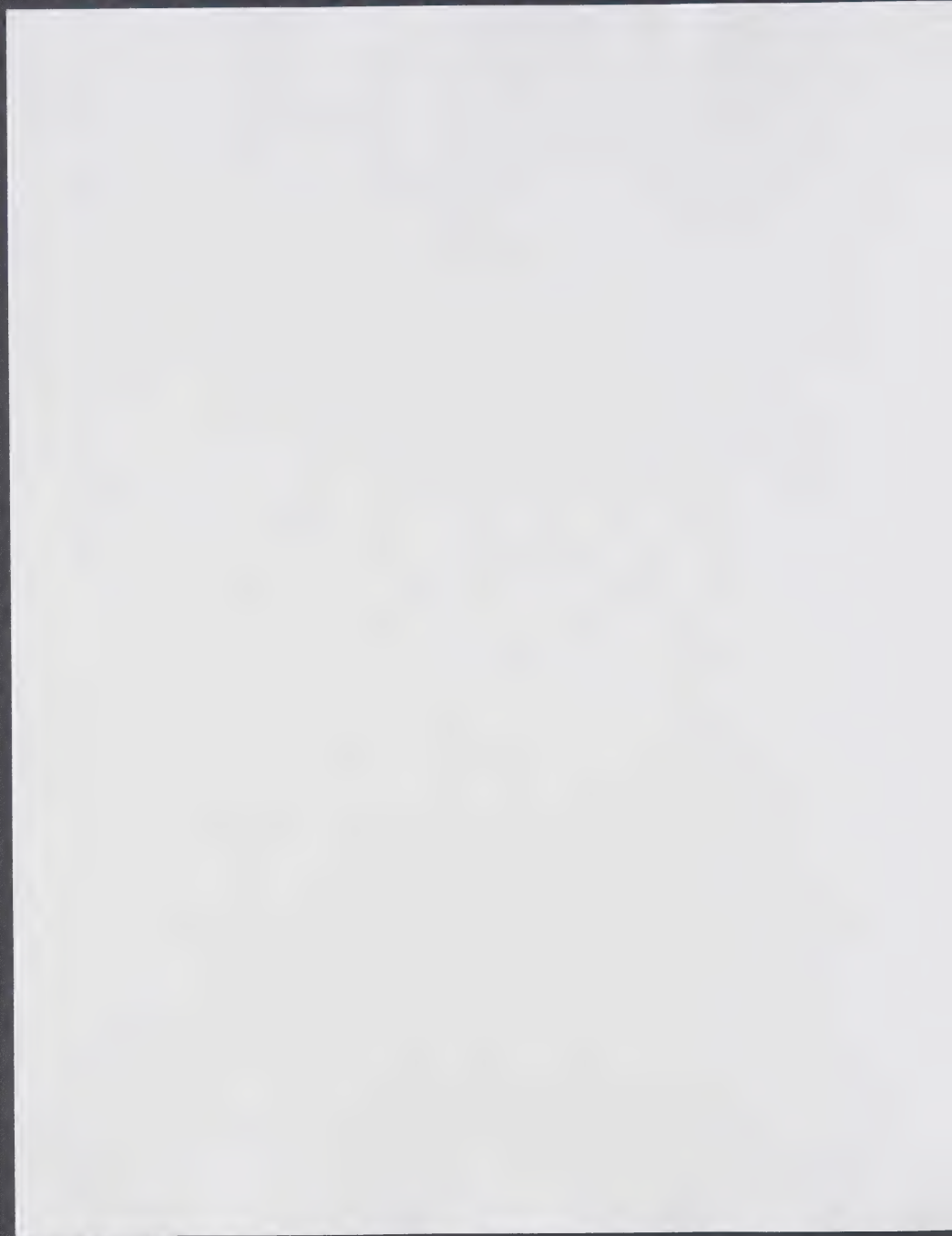


Damit verschiebt sich die Definition des historisch Authentischen weg von der bloßen „Eigenhändigkeit“. Die Frage der Zuschreibungen spaltet sich auf in die nach der historischen Bildproduktion und die andere nach der manuellen Beteiligung Rembrandts an der Herstellung und Ausführung. Entsprechend muss man alle historischen Signaturen als Dokumente der Herkunft eines Bildes von Rembrandt ernst nehmen und auch bisher unberücksichtigte Bilder in den Rembrandtbestand einbeziehen⁴⁸). Zugleich muss man aber die Signaturen und historischen Quellenangaben als Eigenhändigkeitshinweise historisch relativieren und ebenso mit den historischen Namensangaben in den erwähnten Verkaufs- und Inventarlisten verfahren. Wären Lievens und Rembrandt dem Rat von Constantijn Huygens gefolgt, eine Liste ihrer Werke anzulegen, würde diese mit Sicherheit unser heutiges Authentizitätsinteresse nicht befriedigen. Sagt er doch: „Darin sollten sie, nach einer bescheidenen Erörterung ihrer Arbeitsweise, angeben, wie und warum sie entworfen, komponiert und ausgeführt haben (sowohl zur Bewunderung als auch zur Belehrung aller nachfolgenden Generationen)“⁴⁹. Offensichtlich ging es Huygens weniger um die Zuschreibungsfrage als die inhaltliche Erörterung der Darstellung.

Wenn die Analyse der historischen „Kunst“-Erwartung und „Kunst“-Produktion so zutrifft, dann ist das authentische, von Rembrandt verantwortete Werk von Zeichnungen, Radierungen und Gemälden umfangreicher als bisher angenommen und in seinen Schwerpunkten neu, nämlich vom historischen Rang der Darstellungsaufgaben her, zu gewichten. Umgekehrt ist der manuelle Ausführungsbeitrag des Malers Rembrandts enger abzugrenzen. Einen Kernbestand von Meisterwerken, wie diesen die klassischen Monographien boten, gibt es dann nur eingeschränkt und mit Unschärfezonen. An seine Stelle tritt die Auflistung einer kleineren Zahl von Stimmgabelbildern spezifischer Ausführungsqualität und einer größeren Zahl von einzelnen Bildpartien und -Details, die mit jenen übereinstimmen. Bei den Zeichnungen und Radierungen gibt es dieselbe Gruppierung von ähnlich Ausgeführten.

Die Zusammenarbeit von Meister und Gehilfen dürfte nicht nur ein unterscheidbares Nebeneinander gewesen sein, sondern auch ein Übereinander: ein Delegieren der Ausarbeitung über einer ersten Anlage des Meisters wie auch die korrigierende Überarbeitung des Meisters über halbfertige Partien der Mitarbeiter. Gerade bei den Porträts ist Rembrandts Anteil in der Ausarbeitung zu prüfen; allzu unterschiedlich fallen die Gesichtspartien aus. Viele Bildnisse, die in der bewegten Auffassung, in der Beleuchtung und Modellierung Rembrandt als den Entwerfer vermuten lassen, verraten in der Ausführung den Duktus einer anderen, ausdrucksverschiedenen oder unsicheren Hand. Es ist daher eine neue Ambiguitätstoleranz des Betrachtens notwendig, die mit einem vielfachen In- und Nebeneinander statt mit einfachen Stilunterschieden rechnet. Die von van de Wetering publizierten Übermalungen von Selbstporträts Rembrandts eignen sich als Lehrstücke solcher komplexer Oberflächenbefunde (wobei die Erhaltungsfrage, und die Arbeit von interpretierenden Restauratoren zusätzlich beachtet werden muss)⁵⁰. Prinzipiell muss die Betrachtung Rembrandts ähnlich vorgehen wie die jüngere Forschung zur altniederländischen Malerei, die etwa die Malerei Rogier van der Weydens nur noch in Inseln innerhalb der Malflächen identifiziert⁵¹.

Weil wir bei Rembrandt mit so komplexen Verhältnissen rechnen müssen, und weil die historische Benennung nicht mit unseren Kriterien übereinstimmt, gibt es keinen „sicheren Kern authentischer Werke“, in keinem Abschnitt von Rembrandts Produktion – und bei den meisten anderen alten Meistern genauso wenig. Wenn Ernst van de Wetering davon spricht, dass sich aus den Jahren 1627



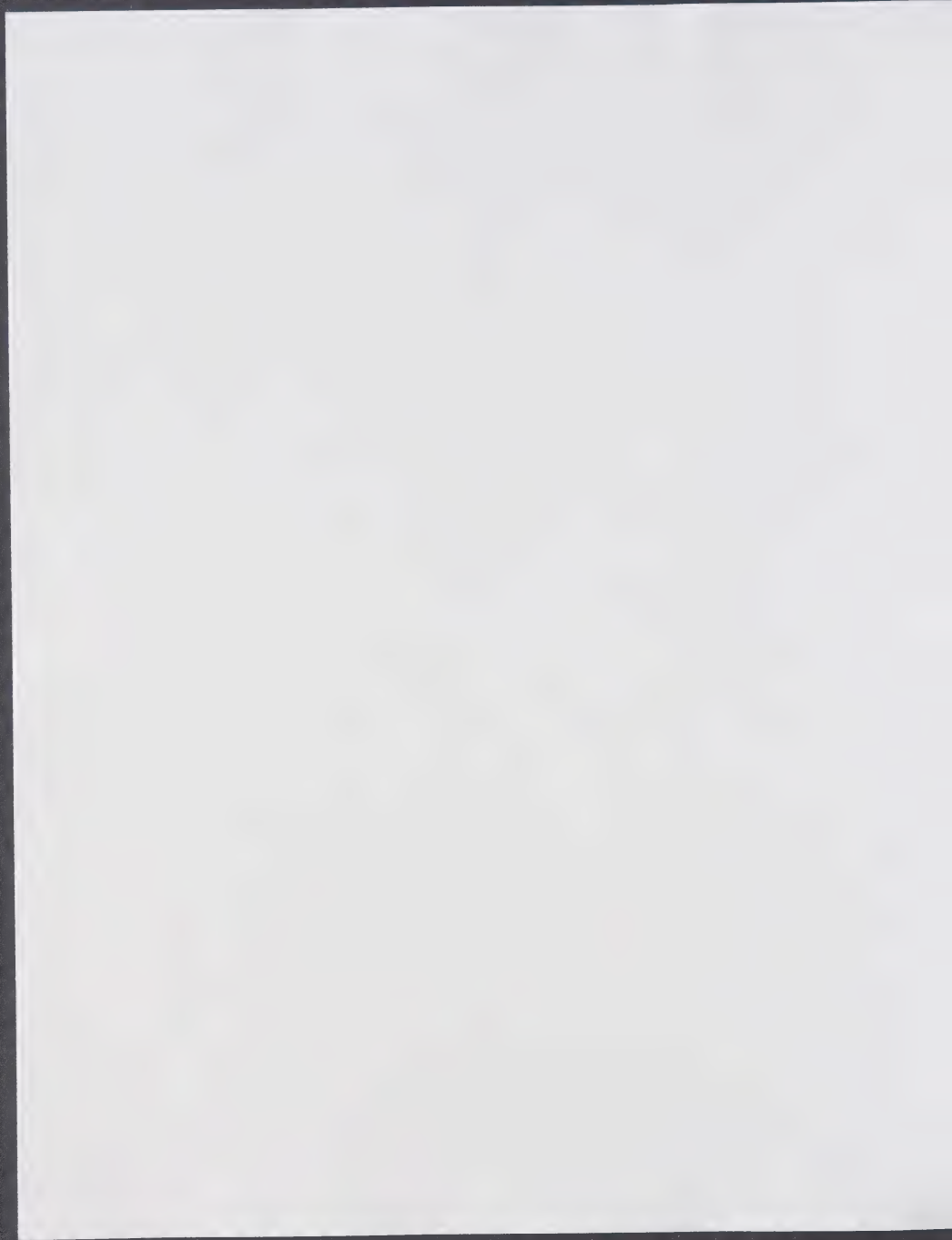
bis 1630 sieben Gemälde benennen lassen, die Rembrandt „mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden können“⁵², dann sind diese Urteile auf die Tatsache von historischen Benennungen gestützt. Der „Mann mit Pelzmütze“ (1630, Innsbruck), der „Lachende Soldat“ (um 1629/30, Den Haag), der „Kopf eines Mannes mit Kappe“, (um 1630, Privatbesitz Milwaukee) und das Detail der knienden Hauptfigur aus dem „Reuigen Judas, der die Silberlinge zurückbringt“ (um 1630, Privatbesitz England) sind von Jan Joris van Vliet gestochen worden und mit der Unterschrift „Rembrandt“ oder „Rembrandt invenit“ versehen worden. Dieser Stecher hat eng mit Rembrandt kooperiert⁵³, aber die Autorengabe bei Stichen ist nicht anders zu sehen wie eine historische Signatur oder die Erwähnung in einem Besitzinventar; alle drei sind interpretationsbedürftige Quellen. Ebenso ist die lobende Erwähnung eines Bildes wie des „Reuigen Judas“ durch den Atelierbesucher Constantin Huyghens ein zusätzliches Dokument für die historische Autorschaft von Rembrandt und macht die Wertschätzung seiner Arbeit deutlich. Sie ist aber keine Bestätigung seiner eigenhändigen Ausführung im Sinne unserer Kriterien, selbst wenn dieses Bild neben dem frühen Selbstporträt am deutlichsten für die moderne Qualifizierung „eigenhändig“ in Frage kommt.

Auch die Tatsache, dass ein mit Rembrandt befreundeter Maler wie Jacques de Gheyn III Bilder aus dessen Produktion besaß wie „Petrus und Paulus disputierend“, (um 1628, Melbourne) und den „alten, schlafenden Mann“ (1630, Turin), sagt noch nichts über deren strikte Eigenhändigkeit. Wir kennen weder die Preise noch die Erwerbsgründe für die beiden so verschiedenen Bilder. Die Tatsache, dass der Erwerber ein Maler war, lässt nur vermuten, dass dieser mehr als seine Zeitgenossen auf die Ausführungsqualität geachtet haben dürfte. Aber diese historischen Argumente versichern uns lediglich die Herkunft aus Rembrandts Werkstatt und sagen etwas zur zeitgenössischen Wertschätzung der Bilder, jedoch nichts über eine ausschließlich eigenhändige Ausführung. Die Bemerkung van de Weterings zu der „außergewöhnlichen Bandbreite“ der sieben von ihm genannten Werke erscheint uns bemerkenswert; wir gehen noch einen Schritt weiter und bezweifeln die Homogenität dieser Gruppe⁵⁴.

Für die engere Wahl des vermutlich Eigenhändigen taugen nur die Werke, die nach Duktus, Formulierungs- und Ausdrucksqualität eng übereinstimmen und sich an anspruchsvollen Aufgaben und Bildtypen festmachen lassen. Man wird dieses in besonders verdichteten Ausdrucksformen von typischen Themen und Motiven zu erkennen haben, aber auch durch die Dokumentation des Werkprozesses anhand überlieferter Zeichnungen (wie sie beide bei dem „Reuigen Judas“ zutreffen) und Kompositionsvarianten in Radierungen. Ein besonders ausgewiesener Bestand sind die Selbstporträts, die sich anhand eines präzise vergleichbaren Modells zusätzlich nach psychologischen und beobachtungslogischen Kriterien bewerten lassen.

VIII

Eine präzisere Vorstellung von Rembrandts Eigenart ist die Grundlage auch für eine Zuordnung der kooperativen Werke, etwa in den Typika der Komposition und Lichtinszenierung an Rembrandt und in der – meistens etwas glatteren – Malweise an Mitarbeiter. In dieser Einschätzung gewinnen viele Werke ein neues Interesse, die bisher nur unter Vorbehalt als „Rembrandt“ wahrgenommen worden

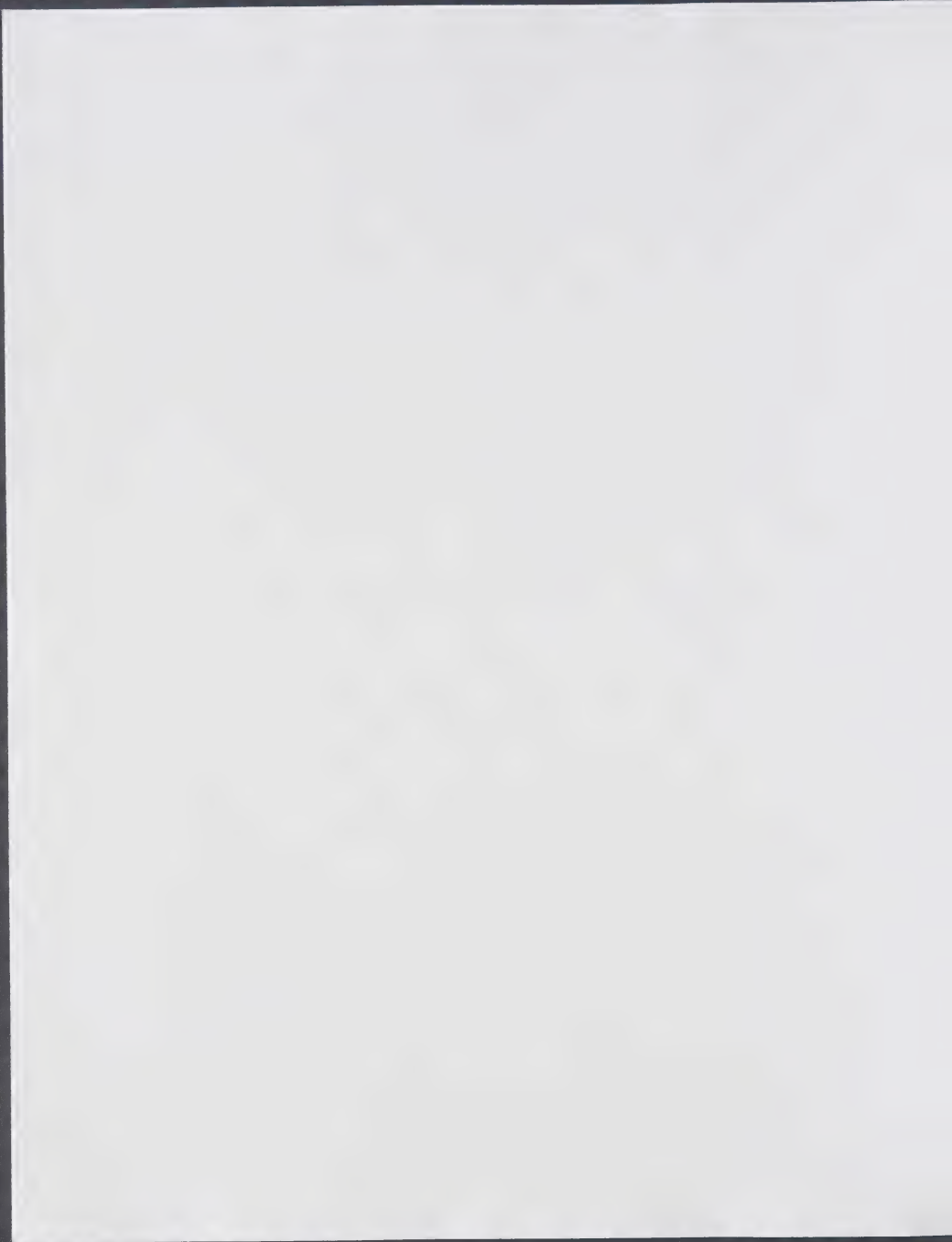


sind. Das Hineinsehen in solche Kooperationen ermöglicht umgekehrt die Identifizierung von manchen Merkwürdigkeiten in bekannten Bildern, die bisher noch nicht unter dem Aspekt der Beteiligung von Gehilfen betrachtet worden sind. Ein Beispiel sind die manchmal etwas überproportionierten Gesichter und der fehlende organische Zusammenhang zwischen Köpfen und Körpern auf Bildnisdarstellungen. Einmal aufmerksam geworden entdeckt man nicht selten bei der weiteren Durchsicht Ausführungsunterschiede zwischen Kopf und Händen oder ungeschickte Übergänge zwischen Kopf und Rumpf⁶⁵. Nicht selten führt der Vergleich zwischen den Gesichtspartien jedoch auch zur Entdeckung einer insgesamt von Rembrandts Modellierung abweichenden Ausführung.

Rembrandts Rolle als der eines Entwerfers und Arrangeurs von Bildszenen lässt den Überlieferungsbestand von Zeichnungen, Radierungen und Gemälden mit neuen Augen sehen. Besonders bedeutungsvoll für dieses Verständnis sind die Varianten innerhalb der Werkstatt, wie von der „Opferung Isaaks“ (die erste, signiert und datiert 1635, in der Eremitage, St. Petersburg, die zweite, signiert und datiert 1636, in der Alten Pinakothek, München) und von „Joseph und Potiphars Frau“ (Gemäldegalerie, Berlin, signiert und datiert 1655, und National Gallery, Washington, signiert und datiert 1655). Auf der Münchner Version der „Opferung Isaaks“ ist der Schriftzug angebracht „Rembrandt. Verändert. En overgeschildert“. 1992 war anlässlich der Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam erstmals die Möglichkeit geboten, beide Bilder nebeneinander zu studieren. Die Inszenierung der Motive lässt eine Verdeutlichung und Ausdruckssteigerung in der zweiten Fassung erleben, und zwar – durch den hellen Block der verkürzten Engelsgestalt – in der Richtung einer vereinfachten kompositorischen Anordnung der Figuren. Mit der Richtungskorrespondenz von Engelsschultern und Knabenkörper wurde eine schlüssigere optische Form für die dargestellte Bewegung erreicht. Selbst wenn man diese Bewertung nicht teilt, handelt es sich um eine bewusste Weiterentwicklung des szenischen Arrangements und der Bildkomposition. Der malerische Duktus weicht jedoch bei beiden Bildern qualitativ von der Ausführung jener Bilder und Bildpartien ab, die in die engste Wahl des von Rembrandt eigenhändig Ausgeführten gehören. Das bedeutet, dass Rembrandt hier wie dort wahrscheinlich nur in großen Zügen eingegriffen hatte und die Ausführung der „Übermalung“ („overgeschildert“) delegiert hatte.

Hingegen kann man bei der Darstellung von „Joseph und Potiphars Frau“ den Unterschied zwischen der vermutlich völlig eigenhändigen Erstfassung (Berlin) und der in der Maltechnik abweichenden Zweitfassung (Washington) als solchen zwischen einer Meistervorlage und der in manchen Einzelheiten ungeschickteren Gehilfenarbeit sehen. Dennoch gibt es keinen Grund, die planvoll veränderte Washingtoner Fassung anders zu bewerten als eine durch Rembrandt selbst veranlasste Variante. Jene steht in ihrem Malstil anderen Werkstattbildern nahe und ist durch die Meistersignatur ebenfalls eine „autorisierte“ Formulierung des Themas.

In den verschiedenen Abschnitten von Rembrandts Schaffen stoßen wir auf verschiedene Größen seiner Werkstatt, den Wechsel zwischen verschiedenen Themen und Darstellungsaspekten und – nach der Menge des Erhaltenen zu urteilen – eine unterschiedliche Produktivität. Bevor er in Amsterdam die Leitung der Uyenburghschen „Bilderfabrik“ mit einer großen Zahl von Mitarbeitern übernahm, war Rembrandt in Leiden zusammen mit Jan Lievens in einer viel kleineren gemeinsamen Werkstatt tätig. Aber bereits dort hatte er – wie sein Kollege Lievens – Schüler. Aus den historischen Dokumenten wissen wir über den 15-jährigen Gerard Dou, der am 14. Februar 1628 in Rembrandts



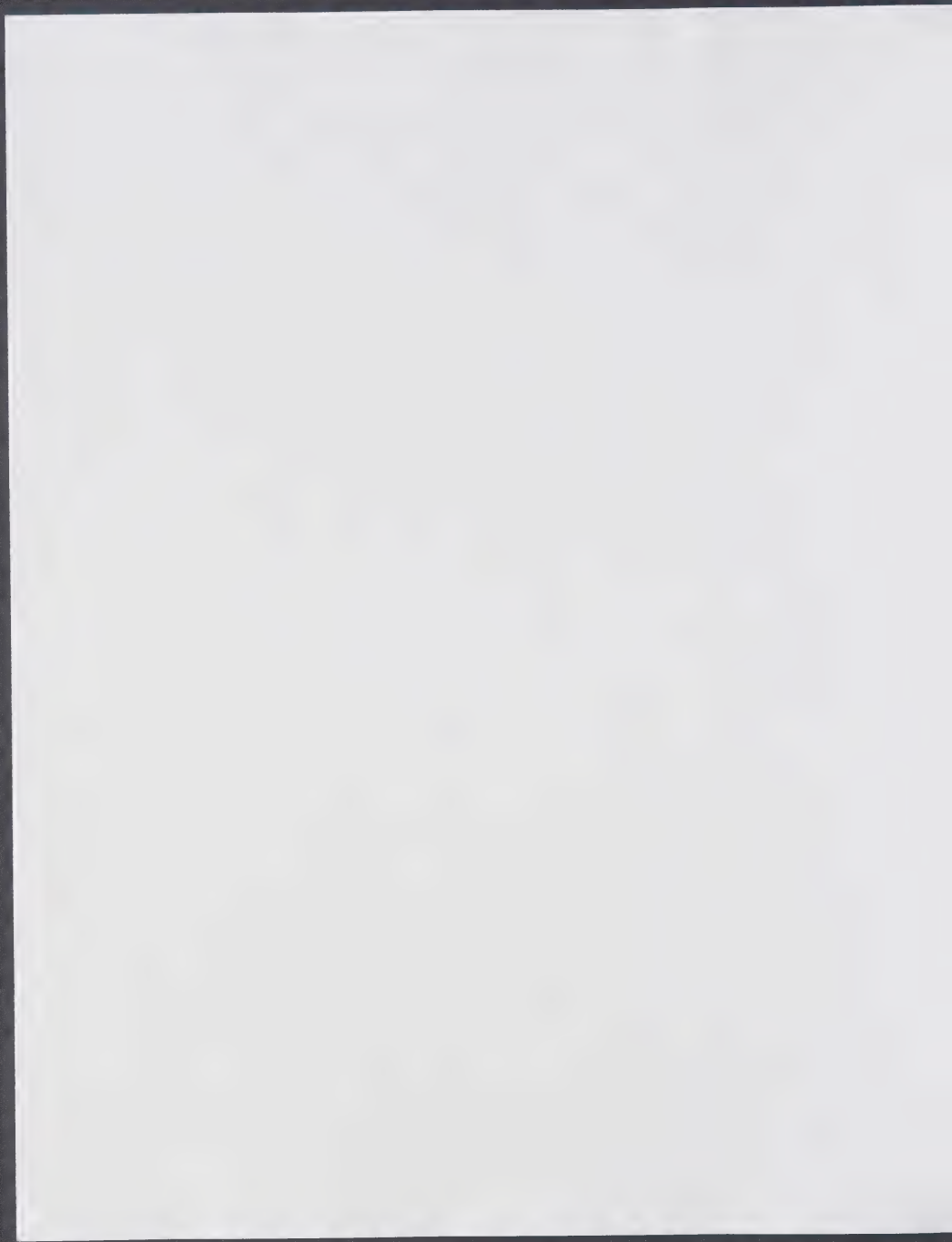
Atelier eintrat, und den spätestens im November 1628 eingetretenen, ein Jahr älteren Isaac de Jouderville. Die visuelle Charakteristik von Werken dieser Zeit macht es darüber hinaus wahrscheinlich, dass Rembrandt weitere Schüler ausbildete, deren Namen uns nicht überliefert sind. Damit können deutlich von ihm abhängige Werke, deren Zuordnung zu den namentlich bekannten Malern seiner Umgebung bisher nicht überzeugte, als „Cluster“, bzw. als Arbeiten von „Phantomschülern“ (Ernst van de Wetering⁵⁶) Berücksichtigung finden. Nachdem hier einzelne Bildgruppen durch typische Eigenheiten abgrenzbar sind, sind einige neuartige Zuschreibungen möglich geworden. Der Katalog der Ausstellung „Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge“ (Kassel/Amsterdam, 2001/2002) hat diese vorgestellt⁵⁷. Auch sie sollten auf ihren Status als Rembrandt-Entwürfe und Rembrandt-Verkäufe neu angesehen werden.

Die Rekonstruktion Rembrandts nach dem Modell des arbeitsteilig vorgehenden Maler-Unternehmers ist bisher nur selten an konkreten Beispielen erfolgt. Umso bemerkenswerter ist eine Zuschreibung von Meister- und Mitarbeiterpartien durch Ernst van de Wetering. Sie betrifft ein Doppelbildnis als Gemeinschaftsarbeit von Rembrandt und Gerard Dou: „Prinz Rupert von der Pfalz und sein Lehrer als Eli und Samuel“ (um 1631, Getty Museum, Los Angeles). Aufgrund der Röntgenaufnahme ließ sich hier eine von der Oberfläche abweichende erste Bildanlage feststellen, die in der Art der Lichtführung, aber auch im Pinselduktus nach van de Weterings Eindruck an Rembrandt erinnert. Seine Argumentation hat viel für sich, nicht zuletzt die stilistische Verwandtschaft von Kopf und Hand des alten Mannes mit gleichzeitigen Rembrandtmotiven. So kam er zu der „Hypothese, dass Rembrandt das Werk begonnen hat, es aber anschließend von jemand aus seiner Werkstatt, dessen Stil stark an Dou erinnert, vollendet wurde. Rembrandts Arbeit, mit Ausnahme des orientalischen Tuchs, wurde dabei fast vollständig übermalt“⁵⁸.

IX

Es bedeutet eine neuartige Herausforderung, die Handschrift von Gemälden in einzelnen Partien oder in übereinanderliegenden Schichten zu identifizieren und von Rembrandt Stammendes unter oder verbunden mit der Malerei einer anderen Hand zu erkennen. In dieser Betrachtungsweise lassen sich viele Bilder neu diskutieren, von dem hier angesprochenen Frühwerk der „Rückkehr des Tobias“ bis zum Spätwerk des „Polnischen Reiters“ der Frick Collection in New York (von dem bisher nur die Partien der Hinterbeine und Hufe des Pferdes historisch eindeutig zuzuordnen sind: als Rekonstruktion des genialen Restaurators William Suhr⁵⁹).

In beiden, zeitlich und stilistisch so weit auseinanderliegenden Fällen kommt Rembrandt in typischer Weise für die kompositorische Anlage, für die Bildmotive und die dramatisch gesteigerte Lichtregie in Frage. In beiden Fällen zeigt die Oberfläche der Malerei jedoch Abweichungen von Rembrandts Pinselschrift. Im Bilde der „Rückkehr des Tobias“ sind diese Abweichungen in der einheitlich glatten Modellierung des Gesichts und der Hände der Hauptfigur zu sehen, aber auch in der metallisch glatten Oberfläche der Kleidung mit ihren scharf gezogenen Kanten. Nimmt man als Stimmgabeln für Rembrandts Malerei die angeleuchteten Stoffflächen im „Apostel Paulus im Gefängnis“ (1627, Stuttgart, A11), im „Reuigen Judas“ (1629, Privatbesitz, A 15), im „Jeremias trauert über die Zerstörung Jerusalems“ (1630, Amsterdam, A 28) und in der „Auferweckung des Lazarus“ (um

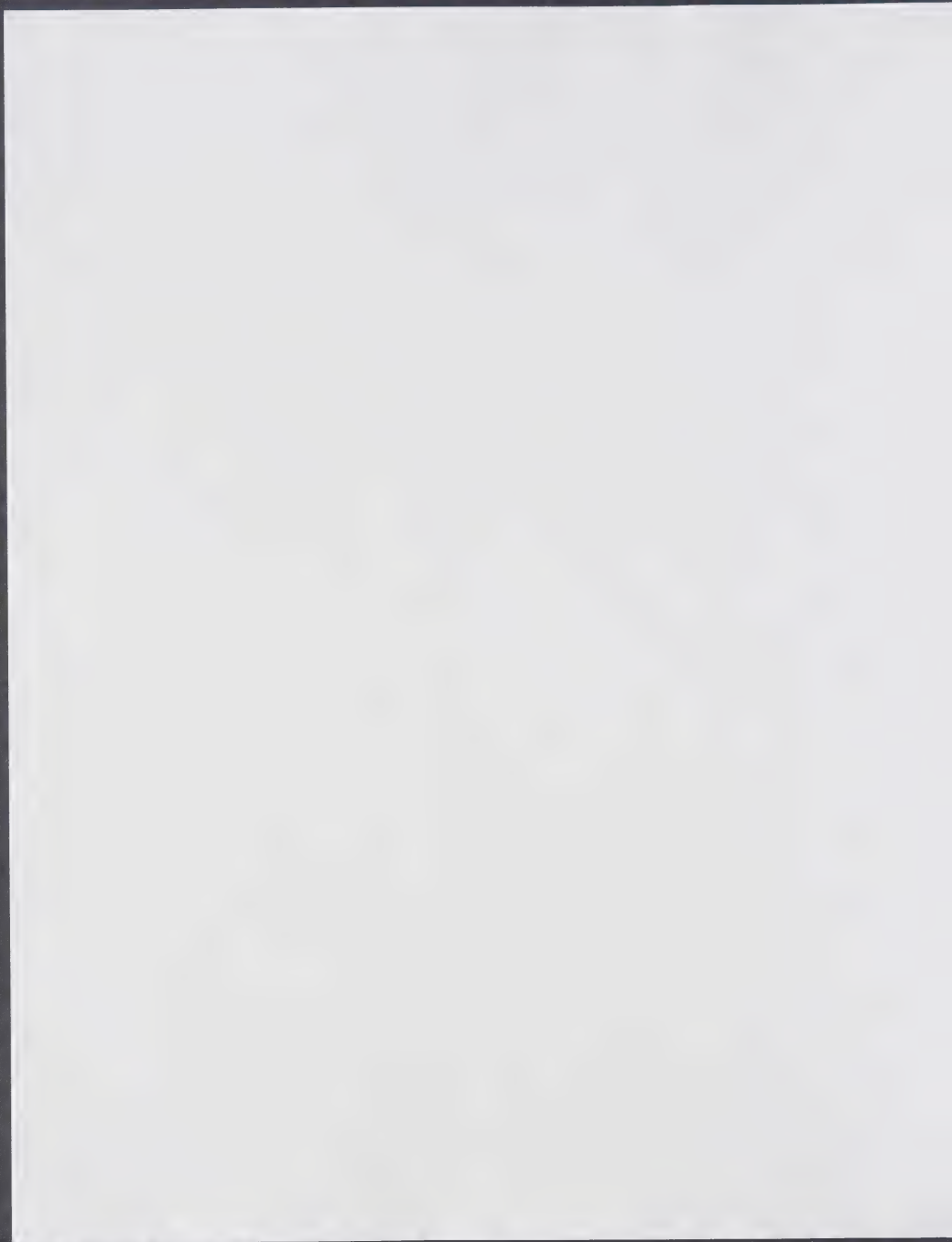


1630, Los Angeles, A 30), so zeigen diese eine weitgehende Übereinstimmung der Stilistik. Allen gemeinsam ist eine lederne bis teigige, stumpfe Charakteristik der Oberflächen bei einer dynamisch aufleuchtenden und abklingenden Lichtmodellierung auch an Streifen und Kanten. Diese lässt sich bereits in dem frühen Bilde von „Tobias und Anna“ (1626, Amsterdam, A 3) finden und zieht sich als Charakteristikum durch bis zur „Darbringung im Tempel“ (1631, Den Haag, A 34) und nachfolgenden Werken.

Die Ausführung des Gesichtes des greisen Tobias weicht deutlich ab von jener der typusverwandten Gesichter im „Apostel Paulus im Gefängnis“ (1627, Stuttgart, A11), im „Simeon im Tempel“ (1627-28, Hamburg, A 12) und in der „Auferweckung des Lazarus“ (um 1630, Los Angeles, A 30). Die helle Farbe ist in den letzteren dick, die Schattentönung dünner aufgetragen; die Haarzone erscheint rauer und wattiger, gerade nicht als Muster von gleichmäßig nebeneinandergesetzten Linien wie beim Tobias. Die etwas wächserne Oberfläche des Tobiasgesichts und die ähnlich glatte Modellierung der Hände ähneln der im etwas kleineren Bilde von „Tobias und Anna“ (um 1628, London, C 3), das „Re.bra“ signiert ist und das wir ebenso wie die Autoren des Rembrandt-Projektes für ein von Dou ausgeführtes Werk halten. Letzteres ist mit Rembrandts Namen beschriftet und wahrscheinlich in seiner Werkstatt entstanden. Die Betonung des Lichteinfalls und die Charakteristik der Raumnische lassen vermuten, dass die Gesamtkomposition auf seine Anregung oder Vorlage zurückgehen⁶⁰.

Der Vergleich von Partien findet allerdings nur in wenigen Werken einen zuverlässigen Maßstab. Man kann auch bei den bisher unbezweifelten Vergleichsbildern nicht sicher sein, dass die Ausführung durchgehend eigenhändig von Rembrandt stammt. So typisch etwa in der Hamburger Bildtafel „Simeon im Tempel“ (A 12) Kopf und Körper des Priesters in der hellen Beleuchtung modelliert sind, so deutlich unterscheidet sich die glatte und unräumliche Ausführung der beiden links knieenden Figuren von jenem. Der starre Gesichtsausdruck und die flachen Gewandpartien der anbetenden Maria trennen sich von Rembrandts eigener Ausführung. Schließlich ist auch die glatte Charakteristik des Gewandes der Prophetin Hannah eher dem flachen Stil der beiden linken Figuren zuzuordnen, während ihr Gesicht der Stilistik des Simeon entspricht. Diese Abweichung ist unabhängig von der Tatsache festzustellen, dass der Farbton des Gewandes auf einer ursprünglich hellen Gewandfarbe aufliegt⁶¹. Dagegen entspricht die Modellierung des Gesichts der Hannah anderen seitlich beleuchteten Gesichtern, wie etwa in der „Auferweckung des Lazarus“ (um 1630, Los Angeles, A 30).

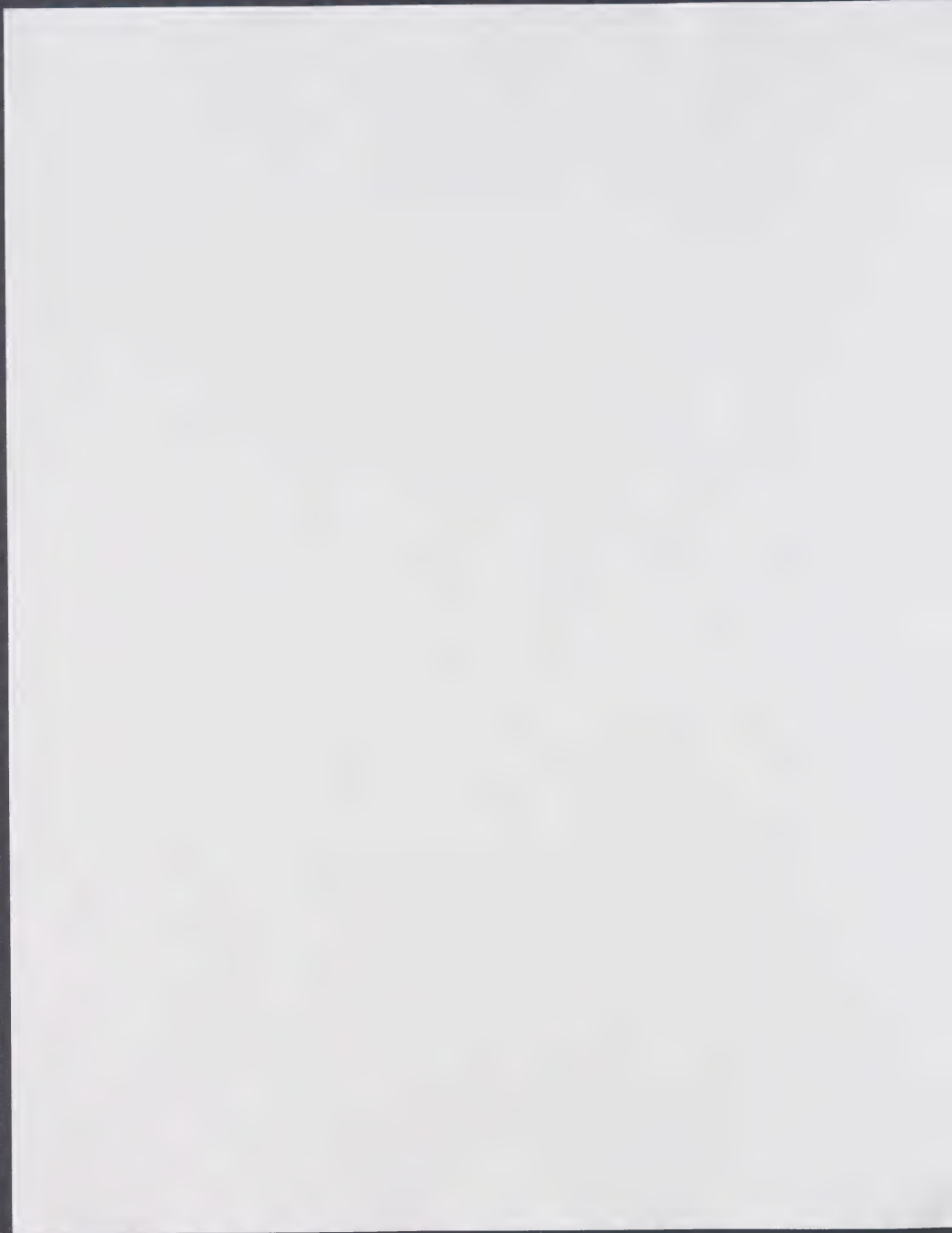
Doch kehren wir zurück zu dem großformatigen Bild der „Rückkehr des Tobias“. Die einzelnen Bildgegenstände: der blinde Vater, die durch die Tür sichtbaren Hintergrundfiguren, die Möbel und anderen Ausstattungsgegenstände weichen von Rembrandts Malweise ab; sie glänzen mehr als dass sie im Licht aufleuchten. Doch die Details der beleuchteten Wand, des Türrahmens und des Dielenbodens im Bilde des „Tobias“ (C 4) finden ihre unmittelbare Entsprechung in Partien von „Tobias und Anna“ (1626, A 3) und des „Künstlers in der Werkstatt“ (um 1629, A 18). Die Drastik des Lichtgeschehens, das sich über die bröckelige Wand ausbreitet, ist aus nächstverwandten Studien entwickelt und in der Ausführung sehr ähnlich. Im großformatigen Leinwandbild ist allerdings der Lichteffekt etwas gedämpfter als auf der Holztafel.



Wie sollen wir uns Rembrandts Vorgehen vorstellen? Was hat er entworfen? Was hat er selbst auf dem Bild ausgeführt? Und in welcher Reihenfolge? Bei dieser Abwägung liegt es nahe, ein weiteres Werk in den Vergleich einzubeziehen, das in den Motiven wie in der Malweise Verwandtschaft besitzt. Es handelt sich um „Zwei alte Männer, wahrscheinlich Petrus und Paulus, disputierend“ (um 1628, Melbourne, A 13). Bei genauer Betrachtung erscheinen die Gewandpartien dieser Figuren von wächserner Glätte und damit anders als die weiche und stumpfe, lederne und pelzige Oberflächenwiedergabe der vorgenannten Werkgruppe (die viel deutlicher die wechselnde Beleuchtung aufnimmt). So bleibt die besondere Verwandtschaft zu würdigen, die die Ausführung des „Tobias“ (C 4) mit den – nach einer früher so gelesenen Datierung – 1628 entstandenen „Zwei Disputierenden“ verbindet. Es handelt sich um das 1641 im Nachlassinventar des Malers Jacques De Gheyn III aufgeführte Gemälde, das dort hieß: „een schilderije van Rembrand gedaen“. Der Lichteinbruch schafft hier stärkere Helligkeitskontraste, dennoch erinnern viele Motive an die Ausführung des „Tobias“: die morsche Lattenwand im Hintergrund ebenso wie das bröckelige Mauerwerk, aber auch der glattpolierte Lehnstuhl. Nachdem für die Rückenfigur des links Sitzenden eine vorzüglich genaue Vorzeichnung (in roter und schwarzer Kreide⁸²) erhalten ist, kann man das Qualitätsgefälle zwischen Vorlage und Ausführung deutlich erkennen. Die Ausführung ist glatter und plumper und lässt viele Einzelheiten fort. Die differenzierte Beleuchtung ist im Gemälde eingeebnet.

Verwandt der Tobiasdarstellung ist in den „Zwei Disputierenden“ die Glätte der Oberflächen, die Schärfe der Lichtkanten und Schattelinien, die scharfen Lichtreflexe auf dem Holz wie auf den Händen, die hellen Streifen auf den Haaren und der Haut, aber auch die glatten Lichtkanten auf dem herabfallenden Tischtuch und an Buchrücken und –Seiten. Die Präzision der Stilleben verbindet beide Gemälde, wobei die Ausführung des „Tobias“ feinteiliger und in der Beleuchtung reich abgestuft ist. Die raum- und lichtperspektivisch geordneten Details sind in großer Klarheit durchgeführt. Die Abstufung der Helligkeiten ist bei dem Bild in Melbourne dramatisch gesteigert, während die Übergänge in dem Bild des sich vorwärts tastenden Tobias gemildert sind. Beide Bilder verwenden den Lichteinfall zur Heraushebung der seelischen Bewegung. Beide Bilder zeigen in ihrer Inszeniertheit etwas für Rembrandt Typisches: einen Moment des Innehaltens, in dem wie von einem Blitzlicht der gestische und mimische Impuls festgehalten wird. Die Ausführung durch eine gemeinsame Hand ist denkbar.

Die gestochene Prägnanz einiger Bildmotive der bisher genannten Bilder verbindet diese mit weiteren Darstellungen, die ausschließlich kühlen Oberflächenglanz zeigen: der „Nächtlichen Szene“ (Tokio, Bridgestone Museum, C 10) und „einem Mitglied der Leidener Bürgerwehr mit Waffenstillleben“ (Kat. Kassel/Amsterdam, Nr. 68). Die erstere ist bezeichnet „RHL 162(8?)“, die letztere „RHL“. Diese beiden Gemälde trennen sich in der Anordnung, und erst recht in der kühlen Beleuchtung von den bewegten Bildszenen Rembrandts. Eine ähnliche Starre und Kühle ist in der Komposition eines „Malers im Atelier“ zu finden (um 1630, Privatbesitz, Kat. Kassel/Amsterdam, Abb. S. 34), die zwar keine Signatur erkennen lässt, aber in der Abhängigkeit von Rembrandts „Künstler in der Werkstatt“ (um 1629, Boston, A 18) und in der Einfügung eines typischen Waffenstilllebens den Maler Dou erkennen lässt. Wenn, wie hier vermutet, diese Gemälde in Rembrandts Werkstatt entstanden sind, dann belegen sie bereits eine gewisse Eigenständigkeit von Dou.



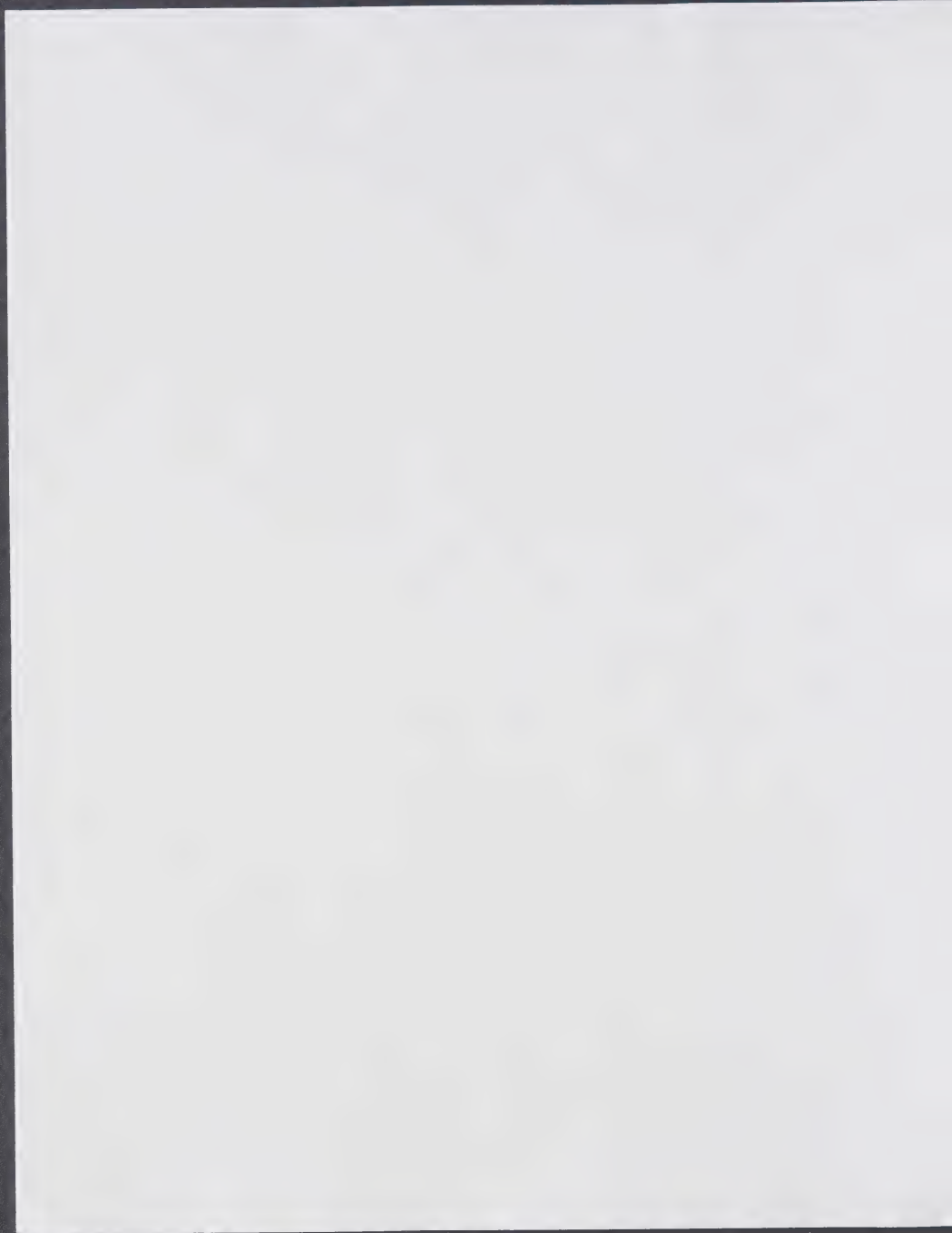
Glätte der Oberflächen, metallischer Glanz und kantige Schärfe der hellen Haarlinien verbinden die Darstellung des Prinzen Rupert in dem genannten Doppelbildnis des Getty Museums (um 1631, Kat. Kassel/Amsterdam, Nr. 66) mit der Ausführung der zuvor bereits Dou zugeschriebenen Details. Die gewisse Starre des Auftritts findet sich auch in der „Minerva“ (um 1631, Berlin, A), die ebenso hartkantige Lichtstreifen auf den Partien ihrer Kleidung zeigt.

X

Das Durcharbeiten der vielen, untereinander verwandten Motive führt zu neuen Bewertungen. Zuerst geschieht ein Herausfinden von „Clustern“ ähnlicher Auffassung und Technik. Für alle wesentlichen figürlichen Motive und für die kompositorischen Arrangements muss es Vorstudien und Motivskizzen in der bekannten Art gegeben haben. Die oben erwähnte Figurenstudie des „Sitzenden“ (Benesch 7) macht den hervorragenden Anteil deutlich, den Rembrandt an der Entstehung der kooperativen Bildschöpfungen hatte. Wir bekommen eine Vorstellung von einem umfangreichen, leider nur in wenigen Ausnahmen überkommenen Vorlagenmaterial der Atelierarbeit. Rembrandt musste deshalb keinesfalls erst immer selbst untermalen oder vormodellieren, sondern dürfte meistens die einzelnen Motivelemente wie Bausteine vorgefertigt haben. Die in der Zeichnung vorgegebene Information ist so genau und in den Modellierungsübergängen deutlich vorstellbar, so dass der ausführende Gehilfe ein brauchbares Resultat erbringen konnte.

Anhand einer anderen Studie Rembrandts, die einen knieenden Alten zeigt (Benesch 18), ist allem Anschein nach ein Gemälde gefertigt worden, das verloren, aber in einer Radierung des Jan Joris van Vliet überliefert ist⁶³. Diese ist bezeichnet „RHL.v.Rijn jn. JG.v.vliet fec. 1631“. In ihrer Modellierungs- und Beleuchtungspräzision, insbesondere aber in der Akkuratessse der seitlichen Stillebengruppe, passt diese zu niemandem besser als zu Dou und könnte am Anfang von dessen Eremitendarstellungen stehen. Falls die Radierung die ursprüngliche Komposition adäquat wiedergibt (sie ist wahrscheinlich seitenverkehrt durch den Druck), läge hier eine Ausformung der Bildkomposition vor, die bereits überwiegend von Dou bestimmt scheint.

Die hier „Rembrandt und Dou“ zugeordnete Gruppe von Gemäldekompositionen kann man chronologisch ordnen und im Vergleich die Entwicklung des Mitarbeiters in der Umsetzung der Vorgaben Rembrandts herausstellen. Man kann eine fortschreitende Verselbständigung des kaltfarbigen und oberflächengenauen Stils von Dou erkennen. An die Stelle der übernatürlichen Lichtsensationen Rembrandts und einer atmosphärischen Dunkelheit tritt bei Dou eine perfekte Beobachtung von natürlichen Lichtwirkungen. Auch die abgedunkelten Raumpartien sind in der Ausführung des Letzteren eine genau definierte Raumkulisse. So sind denn auch die Requisiten der Raumeinrichtung in seiner Ausführung perfekt wiedergegebene Stilleben, während sie in der Ausführung Rembrandts in das Dunkel eintauchen und meist wohl absichtsvoll in der Malfarbe verschwimmen. Bereits die „Zwei alten Männer...“ (um 1628, A 13), deren Malerei wir der Dou-Gruppe zurechnen, unterscheiden sich durch eine schlaglichtartige und kältere Beleuchtung (und im Effekt durch glatte und scharfkantige Oberflächen) von der geheimnisvollen Glut, wie sie die Personen im „Reuigen Judas“ (1629, A 15) erfasst oder den „Sitzenden Paulus“ (? oder besser „Maichus“⁶⁴) in



Nürnberg (1629/30, A 26) anstrahlt, bzw. die Figuren in einigen weiteren Werken (A 11, A 18, A 28, A 30, A 34).

Im Bilde der „Heimkehr des Tobias“ finden wir stattdessen eine verhaltene Tonigkeit. Mehrere Stillebengruppen sind detailgenau in verschiedenen Beleuchtungshelligkeiten ausgeführt, so links im Hintergrund Pantoffel, Sessel, Bottich, Schale und Handtuch, der Sessel mit den der subtil modifizierten Helligkeit auf den Lichtkanten der Rücken- und der Armlehne. Virtuose Oberflächenmalerei ist schließlich auch der silbrig glänzende Flickentel der Hauptfigur. Während in diesen Partien der Schimmer der Oberflächen das Auge anzieht, sind die Beleuchtungseffekte auf Arm, Bein und Ferse als dramatische Hervorhebungen eingesetzt. Diese inhaltliche Dramatik hat unmittelbar mit dem Handlungskonzept zu tun. Mit diesem hat auch die Charakterisierung der bröckelnden Mauer, des Türstocks und der Riegelösen der Tür zu tun. In der Ausführung der Letzteren begegnen wir Rembrandts Beobachtungskonzept so unmittelbar, dass eine Ausführung durch ihn denkbar ist.

.. Anmerkungen

1 Privatbesitz USA, zur Zeit (2003/4) als Leihgabe im Museum Het Lakenhal in Leiden. Das Gemälde ist vorgestellt unter der Position C4 in: A Corpus of Rembrandt Paintings, Den Haag/Boston/London. Bd. I, 1982, S. 467-477. Dort ist nur auf die eingritzte Signatur des Hintergrunds, links oben auf der (von links) 5. Platte der Treppenballustrade, Bezug genommen. Diese wird als „unübliche Position“ beurteilt. In der Schreibweise der Großbuchstaben RL wird „geringe Ähnlichkeit mit den anderen Signaturen der Zeit“ bemerkt. Es erscheint jedoch sinnvoll, den Schreibstil vor der Variationsbreite aller erhaltenen Signaturen zu würdigen. Noch nicht erkannt wurde die etwas verwischte weitere Signatur an der linken unteren Ecke, die im Restaurierungsbericht von David Bull beschrieben wird: David Bull, Konservierungsbericht vom 28. Juni 2000 (Fotokopie).

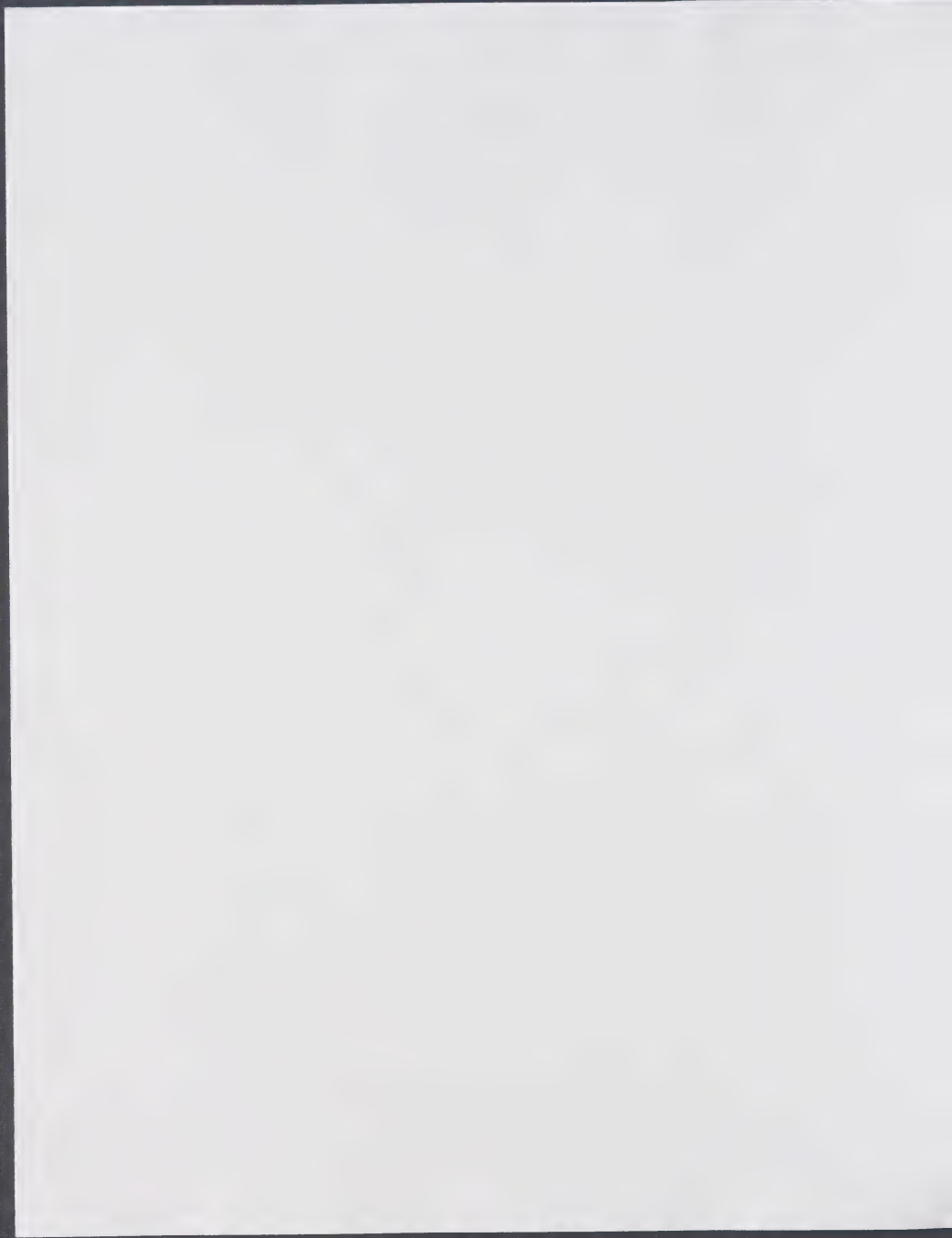
2 Cornelis Hofstede de Groot, with the assistance of Wilhelm R. Valentiner, A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century, 8 vols., London 1908-27.

3 Kurt Bauch, Rembrandt. Gemälde. Berlin 1966.

4 Horst Gerson, Rembrandt Paintings. Amsterdam 1968.

5 Bob Haak, Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Amsterdam 1968 (Köln 1969), S. 52-53.

6 Diese Angaben sind entnommen dem Eintrag unter der Position C4 in: A Corpus of Rembrandt Paintings, a.a.O., (Anm. 1), S. 467-477. Die Datierungszuschreibung für die Leinwand fußt auf der Reihenuntersuchung von Leinwandstrukturen in: M. Meier-Siem, M.E. Houtzager, H. Stark, H.J. de Smeed, Röntgenonderzoek van de oude Schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht. Utrecht 1967. Diese gibt jedoch keinen repräsentativen Überblick über die Produktion in Amsterdam oder anderen Städten, sondern nur über eine Zufallsauswahl. Interessant für diesen Zusammenhang ist die Feststellung in Bd. I, des Rembrandt Corpus, S. 447, zu C2, Jan Lievens' „Fest der Esther“, Raleigh, um 1625. Dort wird festgestellt, dass bei der Fadenzählung an der Leinwand ein Ergebnis gefunden wurde, dem in der oben zitierten Röntgenuntersuchung in Utrecht Bilder des zweiten und dritten Viertels des 17. Jahrhunderts entsprechen. Die Fadendichte wird angegeben mit horizontal 13-15, vertikal 14-15 Fäden pro cm. Das hier vorgestellte Gemälde der „Rückkehr des Tobias“ hat die Daten: horizontal 9-10, vertikal 10-13 Fäden pro cm. Wenn, wie hier zur Diskussion gestellt, bereits in der Leidener Zeit an Rembrandt ein Auftrag zu einem Großformat auf Leinwand erteilt worden ist, so wäre nur ein Reihenvergleich der erhaltenen zeitgleichen Leinwände aus Leiden aussagefähig. Die nächst liegenden Beispiele dafür wären die ungefähr zeitgleichen Leinwandgemälde von Jan Lievens (z.B. Simson und Delila, um 1628/30, in Amsterdam, der „Orientale“, um 1629, in Potsdam, der in die Lievens-Werkstatt gehörige Apostel Paulus“, um 1629, in Bremen und die Gruppe der 1631 entstandenen Bilder in Berlin, Nancy, Brighton und Ottawa), aber auch das bereits Rembrandt und Dou zugeschriebene Doppelbildnis des Getty Museums und seines Gegenstücks von Jan Lievens, 1631, ebenfalls im Getty Museum. Wie ergebnisreich eine präzise Struktur- und Qualitätsvergleich von Leinwänden eingesetzt werden kann, demonstriert das reiche Material in: Ernst van de Wetering, The Canvas Support, in: A Corpus of Rembrandt Paintings, Vol. II, Den Haag/Boston/London 1986, S. 15-43. Weitere Darstellungen des Gemäldes und seiner Geschichte finden sich bei Dan Cevaet, „The Braancamp Tobit“. Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung. Berlin 1973, S. 83-88.



7 Ernst van de Wetering, Bernhard Schnackenburg (Hrsg.), *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge*. Ausstellungskatalog Kassel/Amsterdam 2001/2002, als Kat.no. 67, S. 332-335.

8 Martin Royaltan-Kisch machte diese Feststellung im Rahmen seines Statements bei der Rembrandt-Konferenz am 26./27. Mai 2002 in Amsterdam.

9 Gregory Wallace, *The Return of Tobias Reconsidered*. Manuscript 2001 ??? please complete here

10 Diese virtuelle „Liste“ lässt sich aufgrund der verschiedenen Diskussionsvorschläge der Rembrandt- und Dou-Literatur aufstellen. Es gibt für sie keinen Konsens, wie die Kritik von E. van de Wetering an den Zuschreibungsvorschlägen von Ronni Baer zeigt (in: „Die Abgrenzung von Rembrandts eigenhändigem Oeuvre – ein unlösbares Problem?“, in: *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge*, a.a.O. (Anm. 3), S. 63. Siehe dazu: Ronni Baer, *The Paintings of Gerard Dou (1613-1675)*, Diss. New York 1990, u. dieselbe, *The Life and Art of Gerrit Dou*. Ausst.Kat. Washington/London/Den Haag 2000/01, S. 26-52. Wichtige Vorschläge zu dieser Gruppe von Zuschreibungen finden sich im Ausstellungskatalog Kassel (s. Anm. 3), unter den Nummern 58, 66-68, 76,77, dort insbesondere die „Nächtliche Szene“, signiert RHL 162(B), Tokio, Bridgestone Museum of Art, sowie in Bd. I des Rembrandt Corpus, insbesondere C3, „Tobias und Anna“, Reste einer Signatur „Re.bra“, London, National Gallery, in einer Raderung von Willem de Leeuw reproduziert (wahrscheinlich vor 1638) mit der Bezeichnung „Rembr. van Rijn inv.“

11 Julius S. Held, *Rembrandt's Aristotle and other Rembrandt Studies*. Princeton 1969.

12 Dieser Hinweis stammt von Gregory Wallace (Anm. 9). Die Beobachtung der ausgestrichenen Hintergrundfiguren veröffentlichte Ludwig Münz, *Rembrandt's Etchings*, vol II, London 1952, no 85.

13 Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. 6 Bde. Landau(Pfatz) 1983-94, Bd. I, S. 14; einschränkend argumentiert dagegen Ernst van de Wetering, *Corpus...*, Vol. II (Anm. 6), S. 51.

14 Svetlana Alpers, *Rembrandt als Unternehmer: sein Atelier und der Markt*. Köln 1989 (*Rembrandt's enterprise*. Chicago 1988), S. 244.

15 Ernst van de Wetering, „Die Abgrenzung von Rembrandts eigenhändigem Oeuvre – ein unlösbares Problem?“, in: *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge*, a.a.O. (Anm. 7), S. 63.

16 Ernst van de Wetering, „Die Abgrenzung...“, a.a.O. (Anm. 15), S. 68.

17 Joshua Bruyn, *A Selection of Signatures 1632-1634*, Rembrandt Corpus, Bd.II, Kapitel V: S. 106.

18 Gary Schwartz, *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*. Stuttgart/Zürich 1987 (Originalausgabe Maarsen 1984), S. 10.

19 Dagmar Hirschfelder, *Porträt oder Charakterkopf? Der Begriff Tronie und seine Bedeutung im 17. Jahrhundert*, in: van de Wetering/Schnackenburg (Anm. 7), S. 82-90.

20 Ernst van de Wetering, „Die Abgrenzung...“ (Anm. 15), S. 63.

21 Vgl. Anm. 19. Vgl. auch: Martin Royaltan-Kisch, *Rembrandt: Two Passion Prints Reconsidered*, in: *Apollo* 119, February 1984, S. 130-132.

22 Ernst van de Wetering, *Corpus...*, Vol II, S. 51. Das Zitat bezieht sich auf Willem Martin, *De Hollantsche schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Vol. I, Amsterdam 1935, S. 16.

23 Ernst van de Wetering, *Corpus...*, Vol. II (Anm. 6), S. 61.

24 Ernst van de Wetering, *Corpus...*, Vol. II (Anm. 6), S. 57.

25 Ernst van de Wetering, *Corpus...*, Vol. II (Anm. 6), S. 62.

26 Ernst van de Wetering, *Corpus...*, Vol. II (Anm. 6), S. 49.

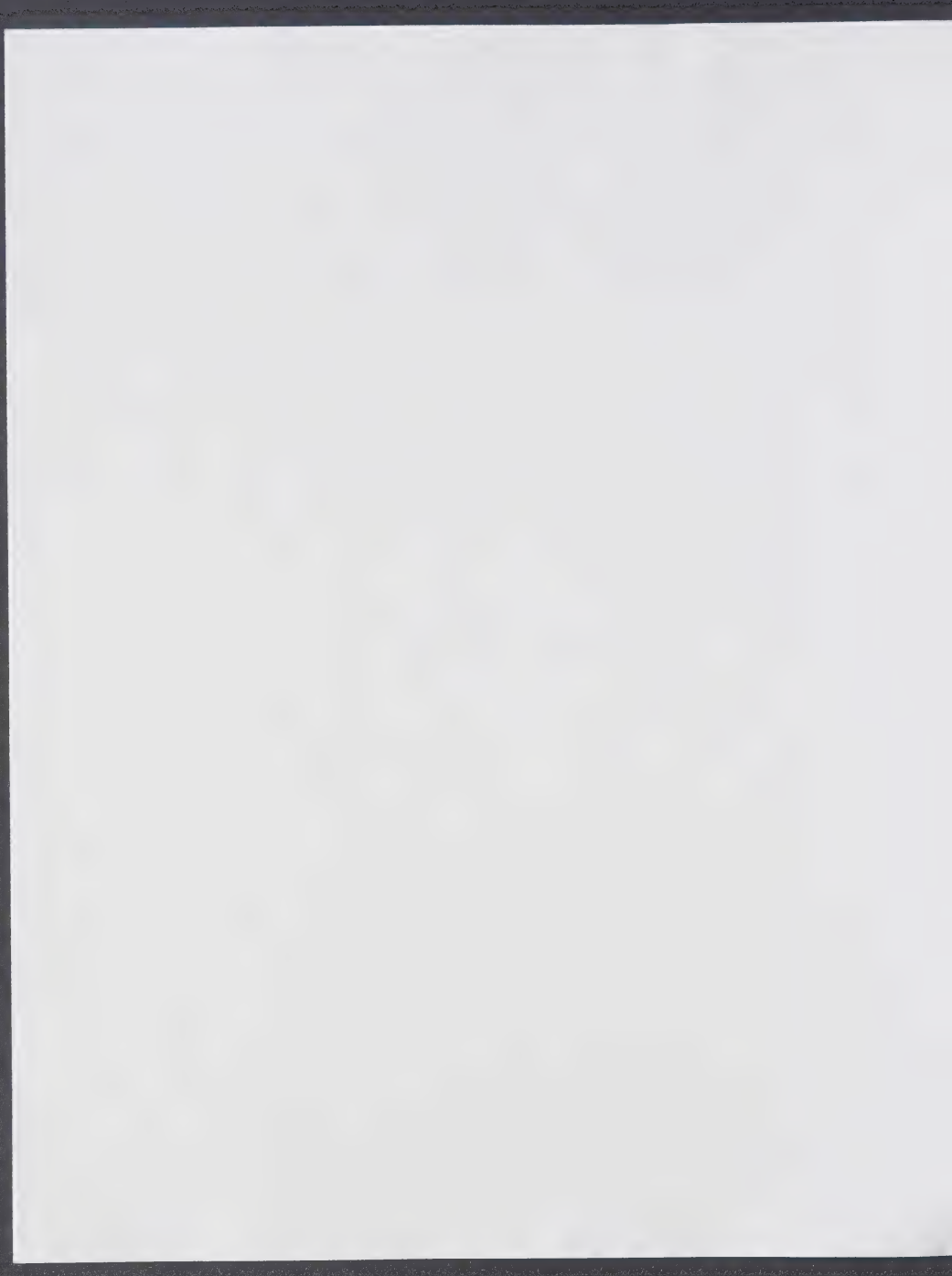
27 Ernst van de Wetering, „Die Abgrenzung...“, a.a.O. (Anm. 15), S. 60. Jaap van der Veen, *By his own hand*. The evaluation of autograph paintings in the 17th century, in: *Rembrandt Corpus*, vol. 4

28 Briefe Dürers an Jacob Heller vom 24. August und 4. November 1508; in: E. Ullmann (Hrsg.), *Abrecht Dürer. Schriften und Briefe*. Leipzig 1973, S. 129, 131.

29 a.a.O. (s. Anm. 28), Brief vom 21. März 1509, S. 131.

30 Montias, *Artists and Artisans in Delft*. Princeton 1982, Anm. 4, S. 227, zit. Nach E. van de Wetering, a.a.O., S. 49. Siehe auch: derselbe, *Works of Art in 17th-century Amsterdam. An Analysis of Subjects and Attributions*, in: David Freedberg u. Jan de Vries (Hrsg.), *Art in History, History in Art*. Santa Monica 1991. Zum Beginn des Sammelns nach Künstlernamen siehe auch: Francis Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, Yale/London 1980.

31 Molly Faries, *Technical Studies of Early Netherlandish Painting: A Critical Overview of Recent Developments*, in: Molly Faries und Ron Spronk (Hrsg.), *Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting: Methodology, Limitations and Perspectives*. Turnhout 2003, S. 30. Auch die 2003 von Ingo Sandner vorgenommene Durchsicht der Unterzeichnungen der Altäre des Münchner Stadtmalers Jan Polack (um 1435-1519) förderte mehrere deutlich unterscheidbare Unterzeichnungsstile zu Tage. In einem Fall war die eine Hälfte einer Tafelfläche von einer stilistisch und im



Ausarbeitungsgrad völlig verschiedenen Hand angelegt als die andere (wird veröffentlicht im Katalog der Ausstellung „Jan Pollack“, Diözesanmuseum Freising, 2004).

32 Sie machte weitgehend einer Vorzeichnung mit leicht entfernbaren Kreide bzw. mit Pinsel und Farbe Platz, die bei nachträglichen Veränderungen nicht stehen blieben und durch die zart aufgetragenen Farben nicht als dunkle Linien durchschlugen. Außerdem machte die Verwendung farbiger, insbesondere roter und brauner Grundierungen eine Vorzeichnung in hellen Linien notwendig. Zur Praxis von Bildentwurf und Bildaufbau im 17. Jahrhundert siehe: Mansfield Kirby Talley, *Portrait Painting in England. Studies in the Technical Literature before 1700*, Guildford 1981.

33 Hubert von Sonnenburg, *Rubens' Bildaufbau und Technik, I: Bildträger, Grundierung und Vorskizzierung*, in: *Maltechnik/Restauro* 1979, H. 2, S. 77-100; ders.: *Rubens' Bildaufbau und Technik, II: Farbe und Auftragstechnik*, in: *Maltechnik/Restauro* 1979, H. 3, S. 181-203; Hubert von Sonnenburg und Frank Preußner, *Peter Paul Rubens' Meleager und Atalante*, in: *Maltechnik/Restauro* 1979, H. 3, S. 101-112.

34 Der Brief findet sich in: Max Rooses und C. Ruelens, *Correspondance de Rubens*. Antwerpen 1887-1909.

35 Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*. Darmstadt 1967, S. 86 und Anm. 145.

36 Dieser Bericht aus den Erinnerungen des Eberhard Jabach ist wiedergegeben bei Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*. Paris 1708, S. 291-293. Das Bildnis von Jabach, entstanden 1636/37 befindet sich heute in der Staatlichen Eremitage, St. Petersburg.

37 Kirby Talley, a.a.O. (Anm.37) belegt diese Praxis an Beispielen unfertig überlieferter Bilder, in denen die Köpfe ausgemalt sind und der Übergang zur Kleidung nur skizziert ist.

38 Vgl. dazu: Claus Grimm, *Rembrandt selbst. Eine Neubewertung seiner Porträtkunst*. Stuttgart/Zürich, 1991, S. 115 ff.. Ein eindeutiger Fall ist z. B. das Bildnis des Herman Doomer, datiert 1640 (New York, Metropolitan Museum), in dem eine der subtilsten Bildnisleistungen Rembrandts vorliegt. Die Ausarbeitung von Gesicht und Kragen ist nächstverwandt der in einigen Selbstporträts, während die Jacke (mit den schematisch angebrachten Knöpfen) und die amorphe Hand leicht erkennbar sind als Zutaten einer anderen Hand. Auch das Pendant (Baertje Martens, Eremitage, St. Petersburg) zeigt eine andere Malweise als Kopf und Kragen des Herrenbildes.

39 Ernst van de Wetering, *Corpus...*, Vol. II (Anm. 6), S. 61.

40 Rembrandt *Corpus*, Vol II, S. 48.

41 Vgl. Zu Renialme die Hinweise bei Gary Schwartz, a.a.O., (Anm. 18), S. 360 und Index S. 377; Walter L. Strauss und M. van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, New York 1979.

42 Bayerische Staatsgemaldesammlungen, München, Inv. Nr. 394, 395, 396, 397, 398. Gary Schwartz, a. a. O. (Anm. 18), S. 117 kommentiert Rembrandts Brief vom 12. Januar 1633: „...the fact is, that Rembrandt wrote it, following a silence of three years, exactly one week after he signed the contract for his new house. By all indications, he finished the two paintings in a mad rush in that week, and delivered them before they were properly dried, so that the fresh paint never adhered properly to the underlying layers.“

43 Dazu ausführlich: Ernst van de Wetering, *Rembrandts Anfänge – ein Versuch*, in: Ernst van de Wetering, Bernhard Schnackenburg, a.a.O. (Anm. 7), S. 22 – 57; Gary Schwartz, a.a.O. (Anm. 18), insbesondere die Nachweise zu Constantijn Huyghens, Lopez, Buchelius, Schrevelius, Scriverius, Jacques de Gheyn III.

44 Vgl. Sam Segal, *Jan Davidsz de Heem und sein Kreis*, Ausstellungskatalog Utrecht und Braunschweig 1991.

45 Vgl die Einführungen von E. de Jongh in die Kataloge der Ausstellungen „Tot lering en vermaak“, Rijksmuseum Amsterdam, 1976 und „Die Sprache der Bilder“, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978. Vgl. auch das Zitat von Constantijn Huyghens, Anm. 49.

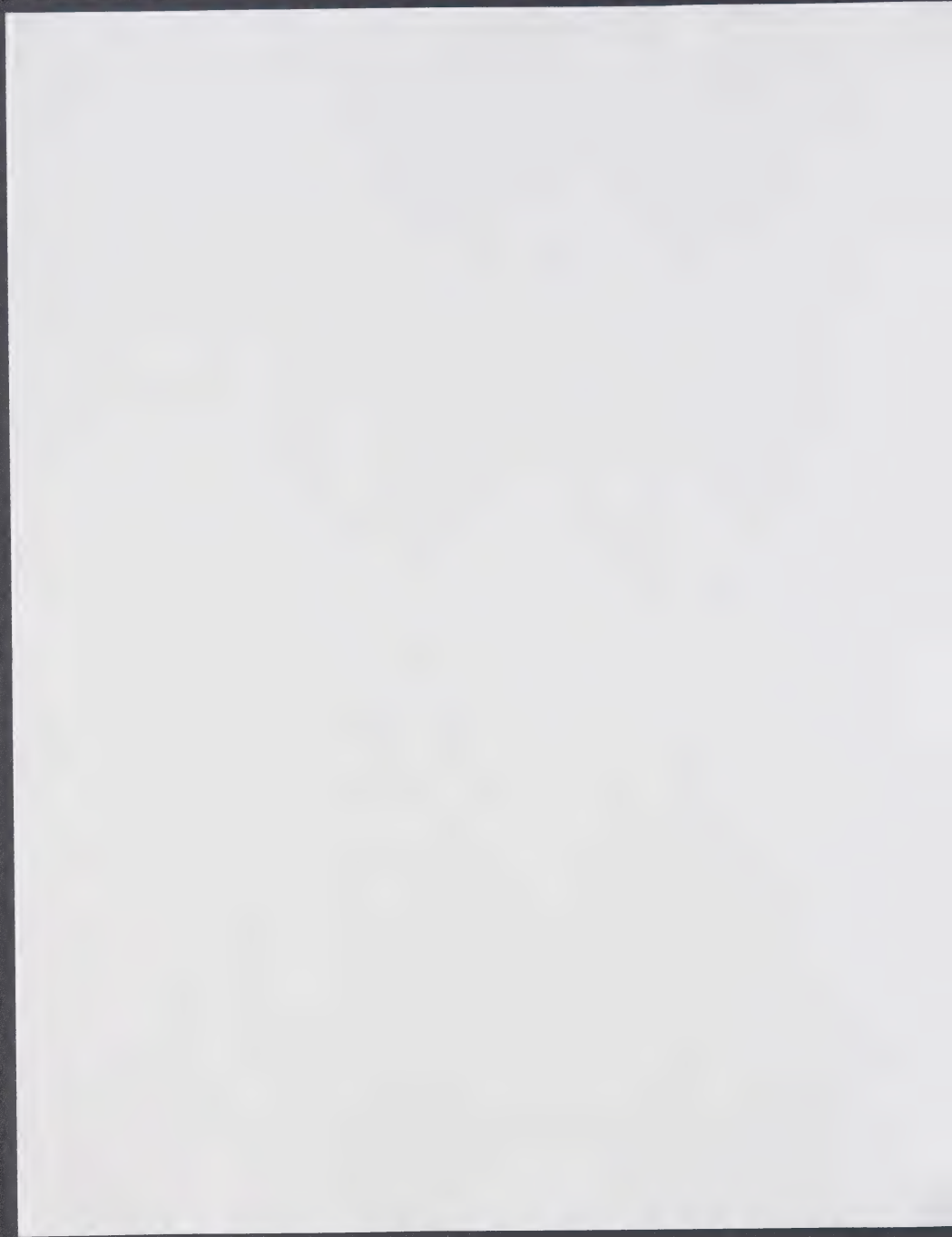
45a R. H. Fuchs, *Reconstructing Rembrandt's Ideas about Art*, in: *Simiolus* 4, 1970, S.54-57.

46 Svetlana Alpers, a.a.O. (Anm. 14), Kap. 2: Das theatrale Modell, S. 80-127.

47 Ernst van de Wetering, a.a.O. (Anm. 43), S. 36 ff..

48 Hierzu gehören die zahlreichen Fälle, in denen Museumskataloge Gemälde als „Umkreis“, „Nachfolger“ oder „Nachahmer“ Rembrandts bereits aus der Galeriehängung und der entsprechenden Katalogisierung ausgegliedert haben. Musterbeispiele dafür finden sich in den beiden unterschiedlichen Katalogbänden von Hubert von Sonnenburg und Walter Liedtke: *„Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship*. New York 1995. Ein Beispiel, das im historischen Sinne zu Unrecht keine Erwähnung in der Liste des „Corpus of Rembrandt-Paintings gefunden hat, ist das Frauenbildnis des Museums Detroit (Bill Middendorf hat die Unterlagen), das mit einer typischen, in der Malischicht liegenden Signatur versehen und 1634 datiert ist.

49 Ernst van de Wetering erwähnt diesen Vorschlag in optimistischerer Erwartung als wir a.a.O. (Anm. 15), S. 58.



50 Ernst van de Wetering, Rembrandt's Hidden Self-Portraits, in... (ergänzt). S. auch die Angaben im Auktionskatalog Sotheby's, Important Old Master Paintings. London, ..., July 200, Lot ...p. ...

51 Molly Faries resümiert die Studie über den Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (J.R.J. van Asperen de Boer, J. Dijkstra, R. van Schoute (with the collaboration of C.M.A. Dalderup u. J.P. Filedt Kok), Underdrawing in paintings of the group Rogier van der Weyden/ Master of Flémalle, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (40), Zwolle 1992) : „This publication provided new ways of thinking about paintings that originated in a shop situation“. It „presented new ways of arguing collaboration, depending on the various ways it appeared in the painting process...collaboration occurring not only in the layers but also in separate parts of the painting“... „...master and assistants were shown to have worked in schemes of both horizontal and vertical collaboration, terms indicating that collaboration occurred at all stages of the painting process and in all areas of the painting's surface“. In: Technical Studies of Early Netherlandish Painting...(a.a.O., Anm. 31), S. 30.

52 Ernst van de Wetering, „Die Abgrenzung...“, a.a.O. (Anm. 15), S. 69.

53 Martin Royaltou-Kisch, „Over Rembrandt en van Vliet“, in: Kroniek van het Rembrandthuis 36, 1984, nos. 1-2, S. 3-23.

54 wie Anm. 52.

55 Vgl. die Ausführungen des Verfassers zum „Schiffsbaumeister Jan Rijcksen und seiner Frau Griet Jans“, in: Rembrandt selbst. Eine Neubewertung seiner Porträtkunst, Stuttgart/Zürich 1991, S. 45 und Farbabbildungen 35 und 39. Selbst in dem „Verlorenen Sohn“ der Dresdener Gemäldegalerie (Fig. 101, S. 59) sind die Köpfe überproportioniert und nicht organisch mit den Körperfiguren verbunden. Mag man aufgrund der Verwendung eines Selbstporträts Rembrandts und eines Bildnisses seiner Frau diese Abstimmungsfehler nicht ohne weiteres als Gehilfenfehler qualifizieren, so kann man sehr viel größere Fehler in der Kopf-Körperanlage in den weiblichen Dreiviertelfiguren der 30er Jahre entdecken: in der „Bellona“ (1633, New York), der „Flora“ (1634, St. Petersburg), der „Flora“ (1635, London), der „Minerva“ (1635, Privatbesitz).

56 Ernst van de Wetering, Corpus..., Vol. II (Anm. 6), S. 60 ff. UND ders., „Die Abgrenzung...“, a.a.O. (Anm. 15), S. 69. xxxxx

57 Ernst van de Wetering, „Die Abgrenzung...“, a.a.O. (Anm. 15), S. xxx-yyy....xxxxx

58 Ernst van de Wetering, „Die Abgrenzung...“, a.a.O. (Anm. 15), S. 329. ?????

59 Aufnahmen in den Files der Frick Collection, New York.

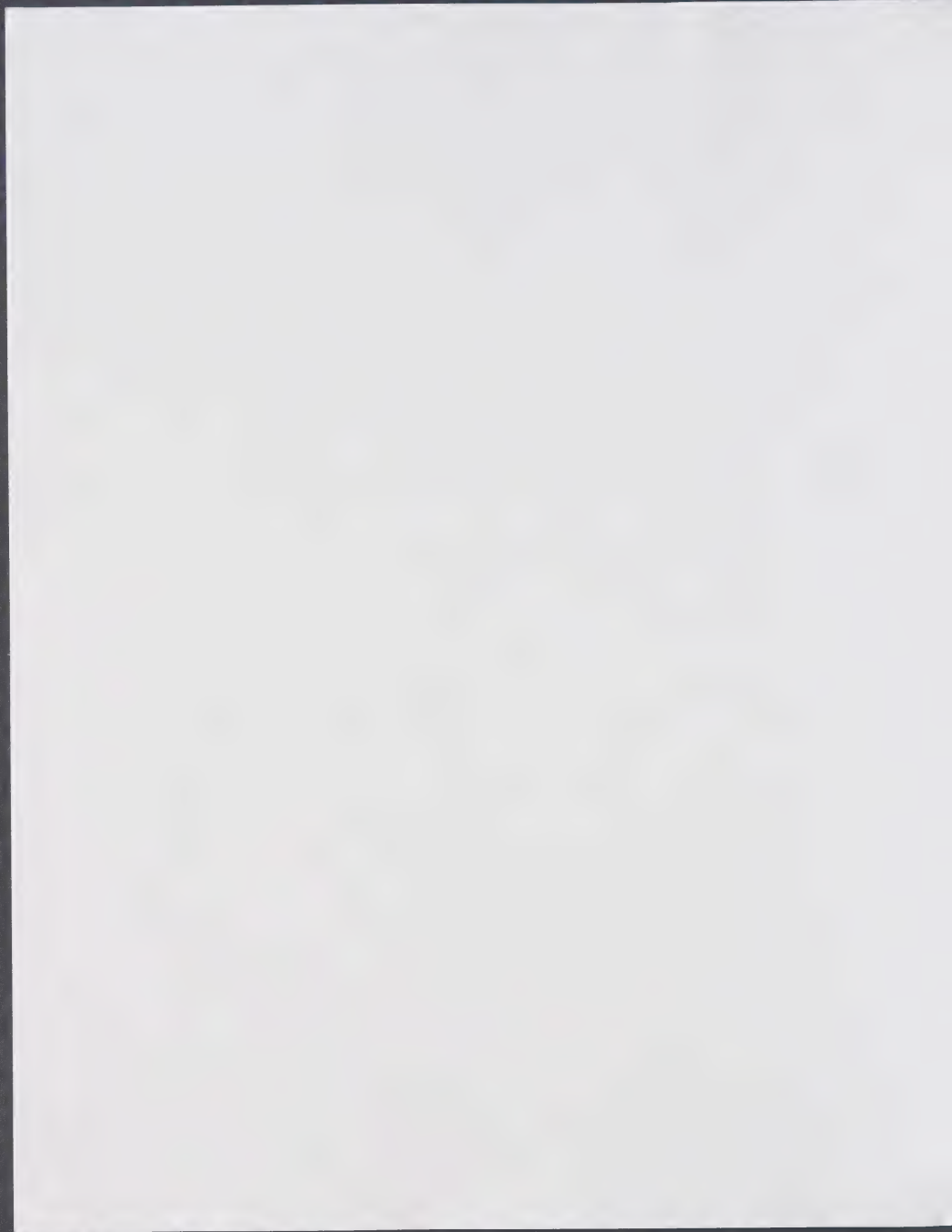
60 Dies ist festgestellt im Gegensatz zu der Bewertung im Rembrandt Corpus, Vol I, S. 466: „the attribution of the invention to Rembrandt does not constitute reliable evidence“.

61 Sichtbar im Röntgenfoto. Vgl. die Abbildung in Rembrandt Corpus, Vol I, S. xxx

62 Berlin, Kupferstichkabinett (Benesch 7). Abgebildet in Rembrandt Corpus, Vol I, S. xxx

63 S. Martin Royaltou-Kisch, a.a.O. (Anm. 53). Eine gute Abbildung findet sich bei Walter Liedtke e.a., a.a.O. (Anm. 48), S. 242 zu Nr. 107.

64 Vgl. dazu: Andreas Tacke, Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, Mainz 1995, S. 192.



65/23/2085
rounding up

21:49

4142770709

ALFRED BADER GALLERY

PAGE 04

Subject: Following up
From: "Emilie Gordenker" <egordenker@nationalgalleries.org>
Date: Tue, 21 Jun 2005 14:42:44 +0100
To: <baderfa@excepc.com>

Dear Dr Bader

Thank you for your visit this morning. I'm sorry I had to rush off, but it was really nice to see you both again.

I managed to catch Tim in the corridor just now and asked him about his opinion on your Flemish painting. He said he does not have an opinion about its attribution, except that it's close to Jordaeans but not by him. Shall I send the photographs back to you?

I have sent a message to Axel to let him know about your bringing over the Eiseheimer in October. I'm sure it will be fine, but will let you know if there are any problems.

TO GUR

As for your question about whether the Bloemert was amongst the pictures in the Dutch Gift, I don't have a definite answer for you. The entire contents of the Dutch Gift have not been established for sure, and just because a painting was in the collection of Charles II does not necessarily mean it was part of the Dutch Gift. Denis Mahon's articles were in the Burlington Magazine in 1949 and 1950, but there is no mention of a Bloemert in those. The most authoritative discussion is, however, in:

Anne-Marie Logan, *The Cabinet of the Brothers Gerard and Jan Reynst (Amsterdam, Oxford and New York, 1978)*, pp 75-86.

Unfortunately, we don't have this in our library, but it should not be too difficult to find.

I look forward to hearing more about the provenance of your Eiseheimer. In the meanwhile, if there's anything else I can do, please do not hesitate to let me know.

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 6350

This message scanned for viruses by CoreComm

Hi Ann:

Please to mail this to Luis Rochat

Re Expenses

5/16 £ 189.94

5/17 246.00

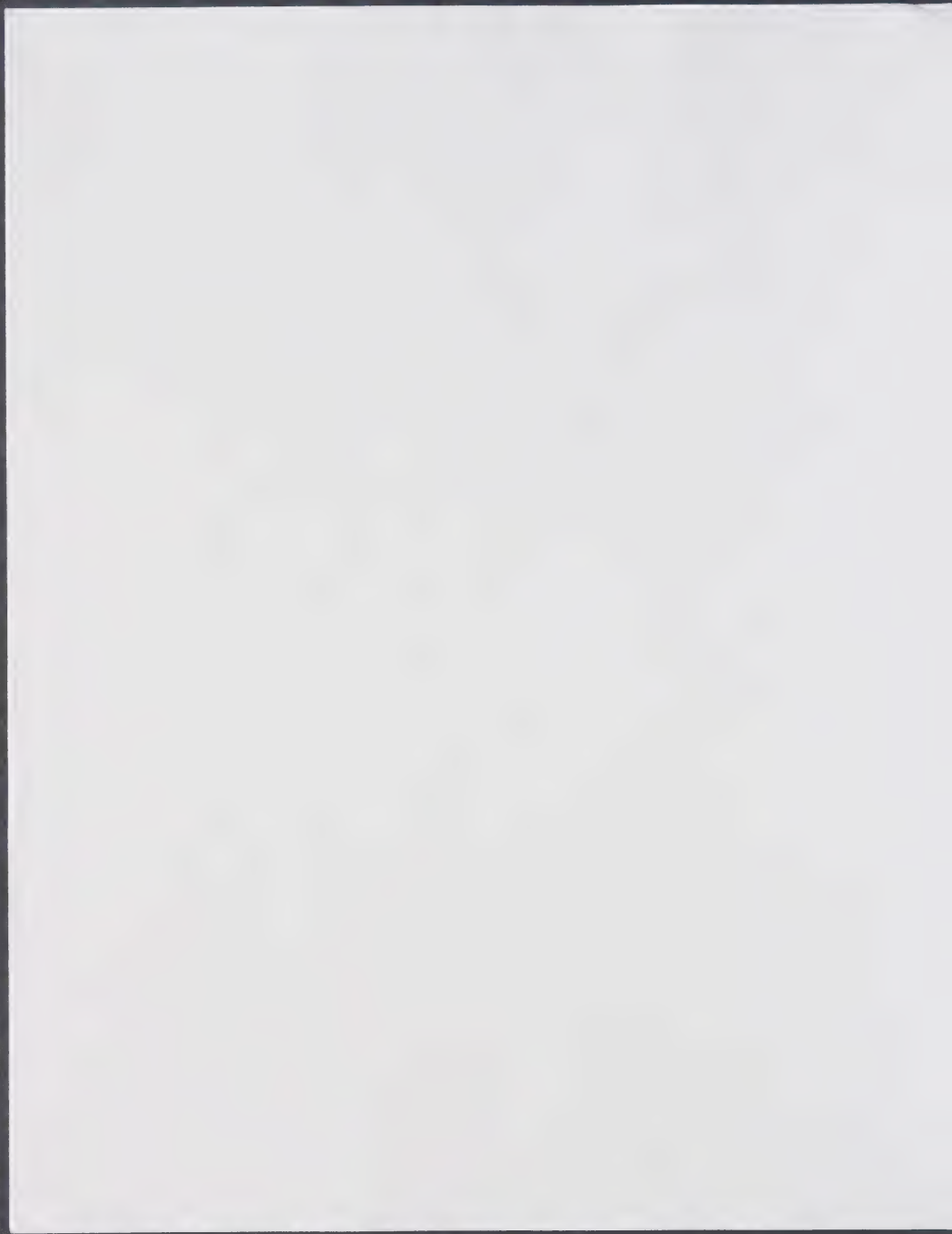
Do you know what these are?

of 1

Re Bader: Trucks, lot 2 do for you?

6/22/2005 11:15 AM

Ann



GAILEARÁÍ NÁISIÚNTA NA hÉIREANN

LOAN AGREEMENT



**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 662
Milwaukee WI 53202

Contact:

Mr. Alfred Bader

Tel:

Fax:

E-mail:

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

CREDIT LINE Correct designation of ownership for:

- 1) reproduction in the catalogue:
- 2) exhibition label:

DESCRIPTION OF LOAN

Artist (name or attribution): Cornelis van Poelenburch

Title and Date: St. Christopher

Medium and support:

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?

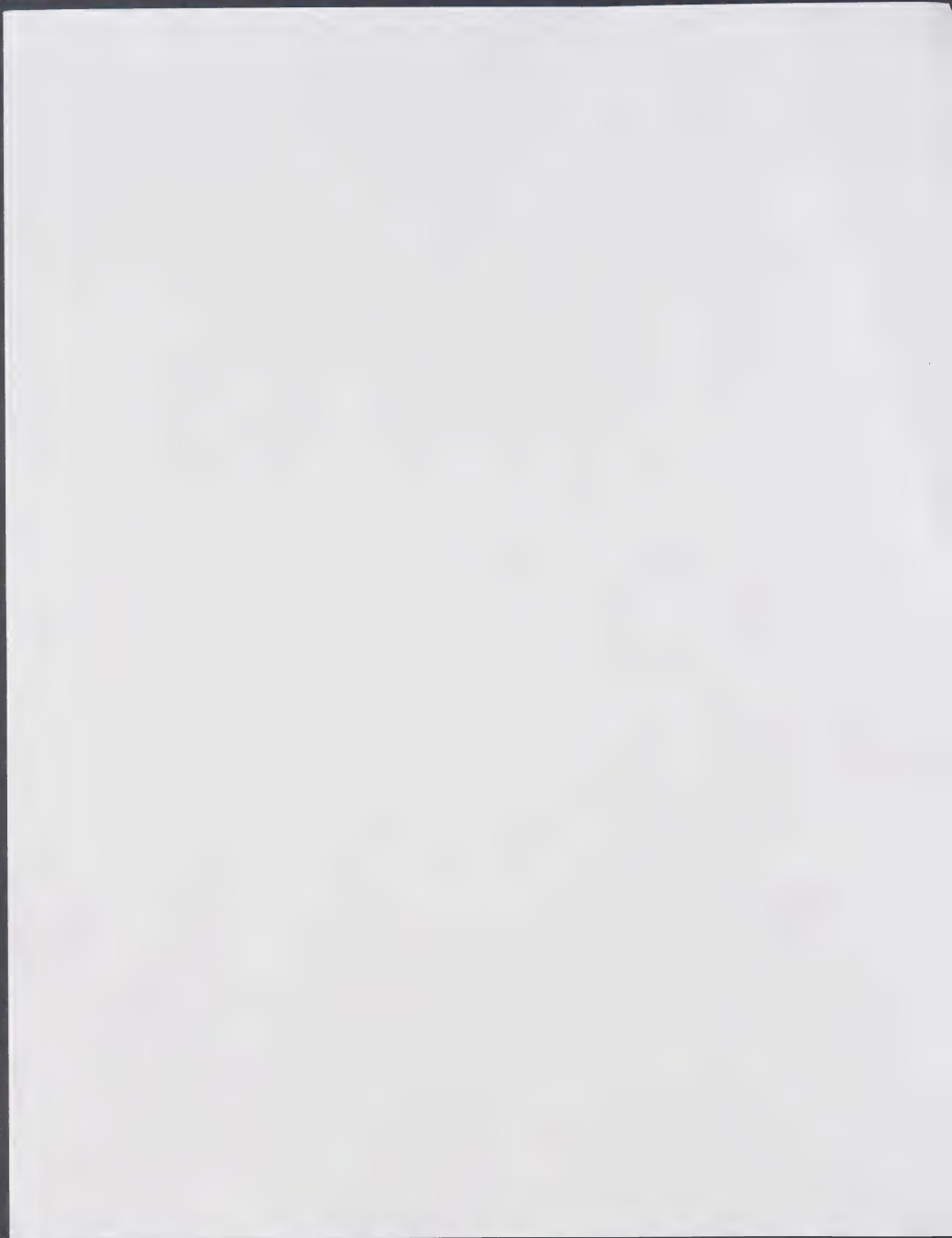
Laminated glass?

Low-reflective glass?

Perspex?

Other?

Continues Overleaf.../



GAILEARAÍ NAÍSIÚNTA NA hÉIREANN



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



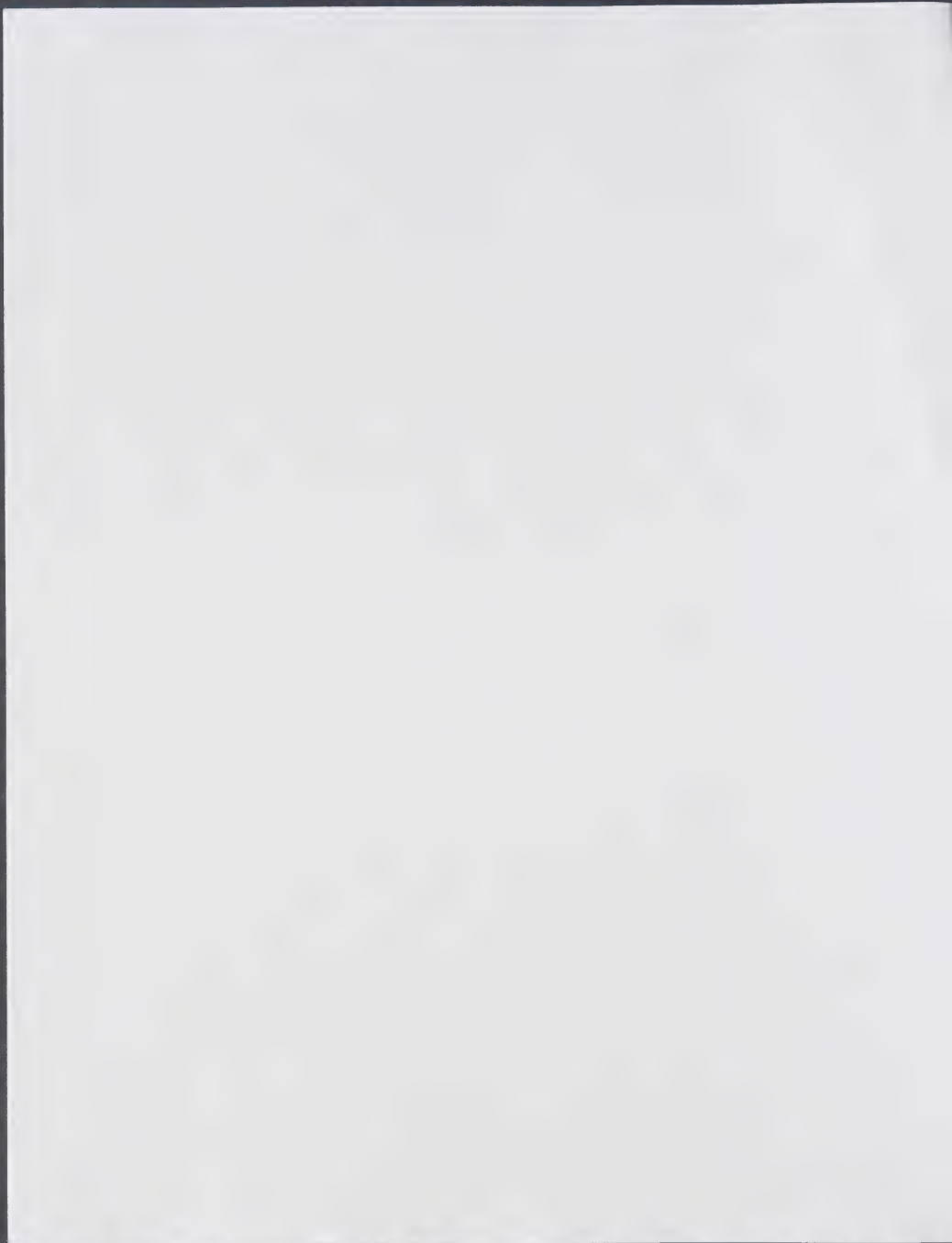
UNDERTAKING TO INDEMNIFY BY THE MINISTER FOR ARTS, SPORT AND
TOURISM, PURSUANT TO PART III OF THE NATIONAL CULTURAL
INSTITUTIONS ACT, 1997

THIS DEED OF INDEMNITY MADE THE DAY OF 2005
BETWEEN THE PERSONS CITED AS LENDER AS LISTED ON ATTACHED
SCHEDULE HEREINAFTER CALLED "THE LENDERS" OF THE FIRST PART

AND THE MINISTER FOR ARTS, SPORT AND TOURISM OF THE SECOND
PART, HEREINAFTER CALLED THE "MINISTER"

Whereas:

- (A) an exhibition known as (hereinafter called "the exhibition") to be held at the
- (B) the Lenders have agreed to make the objects (hereinafter called individually "object" and collectively "objects") available to the (hereinafter called the "Borrower"), for the purposes of the Exhibition;
- (C) the Borrower has requested the Minister to provide indemnification to the Lenders of the objects in respect of any loss of or damage to an object as provided by this Deed of Indemnity;
- (D) the Minister is satisfied that the values which have been placed upon the objects as shown in the Schedule have been agreed between the borrower and the lenders of the objects;

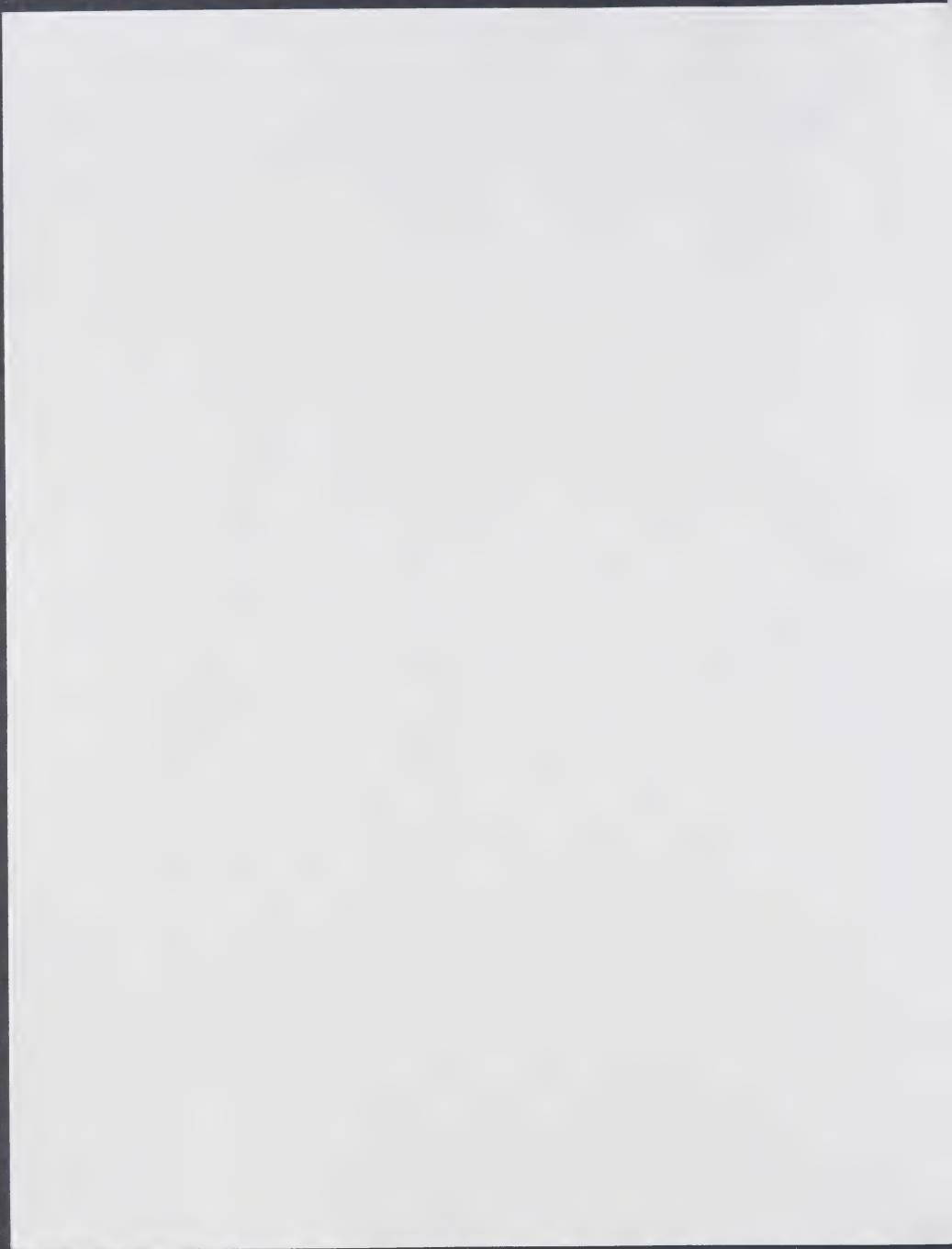


(ii) a sum equal to any reduction in the value of the object after repair from the value of the object as indicated in the relevant Schedule, the amount of the reduction to be agreed between the Lender and the Minister or, in default of agreement, to be determined in accordance with clause 5; and

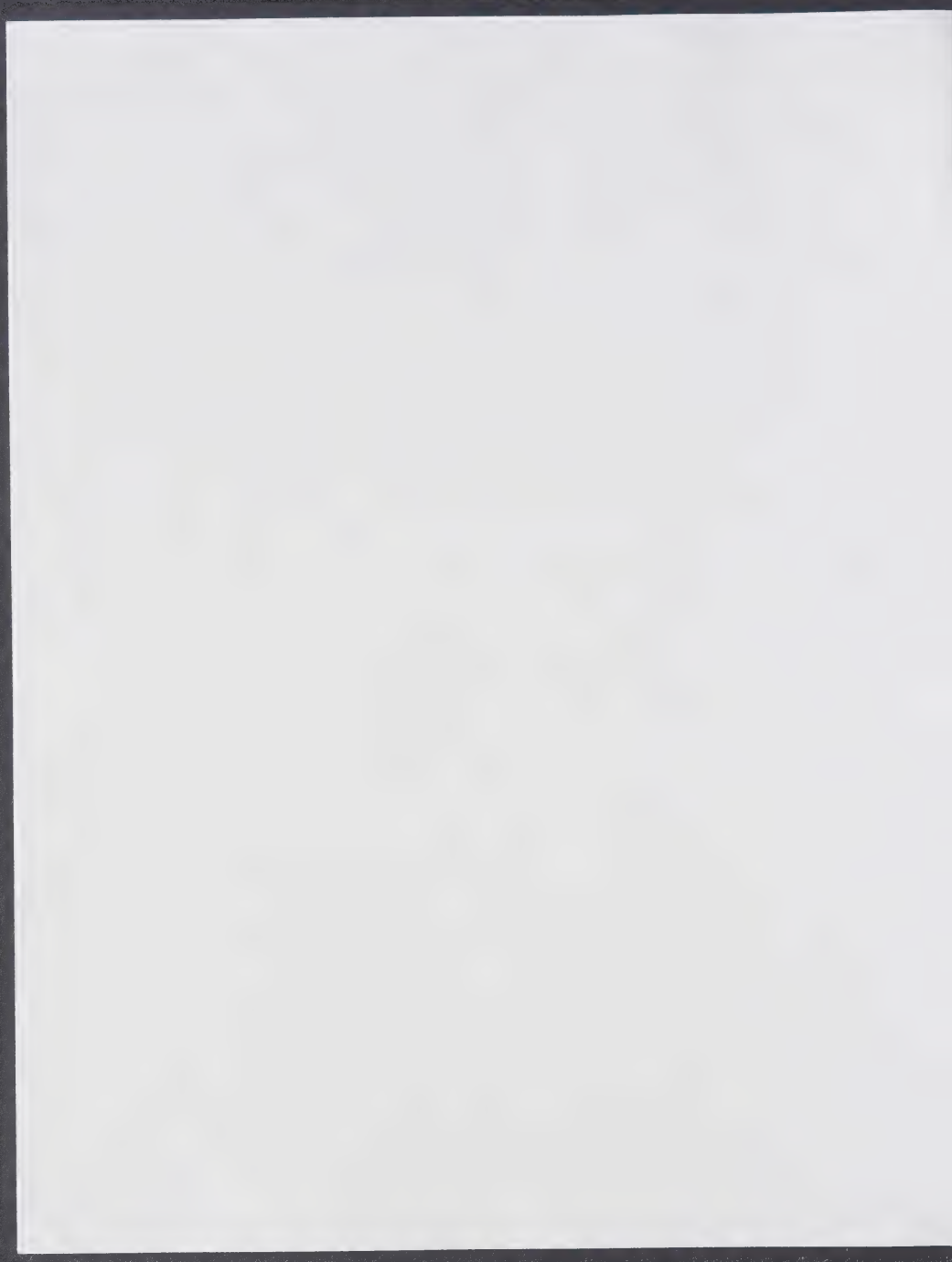
(c) where there has been irreparable damage to an object, by payment of an amount equal to the value of the object indicated in the relevant schedule, less an amount equal to the residual value of the object in its damaged condition.

(2) For the purpose of sub-clause (1), "the relevant period" in relation to an object means the period commencing on the date of execution of this Indemnity or the time when the object is removed from wall, nail or store for the purpose of being transported for the exhibition (whichever is the later), until the expiration of or the time when, following completion of the exhibition, the object is replaced on wall, nail or in store (whichever is the earlier). Claims arising out of the Indemnity shall be submitted to the Minister by the Lender no more than 60 days after the date of expiration.

2. Where by virtue of clause 1 the Minister is required to make compensation to the Lender for the loss of an object, the Minister will not pay compensation unless the Lender undertakes that, if the object is later returned to the possession of the Lender, the Lender will repay to the Minister the amount of the compensation less any amount to which



- (f) the Lender shall give all such assistance and information as the Minister may require, and shall, if so required by the Minister, execute a formal assignment of his rights arising from such loss or damage to the Minister failing which the provisions of this indemnity shall be null and void.
 - (2) This clause does not preclude the exercise of any implied rights of subrogation which may exist.
- 4. The Minister is not liable under this Agreement to the extent that damage to an object is attributable to a defect in the object which existed prior to the date on which the Borrower or its contractors took possession of the object or to the condition of the object prior to that date.
- 5. If the Lender of an object and the Minister fail to agree on a matter concerning the operation of the Indemnity or a question arises concerning the application of the provisions of this Indemnity, including valuations under clause 1, the matter or the question shall be determined for the purposes of this INDEMNITY, by a sole arbitrator nominated by mutual agreement between the Lender and the Minister or in default of such agreement by the President for the time being of the Law Society of Ireland. The decision of such person shall be final and binding on the parties hereto, and not appealable. Such arbitration shall take place in Dublin and be governed by and apply Irish Law.
- 6. If any conflict shall exist between this Indemnity and the Act (including any amendment hereto) or Order made thereunder it is hereby acknowledged between the parties to this Indemnity the said Act and Order shall prevail.



IN WITNESS WHEREOF this Indemnity has been executed
by the (on behalf of the Lenders) and
the Minister for Arts, Sport and Tourism as at the day of
and the year first above written

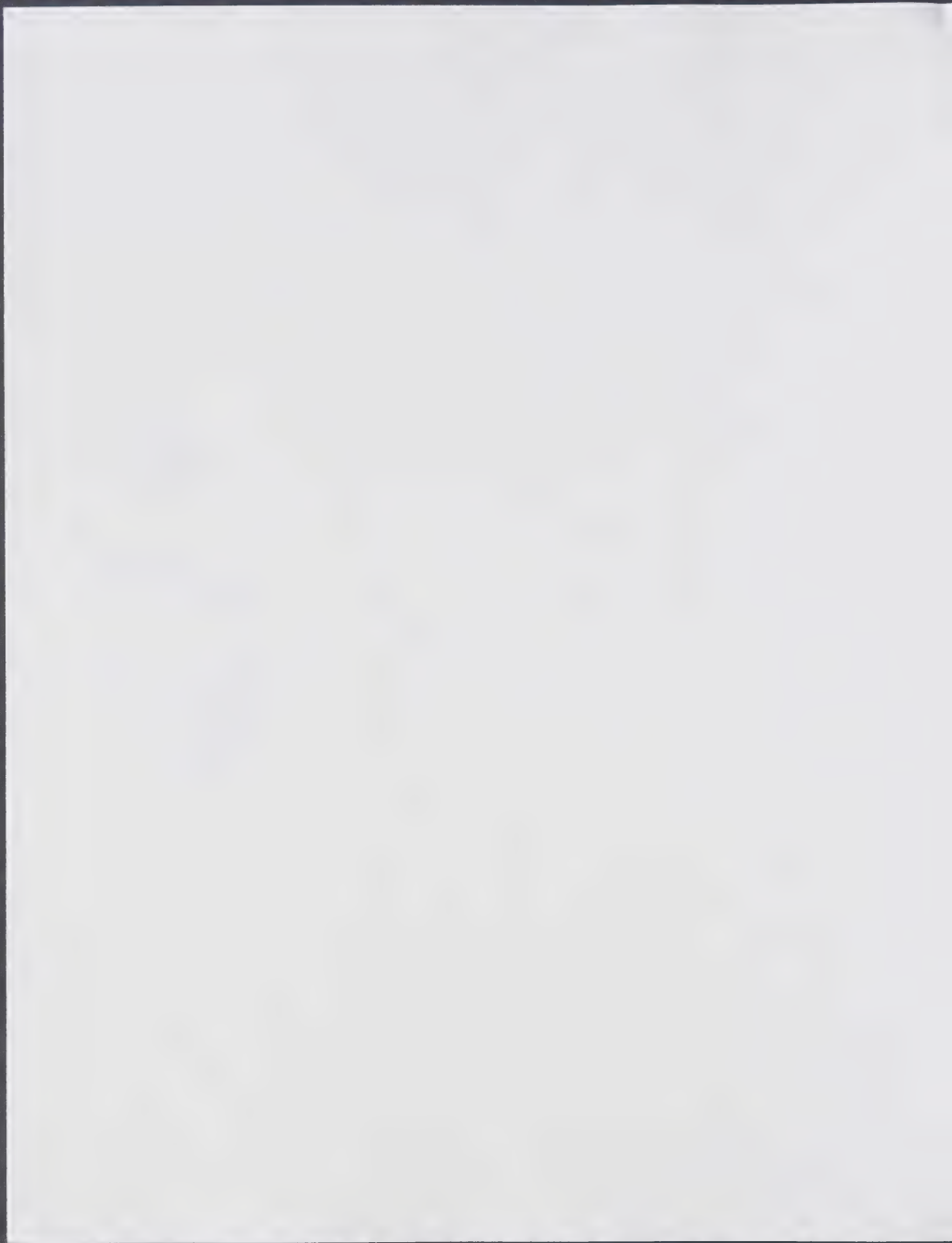
SIGNED and SEALED on behalf of the NAME OF
INSTITUTION

By

In the presence of

Signed on behalf of the Minister
for Arts, Sport and Tourism

by an authorised officer
in the presence of



FAX FROM:

THE BADERS
2A Holmesdale Road
Bexhill-on-Sea
East Sussex TN39 8QE
Tel./Fax: 01424-222223

To:
Fax #:

Date: June 23 05

Hi Ann

Safe! back from 3 fun days in Edinburgh.

Two questions from my fax to you of June 20:

- (1) John's intentions?
- (2) If the Nickels arrive? If not, I'll see

the Joro Room to-morrow.

Thanks for letter with Bank One checks, that touching Dutch letter with £50 etc.

Aldrich England has invited me to give lecture of Aldrich on July 21. For that I would like to use transparency of the photo of Ralph Emmanuel hanging in my office - high up on the left on the wall facing me. Please take it out of the frame, make transparency and mail it to me.

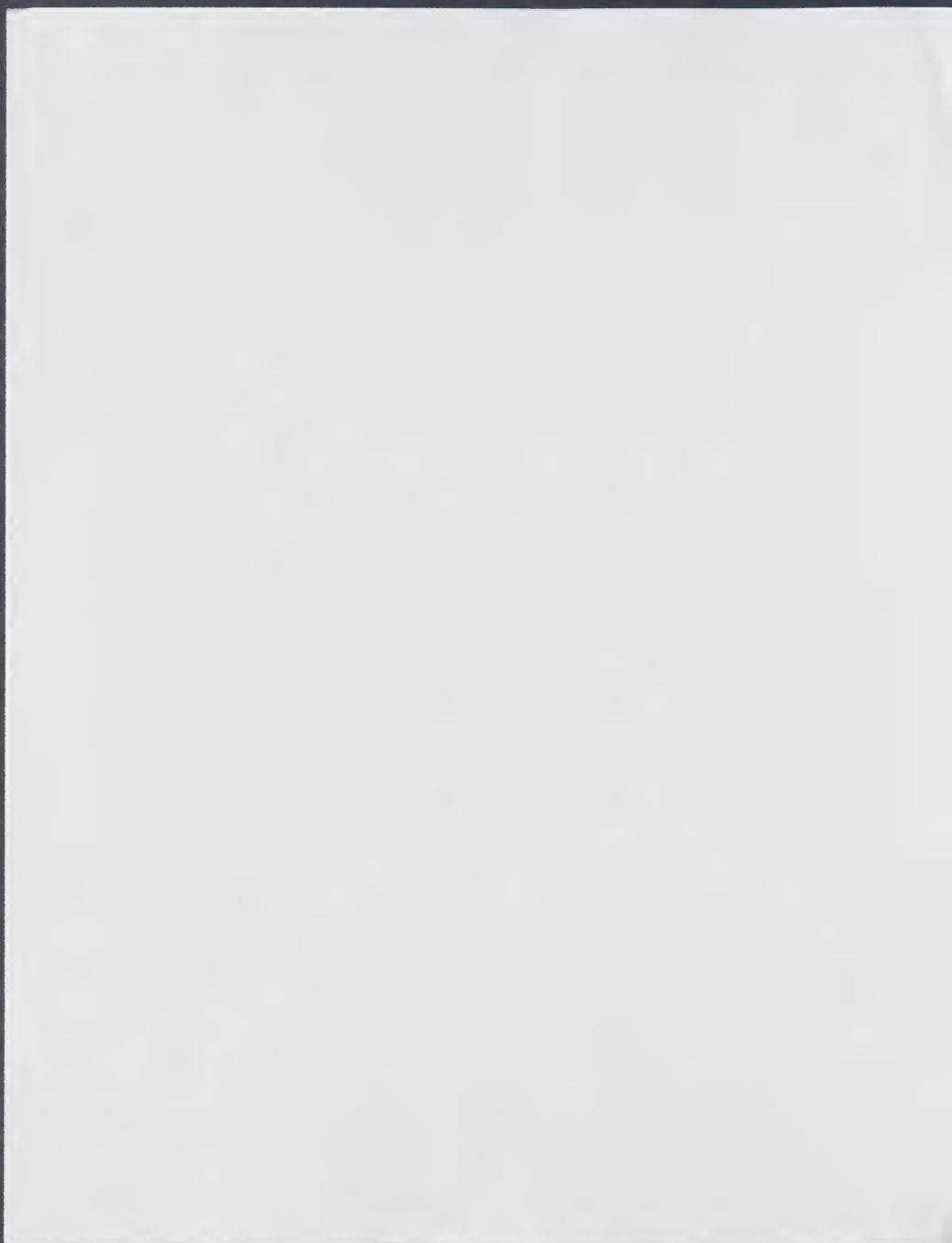
How does the Battle pale look?

I look forward to talking to you to-morrow at 3 pm.

All the best

John

PS Any word from Andy Scholten? He is in the Netherlands.



6 pages

FAX FROM



DR. ALFRED R. BADER
 White Gables
 2A Holmesdale Road
 Bexhill-on-Sea
 East Sussex TN39 3QE
 Telephone/Fax: 0424-22-22-23

A Chemist Helping Chemists

Date: June 24th 05

Page 1 of 2

To: *Hi Ann*

Fax: *Hi Ann*
 Otto tells me that the Mauritshuis is questioning the Rubens - I wonder when they will pay. Let's discuss mechanism if money arrives while you are in N.J.

Please call at 2 pm rather than 3 pm.

Attached is Trovokan credit note for slight damage to 2812. *DHL to deliver TODAY. Tied up in CUSTOMS.*

Re Batele lot 153, please look up Helen McCarby in our 3rd American dictionary. Do you like 142, 190, 293 and what else? *Attached.*

All the best

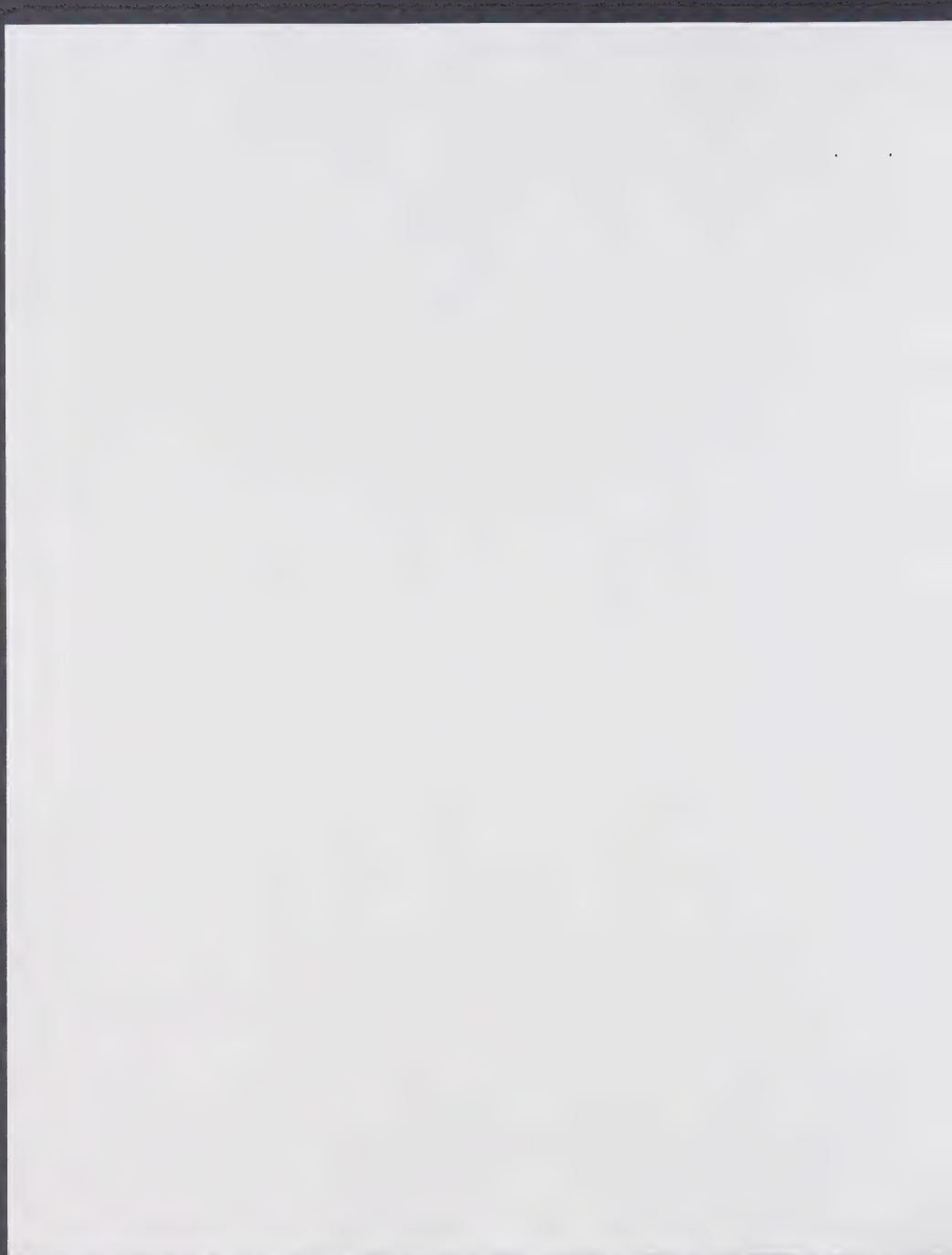
Qua

Helen Kimer McCarby (1884-1927) NYC, HE

Many exhibitions & prizes - one of

"The Philadelphia Ten"

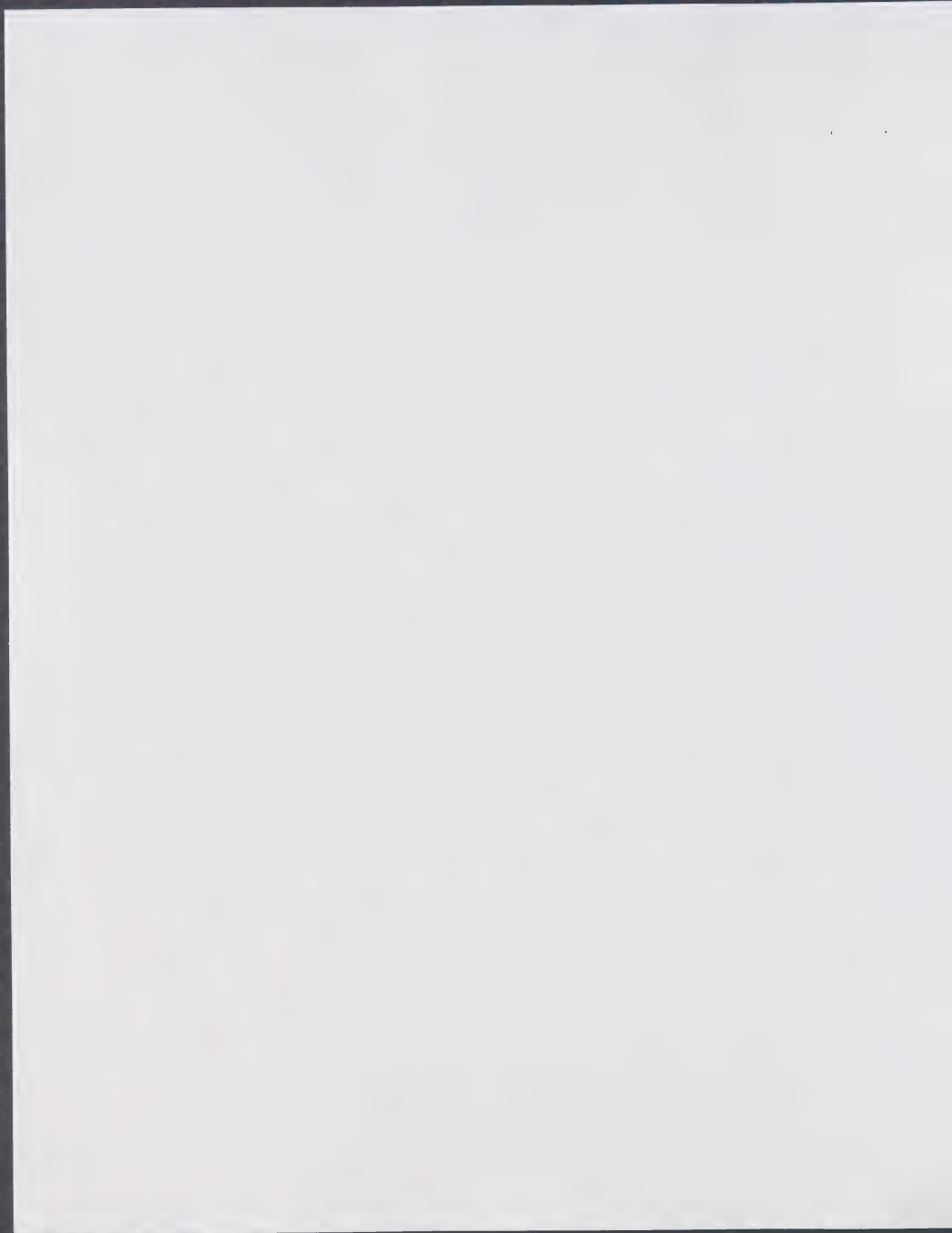
NO AUCTION RECORDS



6/23

Sorte 29th

1	A. Richards, o/B	80-120
60	James Ford Jenks, o/c, 1883	200-300
70	Robert C. Anderson, o/c, HUGO, 1873	500-1000
142	Ernest & Cooke, o/c	200-300
152	Shula Dixon, 2 o/B	100-200
165	A. Harrison, o/B	40-60
190	Ernst Kolbe, o/c	250-350
195	2 lots	200-400
206	DUCKS, 1940, o/P	100-150
259	Osterdyke, o/B Tallinnas	50-60
293	"after Bonbrändt", Sk 633, o/c	100-200
311	N. Stebel, o/c	100-150
315	Art. pale reference books	30-50



SIMON FRASER UNIVERSITY

DR. B. MARIO PINTO
VICE-PRESIDENT, RESEARCH



BURNABY, BRITISH COLUMBIA
CANADA V5A 1S6
Telephone: (604) 291-4152
FAX: (604) 291-4860
e-mail: vpres@sfu.ca

June 15, 2005

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

Fax: 414-277-0709

Dear Alfred:

Re: Lectures in Vancouver

I am pleased to invite you to give the following lectures during your visit to Vancouver from October 5-9.

October 6 at SFU: *Richard Anschutz, Archibald Scott Couper and Josef Loschmidt: A Detective at Work.*

If you are available on October 5, we would also like you to talk on *Chemophobia: Fear for the Future.*

October 8 or 9: Downtown CIC Local Section: *The Adventures of a Chemist Collector.*

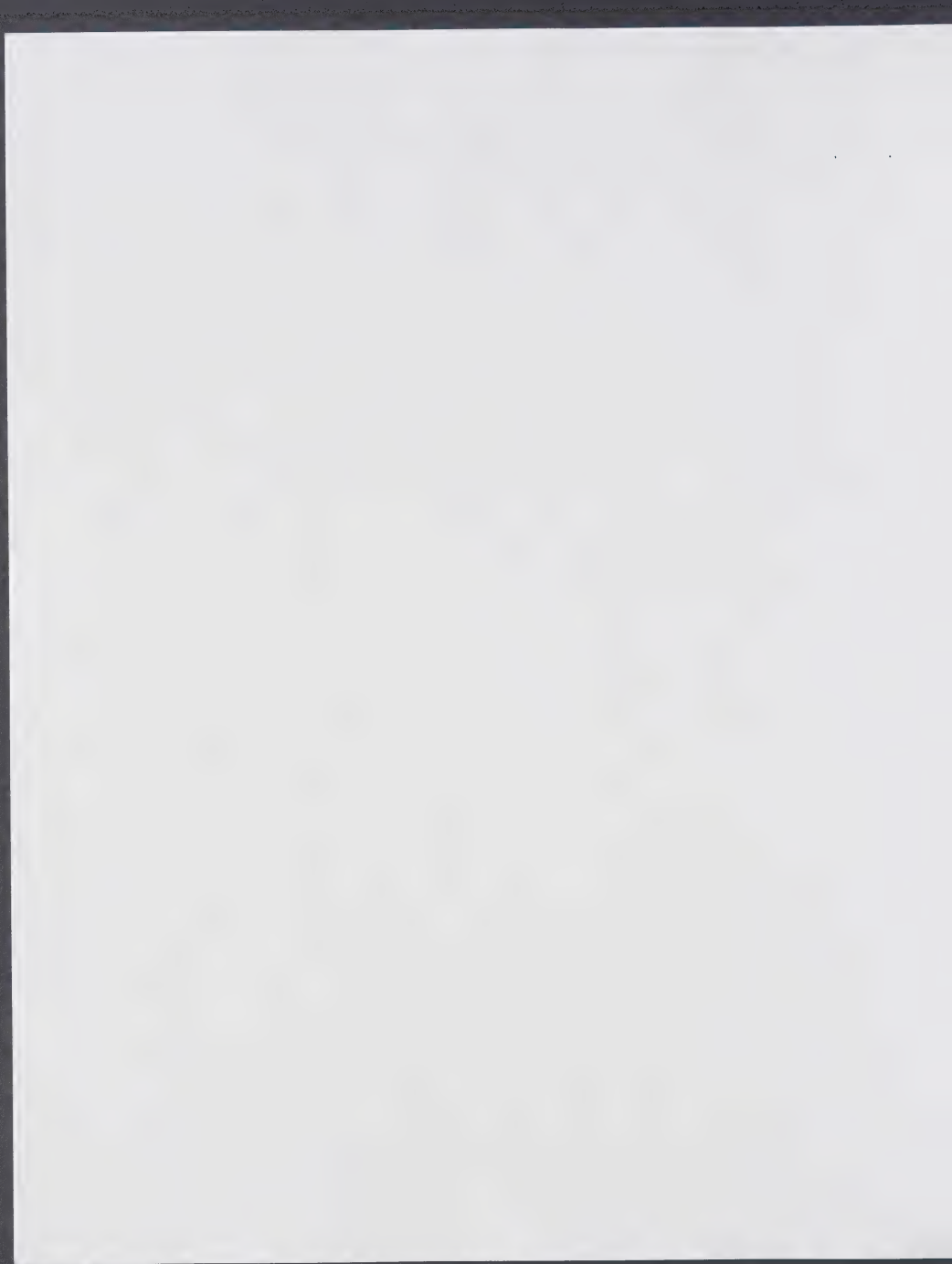
I look forward to hearing from you and to your visit in the Fall.

Best regards,

Yours sincerely,

A handwritten signature in cursive script that reads "Mario".

B. Mario Pinto
Vice-President, Research and
Professor of Chemistry



Following up

Subject: Following up
From: "Emilie Gordenker" <egordenker@nationalgalleries.org>
Date: Tue, 21 Jun 2005 14:42:54 +0100
To: <baderfa@execpc.com>

Dear Dr Bader

Thank you for your visit this morning. I'm sorry I had to rush off, but it was really nice to see you both again.

I managed to catch Tim in the corridor just now and asked him about his opinion on your Flemish painting. He said he does not have an opinion about its attribution, except that it's close to Jordaens but not by him. Shall I send the photographs back to you?

I have sent a message to Axel to let him know about your bringing over the Elsheimer in October. I'm sure it will be fine, but will let you know if there are any problems.

As for your question about whether the Bloemaert was amongst the pictures in the Dutch Gift, I don't have a definite answer for you. The entire contents of the Dutch Gift have not been established for sure, and just because a painting was in the collection of Charles II does not necessarily mean it was part of the Dutch Gift. Denis Mahon's articles were in the Burlington Magazine in 1949 and 1950, but there is no mention of a Bloemaert in those. The most authoritative discussion is, however, in:

Anne-Marie Logan, *The Cabinet of the Brothers Gerard and Jan Reynst* (Amsterdam, Oxford and New York, 1979), pp. 75-86.

Unfortunately, we don't have this in our library, but it should not be too difficult to find.

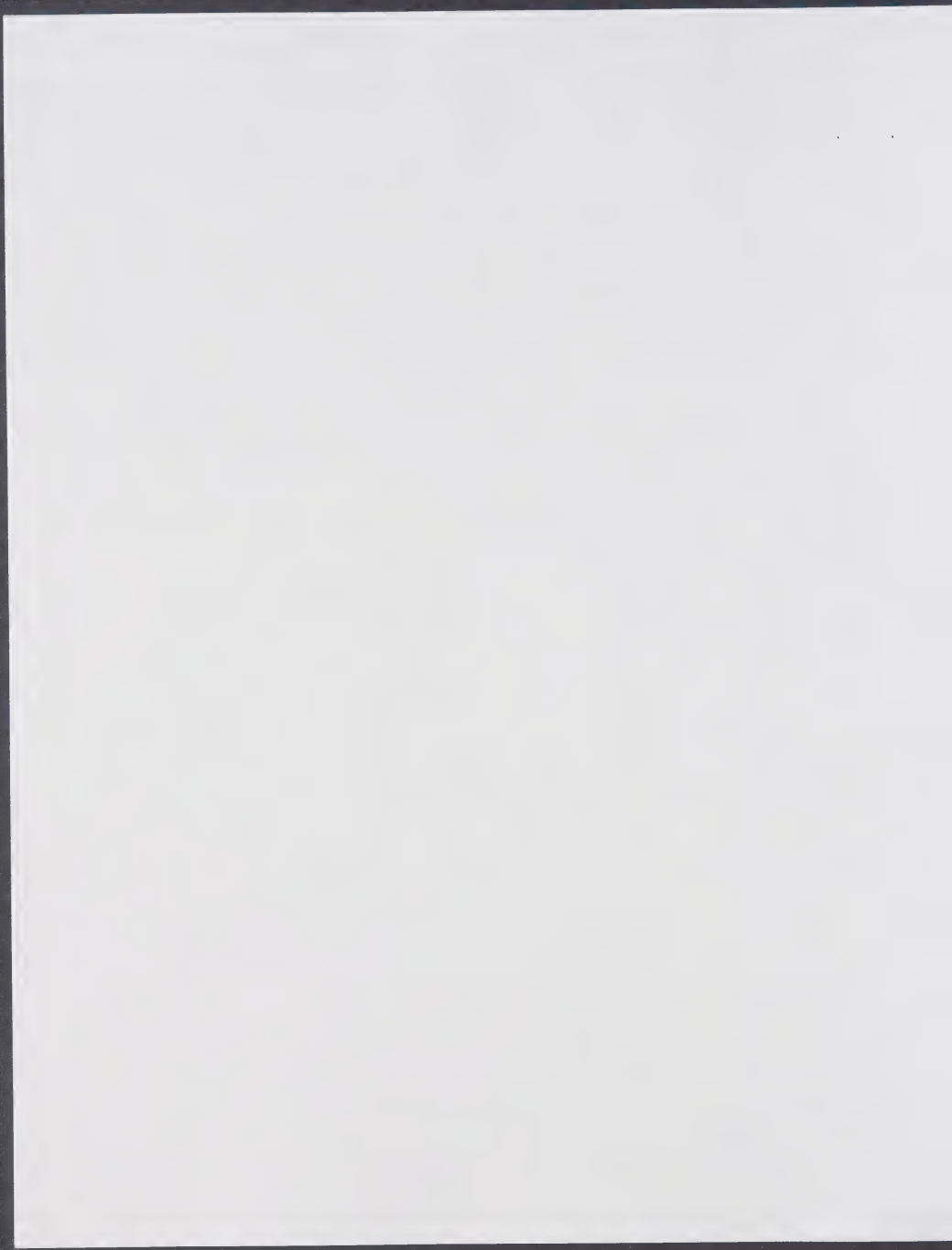
I look forward to hearing more about the *provenance* of your Elsheimer. In the meanwhile, if there's anything else I can do, please do not hesitate to let me know.

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

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)





World MasterCard®

Statement

Card issued by Juniper Bank, Wilmington, DE



JUNIPER BANK
P.O. BOX 13337
PHILADELPHIA, PA 19101-3337



ALFRED R BADER
924 E JUNEAU AVE APT 622
MILWAUKEE WI 53202-6827

M0001007

ACCOUNT NUMBER	5455-2600-3804-9457
MIN PAYMENT DUE	\$76.31
PAYMENT DUE DATE	July 3, 2005
CURRENT BALANCE	\$2,230.60

AMOUNT ENCLOSED

Check for address change.
Complete form on the back.

545526003804945700007631002230607

Please make checks payable to JUNIPER BANK and send with the top portion of the statement in the enclosed envelope.

Account Summary

Questions? Call 1-800-511-1111

Statement Closing Date: June 13, 2005

Account Number	5455-2600-3804-9457	Previous Balance	\$1,128.23
Payment Due Date	July 3, 2005	Payments and Credits	- \$1,128.23
Minimum Payment Due	\$76.31	Purchases	+ \$2,198.29
Revolving Credit Line	\$19,500	Cash Advances	+ \$0.00
Available Revolving Line	\$17,269.40	Balance Transfers/Checks	+ \$0.00
Amount Over Revolving Line	\$0.00	Service Charges	+ \$32.31
Cash Advance Line	\$9,750	Finance Charges	+ \$0.00
Available Cash Line	\$9,750	Current Balance	= \$2,230.60
Past Due Amount	\$0.00		

Customer News

DID YOU KNOW THAT YOUR WORLD MASTERCARD REWARDS PROGRAM OFFERS YOU EVERYTHING FROM VACATIONS TO DONATIONS? IT'S THE SWEETEST REWARD CARD THERE IS - A CARD THAT MAKES YOU FEEL LIKE A KID IN A CANDY STORE. TO LEARN MORE ABOUT YOUR WORLD MASTERCARD REWARDS PROGRAM AND ALL OF ITS SPECIAL FEATURES AND FLEXIBILITY, VISIT WWW.JUNIPER.COM.

PLEASE NOTE: YOUR CURRENT WORLD MASTERCARD BENEFITS WILL BE CHANGING ON SEPTEMBER 1, 2005. AT THAT TIME, AN EXCITING NEW BENEFITS PACKAGE WILL BE ANNOUNCED. UNTIL THAT TIME, YOUR CURRENT WORLD MASTERCARD BENEFITS WILL REMAIN THE SAME.

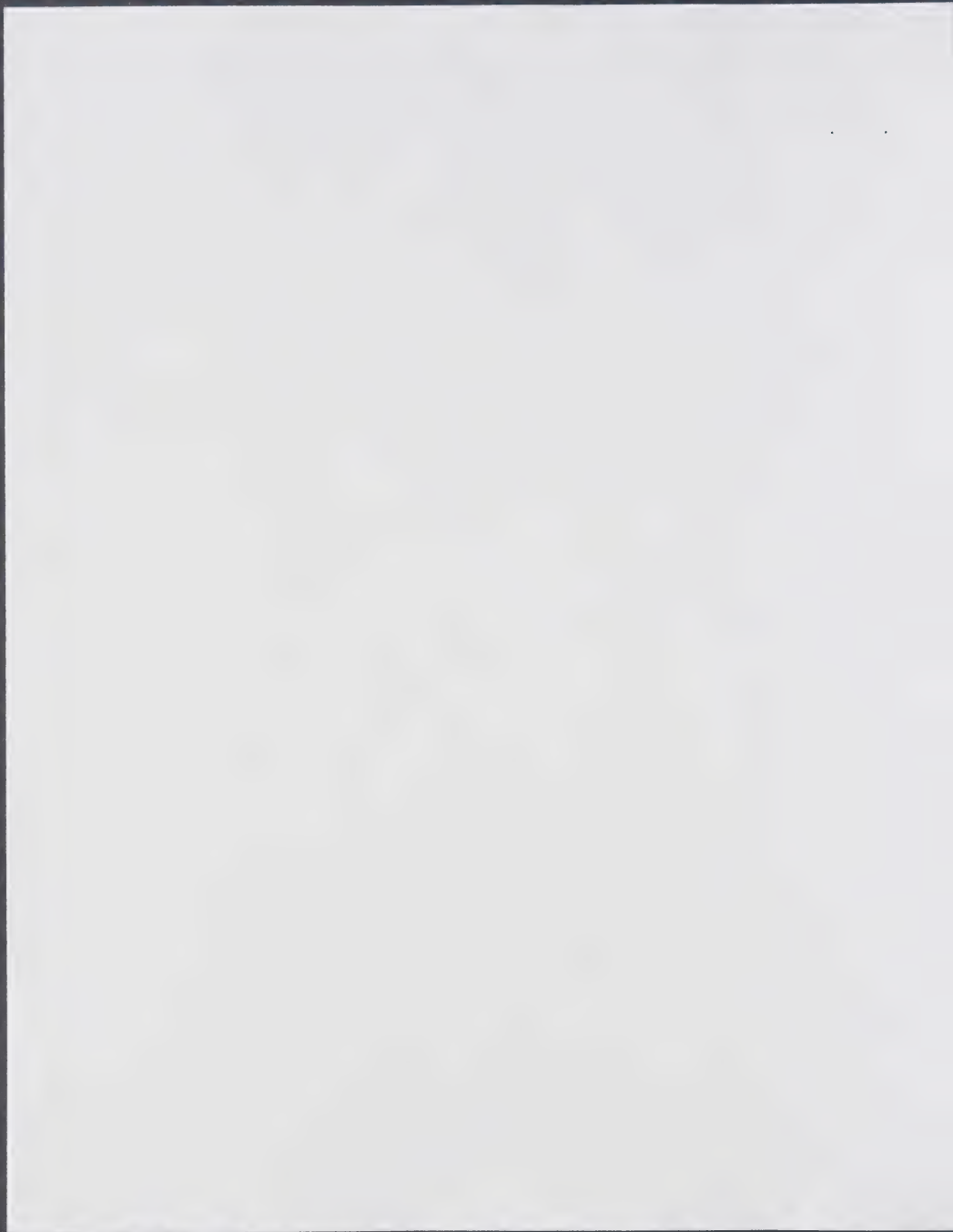
Reward Summary

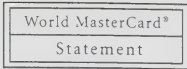
Frequent flyer - 080012822

Miles earned this period	2,199
Bonus Miles	+ 0
Adjustments	+ 0
TOTAL MILES SENT TO MIDWEST AIRLINES	= 2,199

Transaction Activity: 5455-2600-3804-9457 ALFRED R BADER

	Date	Transaction Description	Amount
Payments and Credits	06/01	PAYMENT RECEIVED -- THANK YOU	-\$1,128.23
Purchases	05/13	Microsoft Online Svcs 800-386-5550 WA	\$21.95
	05/14	RIVERBROOK RESTAURANT SHOREWOOD WI	\$41.51
	05/15	BULK CITGO #226 MILWAUKEE WI	\$28.40
	05/16	DELL MARKETING-COMPANY 877-671-3355 TX	\$189.94
	05/17	PAYPAL *BOGAERTSSIE 402 935 7733 CA	\$246.00
	05/19	BULK CITGO #226 MILWAUKEE WI	\$28.27
	05/23	P.S. TRAVEL BEXHILL ON SEGBR	\$62.12
		34.00 GBP @ 0.54733	





Card issued by Juniper Bank, Wilmington, DE

Page 2 of 2

ACCOUNT NUMBER 5455-2600-3804-9457

05/24	FOREIGN COUNTRY FEE		\$1.24
05/21	BRITISH AW12548031431121 RUISLIP	GBR	\$168.28
	92.10 GBP @ 0.54730		
	BADER A.DR	LGW EDI	
	Agency: 91272064	# 1254803	
05/24	FOREIGN COUNTRY FEE		\$3.37
05/21	BRITISH AW12548031431132 RUISLIP	GBR	\$168.28
	92.10 GBP @ 0.54730		
	BADER I.MRS	LGW EDI	
	Agency: 91272064	# 1254803	
05/24	FOREIGN COUNTRY FEE		\$3.37
05/22	ESSO-PEVENSEY S/STN	PEVENSEY GBR	\$53.96
	29.53 GBP @ 0.54726		
05/24	FOREIGN COUNTRY FEE		\$1.08
05/20	SOUTHERN COODEN B	RAIL TICKET GBR	\$73.13
	40.00 GBP @ 0.54697		
05/25	FOREIGN COUNTRY FEE		\$1.46
05/25	ESSO-PEVENSEY S/STN	PEVENSEY GBR	\$47.27
	25.90 GBP @ 0.54792		
05/26	FOREIGN COUNTRY FEE		\$0.95
05/28	SOUTHERN COODEN B	RAIL TICKET GBR	\$27.77
	15.25 GBP @ 0.54915		
05/30	FOREIGN COUNTRY FEE		\$0.56
05/29	NY TIMES SALES	800-698-4637 NY	\$27.36
06/06	ROTH	WIEN AUT	\$246.22
	200.00 EUR @ 0.00000		
06/08	FOREIGN COUNTRY FEE		\$4.92
06/08	AUSTRIA	WIEN AUT	\$767.83
	627.00 EUR @ 0.00000		
06/13	FOREIGN COUNTRY FEE		\$15.36

Finance Charge Summary

	Average Daily Balance	Periodic Rate	Corresponding ANNUAL PERCENTAGE RATE	FINANCE CHARGE
Purchases	\$0.00	0.0411%	14.99%	\$0.00
Balance Transfers/Checks	\$0.00	0.0411%	14.99%	\$0.00
Cash Advance	\$0.00	0.0602%	21.99%	\$0.00

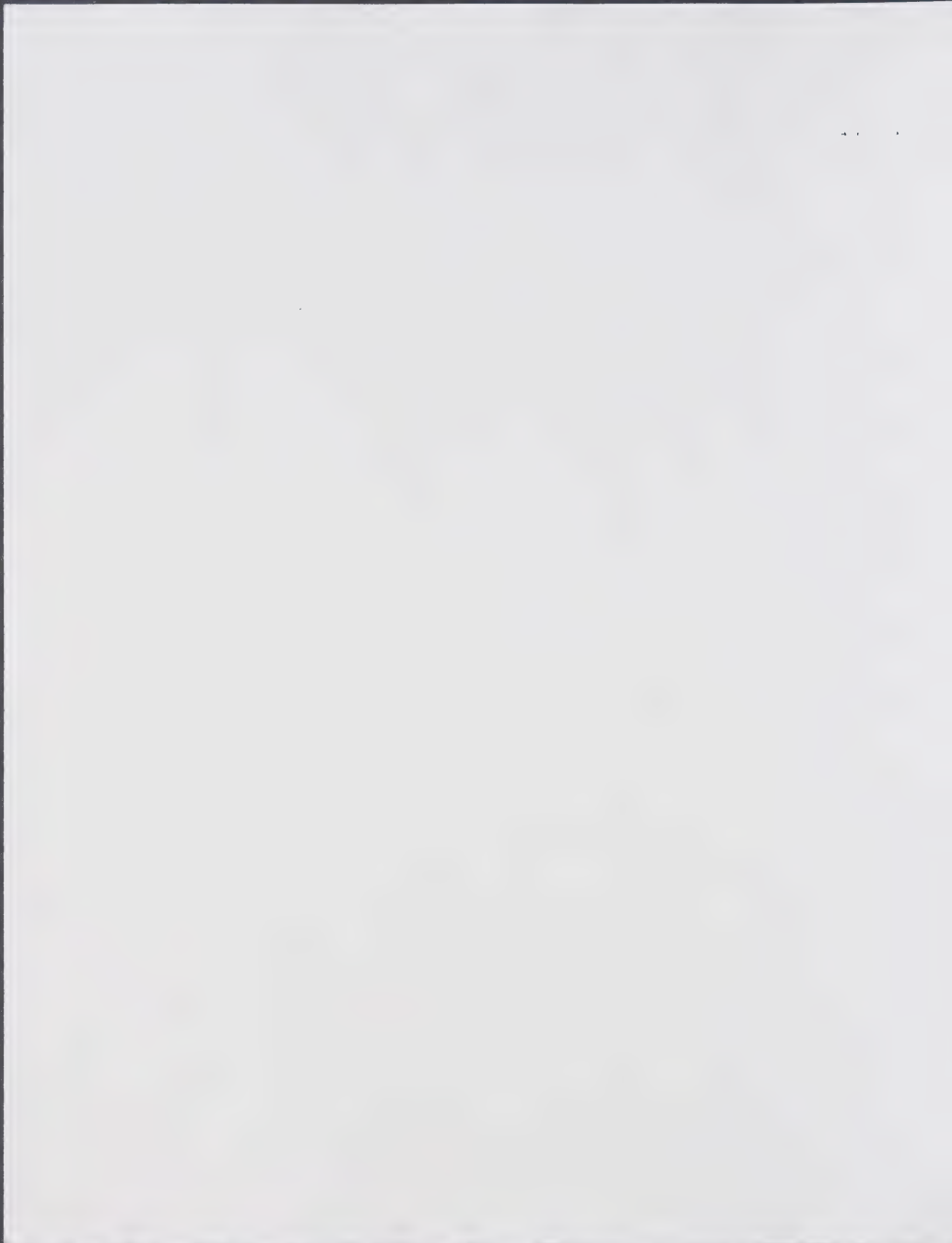
Effective ANNUAL PERCENTAGE RATE: 0.00%

The effective APR represents your total finance charges - including transaction fees such as cash advances and balance transfer fees - expressed as a percentage. The Periodic Rate(s) and corresponding ANNUAL PERCENTAGE RATE(S) may vary. Please see the reverse side for important information.

TRANSMISSION VERIFICATION REPORT

TIME : 06/23/2005 21:53

DATE, TIME	06/23 21:49
FAX NO./NAME	011 44 1424 222223
DURATION	00:03:40
PAGE(S)	06
RESULT	OK
MODE	STANDARD ECM



FAX FROM:

Dr. Alfred Bader CBE
 2A Holmesdale Road
 Bexhill-on-Sea
 East Sussex TN39 3QE
 Tel./Fax: 01424-222223

To:
 Fax #:

Date: June 28 05

Hi Ann:

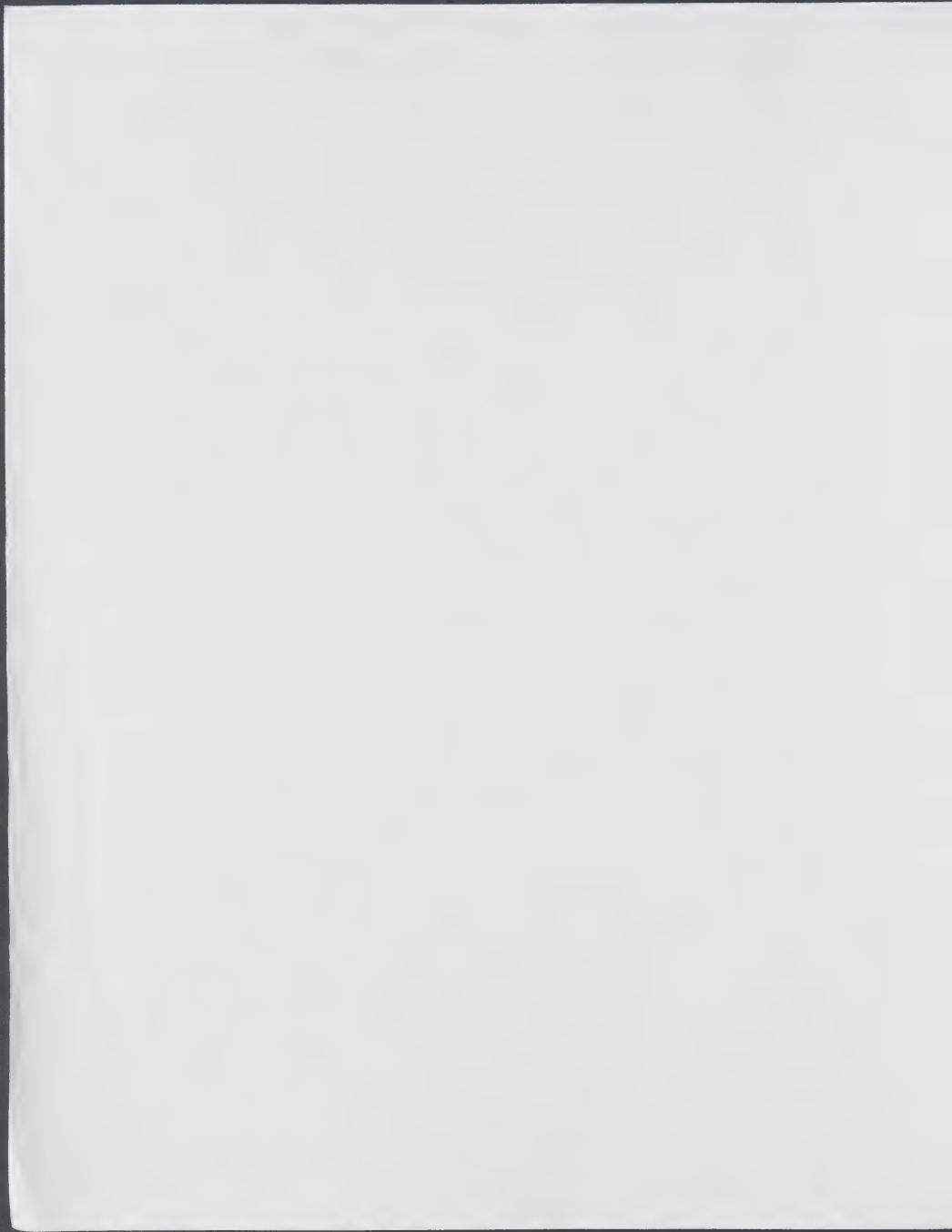
Visited Batele this morning - pale, in very poor - I'll bid a little.

X Please mail (not fax) our autobiography to Dr. Mario Pinto at Pimco House U. in Vancouver. Please check flights on Wed. October 5, Milwaukee - Toronto - Vancouver. What are choices? I am to talk on Aldrich Hall Wednesday evening, on Thursday morning on Lopchmidt & receive Hon. doctorate that afternoon. We would like to return from Vancouver via Toronto to Milwaukee on Tuesday October 11.

Hope your father is stable.

P.S. Also: Friday Vancouver - Comox
 Tuesday: Comox - Vancouver

Give the best
 regards
 Alfred





DEPARTMENT OF ART

Queen's University
Kingston, Ontario, Canada K7L 3N6
Tel 613 533-6166
Fax 613 533-6891

8 July 2005

Dr. Alfred Bader,
2961 N. Shepard Ave.,
Milwaukee, WI 53211

Dear Alfred,

In September last year you very kindly wrote to me, enclosing a cheque for \$10,000 (U.S.) towards the costs of a small international conference at Herstmonceux, of which I was a co-organizer. This letter is intended to provide some closure to that file.

The conference, entitled "Reading Gothic Architecture", took place at the ISC from April 25th to 27th. There were 17 speakers, and the opening key-note address was delivered by Prof. Paul Binski of Cambridge University. You will find enclosed a small version of the conference poster.

The conference was a wonderful opportunity to bring together scholars from Britain and North America, to discuss the latest research on late medieval Gothic architecture in a late medieval Gothic building. The setting could not have been more appropriate, nor more spectacular. I am also pleased to report that the conference proceedings will be published in a volume to be edited by the principal co-organizer, Dr. Matthew Reeve. (Matthew was my Post Doctoral Fellow here at Queen's until 1 January 2005, when he took up a full-time academic position at the University of London.)

With funding contributed by yourself, the Office of Research Services, and the Office of the VP Academic at Queen's, we were able to cover all the costs of meals and accommodation for the speakers, as well as the charges for the rental of the facilities. In addition, a number of the North American speakers received full or partial reimbursement of their air fares to London.

The plan is to publish the conference papers as a volume, and Dr. Reeve has received a contract from Brepols to do so. They have requested that he raise a small subsidy, and our intention is to use the remaining balance of unspent funding (approx. \$4000 Cdn) for that purpose.



On behalf of the Department of Art, may I once again please express my enormous gratitude to you for the generous financial assistance extended to this event.

Should you have any further questions regarding the use of these funds, please do not hesitate to contact me. With that in mind, I should also let you know that my postal address, as of August 1st, will be:

Faculty of Arts and Social Sciences,
Carleton University,
1125 Colonel By Drive,
Ottawa, ON K1S 5B6

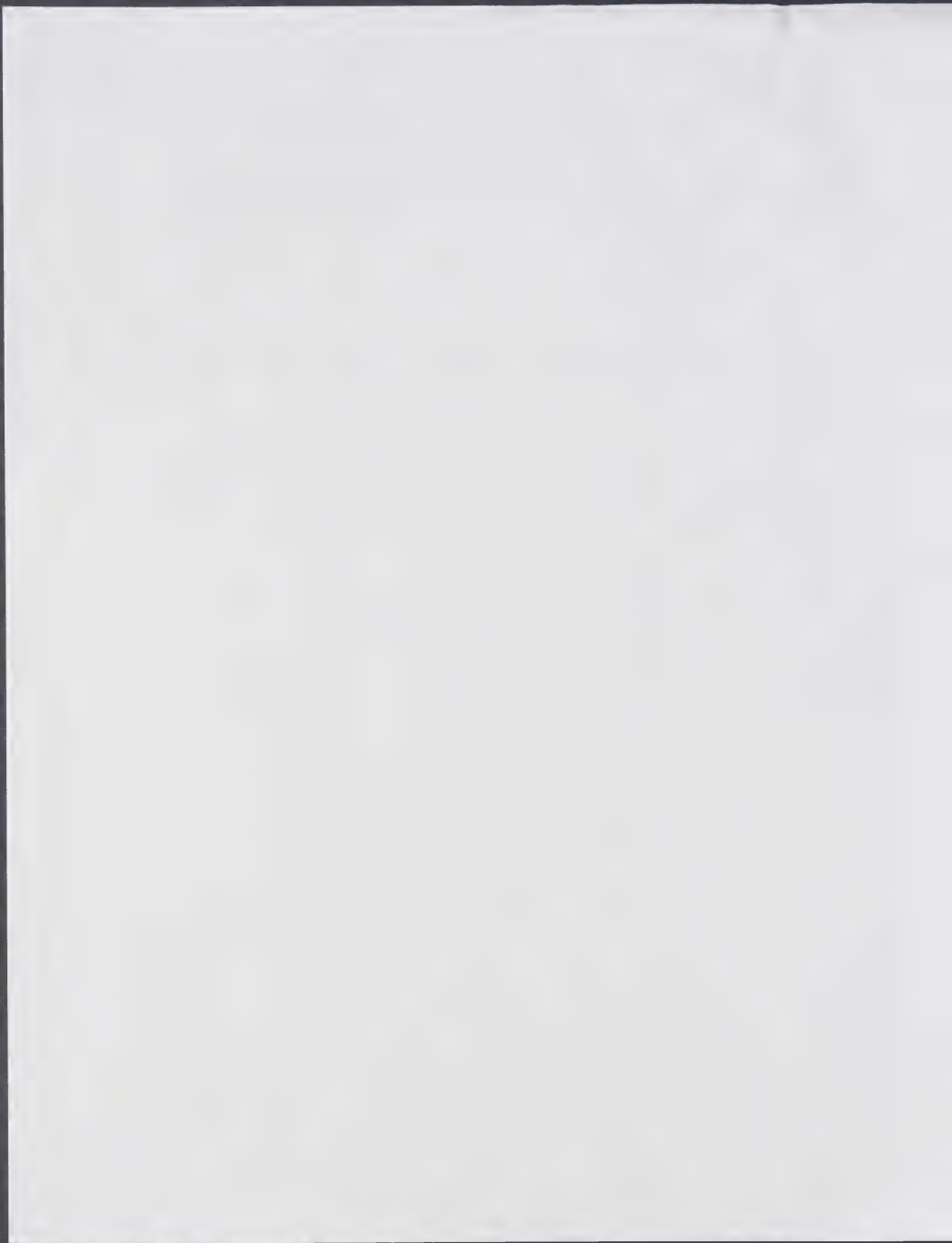
With all my very best wishes, and thanks for all that you have done for the Department of Art during my four years as its Head,

Sincerely,

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "John Osborne".

John Osborne
Professor and Head

cc. Judith Brown



Reading Gothic Architecture

Space, Structure, Ornament



**An international conference to be held at
Queen's University's International Study Centre
at Herstmonceux Castle, April 25-7, 2005**

**Featuring a keynote address by Dr Paul Binski of the
Department of History of Art, Cambridge University**

**Programme and registration details available from Dr Matthew M.
Reeve, Department of History and Visual Cultures, Goldsmith's College,
University of London, New Cross, SE14 6NW m.reeve@gold.ac.uk**

**With generous funding from the Office of Research Services and the Office of the
Vice-Principal Academic at Queen's University, and from Dr Alfred Bader**



Subj: **Fwd: POUR MONSIEUR WHITFIELD**
Date: 7/11/2005 7:45:05 P.M. Eastern Standard Time
From: [Gui Rochat](mailto:Gui.Rochat)
To: baderfa@execpc.com

Dear Alfred,

It may amuse you that I sent this very polite and friendly email to Clovis Whitfield. I did not hear back from him, but frankly his reply now to you that the artist for the Langlois is a minor painter (in whose inventory he says he found it) appears to be disappointing after all the suspense. I feel and Dr. Sylvain Kerspern agrees with me that sooner or later this beautiful and important portrait can be attributed fully and with certainty to one of the remarkable Le Nain brothers.

I tried to find John Elsum's treatise "Epigrams of the More Important Paintings" of 1700 in the Frick and the Metropolitan Museum libraries, but they have no copies of it here. I wonder if Hubert van Baarle has access to it in Holland. The Marie-Anne Logan book recommended by Dr. Gordenker in Edinburgh makes no mention of a Bloemaert 'Lot and Daughters' in any King Charles collections.

The frame for the Langlois portrait is ready and very beautiful.

With kindest best regards,
Gui

Forwarded Message:

Subj: **POUR MONSIEUR WHITFIELD**
Date: 6/30/2005 7:10:29 P.M. Eastern Standard Time
From: [Gui Rochat](mailto:Gui.Rochat)
To: fiheart@whitfieldfiheart.com

Cher Monsieur,

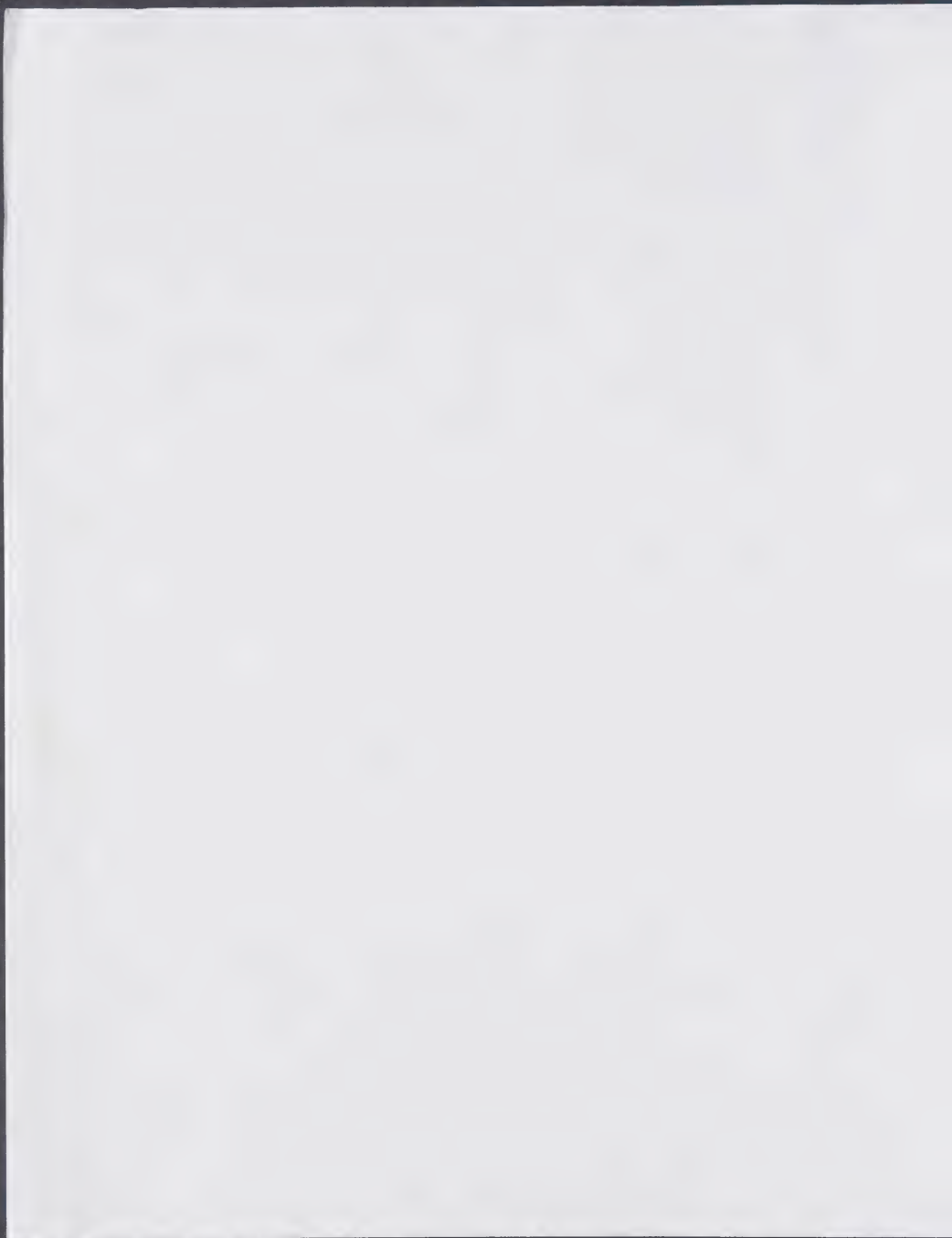
I heard with distress about your temporary contretemps with Dr. Alfred Bader on the Langlois portrait. As I could not myself find any connection to a Northern Italian painter as suggested by Christie's and because of the physiognomy of the middle-aged Langlois (obviously close to the time of the portrayal by van Dyck), I placed the date of this portrait between 1637 after his settlement in new quarters *Aux Colonnes d'Hercule* on the rue Saint Jacques in Paris and some time maybe up to 1640. That necessarily would point to either a foreign or a French artist in Paris so I asked for assistance from Dr. Sylvain Kerspern, author among other publications of exhibition catalogues on Senelle and the Bossuet collection and collaborator to the Poussin colloquium at the Louvre in 1998. I have to admit that we still have not arrived at a satisfactory attribution, though we thought that we should definitely look at the LeNain. The painting is being *mis a la page* by very competent hands as Alfred assures me. I sincerely hope that we may have access at some time to your very valuable knowledge.

With sincerest regards,
Gui Rochat

Gui Rochat, Old Masters
51 MacDougal Street, Suite 185
New York, NY 10012, USA
website: www.frencholdmasters.org
tel 212.427.4141 ext. 238

email: guirochat@aol.com, rochatoldmasters@aol.com

Monday, July 11, 2005 America Online: Gui Rochat



Direct T 020 7312 2416 F 020 7306 0056
jsimon@npg.org.uk

National
Portrait
Gallery

Dr Alfred Bader CBE
2A Holmesdale Road
Bexhill-on-Sea
East Sussex TN39 3QE

11 July 2005

Dear Alfred

Thank you for your letter of 1 July, which was awaiting me on my return from holiday. I have checked our files and can find nothing related to your portrait by Norman Hepple except for the correspondence you had concerning the portrait with a member of Gallery staff, Jill Springall, in 1996. So almost 10 years later we have nothing useful to add, I regret.

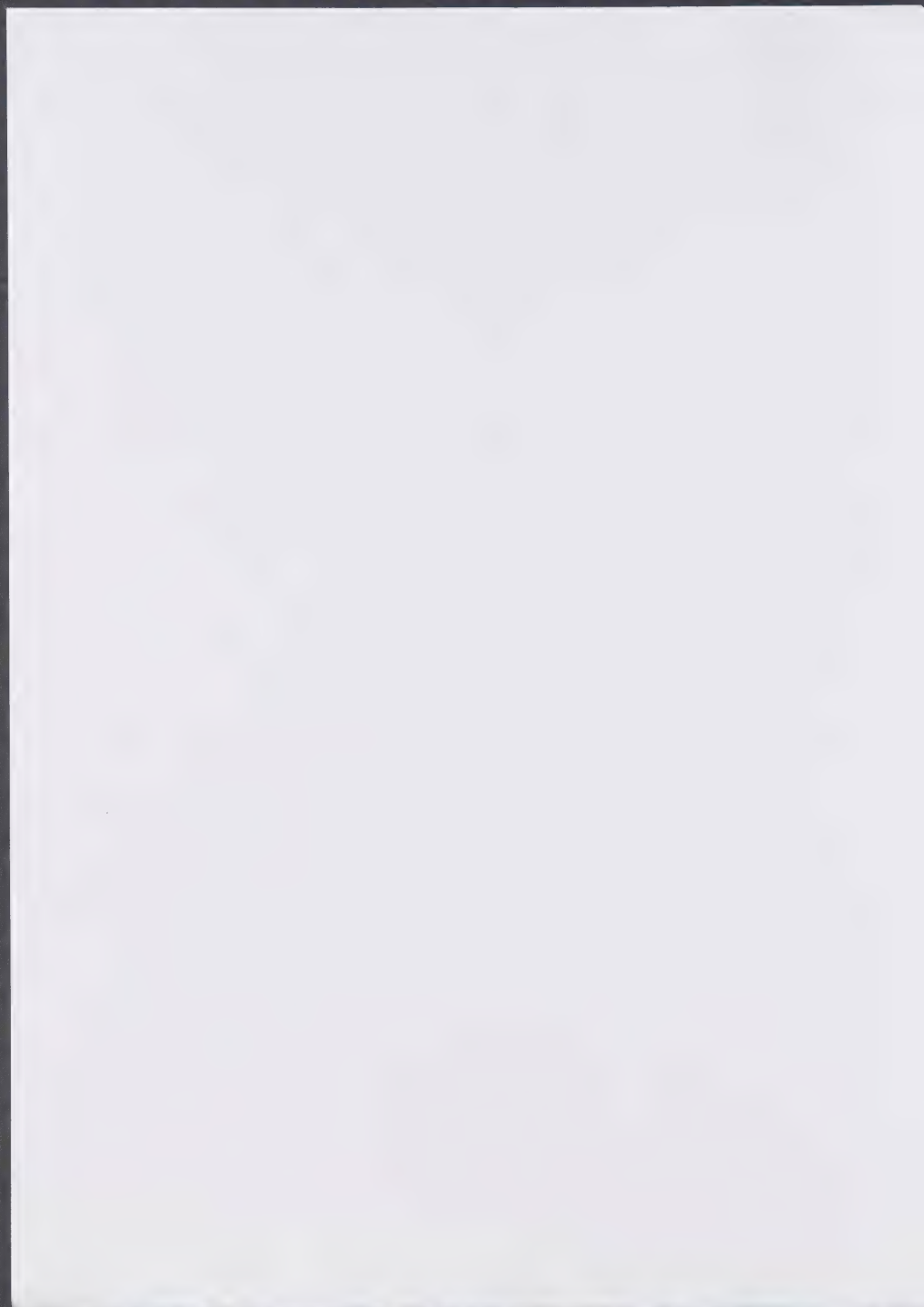
I am sorry to have missed your visit to London but I do hope to have the opportunity of welcoming you back to the Gallery before long.

Yours sincerely

Jacob

Jacob Simon
Chief Curator

it will be v good to
see you and I hope
↓



"Isaac and Rebecca at the well"

Oil on canvas
109 x 118 cm

Literature:

J. W. von Moltke, Arent de Gelder, Dordrecht 1646-1727

Doornapijk : Davaco Publ., 1994, cat.no.7

↑
#7

Zustandsbericht:

Das Gemälde ist wachsdoubliert (wahrscheinlich aus den 1960er oder 70er Jahren). Umlaufend sind die Leinwandkanten auf den Keilrahmen umklebt. Die Doublierung und der Keilrahmen ist sehr stabil. Das Gemälde ist oben und links beschnitten.

Der Firnis ist sehr glänzend (speckig) und relativ dick, wahrscheinlich in mehreren Schichten aufgetragen. Unter der UV-Lampe lassen sich nur marginale Retuschen erkennen (im Hintergrund und an manchen Konturen). Manche Haarsträhnen sind verstärkt worden.

Mit bloßem Auge lassen sich jedoch größere Retuschen, die exzellent ausgeführt wurden, im Gesicht und auf den Händen der Rebecca des Isaac erkennen. Die Malweise ist schön pastos und nicht verputzt. Allerdings sind im Hintergrund in Höhe des rechten Oberarmes der Rebecca einige Farbschichten niedergelegt worden und verputzt (der hellere Schein hinter ihrem Oberarm).

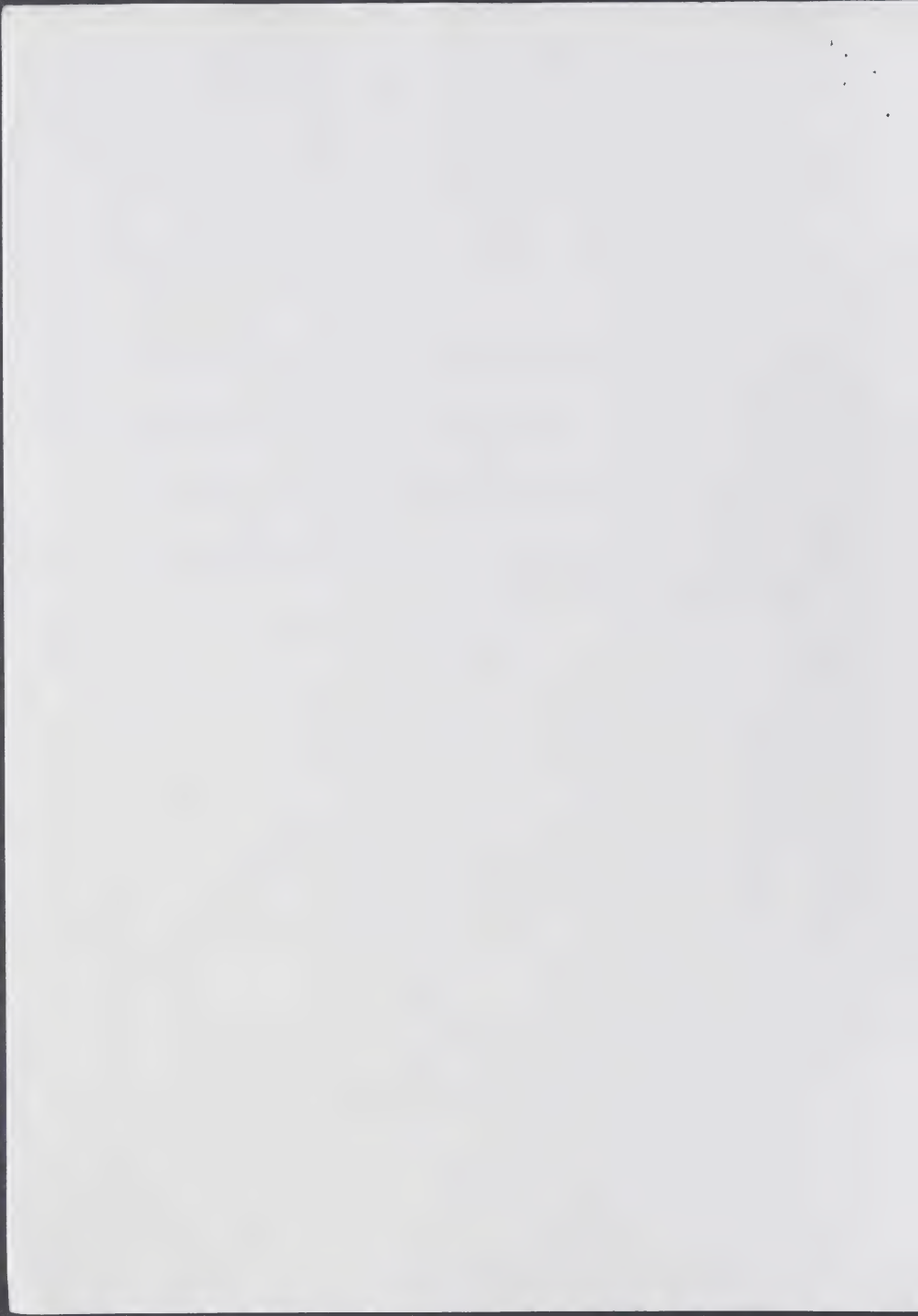
Das Gemälde macht einen guten Gesamteindruck. Eine Restaurierung aus konservatorischen Gründen ist nicht nötig. Das Gemälde kann so belassen werden. Eine ästhetische Restaurierung wäre möglich, aber sehr aufwändig (i.e. die Firnisabnahme und die Beseitigung alter Retuschen).

Bonnie Junga

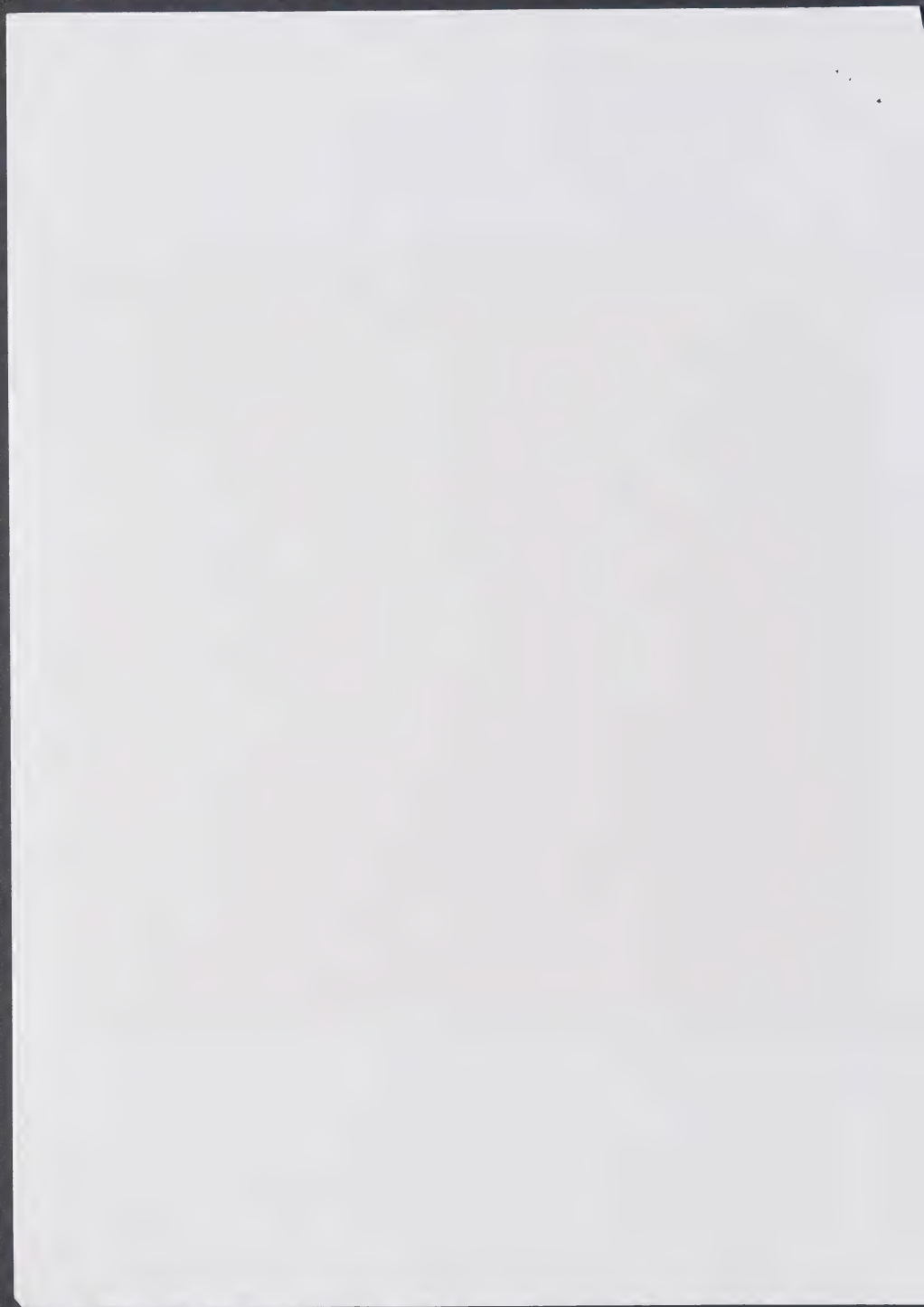
49 32 11 34 0000

To Dr. David de Witt

fax 001613 533 6765













DR. ALFRED BADER CBE
2A Holmesdale Road
Bexhill-on-Sea
East Sussex TN39 3QE
England
Phone/Fax: 01424-222223

"A Chemist Helping Chemists"

Aug. 1 85

Prof. Dr. Ernst van de Walle

by fax 0031 20 525 4736

Dear Ernst.

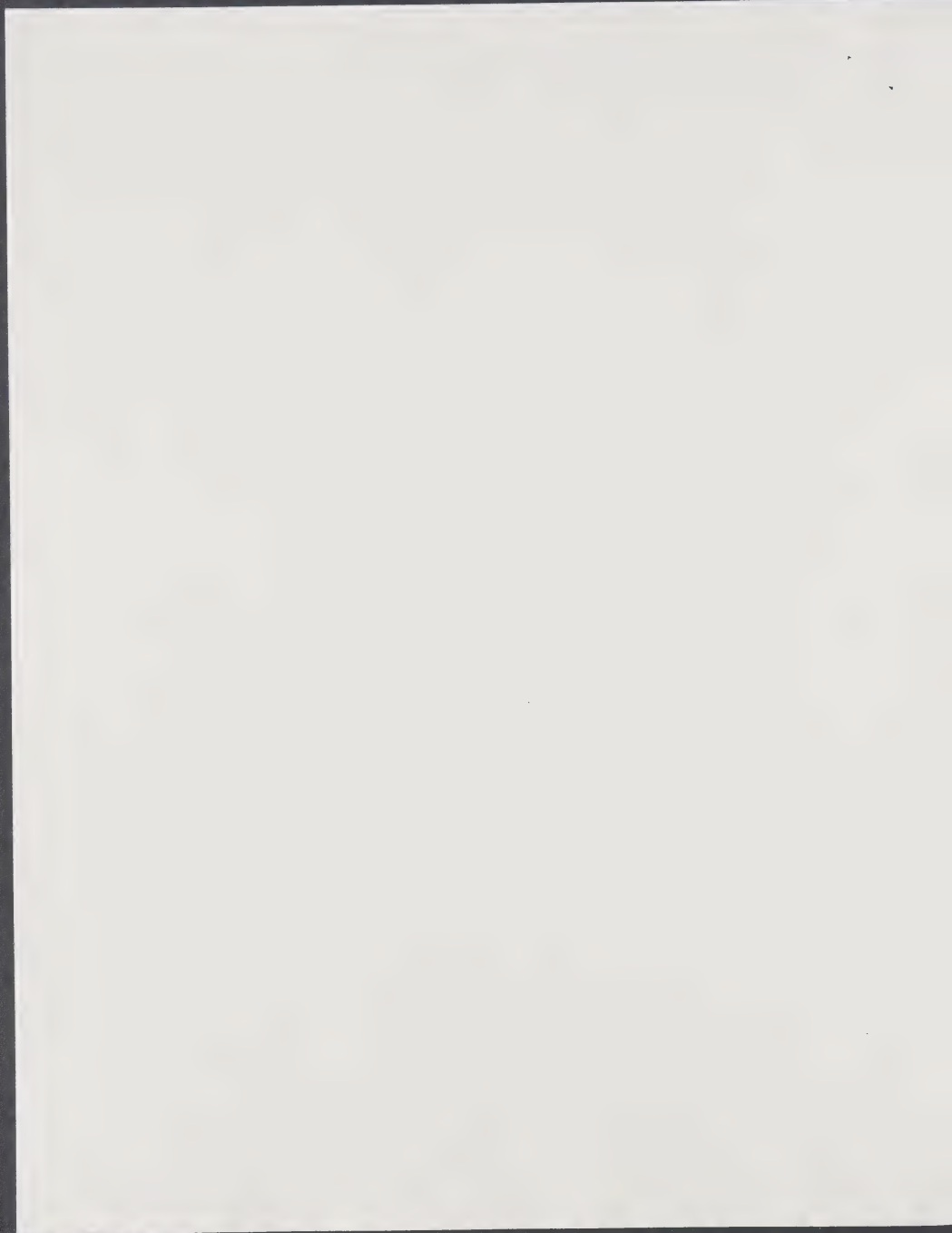
I am rather concerned because I have not received the paperwork from the R-Sense for the lump of Bexhill 261 and 295A.

David de Wit is coming to Milwaukee on August 5 and plans to hand-carry both paintings to Amsterdam, leaving Chicago on August 2.

David and I are returning to Milwaukee tomorrow, August 2.

Best wishes

Alfred



Gui Rochat
51 MacDougal Street, suite 185
New York, NY 10012, USA
tel/fax 1.212.228.1398
website: www.frencholdmasters.org
email: Rochatoldmasters@aol.com
Membre Société de l'Histoire de l'Art français

To Dr. Alfred Bader
by fax 1.414.277.0709

August 3, 2005

Dear Alfred,

This is totally fascinating. This is our painting by Bilbert, i.e. Bloemaert.

Who is the David who sent this to you ? And from which manuscript does it come ?

All best,





STICHTING FOUNDATION REMBRANDT RESEARCH PROJECT

c/o Kunsthistorisch Instituut, Herengracht 286, NL 1016 BX Amsterdam,
tel 020-3253048; fax 020-5254736, e-mail rrp-fgw@uva.nl

TELEFAX

TO: Dr. Alfred Bader

ATTN:

FAX NR: 0044 1424 222223

FROM: LIDEKE PEESE BINKHORST

DATE: 3-8-05

FAX NR: +31.20.525 4736 TELEPHONE NR: +31.20.525 3048 E-MAIL: rrp-fgw@uva.nl

NUMBER OF PAGES: 1 (INCL. THIS PAGE)

Dear Mr. Bader,

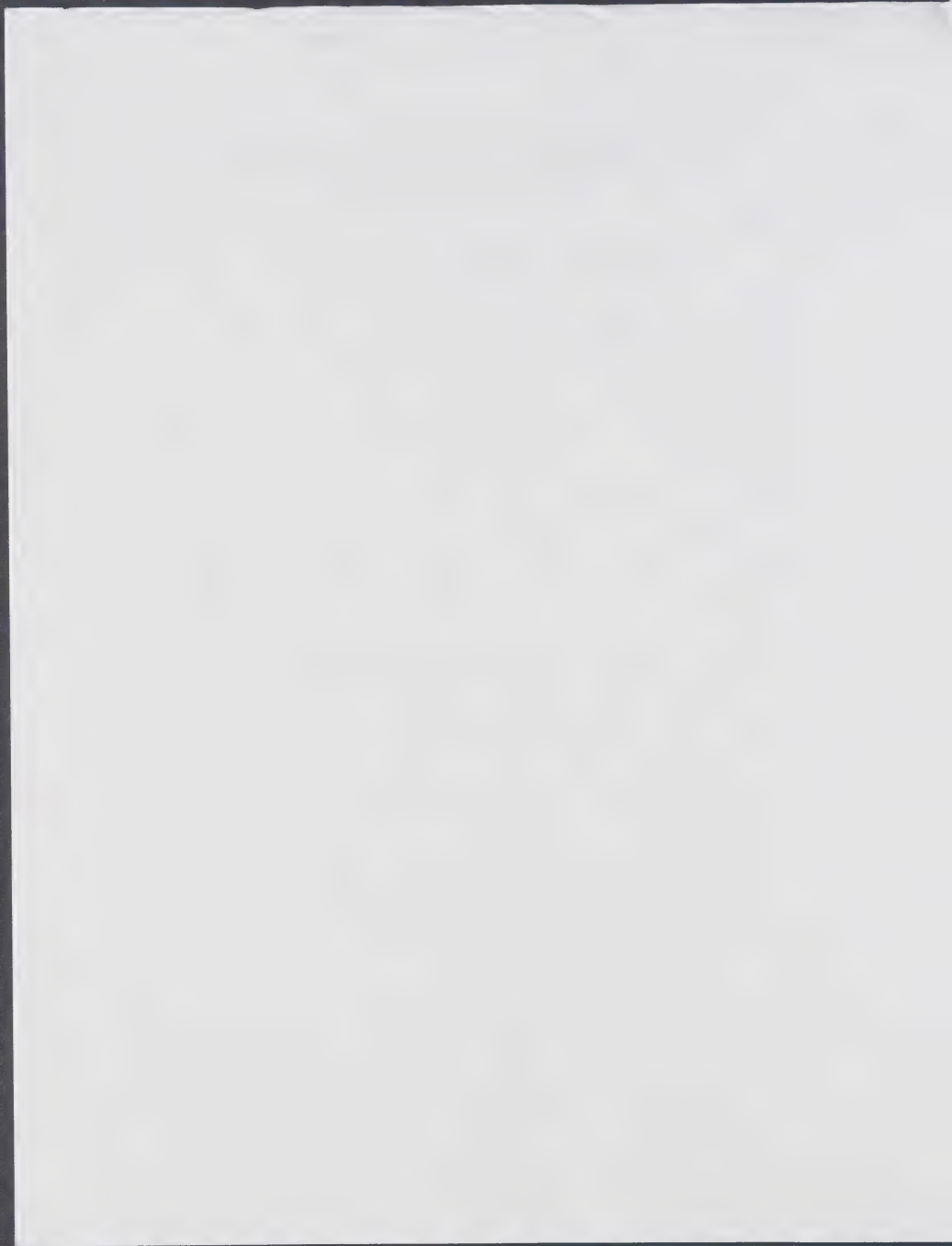
Ernst van de Wetering is on holiday
and returning only next week around
the 9th.

I have forwarded your fax from August 1
to Ed de Heer and Bob v. a. Bogaert
from the Rembrandt-lin's.

They are not in today, so I will
phone them tomorrow asking them
to contact you.

With best wishes and hoping to see
you some time in Amsterdam?

Lidike Peese Binkhorst



RE: Several

Subject: RE: Several
From: "Otto Naumann" <otto@dutchpaintings.com>
Date: Thu, 11 Aug 2005 12:52:41 -0400
To: "Alfred Bader Fine Arts" <baderfa@execpc.com>

According to Liz, we have had the Droste for less than a year. Are you counting the many months it took for restoration? I'd like to keep it here through the January sales.
I sent the transparency to David de Witt.

Otto Naumann
Otto Naumann, Ltd.
22 East 80th Street
New York, NY 10021
Tel. 1 (212) 734-4443
Fax.1 (212) 535-0617
Mob. 1 (914) 320-7523
Email on the run: Otto1@tmo.blackberry.net

From: Alfred Bader Fine Arts [mailto:baderfa@execpc.com]
Sent: Monday, August 08, 2005 2:56 PM
To: Otto
Subject: Several

Dear Otto,

David de Witt is visiting us until tomorrow when he leaves with Br. 261 and 295a which Ernst wants for an exhibition in the Rembrandthuis. The museum has now persuaded the insurance company to insure against terrorism also.

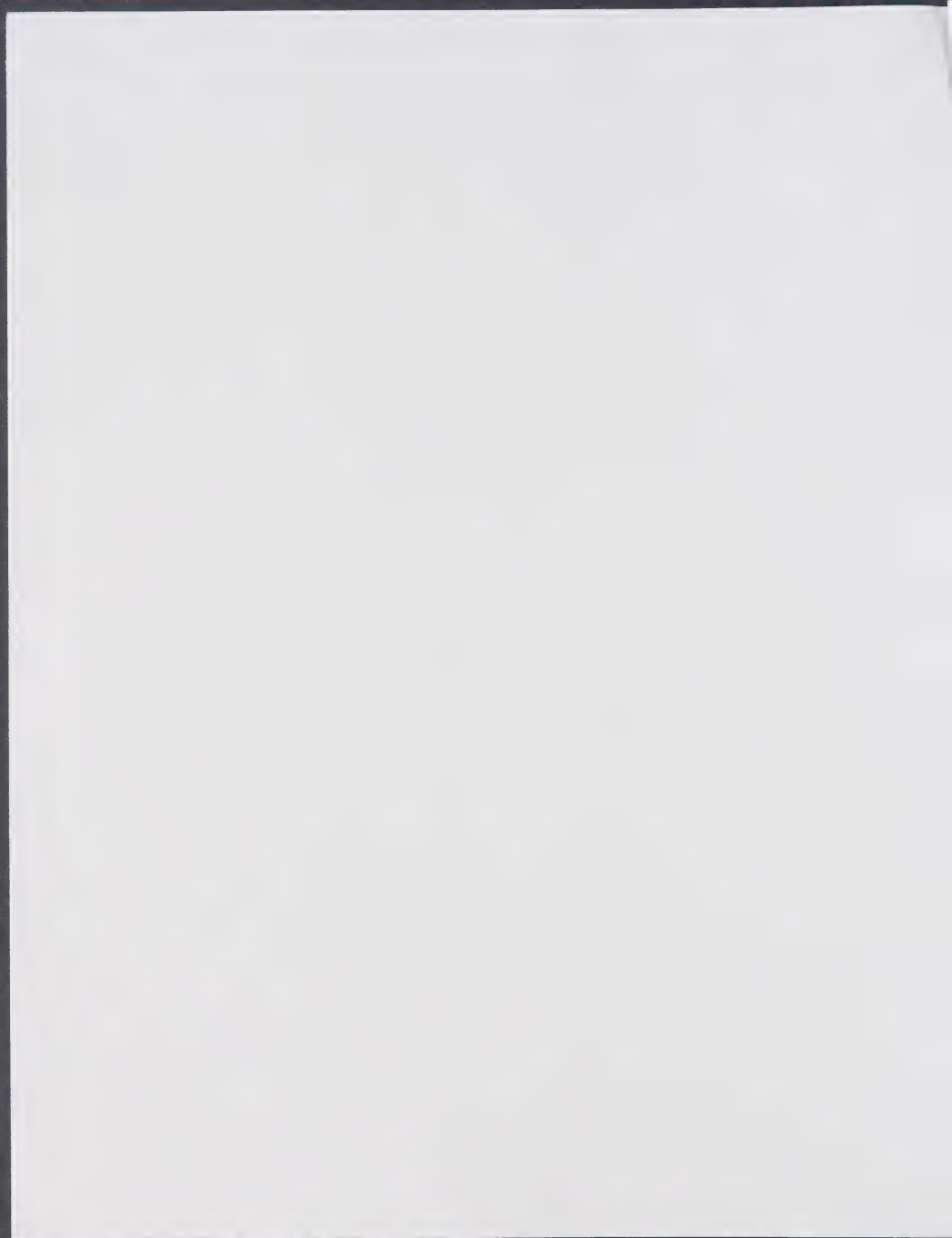
David de Witt has asked me whether you could supply a photograph, black and white or color, of the *Man Surprised*, (which relates to the first painting which I ever bought) which you sold to Bert van Deun. David would like to have this for a catalog of the Queen's and Bader collection on which he is working very diligently.

What is the interest in the Droste? If it has not sold by the end of the month please ship it to me.

David and I talked at length to Bob van den Boogert, the Curator at the Rembrandthuis, not just about the delivery on the two sketches but also about the *Minerva*. He told me that both he and the director as well as the Chairman of the Board are very optimistic and plan to have a major campaign to raise the funds.

With best wishes as always,
Alfred

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



Dear Otto,

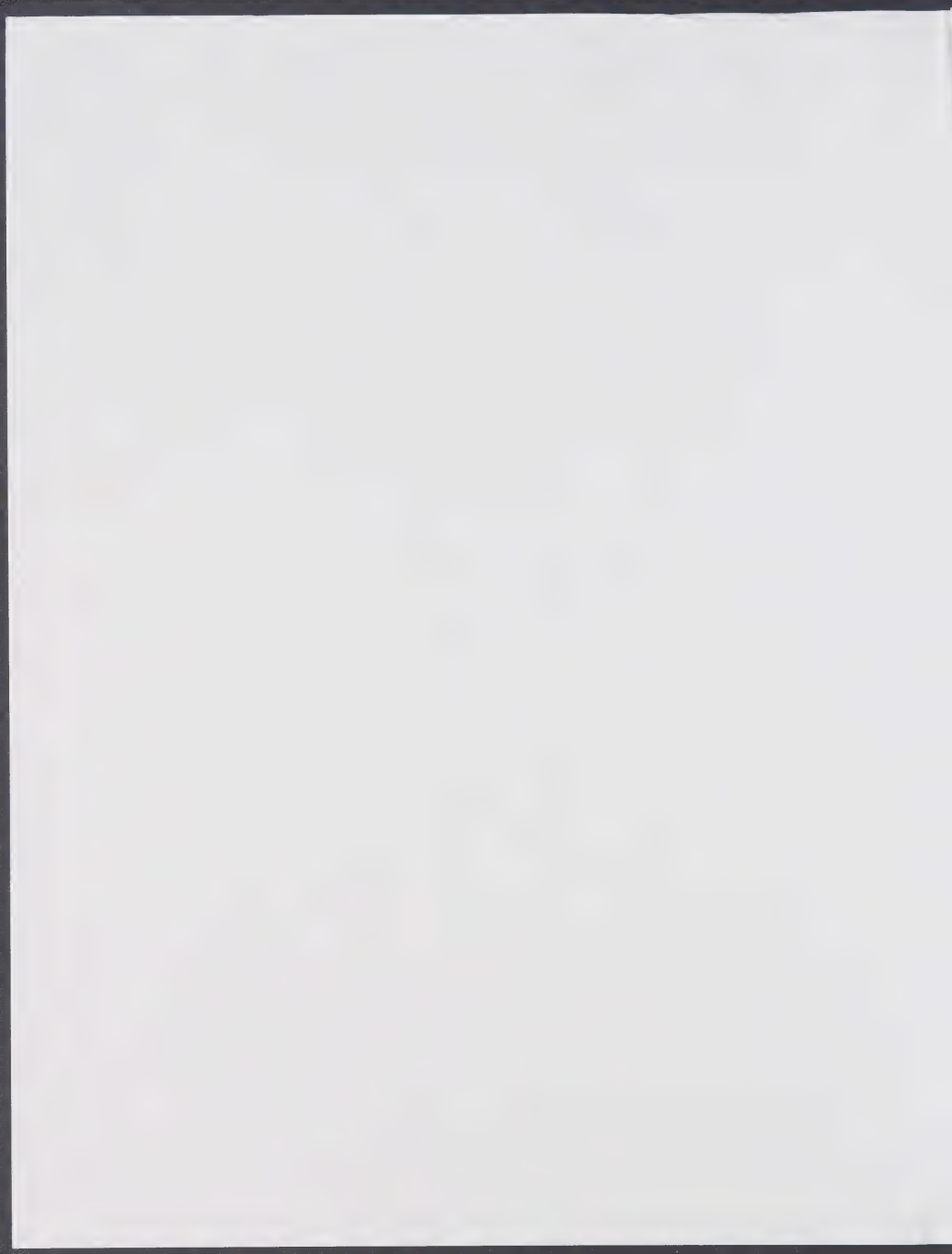
David de Witt is visiting us until tomorrow when he leaves with Br. 261 and 295a which Ernst wants for an exhibition in the Rembrandthuis. The museum has now persuaded the insurance company to insure against terrorism also.

David de Witt has asked me whether you could supply a photograph, black and white or color, of the *Man Surprised*, (which relates to the first painting which I ever bought) which you sold to Bert van Deun. David would like to have this for a catalog of the Queen's and Bader collection on which he is working very diligently.

What is the interest in the Drost? If it has not sold by the end of the month please ship it to me.

David and I talked at length to Bob van den Boogert, the Curator at the Rembrandthuis, not just about the delivery on the two sketches but also about the *Minerva*. He told me that both he and the director as well as the Chairman of the Board are very optimistic and plan to have a major campaign to raise the funds.

With best wishes as always,
Alfred



Attached being sent by Air Mail today

Subject: Attached being sent by Air Mail today

From: Alfred Bader Fine Arts <baderfa@execpc.com>

Date: Mon, 08 Aug 2005 11:11:26 -0500

To: Emilie Gordonker <egordonker@nationalgalleries.org>

Dr. Alfred Bader <baderfa@execpc.com>

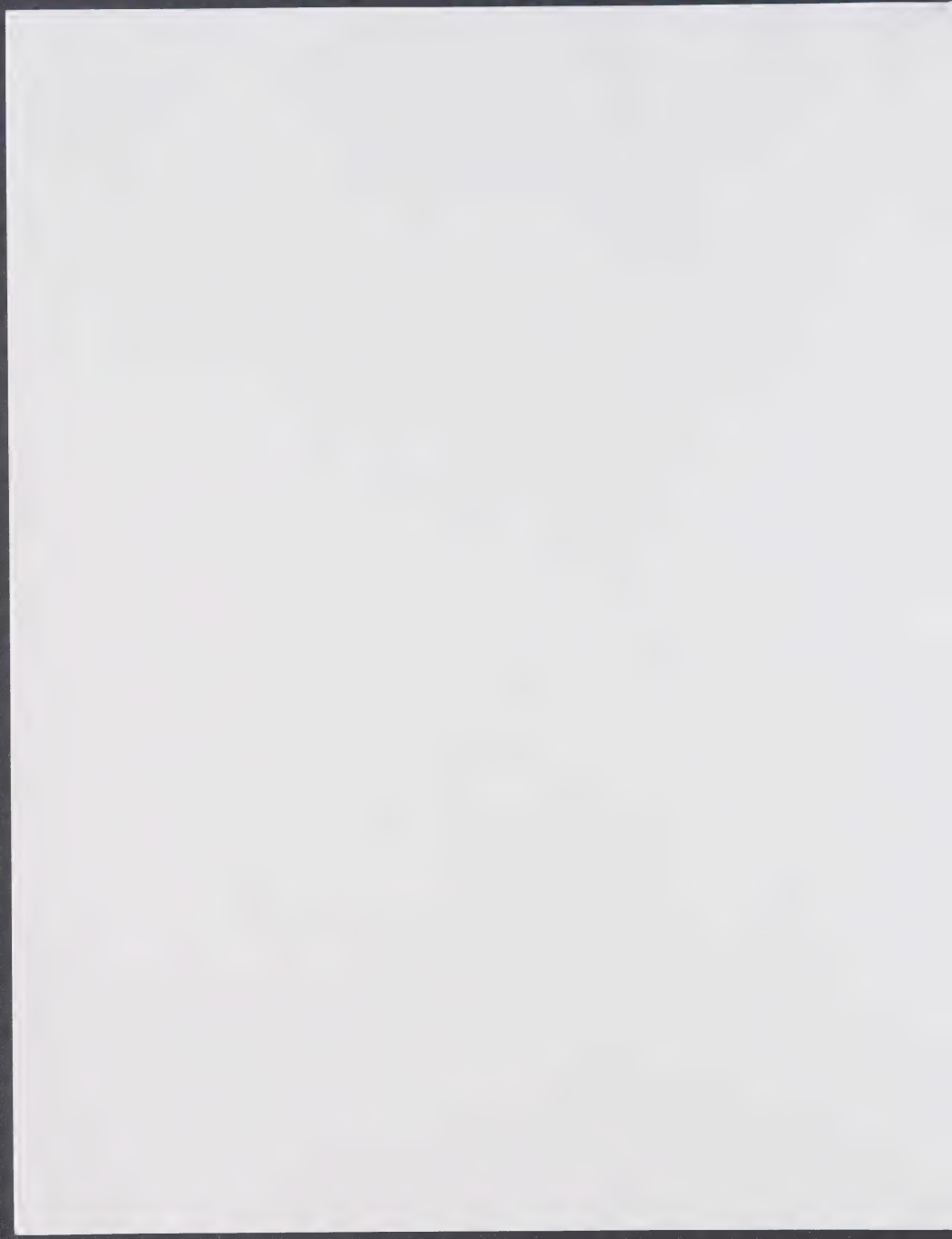
President

Alfred Bader Fine Arts

Gordonker, 8-8-05EL, bcDdW, DGordon.doc

Content-Type: application/msword

Content-Encoding: base64



Sotheby's
EST 1744

34-35 NEW BOND STREET LONDON W1A 2AA
+44 (0)20 7293 3000 +44 (0)20 7293 5989 WWW.SOTHEBYS.COM

9th August 2005

Dr Alfred Bader
924 East Jureau Avenue
Astor Hotel - Suite 622
Milwaukee, WI 53202
USA

Per fax: 00 1 414 277 0709

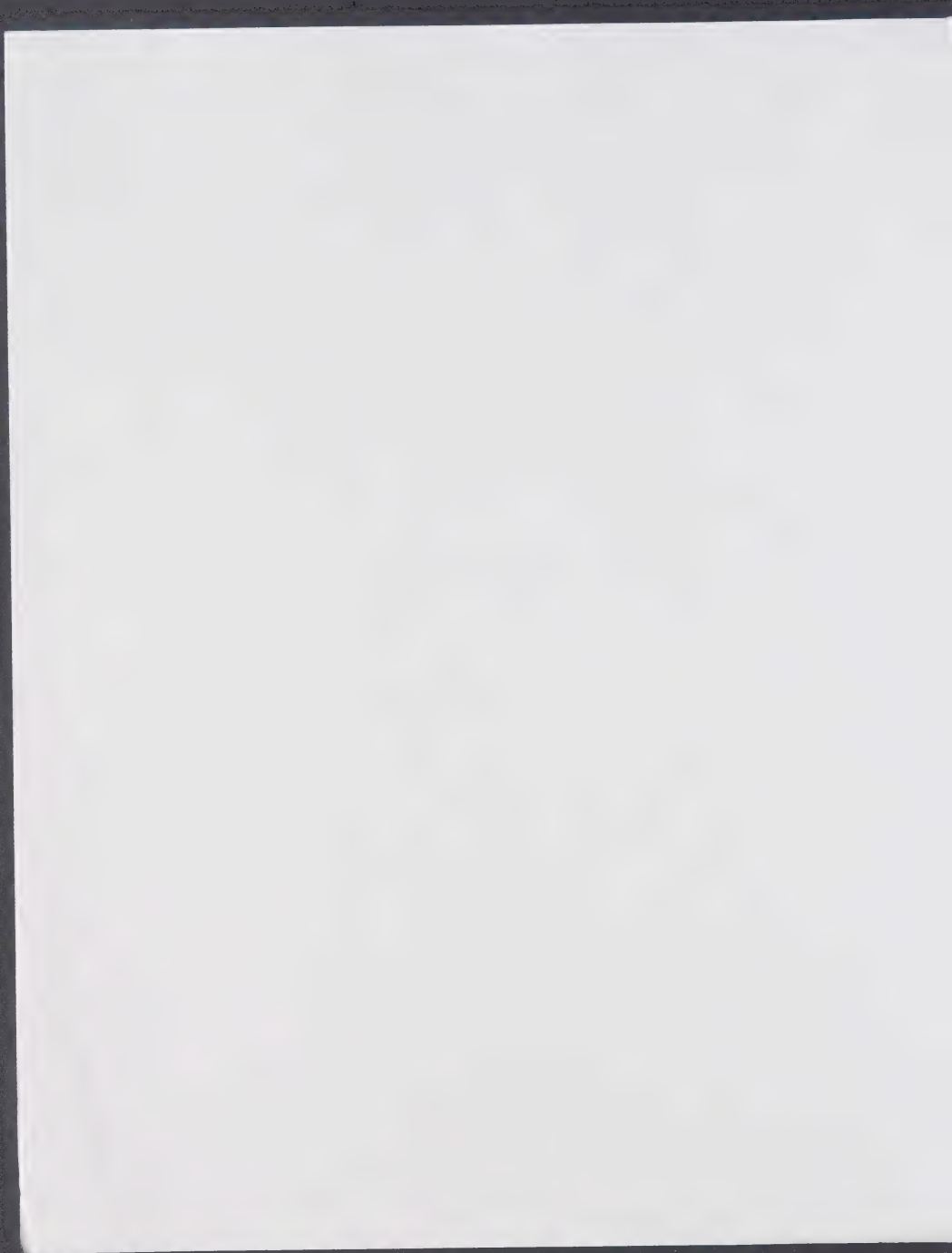
Dear Alfred,

Thanks you for your letter of August 4th. We retrieved the auctioneers catalogue for Sotheby's Billingshurst, 20 May 1991, and the painting was consigned under the rather unhelpful name "Old Masters". The account number is given but we have been unable to trace it, I am afraid.

Richard, who was more involved with the Billingshurst sales than I was, thinks that it was probably either Andrew Ciechanowiecki, who was involved with the Heim Gallery, or another manifestation of Heim Gallery or ex-Heim Gallery stock. Unfortunately there is no way for us to confirm this.

*With all Best Wishes,
George*

George Gordon
Board Director, Sotheby's Europe
Old Master Paintings and Drawings department
Direct Line: 020 7293 5414
Direct Fax: 020 7293 5943
Email: george.gordon@sothebys.com





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

August 10, 2005

TO: Ms. Janet Brooke, Director
Agnes Etherington Art Centre

Page 1 of _1_

FAX #: 613/533-6765

Dear Janet,

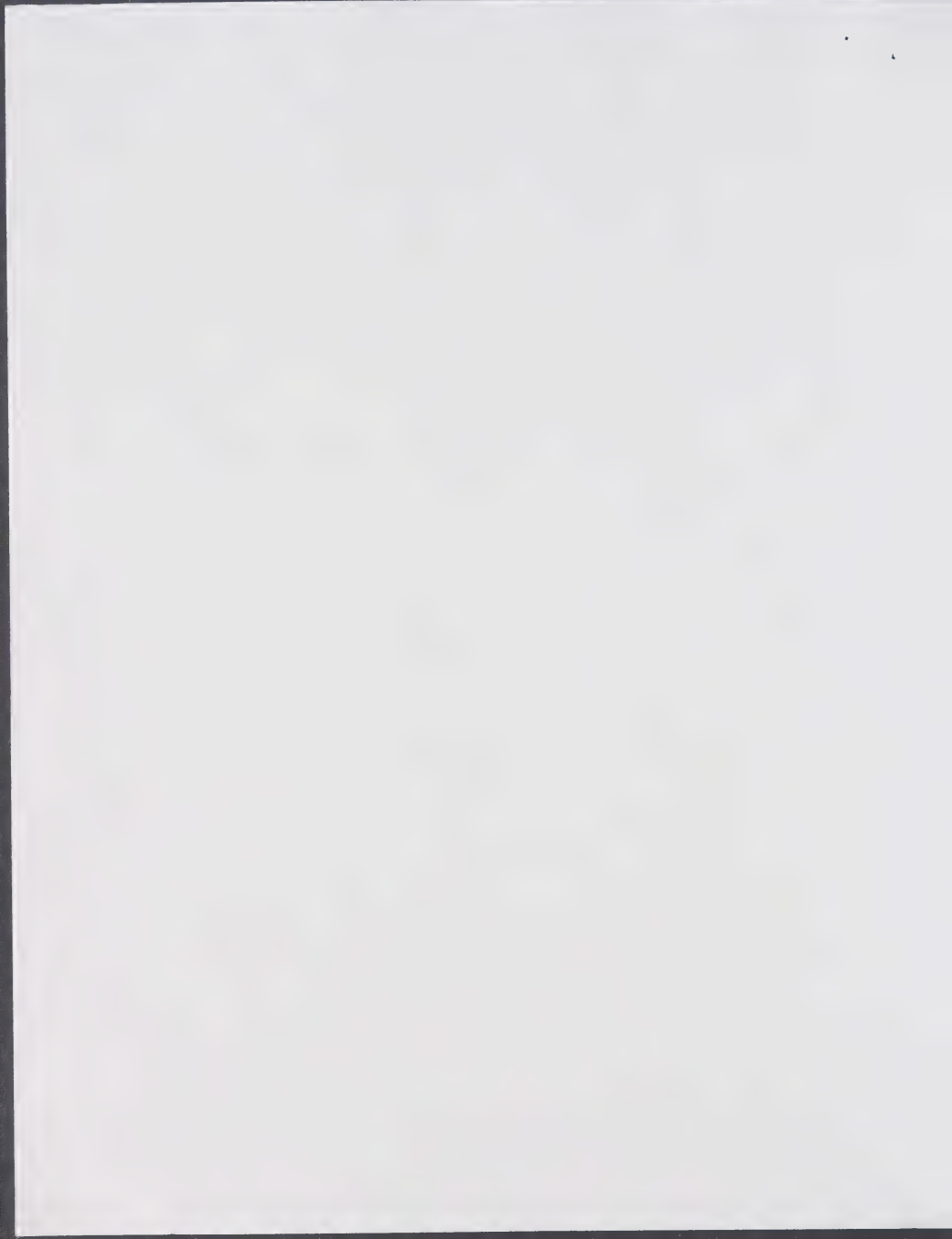
I have just heard from the Art Dealers Association of America that they are valuing Lievens' *Portrait of Rembrandt's Mother* at \$6.5 million. I find this satisfactory. I believe that you have already paid their \$5,000 invoice.

You will have seen Professor Marcel Roethlisberger's letter I faxed you yesterday. Should I now write to him and inquire whether he knows anything about the interim provenance between the Ukrainian collector and the Swiss seller?

With best regards I remain

Yours sincerely,

Alfred Bader
AB/az



Subject: Lievens appraisal

From: Janet Brooke <brookej@post.queensu.ca>

Date: Thu, 11 Aug 2005 10:08:24 -0400

To: Alfred Bader Fine Arts <baderfa@execpc.com>

CC: judith Brown <judith.brown@queensu.ca>, David de Witt <3dad5@post.queensu.ca>

Dear Alfred,

Many thanks for your fax regarding the Lievens appraisal, which awaited me this morning. I assume that you will be receiving their written document in the near future, and that I will need to sign it as I have done for past donations? I expect you will bring it with you when you visit in late September? As with the Sweets, there will be a Queen's University Advancement Business Office document that will also require your signature, that I will have ready for you at the same time.

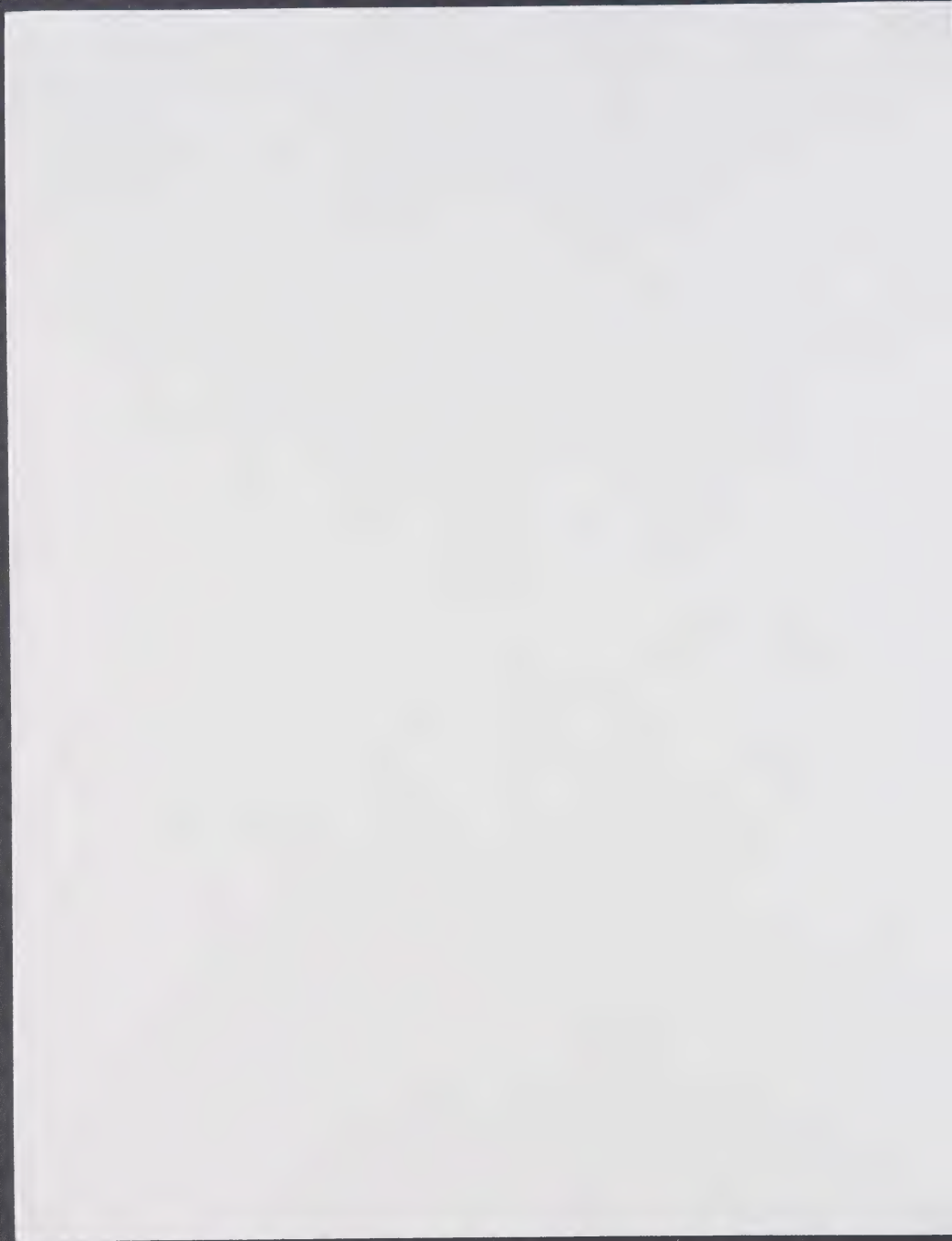
I am pleased that you are satisfied with the appraisal (and yes, we have paid their invoice); Lievens's *Profile Portrait of an Old Woman ("Rembrandt's Mother")* is an extraordinary addition to our Bader Collection, and the envy of our Canadian museum colleagues!

Best regards,

Janet

Janet M. Brooke, Director
Agnes Etherington Art Centre
Queen's University
Kingston, Ontario
CANADA K7L 3N6
phone: (613) 533-6000 ext. 77055
fax: (613) 533-6765
e-mail: brookej@post.queensu.ca

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



RE: Several

Subject: RE: Several
From: "Otto Naumann" <otto@dutchpaintings.com>
Date: Thu, 11 Aug 2005 12:52:41 -0400
To: "Alfred Bader Fine Arts" <baderfa@execpc.com>

According to Liz, we have had the Droste for less than a year. Are you counting the many months it took for restoration? I'd like to keep it here through the January sales.
I sent the transparency to David de Witt.

Otto Naumann
Otto Naumann, Ltd.
22 East 80th Street
New York, NY 10021
Tel. 1 (212) 734-4443
Fax.1 (212) 535-0617
Mob. 1 (914) 320-7523
Email on the run: Otto1@tmo.blackberry.net

From: Alfred Bader Fine Arts [mailto:baderfa@execpc.com]
Sent: Monday, August 08, 2005 2:56 PM
To: Otto
Subject: Several

Dear Otto,

David de Witt is visiting us until tomorrow when he leaves with Br. 261 and 295a which Ernst wants for an exhibition in the Rembrandthuis. The museum has now persuaded the insurance company to insure against terrorism also.

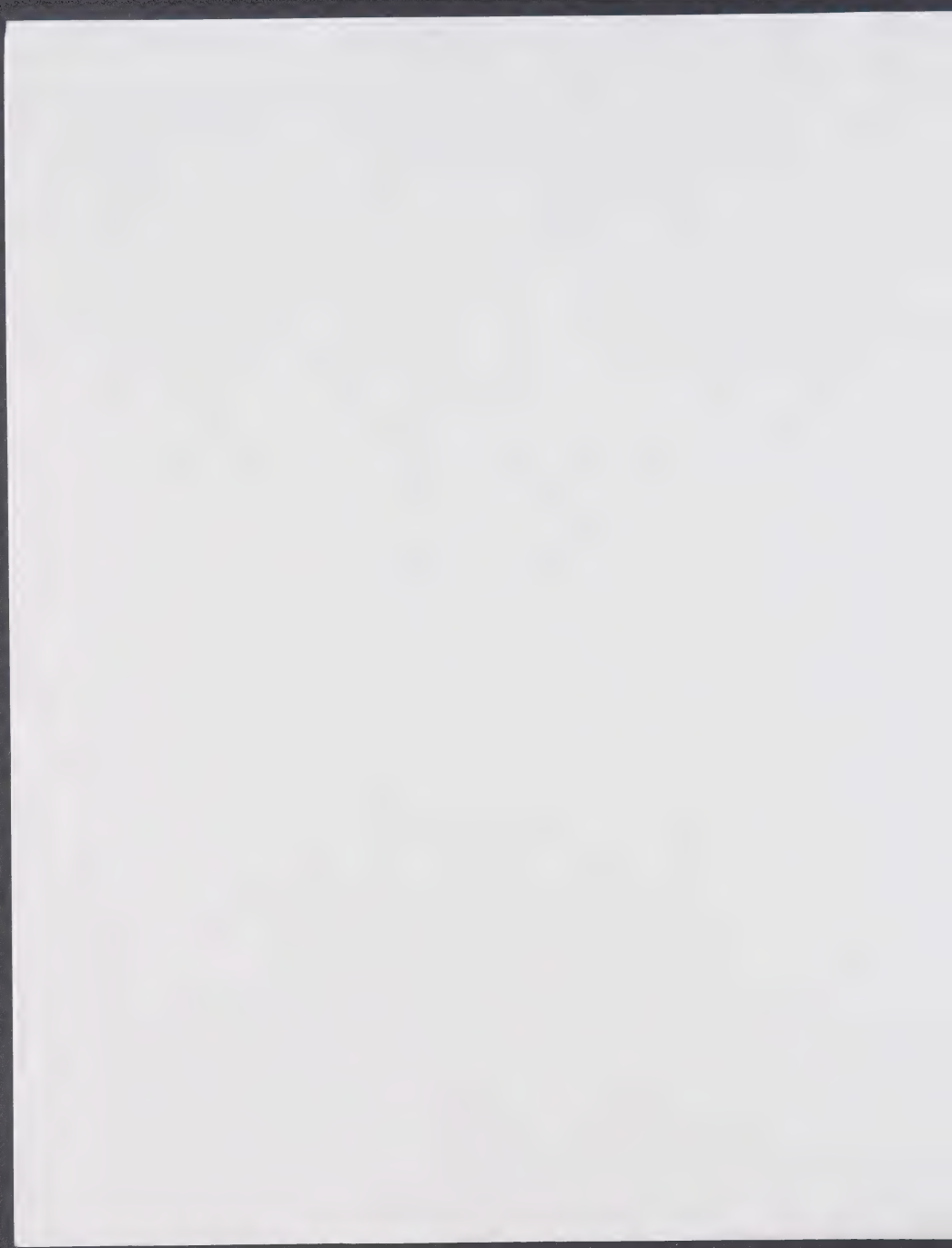
David de Witt has asked me whether you could supply a photograph, black and white or color, of the *Man Surprised*, (which relates to the first painting which I ever bought) which you sold to Bert van Deun. David would like to have this for a catalog of the Queen's and Bader collection on which he is working very diligently.

What is the interest in the Drost? If it has not sold by the end of the month please ship it to me.

David and I talked at length to Bob van den Boogert, the Curator at the Rembrandthuis, not just about the delivery on the two sketches but also about the *Minerva*. He told me that both he and the director as well as the Chairman of the Board are very optimistic and plan to have a major campaign to raise the funds.

With best wishes as always,
Alfred

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



RE: Attached being sent by Air Mail today

Subject: RE: Attached being sent by Air Mail today
From: "Emilie Gordenker" <egordenker@nationalgalleries.org>
Date: Mon, 15 Aug 2005 09:56:50 +0100
To: "Alfred Bader Fine Arts" <baderfa@execpc.com>

Dear Alfred

Thank you so very much for the letter about your Elsheimer's provenance and the fax from George, which arrived today. I am very grateful and will pass along the information to Dr Klessmann when I see him this week.

Also thanks for your offer to lend the Goudt print. We have an excellent impression in our collection, and will be using that.

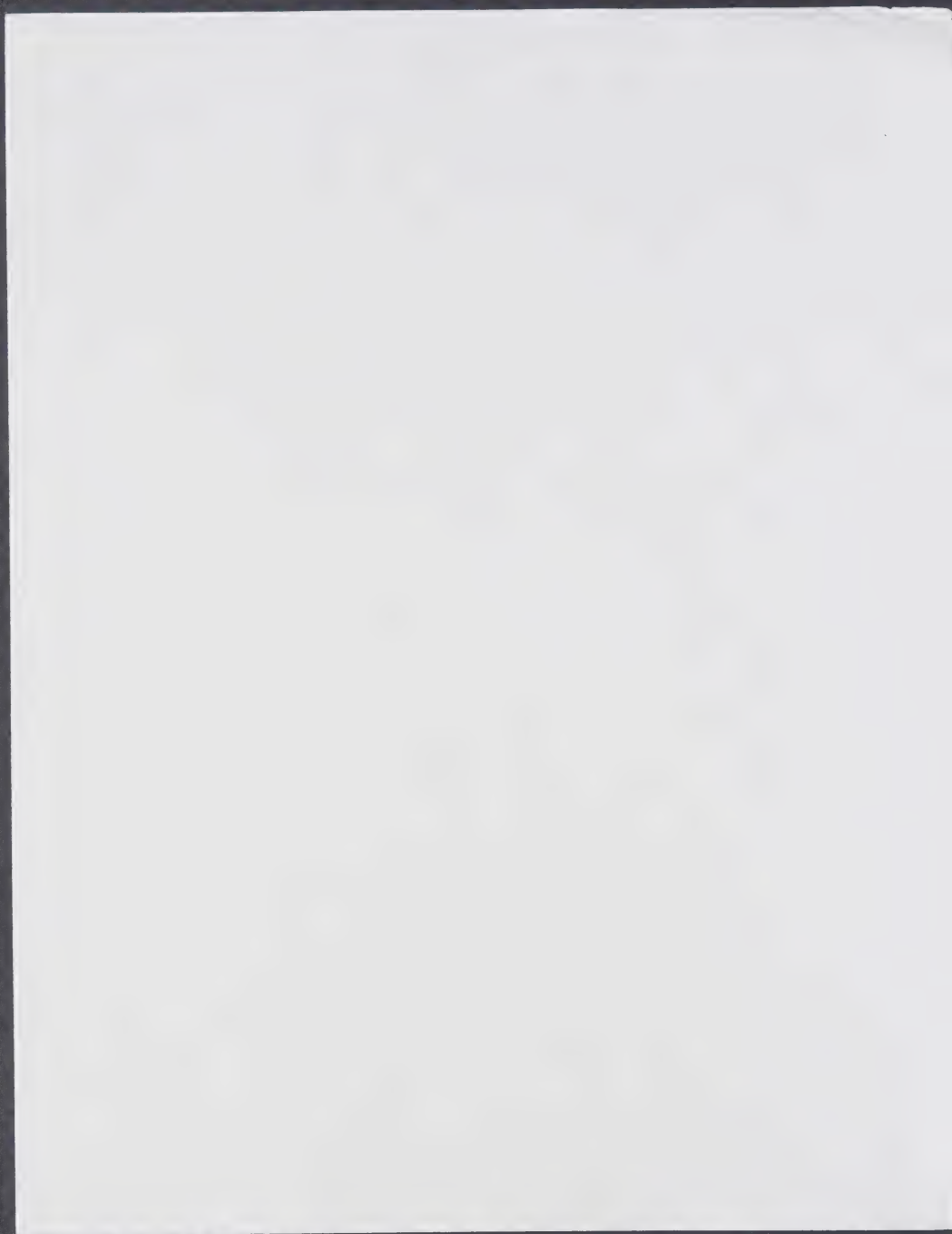
I had not heard about the Lievens show. Thanks for the advance warning!

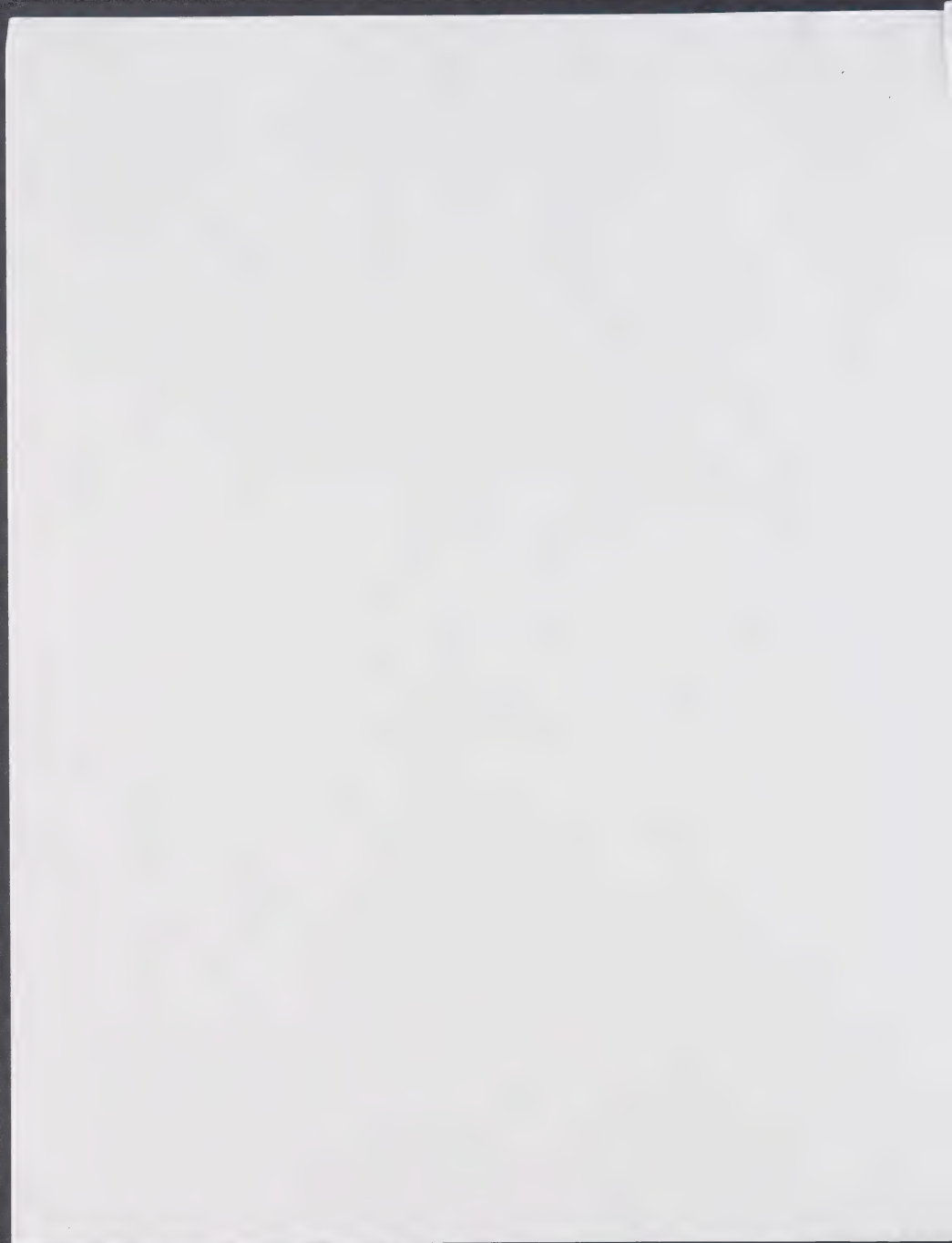
With very best wishes,
Emilie

-----Original Message-----

From: Alfred Bader Fine Arts [<mailto:baderfa@execpc.com>]
Sent: 08 August 2005 17:11
To: Emilie Gordenker
Subject: Attached being sent by Air Mail today

This message scanned for viruses by CoreComm





RE: [Fwd: Painting Appraisal for Diocese of Fond du Lac (Episcopal)]

Worldwide Anglican Communion
39 North Sophia Street | PO Box 149 | Fond du Lac, WI 54936-0149
Diocesan Web Site: episcopalfonddulac.org | diofdl.org
(920) 921-8866 | FAX (920) 921-8761 | Cell (920) 279-6267

'Remember the Church in your will'

The Diocese of Fond du Lac covers the northeastern third of the State of Wisconsin and consists of almost 7,000 baptized members in 35 congregations and 2 summer chapels.

+ + + + +

Article from Green Bay Press-Gazette, May 17, 1937
Painting was a gift from A.E. Boger, a Philadelphia Art Collector.
"An original painting by a 14th century artist"
Value said to exceed "\$10,000".

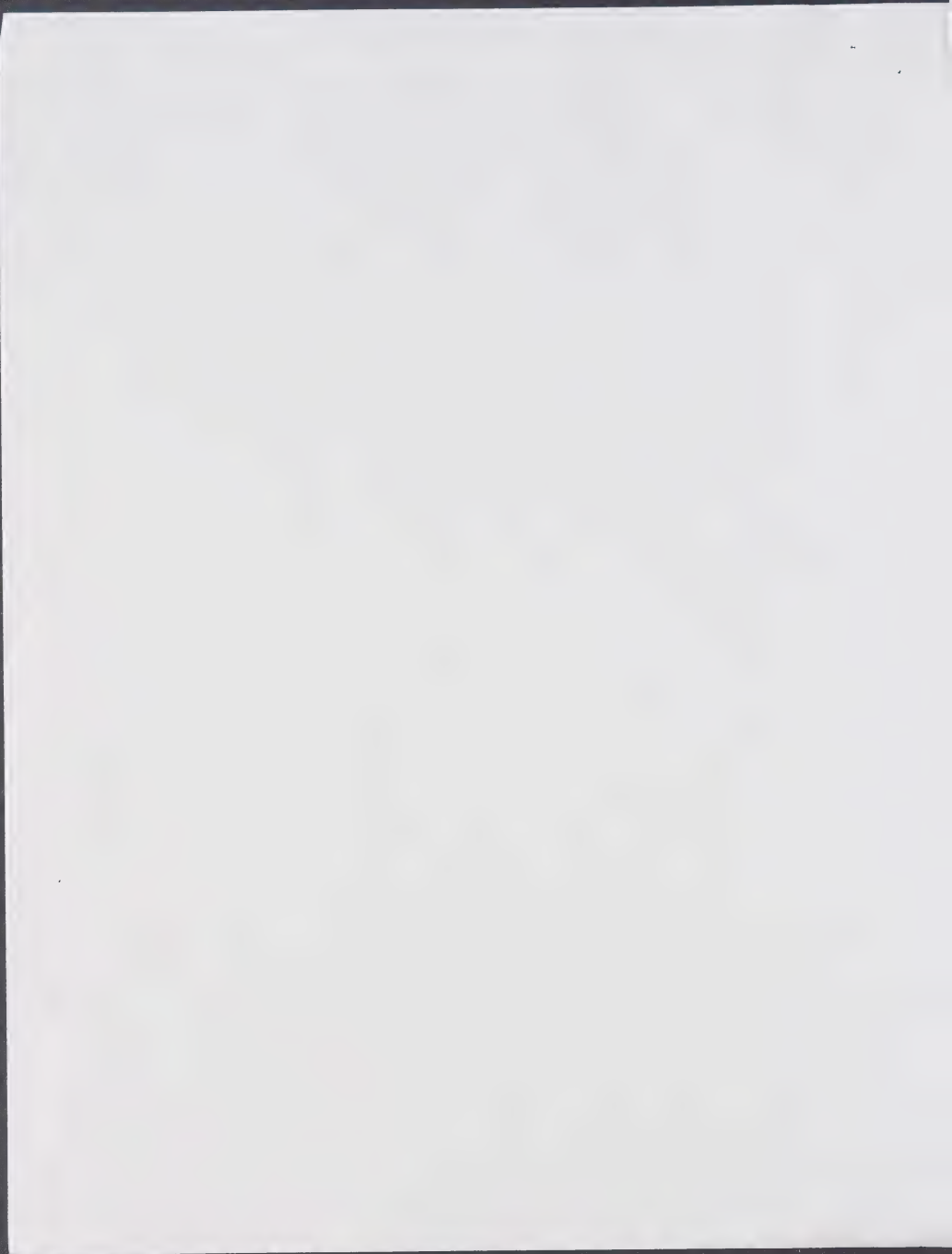
Appraisal by Andrew Frantzen, Fine Art Conservator, Sturgeon Bay, WI,
February 3, 1995
Item: Oil on Canvas; Size: 36x48"; Subject: The Entombment of Christ;
Artist: Flemish, c1600; Value: \$50,000

Opinion by Heidi Chin, Senior Vice President, Sotheby's, Nov 1, 1995
(based solely on photographs...did not view painting)
Artist is probably Milanese of the 17th century. Heavily influenced by
Giulio Cesare Procaccini (ca. 1570-1625). Value \$10,000-\$30,000.

The painting was restored and conserved by Andre Frantzen (appraiser
from above) in 1995. Have 5-6 pages of notes from him.

This message scanned for viruses by CoreComm

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



RE: [Fwd: Painting Appraisal for Diocese of Fond du Lac (Episcopal)]

Subject: RE: [Fwd: Painting Appraisal for Diocese of Fond du Lac (Episcopal)]

From: "Clovis Whitfield" <cw@whitfieldfineart.com>

Date: Fri, 19 Aug 2005 13:48:22 +0100

To: "Alfred Bader Fine Arts" <baderfa@execpc.com>

The 'Allori' portrait is quite nice, I suppose, it would be good to see that the background is not too sunk. Its a little like that portarit that I bought in NY (we called it Rosselli) and in the end it was quite difficult to sell, we made a little money on the \$2-3,000 I paid but portraits are never very exciting. I've seen this design of frame somewhere before.

Much better to get him todo a swap...

Clovis

-----Original Message-----

From: Alfred Bader Fine Arts [mailto:baderfa@execpc.com]

Sent: 15 August 2005 21:01

To: Clovis Whitfield

Subject: [Fwd: Painting Appraisal for Diocese of Fond du Lac (Episcopal)]

Clovis,

This church might want to sell this. I don't really think that it is worth going after. I'll call you tomorrow to discuss.

Best wishes,
Alfred

----- Original Message -----

Subject: Painting Appraisal for Diocese of Fond du Lac (Episcopal)

Date: Mon, 15 Aug 2005 13:48:59 -0500

From: Matthew Payne <mpayne@episcopalfonddulac.org>

Reply-To: <mpayne@episcopalfonddulac.org>

To: Mr. Alfred Bader <baderfa@execpc.com>

CC: Curtis_NN <Curtis_NN@co.brown.wi.us>

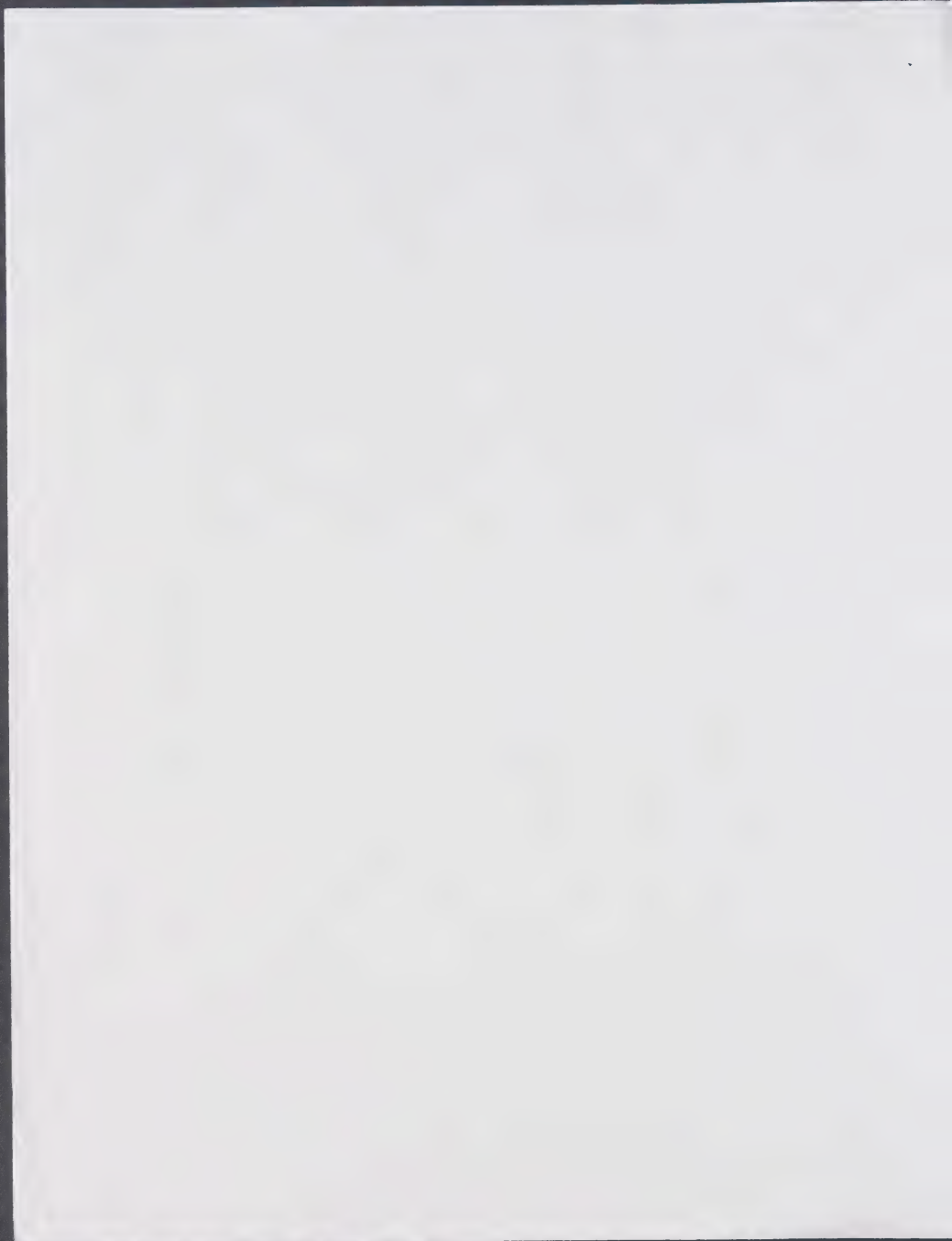
Mr. Bader:

Thank you for taking the time to speak with me earlier today.

Attached is a photo of the painting this is in the temporary custody of the Neville Public Museum in Green Bay under the care of Nan Curtis, Art Curator. I am also providing some other information at the end of this email for provenance, which I also have hard copy of.

We would like to transport this painting to you for appraisal at the earliest convenience. I will be transporting the painting with the assistance of the Neville's Art Curator, who has already done some research into its background.

Please contact me at your earliest convenience so arrangements can be



RE: [Fwd: Painting Appraisal for Diocese of Fond du Lac (Episcopal)]

made. Thank you.

+ + + + +
Matthew P. Payne, Lay Canon for Administration
"A community of disciples enthusiastically leading all people to transformation in Jesus."
Diocese of Fond du Lac, a part of the Episcopal Church and the Worldwide Anglican Communion
39 North Sophia Street | PO Box 149 | Fond du Lac, WI 54936-0149
Diocesan Web Site: episcopalfonddulac.org | diofdl.org
(920) 921-8866 | FAX (920) 921-8761 | Cell (920) 279-6267

'Remember the Church in your will'

The Diocese of Fond du Lac covers the northeastern third of the State of Wisconsin and consists of almost 7,000 baptized members in 35 congregations and 2 summer chapels.

+ + + + +

Article from Green Bay Press-Gazette, May 17, 1937
Painting was a gift from A.E. Boger, a Philadelphia Art Collector.
"An original painting by a 14th century artist"
Value said to exceed "\$10,000".

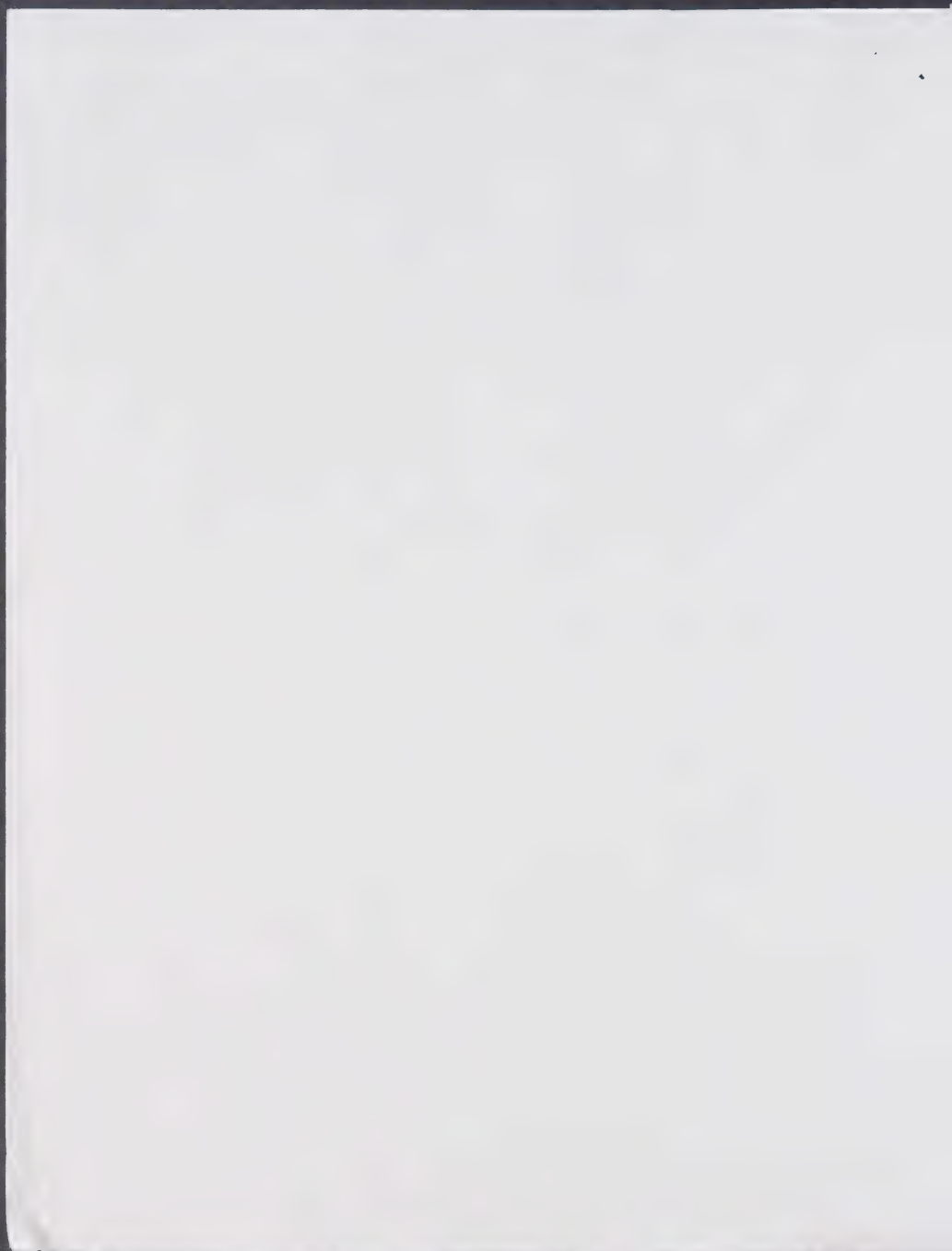
Appraisal by Andrew Frantzen, Fine Art Conservator, Sturgeon Bay, WI,
February 3, 1995
Item: Oil on Canvas; Size: 36x48"; Subject: The Entombment of Christ;
Artist: Flemish, c1600; Value: \$50,000

Opinion by Heidi Chin, Senior Vice President, Sotheby's, Nov 1, 1995
(based solely on photographs...did not view painting)
Artist is probably Milanese of the 17th century. Heavily influenced by
Giulio Cesare Procaccini (ca. 1570-1625). Value \$10,000-\$30,000.

The painting was restored and conserved by Andre Frantzen (appraiser from above) in 1995. Have 5-6 pages of notes from him.

This message scanned for viruses by CoreComm

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



FW: Rubens

Subject: FW: Rubens

From: "White, Sarah" <sarah.white@sothebys.com>

Date: Tue, 23 Aug 2005 15:29:10 +0100

To: "Alfred Bader (baderfa@execpc.com)" <baderfa@execpc.com>

Dear Alfred

Further to our conversation I have shown the photograph of the painting supposed to be by Rubens, *Battle of the Amazons*, to James Macdonald.

From the photograph, James believes that the painting is not by Rubens and is a copy of moderate quality.

This opinion is of course subject to first hand inspection of the painting.

I hope this is of help in your decision making

With best wishes

Yours sincerely

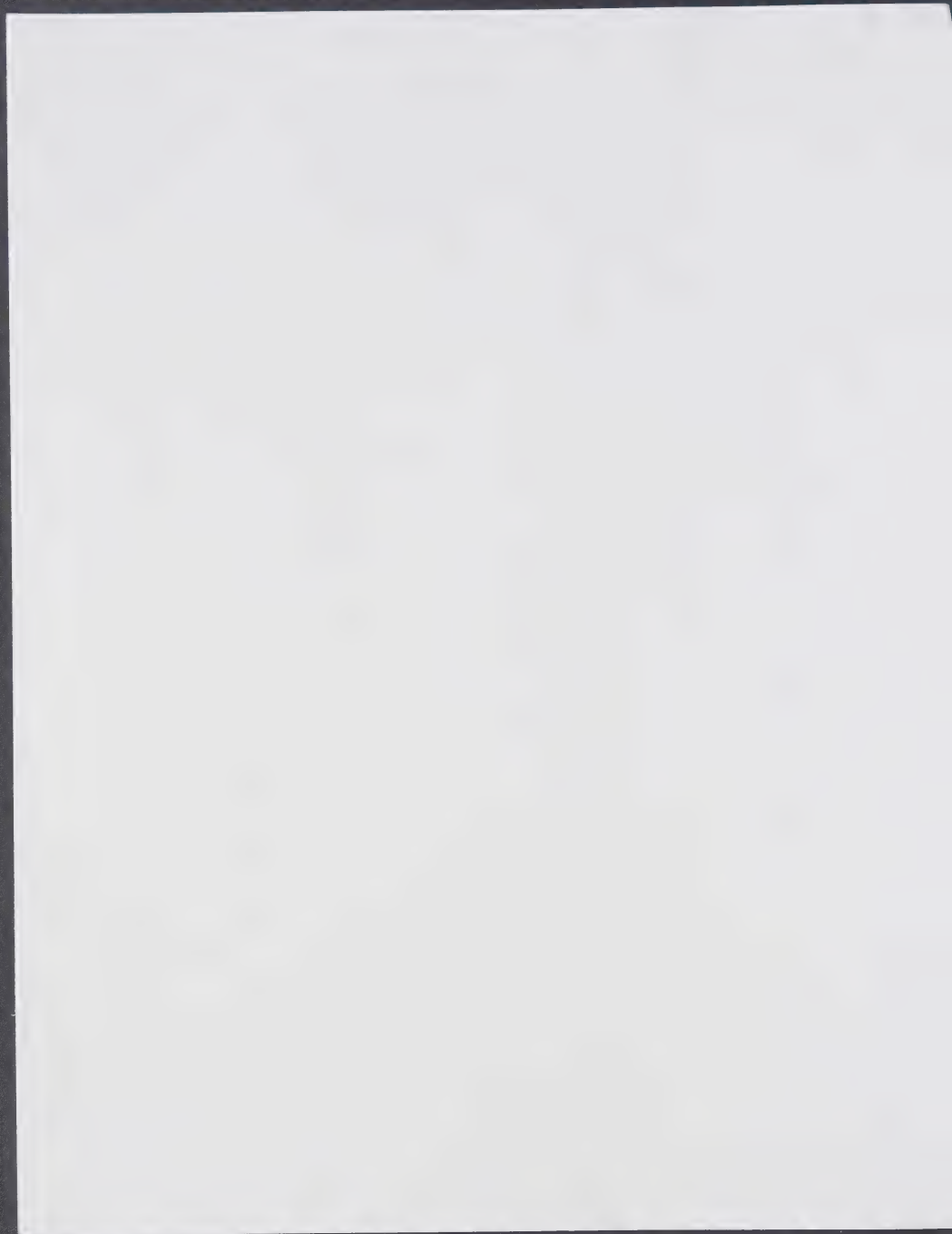
Sarah

Sarah White
Assistant to George Gordon
Old Master Paintings
Direct tel: 020 7293 5490
Direct fax: 020 7293 5943

This email and any files transmitted with it are confidential and intended solely for the use of the individual or entity to whom they are addressed. If you have received this email in error please notify the postmaster at postmaster@sothebys.com.

www.sothebys.com

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



Sotheby's

L511244

14-35 NEW BOND STREET LONDON W1A 2AA
+44 (0)20 7293 5000 f +44 (0)20 7293 5189 WWW.SOTHEBYS.COM**FACSIMILIE**

To: Alfred Bader

From: Sarah White

Fax: 00 1 414 277 0709

Fax: 020 7293 5943

Date: 23rd August 2005

Pages: 1

Dear Dr Bader

Thank you for your letter the image of the supposed Rubens, which you send to George, dated 18th August.

George is currently abroad on holiday but returns to the office at the end of August and will reply to you upon his return.

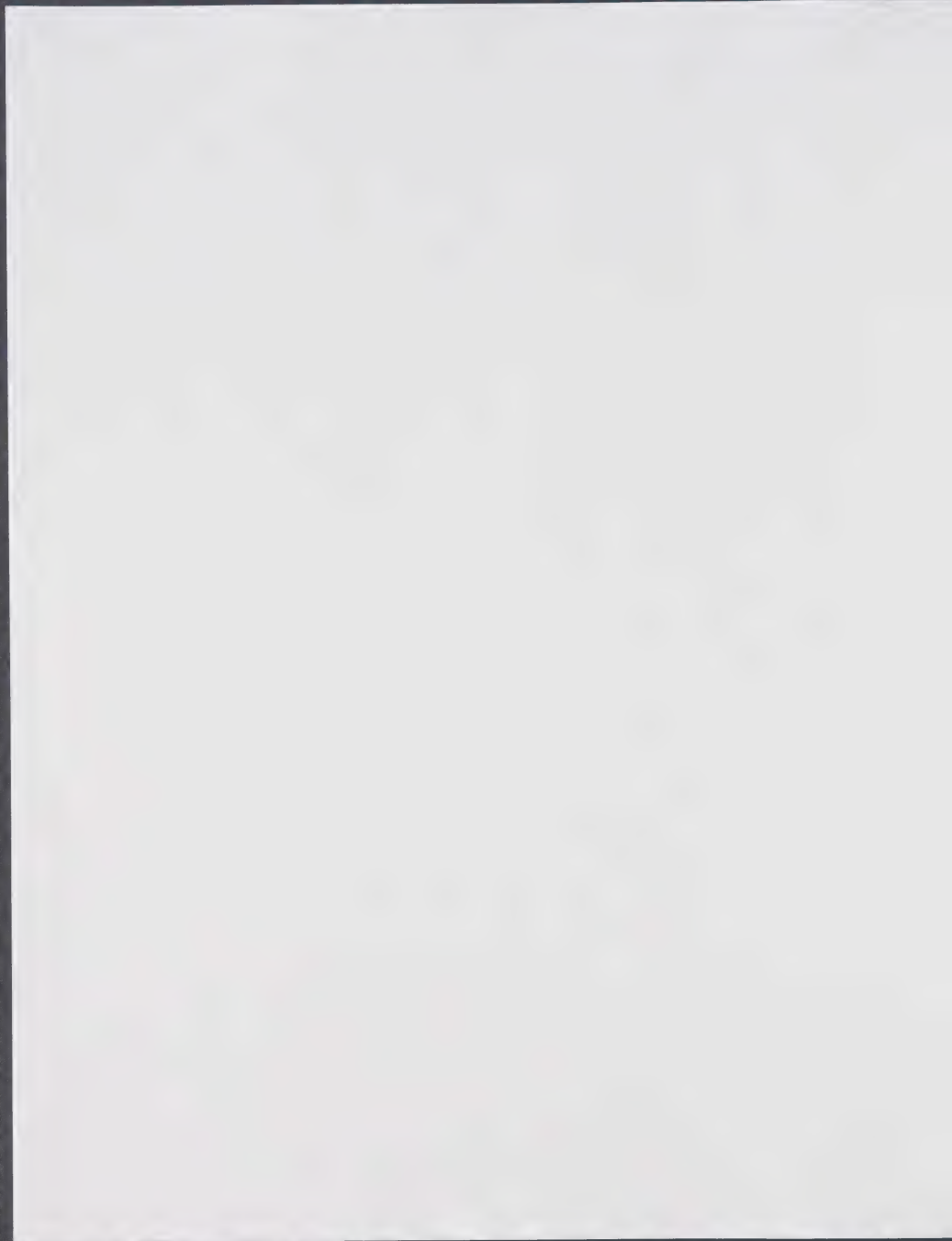
If I can be of assistance in George's absence please do not hesitate to contact me.

With best wishes

Yours sincerely



Sarah White
Assistant to George Gordon
Old Master Paintings
Direct Line: 020 7293 5490
Direct Fax: 020 7293 5943
Email: sarah.white@sothebys.com



Another provenance question



Subject: Another provenance question
From: David de Witt <3dad5@post.queensu.ca>
Date: Tue, 23 Aug 2005 15:09:02 -0400
To: Alfred Bader Fine Arts <baderfa@execpc.com>

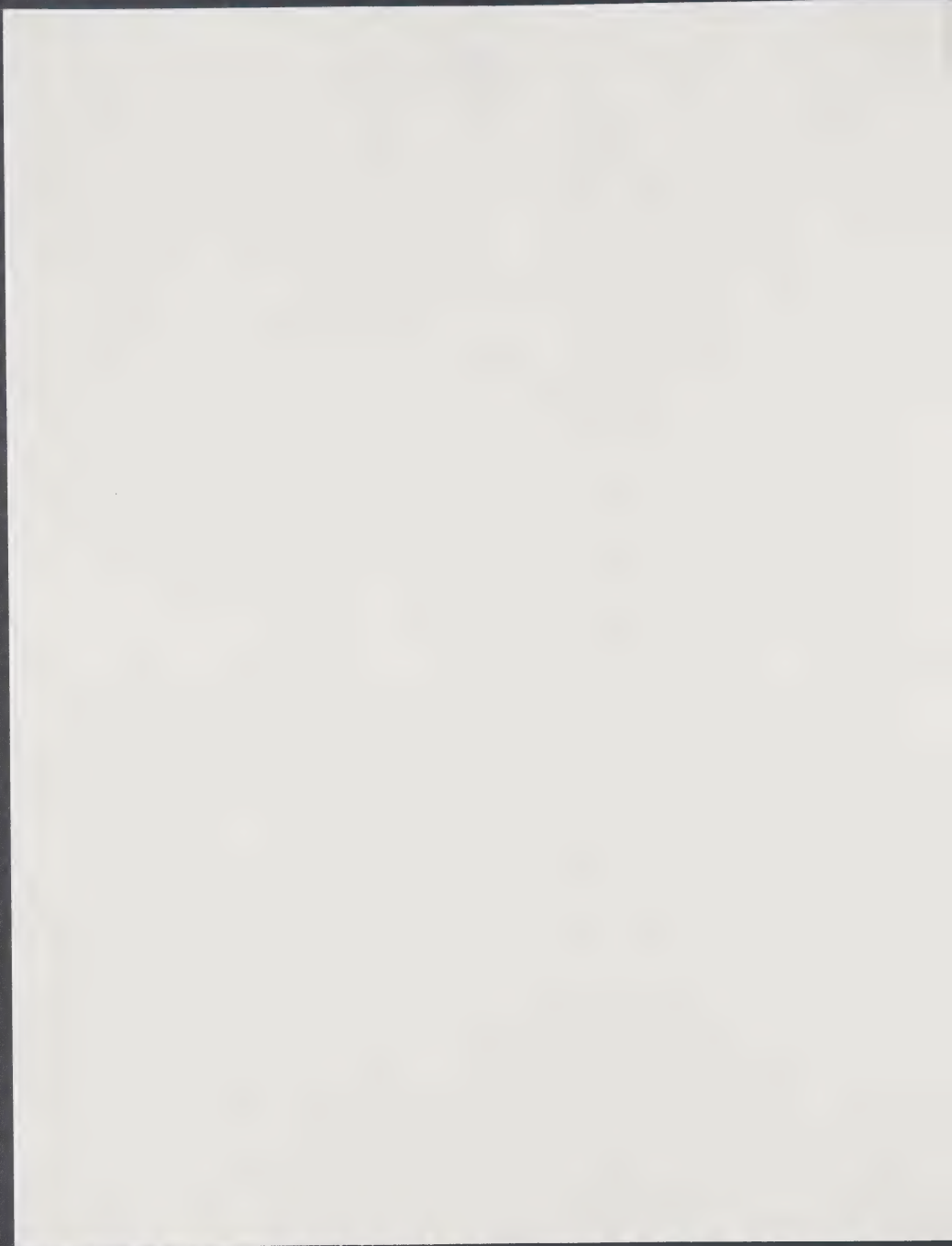
Dear Alfred,

I am busy working on the entry for the painting by Willem Van Bommel. The file on this painting is empty except for a photograph. I'm not sure if we discussed it already, but do you recall when and where you purchased this painting?

With all best wishes,
David

David A. de Witt
Bader Curator of European Art
Agnes Etherington Art Centre
Queen's University
Kingston, Ontario K7L 3N6
t. (613) 533 6000 x75100
f. (613) 533 6765
e. 3dad5@post.queensu.ca

This message scanned for viruses by CoreComm



Re: Your questions

Subject: Re: Your questions
From: David de Witt <3dad5@post.queensu.ca>
Date: Wed, 24 Aug 2005 14:35:10 -0400
To: Alfred Bader Fine Arts <baderfa@execpc.com>

Dear Alfred,

This is very helpful information. The sale reference for the Bommel will have to be checked at the National Gallery library when I visit in a couple of weeks.

With all best wishes,
David

At 11:41 AM 8/24/2005, you wrote:

Dear David,

I hope you will have received the fax I sent you this morning with that clear genealogy of Jacob Junius.

The *Adoration of the Magi* which I acquired from Clovis Whitfield had been traded by Clovis with Dr. Korsten who had acquired it from Rob Noortman. Should I ask Noortman where he got it?

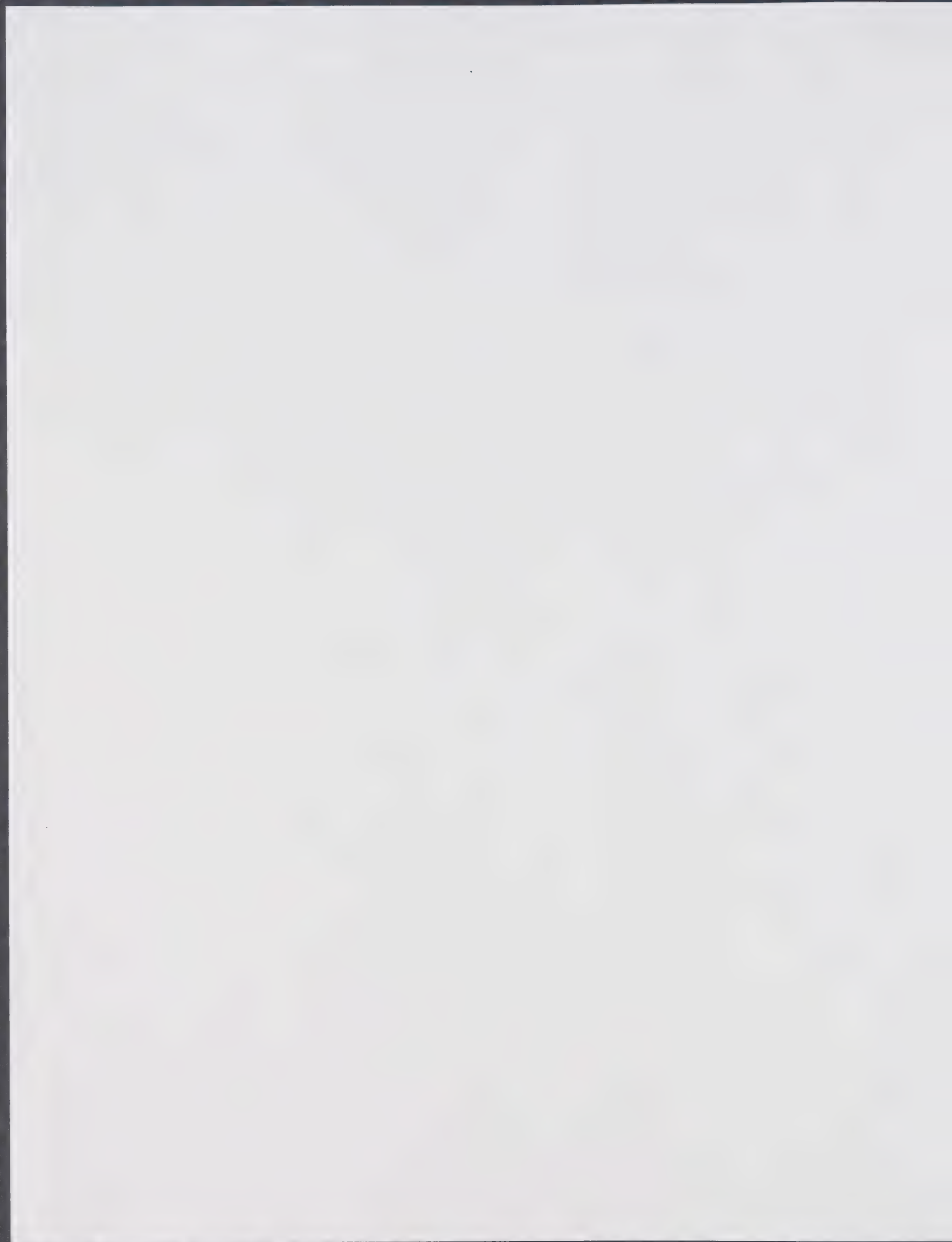
Clovis believed, I think sincerely, that the Bramer drawing depicted our painting.

I bought the Van Bommel many years ago from Parke-Bernet long before that was bought by Sotheby's. It was called "Van Bommel" in the auction catalog. Will that information allow you to find it on the internet?

Best wishes,
Alfred

David A. de Witt
Bader Curator of European Art
Agnes Etherington Art Centre
Queen's University
Kingston, Ontario K7L 3N6
t. (613) 533 6000 x75100
f. (613) 533 6765
e. 3dad5@post.queensu.ca

This message scanned for viruses by [CoreComm](#)



RE: FW: Bader's portraits

Subject: RE: FW: Bader's portraits
From: "Otto Naumann" <otto@dutchpaintings.com>
Date: Wed, 14 Sep 2005 13:56:51 -0400
To: "Alfred Bader Fine Arts" <baderfa@execpc.com>

I think the Horst is the ONLY thing of any interest in the Dorotheum catalogue, but I'm not at all convinced it's by Horst. It does not seem to be the same hand as the one in Sumowski, itself unsigned. The Dorotheum painting is softer, more an Ochtervelt touch than any still-life artist I know. I don't think a solid attribution is forthcoming, but I do think it's a strong painting. It might be something for you to buy for your own collection, eventually to go to Queens, because I can't see making a business out of it, without a firm attribution. Condition is key, and I wonder if the blue in the vase has not gone brown, for instance.

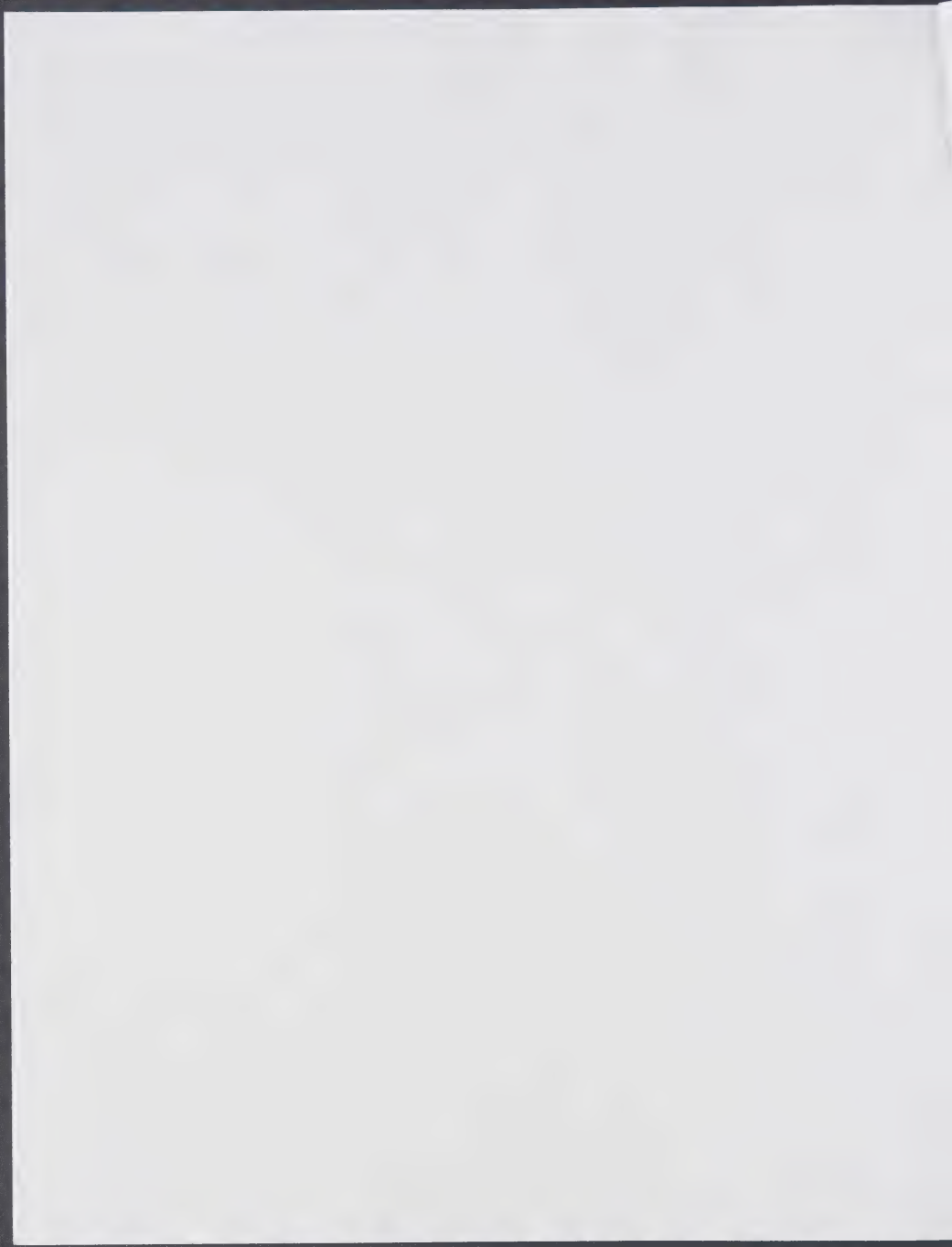
Yours,
Otto

Otto Naumann
Otto Naumann, Ltd.
22 East 80th Street
New York, NY 10021
Tel. 1 (212) 734-4443
Fax.1 (212) 535-0617
Mob. 1 (914) 320-7523
Email on the run: Otto1@tmo.blackberry.net

From: Alfred Bader Fine Arts [mailto:baderfa@execpc.com]
Sent: Tuesday, September 13, 2005 9:57 AM
To: Otto Naumann
Subject: Re: FW: Bader's portraits

Dear Otto,

I really like lot 170 in the Dorotheum sale on October 5th. For some reason they do not call it Horst but simply "a Dutch painter of the 17th century". It is really very close to Sumowski, Vol. VI, No. 2306A, which Sumowski calls Horst. Also, this painting in Vienna has a Bergstrom expertise to Horst.



Name(s) shown on your income tax return

Identifying number

Section B—Appraisal Summary—List in this section only items (or groups of similar items) for which you claimed a deduction of more than \$5,000 per item or group. Exception. Report contributions of certain publicly traded securities only in Section A.

If you donated art, you may have to attach the complete appraisal. See the Note in Part I below.

Part I Information on Donated Property—To be completed by the taxpayer and/or appraiser.

4 Check type of property:

- Art* (contribution of \$20,000 or more) Real Estate Gems/Jewelry Stamp Collections
 Art* (contribution of less than \$20,000) Coin Collections Books Other

*Art includes paintings, sculptures, watercolors, prints, drawings, ceramics, antique furniture, decorative arts, textiles, carpets, silver, rare manuscripts, historical memorabilia, and other similar objects.

Note: If your total art contribution deduction was \$20,000 or more, you must attach a complete copy of the signed appraisal. See instructions.

5	(a) Description of donated property (if you need more space, attach a separate statement)	(b) If tangible property was donated, give a brief summary of the overall physical condition at the time of the gift	(c) Appraised fair market value
A	"Rembrandt's Mother", c. 1629,	Very good	\$6,500,000.-
B	oil on panel by Jan Lievens —		
C	See Appraisal		
D			

	(d) Date acquired by donor (mo., yr.)	(e) How acquired by donor	(f) Donor's cost or adjusted basis	(g) For, bargain sales, enter amount received	(h) Amount claimed as a deduction	(i) Average trading price of securities
A	11/19/86	AUCTION	519000			
B						
C						
D						

Part II Taxpayer (Donor) Statement—List each item included in Part I above that the appraisal identifies as having a value of \$500 or less. See instructions.

I declare that the following item(s) included in Part I above has to the best of my knowledge and belief an appraised value of not more than \$500 (per item). Enter identifying letter from Part I and describe the specific item. See instructions. ▶

Signature of taxpayer (donor) ▶

Date ▶

Part III Declaration of Appraiser

I declare that I am not the donor, the donee, a party to the transaction in which the donor acquired the property, employed by, or related to any of the foregoing persons, or married to any person who is related to any of the foregoing persons. And, if regularly used by the donor, donee, or party to the transaction, I performed the majority of my appraisals during my tax year for other persons.

Also, I declare that I hold myself out to the public as an appraiser or perform appraisals on a regular basis; and that because of my qualifications as described in the appraisal, I am qualified to make appraisals of the type of property being valued. I certify that the appraisal fees were ~~not~~ based * on a percentage of the appraised property value. Furthermore, I understand that a false or fraudulent overstatement of the property value as described in the qualified appraisal or this appraisal summary may subject me to the penalty under section 6701(a) (aiding and abetting the understatement of tax liability). I affirm that I have not been barred from presenting evidence or testimony by the Director of Practice. ** as permitted by Regulation Section 1.170A-13(c)(6)(ii)

Sign

Here

Signature ▶

Title ▶

Admin. V. Pres.

Date of appraisal ▶

August 9, 2005

Business address (including room or suite no.)

Identifying number

Art Dealers Association of America, Inc./575 Madison Avenue

13-6149730

City or town, state, and ZIP code

New York, N.Y. 10022

Part IV Donee Acknowledgment—To be completed by the charitable organization.

This charitable organization acknowledges that it is a qualified organization under section 170(c) and that it received the donated property as described in Section B, Part I, above on ▶ March 4, 2005 (Date)

Furthermore, this organization affirms that in the event it sells, exchanges, or otherwise disposes of the property described in Section B, Part I (or any portion thereof) within 2 years after the date of receipt, it will file Form 8282, Donee Information Return, with the IRS and give the donor a copy of that form. This acknowledgment does not represent agreement with the claimed fair market value.

Does the organization intend to use the property for an unrelated use? ▶ Yes No

Name of charitable organization (donee) Agnes Etherington

Employer identification number

Art Centre, Queen's University

City or town, state, and ZIP code

Address (number, street, and room or suite no.)

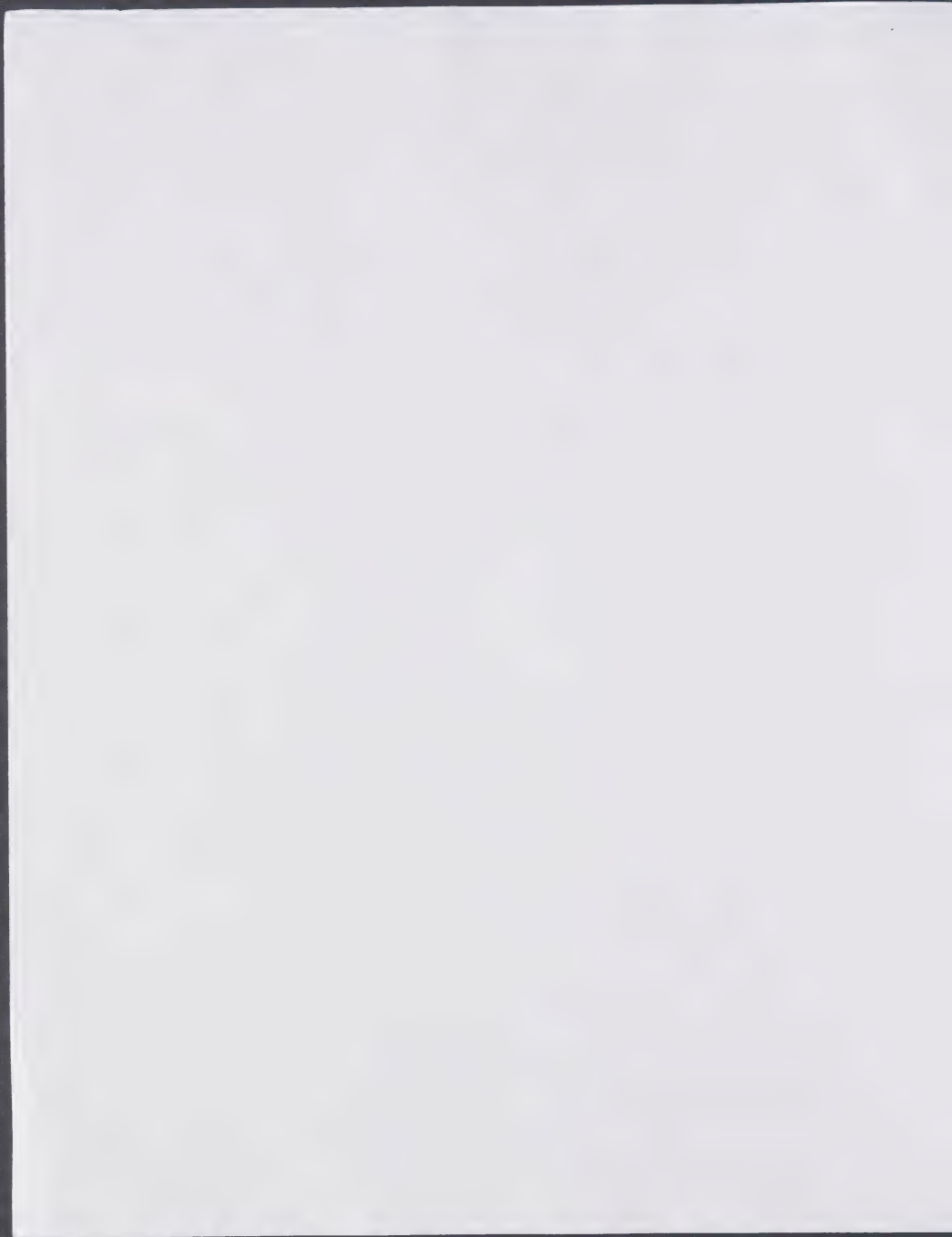
Authorized signature

Title

DIRECTOR

Date

22 SEPT. 05



August 9, 2005

Dr. Alfred Bader
2961 N. Shepard Avenue
Milwaukee, WI 53211

Dear Dr. Bader:

At your request, and in connection with the gift made by you on March 4, 2005, to the Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Ontario, Canada, of the work described below, a transparency of which is annexed to the original hereof, we have appraised the work as of the date of gift as follows:

DESCRIPTION

Title: Rembrandt's Mother, c. 1629
Artist: Jan Lievens (Leiden 1607 - 1674
Amsterdam)
Medium: Oil on panel
Dimensions: Height 17" by width 13 3/4"
Signed/dated: Not signed or dated; bears false
monogram upper right "RHL"
Condition: Very good

PROVENANCE

Collection: Possibly collection of Lucas Merens,
Amsterdam
Possibly his sale, Amsterdam, (Jan
Yver), 15 April 1778 (Lugt 2837),
lot 92, as by Rembrandt van Rhyn
Josepha-Cardinal Fesch (1763-1839)
his sale, Rome, 17 March 1845, lot
193
J.F. Winterbottom sale, London, (Foster)
27 April 1870 (Lugt 31981), lot 290,
as Rembrandt, Portrait of the Artist's
Mother
Earl of Leven and Melville
his sale London (Sotheby's) 12 December
1945, lot 388
Loft and Warmer, London
O. E. Johnson, London, 1950

777 Madison Avenue
New York, NY 10022
Telephone: (212) 940-8590
fax: (212) 940-6484
e-mail: adaa@artdealers.org
website: www.artdealers.org

BOARD OF DIRECTORS

Richard Solomon
President

Mary-Anne Martin
Senior Vice President

Jane Kallir
Vice President

Roland Augustine
Secretary

Robert Mmichin
Treasurer

Rachel Adler
John Berggruen
Ann Freedman
Nancy Hoffman
Paul Kasmin
Jack Kilgore
Barbara Krakow
Glenn McMillan
Mary Sabbatino
Brent Sikkema
John Van Doren
Joan Washburn
Virginia Zabriske

EX-OFFICIO

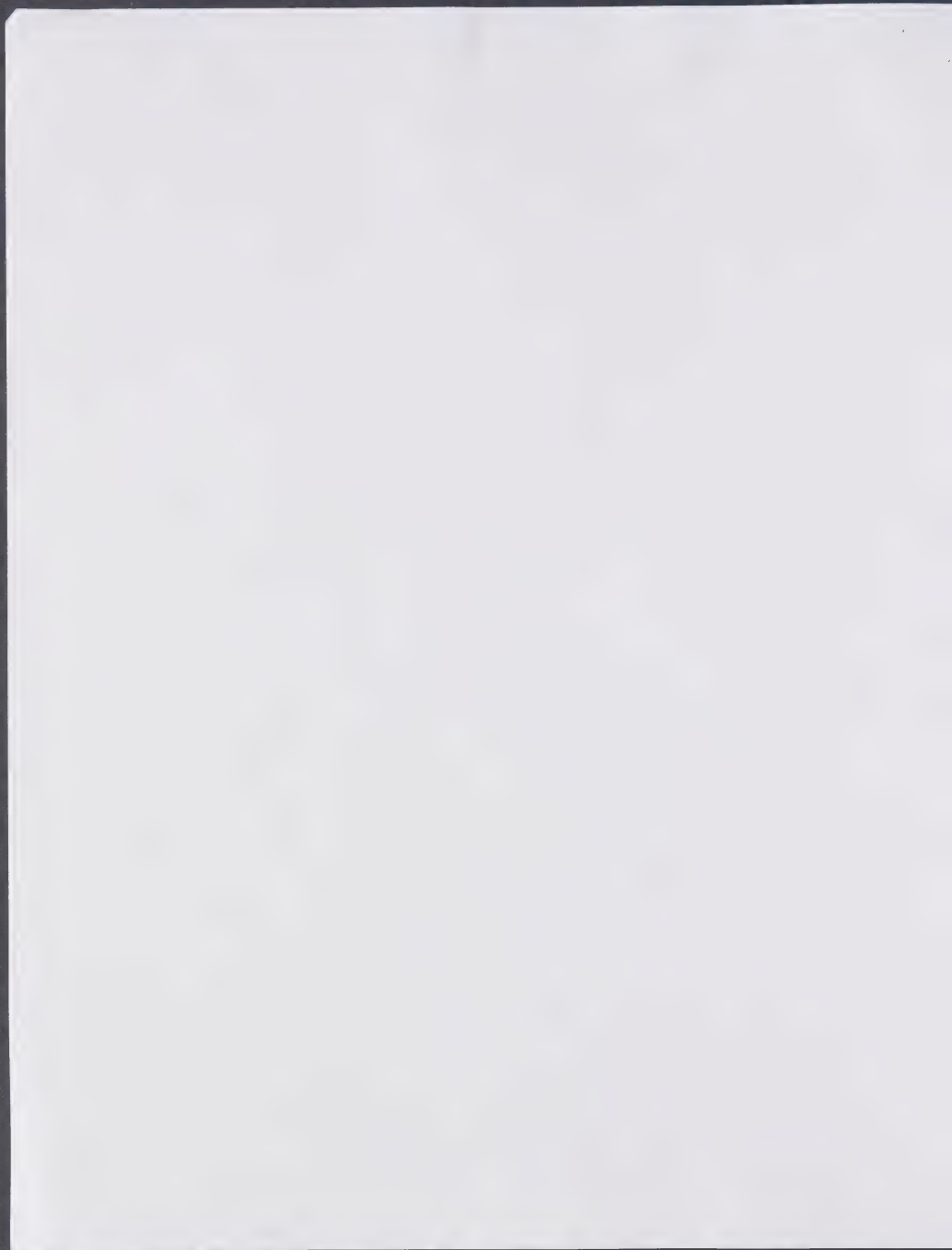
Ex-Presidents
Klaus Perls
Engene V. Thaw
Stephen Hahn
William R. Acquavella
R. Frederick Woodworth
André Emmerich
James N. Goodman
Richard Gray

ADMINISTRATION

Gilbert S. Edelson
*Administrative Vice President
and Counsel*

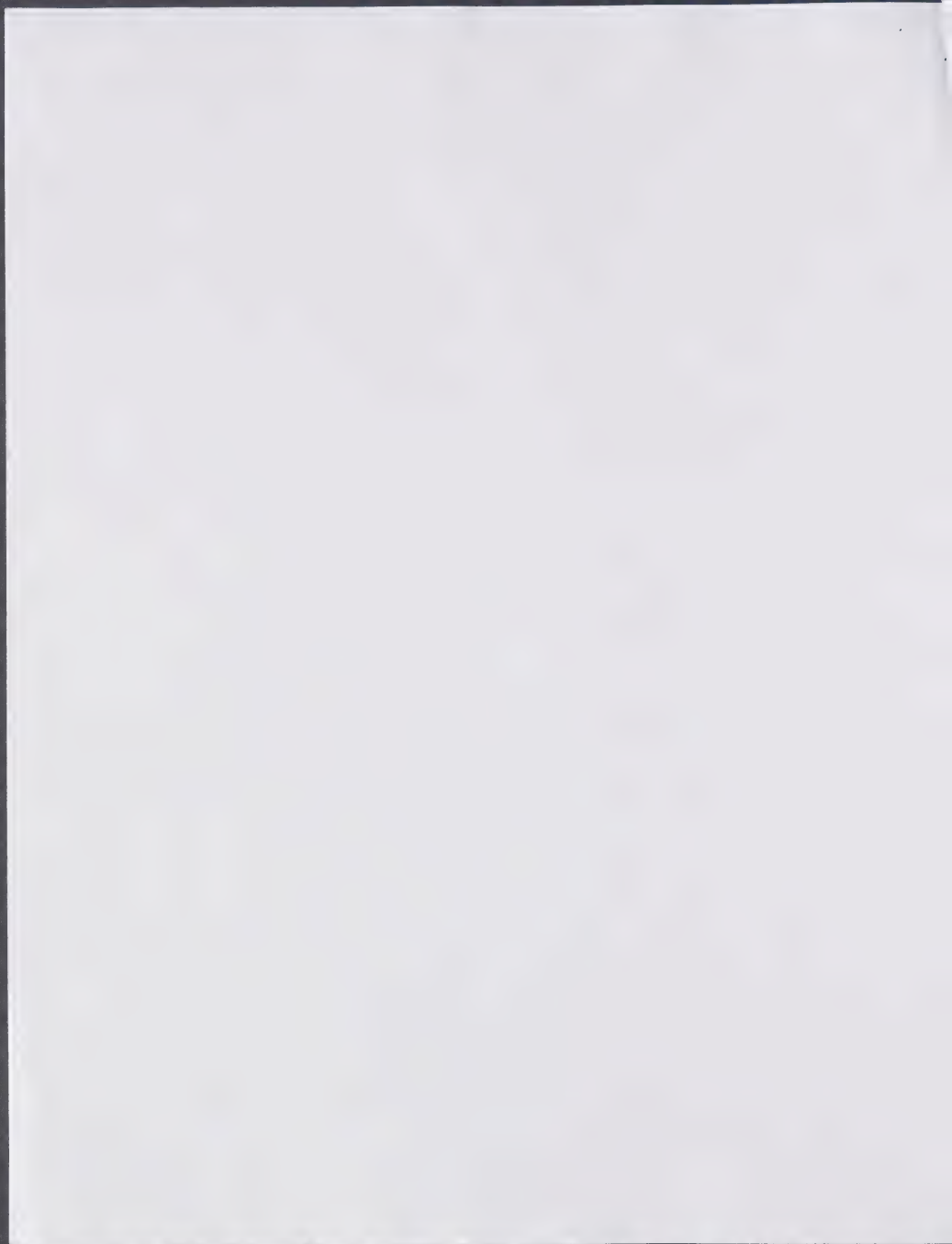
Donna Carlson
Director of Administration

FOUNDED 1962



Collections: Legatt Bros., London as by Rembrandt,
1956
Oscar and Peter Johnson, London
K. and V. Waterman, Amsterdam, as
by Lievens, in 1982
Linda and Gerald Guterman, New York,
in 1983
their sale, New York, (Sotheby's)
on 14 January 1988, lot 22

Exhibitions: Braunschweig, Germany, Herzog Anton
Ulrich Museum, Jan Lievens, ein Maler
im Schatten Rembrandts, 1979,
illustrated in exhibition catalogue
pp. 70-71, cat. no. 18
Groninger Museum, Groningen, The
Netherlands, The Impact of a Genius:
Rembrandt, his pupils and followers
in the Seventeenth Century: paintings
from museums and private collections,
1983, illustrated in exhibition
catalogue by Albert Blankert, pp. 192-
193, no. 50
Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI,
The Detective's Eye. Investigating
the Old Masters, January 20 - March
19, 1989, illustrated in exhibition
catalogue, pp. 32 - 33, no. 13
Braunschweig, Germany, Herzog Anton
Ulrich Museum, Bilder von Alten
Menschen, 1993 - 1994, illustrated
in exhibition catalogue pp. 110-111,
no. 6
Melbourne, Australia, National Gallery
of Victoria, Rembrandt: A Genius and
his Impact, October 1-December 7,
1997, illustrated in exhibition
catalogue by Albert Blankert, .
pp. 220 - 221, no. 35
this exhibition traveled to:
Canberra, Australia, National
Gallery of Australia, December 17,
1997-February 15, 1998
to be included in the upcoming
exhibition in Leiden, The Netherlands,
Rembrandt's Mother. Myth and Reality,
December 16, 2005 - March 19, 2006

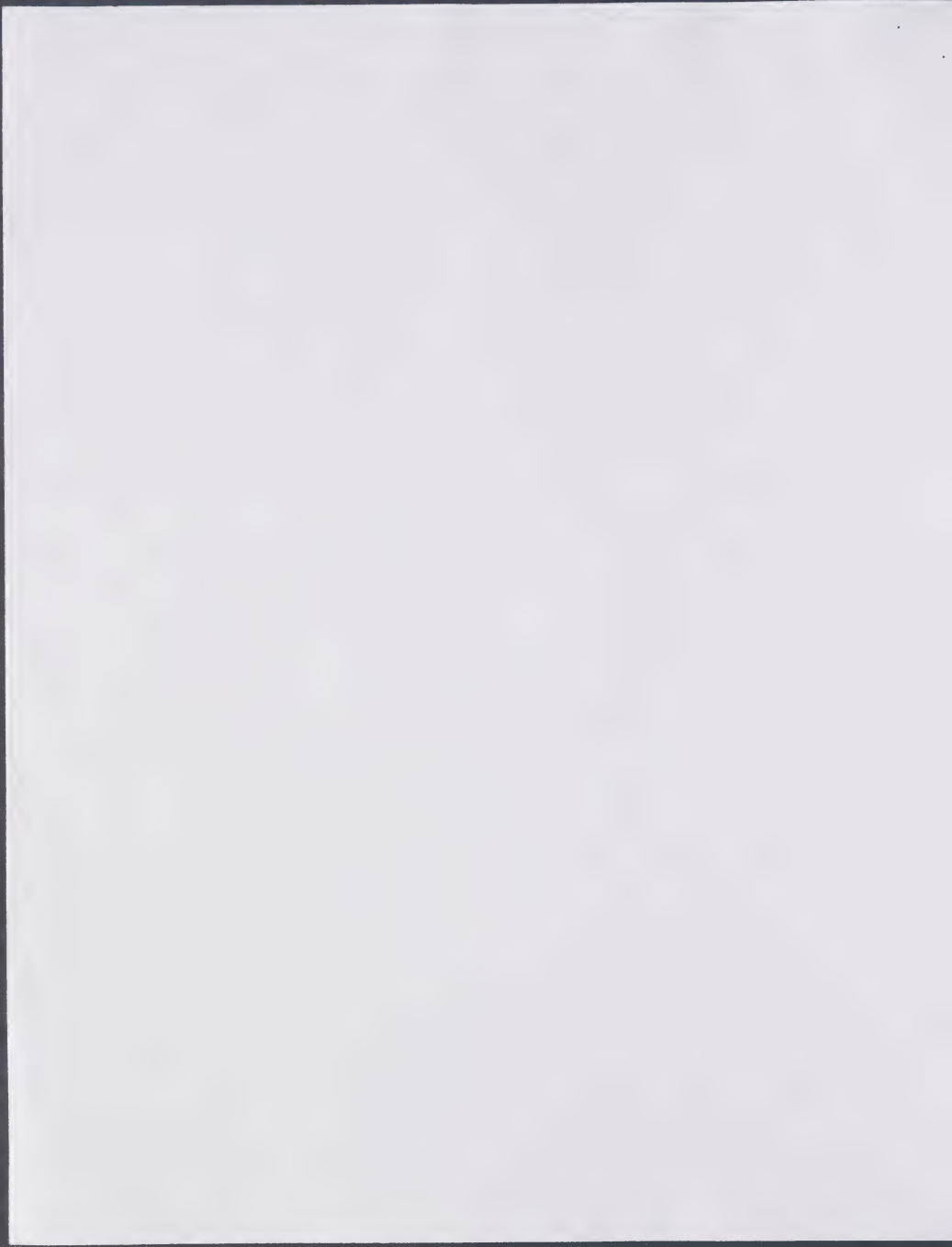


- References: John Smith, A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters, London, 1829 - 1842, volume 7, p. 185, no. 588, as Rembrandt, engraved by J.J. Reinheimer
- Cornelius Hofstede de Groot, A Catalogue Raisonné of the works of the most eminent Dutch Painters based on the work of John Smith, trans. by Edward G. Hawke, London 1908 - 1927, vol. 6, pp. 259, no. 520, (as engraved by J. G. Reinheimer), p. 328, no. 690e (Cardinal Fesch picture), p. 410, no. 894c (Lucas Merens picture)
- Christopher Brown, review of exhibition in Braunschweig of 1979 in Burlington Magazine, 1979, pp. 741 - 746
- Werner Sumowski, review of exhibition in Braunschweig of 1979 in Kunst-chronik, 1980, pp. 6-14
- Werner Sumowski, Gemälde der Rembrandt Rembrandt-Schuler, Landau, 1983-1994, volume 3, pp. 1801 no. 1261, p. 1900, illustrated in color, volume 5, p. 3062, note 2
- Julia Ward Williams (editor), Rembrandt's Women, London, 2001, catalogue for the exhibition held at the National Gallery of Scotland, Edinburgh and the Royal Academy of Arts, p. 70, catalogue no. 5

APPRAISED VALUE: \$6,500,000*

*The donated work is a very important work of extremely high quality. The sitter of the portrait has been historically identified as Rembrandt's mother. The same sitter is depicted in another painting by Lievens, Rembrandt's Mother (collection of Her Majesty Queen Elizabeth II, inv. 125). The elderly sitter also appears in several paintings by Rembrandt, including Old Woman Praying (Salzburg Landessammlungen-Residenzgalerie inv. 549), and the An Old Woman Reading, probably the Prophetess Hannah of 1631

(footnote continued on following page)



(continuation of footnote)

(Rijksmuseum, Amsterdam, inv. no A 3066). The use of the same model testifies to the close ties between Lievens and Rembrandt.

In order to justify our valuation, we refer to the following sale:

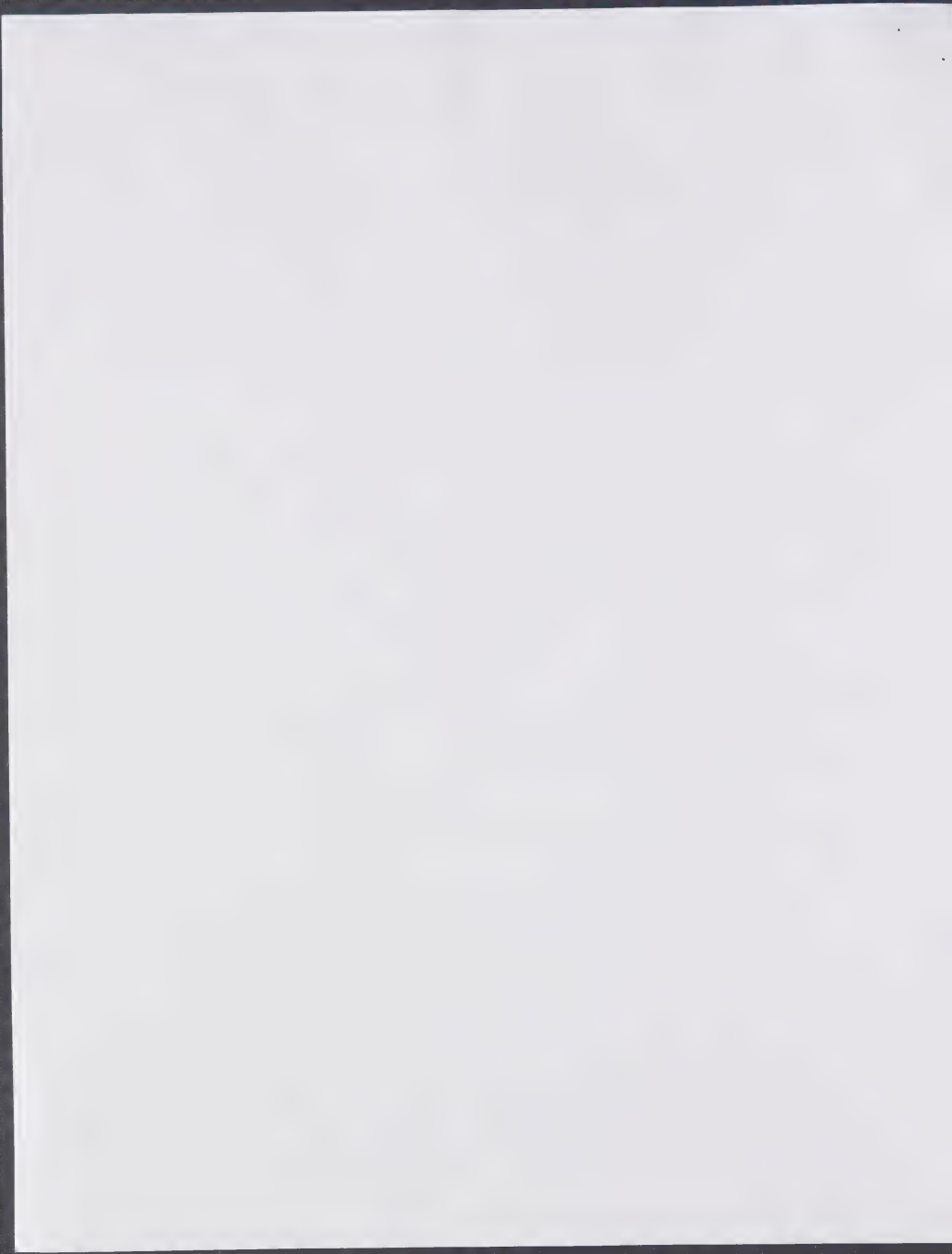
A Troine: Study of the Head and Shoulders of an Old Bearded Man, ca. 1629
by Jan Lievens (Leiden 1607 - 1674 Amsterdam)
oil on panel
22 3/4" by 18 1/2"
Sold at Sotheby's London on July 7, 2004
for \$3,438,961 to a dealer
Sold by a dealer in March 2005 for \$5,400,000

The donated work is smaller than the cited work but it is a much more important painting owing to the historical identification of the sitter and the fine details of the rendering such as the texture and delicacy of the shawl. The cited work is a troine, a depiction of an unknown old man, whereas the sitter of the donated painting was important enough to be painted several times by Lievens and Rembrandt. Paintings by Lievens from the late 1620s are extremely desirable as this is the period when Lievens and Rembrandt were in close contact and the quality of Lievens works is almost equal to those by Rembrandt.

In order to further support our appraisal, we refer to the sale of a portrait of an elderly woman by Rembrandt from the same period:

Portrait of a Lady in Black Costume and a Cap and Collar, 1632
by Rembrandt van Rijn (Leiden 1606 - 1669 Amsterdam)
oil on panel
oval shape with maximum dimensions of 29" by 22"
Sold at Christie's London on December 13, 2000
for \$28,688,612

Based on the above sales, the superb quality of the donated work and its very good physical condition, and, finally, the rarity of works by the artist, we believe our appraisal represents fair market value.



Dr. Alfred Bader

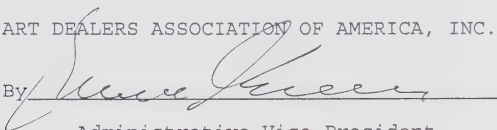
page 5

The Qualified Appraisal data required by Internal Revenue Service Regulations is attached as part of this appraisal.

Very truly yours,

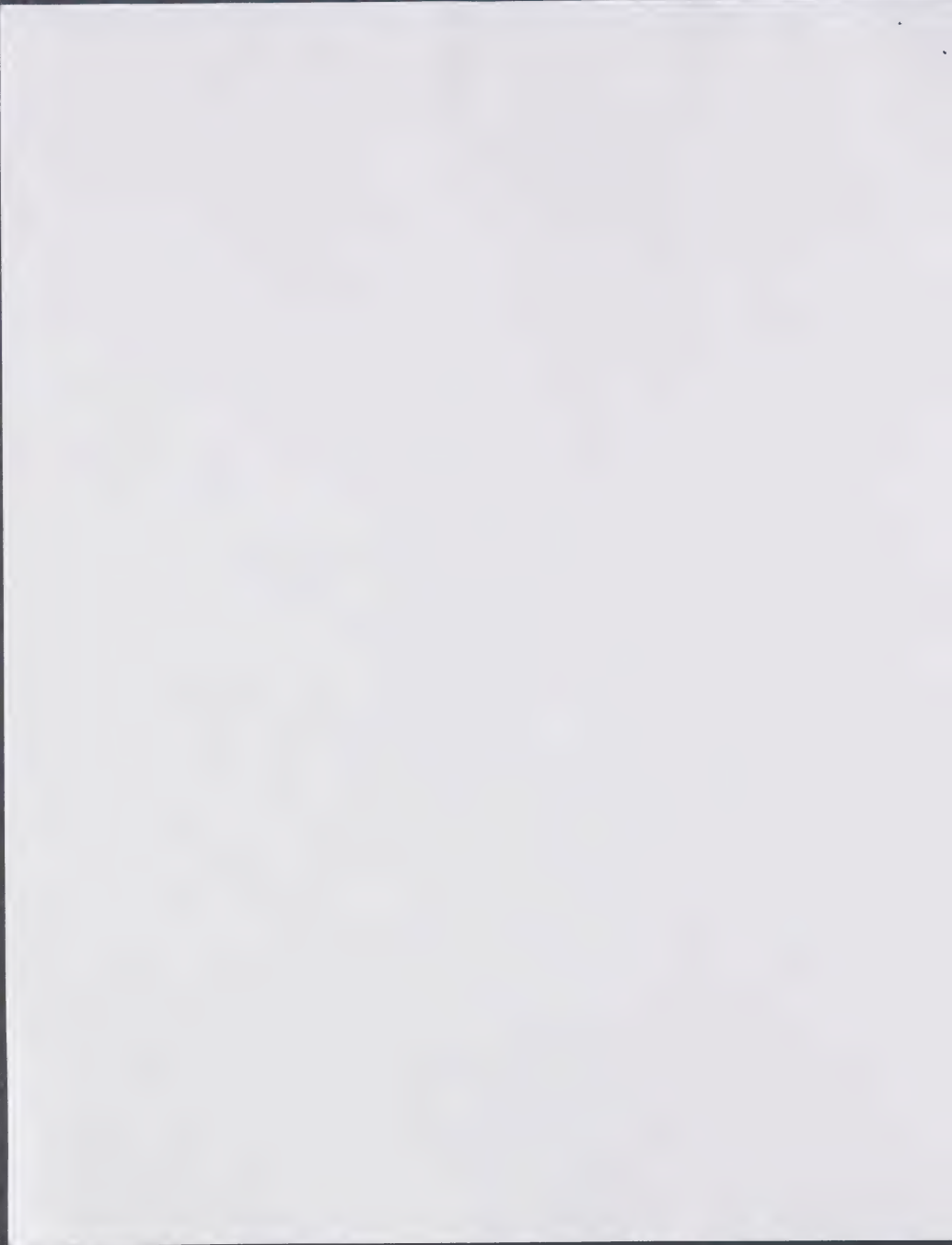
ART DEALERS ASSOCIATION OF AMERICA, INC.

By

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "Anne Green", is written over a horizontal line.

Administrative Vice President

GSE:a





QUALIFIED APPRAISAL REQUIREMENTS
PRESCRIBED BY TREASURY REGULATION 1.170A-13(c)(3)

(A) A description of the property is set forth in the attached appraisal letter together with a photograph or transparency.

(B) The physical condition of the property appraised, based on data provided by the donor and the donee, is set forth in the appraisal letter.

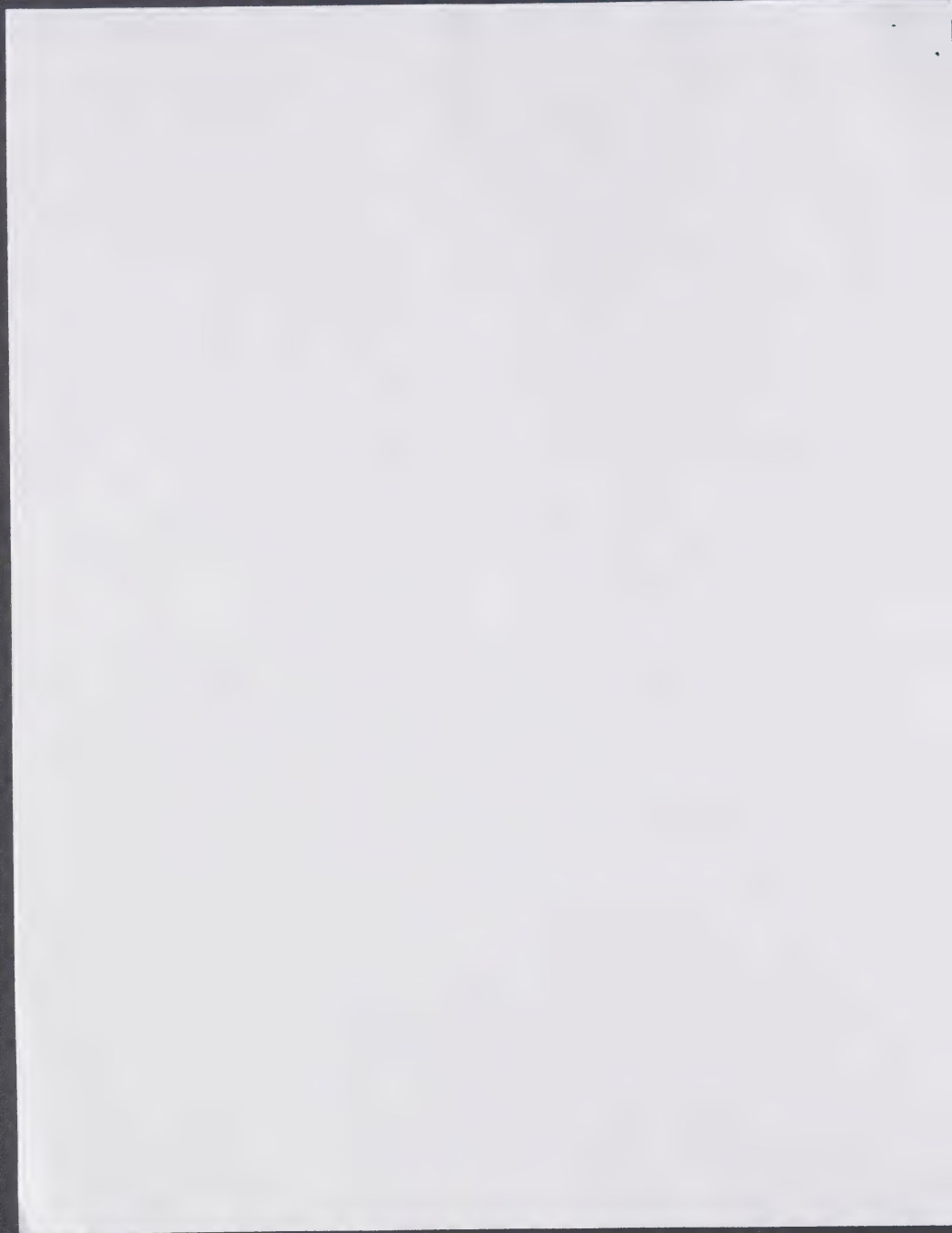
(C) The date, or expected date, of contribution to the donee is set forth in the appraisal letter based upon information provided by the donor.

(D) The terms of any agreement or understanding entered into (or expected to be entered into) by or on behalf of the donor relating to the use, sale or disposition of the contributed property has been requested from the donor. Unless otherwise attached hereto, we assume no such agreement or understanding exists.

(E) The appraisal was prepared by Gilbert S. Edelson, (Soc. Sec. No. 125-18-2001), 575 Madison Avenue, New York, New York 10022 in his capacity as Administrative Vice President of the Art Dealers Association of America, Inc., (E.I.N. No. 13-6149730), 575 Madison Avenue, New York, New York 10022.

(F) The Art Dealers Association of America, Inc. ("ADAA") is non-profit § 501(c)(6) association of dealers in the fine arts which has appraised donated works of art for over 35 years. ADAA's appraisals are made on the basis of advice from a panel of up to three dealers, each of whom has knowledge of the market for the particular work being appraised, and whose activities in connection with the appraisal of the work are regulated by ADAA. No appraisal advisor received any direct or indirect compensation; fees are paid to ADAA and are used to defray its expenses. Gilbert S. Edelson, Administrative Vice President of ADAA, has participated in ADAA appraisal work for more than 30 years. He is fully familiar with ADAA procedures, with the areas of expertise of the advisors selected by ADAA and, as result of his activities as an ADAA officer, is knowledgeable about the market for works of fine art in the United States and abroad.

(G) The appraisal was made at the donor's request for income tax purposes.



(H) The date the property was valued is the date of the appraisal letter.

(I) The fair market value of the property on the date (or expected date) of gift is set forth in the appraisal letter.

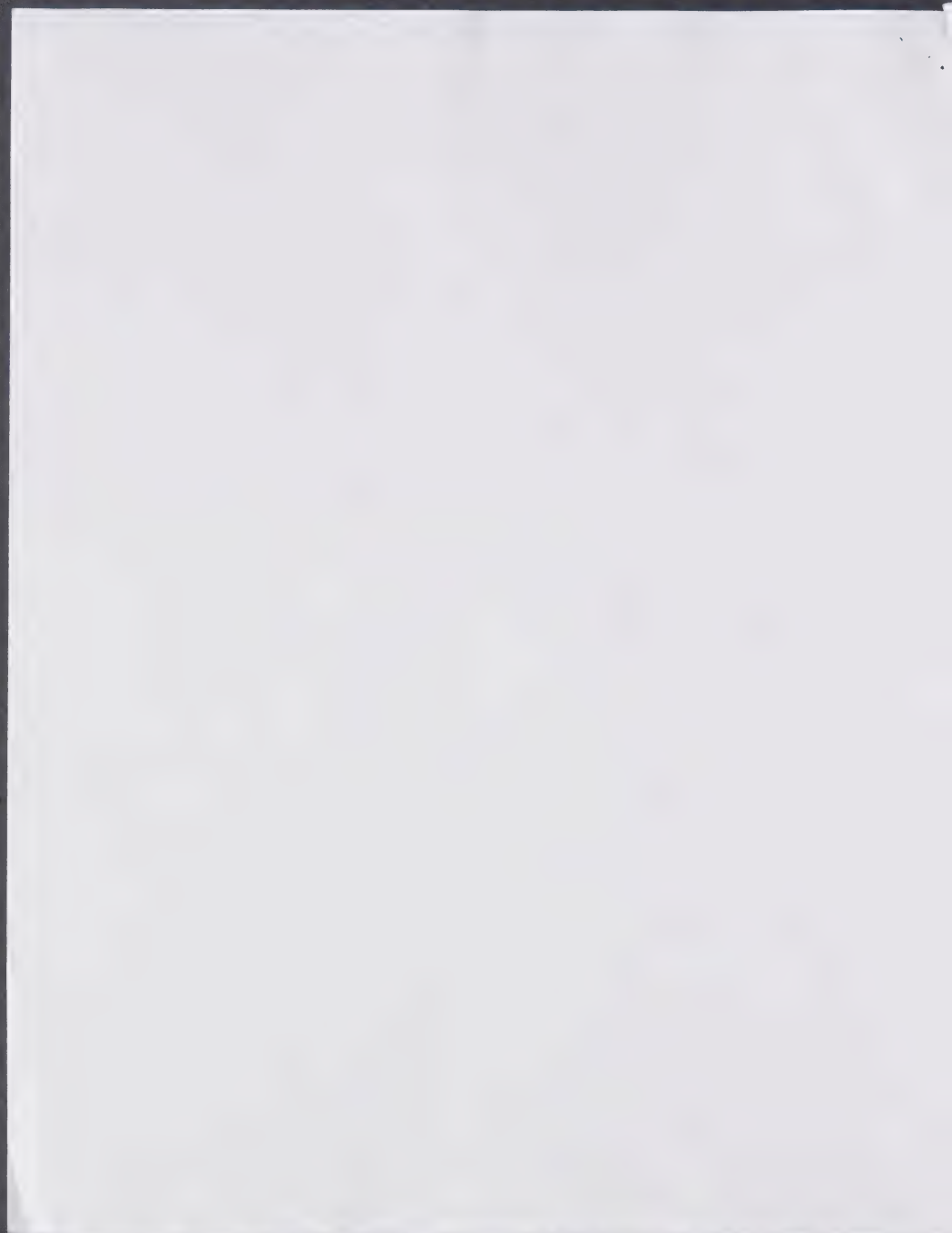
(J) The method of valuation used is the market data approach.

(K) The appraisal was based upon specific comparable sales, when such data was available, or other relevant sales data.

(L) The following schedule provided for under the provisions of Treas. Reg. §1.170A-13(c)(6)(ii) sets forth the fee arrangement between the donor and the Association:

<u>Appraised Value</u>		<u>Fee</u>
Up	to \$ 9,999	\$ 250
\$ 10,000	to \$ 49,999	\$ 500
\$ 50,000	to \$ 99,999	\$ 750
\$ 100,000	to \$ 249,999	\$1,500
\$ 250,000	to \$ 499,999	\$3,000
\$ 500,000	to \$ 999,999	\$4,000
\$1,000,000	and over	\$5,000

Note: Total fee reduced by 20% for group of works by the same artist.



James S. Horns
1313 5th Street S.E.
Minneapolis, Minnesota 55414
Telephone: 612 379 3813

Oct. 4, 2005

Alfred Bader Fine Arts
Astor Hotel #622
924 East Juncau Ave.
Milwaukee, WI 53202

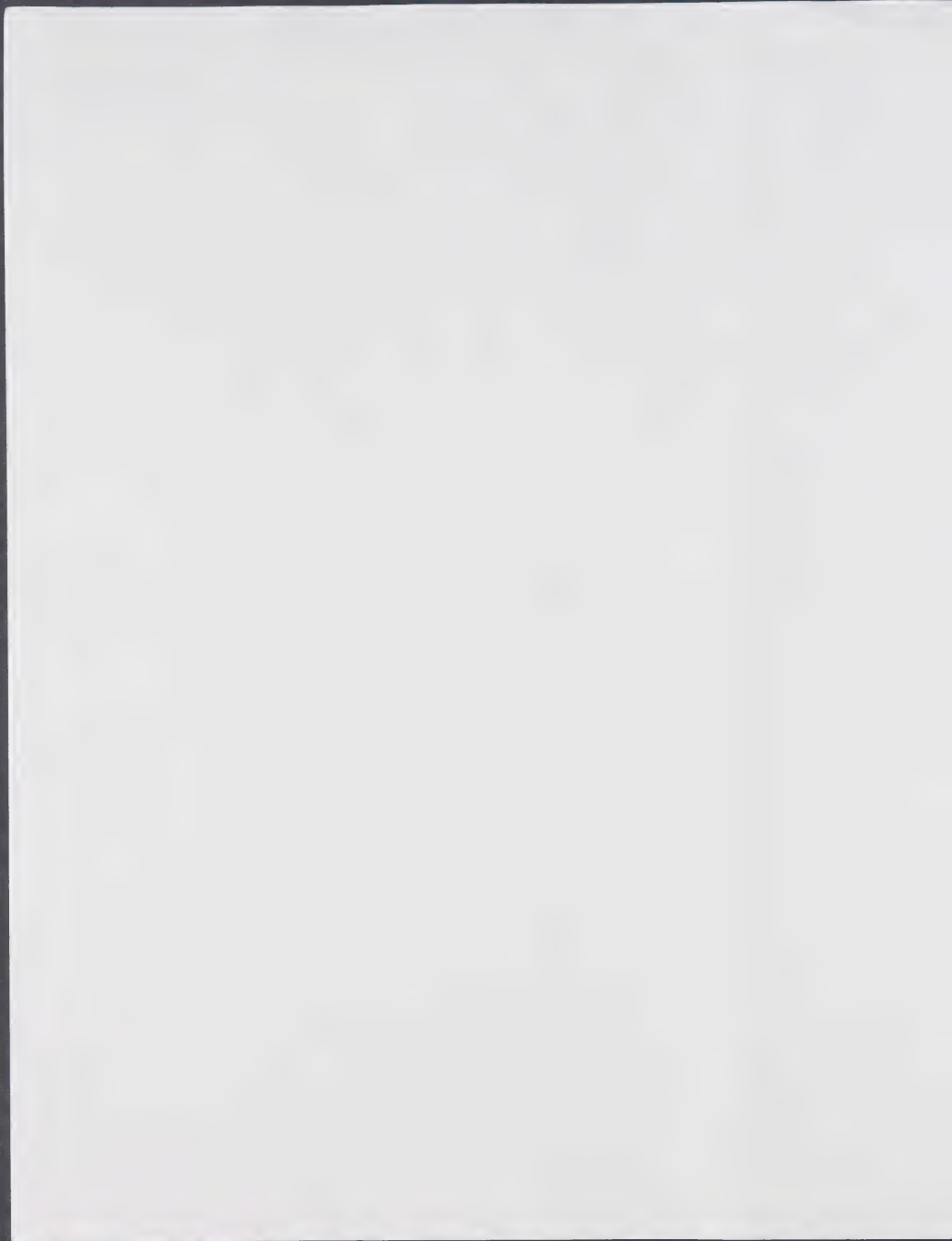
STATEMENT

Scholar with a Candle
oil on panel
H: 16 W: 12

Treatment

1. Upper varnish was removed with toluene. This removed some discoloration and some retouching. An uneven yellow discoloration remained. Much of this discoloration was removed with ethylene dichloride. This cleaning was somewhat limited because there was some possible sensitivity of the thin dark paint layers. Some thinning of this paint had been covered by the retouching.
2. The painting was coated with Acryloid B-72.
3. Losses were inpainted with polyvinyl acetate and pigment.
4. Final varnish of Regalrez 1094.

Cost of treatment.....\$600



James S. Horns
1313 5th Street S.E.
Minneapolis, Minnesota 55414
Telephone: 612 379 3813



Oct. 4, 2005

Alfred Bader Fine Arts
Astor Hotel #622
924 East Juncau Ave.
Milwaukee, WI 53202

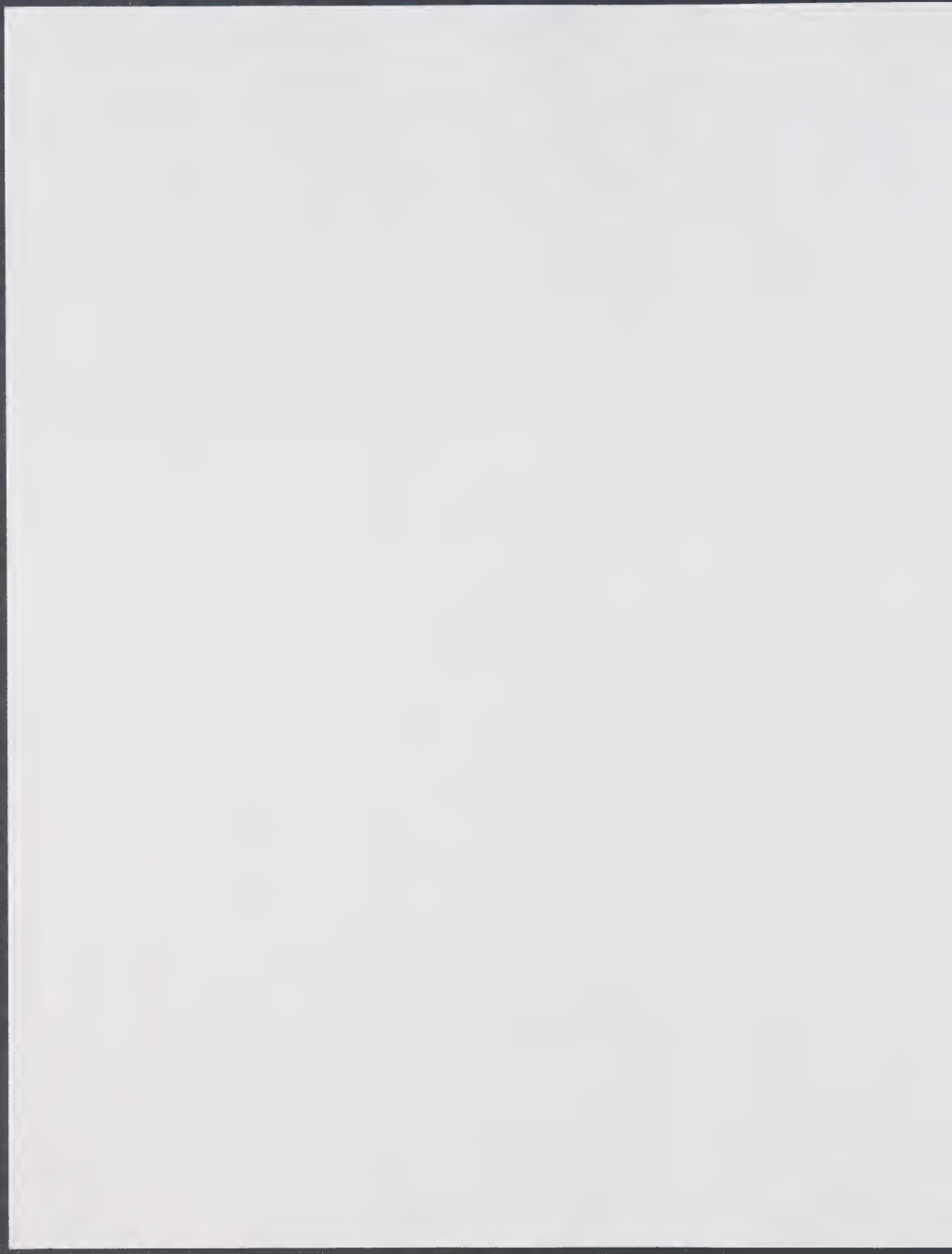
STATEMENT

Christ with the Cross
oil on canvas
H: 21 W: 17

Treatment

1. The upper varnish was removed with toluene and acetone. Some further discoloration was removed with dilute ammonium hydroxide. Some older overpaint was removed with a mixture of methanol and ethylene dichloride. Some old retouching was not soluble and was not removed.
2. The painting was coated with Acryloid B-72.
3. The previous strip lining is secure. The stretcher was adjusted and the areas of tears at the top right and lower center were flattened as much as possible and reinforced with nylon fabric and BEVA 371 adhesive.
4. Losses were filled with gesso and inpainted with polyvinyl acetate and pigment.
5. Final varnish of Regalrez 1094.

Cost of treatment.....\$450



IFAR

INTERNATIONAL FOUNDATION FOR ART RESEARCH

500 FIFTH AVENUE • SUITE 935 • NEW YORK, NY 10110

Sharon Flescher
Executive Director

Board of Directors

Jack A. Josephson
Chairman
David M. Campbell
David L. Dalva II
Lee MacCormick Edwards
Theodore H. Feder
Robert C. Graham, Jr.
Theodore N. Kaplan
Aaron M. Milrad
David J. Nash
Virgilia Pancoast Klein
Leon B. Polsky
John Richardson
Samuel Sachs II

Art Advisory Council

Juan Ainaud De Lasarte
Vivian Barnett
Arthur C. Beale
Miklos Boskovits
Dietrich von Bothmer
Jonathan Brown
Margaret Holben Ellis
Linda S. Ferber
William H. Gerdes
E. Haverkamp-Bogemann
Michael Heideberg
David G. Mitten
Kenneth Moser
Priscilla E. Muller
Linda Nochin
Konrad J. Oberhuber
Donald Posner
Theodore Reff
David Rosand
Willibald Sauerlander
Robert Schmit
Craig Hugh Smyth
Theodore E. Stebbins, Jr.
Joyce Hill Stoner
Robert Storr
Harrie Vanderstappen
Kirk Varndoe
John Walsh
Christopher J. White

Law Advisory Council

Franklin Feldman
Chairman
Jan M. Boll
W.R.I. Crewdson
Herbert Hirsch
Barbara Hoffman
Theodore N. Kaplan
John B. Kogel
John Henry Merryman
Aaron M. Milrad
Hanno D. Mott
James A.R. Nafziger
Leon B. Polsky
Daniel Shapiro
Peter R. Stern
Stephen E. Weil

October 5, 2005

Dr. Alfred Bader
2961 N. Shepard Ave.
Milwaukee, WI 53211

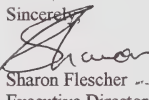
Dear Alfred:

I am delighted to thank you for your renewed – and increased – contribution in the amount of \$500, which will be credited toward IFAR's 2005 Annual Fund. It means a lot to me personally, to our Board of Directors, and to all of us at IFAR. Thank you for your support and continued vote of confidence.

As a supporter you will continue to receive the *IFAR Journal*, which goes to subscribers in 19 countries and has won awards for the last two years in the American Association of Museums Publications Contest. You will also be able to attend *IFAR Evenings* gratis and our conferences and symposia at a reduced rate. Our most recent *Evening*, a talk by Lynn H. Nicholas, was an enormous success.

Most importantly, though, as a supporter you can continue to feel the satisfaction of helping an organization that plays a unique and important role in the art world. We will be pleased to acknowledge you, once again, in our annual donor salute in the *Journal*.

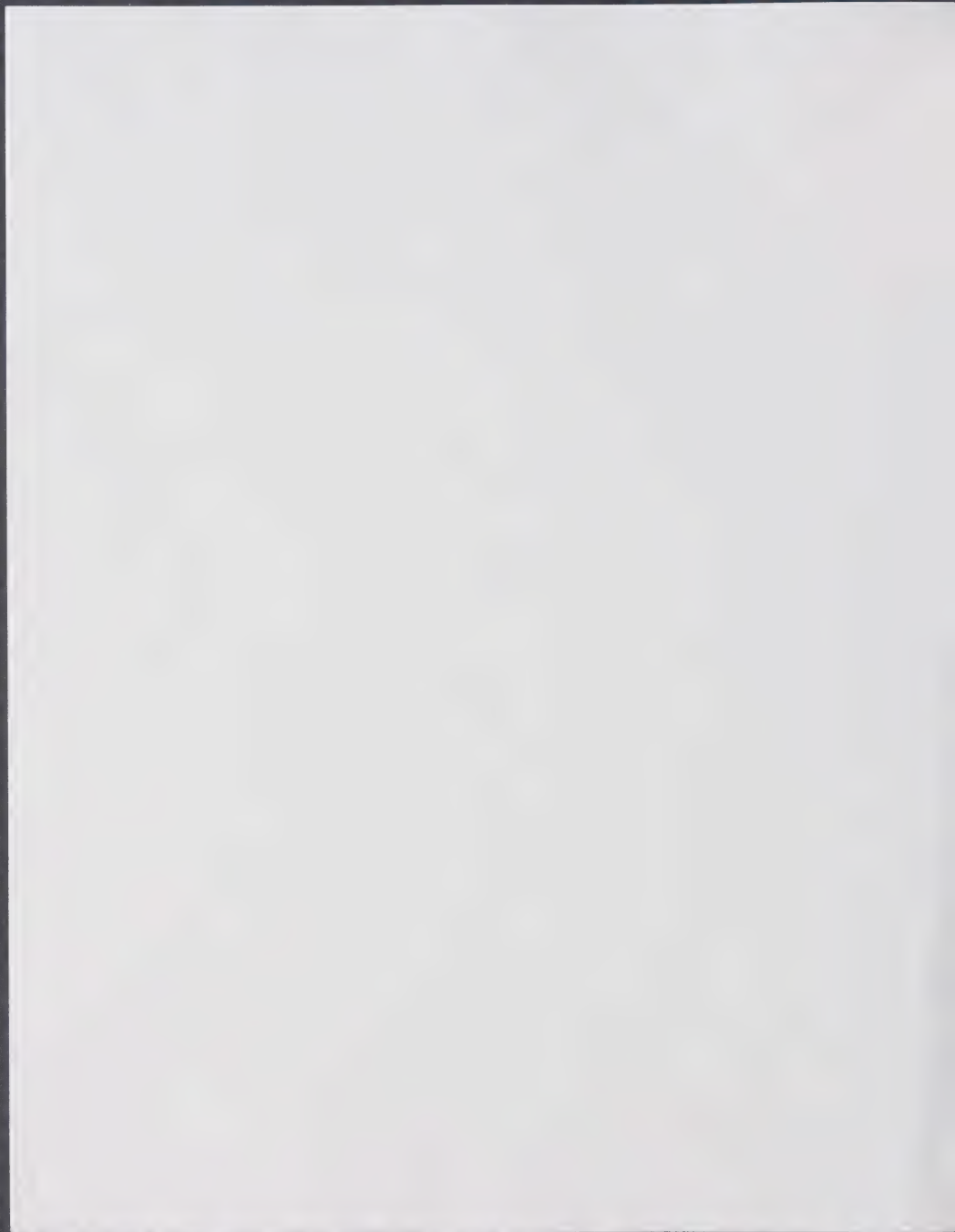
I look forward to meeting with you and Isabel in January when you come to New York. In the meantime, we'll forward your missing watercolor to the ALR to register it and will be happy to publish it in the next issue of *IFAR Journal*. The ALR may contact you for additional information about it.

Sincerely,

Sharon Flescher
Executive Director

Thank very much
I hope that we will finally meet
this journey - really look forward
to it

IFAR is a 501 (c) 3 not-for-profit organization. In accordance with Internal Revenue Service regulations, gifts to charitable organizations are tax deductible to the amount that the gift exceeds the value of the goods received. A good faith estimate of the goods received in exchange for your contribution is \$65. This letter may be considered an official receipt.

Laska
file



King Art, LLC

*17th - 20th Century American & European
Buying • Selling • Consignment*

KATHERINE KING

kking15259@aol.com

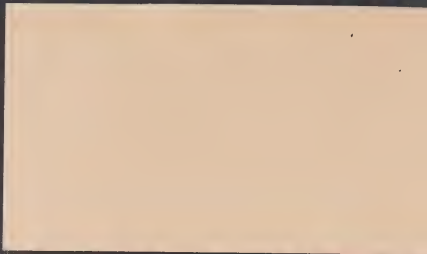
www.trocadero.com/kingart/

2063 N. Cambridge Ave.

Milwaukee, WI 53202

By Appointment

(414) 276-6779





ALFRED BADER FINE ARTS

DR. ALFRED BADER

www.alfredbader.com

ESTABLISHED 1961

October 24, 2005

Mrs. Katherine King
King Art, LLC
2063 N. Cambridge Ave.
Milwaukee, WI 53202

Dear Mrs. King,

Thank you for showing me your work attributed to Jules Dupré, oil on canvas, 10-1/4" x 16".

During the last fifty years I have handled a number of works by this able French artist and I do not believe that the painting which you showed me is by Dupré.

Please keep in mind that the fact that the painting bears an old Christie's label does not mean that it was auctioned at Christie's as a Dupré. When Christie's sells a painting at auction its very distinctive letters and numbers are stamped on the stretcher. That label may simply indicate that someone brought it to Christie's for its opinion, not that it was sold at Christie's.

With best regards I remain

Yours sincerely,

Alfred Bader
AB/az

Mr. Joseph P. L. & P. U.
1200 L. P. M. G.

By Appointment Only

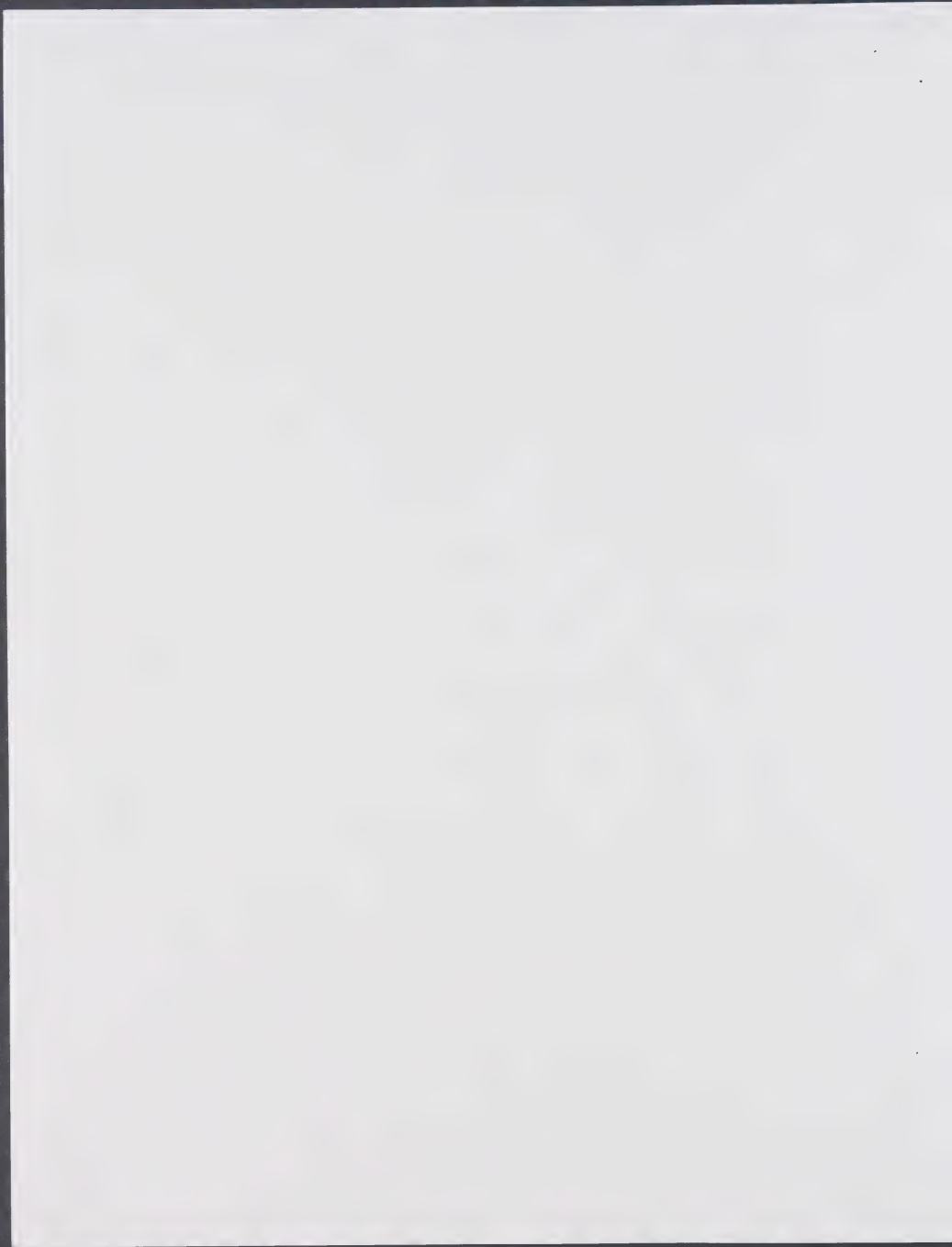
ASTOR HOTEL SUITE 622

924 EAST JUNEAU AVENUE

MILWAUKEE WISCONSIN USA 53202

TEL 414 277-0730 FAX 414 277-0709

E-mail: alfred@alfredbader.com



Katherine King
King Art
2063 N. Cambridge Ave
Milwaukee, WI 53202
414 276-6779

October 24, 2005

Alfred Bader Fine Art
Astor Hotel Suite 622
924 E. Juneau Avenue
Milwaukee, WI 53202
414 277-0730

Dear Dr Bader:

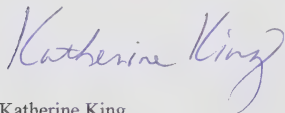
This letter is a follow up on our meeting on Friday, October 21. The purpose of the meeting was to show you a painting I recently purchased. This painting was purported to be by the French artist Jules Dupre. I did not believe the painting is authentic but needed to have a professional opinion upon this question of authenticity. I recently purchased the painting in question from the James Julia Auction House in their Samoset Auction in late August. The painting was listed in their auction catalog as a painting by Jules Dupre. (See attached copy of the catalog entry) as well as a photo of the painting).

I had already contacted Christie's Auction House concerning the 2 Christie's Labels on the back of the painting. Upon looking up the numbers from the label, they reported the painting had been brought to them in 1991. The labels were inventory labels for the purpose of looking at the painting and deciding whether to accept it for auction. Their records indicate that the painting was given back to the owner and not placed in auction.

During our meeting your opinion was that this was certainly not a painting by Jules Dupre and that you would write a letter to that effect. I have spoken with Bill Gage of the Julia auction concerning your opinion and will fax your letter to him.

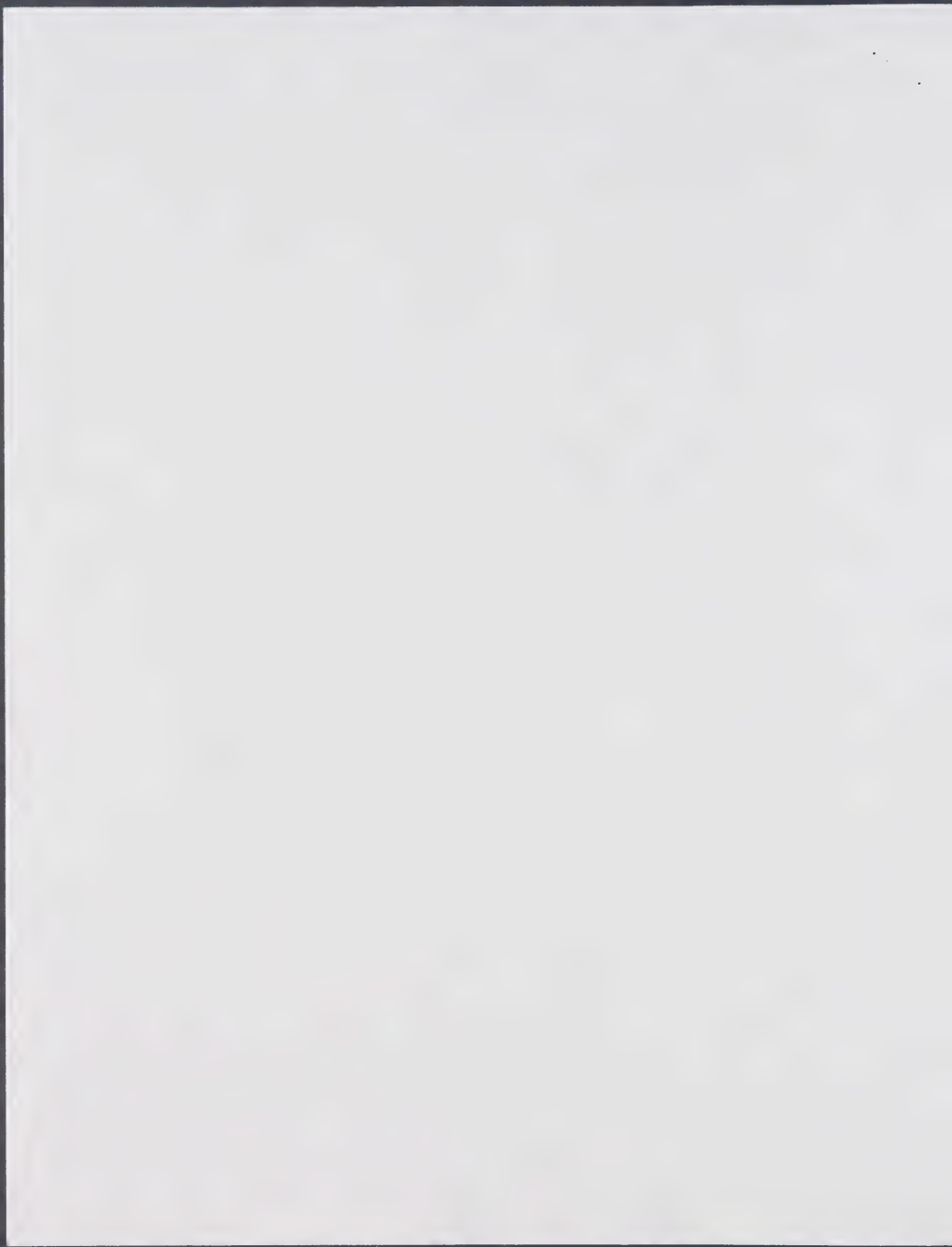
Our meeting was extremely informative and I am most appreciative that you will write a letter that the painting is not by Jules Dupre.

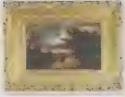
My Very Best Regards

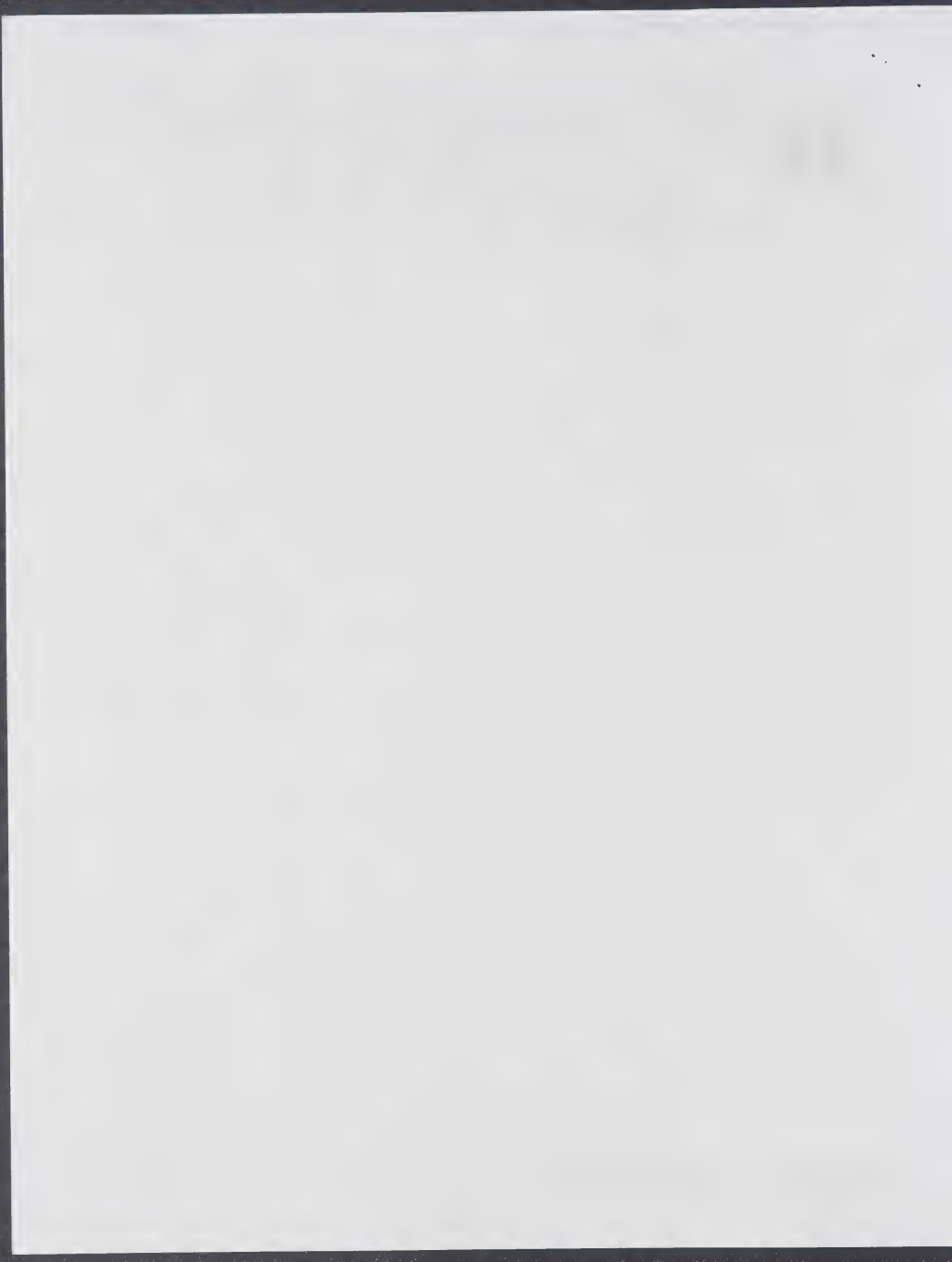


Katherine King
King Art

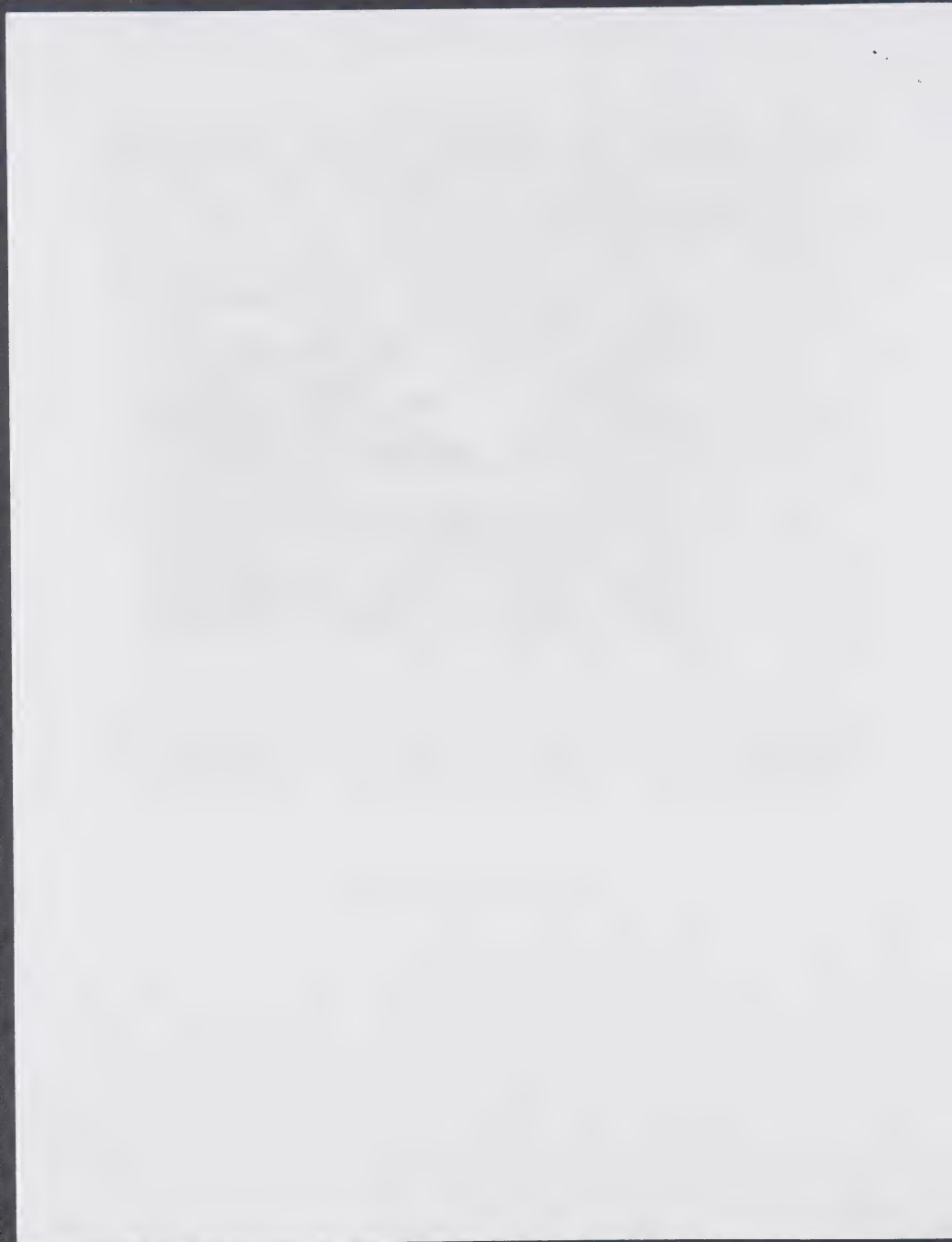
P.S. I would be able to pick up the letter from your secretary at her convenience this week. 414 276-67



	836A.	5,750.00	JULES DUPRE (French, 1811-1889). Barbizon-style painting depicting cart and family figures in a tree-covered landscape. Two figures in the cart, a small child behind the cart and a figure standing off to the side of the road. Framed in an ornate gilt period frame with the reverse of the frame with an old Christie's auction house label. SIZE: 10-1/4" h x 16"w. CONDITION: Re-backed with replacement stretcher. Frame with very small imperfections. 9-27838 (4,800-5,800)
--	--------------	-----------------	--





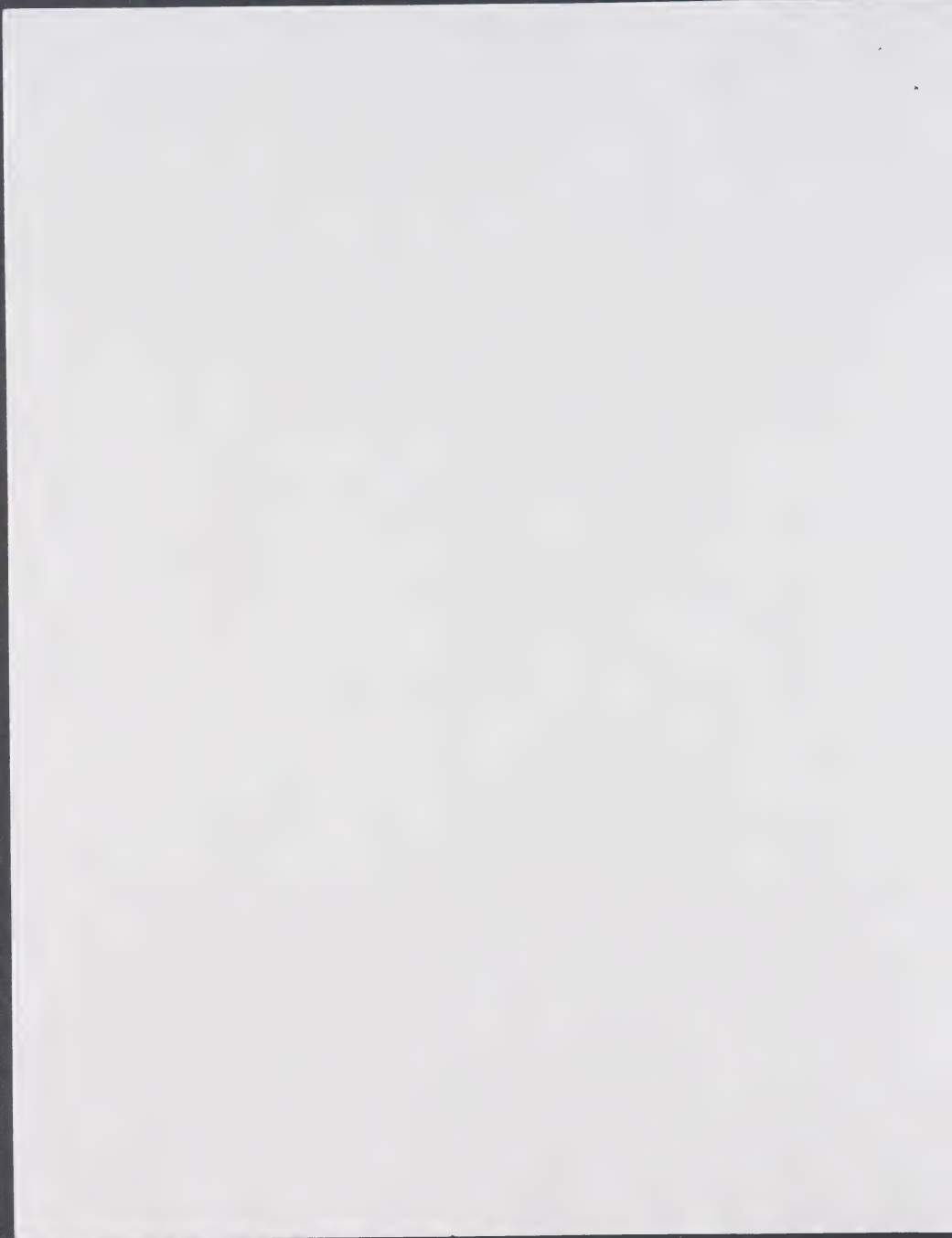


Int'l Cell 011 44 (0) 77644 22962

ITINERARY FOR ISABEL & ALFRED BADER

October 29 – December 22, 2005

10/29	6:00PM	Leave for Chicago w/Deborah
	7:30 PM	Meet Judy Way in front of terminal
	9:20PM	British Air 298 leaves from Chicago
10/30	⁸³⁰ ⁹³⁰ 10:00AM	Arrive London Heathrow – to <u>Bexhill</u>
ASAP	*****	Pick up tickets from PST Travel-electronic
11/1		Happy Birthday, Isabel!
	3:00PM	Ann will call
11/2	4:25PM	OS462H to <u>Vienna</u> , arrives 7:45
11/2-8		Hotel Austria, Fleischmarkt 29, A-1011 Vienna T: 43-1-515-23 F: 43-1-515-23-506 E: office@hotelaustria-wien.at Confirmed by Renate Bassrucker
11/3	10:00AM	Visit Dorotheum, question invoice
	??	Lecture on History of Aldrich, Johannessaal
11/4	4:00PM	Lecture, Anschutz, Cooper, Loschmidt
		Leiben Prize Award
	7:00PM	Dinner with President Mang
11/7	10:00AM	Sperlgymnasium talk
11/8	5:35PM	OS213Q to <u>Dresden</u> , arrives 6:55
11/8-11/11		Hotel Martha Hospiz, Nieritzstrasse 11, Dresden, T: 49-351-8176-0, -333 F: 49-351-8176-222 E: marthahospiz.dresden@vch.de
11/9		Two lectures? Museum
11/10	9:30 AM	History of Aldrich
	1:00 PM	Cooper, Anschutz & Loschmidt



11/11	8:55AM 11:00AM To <u>Bexhill</u> 3:00PM	LH861H to Dusseldorf arrives 10:20 LH47724 to Heathrow arrives 11:30 Ann will call
11/14	1:00PM	Ann will call
11/15-28	Ann to NJ (732-349-7591)	Back in gallery 11/29
11/20		Lecture at Herstmonceux Castle, RRP
11/21 or 22		View Battle auction
11/22-25		Cambridge staying with Katz's
11/25		Return to <u>Bexhill</u>
11/29	3:00PM	Ann will call
11/30		Two lectures, SIAL Gillingham Henry van Oudenaren (bring books)
12/2	3:00PM	Ann will call
12/5-9		Travel Inn, London County Hall, Belvedere Road, London - Confirmation KTR 376477, £89.95/night, no breakfast, No smoking, queen T: 011 44 870 238 3300, F: 011 44 207 902 1619 E: www.travellinn.co.uk
12/9	3:00PM	Return to <u>Bexhill</u> Ann will call
12/13	1:00PM	Ann will call
12/16	1:00PM	Ann will call
12/21	3:00PM	Battle auction Ann will call
12/22	12:40 PM	BA 297 to Chicago, arrives 3:15 PM ? will pick up

11/13 Supper concert

11/15 to London

11/17 lunch

11/18 Angela Celia Tony lunch

11/19 Y&P

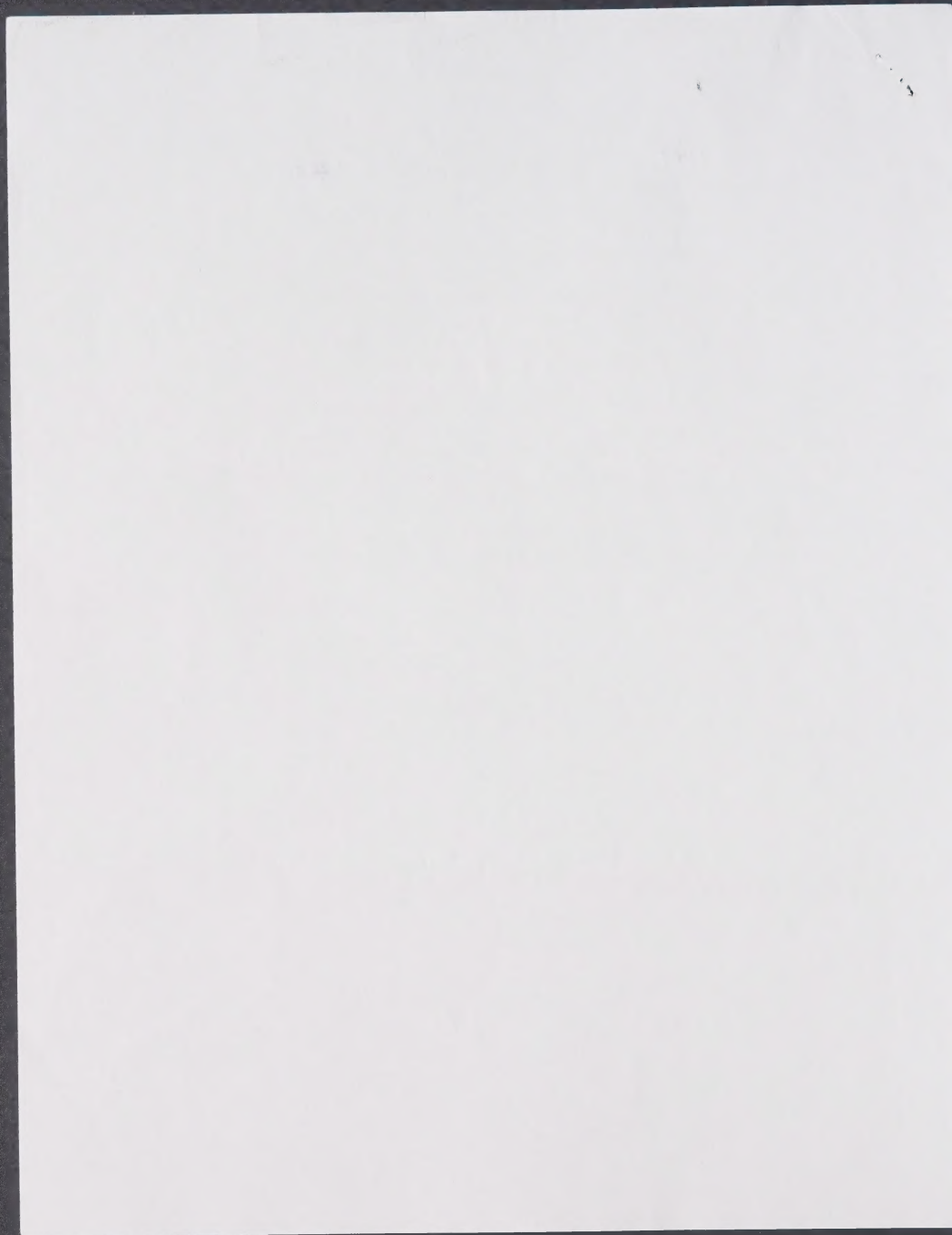
11/21/22

Discussion w. David & Sandy at David Smith Hall.

11am Athena decenter

8:00 am pick up

£70



Subject: RE: December 14 invitation
From: "Jetteke Bolten-Rempt" <hboltenrempt@lakenhal.nl>
Date: Wed, 7 Dec 2005 10:45:06 +0100
To: <baderfa@execpc.com>

Dear Alfred and Isabel Bader,

I am very sorry to hear that you yourselves will not be able to attend the official opening of the exhibition Rembrandt's Mother, myth and reality. May be you can find an other opportunity to visit our museum and the exhibition for which you are such an important lender. We already did send the invitation to Ms Gottwald, as soon as we received David de Witt's request to do so. In the meantime I have met David as a courier and told him about the invitation to the opening from him and his spouse.

With very best regards,

Henriette Bolten-Rempt

Van: Joke Berkelie-Baars
Verzonden: maandag 5 december 2005 12:49
Aan: Jetteke Bolten-Rempt
Onderwerp: FW: December 14 invitation

Van: Alfred Bader Fine Arts [mailto:baderfa@execpc.com]
Verzonden: donderdag 1 december 2005 17:36
Aan: Mia van Iterson
CC: David A Dewitt
Onderwerp: December 14 invitation

Dear Dr. Bolten-Rempt,

Dr. Alfred and Mrs. Isabel Bader regretfully are unable to attend the official opening of the "Rembrandt's Mother" exhibition on December 14th.

It is their wish, however, that you send an invitation to their delegate:

Franziska Gottwald
p/a Willem Veldhuizen
Plantagekade 13
1018 ZV Amsterdam

Ms. Gottwald is an art historian and also the spouse of Dr. David de Witt, the Bader Curator at Queen's, who has received his invitation letter and who plans to attend the opening with Franziska.

Can you please confirm that this is acceptable?

With many thanks and very best regards,
Ann Zuehlke, Gallery Manager
(For Alfred & Isabel Bader)

