

LEMPERTZ

1845



Alte Kunst und 19. Jahrhundert Teil I
Old Masters and 19th Century Part I
18. November 2023 Köln







LEMPERTZ
1845

Alte Kunst und 19. Jahrhundert Teil I
Old Masters and 19th Century Part I

18. November 2023 Köln
Lempertz Auktion 1231



Versteigerung Sale

Köln *Cologne*

Samstag 18. Nov. 2023 *Saturday 18 Nov.*

11 Uhr *11 am*

Alte Meister Lot 2000 – 2090

Skulpturen Lot 2091 – 2137

19. Jahrhundert Lot 2138 – 2192

Vorbesichtigung Preview

Köln *Cologne*

Vernissage Donnerstag 9. Nov. 18 – 21 Uhr

Freitag 10. Nov. 10 – 17.30

Samstag 11. Nov. 10 – 16 Uhr *nur nach Vereinbarung by appointment only*

Sonntag 12. Nov. 11 – 16 Uhr

Montag 13. – Freitag 17. Nov. 10 – 17.30 Uhr

In Auswahl *A Selection*

München St. Anna-Platz 3

Montag 6. und Dienstag 7. Nov. 10 – 17 Uhr

Wir laden Sie auch ein zur virtuellen Vorbesichtigung unter www.lempertz.com
Oder scannen Sie einfach den QR Code.

*We also invite you to a virtual preview at www.lempertz.com
Or just scan the QR code.*



Die Auktion unter www.lempertz.com live im Internet.

The auction will be streamed live at www.lempertz.com

Neumarkt 3 D-50667 Köln
T +49.221.925729-0 F +49.221.925729-6
info@lempertz.com www.lempertz.com



SÜDDEUTSCHER MEISTER

um 1480/1490

2000 MADONNA MIT KIND
Öl auf Holz. 32,5 x 22,8 cm

MADONNA AND CHILD
Oil on panel. 32.5 x 22.8 cm

Provenienz Provenance
Italienische Privatsammlung

€ 12 000 – 14 000



SOUTH GERMAN SCHOOL

around 1480/1490

Verso bezeichnet: Martin Schaffner, signiert oben rechts (ligiertes Monogramm). Datiert oben links 1514. Beides ist heute nicht (mehr) erkennbar.

Inscribed on the reverse: Martin Schaffner, signed upper right (conjoined monogram). Dated upper left: 1514. Both no longer visible today.

**MEISTER DES
FRIEDRICH-ALTARS
(WIENER-NEUSTÄDTER
ALTARS) VON 1447**

tätig in Wien im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts

**MASTER OF THE
FRIEDRICH ALTARPIECE
(WIENER-NEUSTÄDTER
ALTARPIECE) OF 1447**

active in Vienna second quarter 15th century

2001 DIE GEISSELUNG CHRISTI.
DIE DORNENKRÖNUNG.
AUSSENSEITEN VON ZWEI
ALTARFLÜGELN

Tempera auf Holz, auf Holz aufgelegt.
Jeweils 96 x 46 cm

*CHRIST AT THE COLUMN. CHRIST
CROWNED WITH THORNS. TWO
SIDE PANELS FROM AN ALTAR-
PIECE*

*Tempera on panel, mounted on panel.
96 x 46 cm each*

Gutachten *Certificate*

Dr. Ernst Buchner, München, 16. Januar
1957 („Geißelung Christi“ zusammen mit
der Vorderseite „Die Heilige Katharina
vor dem Richter“).

Provenienz *Provenance*

Wiener Privatbesitz (laut Thieme-Becker,
1950). – Lempertz Köln, November 1962,
Lot 68 („Die Geißelung Christi“ und „Die
Dornenkrönung“); in der gleichen Auk-
tion die Vorderseiten, Lot 67 („Die Heilige
Katharina vor dem Richter“ und „Marty-
rium der Hl. Katharina“). – Kunsthandel
Xaver Scheidwimmer, 1966, seitdem in
einer süddeutschen Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Gotik in Österreich, Wien 1926, Kat. Nr.
33 („Ecce homo“).

€ 40 000 – 60 000

Literatur *Literature*

Meister des Friedrich-Altars von 1447.
In: Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines
Lexikon der Bildenden Künstler von der
Antike bis zur Gegenwart. Begründet von
Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. 37:
Meister mit Notnamen und Monogram-
misten, Leipzig 1950, S. 108f. – Alfred
Stange: Deutsche Malerei der Gotik. Band
11: Österreich und der ostdeutsche Sied-
lungsraum von Danzig bis Siebenbürgen
in der Zeit von 1400 bis 1500, München,
Berlin 1961, S. 24, Tafel 66.

Die Innen- und Aussenseiten zweier Altarflügel des Meisters des Friedrich-Altars hat Lempertz 1962 als „Meister des Wiener Neustädter Altars“ versteigert. Bei vorliegenden Tafeln handelt es sich um die beiden Aussenseiten mit Passionsszenen: „Die Geißelung Christi“ und „Die Dornenkrönung“. Der Verbleib der beiden Innenseiten (siehe Abb. 1 und 2) mit Szenen aus dem Leben der Hl. Katharina ist nicht bekannt („Die Hl. Katharina vor dem Richter“ und „Martyrium der Hl. Katharina“). Die Altarflügel gehörten zu einer Serie von zehn Gemälden (1966 im Kunsthandel). Diese waren in ihrer ursprünglichen Form wohl fünf (?) doppelseitig bemalte Tafeln eines Passionsaltars, die sich ehemals in Wiener Privatbesitz befanden.

Der Meister des Friedrich- oder auch Wiener-Neustädter Altars von 1447 trägt seinen Namen nach dem von Kaiser Friedrich III. für die Neuklosterkirche zu Wiener Neustadt gestifteten Flügelaltar (datiert 1447), der sich heute im Chor des Wiener Stephansdomes befindet. Der Hofmaler war um 1440/60 in Wien und der Wiener Neustadt tätig. Ein weiteres Werk dieses Meisters, entstanden wohl um 1440, sind die acht Szenen aus dem Leben Christi auf den Flügelrückseiten des Znaimer Schnitzaltars im Kunsthistorischen Museum, Wien. Zu den bisher bekannten Frühwerken des Meisters zählen eine „Heimsuchung“, ehemals in Berlin sowie eine „Geburt Christi“ und eine „Anbetung der Könige“ in Budapest. Die beiden vorliegenden Passionstafeln dürften etwa gleichzeitig mit dem Wiener-Neustädter Altar entstanden sein. Sie sind im Stil für die Zeit sehr konservativ und basieren wie diese auf den Formprinzipien des „Weichen Stils“.

For the English text see the following page.



Lempertz auctioned the inner and outer panels of two wings of an altar by the Master of the Friedrich Altarpiece in 1962 as "Master of the Wiener Neustädter Altarpiece". The present panels are the two outer sides with Passion scenes: "The Scourging of Christ" and "The Crowning with Thorns". The whereabouts of the two inner panels (see figs. 1 and 2) with scenes from the life of St Catherine are not known ("St. Catherine before the Judge" and "Martyrdom of St. Catherine"). The altar wings belonged to a series of ten paintings (1966 in the art trade). In their original form, these were probably five (?) double-sided painted panels of a Passion altar, formerly in private ownership in Vienna.

The Master of the Friedrich or Wiener Neustädter Altarpiece of 1447 is named after the altar donated by Emperor Friedrich III for the Neuklosterkirche in Wiener Neustadt (dated 1447), which is now in the choir of St Stephen's Cathedral in Vienna. The court painter was active in Vienna and Wiener Neustadt around 1440/60. Another work by this master, probably created around 1440, are the eight scenes from the Life of Christ on the backs of the wings of the Znaim carved altarpiece in the Kunsthistorisches Museum, Vienna. Among the early works by the master known to date are a "Visitation", formerly in Berlin, as well as a "Nativity" and an "Adoration of the Magi" in Budapest. The two panels with the Passion presented here were probably created around the same time as the Vienna-Neustadt Altarpiece. They are very conservative in style for the time and, like these, are based on the formal principles of the "soft style".



Abb. 1/Ill. 1:
Martyrium der Hl. Katharina,
Flügelinnenseite/The Martyrdom of
Saint Catherine, inner side of a wing.



Abb. 2/Ill. 2:
Die Hl. Katharina vor dem Richter,
Flügelinnenseite/Saint Catherine
before the Judge, inner side of a wing.



MAESTRO DE MORATA

tätig in Aragonien Ende des 15. Jahrhunderts

MAESTRO DE MORATA

active in Aragon, late 15th century

2002 DIE MESSE DES HL. GREGOR

Öl auf Holz. 86 x 65 cm

THE MASS OF SAINT GREGORY

Oil on panel. 86 x 65 cm

Gutachten *Certificate*

Dr. Alberto Velasco González, Lleida,
28.5.2023.

Provenienz *Provenance*

Deutsch-französische Privatsammlung.

€ 18 000 – 20 000

Die vorliegende Tafel mit der Darstellung der Gregorsmesse lässt sich einem spanischen Künstler des späten 15. Jahrhunderts zuweisen, der nach einem Altargemälde in der Kirche von Morata de Jiloca (bei Saragossa) als Meister von Morata bezeichnet wird (vgl. Gutachten Alberto Velasco Gonzalez).

Wie in der Forschung üblich, hat es, seit Chandler Post 1941 den in Aragonien tätigen Meister auf diesen Notnamen getauft hat, Diskussionen um Zuschreibungen von Werken und Werkgruppen gegeben, ebenso wie Versuche, ihn mit dokumentarisch belegten Künstlern in Verbindung zu bringen. Als Referenzwerke für Zuschreibungen werden neben Arbeiten in spanischen Kirchen vor allem zwei Altargemälde im Boston Museum of Fine Arts sowie ein Altargemälde im Metropolitan Museum of Art New York herangezogen. Velasco Gonzalez gründet die Zuschreibung der vorliegenden Tafel an den Meister von Morata vor allem auf stilistische Vergleiche zwischen der vorliegenden Tafel und jenen in Boston.

Bei dieser Tafel handelt es sich vermutlich um einen Teil aus einem größeren Altargemälde wie jenen in Boston und New York (vgl. Abb. 1). Sie zeigt die Messe des hl. Gregor, ein Thema, das auch im Spanien des späten 15. Jahrhunderts an Bedeutung gewann. Dargestellt ist die Erscheinung des leibhaftigen Christus während einer Messe, die der hl. Gregor in Santa Croce in Gerusalemme in Rom hielt. Der Künstler stellt den heiligen Papst knieend vor dem Altar dar, ein Akolyth an seiner Seite. Christus erscheint dem Papst als Schmerzensmann, umgeben von den Arma Christi, den Leidenswerkzeugen. Die Ikonografie war von Bedeutung für die Rechtfertigung der Transsubstantiationslehre, ein Gebet vor der Darstellung einer Gregorsmesse war mit einem Ablass verbunden.

Die Tafel ist heute in einem kostbaren neugotischen Rahmen eingefasst.

The present panel depicting the Mass of St. Gregory can be attributed to a Spanish artist of the late 15th century who is referred to as the Master of Morata after an altar painting in the church of Morata de Jiloca near Saragossa (cf. report Alberto Velasco Gonzalez).

As is usual in research, since Chandler Post first provided the master, who was active in Aragon, with this notname in 1941, there have been numerous discussions regarding the attribution of works and groups of works to him, as well as attempts to connect him with documented artists. In addition to works in Spanish churches, two altar paintings in the Boston Museum of Fine Arts and an altar painting in the Metropolitan Museum of Art New York are used as references for the attribution. Velasco Gonzalez bases the attribution of the present panel to the Master of Morata primarily on stylistic comparisons between this work and those in Boston.

This panel is considered a part of a larger altarpiece like those in Boston and New York (see fig. 1). It shows the Mass of St. Gregory, a theme that gained importance in late 15th century, also in Spain. It depicts the appearance of Christ incarnate during a mass given by St. Gregory at Santa Croce in Gerusalemme, Rome. The artist depicts the holy Pope kneeling in front of the altar, an acolyte at his side. Christ appears to the Pope as a Man of Sorrows, surrounded by the Arma Christi, the instruments of his suffering. The iconography was important for the justification of the doctrine of transubstantiation; a prayer before the representation of St. Gregory's Mass was also associated with indulgences.

Today, the panel is housed in a sumptuous Neo-Gothic frame.



Abb. 1/ill. 1:
Maestro de Morata, Madonna mit Kind sowie Szenen aus dem Leben Mariens/The Virgin and Child Enthroned with Scenes from the Life of the Virgin © The Metropolitan Museum of Art New York



FILIPPO MAZZOLA

um 1460 Parma – 1505 Parma

FILIPPO MAZZOLA

around 1460 Parma – 1505 Parma

2003 DIE HEILIGE FAMILIE MIT
JOHANNES DEM TÄUFER

Öl auf Holz (parkettiert). 54 x 37 cm

THE HOLY FAMILY WITH
JOHN THE BAPTIST

Oil on panel (parquetted). 54 x 37 cm

€ 16 000 – 20 000

Über das Leben Filippo Mazzolas ist wenig bekannt. Die Familie Mazzola stammte ursprünglich aus dem toskanischen Pontremoli, ließ sich aber etwa 1305 in Parma nieder. Schon sein Vater war Maler gewesen, so wie auch seiner Brüder Pier Ilario und Michele, die aber – wie Vasari berichtet – von „geringem Renomé“ waren. Allerdings kümmerten sich diese nach dem frühen Tod Filippo um dessen zweijährigen Sohn Francesco, später der berühmte „Il Parmigianino“. Filippo Mazzola starb 1505 während einer Pestepidemie.

Er arbeitete hauptsächlich in der Region um Parma und Piacenza. Auf einer Reise nach Venedig studierte Filippo Mazzola die Werke von Antonello da Messina, Giovanni Bellini und Alvise Vivarini, die seine wichtigsten stilistischen Vorbilder wurden. Sein erstes dokumentiertes Werk ist eine monumentale „Thronende Muttergottes mit Heiligen“ in der Galleria Nazionale di Parma, 1491 datiert. Zu seinen signierten und datierten Werken gehört auch ein Altarbild mit der Darstellung der „Taufe Christi“ von 1493 in der Kathedrale von Parma. Weitere Werke von Mazzola befinden sich in der Gemäldegalerie in Berlin, in der National Gallery in London und im Museum Thyssen-Bornemisza in Madrid.

Auf der Rückseite des Bildes befindet sich die Abschrift eines Gutachtens des bedeutenden Kunsthistorikers und Renaissance-Forschers Georg Gronau (1868–1938), der hier das Bild mit Werken Filippo Mazzolas in Neapel und Baltimore vergleicht.

Little is known about the life of Filippo Mazzola. The Mazzola family originally came from Pontremoli in Tuscany, but settled in Parma around 1305. His father was also a painter, as were his brothers Pier Ilario and Michele, but they were – as Vasari reports – of “little renown”. However, after Filippo’s early death, they took care of his two-year-old son Francesco, who later became the famous “Il Parmigianino”. Filippo Mazzola died in 1505 during a plague epidemic.

He worked mainly in the region around Parma and Piacenza. On a sojourn to Venice, Filippo Mazzola studied the works of Antonello da Messina, Giovanni Bellini and Alvise Vivarini, who became his most important stylistic models. His first documented work is a monumental “Virgin Enthroned with Saints” in the Galleria Nazionale di Parma, dated 1491. His signed and dated works also include an altarpiece depicting the “Baptism of Christ” from 1493 in Parma Cathedral. Other works by Mazzola are in the Gemäldegalerie in Berlin, the National Gallery in London and the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid.

A copy of an expertise by the important art historian and Renaissance researcher Georg Gronau (1868-1938), who compares the painting with works by Filippo Mazzola in Naples and Baltimore, is attached to the reverse of the painting.



**MEISTER DER
HEILIGEN SIPPE**

um 1450 – um 1515/1518, tätig in Köln

**MASTER OF
THE HOLY KINSHIP**

circa 1450 – circa 1515/1518, active in Cologne

2004 SIMON ZELOTES UND JAKOBUS
DER JÜNGERE

Öl auf Eichenholz. 46,5 x 31 cm
(Darstellung), 48 x 32,5 cm (Tafel)

**SIMON THE ZEALOT AND
SAINT JAMES THE LESSER**

Oil on oak panel. 46.5 x 31 cm (motif),
48 x 32.5 cm (panel)

Provenienz *Provenance*
Sammlung Kisters, Kreuzlingen. –
Rheinische Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*
Kunsthistorische Ausstellung, Düsseldorf
1904, Nr. 43.

Literatur *Literature*
E. Lüthgen, W. Bombe: Die Sammlung
Dr. Richard von Schnitzler in Cöln.
In: Cicerone 9/10, 1917/1918, S. 1-73, hier
S. 40 u. 42-43, Abb. 6. – Alfred Stange:
Kritisches Verzeichnis der deutschen
Tafelbilder vor Dürer, Bd. 1, München
1967, S. 95, Nr. 282e. – M. Kessler-van den
Heuvel: Der Meister der Hl. Sippe der
Jüngere, Frankfurt 1987, S. 229ff. – Ausst.-
Kat.: Lust und Verlust. Kölner Sammler
zwischen Trikolore und Preußenadler,
hg. v. Hiltrud Kier u. Frank Günter Zehn-
der, Köln 1995 (Ausstellung in der Josef-
Haubrich-Kunsthalle Köln), S. 573, Kat.
Nr. 171b, Farbtaf. LXXXI (fälschlich als
„Jakobus d. Ä. und Johannes Evangelist“).

€ 120 000 – 140 000

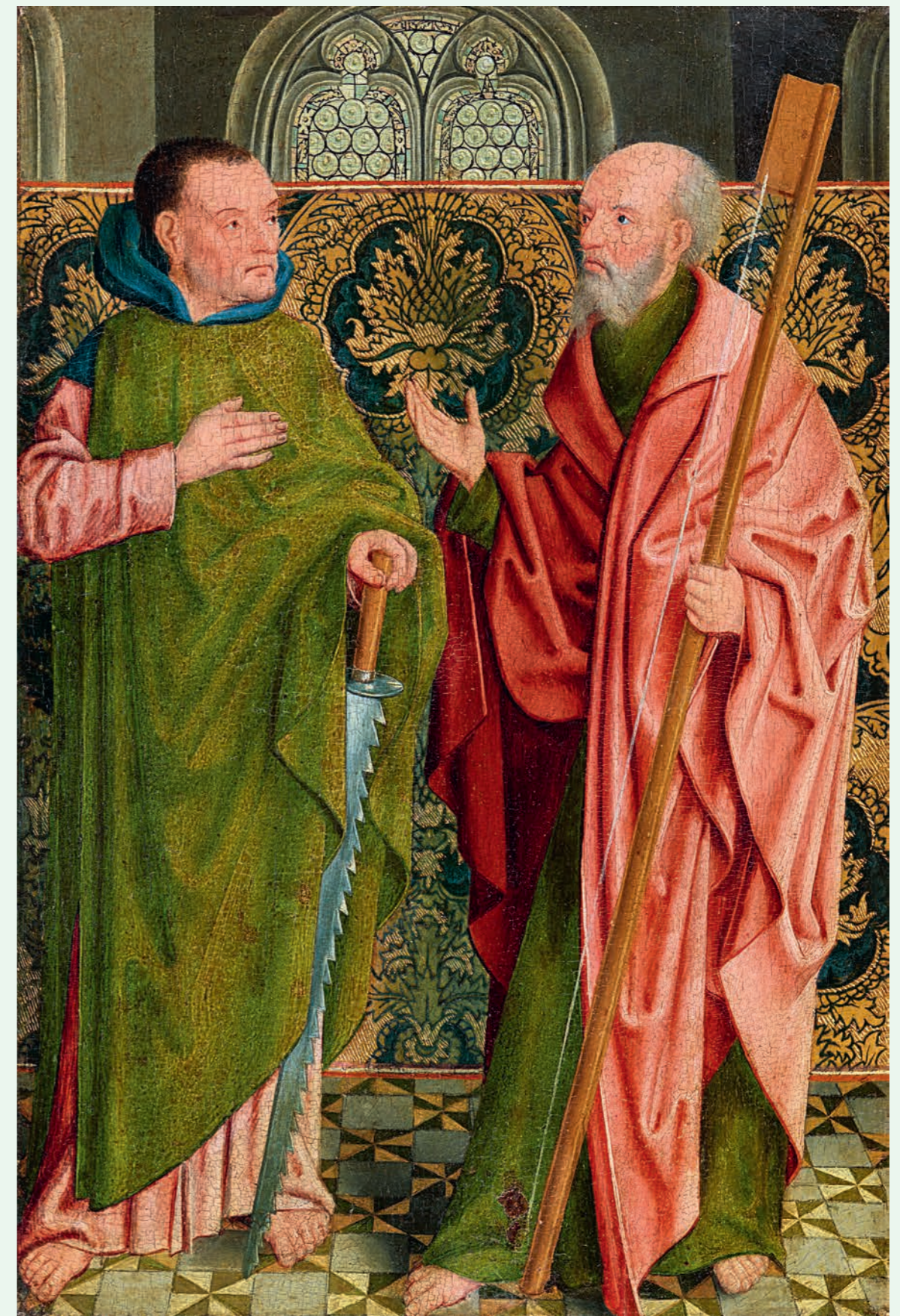
Die Tafel zeigt die an ihren Attributen der Säge und der Walkerstange
erkennbaren Apostel Simon Zelotes und Jakobus den Jüngeren, die im
vertrauten Gespräch nebeneinander auf einem fliesenbedeckten Boden
vor einem Goldbrokatvorhang mit Granatapfelmuster stehen, über dem
Fenster mit Butzenscheiben sichtbar werden. Unsere Tafel gehörte ur-
sprünglich zu der Predella eines großen Altarretabels, das von dem in
Köln tätigen „Meister der Heiligen Sippe“ geschaffen wurde und in der
auf insgesamt sieben Feldern Maria und der thronende Christus (heute im
Rheinischen Landesmuseum Bonn, Inv. Nr. 141/D 73, erworben 1908 aus
dem Münchener Kunsthandel) sowie sechs Apostelpaare dargestellt waren.
Der nach dem „Sippenaltar“ im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Inv.
Nr. 165) benannte Meister ist zu den bedeutendsten rheinischen Malern
des ausgehenden Mittelalters zu zählen, wobei unsere qualitätvolle Tafel
seinen Hauptwerken zur Seite zu stellen ist.

Der ursprüngliche Aufstellungsort des Altarretabels ist nicht bekannt, aber
1826 wurden alle sieben Predellentafeln gemeinsam von Werner von Haxt-
hausen zunächst an das Städtische Museum in Köln, 1838 jedoch dann an
seinen Bruder Moritz von Haxthausen übergeben. Bereits zu Beginn des
20. Jahrhunderts waren die Tafeln in verschiedenen Sammlungen ver-
streut; unsere Tafel gelangte vor 1917 in die Kölner Sammlung Richard
von Schnitzlers, weitere Tafeln werden dagegen in Philadelphia (Collection
Johnson) und Boston (Museum of Fine Arts, vgl. Abb. 1) aufbewahrt.

For the English text see the following page.



Abb. 1/ill. 1:
Meister der Heiligen Sippe, Die Heiligen
Matthäus und Matthias / *Master of
the Holy Kinship, Saints Matthew and
Matthias*, Museum of Fine Arts, Boston,
Denman Waldo Ross Collection,
Photograph © 22.10.2023 Museum of
Fine Arts Boston



This panel depicts the Apostle Simon the Zealot, recognisable by his attributes the saw and walking stick, and James the Lesser conversing with one another on a tiled floor against a brocade ground with a pomegranate pattern. Crown glass windows are visible in the background behind the curtain. This panel is thought to originate from the predella of a large altarpiece by the "Master of the Holy Kinship", an artist active in Cologne. The predella encompassed seven panels in total depicting the Virgin and Christ (now in the Rheinisches Landesmuseum Bonn, inv. no. 141/D 73, acquired in 1908 on the Munich art market) and six pairs of Apostles. This master, whose notname derives from the altarpiece with the holy kinship in the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne (inv. no. 165), was among the most important Rhenish artists of the latter 15th century, and this finely painted panel can be counted among his principal works.

The original location of this altarpiece remains uncertain, what is known is that Werner von Haxthausen presented all seven predella panels to the Städtisches Museum in Cologne in 1826 and then later to his brother Moritz von Haxthausen in 1838. By the onset of the 20th century, the panels were already strewn across various collections. The present work found its way into the collection of Richard von Schnitzler in Cologne some time before 1917, and other panels from the series are housed in collections in Philadelphia (The Johnson Collection) and Boston (Museum of Fine Arts, ill. 1).



**LOMBARDISCHER
MEISTER**

um 1500

2005 ANBETUNG DES KINDES
MIT DEM HEILIGEN NIKOLAUS
VON TOLENTINO

Öl auf Holz. 51 x 42 cm

*THE ADORATION OF THE CHILD
WITH SAINT NICHOLAS
OF TOLENTINO*

Oil on panel. 51 x 42 cm

LOMBARDIAN SCHOOL

around 1500

Provenienz *Provenance*

466. Lempertz-Auktion, Köln, 8.9.1961,
Lot 162. – Auktion Im Kinsky, Wien,
28.6.2022, Lot 7. – Westdeutsche Privat-
sammlung.

€ 15 000 – 20 000



**MEISTER DES
HEILIGEN BLUTES
(MAÎTRE DU SAINT-SANG)**
tätig in Brügge um 1520

**MASTER OF THE
HOLY BLOOD
(MAÎTRE DU SAINT-SANG)**
active in Bruges around 1520

№2006 FLÜGELALTAR MIT DEN
DARSTELLUNGEN DER MUTTER-
GOTTES MIT DEM KIND IN DER
MITTE SOWIE DER HEILIGEN
ELISABETH VON UNGARN AUF
DER LINKEN UND EINES STIF-
TERS AUF DER RECHTEN SEITE,
AUF DEN AUSSENSEITEN DIE
VERKÜNDIGUNG
Öl auf Holz. 73 x 106 cm

*ALTARPIECE DEPICTING THE
VIRGIN AND CHILD IN THE
CENTRE, SAINT ELISABETH OF
HUNGARY ON THE LEFT WING AND
A DONOR ON THE RIGHT, WITH
THE ANNUNCIATION ON THE
OUTER PANELS*

Oil on panel. 73 x 106 cm

Provenienz *Provenance*
Tajan, Paris 12.12.2012. – Schweizer
Privatbesitz.

€ 400 000 – 450 000



Auf der Mitteltafel dieses Brügger Triptychons thront die in ein blaues Gewand und einen roten Umhang gekleidete Jungfrau Maria auf einer Rasenbank vor einer sich in weite Fernen erstreckenden Hügellandschaft. Sie reicht ihre entblößte rechte Brust dem mit übereinandergeschlagenen Beinchen auf ihrem Schoß sitzenden Jesuskind. Das auf ein weißes Tuch gebettete Kind legt seine Linke auf die Brust der Mutter, während es mit seiner rechten Hand eine um den Hals geschnürte Gebetskette ergreift. Über dem mit einem durchsichtigen weißen Schleier bedeckten Haupt der Jungfrau präsentieren zwei Engel eine Krone, darüber erscheint Gottvater in den sich am Firmament öffnenden Wolken.

Flankiert wird die Darstellung der Mitteltafel auf dem linken Seitenflügel durch die Heilige Elisabeth von Thüringen, die mit einer Krone in der Hand und einem Bettler zu ihren Füßen erscheint, während auf dem rechten Flügel ein in einen vornehmen schwarzen Mantel gewandeter Stifter dargestellt ist, der mit gefalteten Händen vor einem Gebetspult mit einem darauf liegenden Rosenkranz kniet. In geschlossenem Zustand sieht man auf den Außenseiten der Flügel eine partiell in Grisaille ausgeführte Verkündigung, bei der Gabriel (links) und Maria (rechts) als fingierte Steinplasturen in einer marmorierten Wandnische erscheinen.

Das Triptychon ist ein der kunsthistorischen Forschung bislang unbekanntes Werk des in den ersten Jahrzehnten nach 1500 in Brügge tätigen Meisters vom Heiligen Blut. Dieser namentlich nicht identifizierte Maler verdankt seinen Notnamen einem Beweinungstriptychon im Besitz der gleichnamigen Bruderschaft in Brügge, deren einflussreiche Mitglieder schon im Mittelalter über die wundertätige, bis heute in einer Kapelle neben dem Brügger Rathaus verehrte Heiligblut-Reliquie wachten. Das von Georges Hulin de Loo and Max J. Friedländer auf Grundlage stilistischer Merkmale zusammengestellte Oeuvre des Anonymus umfasst etwa dreißig Werke. Im Unterschied zu den meisten Brügger Zeitgenossen weisen seine Gemälde deutliche Einflüsse der Antwerpener Malerei auf, wobei



Abb. 1/Ill. 1:
Meister des Heiligen Blutes, Madonna mit Kind und den hl. Katharina und Barbara/
Master of the Holy Blood, Madonna with Child and Saints Catherine and Barbara,
Groeningemuseum, Brügge/Bruges

er insbesondere auf Werke von Quentin Massys und dem Meister von Frankfurt zurückgriff. Vieles spricht daher dafür, dass der Anonymus wohl in Antwerpen ausgebildet wurde und – wie dies bei Gerard David und Jan Provoost nachweislich der Fall war – noch von Brügge aus rege Kontakte in die inzwischen bedeutendste Handelsmetropole der burgundischen Niederlande unterhielt.

Zu den Schlüsselwerken des Meisters zählen neben dem namensgebenden Brügger Beweinungstriptychon ein noch stets in der dortigen Jakobskirche bewahrtes Triptychon der „Verherrlichung Maria“ (vermutlich der Auftrag der Brügger Franziskaner), ein ursprünglich von Jan van Cattenbrouck und seiner Frau Jossine Lamsins beauftragtes Triptychon der „Virgo inter Virgines“ (Groeningemuseum, Brügge), eine „Heilige Sippe“ mit dem Bildnis des späteren Kaisers Maximilian (Städelmuseum, Frankfurt), ein Triptychon mit der „Anbetung der Könige“ (Pinacoteca Ambrosiana, Mailand), ein „Ecce-Homo“ Triptychon (Museo Nacional del Prado, Madrid) sowie die Darstellung des „Heiligen Lukas als Maler der Madonna“, (Harvard University Art Museum, Cambridge Mass). Zu diesen Kernwerken kommen mehrere Andachtsbilder, in denen der Maler sich an Werken von Brügger Vorgängern und Zeitgenossen – von Hans Memling, Gerard David, Jan Provoost, Ambrosius Benson und Adriaen Isenbrant – orientierte. Von Joos van Cleve ließ sich der Heiligblutmeister zu seiner in mehreren Versionen (unter anderem in Wien, Prag und Budapest) überlieferten Darstellung des „Selbstmords der Lucretia“ inspirieren, aus denen das humanistische Interesse an antiken Themen anschaulich wird und die als Meilenstein in der Entwicklung des niederländischen Aktes gelten darf.

Auch das bislang unbekanntes Triptychon veranschaulicht das Interesse des Brügger Malers an antiken bzw. antikisierenden Motiven. So wächst der Rasen nicht auf einer gemauerten Bank, auf dem Maria mit dem Kind sitzt und die traditionell ihre Demut und Bescheidenheit verbildlicht, wie dies auf älteren flämischen Darstellungen von Rasenbankmadonnen der Fall ist, sondern auf einem steinernen Sarkophag, der mit friesartigen Reliefdarstellungen nackter Putti dekoriert ist.

Bei der zentralen Darstellung der Mutter-Kind-Gruppe griff der Meister des Heiligen Blutes auf eine letztlich von Gerard David stammende Bildfindung der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ zurück (Museo Nacional del Prado, Madrid; Metropolitan Museum, New York; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen), die sich bei den Zeitgenossen großer Beliebtheit erfreute und unter anderem auch in den Werkstätten von Adriaen Isenbrant und Ambrosius Benson aufgegriffen wurde. Für die Darstellung des Jesuskindes orientierte sich der Meister darüber hinaus an Andachtsbildern des Antwerpener Malers Joos van Cleve.

Die Hintergrundlandschaft, die sich über das gesamte Triptychon hinweg erstreckt, nimmt typische Motive der Brügger Schule auf, die wie der Torbau links bereits auf Gemälden von Hans Memling auftauchen. Die felsigen Berge, die hinter den Baumwipfeln im Hintergrund aufragen, erinnern dagegen an ähnlich geformte Felsformationen im Oeuvre von Adriaen Isenbrant (Van der Velde-Diptychon im Fine Arts Museum of Belgium in Brüssel; Maria Magdalena in der National Gallery London).

Für die Gestalt der Heiligen Elisabeth von Thüringen auf dem linken Flügel sind unmittelbare Vorlagen nicht erkennbar, doch war die Heilige in Brügge bereits von Gemälden Jan van Eycks (The Frick Collection, New York) und Petrus Christus (Groeningemuseum, Brügge) sowie später Jan Provoosts (Palazzo Bianco, Genova) geläufig. Das Stifterporträt auf dem

rechten Flügel erinnert an Porträt Darstellungen von Ambrosius Benson, der häufig im Auftrag der in Brügge ansässigen spanischen Kaufleute wirkte. Doch täuscht der Eindruck, denn obwohl es sich bei dem abgebildeten Stifter vielleicht ebenfalls um einen Spanier handeln könnte, verraten insbesondere die zum Gebet gefalteten Hände mit ihren langen Fingern den Heiligblutmeister. Dessen typische Malweise tritt besonders deutlich auf dem Mittelbild hervor: Die feinmalerische Gestaltung der Jungfrau Maria mit ihren leicht überlangen Fingern, dem transparenten Schleier und insbesondere der charakteristischen Physiognomie teilt das Triptychon mit anderen Schlüsselwerken des Meisters vom Heiligen Blut und lassen keine Zweifel an dessen Autorschaft zu. Besonders nahe steht die Darstellung stilistisch und im Blick auf die Malweise dem großen Triptychon mit der Verherrlichung Marias, das ursprünglich von Mönchen der beiden Brügger Franziskanerkonvente wohl aus Anlass der Vereinigung der beiden Kongregationen im Jahr 1517 bestellt worden war und sich heute in der dortigen St. Jakobskirche befindet. Dort gleicht insbesondere



Außenseiten/Outer panels

auch die Gestaltung der felsigen Berge im Hintergrund von Johannes auf Patmos auf dem rechten Retabellflügel der Landschaftsdarstellung der zentralen Mariendarstellung des kleinen Triptychons.

Die im geschlossenen Zustand sichtbare Grisailleverkündigung gleicht hingegen der ebenfalls in Grisailletechnik gestalteten Verkündigungsdarstellung des Triptychons der „Virgo inter Virgines“ im Brügger Groeningemuseum, dessen Flügel etwas breiter sind. Während die Figur des Erzengels auf dem Brügger Triptychon ausladender gestaltet wurde, erscheint Gabriel auf dem Marien Triptychon räumlich gedrängter. Die beiden Mariengestalten dagegen stimmen bis in den Faltenwurf miteinander überein und wurden wohl auf der Grundlage einer ausführlichen Zeichnung des Meisters übertragen.

Wir danken Dr. Till-Holger Borchert für die Bestimmung dieses Werkes und für den Katalogtext.

The central panel of this Bruges triptych depicts the Virgin Mary dressed in a blue robe and red cloak, enthroned on a grass covered stone in front of a hilly landscape stretching out into the distance. She offers Her bare right breast to the infant Jesus who is sitting cross-legged on Her lap. The Child, lying on a white cloth, places His left hand on His mother's chest while His right hand grasps the prayer beads hanging around His neck. Two angels hover with a crown above the Virgin's head, which is covered with a transparent white veil, and God the Father appears in the clouds opening in the firmament.

The central depiction is flanked on the left side wing by a figure of Saint Elisabeth of Thuringia, who is shown with a crown in her hand and a beggar at her feet, while on the right wing a donor dressed in an elegant black cloak is depicted kneeling with clasped hands in front of a prie-dieu with a rosary on it. When closed, the outer faces of the side wings show an annunciation, partially executed in grisaille, in which the angel Gabriel (left) and Mary (right) are painted to resemble stone sculptures in a marbled wall niche.

The triptych is a work previously unknown to researchers, painted by the Master of the Holy Blood, who was active in Bruges in the first decades after 1500. This painter, who has not been identified, derived his notname from a Lamentation triptych in the possession of the Brotherhood of the Holy Blood in Bruges. Already in the middle ages, the members of this influential group were charged with watching over the miraculous relic of the Holy Blood, which is venerated still today in a chapel beside the Bruges town hall. The anonymous painter's oeuvre, compiled by Georges Hulin de Loo and Max J. Friedländer on the basis of stylistic parallels, comprises around thirty works. In contrast to most of his contemporaries in Bruges, his paintings clearly display the influence of the Antwerp school, and he appears to have drawn especially on the works of Quentin Massys and the Master of Frankfurt. There is therefore much to suggest that the artist was trained in Antwerp and – as was demonstrably the case with Gerard David and Jan Provoost – maintained active contact from Bruges with what was then the most important trading metropolis in the Burgundian Netherlands.

In addition to the Bruges Lamentation triptych, the master's principal works include a triptych of the Glorification of the Madonna, which is still preserved in the local St. James's Church (presumably commissioned by the Bruges Franciscans), a triptych of the "Virgo inter Virgines" originally commissioned by Jan van Cattenbrouck and his wife Jossine Lamsins (Groe-

ningemuseum, Bruges), a “Holy Kinship” with a portrait of the later Emperor Maximilian (Städelmuseum, Frankfurt), a triptych with the “Adoration of the Magi” (Pinacoteca Ambrosiana, Milan), an “Ecce-Homo Triptych” (Museo Nacional del Prado, Madrid) and the depiction of Saint Luke painting the Madonna, (Harvard University Art Museum, Cambridge Mass.). In addition to these core works, there are also several devotional paintings in which the painter was influenced by the works of his predecessors and contemporaries in Bruges – Hans Memling, Gerard David, Jan Provoost, Ambrosius Benson and Adriaen Isenbrant. The Master of the Holy Blood was inspired by Joos van Cleve in his depiction of the suicide of Lucretia, which has come down to us in several versions (including in Vienna, Prague and Budapest). The work clearly illustrates the humanistic interest in classical themes and can be considered a milestone in development of Dutch nude painting.

This previously undiscovered triptych also illustrates the Bruges painter’s interest in classical and neo-classical motifs. The grass on which Mary sits with the Child and which traditionally symbolises Her humility and modesty does not grow on top of a brick bench, as is the case in older Flemish depictions of such Madonnas, but over a stone sarcophagus with frieze-like relief depictions of nude putti.

The Master of the Holy Blood based the central representation of the Mother/Child group, on an image of the Rest on the Flight into Egypt devised by Gerard David (Museo Nacional del Prado, Madrid; Metropolitan Museum, New York; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp). The composition enjoyed great popularity among its contemporaries and was also taken up by the workshops of Adriaen Isenbrant and Ambrosius Benson, among others. For the depiction of the infant Jesus, the master also drew inspiration from devotional images by the Antwerp painter Joos van Cleve.

The landscape backdrop, which extends across the entire triptych, draws on typical motifs of the Bruges School, for example the gatehouse on the left, which already appears in the paintings of Hans Memling. The mountains that rise up behind the treetops in the background, on the other hand, are reminiscent of similar rock formations in the oeuvre of Adriaen Isenbrant (Van der Velde diptych in the Fine Arts Museum of Belgium in Brussels; Mary Magdalene in the National Gallery London).

There are no direct models recognizable for the figure of Saint Elisabeth of Thuringia on the left wing, but the saint was already common in Bruges in paintings by Jan van Eyck (The Frick Collection, New York) and Petrus Christus (Groeningemuseum, Bruges) and later Jan Provoost (Palazzo Bianco, Genova). The donor portrait on the right wing is reminiscent of portraits by Ambrosius Benson, who often worked on behalf of the Spanish merchants based in Bruges. But the impression is deceptive, because although the donor depicted could possibly be a Spaniard, the hands folded in prayer with their long fingers reveal the peculiar style of the Master of the Holy Blood.

His typical manner is particularly evident in the central panel. The triptych shares the detailed depiction of the Virgin Mary with Her slightly elongated fingers, the transparent veil and especially the characteristic physiognomy with other key works by the Master of the Holy Blood and leave no doubt as to its authorship. In terms of style and brushwork, the depiction is particularly close to the large triptych with the Glorification of the Virgin, which was originally commissioned by the monks from the two Franciscan convents in Bruges on the occasion of the unification of their two congregations in 1517 and is now housed in St Jacob’s Church. There, the design of the rocky mountains in the background of the depiction of John on Patmos



Mitteltafel/Central panel

on the right wing is particularly reminiscent of the landscape in the central panel with Mary in this small triptych.

The grisaille Annunciation on the outer panels of the triptych, visible when it is closed, is similar to the Annunciation on the triptych of the Virgo inter Virgines in the Groeningemuseum in Bruges, which is also painted in grisaille technique and whose wings are slightly wider. While the figure of the archangel on the Bruges triptych was designed to be more expansive, Gabriel appears more compact on the Virgin Mary triptych. The two figures of the Virgin Mary, on the other hand, correspond exactly – even down to the folds of the drapery – and were probably transferred to panel from a detailed drawing by the master.

We would like to thank Dr Till-Holger Borchert for the identification of this work and for providing this catalogue text.

GERARD DAVID, Nachfolge
1450/60 Oudewater – 1523 Brügge

WOHL MICHEL SITTOW
1468 Tallin – 1525 Tallin

GERARD DAVID, follower of
1450/60 Oudewater – 1523 Bruges

PROBABLY MICHEL SITTOW
Tallin 1568 – Tallin 1525

2007 DIE GEBURT CHRISTI. MITTEL-
TAFEL EINES TRIPTYCHONS

Öl auf Holz. 115 x 60 cm

*THE NATIVITY. CENTRAL PANEL
OF A TRIPTYCH*

Oil on panel. 115 x 60 cm

Provenienz *Provenance*

August 1920, Sammlung J. und S. Gold-
schmidt, Frankfurt als Gerard David (Ar-
chiv Friedländer 1966, RKD, Den Haag).
– Kunstsalon Störi, Zürich, Auktion 5.
Dezember 1924, Lot 72, Abb. 61. – Galerie
Fischer, Luzern, Auktion 23.-25. August
1928, Lot 294 als Umgebung Gerard
David. – Belgische Privatsammlung (nur
noch die Mitteltafel).

Literatur *Literature*

Matthias Weniger: Sittow, Morros, Juan
de Flandes: drei Maler aus dem Norden
am Hof Isabellas der Katholischen, Kiel
2011, S. 123, Abb. 61.

€ 20 000 – 30 000

Die nächtliche Szenerie in einem kirchenähnlichen Raum wird von einer einzigen Lichtquelle beleuchtet, die vom Leib des Christkindes ausgeht. Dieses übernatürliche Licht fällt schlaglichtartig auf die Muttergottes und Engel, die sich mit Rind und Esel um das in der Krippe liegende Kind scharen. Es berührt auch die drei Hirten, die in einer Fensternische dem himmlischen Geschehen beiwohnen. Die Quelle für diese Darstellung findet sich in den Schriften der Hl. Brigitta von Schweden, einer Mystikerin des 14. Jahrhunderts. In ihrer Vision der Geburt Christi, die um Mitternacht in Bethlehem stattfindet, geht vom neugeborenen Christus ein göttlicher Glanz aus (*splendor divinus*), der einen warmen Schein auf die Gesichter von Maria und den Engeln wirft.

Bei vorliegender Tafel mit der Geburt Christi handelt es sich um die Mittel-
tafel eines verloren gegangenen Triptychons. Das RKD, Den Haag, hat das
Werk noch mit beiden Seitenflügeln unter der Bildnummer 58519 regist-
riert (Abb. 1): Hl. Joseph eine Kerze haltend, dahinter die Verkündigung an
die Hirten (linker Flügel) und musizierende Engel (rechter Flügel).

Die vom RKD vertretene Zuschreibung des Triptychons an die Schule von
Gerard David oder möglicherweise an Michel Sittow (1468-1525), die wir
hier übernehmen, bedarf der weiteren Untersuchung. Es ist aber anzu-
nehmen, dass die Tafel im frühen 16. Jahrhundert in Brügge entstanden ist.
Michael Weniger hat sich in einer Studie kritisch über eine Sittow zuge-
schriebene Gruppe von vier Gemälden mit der Darstellung der Christnacht
geäußert. Er geht davon aus, dass diese Gemälde nicht von Sittow sondern
von verschiedenen Künstlern stammen. Bei der Entwicklung und Ver-
breitung des Bildentwurfs, der laut allgemeiner Ansicht auf eine verloren
gegangene Darstellung des Hugo van der Goes zurückgreift, spielt u. a.
Gerard David eine Schlüsselrolle. Es gibt etliche Christnächte aus dem
letzten Viertel des 15. Jahrhunderts und dem ersten Viertel des 16. Jahr-
hunderts, die der Werkstatt, dem Kreis oder auch der Nachfolge Davids
zugeschrieben werden.



Abb. 1/Ill. 1



Die „Geburt Christi bei Nacht“ in Upton House, Warwickshire, The Bearsted Collection (The National Trust) wird Michel Sittow zugeschrieben und kann als das qualitativste Werk der mit Sittow in Verbindung gebrachten Gemälde dieses Themas gelten (siehe John Oliver Hand in Ausstellungskatalog: Michel Sittow. Estonian painter at the courts of renaissance Europe, National Gallery of Art, Washington (D.C.), 28. Januar 2018 – 13. Mai 2018, S. 102-105, Nr. 19). Im Unterschied zu den meisten übrigen Versionen des Themas aber übereinstimmend mit unserer Tafel, fehlt hier die Figur des Joseph, der hinter Maria steht und eine Kerze mit der Hand verdeckt. Sie befindet sich auf dem linken, heute fehlenden Seitenflügel. Kompositorisch ist unser Bild ansonsten eng verwandt mit einer Gerard David zugeschriebenen „Anbetung des Kindes bei Nacht“ in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wien (GNr. 627a, Inv. 587B).

This nocturnal scene in a church-like interior is illuminated by a single source of light emanating from the body of the Christ Child. This supernatural light shines brightly upon the Virgin and the angels who, together with the ox and the donkey, gather around the Child lying in the manger. It also touches the three shepherds who are watching the heavenly events in a window niche. The source for this depiction is found in the writings of St. Bridget of Sweden, a 14th century mystic. In her vision of the birth of Christ, which takes place at midnight in Bethlehem, a divine radiance (splendor divinus) emanates from the newborn Christ, casting a warm glow on the faces of Mary and the angels.

This panel with the Nativity is the central panel of a lost triptych. The RKD in The Hague has registered the work with both side panels under number 58519 (ill. 1): St. Joseph holding a candle, behind him the Annunciation to the shepherds (left wing) and angels playing music (right wing).

The attribution of the triptych to the school of Gerard David or possibly to Michel Sittow (1468-1525), which we adopt here, requires further investigation. However, it can be assumed that the panel was created in Bruges in the early 16th century. Michael Weniger has been critical in a study of a group of four paintings depicting the Nativity ascribed to Sittow, attributing the paintings not to Sittow himself but to various other artists. Gerard David, among others, played a key role in the development and dissemination of this compositional scheme, which is generally believed to be based on a lost depiction by Hugo van der Goes. There are several Nativities from the last quarter of the 15th century and the first quarter of the 16th century that are attributed to David's workshop, circle or followers.

The Nativity by Night in Upton House, Warwickshire, The Bearsted Collection (The National Trust) is attributed to Michel Sittow and may be considered the finest of the paintings of this subject associated with the artist (see John Oliver Hand in exhibition catalogue Michel Sittow: Estonian painter at the courts of renaissance Europe, National Gallery of Art, Washington (D.C.), 28th January 2018 – 13th May 2018, pp. 102-105, no. 19). Unlike most other versions of the subject but consistent with our panel, the figure of Joseph standing behind Mary and covering a candle with his hand is lacking here. However, it was included on the left side wing of the triptych, which is missing today. Compositionally, our picture is otherwise closely related to an Adoration of the Child by Night attributed to Gerard David in the Kunsthistorisches Museum, Vienna (GNr. 627a, inv. 587B).



JACOB CORNELISZ. VAN OOSTSANEN, Werkstatt oder zugeschrieben
vor 1470 Oostsanen – vor 1533 Amsterdam

JACOB CORNELISZ. VAN OOSTSANEN, studio of or attributed to
before 1470 Oostsanen – before 1533 Amsterdam

2008 KLEINES TRIPTYCHON MIT DER KREUZIGUNG CHRISTI
Öl auf Holz. Mitteltafel 30 x 19,5 cm, Seitenflügel 33 x 12 bzw. 10,5 cm, im geschlossenen Zustand inklusive Rahmen 36,5 x 26 cm

A SMALL TRIPTYCH WITH THE CRUCIFIXION

Oil on panel. Central panel 30 x 19.5 cm, side panels 33 x 12 / 10.5 cm, dimensions when closed incl. frame 36.5 x 26 cm

€ 15 000 – 20 000

Provenienz *Provenance*
Sotheby's Amsterdam, 14. Mai 2002, Lot 32, als Jacob Cornelis van Oostsanen und Werkstatt. – Deutsche Privatsammlung.

Das kleine Triptychon war zur privaten Andacht als Haus- oder Reisealtärchen bestimmt. Die unbekannte Stifterfamilie ist auf den Seitenflügeln mit ihren Familienwappen dargestellt. Links der männliche Stifter und seine Söhne mit dem Hl. Franziskus, rechts seine Frau mit Töchtern und der Hl. Barbara.

Das Triptychon ist unter Bildnummer 109450 im Bildarchiv des RKD aufgeführt als zugeschrieben an Jacob Cornelis van Oostsanen.

This small triptych was intended for private devotion as a domestic or travel altarpiece. The unknown donor family are depicted on the side wings with their family coat of arms. The male donor and his sons are depicted on the left with St Francis, his wife with their daughters and St Barbara on the right.

The triptych is listed under number 109450 in the RKD archive and is attributed to Jacob Cornelis van Oostsanen.

HANS OSTENDORFER

tätig in München 1503/04 – 1524

HANS OSTENDORFER

active in Munich 1503/04 – 1524

2009 ZUG DER SELIGEN

Öl auf Holz. 104 × 61 cm

THE PROCESSION OF THE BLESSED

Oil on panel. 104 × 61 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Hubert Wilm, der das Werk 1949 auf Vermittlung des Münchener Händlers Reisinger (Toerringschloss) erwarb. – Durch Erbfolge an den heutigen Besitzer.

Ausstellungen *Exhibitions*

Fürstlich Fürstenbergische Sammlungen, Donaueschingen, Leihgabe ab 1957. – Städtisches Museum Aschaffenburg, Leihgabe ab 1961. – Neues Stadtmuseum Landsberg am Lech, Leihgabe von 1987 bis 2007.

Literatur *Literature*

Karl Sitzmann: Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken, Kulmbach, 1957, S. 217. – Isolde Hausberger: Der Meister von Mühldorf, Mühldorf 1973, S. 120. – Isolde Lübbecke: Der verlorene Altar eines Münchner Hofmalers. Sonderdruck aus dem Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band LXXX, 2019, S. 44f.

€ 70 000 – 90 000

Mit ihrer bahnbrechenden Arbeit über Hans Ostendorfer hat Isolde Lübbecke 2019 den Münchner Hofmaler aus dem Notnamenregister herausgehoben. Vorliegendes und viele andere Werke Ostendorfers liefen bis dahin unter dem Namen „Meister der Philippuslegende“.

Hans Ostendorfer hat neben dem Altarwerk für Altötting auch noch andere große Aufträge erfüllt. Welches Retabel unser Flügel geschmückt hat, ist nicht bekannt. Vermutlich handelt es sich bei dem Tafelbild um den linken Flügel eines Altares, dessen Mittelstück eine Verherrlichung oder Himmelfahrt Mariens gezeigt hat. Die Dargestellten blicken nach rechts oben zu einem Geschehen oder Ereignis im Himmel. Sie sind die Repräsentanten der geistlichen Mächte und das Volk. Der verlorene rechte Flügel dürfte die weltlichen Mächte gezeigt haben.

Auf engstem Raum drängen sich elf Personen. Im Vordergrund segnet der Papst, der eine dreigestufte Tiara trägt, im Niederknien das Geschehen. Links von der bildfüllenden Papstgestalt befindet sich ein Kardinal, der große Ähnlichkeit mit Albrecht von Brandenburg hat. Wenn Albrecht, der 1518 sein Amt erhielt, gemeint ist, wäre die Entstehung des Bildes um 1520 anzusetzen. Ein junger Mann blickt als einziger nicht zum Geschehen sondern zum Betrachter. Es handelt sich laut I. Lübbecke vermutlich um den Sohn des Malers, den jüngeren Hans Ostendorfer (ca. 1505-1570/71).

Stilistisch fügt sich der „Zug der Seligen“ harmonisch in das Werk Ostendorfers ein. Die gleiche Handschrift begegnet uns z. B. im „Martyrium der Hl. Ursula“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Abb. 1). Dort findet sich eine ähnliche Staffelung der Figuren, die angeschnittenen weissen Hauben, das Granatapfelmuster und der Papst mit Dreifachkrone. Besonders eindrucksvoll ist die farbliche Gesamtstimmung des Tafelbildes mit leuchtenden Farben wie Schwefelgelb, Rot und Weiß, die mit den dunklen Farbtönen kontrastieren.



Abb. 1/III. 1:
Meister der Philippuslegende (Hans Ostendorfer), Marter der heiligen Ursula/
The Martyrdom of Saint Ursula
© Germanisches Nationalmuseum,
Nürnberg/Nuremberg



Die Rückseite der Fichtenholztafel war niemals bemalt, sondern aller Wahrscheinlichkeit mit einem Schnitzrelief belegt. Dafür sprechen Bohrungen in der Rückseite, in denen abgebrochene Holzdübel stecken, die vermutlich zur Befestigung des aufgelegten Holzreliefs gedient haben. Die zwei fensterartigen Quadrate und eine Tür könnten später angefügt worden sein (Lübbecke, op. cit., S. 44).

Das vorliegende Werk stammt aus der Sammlung des Künstlers und Kunsthistorikers Dr. Hubert Wilm (1887-1953), der seine Sammlung mittelalterlicher Plastiken 1952 bei Lempertz versteigern ließ (Katalog 435). Viele dieser Plastiken haben heute ihren Platz in bedeutenden Museen. Vier Skulpturen aus der Sammlung Wilm werden in dieser Auktion angeboten (Lot 2094, 2098, 2110, 2120).

For the English text see the following page.

With her groundbreaking work on Hans Ostendorfer, Isolde Lübbecke lifted the Munich court painter out of the realms of anonymity in 2019. Until then, this and many other works by Ostendorfer went under the name "Master of the Legend of Philip".

Hans Ostendorfer also completed other major commissions in addition to the altarpiece for Altötting. It is not known to which reredos this panel belonged, but it was probably the left wing of an altarpiece depicting the glorification or Assumption of the Virgin in the centre. The sitters are looking upwards to the right towards an event in heaven. They are the representatives of the spiritual powers and the people. The lost right wing may have shown the secular powers.

Eleven people are shown huddled together in a very small space. In the foreground, the Pope, wearing a three-tiered tiara, can be seen kneeling and blessing the proceedings. To the left of the expansive figure of the pope is a cardinal who bears a strong resemblance to Albrecht of Brandenburg. If Albrecht – who received his office in 1518 – is indeed the subject, it would mean that the painting was created in around 1520. One young man is the only person not looking at the action in the centre, but out towards the viewer. According to I. Lübbecke, he is probably the painter's son, the younger Hans Ostendorfer (ca. 1505-1570/71).

Stylistically, the "Procession of the Blessed" fits seamlessly into Ostendorfer's oeuvre. We encounter the same style, for example, in the "Martyrdom of St. Ursula" in the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg (fig. 1). There we find a similar arrangement of the figures in tiers, the truncated white bonnets, the pomegranate pattern and the pope with the triple crown. The overall atmosphere evoked by the panel's colour palette is particularly impressive, with bright colours such as sulphur yellow, red and white contrasting with the darker shades.

The back of the spruce panel was never painted, but in all probability covered with a carved relief. This is indicated by holes and remnants of wooden dowels in the back, which presumably served to fasten the relief. The two window-like squares and a door may have been added later (Lübbecke, op. cit., p.44).

The present work originates from the collection of the artist and art historian Dr Hubert Wilm (1887-1953), whose collection of Medieval sculptures was sold at Lempertz in 1952 (catalogue 435). Many of the works are housed today in important museums. Four sculptures from the Wilm Collection are also featured in this auction (Lot 2094, 2098, 2110, 2120).



LUCAS CRANACH D. Ä.
und Werkstatt
1472 Kronach – 1553 Weimar

LUCAS CRANACH
THE ELDER and workshop
1472 Kronach – 1553 Weimar

2010 CHRISTUS ALS
SCHMERZENS-MANN
Öl auf Holz. 83 x 55,5 cm
(oben abgerundet)

CHRIST AS THE MAN OF SORROWS
Oil on panel. 83 x 55.5 cm
(upper edges rounded)

Gutachten *Certificate*
Prof. Dr. Gunnar Heydenreich, Diana
Blumenroth, CICS, TH Köln, Unter-
suchungsbericht 23-0549, 18.7.2023.

Provenienz *Provenance*
Auktion Weinmüller, München, 22./23.
Juni 1960, Lot 868. – Hessische Adels-
sammlung.

€ 200 000 – 240 000

Diese Darstellung des Schmerzensmanns stellt gemäß Prof. Dr. Gunnar Heydenreich „ein qualitativvolles Werk von Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt“ dar, das zwischen 1537 und 1540 entstanden ist (Gutachten vom 18.7.2023). Das Werk, so Heydenreich, zeichne sich „in wesentlichen Bereichen (Hände, Gesicht, Augen, Dornenkrone...) durch eine hohe malerische Qualität aus.“ Die materialtechnischen Untersuchungen haben überdies ergeben, dass wesentliche Merkmale des Bildträgers anderen authentischen Werken der Werkstattproduktion entsprechen und es sich bei der Bildgröße um das häufig verwendete Standardformat „D“ handelt. Im Hinblick auf die Unterzeichnung des Gemäldes heißt es: Die „mit einem trockenen Medium frei gezeichnete Kompositionsanlage auf dem Malgrund lässt sich in ähnlicher Form auf anderen Werken Lucas Cranachs d. Ä. erkennen“.

Christus zeigt sich dem Betrachter mit seinen Wundmalen, mit leidendem Antlitz, auf einer Steinbrüstung sitzend und mit seinem von der Geißelung gezeichneten Körper. Die Hände hängen kraftlos herab, in der Linken hält er Rute und Geißel, so dass die Wundmale sichtbar werden. Der Schmerzensmann als Einzelfigur – ohne Assistenzfiguren und ohne Beiwerk – stellt die intensivste Umsetzung dieses Bildthemas im Œuvre Cranachs dar. Hier ist die Zwiesprache zwischen dem leidenden Christus – mit den Wunden der Kreuzigung, aber lebend – und dem Betrachter am unmittelbarsten. Die Ikonografie des Schmerzensmanns nimmt seit dem Mittelalter eine zentrale Bedeutung in der christlichen Kunst ein und ist bis in die Reformationszeit – auch bei den Protestanten – weitverbreitet, erst im Laufe des 16. Jahrhunderts verliert sie an Beliebtheit. Unter Lucas Cranach erfährt die Darstellung noch einmal eine letzte große Blüte, der Künstler widmet sich ihr immer wieder, sowohl für Altar- wie auch für Andachtsbilder, vor allem um 1515 und dann wieder in den Jahren nach 1537, in die auch diese Tafel datiert wird.



Abb. 1/Ill. 1:
Lucas Cranach d. J., Portrait Lucas Cranach d. Ä./
Lucas Cranach the Younger, Portrait Lucas Cranach
the Elder, Gallerie degli Uffizi, Florenz/Florence
© bpk / Scala – courtesy of the Ministero Beni e
Att. Culturali



Prof Dr Gunnar Heydenreich describes this depiction of Christ as the Man of Sorrows as “a high-quality work by Lucas Cranach the Elder and his workshop”, which was created between 1537 and 1540 (certificate dated 18.7.2023). The work, according to Heydenreich, is characterised “by a high painterly quality in essential areas (the hands, face, eyes, crown of thorns...)”. Technical analyses of the materials used have also revealed correspondences to other authentic works by Cranach’s workshop, as well as the fact that the picture is painted on a support of the standard format “D”, which was frequently used. With regard to the underdrawing, Professor Heydenreich states that the “composition was freely drawn with a dry medium onto the ground, as can be seen in a similar form in other works by Lucas Cranach the Elder”.

In the work, Christ reveals Himself to the viewer with His stigmata and a suffering countenance, sitting on a stone parapet. His body shows the marks of his recent scourging, and His hands hang limply, as He holds a rod and scourge in His left hand so that the stigmata are still visible. The Man of Sorrows as a single figure – without assisting figures or attributes – is the most intense realisation of this pictorial theme in Cranach’s oeuvre. Here, the dialogue between the suffering Christ – alive, but with the wounds of the crucifixion – and the viewer is most immediate. The iconography of the Man of Sorrows played a central role in Christian art throughout the Middle Ages and was widespread until the Reformation period – even among Protestants – only losing popularity in the course of the 16th century. The depiction experienced a last great flowering under Lucas Cranach. The artist approached the theme numerous times, for church altarpieces as well as devotional pictures, especially in the time around 1515 and then again in the years after 1537, when this panel is dated.



Abb. 2/III. 2:
Lucas Cranach d. Ä., Der Schmerzensmann / Lucas Cranach the Elder, Man of Sorrows, Bayerische Staatsgemälde­sammlungen – Alte Pinakothek München
© bpk | Bayerische Staatsgemälde­sammlungen



LUCAS CRANACH D. Ä.,
Werkstatt
1472 Kronach – 1553 Weimar

LUCAS CRANACH
THE ELDER, studio of
1472 Kronach – 1553 Weimar

2011 PORTRÄT JOHANN FRIEDRICH I,
GENANNT DER GROSSMÜTIGE,
KURFÜRST VON SACHSEN

Auf dem Kragen in Perlenstickerei ein
sich wiederholendes „S“. Reste einer
Inscription oben rechts: JOHANNN FRI(...)
Öl auf Holz. 20 x 14 cm

*PORTRAIT OF PRINCE ELECTOR
JOHANN FRIEDRICH I OF SAXONY,
CALLED THE MAGNANIMOUS*

*With a repeating “S” in the beaded
embroidery of the collar. Remnants of
an inscription in the upper right:
JOHANNN FRI(...)*

Oil on panel. 20 x 14 cm

Gutachten *Certificate*
Prof. Dr. Gunnar Heydenreich, Diana Blu-
menroth, CICS, TH Köln, Untersuchungs-
bericht 23-0554, 2. Oktober 2023.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Stroganov (laut handschrift-
lichem Etikett auf der Rahmenrückseite).
– Belgische Privatsammlung.

€ 20 000 – 30 000

Lucas Cranach d. Ä. und seine Werkstatt haben den sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich (1503-1553) mehrfach dargestellt. Vorliegendes Bildnis befand sich ehemals in der Sammlung Stroganov. Es wiederholt einen Darstellungstyp, der den Kurfürsten als Halbfigur mit perlenbesticktem Kragen und Pelzmuff in den Händen vor blauem Hintergrund zeigt. Drei Porträts dieses Typus sind bekannt und werden Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt zugeschrieben: Das Bildnis des Kurfürsten aus der Burg Güssing in der Landesgalerie Burgenland, Eisenstadt. Das dazu gehörige Gegenstück zeigt die Gemahlin des Kurfürsten, Sibylle, Kurfürstin von Sachsen, und ist 1535 datiert (siehe Cranach Digital Archive, ID AT_LGB_128). Zwei weitere Versionen haben ein fast deckungsgleiches Format wie das vorliegende Bildnis: Das Gemäldepaar mit Kurfürsten und Kurfürstin aus dem Gothaer Schloss, das ebenfalls 1535 datiert ist (Cranach Digital Archive, ID DE_SMG_SG13) und das mit Schlangensignet signierte Gemäldepaar in der Veste Coburg (DE_KSVC_Mo21), das um 1536 datiert wird.

Eine vor kurzem erfolgte kunsttechnologische Untersuchung der Tafel durch Prof. Dr. Gunnar Heydenreich, CICS, TH Köln, half die Zuschreibungsfrage zu klären. Er hält die Entstehung des Gemäldes in der Wittenberger Cranach-Werkstatt für möglich. „Besonderheiten in Unterzeichnung und Materialverwendung lassen jedoch die Entstehung im Umfeld oder zu einem späteren Zeitpunkt nicht ausschließen. Einige Gestaltungselemente, wie z.B. die Kette, Gewandbordüren und der Kurfürstenring weisen Ähnlichkeiten mit Werken des Meisters I.S. auf. Auch unterzeichnete der Meister I.S. noch in den 1560er Jahren Porträts mit einem flüssigen Zeichenmedium und ähnlichen Stilmerkmalen.“ Heydenreich hält es für möglich, dass das Gemälde Teil einer Porträtserie war. Darauf deutet die in Resten erhaltene Aufschrift „JOHANN FRI...“ am oberen Bildrand hin. Er zieht einen Vergleich mit der Porträtserie des Meisters I.S. aus der Zeit um 1560 in der Gothaer Kunstkammer Ernst des Frommen (Cranach Digital Archive DE_KSVC_Mo24).

Lucas Cranach the Elder and his workshop painted the Saxon Elector Johann Friedrich (1503-1553) numerous times. The present portrait was formerly housed in the Stroganov collection. This depiction type shows the elector in half-length with a pearl-embroidered collar and a fur muff in his hands against a blue background. Three portraits of this type are known and are attributed to Lucas Cranach the Elder and his workshop: the portrait of the elector from Güssing Castle in the Landesgalerie Burgenland, Eisenstadt. The corresponding counterpart shows the elector’s wife, Sibylle, Electress of Saxony, and is dated 1535 (see Cranach Digital Archive, ID AT_LGB_128). Two other versions have an almost identical format to the present portrait: the pair of paintings with the elector and electress from Gotha Castle, which is also dated 1535 (Cranach Digital Archive, ID DE_SMG_SG13) and the pair of paintings signed with a snake signet in the Veste Coburg (DE_KSVC_Mo21), which is dated around 1536.

A recent technological examination of the panel by Prof Gunnar Heydenreich of the CICS, TH Cologne, helped clarify the attribution question. He believes it is possible that the painting was created in the Cranach workshop in Wittenberg. “Special features of the signature and use of materials cannot, however, exclude the possibility that it was created in the surrounding area or at a later date. Some design elements, such as the chain, the hems of the garments and the Elector’s ring, show similarities to works by the Master I.S. The Master I.S. also signed portraits with a fluid drawing



medium and similar stylistic features in the 1560s.” Heydenreich believes it is possible that the painting was part of a series of portraits. This is indicated by the remains of the inscription “JOHANN FRI...” at the top of the picture. He draws a comparison with the portrait series of the master I.S. from around 1560 in the Gotha art cabinet of Ernst the Pious, among others (Cranach Digital Archive DE_KSVC_Mo24).

**MEISTER DER
MADDALENA ASSUNTA**
aktiv in Ferrara im frühen 16. Jahrhundert

**MASTER OF THE
MADDALENA ASSUNTA**
aktive in Ferrara in the early 16th century

№2012 THRONENDE MADONNA MIT
KIND, DEM HL. NIKOLAUS VON
TOLENTINO UND HL. SEBASTIAN
Öl auf Holz. 37,5 x 29,5 cm

**MADONNA AND CHILD
ENTHRONED WITH SAINT
NICHOLAS OF TOLENTINO AND
SAINT SEBASTIAN**

Oil on panel. 37.5 x 29.5 cm

Provenienz *Provenance*

Jacques Goudstikker, Amsterdam, Oktober 1931 und bis 29.6.1940 (verso Klebeetikett, Inv.-Nr. 2132, als Lorenzo Costa). – Von den Nationalsozialisten konfisziert. – Hermann Göring, Berchtesgarden und Carinhall, Juli 1940. – Munich Central Collecting Point, 1945 (Inv.-Nr. 7181). – Restituiert an die niederländische Regierung, 23.4.1946. – Auktion Fred. Muller et Cie, Amsterdam, 13-19.3.1951, Lot 19 (als Lorenzo Costa). – Auktion Fred. Muller et Cie, Amsterdam, 11-14.12.1956, Lot 59 (als Lorenzo Costa). – Pieter de Boer und Frederick Mont. – Newhouse Galleries, New York, 1957 (verso Klebeetikett). – Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 1958. – Restituiert an die Erben nach Jacques Goudstikker, 2018. – Auktion Sotheby's, London, 28.1.2018, Lot 305. – Dort vom jetzigen Eigentümer erworben.

€ 60 000 – 80 000



Abb. 1/III. 1:
Maestro della Maddalena Assunta,
Die Himmelfahrt der hl. Maria Magdalena/
The Assumption of St Mary Magdalene
© Pinacoteca Nazionale di Ferrara

Literatur *Literature*

Catalogue des Nouvelle Acquisitions de la Collection Goudstikker, Amsterdam 1928, Nr. 7, m. Abb. (als Lorenzo Costa). – M.M. Hennis: Tentoonstellingen, in: Maandblad voor Beeldende Kunst, Dezember 1928, S. 376, Abb. S. 377. – Ausst.-Kat. Amsterdam 1934: Italiaansche Kunst in Nederlandsch Bezit, Amsterdam 1934, S. 61, Nr. 92 (als Lorenzo Costa). – R. Van Marle: La pittura all'esposizione d'arte antica italiana di Amsterdam, in: Bollettino d'arte, XXVIII (1934/35), S. 452, Abb. 10 (als Lorenzo Costa). – Ausst.-Kat. Richmond 1966: European Art in the Virginia Museum of Fine Arts, Richmond 1966, S. 14, Nr. 10, m. Abb. (als zug. an Lorenzo Costa). – B. B. Frederickson und F. Zeri: Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections, Cambridge/Mass. 1972, S. 216; S. 629 (als Ferrareser Schule, 15. Jahrhundert). – A. Ugolini: Antologia di Artisti: Il Maestro della Maddalena Assunta, in: Paragone, XL (1989), S. 73 u. 77, Abb. 54 (als Maestro della Maddalena Assunta). – W. Angelli und A.G. de Marchi: Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli, Mailand 1991 (als Maestro della Maddalena Assunta). – A. Ugolini: Un nuovo approccio al Maestro della Maddalena Assunta, in: Arte Cristiana, CI (2013), Nr. 27.



Diese kleine Tafel mit der thronenden Muttergottes mit Kind und Heiligen, sicherlich für die private Andacht bestimmt, wurde lange Zeit einem der führenden Vertreter der Renaissance in Ferrara, Lorenzo Costa, zugeschrieben. Sie wird heute einem Ferrareser Künstler gegeben, dem man den Notnamen „Maestro della Maddalena Assunta“ gegeben hat, nach einem monumentalen Altargemälde, das einst die Kirche Sant'Andrea in Ferrara schmückte und sich heute in der dortigen Pinacoteca Nazionale befindet (Abb. 1). Roberto Longhi, in seiner epochalen Publikation über die Ferrareser Schule „L'officina ferrarese“ charakterisierte diesen als einen Künstler, der die „neuen lyrischen, romantischen und grotesken Tendenzen eines Costa und Aspertini“ („nuove tendenze liriche, romantiche e grottesche del Costa e ell'Aspertini“) übernommen habe. Die Tafel weist neben Einflüssen Lorenzo Costas auch jene Peruginos auf, der einen nachhaltigen Einfluss auf die Künstler in Ferrara ausübte. Im Thronsockel den Ausblick auf eine Landschaft zu belassen, findet sich auch in anderen Ferrareser Altarbildern, etwa in Ercole de' Robertis Pala Portuense (Mailand, Pinacoteca Brera).

This small panel showing the Virgin enthroned with the Child and Saints, doubtless intended for private devotion, was long attributed to one of the leading exponents of the Renaissance in Ferrara, Lorenzo Costa. It is now credited to a Ferrarese artist who has been given the provisional name "Maestro della Maddalena Assunta", after a monumental altarpiece that once adorned the church of Sant'Andrea in Ferrara and is now housed in the Pinacoteca Nazionale there (fig. 1). Roberto Longhi, in his epochal publication on the Ferrara school "L'officina ferrarese" characterised this as an artist who had adopted the "new lyrical, romantic and grotesque tendencies of Costa and Aspertini" ("nuove tendenze liriche, romantiche e grottesche del Costa ell'Aspertini"). In addition to Lorenzo Costa's influences, the panel also shows those of Perugino, who exerted a lasting influence on the artists in Ferrara. The view of a landscape seen in the throne base is a motif also found in other Ferrarese altarpieces, for example in Ercole de' Roberti's Pala Portuense (Milan, Pinacoteca Brera).



**MARCELLUS
COFFERMANS**, zugeschrieben
1524 Helmond – 1581 Antwerpen

**MARCELLUS
COFFERMANS**, attributed to
1524 Helmond – 1581 Antwerp

2013 MADONNA MIT KIND
Öl auf Holz. 63 x 48 cm

MADONNA WITH CHILD
Oil on panel. 63 x 48 cm

€ 20 000 – 30 000

Die Komposition der vom Christuskind umarmten Madonna greift auf ein verloren gegangenes Gemälde Rogier van der Weydens zurück. Zahlreiche Nachahmungen aus dem 16. Jahrhundert wie auch aus späterer Zeit bezeugen die „Erfolgsstory“ der Rogierschen Vorlage. Es gibt verschiedene Werkgruppen, die stilistisch vor allem Adriaen Isenbrandt oder Ambrosius Benson nahestehen. Vorliegendes Gemälde kann mit Cornelis Coffermans in Verbindung gebracht werden. Die Qualität der Darstellung ist sehr fein und hebt die Malerei von den meisten Bildern dieses Typus ab. Der Antwerpener Coffermans kann als ein eklektischer Künstler bezeichnet werden, der in der Manier verschiedenster Künstler des 16. Jahrhunderts gemalt hat.

The composition of this work, showing the Madonna embraced by the Christ Child, is based on a lost painting by Rogier van der Weyden. Numerous imitations from the 16th century onwards testify to the success of van der Weyden's original. Various groups of works exist showing stylistic affinities to the paintings of Adriaen Isenbrandt or Ambrosius Benson. This piece can be linked to Cornelis Coffermans. The quality of the execution is very fine and sets the work apart from most paintings of this type. The Antwerp based painter Coffermans can be characterised as an eclectic artist who created works in the manner of many different painters of the 16th century.

**GIULIO RAIBOLINI,
GEN. GIULIO FRANCA**

1484 Bologna – 1540 Bologna

**GIULIO RAIBOLINI,
CALLED GIULIO FRANCA**

1484 Bologna – 1540 Bologna

2014 MADONNA MIT KIND UND
DEM HEILIGEN JOSEPH

Öl auf Holz. 61 x 49,5 cm

**MADONNA WITH CHILD AND
SAINT JOSEPH**

Oil on panel. 61 x 49.5 cm

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nürnberg (als Barbara Longhi). – Sotheby's, New York, 5.06.2008, Lot 26A. – Italienische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

E. Negro, N. Roio: Francesco Francia e la Sua Scuola, Modena 1998, S. 295, Kat. Nr. 257, Abb. S. 294.

€ 30 000 – 40 000

Das vorliegende Gemälde ist ein seltenes Werk von Giulio Francia, dem jüngsten Sohn von Francesco. Nur wenige Gemälde können ausschließlich ihm zugeschrieben werden, da die meisten seiner erhaltenen Werke in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Giacomo entstanden sind. Obwohl Nicoletta Roio kleinere Eingriffe einer anderen Hand nicht ausschließt, stellt die Wissenschaftlerin fest, dass die Ausführung hauptsächlich Giulio zuzuschreiben ist, dessen Stil sich durch eine kühlere Tonalität und eine langgestreckte Form auszeichnet, im Gegensatz zu den Arbeiten von Giacomo, die sehr stark an das Werk des Vaters angelehnt sind.

The present painting is a rare work by Giulio Francia, the youngest son of Francesco. Few paintings can be attributed exclusively to him, since most of his extant works are collaborations with his brother Giacomo. Although Nicoletta Roio does not exclude minor interventions of a different hand, the scholar states that the execution has to be considered mostly by Giulio, whose style can be distinguished by his cooler tonality and elongated form, in opposition to Giacomo's work, very much an extension of the father's work.



mit Rahmen/with frame



GIROLAMO DA SANTACROCE, zugeschrieben
1480/85 Santa Croce, Val Brembana,
Bergamo – 1556 Venedig

GIROLAMO DA SANTACROCE, attributed to
1480/85 Santa Croce, Val Brembana,
Bergamo – 1556 Venice

2015 ERSCHEINUNG CHRISTI
VOR MARIA

Öl auf Holz. 59,5 x 74 cm

*CHRIST APPEARS TO THE
MADONNA*

Oil on panel. 59.5 x 74 cm

€ 20 000 – 30 000

Die Szene der Erscheinung Christi ist in einem häuslichen Interieur angesiedelt, das durch eine strenge Perspektive definiert wird. Die Balken der Decke bilden einen Kontrapunkt zum Boden und lenken den Blick auf das Zentrum der Szene, wo sich die durch die Gesten der Figuren erzeugten Diagonalen treffen. Das zweibogige Fenster im Hintergrund öffnet den Blick auf eine Berglandschaft. Die klare Komposition erinnert stark an die venezianische Tradition des Quattrocento, an Künstler wie Giovanni Bellini und Cima da Conegliano.

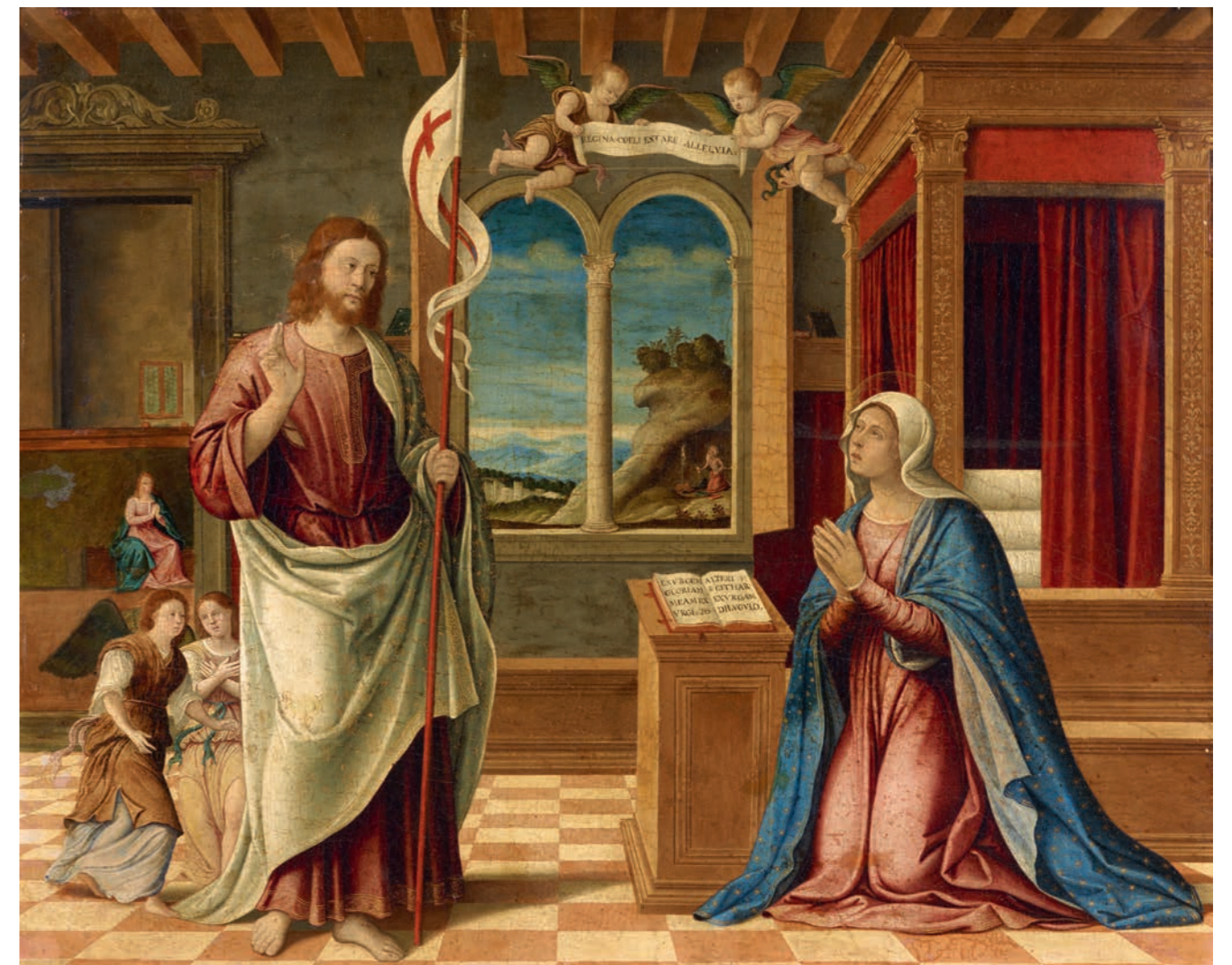
Das vorliegende Werk zeigt starke Ähnlichkeiten zu einigen Arbeiten aus der Werkstatt von Santacroce. Insbesondere die architektonische Struktur und die klare Aufteilung der Darstellungsebenen finden sich in Werken von Girolamo wieder, beispielsweise der „Thronenden Madonna mit Kind und einem hl. Bischof“ (Öl auf Holz, 51,8 x 69,9 cm, Mead Art Museum, Amherst College, Amherst (MA) Massachusetts) und einer „Verkündigung“ (Öl auf Holz, 55,6 x 71,1 cm); der Gesichtstypus der Madonna und der Engel ist vergleichbar mit dem der Anbetung oder des Kindes in der Dresdner Gemäldegalerie (Öl auf Holz, 62 x 75,5 cm). Außerdem haben alle oben genannten Tafeln fast identische Abmessungen.

Zwei Malerfamilien mit dem Namen Santa Croce waren gleichzeitig um 1500 in Venedig tätig. Girolamo da Santa Croce (1480/1485 Santa Croce, Val Brembana, Bergamo – 1556 Venedig) war Schüler von Gentile Bellini, wahrscheinlich zusammen mit Francesco di Simone da Santa Croce, einem Vertreter der anderen Malerwerkstatt gleichen Namens. Nach dem Tod Gentiles blieb Girolamo in der Werkstatt seines Bruders Giovanni. Der Beginn von Girolamos eigener Malertätigkeit kann wahrscheinlich um 1510 angesetzt werden.

In einem Schreiben vom 21.9.1962 an den Vorbesitzer hat Franco Russoli, der Direktor der Sovrintendenza alle Gallerie – Milano das Gemälde Girolamo da Santacroce zugeschrieben: „per quanto è possibile giudicare dalla fotografia che ha inviato, il dipinto di Sua proprietà sembra una opera di Girolamo Galizzi da Santacroce, pittore di Bergamo morto a Venezia nel 1556.“

The scene is set in a domestic interior with starkly defined perspective; the beams of the ceiling act as a counterpoint to those of the floor and direct the viewer's eye towards the centre of the image, where the diagonals created by the figures' gestures meet. The double arch in the background opens up onto the faint outline of a mountain landscape. The clear and solid composition is strongly reminiscent of the Venetian Quattrocento tradition, particularly the works of artists such as Giovanni Bellini and Cima da Conegliano.

One can detect quite clear parallels to the works of the Bottega dei Santacroce: the architectural structure and the clear division of the work into various levels can be found especially in works by Girolamo such as the "Madonna and Child Enthroned with a Holy Bishop" (oil on panel, 51.8 x 69.9 cm, Mead Art Museum, Amherst College, Amherst/MA) and the "Annunciation" (oil on panel, 55.6 x 71.1 cm). The facial type of the Madonna and the angels compare closely to those from the Adoration or the Child in the Dresden Gemäldegalerie (oil on panel, 62 x 75.5 cm). Furthermore, all of the above-mentioned panels share almost identical dimensions.



Two families of painters who both bore the name Santa Croce were active in Venice simultaneously in the time around 1500. Girolamo da Santa Croce was a disciple of Gentile Bellini, most likely together with Francesco di Simone da Santa Croce, a representative of the other painting workshop of the same name. After Gentile's death, Girolamo remained in the workshop of his brother Giovanni. The beginning of Girolamo's own career can likely be placed around 1510.

In a letter of to the previous owner dated 21.9.1962, the director of the Sovrintendenza alle Gallerie – Milano, Franco Russoli, attributed the painting to Girolamo da Santacroce: "as far as can be judged from the photograph he has sent, the painting belonging to you appears to be a work by Girolamo Galizzi da Santacroce, a painter from Bergamo who died in Venice in 1556".

MICHEL COXCIE I

1499 Mechelen – 1592 Antwerpen

MICHEL COXCIE I

1499 Mechlin – 1592 Antwerp

2016 DAS LETZTE ABENDMAHL

Signiert und datiert unten links auf dem Stuhl: MICHEL COXCIE ... FIAT 15(7?)

Öl auf Holz. 165,5 x 222,2 cm

THE LAST SUPPER

Signed and dated lower left on the chair: MICHEL COXCIE ... FIAT 15(7?)

Oil on panel. 165,5 x 222,2 cm

Gutachten Certificate

Dr. Jan de Maere, Rambrouch,
10. November 2018.

Provenienz Provenance

Sammlung Victor Scheppers (Mechelen 1802-1877), Kanonikus und Gründer der Ordensgemeinschaft „Broeders van Onze-Lieve-Vrouw van Barmhertigheid“ in Mechelen. – Seitdem in Besitz der Ordensgemeinschaft De Broeders van Scheppers.

Literatur Literature

F. Van Molle, in: Bulletin du Patrimoine Artistique, 1959. Une dernière cène inconnue de Michiel Coxcie, S. 60-66, Abb. S. 65. – Alain Jacobs: Les tableaux de Michiel Coxcie à la Cathédrale Saint Rombaut, in: Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, 26 deel, 2e aflevering 1992: Michiel Coxcie pictor regis (1499-1592), S. 215-246, Abb. S. 243.

€ 120 000 – 140 000

Die Kommission von Lempertz für dieses Lot wird einer Schule in Gihosha, Bujumbura (Burundi) gespendet, die von der Bruderschaft De Broeders van Scheppers vor kurzem errichtet wurde.

Lempertz will be donating the commission for this work to the school in Gihosha, Bujumbura (Burundi), which was recently built by the Brotherhood De Broeders van Scheppers.

Seine Zeitgenossen nannten Michiel Coxcie den „flämischen Raffael“, was zeigt, wie hoch sie sein Talent schätzten. Tatsächlich war er einer der einflussreichsten Maler des 16. Jahrhunderts, der zahlreiche prestigeträchtige Aufträge für wichtige Kunden ausführte. Er verbrachte zehn Jahre in Rom, wo er die klassische Antike und die Kunst der großen Meister der Renaissance, Raffael, Michelangelo und Leonardo da Vinci studierte. Nach seiner Rückkehr nach Flandern entwarf er Altarbilder, Buntglasfenster und Wandteppiche für wichtige Kunden in Brüssel, Antwerpen und Mechelen. Der Höhepunkt seiner Karriere war seine Ernennung zum Hofmaler Kaiser Karls V. und König Philipps II. Diese Position, die mit dem Status vergleichbar ist, den Peter Paul Rubens hundert Jahre später genoß, brachte Coxcie Aufträge von prominenten Persönlichkeiten und Institutionen. Seine Zeitgenossen ließen sich von seinem italianisierenden Stil und seinen innovativen Kompositionen inspirieren. Coxcies Einfluss hielt auch in den Jahrhunderten nach seinem Tod an. Die erste große Retrospektive erfuhr der Künstler jedoch erst im Jahr 2014 durch eine Ausstellung im M-Museum in Löwen („Michiel Coxcie, De Vlaamse Rafael“).

Coxcie schuf mit seiner Werkstatt großformatige religiöse Tafelbilder für Kirchen und Klöster, die sich oft noch am originalen Bestimmungsort befinden oder inzwischen in Museen verbracht wurden. Deshalb ist es aussergewöhnlich, dass das vorliegende „letzte Abendmahl“ hier vorgestellt werden kann. Es stammt aus der Sammlung Victor Scheppers (Mechelen 1802-1877), Kanonikus und Gründer der Ordensgemeinschaft „Broeders van Onze-Lieve-Vrouw van Barmhertigheid“ in Mechelen und war seitdem im Besitz der Ordensgemeinschaft De Broeders van Scheppers. Der mögliche Auftraggeber des Gemäldes ist im Hintergrund ganz rechts dargestellt. Das Familienwappen oberhalb der Anrichte ist das der Familie Crabbé. Es könnte sich um Jean Crabbé handeln, der Prior in Dordrecht, Löwen (1579-1589) und Brüssel (1589-1593) war. Frans van Molle vermu-



Abb. 1/III. 1:
Michiel Coxcie, Triptychon mit Szenen aus dem Leben Christi, zentrale Tafel: Das letzte Abendmahl/Triptych with scenes from the life of Christ, central panel: The Last Supper
© Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels



tet in seiner ausführlichen Publikation des Gemäldes von 1959, dass das Abendmahl für ein Refektorium (Speisesaal) gemalt wurde (F. Van Molle, op. cit.). Dafür spricht auch das Querformat, das darauf hindeutet, dass das Gemälde nicht Teil eines Triptychons war. Die schlecht lesbare Datierung des Gemäldes interpretiert Jan de Maere in seinem Gutachten von 2018 als 15(7?), was ein Entstehungsdatum in den 1570er Jahren annehmen läßt.

Für die Sakramentskapelle der Brüsseler Kathedrale St. Michael und St. Gudula hat Coxcie bereits 1567 ein Triptychon mit der zentralen Darstellung eines Abendmahls (279 x 250 cm) geschaffen, das heute im Museum der Schönen Künste in Brüssel verwahrt wird (Abb. 1). Hier, wie auch in einem weiteren Triptychon, das sich heute noch in der Kathedrale befindet, verwendete Coxcie für die zentrale Tafel mit dem Abendmahl ein Hochformat, das zu seiner Zeit gebräuchliche Format bei Triptychen. Ein stilistischer Vergleich mit weiteren Abendmahlsdarstellungen des

Künstlers in Löwen, Antwerpen und Mechelen läßt laut Jan de Maere den Schluß auf die „weitgehende Eigenhändigkeit“ des Werkes zu.

Das letzte Abendmahl präsentiert Coxcie in klassischem Dekor einer prächtigen von Marmorsäulen geschmückte Halle. Ein Fenster im Hintergrund gibt den Blick auf einen von Renaissancegebäuden gesäumten Platz frei. An einer langen, leicht schräg gestellten Tafel umgeben die zwölf Apostel symmetrisch die zentrale Gestalt Christi. Die Farbwahl der Kostüme bestehend aus Rot, Gelb, Grün und Mauve korrespondiert mit Coxcies von der italienischen Renaissancemalerei beeinflussten Stil. Die ruhige, streng komponierte Szene wird durch die Figur des Judas, der unter dem Blick Christi den Tisch verläßt und die gedrehte Rückenfigur des Apostels rechts belebt. Einige Pentimenti belegen, dass Coxcie der Gestalt des Christus in der Folge des Schaffensprozesses mehr Raum gewährte, um Gestik und Ausdruck der Hauptperson und damit ihre Interaktion mit Judas stärker hervorzuheben. Ganz ähnlich präsentiert Coxcie den Christus im früher entstandenen, bereits erwähnten Brüsseler Abendmahl von 1567. Erfrischende und in Coxcies Werk wiederkehrende narrative Elemente sind der jugendliche Mundschenk und das Hündchen, das Judas die Zähne zeigt.

Angesichts des großen Farbunterschieds des vorliegenden Abendmahls mit den beiden früher entstandenen Triptychen aus der Brüsseler Kathedrale schlägt Jan de Maere eine Datierung Ende der siebziger Jahre vor. „In diesem Moment wird Coxcies Farbgebung venezianischer, in Grau-, Lila- und Helltönen, wahrscheinlich unter dem Einfluss von Tintoretto. Auch die breitere Pinselführung entspricht der venezianischen Gewohnheit. Sie erzeugt eine deutlich gröbere Farbstruktur als in früheren Schaffensperioden des Künstlers.“

Das Tafelbild wurde von 1954 bis 1958 im Brüsseler Institut Irpa-Kik gereinigt und restauriert. Das Gemälde würde durch eine erneute fachmännische Restaurierung sehr an Attraktivität und Farbigkeit gewinnen. Die vorbereitende Zeichnung ist mit bloßem Auge gut erkennbar. Technische Untersuchungen (z.B. Infrarotaufnahmen) könnten die Signatur sichtbar machen und einen besseren Vergleich zwischen Coxcies Abendmahlsbildern ermöglichen.

His contemporaries referred to Michiel Coxcie as the “Flemish Raphael,” which shows how highly they valued his talent. In fact, he was one of the most influential painters of the 16th century, carrying out numerous prestigious commissions for important clients. He spent ten years in Rome, where he studied classical antiquity and the art of the great masters of the Renaissance, Raphael, Michelangelo and Leonardo da Vinci. After returning to Flanders, he designed altarpieces, stained glass windows and tapestries for important clients in Brussels, Antwerp and Mechelen. The highlight of his career was his appointment as court painter to Emperor Charles V and King Philip II. This position, comparable to the status enjoyed by Peter Paul Rubens a hundred years later, brought Coxcie commissions from prominent personalities and institutions. His contemporaries were inspired by his Italianate style and his innovative compositions. Coxcie’s influence continued in the centuries after his death. However, the artist only experienced his first major retrospective in 2014 in an exhibition at the M-Museum in Leuven (“Michiel Coxcie, De Vlaamse Rafael”).

In his workshop, Coxcie created large-format religious panel paintings for churches and monasteries, many of which are still in their original destina-

tion or have since been moved to museums. It is therefore extraordinary that the present “Last Supper” can be offered at auction here. The work comes from the collection of Victor Schepper (Mechelen 1802-1877), canon and founder of the religious community of the “Broeders van Onze-Lieve-Vrouw van Barmhertigheid” in Mechelen and has been in the possession of the religious community ever since. The possible patron of the painting is shown in the background on the far right. The family coat of arms above the sideboard is that of the Crabbé family. It could be Jean Crabbé, who was prior in Dordrecht, Leuven (1579-1589) and Brussels (1589-1593). In his detailed publication of the painting from 1959, Frans van Molle assumes that the Last Supper was painted for a refectory (F. Van Molle, in: Bulletin du Patrimoine Artistique: Une dernière cène inconnue de Michiel Coxcie, pp. 60-66, 1959). This is also supported by the landscape format, which suggests that the painting was not part of a triptych. In his report from 2018, Jan de Maere interpreted the indistinct date on the painting as 15(7)...., which suggests a date of creation in the 1570s.

Coxcie created a triptych with a central depiction of the Last Supper (279 x 250 cm) for the sacrament chapel of the Brussels Cathedral of St. Michael and St. Gudula as early as 1567. This work is now housed in the Museum of Fine Arts in Brussels (fig. 1). Here, as in another triptych still kept in the cathedral today, Coxcie used a portrait format for the central panel with the Last Supper, as was commonly used for triptychs at the time. According to Jan de Maere, a stylistic comparison with other depictions of the Last Supper by the artist in Leuven, Antwerp and Mechelen leads to the conclusion that the work is “largely original”.

Coxcie presents The Last Supper in the classical interior of a magnificent hall decorated with marble columns. A window in the background offers a view of a square lined with Renaissance buildings. On a long, slightly slanted table, the twelve apostles sit symmetrically around the central figure of Christ. The choice of colour for the costumes, red, yellow, green and mauve, corresponds to Coxcie’s style, which was influenced by Italian Renaissance painting. The quiet, composed scene is enlivened by the figure of Judas, who leaves the table under the gaze of Christ, and the figure of the apostle on the right with his back turned. Some pentimenti prove that Coxcie gave more space to the figure of Christ during the creative process in order to emphasize the gestures and expression of the main protagonist and thus his interaction with Judas. Coxcie presents the figure of Christ in a very similar manner in the earlier, Brussels Last Supper from 1567 mentioned above. Refreshing narrative elements that recur in Coxcie’s work are the youthful cupbearer and the dog showing Judas its teeth.

In view of the large difference in colour between the present “Last Supper” and the two earlier triptychs from Brussels Cathedral, Jan de Maere suggests a date in the late 1570s. “At this moment Coxcie’s colouring becomes more Venetian, favouring greys, purples and light tones, probably influenced by Tintoretto. The broader brushwork also corresponds to the Venetian habit. It creates a significantly coarser colour structure than in the artist’s earlier creative periods.”

The work was cleaned and restored by the Brussels Institut Irpa-Kik in 1954 to 1958. The painting would benefit greatly in appeal and colouration from a renewed professional restoration. The preparatory study is visible to the naked eye. Technical analysis (for example infra-red photography) could reveal the signature and enable better comparison with Coxcie’s other depictions of the Last Supper.

JOOS VAN WINGHE

1544 Brüssel – 1603 Frankfurt

JOOS VAN WINGHE

1544 Brussels – 1603 Frankfurt

2017 BILDNIS EINER FRANKFURTER PATRIZIERIN

Oben links monogrammiert, datiert und bezeichnet: AO. 1594/AETATIS.SUAE 49
Öl auf Holz. 63 x 49 cm

PORTRAIT OF A FRANKFURT PATRICIAN

Monogrammed, dated and inscribed upper left: AO. 1594/AETATIS.SUAE 49.

Oil on panel. 63 x 49 cm

Provenienz Provenance

Auktion Döbritz, Frankfurt/Main, 19.11.2016, Lot 160. – Privatsammlung, Hessen.

Literatur Literature

Ausst.-Kat. Frankfurt/Main 2008: Die Magie der Dinge, Stilllebenmalerei 1500-1800, Frankfurt/Main 2008, S. 24.

€ 6 000 – 8 000



Abb. 1/III. 1:
Joos van Winghe, Allegorie der Fama/
Allegory of Fama, Lempertz, 21.5.2022,
Lot 2019.

Dieses Bildnis einer Patrizierin ist ein wichtiges Zeugnis der Frankfurter Schaffenszeit Joos van Winghes, einem der eigenwilligsten und geistreichsten niederländischen Künstler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Es ist 1594 datiert und monogrammiert, es fällt somit in die Zeit des Künstlers in Frankfurt, wo dieser sich von 1584 bis zu seinem Tod 1603 aufhielt.

Joos van Winghe, in Brüssel geboren, ging wie zahlreiche andere niederländische Künstler seiner Zeit nach Italien, um dort seine Ausbildung zu vervollständigen und an künstlerischen Ausbildungsprogrammen teilzunehmen. So sehen wir ihn an Kunstzentren wie Rom und Parma, wir wissen aber auch von seiner Beteiligung etwa an der bedeutenden Ausmalung des Palazzo Farnese in Caprarola. Die Verbindungen zu den Farnese blieben auch nach seiner Rückkehr in die Niederlande bestehen, wo er Hofmaler des Statthalters Alessandro Farnese wurde. Die Wertschätzung, die der Künstler in ganz Europa genoss, zeigt sich in einem Werk wie dem Historienbild „Apelles und Campaspe“, das der Künstler für Kaiser Rudolph II malte (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1677). Aus religiösen Gründen zog er um 1584 nach Frankfurt, wo er sich vornehmlich, aber nicht nur der Druckgrafik widmete.

This portrait of a patrician is an important testimony to Joos van Winghe's Frankfurt period. Van Winghe was one of the most idiosyncratic and witty Netherlandish artists of the late sixteenth century (fig. 1). The work is dated and monogrammed 1594, coinciding with the artist's time in Frankfurt, where he remained from 1584 until his death in 1603.

Joos van Winghe was born in Brussels and, like many other Netherlandish artists of his time, went to Italy to complete his education and to work on decorative commissions in the country. Thus he is documented in artistic centres such as Rome and Parma, but we also know of his participation, for example, in the important decorative programme of the Palazzo Farnese in Caprarola. His connection to the Farnese family continued after his return to the Netherlands, where he became court painter to the governor Alessandro Farnese. The esteem in which the artist was held throughout Europe is evident in works such as the large-format history painting "Apelles and Campaspe", which he painted for Emperor Rudolph II (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. no. 1677). He moved to Frankfurt in around 1584 for religious reasons. There he devoted himself primarily to printmaking.



ROELANT SAVERY

1576 Courtrai – 1639 Utrecht

2018 LANDSCHAFT MIT ELIAS, VON DEN RABEN VERSORGT

Signiert und datiert unten Mitte:
ROELANT/SAVERY/FE 1601

Öl auf Holz. 35,5 x 49,5 cm

LANDSCAPE WITH ELIJAH FED BY THE RAVENS

Signed and dated lower centre: Roelant/
Savery/FE 1601

Oil on panel. 35.5 x 49.5 cm

Provenienz *Provenance*

Seit mehreren Generationen in west-
fälischer Privatsammlung (verso Klebe-
etikett).

€ 18 000 – 20 000



Abb. 1/III. 1:
Jan Meyssens nach/after Adam Willaerts,
Portrait Roelant Savery
© Rijksmuseum, Amsterdam

Das Buch der Könige (I,17) erzählt vom Propheten Elia, der sich auf Geheiß Gottes an das Ufer des Flusses Krit begibt, um dort Schutz vor Ahab zu suchen. Das Wasser des Flusses soll Elia trinken, Raben sollen ihn am Morgen und am Abend mit Brot und Fleisch versorgen.

Roelant Savery dient die alttestamentarische Erzählung als Grundlage für die Gestaltung einer Landschaft, die reich ist an Flora und Fauna, an Formen und Farben. Das Dreifarbenschema von Braun-Grün-Blau, das die Bildebenen üblicherweise voneinander trennt, wird durch die Fülle, die sich dem Auge des Betrachters bietet, nahezu aufgehoben. Im Mittelgrund, im Zentrum des Bildes, sieht man den Propheten am Ufer des Flusses sitzen, über ihm die Raben mit den Brotlaiben in ihren Schnäbeln. Die warmen Strahlen des Morgenlichts fallen von jenseits des Berges und erhellen die Stelle, an der sich der Prophet niedergelassen hat. Im Gegensatz zum hell erleuchteten Mittelgrund ist der Vordergrund in Dunkel gehüllt, hier dominieren knorrige, sich windende Baumstümpfe und Wurzeln, die bevölkert sind von allerlei Tieren – Hirschen, Stieren, Füchsen, Vögeln. Sie scheinen sich im Schatten der Bäume und Felsen vor dem Propheten zu verstecken, zugleich betrachten sie ihn aber von überall her misstrauisch und neugierig, wodurch der Blick des Betrachters immer wieder zum Propheten gelenkt wird.

Die Wiedergabe der Natur „naar het leven (nach dem Leben)“, die Fülle der Formen und Farben, die virtuose Beherrschung des Bildraumes zeichnete die Landschaftskunst Roelant Savery aus, der um 1600 einer der führenden Vertreter dieser Gattung in ganz Europa war. Saverys hohes Ansehen zeigt sich in dessen Ernennung zum Hofmaler Kaiser Rudolphs II. in Prag im Jahr 1604, kurz nach der Entstehung dieses Gemälde.

The Book of Kings (I,17) tells the story of the prophet Elijah who, at God's command, went to the banks of the river Krit to seek protection from Ahab. Elijah was to drink the water of the river and ravens were to provide him with bread and meat in the morning and evening.

Roelant Savery uses the Old Testament narrative as the basis for a landscape rich in flora and fauna in a myriad of forms and colours. The three-colour palette of brown-green-blue that was customarily used to separate the pictorial planes is almost cancelled out by the abundance that presents itself to the viewer's eye. In the middle ground, in the centre of the picture, one sees the prophet sitting on the bank of the river, as the ravens circle above him with loaves of bread in their beaks. The warm rays of morning light fall from beyond the mountain and illuminate the spot on which the prophet has sat down.

In contrast to the brightly lit middle ground, the foreground is shrouded in darkness, dominated by gnarled, twisted tree stumps and roots populated by all kinds of animals – deer, bulls, foxes, and birds. They seem to hide from the prophet in the shadows of the trees and rocks, peering out at him with a mixture of suspicion and curiosity from all sides, directing the viewer's gaze towards Elijah along with their own.

The rendering of nature "naar het leven (after life)", the abundance of forms and colours, and the virtuoso mastery of pictorial space were what distinguished the landscapes of Roelant Savery, who was one of the leading exponents of this genre in Europe around 1600. Savery's high reputation is reflected in his appointment as court painter to Emperor Rudolph II in Prague in 1604, shortly after this painting was created.



HENDRICK DE CLERCK

um 1560 Brüssel – 1630 Brüssel

HENDRICK DE CLERCK

c. 1560 Brussels – 1630 Brussels

2019 ANBETUNG DER HIRTEN

Signiert unten rechts: h. de clerck

Öl auf Leinwand. 106 x 113 cm

ADORATION OF THE SHEPHERDS

Signed lower right: h. de clerck

Oil on canvas. 106 x 113 cm

Provenienz *Provenance*

Galleria Bosoni, Mailand. – Italienische Privatsammlung

€ 120 000 – 160 000

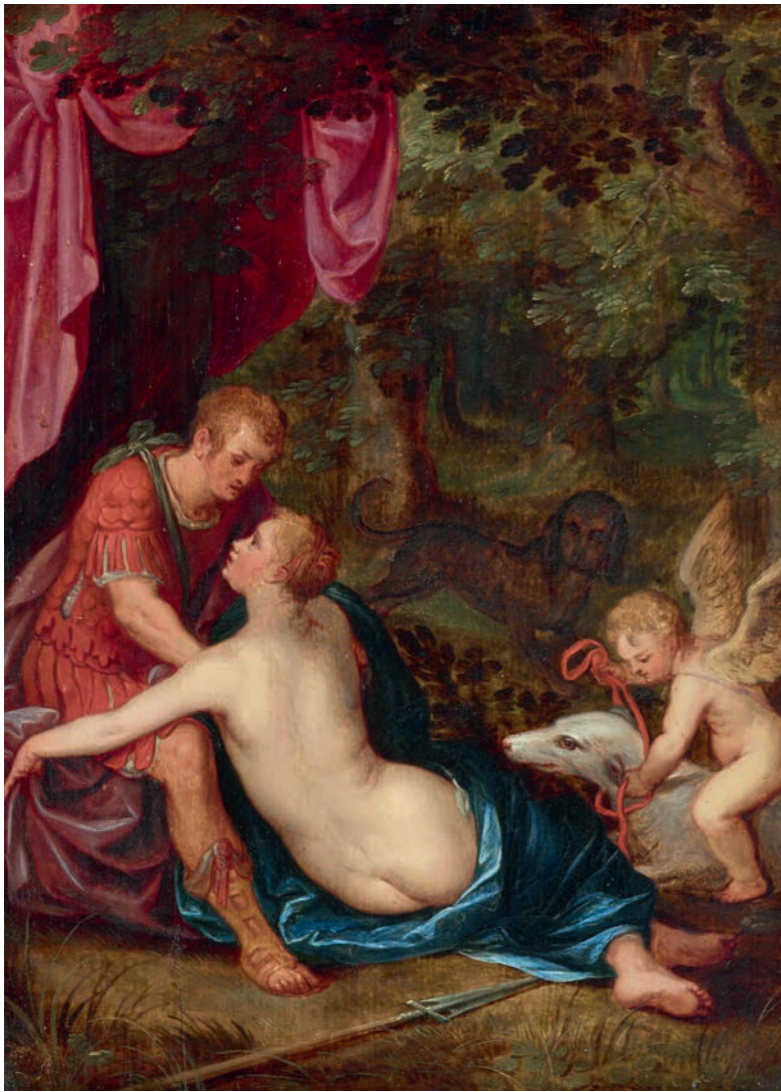
Hendrick De Clerck gehörte zur spätmanieristischen Künstlergeneration, die Peter Paul Rubens und dem flämischen Barock vorausging; sein Schaffen wurde stark von seinem Zeitgenossen Marten de Vos beeinflusst, dessen Schüler er war. Nach den ikonoklastischen Ausbrüchen von 1556 wurde der Künstler häufig mit neuen Altarbildern für Kirchen in und um Brüssel beauftragt, für die er die klare Bildsprache der nachtridentinischen gegenreformatorischen Kunst übernahm. Diesem Stil blieb er auch dann noch treu, als der emotionale und dramatisch bewegte Stil des Hochbarock seine Triumphe feierte.

Das vorliegende Gemälde steht in Beziehung zu anderen Werken desselben Themas, das der Künstler in seiner Laufbahn häufig darstellte. Während ein starker Bezug zum nördlichen Manierismus deutlich erkennbar ist, verweisen Figuren wie der sich verbeugende Hirte und das ins Feuer blasende Kind auf die italienische Figurenkultur des 16. Jahrhunderts, die er während seines römischen Aufenthalts kennengelernt hat. In diesem Fall ist der Bezug zum Werk von Jacopo Bassano besonders augenfällig.

Hendrick De Clerck belonged to the late Mannerist generation of artists preceding Peter Paul Rubens and the Flemish Baroque; his output was strongly influenced by his contemporary Marten de Vos, of whom he was a pupil. Following the iconoclastic outbreaks of 1556, the artist was often commissioned new altarpieces for churches in and around Brussels, for which he adopted the clear visual language common in post-Tridentine Counter-Reformation art; he kept faithful to this style despite continuing to work through the early decades of the seventeenth-century, when the Baroque language was in full bloom.

The present painting relates to other pieces of the same subject, which the artist visited often in this career: If a strong reference to the northern mannerism is clearly detectable, figures such as the bowing shepherd and the child blowing on the fire, refer to the Italian 16th century figurative culture (particularly evident is the reference to Bassano's oeuvre), which he learned during his Roman stay.





HENDRICK VAN BALEN

1575 Antwerpen – 1632 Antwerpen

2020 VENUS UND ADONIS

Öl auf Holz. 31,5 x 23 cm

VENUS AND ADONIS

Oil on panel. 31.5 x 23 cm

Provenienz *Provenance*

Frederick W. Schumacher. – Von ihm 1957 an die Columbus Gallery of Fine Arts, Ohio, geschenkt (Etikett auf der Rückseite). – Süddeutsche Privatsammlung

€ 25 000 – 30 000

Das Gemälde ist nicht bei Bettina Werche gelistet (B. Werche: Hendrik van Balen. Ein Antwerpener Kabinettbildermaler der Rubenszeit, 2004).

Die Zuschreibung an van Balen geht zurück auf den bedeutenden deutsch-amerikanischen Kunsthistoriker Wilhelm Reinhold Valentiner (1880 Karlsruhe – 1954 New York). Valentiner war Direktor des Detroit Institute of Arts, des Los Angeles County Museum und Gründungsdirektor des North Carolina Museum of Art in Raleigh.

The painting is not listed by Bettina Werche (B. Werche: Hendrik van Balen. An Antwerp Cabinet Painter of the Rubens Period, 2004).

The attribution to van Balen goes back to the important German-American art historian Wilhelm Reinhold Valentiner (1880 Karlsruhe – 1954 New York). Valentiner was the director of the Detroit Institute of Arts, the Los Angeles County Museum and the founding director of the North Carolina Museum of Art in Raleigh.



HENDRICK VAN BALEN

1575 Antwerpen – 1632 Antwerpen

2021 DIANA UND AKTÄON

Signiert unten Mitte: (.).VAN.BALEN

Öl auf Kupfer. 13,5 x 16,5 cm

DIANA AND ACTAEON

Signed lower centre: (.).VAN.BALEN

Oil on copper. 13.5 x 16.5 cm

Gutachten *Certificate*

Dr. Klaus Ertz, Lingen 20.3.2023.

Provenienz *Provenance*

Vermutlich 1920/1925 für einen west-deutschen Privatbesitz erworben. – 321. Lempertz-Auktion, Köln 10.-11.6.1931, Lot 10 (als Jan van Balen). – In der Folgezeit bis heute weiterhin in demselben west-deutschen Privatbesitz.

€ 25 000 – 30 000

Das Gemälde zeigt gestaltet nach Ovids „Metamorphosen“ die Jagdgöttin Diana, die beim Bad mit ihren Nymphen von Aktäon belauscht und beobachtet wird. Zur Strafe wird Diana Aktäon in einen Hirschen verwandeln, der dann von seinen eigenen Jagdhunden zerrissen werden wird.

In seinem Gutachten setzt Klaus Ertz das Gemälde in die Jahre um 1610 und somit in Hendrik van Balens Antwerpener Zeit, in der er sich an den Werken Hans Rottenhammers orientiert. Zudem hebt Ertz hervor, dass auch die Landschaft in unserem Gemälde von der Hand Hendrik van Balens stamme; eine Ausnahme im Werk des besonders als Figurenmaler tätigen Künstlers.

Ein nicht signiertes, in den Maßen geringfügig kleineres Ölgemälde ebenfalls auf Kupfer, mit derselben, in den Details jedoch variierten Komposition ist bereits im Jahr 2019 ohne Kenntnis unseres Gemäldes von Dr. Thomas Fusenig ebenfalls an Hendrik van Balen zugeschrieben worden (1141. Lempertz-Auktion, Köln 16.11.2019, Lot 1045).

Drawing on a motif from Ovid's "Metamorphoses", this painting shows Diana, the goddess of the hunt, being spied on by Actaeon as she bathes with her nymphs. As a punishment, Diana will transform Actaeon into a deer, and he will be torn apart by his own hounds.

In his expertise, Klaus Ertz dates the painting to the years around 1610 and thus to Hendrik van Balen's Antwerp period, in which he oriented himself on the works of Hans Rottenhammer. In addition, Ertz emphasises that the landscape in our painting also comes from the hand of Hendrik van Balen; an exception in the work of the artist, who was particularly active as a figure painter.

An unsigned oil painting, slightly smaller in dimensions, also on copper, with the same composition but slightly varying details has already been attributed to Hendrik van Balen in 2019 by Dr Thomas Fusenig without knowledge of our painting (1141st Lempertz auction, Cologne 16.11.2019, lot 1045).



ANTON MIROU, zugeschrieben
1578 Antwerpen – 1621/27

*ANTON MIROU, attributed to
1578 Antwerp – 1621/27*

2022 BEWALDETE FLUSSLANDSCHAFT
MIT RASTENDEN JÄGERN
AN EINEM WEGESRAND,
IM HINTERGRUND DIE FLUCHT
NACH ÄGYPTEN

Öl auf Kupfer. 27,3 x 35 cm

*WOODED RIVER LANDSCAPE
WITH HUNTSMEN RESTING
BY A PATH, THE FLIGHT INTO
EGYPT IN THE BACKGROUND*

Oil on copper. 27.3 x 35 cm

Provenienz *Provenance*

Christie's South Kensington, Auktion
2. Juli 1997, Lot 421 (als zugeschrieben
an Antoine Mirou). – Belgische Privat-
sammlung.

€ 12 000 – 14 000



AERT ANTHONISSEN
1580 Antwerpen – 1620 Amsterdam

2023 SEESCHLACHT
Öl auf Holz. 33 x 56 cm

*A NAVAL BATTLE
Oil on panel. 33 x 56 cm*

Provenienz *Provenance*
Niederländische Privatsammlung. – 1031.
Lempertz-Auktion, Köln, 16.11.2019,
Lot 1141. – Westdeutsche Privatsamm-
lung.

€ 18 000 – 22 000

Ein vergleichbares Gemälde befindet sich in der Sammlung des National-
museums in Warschau (Inv-Nr. 130.202).

*A similar work can be found in the collection of the National Museum in
Warsaw (inv. no. 130.202).*

PAUL VREDEMAN DE VRIES

1567 Antwerpen – 1617 Amsterdam

PAUL VREDEMAN DE VRIES

1567 Antwerp – 1617 Amsterdam

2024 PALASTINTERIEUR MIT EINER
ELEGANTEN GESELLSCHAFT

Öl auf Holz (parkettiert). 59 x 84 cm

ELEGANT COMPANY IN A PALACE

Oil on panel (parquetted). 59 x 84 cm

Provenienz *Provenance*

Lempertz, Köln, 23. November 1977,
Lot 16 (als Bartholomäus van Bassen).
– Galerie de Voldere, Paris (als Paulus
Vredeman de Vries). – Holländischer
Privatbesitz.

Literatur *Literature*

Jan Briels: *Peintres flamands en hollandes*
au début du Siècle d'Or 1585-1630, Paris
1987, S. 293, Abb. Nr. 363 (als Paulus
Vredeman de Vries).

€ 40 000 – 60 000

Das reiche Renaissanceinterieur eines Stadtpalastes zeigt eine elegant gekleidete Gesellschaft beim Müßiggang. In einem prunkvollen saalartigen Raum mit gepunzten Goldledertapeten, reichem Überbauschränk und rot gepolsterten Stühlen befinden sich links im Hintergrund an einer Tafel Damen und Herren beim Spiel, rechts im Vordergrund drei vornehme Damen mit einem Affen, einer Dogge und einem Griffon. Eine Dienerin betritt den Raum von links mit einer Weinkanne. Im Hintergrund Blick durch ein Portal mit Kamin und Bettalkoven.

Paul Vredeman de Vries knüpft mit der exakten Erfassung der architektonischen Elemente und dekorativen Details der säulengeschmückten Türen und aufwendigen Gesimse an die von seinem Vater Hans Vredeman de Vries zur Perfektion entwickelte Anwendung der mathematischen Perspektive an. Als Maler, Architekt und Kunsttheoretiker war Hans Lehrer und Förderer seines Sohnes. Er beteiligte Paul an wichtigen Aufträgen, etwa bei der Innenausstattung des Danziger Rathauses (1592-96) oder bei Dekorationen für Kaiser Rudolf II im Prager Schloss (1566-1599). Mehrere vergleichbare Interieurs von Paul Vredeman de Vries haben sich erhalten, so ein 1616 datiertes Interieur im Musée des Arts Décoratifs in Paris (Inv.-Nr. 17479) und ein weiteres auf 1610-1620 zu datierendes Interieur in der Galleria Sabauda, Turin (Inv.-Nr. 205). Während bei diesen beiden Gemälden die Figuren von Frans Francken d. J. stammen, wurde bei vorliegendem Bild Sebastian Vrancx als Figurenmaler vermutet.

This painting depicts elegantly dressed figures in idle repose within the opulent Renaissance interior of a city palace. We see ladies and gentlemen playing at a table on the left in the background, and three elegant ladies in the foreground on the right with a monkey, a mastiff and a griffon, all within a magnificent hall with gold embossed leather wallpaper, a richly decorated cabinet and chairs upholstered in red. A maid enters the room from the left with a wine jug. We glimpse a view of a fireplace and bed alcove through a portal in the background.

With the precise rendering of the architectural and decorative details of the doors flanked by pillars and elaborate cornices, Paul Vredeman de Vries continues the application of mathematical perspective that was developed to perfection by his father, Hans Vredeman de Vries. As a painter, architect and art theorist, Hans was his son's teacher and supporter. He involved Paul in important commissions, such as the interior decoration of the Gdańsk City Hall (1592-96) or decorations for Emperor Rudolf II in the Prague Castle (1566-1599). Several comparable interiors by Paul Vredeman de Vries have survived, such as an interior dated 1616 in the Musée des Arts Décoratifs in Paris (inv. no. 17479) and another interior dated 1610-1620 in the Galleria Sabauda, Turin (inv. no. 205). While the figures in these two paintings were painted by Frans Francken the Younger, Sebastian Vrancx is assumed to have painted the figures in this work.



**GILLIS VAN
VALCKENBORCH**

um 1570 Antwerpen – 1622 Frankfurt/Main

**GILLIS VAN
VALCKENBORCH**

circa 1570 Antwerp – 1622 Frankfurt/Main

2025 GEBIRGIGE LANDSCHAFT
MIT DER BEKEHRUNG SAULS
Öl auf Leinwand (doubliert). 43,5 x 71 cm

*MOUNTAINOUS LANDSCAPE
WITH THE CONVERSION OF PAUL*

Oil on canvas (relined). 43.5 x 71 cm

Provenienz *Provenance*

Kunsthandlung Schlichte Bergen, Amsterdam 1978. – 1980 Niederländische Privatsammlung. – Auktion P. Glerum, Amsterdam 9.11.1998, Lot 15 (als Frederik van Valckenborch). – Niederländische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

A. Wied: Frederik und Gillis van Valckenborch, Wien 2016, S. 194, Nr. G34, Abbildung.

€ 25 000 – 30 000



Gillis van Valckenborch wurde in eine berühmte Künstlerfamilie hineingeboren. Vierzehn bekannte Maler sind in der Familiengeschichte verzeichnet. Von diesen erlangten sein Vater Marten van Valckenborch (1535-1612), sein Bruder Frederik van Valkenborch und sein Onkel Lucas van Valckenborch d. Ä. beachtlichen Ruhm als Maler. Gillis verbrachte die meiste Zeit seiner Karriere in Deutschland. Im Gegensatz zu den anderen Malern der Familie, ist er vor allem für seine großformatigen Kompositionen mit vielen Figuren mit Szenen aus der antiken Geschichte oder Mythologie bekannt. Während eine Vielzahl von Landschaftszeichnungen sein Interesse auch an dieser Bildgattung belegen, sind ihm nur wenige Landschaftsgemälde zugeschrieben worden. Das vorliegende Gemälde gehört zu dieser kleineren Werkgruppe, die Alexander Wied um eine kompositorisch sehr ähnliche „Bekehrung des Paulus“ aus dem Musée Bossuet in Meaux vereint (Wied, op. cit., S. 193).

Gillis van Valckenborch was born into a famous family of artists. Fourteen renowned painters are recorded in their family history. Of these, Gillis van Valckenborch's father Marten (1535-1612), his brother Frederik van Valkenborch and his uncle Lucas van Valckenborch the Elder achieved the highest renown as painters. Gillis spent most of his career in Germany. Unlike the other painters in the family, he is best known for his large and densely populated compositions depicting scenes from ancient history or mythology. While a large number of landscape drawings attest to his interest in this pictorial genre as well, only a few landscape paintings have been attributed to him. The present work belongs to this smaller group within the artist's oeuvre, which Alexander Wied has attributed based on a compositionally similar "Conversion of Paul" from the Musée Bossuet in Meaux (Wied, op. cit., p. 193).



GEORG FLEGEL

1566 Olmütz – 1638 Frankfurt/Main

GEORG FLEGEL

1566 Olmouc – 1638 Frankfurt/Main

2026 MAHLZEIT MIT ERDBEEREN,
WALNÜSSEN, BROT, BUTTER
UND WEIN

Öl auf Holz. 22,8 x 37,6 cm

*MEAL WITH STRAWBERRIES,
WALNUTS, BREAD, BUTTER
AND WINE*

Oil on panel. 22.8 x 37.6 cm

Gutachten *Certificate*

Sam Segal 1998. – Dr. Anne-Dore Ketelsen-Volkhardt 2001. – Bestätigung durch Fred Meijer 2001.

Provenienz *Provenance*

Kunsthau P. Göltz, Augsburg, Dezember 1990. – Christie's, London 24.04.1998, Lot 56. – Kunsthandel Newhouse Gallery, New York / Amell Gallery, London, ausgestellt auf der TEFAF, Maastricht 1999. – Galerie Neuse, Bremen 1999. – Rheinische Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Frankfurt, Städel Museum / Kunstmuseum Basel 2008/2009: Die Magie der Dinge, S. 128, Nr. 36.

Literatur *Literature*

A. D. Ketelsen-Volkhardt: Georg Flegel, 1566-1638, Berlin 2003, S. 206-207, Kat. Nr. 23, Abb. 73.

€ 60 000 – 70 000

Die Zutaten sind typisch für ein Stillleben von Georg Flegel: Erdbeeren, Wein, Walnüsse, Brot und Butter sind auf einem Tisch bereitet. Mit dieser Auswahl kommt Flegel heutigen Vorlieben durchaus entgegen. Die Zutaten wären auch auf einem gegenwärtigen Esstisch appetitlich und entsprechen unserem Zeitgeist. Auf Beigaben, die für heutige Betrachter irritierend sein können, verzichtet er. So gibt es in dieser Komposition keinen Fischkopf, Mäuse oder Insekten zwischen dem Essen, die in vergleichbaren Stillleben oft vorkommen. Flegel führt den Blick durch diesen appetitlichen Imbiss mit Hilfe von geschickt gesetztem Licht und durch die Anordnung der Speisen: Im Vordergrund stehen die Erdbeeren, kontrastreich auf den grünen Weinblättern angerichtet fallen sie als erstes auf. Der Wein, zu dem das abgelegte Messer das Auge vom Früchteteller weiterführt, begleitet das Obst. Das aufwändig verzierte Façon-de-Venise-Glas deutet den Wohlstand des Hauses an. Dem entspricht auch das chinesische Porzellan, in dem unter anderem teure Butter serviert wird, zusammen mit für Flegels Zeit luxuriösem hellen Brot. Schon leicht verschattet in zweiter Reihe liegen die weniger edlen Nüsse, allerdings auch sie in edlem Porzellan. Die Reihenfolge passt zur zeitgenössischen, auf der Lehre der Körpersäfte fußenden Speiseempfehlung: die saftige, als kalt empfunden Beere sollte vor der trockenen, warmen Walnuss genossen werden.

The components are typical for a still life by Georg Flegel: strawberries, wine, walnuts, bread and butter are presented on a table. Flegel's selection of foods also appeals to modern tastes. The ingredients would be welcome on any contemporary dining table and reflect our current zeitgeist. He omits additions that could be unsettling for today's viewers, for example the fish heads, mice or insects that often appear in comparable still lifes. Flegel guides the viewer's eye through this appetising meal with his skilful use of light and arrangement of the food. The strawberries in the foreground have been placed on green vine leaves which provide a striking contrast, making them the first items to catch the eye. A discarded knife then leads us from the fruit plate to the wine that accompanies it. The elaborately decorated façon de venise glass indicates the wealth of the household. This is also reflected in the Chinese porcelain in which, among other things, expensive butter is served, together with white bread, which was a luxury in Flegel's time. The less luxurious nuts are placed in the second tier of the image, already slightly in shadow, but they too are presented in fine porcelain. The order of the menu was designed to correspond to the doctrine of the bodily humours: the juicy berry was perceived as cold, and should thus be eaten before the dry, warm walnut.





Small white label with illegible text.

JACOB JORDAENS

1593 Antwerpen – 1678 Antwerpen

2027 DIE HEILIGE FAMILIE MIT
JOHANNES DEM TÄUFER UND
SEINEN ELTERN

Öl auf Leinwand (doubliert).

112,5 x 148 cm

*THE HOLY FAMILY WITH
THE YOUNG SAINT JOHN AND
HIS PARENTS*

Oil on canvas (relined). 112.5 x 148 cm

Gutachten *Certificate*

Hans Vlieghe, Bonheiden, 25.11.2011.

Provenienz *Provenance*

Das Gemälde stammt aus der Sammlung der adligen Familie J. zur Mühlen (Westfalen), die im 18. Jahrhundert aufgebaut wurde. – Danach durch Erbgang in Familienbesitz. – 1000. Lempertz-Auktion, Köln, 17.11.2012, Lot 1134. – Westdeutsche Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Münster: Meisterwerke Holländischer und Flämischer Malerei aus Westfälischem Privatbesitz, 1939, Nr. 29, Tafel XII. – Aachen: Ausstellung Flämischer und Holländischer Gemälde aus Aachener Privatbesitz, 1955, Nr. 45, Abb. 7.

Literatur *Literature*

Michael Jaffé: Jacob Jordaens 1593-1678, The National Gallery of Canada, Ottawa 1968, S. 74-75. – R. A. d'Hulst: Jacob Jordaens (Ausstellungskatalog), Antwerpen 1993, S. 70-72, Abb. 11a.

€ 300 000 – 400 000





Abb. 1/Ill. 1:
Pieter de Jode II nach/after Anthony van Dyck,
Portrait Jacob Jordaens
© Rijksmuseum, Amsterdam

Maria sitzt mit dem blumenbekränzten Jesusknaben in einem Korbstuhl, sie empfangen den kleinen Johannes und dessen Eltern, den Priester Zacharias und Elisabeth, auch Joseph hat sich zur Gruppe hinzugesellt. Dieses großformatige Gemälde befand sich mehr als 200 Jahre in einer westfälischen Adelsammlung und war der kunsthistorischen Forschung im Original nicht bekannt. So kam es zu unterschiedlichen Beurteilungen des Werks; Michael Jaffé hielt es für eine eigenhändige Arbeit von Jacob Jordaens, R. A. d´Hulst zweifelte daran. Erst Hans Vlieghe konnte das Gemälde im Original studieren; er hat es als ein eigenhändiges Werk des jungen Jacob Jordaens bestätigt und um 1620 datiert – eine Schaffensperiode, so Vlieghe, in der der Künstler noch keine eigene Werkstatt führte (vgl. Gutachten vom 25.11.2011).

Es handelt sich damit um die dritte Fassung dieses Themas von Jacob Jordaens' eigener Hand, nach der ersten signierten Version im North Carolina Museum of Art, Raleigh (Abb. 2), und der zweiten in der National Gallery in London, beide mit annähernd gleichen Maßen wie das vorliegende Gemälde. Wie bei anderen populären Bildthemen (etwa Aesops Fabel „Satyr und der Bauer“ oder „Das Bohnenfest“), hat Jordaens somit auch hier mehrere Fassungen geschaffen. Vergleicht man die vorliegende späteste Fassung, fallen neben kleinen Unterschieden einige markante Veränderungen auf, namentlich die Ersetzung des Vorhangs durch eine Säule und – am wichtigsten – die Ergänzung der Figur des Joseph in der Bildmitte, die von inhaltlicher und formaler Bedeutung ist: Durch ihn schließt sich die Figurenkomposition zu einem Halbkreis, während sich in den beiden Fassungen zuvor zwei Figurengruppen gegenüberstehen – was dem familiären intimen Thema angemessener erscheint.

R. A. d´Hulst hat die Schaffensperiode Jacob Jordaens', in der dieses Gemälde entstanden ist, als die der „reichen Entfaltung zwischen 1619 und 1627“ bezeichnet. Für den jungen Jordaens ging es darum, auf dem Antwerpener Kunstmarkt mit einer eigenen Bildsprache zu reüssieren und sich aus der Masse der Künstler abzuheben. Wie für den etwas Jüngeren van Dyck war auch für ihn der 16 Jahre ältere Rubens der Leitstern. So ist ohne Rubens die monumentale, ausgewogene Komposition dieses Werks nicht denkbar, ebenso wenig eine Figur wie die kraftvolle Erscheinung des Zacharias im dunkelroten Priestergewand. Ganz eigenständig und sich von Rubens absetzend ist jedoch Jordaens' lebensnahe, intime Darstellung der Szenerie: Wie die Erwachsenen mit Entzücken den Jesusknaben betrachten; wie Maria den Besuchern stolz ihr Neugeborenes präsentiert; wie das Kind dem ihm entgegenflatternden Vogel sanft die Hand entgegenstreckt – all dies ist lebensnah geschildert, dass man meint, einem sonntäglichen Verwandtenbesuch beizuwohnen, bei dem ein Baby bewundert wird. Diese genrehaft Lebensnähe zeigt sich auch in Details wie dem Korbstuhl (der wie die gestreifte Decke in einer Reihe anderer Gemälde auftaucht) oder dem Vogelkäfig aus kleinen krummen Ästchen, der wirkt, als habe der kleine Johannes ihn selbst gebastelt. Betrachtet man den Jesusknaben, der sich behaglich gegen die Brust seiner Mutter lehnt, vergisst man geradezu, dass der Distelfink eigentlich ein Symbol für die Passion Christi ist. Wie sehr Jordaens' alltägliche, lebensnahe Schilderung sich von der Kunst des großen Vorbildes Rubens unterscheidet, zeigt ein beliebiger Vergleich, etwa mit dessen „Heilige Familie mit dem hl. Johannes und Elisabeth“ aus der Wallace Collection, dessen formale Strenge auf Raffaels Kunst rekurriert (Abb. 3).

Neben Rubens ist es ein italienischer Künstler, dessen Einfluss sich in diesem Gemälde zeigt, jener Caravaggios. Jordaens konnte dessen Kunst mittelbar im Werk von Rubens studieren, der Caravaggios Werk aus Rom kannte. Darüber hinaus gab es in Antwerpen aber auch ein Hauptwerk Caravaggios zu bewundern, das über verschlungene Wege in die Stadt gelangte – das Altargemälde der Rosenkranzmadonna. Dieses war (gemeinsam mit einer wohl nach wie vor verschollenen Judith und Holofernes) in Amsterdam versteigert und von einem Konsortium flämischer Künstler um Rubens für die Paulskirche in Antwerpen erworben worden. Der junge Jordaens zählte neben Rubens, van Balen und van Dyck zu jenen Künstlern, die ein Werk für die bildliche Ausstattung der Paulskirche beisteuerten (Abb. 4). Caravaggios Einfluss offenbart sich hier in der Lichtregie und dem dramatischen Helldunkel, etwa das helle Licht, das auf Maria und Jesus fällt, das verschattete Gesicht des Zacharias oder die Schlagschatten, die sich auf den Händen Elisabeths und Josephs bilden. Licht und Schatten ordnen und rhythmisieren die Figurenkomposition und lenken den Blick des Betrachters von links nach rechts. Von Caravaggio lernte Jordaens zudem den Einsatz von Händen bzw. Gesten zur Strukturierung und Forcierung einer Erzählung (ein zentrales Element der Rosenkranzmadonna), wie hier im Bildzentrum bei Zacharias, Elisabeth und Joseph zu sehen.

So bündeln sich in diesem Werk die zentralen Aspekte im künstlerischen Schaffen des jungen Jordaens: seine Auseinandersetzung mit den großen künstlerischen Vorbildern Rubens und Caravaggio und sein Streben nach einer eigenen Bildsprache, die Monumentalität und Lebensnähe miteinander verbindet. So sieht das Gemälde exemplarisch für den Beginn von Jordaens Schaffensphase der „reichen Entfaltung“.



Abb. 2/Ill. 2:
Jacob Jordaens, Madonna mit Kind, hl. Johannes und dessen Familie / *The Virgin and Child with Saint John and His Family*, North Carolina Museum of Art, Raleigh
© Bridgeman Images



Abb. 3/Ill. 3:
Peter Paul Rubens, Heilige Familie mit hl. Johannes und Elisabeth / *Holy Family with St. John und Elisabeth*, Wallace Collection, London
© Wallace Collection / Bridgeman Images

Mary sits in a wicker chair with the infant Jesus garlanded with flowers as they receive the young John the Baptist and his parents, the priest Zacharias and Elisabeth; Joseph has also joined the group. This large-format painting was housed in an important Westphalian aristocratic collection for more than 200 years and was not known to art historical researchers in its original form. This led to differing assessments of this work; Michael Jaffé considered it to be the work of Jacob Jordaens himself, while R. A. d'Hulst doubted this. Only Hans Vlieghe was later able to study the painting in the original and confirmed it to be an original work by the young Jacob Jordaens, dating it around 1620 (a time in which, according to Vlieghe, the artist did not yet have his own workshop; cf. expertise of 25.11.2011).

This is the third version of this theme by Jacob Jordaens, after the signed prime version in the North Carolina Museum of Art, Raleigh (fig. 2), and the second in the National Gallery in London, both with approximately the same dimensions as the present painting. As with other popular themes (such as Aesop's fable "The Satyr and the Peasant" or "The Bean Feast"), Jordaens thus also created several versions here. If one compares this most recent version, apart from minor differences, a few striking changes stand out, namely the replacement of the curtain by a column and – most importantly – the addition of the figure of Joseph in the centre of the picture, which is of significance in terms of content and composition. Whereas in the previous versions, the two groups of figures face each other, the addition of Joseph closes the composition into a semicircle – which seems more appropriate to the intimate family theme.

R. A. d'Hulst has described the creative period during which this painting was created as one of "rich unfurling between 1619 and 1627". For the young Jordaens, it was a matter of succeeding on the Antwerp art market with his own pictorial idiom and standing out from the mass of other artists. As with the somewhat younger van Dyck, Rubens, 16 years his senior, was his guiding star. Thus, without Rubens, the monumental, balanced composition of this work is inconceivable, as is the powerful appearance of a figure such as Zacharias in the dark red priestly robe. However, Jordaens' intimate and lifelike depiction of the scene is quite unique and different from Rubens' work. The way in which the adults look at the infant Jesus with rapture; how Mary proudly presents Her newborn to the visitors; how the Child gently holds out His hand to the bird fluttering towards Him - all this is depicted in a way that is so close to life that one thinks one is witnessing a Sunday visit by relatives admiring a new baby. This almost genre-like closeness to life is also evident in details such as the wicker chair (which, like the striped blanket, appears in a series of other paintings) or the birdcage made of small crooked branches, which looks as if little John had made it himself. Looking at the boy Jesus leaning comfortably against His mother's breast, one almost forgets that the goldfinch is actually a symbol of Christ's Passion. How much Jordaens' everyday, true-to-life depictions differ from the art of his great model Rubens is shown in any number of his works, for example with the latter's "Holy Family with St. John and Elizabeth" from the Wallace Collection, whose formal rigour recalls the art of Raphael (fig. 3).

Besides Rubens, it is an Italian artist whose influence can be seen in this painting, namely Caravaggio. Jordaens was able to study his art through the work of Rubens, who knew Caravaggio's paintings from Rome. In addition, there was also a major Caravaggio work to admire in Antwerp, which arrived in the city via a complicated route – namely the altarpiece of the *Madonna of the Rosary*. It was sold at auction in Amsterdam (togeth-

er with a *Judith and Holofernes*, which is still missing) and acquired by a consortium of Flemish artists associated with Rubens for St Paul's Church in Antwerp. Along with Rubens, van Balen and van Dyck, the young Jordaens was one of the artists who contributed a work for the decoration of the church (fig. 4). Caravaggio's influence is revealed here in the dramatic chiaroscuro, for example the bright light falling on Mary and Jesus, the shadowed face of Zacharias or the shadows that form on the hands of Elizabeth and Joseph. Light and shadow bring order and rhythm to the composition and direct the viewer's gaze from left to right. Jordaens also learned from Caravaggio the use of hands and gestures to structure and form a narrative (a central element of the *Madonna of the Rosary*), as seen here in the centre of the picture with Zacharias, Elisabeth and Joseph.

Thus, all of the central aspects of the young Jordaens' oeuvre come together in this painting: his confrontation with the great artistic models Rubens and Caravaggio and his striving for his own pictorial language, combining monumentality and closeness to life. Thus, the painting is exemplary for the beginning of Jordaens' creative phase of "rich development".



Abb. 4/Ill. 4:
Jacob Jordaens, Kreuzigung / *Crucifixion*, Sint-Paulsker, Antwerp/
Antwerpen © Bridgeman Images

**WILLEM VAN
NIEULANDT II.**

1584 Antwerpen – 1635/6 Amsterdam

2028 DER TEMPEL DES ZEUS
IN OLYMPIA

Undeutlich signiert unten links.

Öl auf Kupfer. 26,5 x 33,7 cm

*THE TEMPLE OF ZEUS
IN OLYMPIA*

Indistinctly signed lower left.

Oil on copper. 26.5 x 33.7 cm

Provenienz *Provenance*

Französische Privatsammlung. –
Belgische Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Der Antwerpener Willem II van Nieulandt ging 1601 für einige Jahre nach Rom, um im Atelier seines berühmten Landsmannes Paul Bril zu arbeiten. Seine Landschaften und Historienszenen sind durchsetzt von Erinnerungen an den römischen Aufenthalt. Auch die vorliegende Szene ist ganz von der Antike geprägt in Form von einem riesigen Tempel mit der monumentalen Statue Jupiters. Es handelt sich um die Darstellung eines der sieben Weltwunder. Nieulandt greift dafür auf einen Stich von Philippe Galle zurück (1572), der nach einer Zeichnung von Maarten van Heemskercks Folge mit Wundern aus der alten Welt entstanden ist. Auch die Krönungsszene im Vordergrund ist vom Stich inspiriert. Dazu fügt Nieulandt neue Elemente, wie die Landschaft, die Paul Brils Einfluß verrät, als auch das Treiben der Passanten, Gläubigen und Pferdekutschen in und um den Tempel.

Die Kupferplatte trägt die Punze des Antwerpener Kupfertafelmachers Pieter Stas und das Datum 1604. Es handelt sich demzufolge um ein frühes Werk Willem van Nieulandts, das wohl kurz nach seiner Rückkehr aus Rom entstanden ist.

The Antwerp artist Willem II van Nieulandt travelled to Rome in 1601 and remained there for several years working in the studio of his famous compatriot Paul Bril. His landscapes and historical scenes are interspersed with memories of his stay in Rome. The present depiction is also heavily influenced by Roman antiquity, showing a gigantic temple with a monumental statue of Jupiter. It is a representation of one of the seven ancient wonders of the world. Nieulandt based his work on an engraving by Philippe Galle (1572), which was in turn copied from a drawing in Maarten van Heemskerck's series showing the wonders of the ancient world. The coronation scene in the foreground is also inspired by the engraving. Nieulandt adds new elements, such as the landscape backdrop, which reveals Paul Bril's influence, as well as the thronging of passers-by, worshippers and horse-drawn carriages in and around the temple.

The copper plate bears the hallmark of the Antwerp plate maker Pieter Stas and the date 1604. It is therefore an early work by Willem van Nieulandt, probably created shortly after his return from Rome.





HANS III. JORDAENS

um 1595 – 1643 Antwerpen

HANS III. JORDAENS

ca. 1595 – 1643 Antwerp

2029 DIE ÜBERQUERUNG DES
ROTEN MEERS (EXODUS 14:21-26)

Öl auf Holz. 53,2 x 76 cm

*THE CROSSING OF THE
RED SEA (EXODUS 14.21-26)*

Oil on panel. 53.2 x 76 cm

Provenienz *Provenance*

Frederik Muller, Amsterdam, 25. Juni 1924,
Lot 141. – Christie's, Amsterdam,
7. Mai 2013, Lot 99. – Hampel, München,
23. September 2021, Lot 497. – Belgische
Privatsammlung.

€ 7 000 – 10 000

Auf der Rückseite gestempelt mit dem Wappen der Stadt Antwerpen und mit der Marke von Lambrecht Steens I (tätig um 1608-1632).

Das Gemälde ist unter der Nummer 243262 im Bildarchiv des RKD verzeichnet. Eine weitere Version des Themas befindet sich in der Eremitage, Sankt Petersburg (Inv. Nr. 444). Auch hier ist der Moment erfasst, in dem Moses mit erhobenen Händen dem Meer gebietet zurückzuzufuten. Das Heer des Pharaos versinkt vor den Augen seines geretteten Volkes in den Wassermassen.

Stamped with the coat-of-arms of the City of Antwerp and with the panel maker's mark of Lambrecht Steens I (active c. 1608-1632) on the reverse.

The painting is listed in the RKD's archive under the number 243262. Another version of the subject is housed in the Hermitage, Saint Petersburg (inv. no. 444). Here, too, the moment is captured in which Moses, with raised hands, commands the Red sea to flow back, causing the Pharaoh's army to sink into the floods before the eyes of his rescued people.



FRANS SNYDERS, Werkstatt

1579 Antwerpen – 1657 Antwerpen

FRANS SNYDERS, studio of

1579 Antwerp – 1657 Antwerp

2030 KORB MIT TRAUBEN UND
SINGVÖGELN

Öl auf Holz (parkettiert). 51 x 66,5 cm

*BASKET OF GRAPES WITH
SONGBIRDS*

Oil on panel (parquetted). 51 x 66.5 cm

Provenienz *Provenance*

Belgische Privatsammlung.

€ 18 000 – 22 000

Mit seinem flotten Pinselstrich und seiner frischen und leuchtenden Farbigekeit entspricht dieses dekorative Gemälde ganz dem Stil des großen Antwerpener Barockmalers Frans Snyders. Ein nahezu identisches Gemälde „Korb mit Singvögeln und Trauben“ von Snyders befand sich in einer belgischen Privatsammlung und wurde 1984 bei Sotheby's versteigert (siehe Hella Robels: Frans Snyders. Stilleben- und Tiermaler, 1579-1657, S. 250, mit Abb.).

With its brisk brushwork and fresh and bright colours, this decorative painting fully encapsulates the style of the great Antwerp Baroque painter Frans Snyders. An almost identical painting "Basket with Songbirds and Grapes" by Snyders from a Belgian private collection was auctioned by Sotheby's in 1984 (see Hella Robels, Frans Snyders, Stilleben- und Tiermaler, 1579-1657, p. 250, with illustration).



HANS VAN SANT

tätig/active 1630 – 1653

- 2031 STILLEBEN MIT EINEM RÖMER, EINEM UMGESTÜRZTEN SILBERBECHER, EINER ZITRONE, OLIVEN, NÜSSEN UND EINEM MESSER

Signiert Mitte rechts:
HANSV (ligiert) SANT 1632
Öl auf Holz. 40 x 58,5 cm

*STILL LIFE WITH A RUMMER,
AN OVERTURNED SILVER CUP,
A LEMON, OLIVES, NUTS AND
A KNIFE*

Signed centre right:
HANSV (conjoined) SANT 1632
Oil on panel. 40 x 58.5 cm

Gutachten *Certificate*
Ellen Bernt, München, 26.4.1981.

Provenienz *Provenance*
Galerie S. Nijstad Oude Kunst BV,
Den Haag, 1980. – Auktion Koller, Zürich,
25.-26.5.1984, Lot 5057. – Süddeutsche
Privatsammlung.

€ 20 000 – 30 000

Literatur *Literature*
N(icolaas) R(udolph) A(lexander) Vroom:
A modest message as intimated by the
painters of the „Monochrome banketje“,
2 Bde., Schiedam 1980, Bd. 1, S. 202,
Nr. 554, Farbabb. S. 203, Bd. 2, S. 110. –
Adriaan van der Willigen u. Fred
G. Meijer: A Dictionary of Dutch and
Flemish Still-life Painters Working in
Oils, 1525-1725, Leiden 2003, S. 176.

Hans van Sant ist ein nahezu geheimnisvoller Maler, zu dem bislang kaum archivalische Nachweise gefunden werden konnten. A. v. d. Willigen und F. Meijer (op. cit.) sehen als gesichert an, dass er in Haarlem tätig war, und skizzieren sein Oeuvre ausgehend von dem vorliegenden Gemälde sowie einem weiteren banketje, die beide signiert sind. Bereits zuvor hatte NRA Vroom (op. cit., Bd. 1, S. 202) unser Gemälde in seinem Standardwerk zu monochromen banketjes publiziert und konstatiert: „This painting shows a characteristic self-consciousness of such a high quality that the temptation to attribute it to a better-known master can scarcely be resisted“.

Hans van Sant is an almost mysterious painter for whom hardly any archival evidence has been found so far. A. v. d. Willigen and F. Meijer (op. cit.) regard it as certain that he was active in Haarlem and outline his oeuvre on the basis of the present painting and another banketje, both of which are signed. NRA Vroom (op. cit., vol. 1, p. 202) published the piece in his standard work on monochrome banketjes and stated: "This painting shows a characteristic self-consciousness of such a high quality that the temptation to attribute it to a better-known master can scarcely be resisted“.



JACQUES LINARD, zugeschrieben

1597 Troyes – 1645 Paris

- 2032 STILLEBEN MIT BLUMEN, FRÜCHTEN, BROT, WEIN UND FISCH AUF EINEM ZINNTELLER
Öl auf Leinwand (doubliert).
45,2 x 60,5 cm

*STILL LIFE WITH FLOWERS,
FRUIT, BREAD, WINE AND FISH
ON A PEWTER PLATE*

Oil on canvas (relined).
45.2 x 60.5 cm

Gutachten *Certificate*
Ingvar Bergström, 5.12.1987 (als Jacques
Linard).

Provenienz *Provenance*
Brod Gallery, London, – Kunsthandel
Waterman, Amsterdam. – Rheinische
Privatsammlung.

€ 18 000 – 20 000

JACQUES LINARD, attributed to

1597 Troyes – 1645 Paris

- Ingvar Bergström (1913-1996) war seinerzeit einer der größten Kenner der europäischen Stillebenmalerei. Insofern hat sein Urteil von 1987 Gewicht und spricht für die Qualität dieses Bildes. Allerdings sind die nach ihm folgenden Kenner dieses Spezialgebietes seinem Urteil zu dem vorliegenden Gemälde nicht gefolgt.

Ingvar Bergström (1913-1996) was one of the greatest connoisseurs of European still life painting of his era. In this respect, his judgment from 1987 on the attribution of this work has weight and speaks for the quality of this picture. However, the connoisseurs of this specialist field who followed him did not agree with his conclusion.



**CORNELIS CLAESZ
VAN WIERINGEN, Umkreis**
1575/77 Haarlem – 1633 Haarlem

**CORNELIS CLAESZ
VAN WIERINGEN, circle of**
1575/77 Haarlem – 1633 Haarlem

2033 SEESCHLACHT
Öl auf Holz (parkettiert). 49 x 87 cm

SEA BATTLE
Oil on panel (parquetted). 49 x 87 cm

Provenienz *Provenance*
Niederländische Privatsammlung. –
987. Lempertz-Auktion, Köln, 19.11.2011,
Lot 1242. – Westdeutsche Privatsammlung.

€ 18 000 – 22 000



**PIETER FRANSZ.
DE GREBBER**
um 1600 – 1653 Haarlem

**PIETER FRANSZ.
DE GREBBER**
c. 1600 – 1653 Haarlem

2034 DIE ANBETUNG DES KINDES
MIT ENGELN

Monogrammiert und datiert unten
rechts: PDG/1632
Öl auf Holz. 84,5 x 60,5 cm

*THE ADORATION OF THE CHILD
WITH ANGELS*

*Monogrammed and dated lower right:
PDG/1632
Oil on panel. 84,5 x 60,5 cm*

Provenienz *Provenance*
Italienischer Kunstbesitz.

€ 10 000 – 12 000

FRANS FRANCKEN D. J.

1581 Antwerpen – 1642 Antwerpen

**FRANS FRANCKEN
THE YOUNGER**

1581 Antwerp – 1642 Antwerp

2035 DIE HL. VERONIKA REICHT
CHRISTUS DAS SCHWEISSTUCH

Öl auf Holz. 53,5 x 74 cm

*ST VERONICA PASSING
HER VEIL TO CHRIST*

Oil on panel. 53.5 x 74 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung des Architekten Martin Haller (1835-1925), Hamburg. – Im Erbgang an dessen Tochter Antonia Helene (Toni) O'Swald (1866-1949), Hamburg. – Im Erbgang an deren Tochter Ilse Fabarius (1896-1979), Hamburg. – Seit den 1950er-Jahren Privatsammlung, Hamburg.

Literatur *Literature*

Ursula Härting: Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. 1581-1642. Ein repräsentativer Werkkatalog, Hildesheim, Zürich, New York 1983, Nr. A147 (=Studien zur Kunstgeschichte 21). – Ursula Härting: Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog, Freren 1989, S. 286, Nr. 204 (mit Abb.).

€ 30 000 – 40 000

Der aus einer weit verzweigten Antwerpener Künstlerfamilie stammende Frans Francken d. J. spezialisierte sich schon früh auf die Figurenmalerei, die er mit besonderer Eleganz und Raffinesse ausführte. Im vorliegenden Gemälde ist es eine eindrucksvolle, nahezu unüberschaubare Fülle an Figuren, die zum Berg Golgatha heraufzieht, wobei das eigentliche Bildthema des unter dem Kreuz gefallenen Christus mit der Hl. Veronika dennoch eindeutig im Zentrum der Komposition steht. Am linken und rechten Bildrand werden einige Figuren nahe in den Vordergrund gerückt, darunter links zwei sitzende Männer mit breitkrempigen Hüten sowie zwei schreitende Männer mit einem Kind und rechts mehrere gestikulierende Figuren. Sie beobachten aufmerksam die dramatische Szene des Kreuzfalls, die sich damit gleichsam wie auf einer Bühne abspielt, auf die letztlich auch der Betrachter des Gemäldes schaut und sich somit in die Menge der beobachtenden Figuren einreihet.

Die „spezielle Freude Franckens an vielfigurigen Szenen“ (Härting 1989, op. cit., S. 125) wird in unserem exzellent erhaltenen Gemälde offensichtlich. Ursula Härting datiert das Werk zwischen 1618 und 1621. Es gehörte einst dem Hamburger Architekten Martin Haller, der maßgeblich am Bau des Hamburger Rathauses sowie der Laeishalle beteiligt war und zahlreiche weitere öffentliche Bauten und repräsentative Villen für seine Heimatstadt entwarf.

Frans Francken the Younger, who came from a wide-branched Antwerp family of artists, specialised early on in figure painting, which he executed with particular elegance and refinement. The present painting shows an imposing, almost overwhelming abundance of figures ascending to Mount Golgotha, although the main motif of St Veronica and Christ falling under the cross still clearly forms the centre of the composition. On the left and right edges of the picture, we see several figures brought closer to the foreground, including two seated men with wide-brimmed hats on the left as well as two striding men with a child and several gesticulating figures on the right. They are attentively observing the dramatic scene of Christ falling under the cross as if it were presented on a stage, onto which the observer of the work is ultimately also looking and thus joins the crowd of spectators.

Francken's "special delight in multi-figured scenes" (Härting 1989, op. cit., p. 125) is evident in our excellently preserved painting. Ursula Härting dates the work between 1618 and 1621. It once belonged to the Hamburg architect Martin Haller, who was instrumental in the construction of the Hamburg City Hall as well as the Laeishalle and designed numerous other public buildings and representative villas for his home town.



BENJAMIN GERRITSZ CUYP

1612 Dordrecht – 1652 Dordrecht

BENJAMIN GERRITSZ CUYP

1612 Dordrecht – 1652 Dordrecht

2036 DIE RAST AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Signiert unten rechts: cuyp

Öl auf Holz (parkettiert). 50,5 x 42 cm

THE REST ON THE FLIGHT INTO EGYPT

Signed lower right: cuyp

Oil on panel (parquetted). 50.5 x 42 cm

Provenienz *Provenance*

Wohl Sammlung James Hazard (1748-1787). – Auktion von dessen Sammlung, Brüssel, 14.4.1789, Lot 40 („Benjamin Cuyp. La Fuite en Egypte. Haut 1 p. 6p., l. 1 p. 2 p.“), verkauft für f. 5.10. – Sammlung Jules Porgès (1839-1921), Paris. – Am 9.4.1910 verkauft an den Kunsthändler Franz Kleinberger. – Am 12.5.1910 verkauft an Adolphe Schloss (1842-1910). – In Erbfolge an Lucie Haas Schloss. – Vom 20.8.1939 bis 16.4.1943 von den Schloss-Erben im Château de Chambon, Laguene (Corrèze) deponiert. – Überführt zur Banque de France, Limoges, 16.4.1943 bis 9.8.1943. – Überführt zum Hauptsitz der CGQJ, Paris, 11. 8.1943 (Banque Dreyfus Inventar AMAE MH 117, S. 10, Nr. 62, mit Schwarz/Weiß-Foto) – Überführt zum Jeu de Paume, 1.11.1943. – Überführt zum Führerbau, München, 24.11.1943 (Inventar B323/1212, S. 15, Nr. 45, mit Schwarz/Weiß-Foto). – Aus dem Führerbau gestohlen, 29.-30.4.1945. – Privatsammlung, Deutschland. – Auktion Neumeister, München, 22.9.1993, Lot 431. – Privatsammlung, Niederlande, ab 2015.

Ausstellungen *Exhibitions*

Als Leihgabe im Museum Dordrecht, August 2015 – April 2016.

Literatur *Literature*

Ildikó Ember: Benjamin Gerritsz. Cuyp (1612-1652), in: Acta Historiae Artium 25, 1979, Nr. 21. – Werner Sumowski: Gemälde der Rembrandt-Schüler, Landau/Pfalz 1983, Bd. VI, S. 3526, Abb. S. 3579.

Dieses äußerst flüssig gemalte Werk ist ein Höhepunkt im Oeuvre des Dordrechter Malers Benjamin Cuyp. Der Künstler wurde von seinem Halbbruder Jacob Cuyp ausgebildet, aber der spontane Pinselstrich und die Hell-Dunkel-Effekte seiner Werke zeigen den starken Einfluss von Rembrandt, vor allem aus dessen früherer Zeit in Leiden. Unser Gemälde ist mit kräftigen, pastosen Pinselstrichen und reichen Hell-Dunkel-Effekten ausgeführt. Wahrscheinlich entstand es in den 1630er Jahren, zu Beginn der Karriere des Künstlers, als er sich in seiner innovativsten und talentiertesten Phase befand. Es ist verwandt mit einem Gemälde von Cuyp mit demselben Thema und ähnlicher Behandlung, das im Musée Municipal in Soissons aufbewahrt wird. Cuyp scheint von zwei Gemälden Rembrandts mit demselben Thema inspiriert worden zu sein, eines aus dem Jahr 1627 im Musée des Beaux-Arts in Tours, das andere von 1634 in einer Privatsammlung, die die Darstellung eines Vollmonds und einer Laterne zeigen, die mit der auf unserem Gemälde vergleichbar ist. Benjamin war der Onkel des Landschaftsmalers Aelbert Cuyp.

Das außergewöhnliche Gemälde war Teil der berühmten Sammlung des in Bayern geborenen jüdischen Bankiers Adolphe Schloss (1842-1910), der 1871 nach Frankreich übersiedelte. Nach der Besetzung Frankreichs durch die Nationalsozialisten wurde die mehr als 300 Werke umfassende Sammlung 1943 von der Vichy-Regierung beschlagnahmt. Lempertz konnte nun eine gütliche Vereinbarung zwischen den Erben nach Schloss und dem heutigen Besitzer vermitteln. Wir freuen uns, dieses bedeutende Werk von Benjamin Gerritsz. Cuyp im Auftrag beider Seiten versteigern zu können. Weitere Informationen zur Provenienz im Online-Katalog.

This fluidly painted work is a highlight in the oeuvre of the Dordrecht painter Benjamin Cuyp. The artist was trained by his half-brother Jacob Cuyp, but the spontaneous brushwork and chiaroscuro effects of his works reveal the influence of Rembrandt, especially from his early period in Leiden. This painting is executed with strong, impasto brushstrokes and rich chiaroscuro effects. It was probably painted in the 1630s, early in the artist's career, when he was at his most innovative and talented. It can be related to a painting by Cuyp with the same subject and similar treatment kept in the Musée Municipal in Soissons. Cuyp seems to have been inspired by two paintings by Rembrandt with the same subject, one from 1627 in the Musée des Beaux-Arts in Tours, the other from 1634 in a private collection, which depict a full moon and a lantern comparable those shown in this work. Benjamin Cuyp was the uncle of the landscape painter Aelbert Cuyp.

This exceptional painting once formed part of the famous collection of the Bavarian-born Jewish banker Adolphe Schloss (1842-1910), who moved to France in 1871. After the Nazi occupation of France, the collection of more than 300 works was confiscated by the Vichy government in 1943. Lempertz was now able to broker an amicable agreement between the heirs of Schloss and the current owner. We are pleased to be able to sell this important work by Benjamin Gerritsz. Cuyp at auction on behalf of both parties. Further information on the provenance can be found in the online catalogue.



€ 30 000 – 50 000

CORNELIS DE VOS, Umkreis

1584 Hulst – 1651 Antwerpen

CORNELIS DE VOS, circle of

1584 Hulst – 1651 Antwerp

2036A PORTRÄT EINER ANTWERPENER FAMILIE

Datiert rechts aussen: A° 1638

Öl auf Leinwand (doubliert). 115 x 165 cm

PORTRAIT OF AN ANTWERP FAMILIY

Dated on the right: A° 1638

Oil on canvas (relined). 115 x 165 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung de Fursac, Galerie Fievez, Brüssel, Auktion 14.-15. Dezember 1923, Lot 224, mit Abb. (als Corneille de Vos), dort erworben durch „De Winter“ (laut J. Muls, S. 90). – Auktion De Winter, 12. März 1928 (laut Etikett auf der Rückseite). – Alte belgische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

J. Muls: Cornelis de Vos, schilder van Hulst, Antwerpen 1933, S. 90.

€ 50 000 – 70 000

Vor einem Fenster, umgeben von einem Vorhang und einer Säule, präsentiert sich eine wohlhabende Antwerpener Bürgersfamilie. Das Alter der Kinder wie auch der Eltern ist in kleiner Schrift neben den Figuren angegeben: Das Mädchen ist 10, der Vater 40 und die Mutter 38 Jahre alt, die Altersangabe des Jungen ist nicht mehr lesbar. Der Brief, den der Junge keck emporhält, ist wohl an den Hausherrn adressiert: „Eersamen D(r?) / Peeter (Wil?) Coopman“. Die reiche Kleidung, der Schmuck und die Haartracht der Dargestellten ist zeittypisch für die Mode der 1630er Jahre. Das Bild trägt rechts außen das Datum 1638. Die Frau ist mit ihrem Mühlsteinkragen konservativer gekleidet als ihre Tochter. Die Eltern sitzen auf Stühlen mit Löwenköpfen, die beiden Kinder stehen links vor ihnen. Während die Blicke des Ehepaars liebevoll aufeinander gerichtet sind, suchen die Kinder den Blickkontakt zum Betrachter. Die ältere Tochter überreicht den Eltern eine Schale mit Kirschen, aus der ihr Vater einige greift, um sie in die geöffnete Hand seiner Gattin gleiten zu lassen. Die Kirschen in den kunstvoll verschränkten Händen des Paares sind das zentrale Motiv der pyramidalen Figurenkomposition. Als Symbol der Fruchtbarkeit verweisen sie auf die prosperierende Familie.

Ikonographische und kompositorische Grundlage für das vorliegende flämische bürgerliche Familienportät sind entsprechende Gemälde des Cornelis de Vos. Dieser arbeitete in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeitgleich mit Rubens und Van Dyck als dritter bedeutender Porträtist in Antwerpen. Als erster hat de Vos Affekte in einem Familienbildnis dargestellt. Emotionale Bande werden durch sublimen Gesten und Symbole thematisiert. Ein Vergleichsbeispiel ist de Vos Porträt eines Ehepaars mit seiner Tochter, das um 1635/40, also zeitgleich zum vorliegenden Gemälde entstanden ist (Verbleib unbekannt, siehe Abb. in Katlijne van der Stighelen: De portretten van Cornelis de Vos, Brüssel 1990, S. 219, Kat. Nr. 96). Das zwischen ihren Eltern stehende kleine Mädchen reicht ihrem Vater als Zeichen der Elternliebe eine Rose.

Vorliegendes Porträt einer Antwerpener Familie galt lange als ein Werk des Cornelis de Vos, da enge stilistische Bezüge zu Familienbildnissen dieses Künstlers bestehen. De Vos war der erste Maler, der Van Dyck'sche Kompositionsschemata übernommen hat. Dies ist auch in vorliegendem Bild spürbar. Van Dyck hat den Typus des horizontalen Porträts als erster in die Antwerpener Malerei eingeführt, wohl um die Dargestellten in einer natürlicheren Pose zu zeigen. Sein Porträt eines unbekanntes Ehepaars im Szépművészeti Múzeum in Budapest zeigt in vergleichbarer Stellung ein sitzendes Ehepaar: der Mann hat seinen Arm schützend hinter seine Frau gelegt, die Hand lehnt auf ihrem Stuhl. Das Paar hält sich liebevoll bei den Händen, eine symbolische Geste bekannt als „dextrarium iunctio“.

Auf die enge Verwandtschaft zu Werken von Cornelis de Vos verweisen Hans Vlieghe, Nils Büttner und Katlijne van der Stighelen. Der unbekanntes Antwerpener Künstler war mit den Werken von Cornelis de Vos wie auch von Anton van Dyck eng vertraut und schuf ein Gemälde von bemerkenswerter malerischer Qualität und Ausstrahlung.

For the English text see the following page.



A wealthy middle-class Antwerp family is shown here by a window, flanked on either side by a curtain and a column. The age of the children and the parents is indicated in small writing next to the figures: the girl is 10, the father is 40 and the mother is 38 years old, the boy's age is no longer legible. The letter that the boy boldly holds up is probably addressed to the head of the household: "Eersamen D(r?) / Peeter (Wil?) Coopman".

The rich clothing, jewellery and hairstyles of those depicted are typical of the fashion of the 1630s. The work is dated 1638 on the far right. The mother, with her millstone collar, is dressed more conservatively than her daughter. The parents sit on chairs with lion's head mascarons, the two children stand on the left in front of them. While the couple gaze lovingly at each other, the children seek eye contact with the viewer. The older daughter presents her parents with a bowl of cherries, from which her father takes a few and lets them slide into his wife's open hand. The cherries in the couple's artfully folded hands are the central motif of the pyramidal figure composition. As a symbol of fertility, they refer to the prosperous family.

The iconography and composition of this portrait of a Flemish bourgeois family is based on corresponding works by Cornelis de Vos. He was active in the first half of the 17th century at the same time as Rubens and Van Dyck and was after them the third most important portraitist in Antwerp. De Vos was the first to depict emotions in a family portrait. Emotional bonds are expressed through subtle gestures and symbols. A comparative example is de Vos' portrait of a married couple with their daughter, which was created around 1635/40, i.e. at the same time as the present painting (whereabouts unknown, see illustration in Katlijne van der Stighelen: *De portretten van Cornelis de Vos*, Brussels 1990, p. 219, cat. no. 96). The little girl standing between her parents gives her father a rose as a sign of parental love.

The present portrait of an Antwerp family was long considered a work by Cornelis de Vos, as there are close stylistic parallels to family portraits by this artist. De Vos was the first painter to adopt Van Dyck's compositional schemes. This is also noticeable in this picture. Van Dyck was the first to introduce the type of horizontal portrait into Antwerp painting, probably in order to show the subjects in a more natural pose. His portrait of an unknown couple in the Szépművészeti Múzeum in Budapest shows a seated couple in a comparable position: the man has put his arm protectively behind his wife, leaning his hand on her chair. The couple lovingly clasp their right hands in a symbolic gesture known as "dextrarium iunctio".

Hans Vlieghe, Nils Büttner and Katlijne van der Stighelen point out the close relationship to the works of Cornelis de Vos. The unknown Antwerp artist was clearly familiar with his works, as well as those of Anton van Dyck, and created a painting of remarkable artistic quality and charisma.



JAN BRUEGHEL D. J.,
Werkstatt
1601 Antwerpen – 1678 Antwerpen

JAN BRUEGHEL
THE YOUNGER, studio of
1601 Antwerp – 1678 Antwerp

2037 MADONNA UND KIND MIT DEM
JOHANNESKNABEN UMGEHEN
VON EINER BLUMENGIRLANDE
Öl auf Holz. 48 x 35,7 cm

*THE VIRGIN AND CHILD WITH THE
INFANT SAINT JOHN SURROUNDED
BY A GARLAND OF FLOWERS*

Oil on panel. 48 x 35.7 cm

Provenienz *Provenance*
Seit mehreren Generationen in Besitz
einer Adelsfamilie in Belgien.

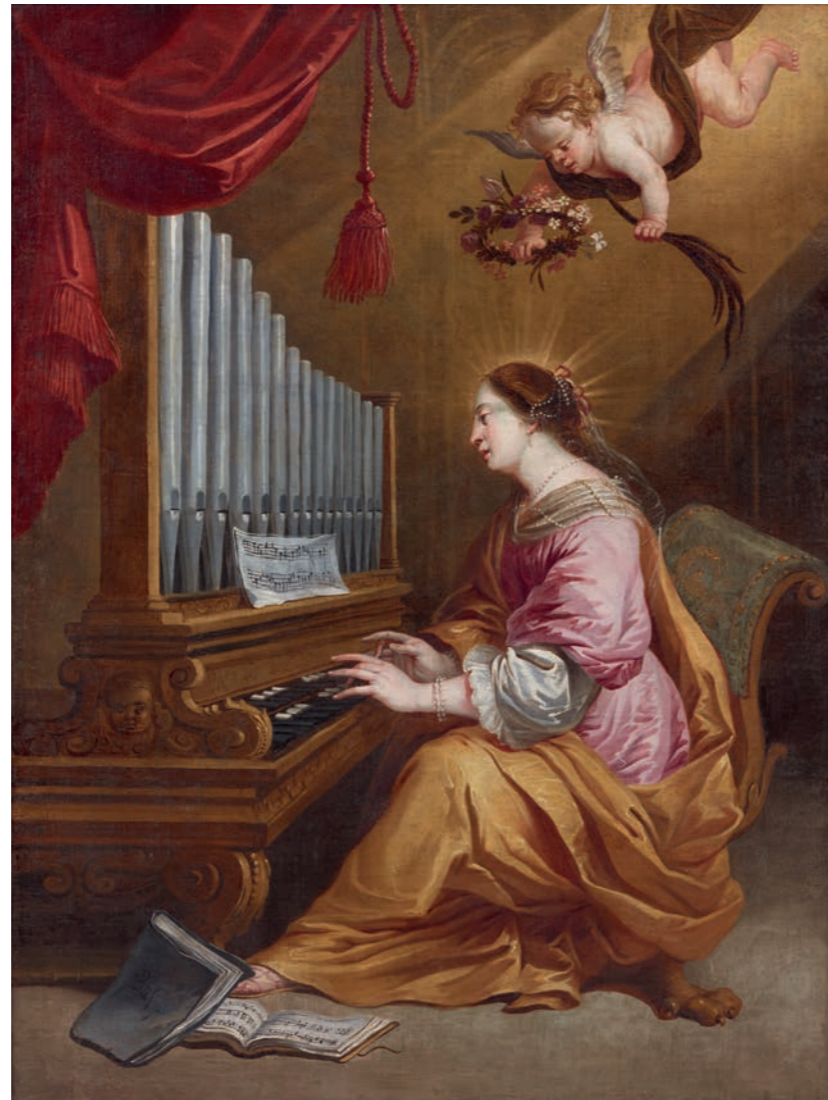
€ 12 000 – 18 000

Die fein gemalte Blumengirlande aus Nelken, Rosen, Veilchen, Vergissmeinnicht, Maiglöckchen und anderen Blumen und Insekten orientiert sich an entsprechenden Werken des älteren und jüngeren Jan Breughel. Das zentrale oktagonale Bild mit Madonna und Kind mit dem Johannesknaben stammt von der Hand eines unbekanntes Künstlers.

Fred Meijer schreibt die Blumengirlande auf Basis eines Fotos der Werkstatt Jan Brueghels d. J. zu (schriftliche Mitteilung vom 19. September 2023).

This finely painted garland of carnations, roses, violets, forget-me-nots, lilies of the valley and other flowers and insects is based on corresponding works by the older and younger Jan Breughel. The central octagonal image of the Madonna and Child with the Infant John the Baptist is by an unknown artist.

Fred Meijer attributed to work to Jan Brueghel the Younger's workshop after examining a photograph of the work (in written communication dated September 19th 2023).



FLÄMISCHER MEISTER

Mitte 17. Jahrhundert

FLEMISH SCHOOL

Mid 17th century

2038 DIE HL. CÄCILIE AN DER ORGEL

Monogrammiert unten links auf dem Buch: Ba f(ecit?)

Öl auf Leinwand (doubliert). 111 x 84 cm

ST CECILIA AT AN ORGAN

Monogrammed lower left on the book: Ba f(ecit?)

Oil on canvas (relined). 111 x 84 cm

Provenienz Provenance

Süddeutsche Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Eine nachträgliche Bezeichnung „J Boeijermans pinxit“ auf dem Orgelkasten wurde bei einer kürzlich erfolgten Reinigung des Bildes entfernt. Das Bild kann dem Antwerpener Maler Theodor Boeyermans (1620-1677) jedoch nicht zugeschrieben werden (freundliche Mitteilung von Bert Schepers, Rubenianum, vom 2. Oktober 2023). Es ist im Stil geprägt von Rubens und Van Dyck. Die ausgewogene, klassisch beruhigte Komposition und der „sentimentale“ Ausdruck der schönen weiblichen Figur erinnern an die Frauentypen des Antwerpener Malers Cornelis Schut (1597-1655).

A later inscription “J Boeijermans pinxit” on the organ case was removed during a recent cleaning. The picture cannot be attributed to the Antwerp painter Theodor Boeyermans (1620-1677) (as confirmed in writing by Bert Schepers, Rubenianum, October 2nd, 2023). The work is influenced by the style of Rubens and Van Dyck. The balanced, classical and calm composition and the “sentimental” expression of the beautiful female figure are reminiscent of the women painted by the Antwerp artist Cornelis Schut (1597-1655).



ITALIENISCHER MEISTER

der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

ITALIAN SCHOOL

first half 17th century

^N2039 DER REUIGE HEILIGE PETRUS

Öl auf Leinwand (doubliert). 145 x 106 cm

THE PENITENT SAINT PETER

Oil on canvas (relined). 145 x 106 cm

Provenienz Provenance

Schweizer Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Der reuige Hl. Petrus war im Barock ein beliebtes Thema, das zahlreich dargestellt worden ist, etwa von El Greco, Guido Reni, Domenico Fetti, Jusepe de Ribera und Guercino. Dieses Werk zeigt den Heiligen als monumentale Einzelfigur, deren Gestik die Gewissensnot nach der Verleugnung Jesu zum Ausdruck bringt.

The penitent St. Peter was a popular subject in the Baroque period and was depicted numerous times, for example by El Greco, Guido Reni, Domenico Fetti, Jusepe de Ribera and Guercino. This work shows the saint as a lone, monumental figure whose gestures express his pains of conscience after the denial of Jesus.

MASSIMO STANZIONE

1585 Orta di Atella – 1656

GIOVANNI BATTISTA RECCO

1615 ca. Neapel – 1675 Neapel

MASSIMO STANZIONE

1585 Orta di Atella – 1656

GIOVANNI BATTISTA RECCO

c. 1615 Naples – 1675 Naples

2040 FISCHER VOR EINER KÜSTENLANDSCHAFT MIT EINEM KORB VOLLER FISCHER

Öl auf Leinwand (doubliert). 144 x 96,5 cm

FISHERMAN WITH A BASKET OF FISH IN A COASTAL LANDSCAPE

Oil on canvas (relined). 144 x 96.5 cm

Gutachten *Certificate*

Dr. Valeria di Fratta, Caserta 30. Mai 2022.

Literatur *Literature*

P. L. Leone De Castris: Qualche riflessione sulla natura morta a Napoli nei primi decenni del Seicento, in: *L'Oeil gourmand*.

Parcours dans la nature morte napolitaine

du XVIIe siècle, Paris. – Galerie Canesso, 26. September – 27. Oktober 2007,

S. 20-21, Abb. 5. – R. Middione, in: *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*.

Ausst.-Kat. Neapel 2009/2010, Bd. I,

S. 394-395, Kat. 1.230.

€ 100 000 – 140 000

Die imposante Leinwand ist ein hervorragendes Beispiel für die frühe Stillleben-Malerei in Neapel am Ende des 16. Jahrhunderts. In seinem Aufsatz „More Beautiful than nature itself“ von 1984 schreibt Christopher Marshall, dass die neapolitanische Stillleben-Malerei in Italien schon sehr früh einen außergewöhnlichen Stellenwert besaß und nicht nur als „die wichtigste und reichste aller Schulen dieser Art in Italien“ betrachtet werden muss, sondern auch einen einzigartig hohen kritischen Status und eine breitere Rezeption unter den frühen Sammlern fand.

Das Genre überwand auch bald die Grenze des reinen Stilllebens, indem auch Figuren von anderen Künstlern eingeführt wurden, eine Praxis, die aus den Niederlanden zwar bekannt, in Italien aber bis dahin nicht verbreitet war. Figurenmaler wie Massimo Stanzione und Artemisia Gentileschi haben immer auch an Werken der bekannten Stillleben-Maler gearbeitet. Solche Gemeinschaftsproduktionen eines kombinierten Bildtypus wurden von den neapolitanischen Sammlern mit Begeisterung aufgenommen und bis zum Ende des Jahrhunderts weiterentwickelt.

Obwohl das vorliegende Gemälde offensichtlich eine Zusammenarbeit zweier hochqualifizierter Künstler ist, war seine Zuschreibung ein schwieriges Unterfangen: Als es 2002 zum ersten Mal auf dem Kunstmarkt erschien, wurde die Leinwand von Professor Spinosa den Malern Luca Forte und Salvator Rosa zugeschrieben und um 1640 datiert (mündliche Mitteilung).

Trotz des sichtbaren Einflusses von Rosa wurde diese erste Hypothese bald von Leone De Castris widerlegt. Er schlug die Namen von Paolo Porpora und Micco Spadaro vor, während Roberto Middione in der Figur des Fischers auch die Hand von Spadaro sah, aber für das Fisch-Stillleben als erster Giovanni Battista Recco ins Spiel brachte.

Kürzlich bestätigte Valeria Di Fratta die Zuschreibung an Giovanni Battista Recco für das Stillleben: die dicken und schnellen Pinselstriche, die gesättigten Farben und die silbrigen Reflexe der glänzenden Häute sind in der Tat sehr typisch für diesen rätselhaften Künstler. Bei der Gestalt des Fischers erkennt sie die Hand von Massimo Stanzione, einem der bedeutendsten und mit Ribera auch einer der erfolgreichsten Figurenmaler im damaligen Neapel. Di Frattas Argumente sind der entschiedene Realismus, das charakteristische Sfumato der Hauttöne, die Gesichtszüge, aber auch die schwere Behandlung der Kleidung, die an zahlreiche Werke dieses Malers erinnern, darunter etwa an seinem „Christus“ im Museo Nazionale degli Abruzzi, l'Aquila, und an eine kürzlich auf dem Markt aufgetauchte Studie für einen Kopf, bei der es sich wahrscheinlich um ein Porträt desselben Dargestellten handelt.

Massimo Stanzione unterhielt engen Kontakt zur Familie Recco – er taufte z. B. eine der Schwestern von Giuseppe (L. Salazar: Documenti inediti intor-



no ad artisti napoletani del XVII secolo, in: Napoli nobilissima, 1897, Bd. 6, Nr. 9, S. 129-132) und zeigte während seiner gesamten Laufbahn großes Interesse an der Kooperation mit Stilleben-Malern.

Wir danken Dr. Valeria di Fratta für ihre freundliche Unterstützung bei der Katalogisierung und Professor Riccardo Lattuada für die Bestätigung der von Dr. Di Fratta vorgeschlagenen Zuschreibung.

The imposing canvas fit well in a cultural context of extreme interest, namely the early development of Neapolitan still life: from the beginning of the 17th century, a mixture of local and foreign painters – it is interesting to note that a Flemish community is registered in Naples at the end of the XVI century – were active for aristocratic patrons in the Parthenopean city.

Christopher Marshall (C. Marshall, "More Beautiful than Nature Itself": The Early Commercial and Critical Fortunes of Neapolitan Baroque Still Life Painting, in The Open Arts Journal, issue 6, pp. 129-145), notes the exceptional value attached to the still life genre from a relatively early date, and remarks that not only Neapolitan still life should be considered 'the most important and richest of all such schools in Italy' (Luigi Salerno, La Natura Morta Italiana 1560-1805, Rome, 1984, p.105), but also found an unique high critical status and a broader reception amongst early collectors.

The genre overcame the boundaries of a minor category, and a significant number of still lifes included large-scale figures executed by acclaimed figure painters, such as Massimo Stanzione and Artemisia Gentileschi. This collaborative output was received with great enthusiasm by Neapolitan collectors and these paintings can be seen as the forerunners of a combined type of still life with large-scale figures that would grow and develop in monumental pieces painted by Luca Giordano in collaboration with the still life specialists of the 1680s

Although present painting is evidently the result of a cooperation of two very highly skilled artists, its attribution has been a difficult rebus: when it first appeared on the art market in 2002, the canvas was ascribed by professor Spinosa to Luca Forte and Salvator Rosa, with a dating around 1640s (verbal communication).

Although the background links strongly to examples by Rosa, this first hypothesis was overcome by the critic: Leone De Castris suggested the names of Paolo Porpora and Micco Spadaro, whereas Roberto Middione confirmed the name of Spadaro for the figure and advanced the hand of Giovanni Battista Recco for the fishes.

Recently, Valeria Di Fratta endorsed the attribution to Giovanni Battista Recco for the still life: the thick and quick brushstrokes, the saturated coloring and the silvery reflections of the shiny skins are indeed very typical for the artist. The scholar proposed the name of Massimo Stanzione for the figure: the resolute realism, the characteristic sfumato of the flesh tones, the facial features, but also the heavy treatment of the clothing, recall other examples by the artist: in particular, the Christ in the Museo Nazionale degli Abruzzi, l'Aquila, and a study for a head recently surfaced on the market, most likely a portrait of the same sitter.

Indeed, Stanzione, who had tight contacts with the Recco Family – he baptized one Giuseppe's sisters (L. Salazar, Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del XVII secolo, in Napoli nobilissima, 1897, vol. 6, n. 9, pp 129-132 (p. 131), showed a strong interest towards still lifes representations throughout his career, working together with the most estimated still life painters of the time, including Recco himself.

We are grateful to Dr Valeria di Fratta for her kind assistance in the catalogue entry and to Professor Riccardo Lattuada for endorsing the attribution proposed by Dr Di Fratta.



FRANS YKENS

1601 Antwerpen – 1693 Antwerpen

CORNELIUS SCHUT

1597 Antwerpen – 1655 Antwerpen

2041 VENUS UND AMOR INMITTEN
EINES BLUMENKRANZES

Öl auf Holz (parkettiert). 78 x 56 cm

VENUS AND CUPID SURROUNDED
BY A FLORAL WREATH

Oil on panel (parquetted). 78 x 56 cm

Provenienz Provenance
Sotheby's Amsterdam 14.11.1995, Lot 55. –
Italienische Privatsammlung.

€ 20 000 – 25 000



**JOOST CORNELISZ.
DROOCHSLOOT**

1586 Utrecht – 1666 Utrecht

2042 DORFPLATZ MIT FEIERNDEN
BAUERN

Signiert und datiert unten links:
DroogSloot 1642

Öl auf Leinwand (doubliert). 70 x 97 cm

FESTIVITIES IN A VILLAGE SQUARE

Signed and dated lower left:
DroogSloot 1642

Oil on canvas (relined). 70 x 97 cm

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 12 000 – 15 000

Das vorliegende Gemälde ist ein charakteristisches Beispiel für die Dorf- und Stadtansichten des Utrechter Malers Joost Cornelisz. Droochsloot. Diese Veduten werden zumeist von einer in die Tiefe führenden Straße bestimmt, die zu einer oder beiden Seiten von Häusern, Herbergen oder Stadtmauern gesäumt wird. Wie stets bei Droochsloot wird das Gemälde durch eine Vielzahl äußerst präzise wiedergegebener und abwechslungsreicher Staffagefiguren belebt.

The present work is a characteristic example of the village and town views of the Utrecht painter Joost Cornelisz. Droochsloot. These vedute usually feature a street leading into the distance, lined on one or both sides by houses, inns or walls. As always with Droochsloot, the painting is enlivened by a multitude of precisely rendered and varied figures.



ABRAHAM SUSENIER

um 1620 Leiden – 1667/72 Dordrecht

ABRAHAM SUSENIER

circa 1620 Leiden – 1667/72 Dordrecht

2043 WINTERLANDSCHAFT MIT
SCHLITTSCHUHLÄUFERN UND
EINER STADT IM HINTERGRUND

Monogrammiert unten Mitte:
AB S (A und B ligiert)

Öl auf Holz. 30 x 38 cm

*WINTER LANDSCAPE WITH
SKATERS AND A TOWN IN THE
BACKGROUND*

Monogrammed lower centre:
AB S (A and B conjoined)

Oil on panel. 30 x 38 cm

Gutachten *Certificate*

Ellen Bernt, München, 9.4.1992 (Fotokopie des Gutachtens verso auf die Holztafel montiert).

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 10 000 – 15 000

JAN VAN GOYEN

1596 Leiden – 1656 Den Haag

JAN VAN GOYEN

1596 Leiden – 1656 The Hague

2044 ALTES WASSERSCHLOSS

Monogrammiert und datiert unten links
(auf dem Boot): VG 1646

Öl auf Holz. 26,5 x 33 cm

OLD CASTLE WITH A MOAT

*Monogrammed and dated lower left
(on the boat): VG 1646*

Oil on panel. 26.5 x 33 cm

Gutachten *Certificate*

Walther Bernt, München, September 1977.

Provenienz *Provenance*

Baron Léopold Rroslin d'Ivry 1801-1883. – Auktion „Collection de M. le baron L. d'Ivry“, Paris, Hôtel Drouot, 7.5.1884, Lot 52. – Auktion, Brüssel, 12.7.1905, Los 27 (m. Abb.). – Auktion Frédéric Muller & Cie, Amsterdam, 26.4.1910, Lot 47. – Galerie Jacques Goudstikker, Amsterdam, 1911 (verso auf der Holztafel Galerieetikett mit der handschriftlichen Nr. 2344; nicht in Goudstikkers „Black Notebook“ verzeichnet). – Slg. M. Kellner, Wien. – Auktion Rudolph Lepke „Galerie eines Wiener Sammlers“, Berlin 3.12.1929, Lot 2 (m. Abb.). – Auktion Amsterdam, 22.6.1954, Lot 631. – Galerie Xaver Scheidwimmer, München, 1976. – Auktion Fischer, Luzern, 17.6.1977, Lot 310. – Süddeutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Cornelis Hofstede de Groot: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, 10 Bde., Esslingen und Paris, 1910-28, Bd. 8, Esslingen und Paris 1923, S. 229, Nr. 950 und S. 233, Nr. 968. – Weltkunst 15.8.1976, S. 1424 (m. Abb.) und 1.6.1977, S. 1217 (m. Abb.). – Hans-Ulrich Beck: Jan van Goyen 1596-1656. Ein Oeuvreverzeichnis, Bd. II, Amsterdam 1973, S. 351, Nr. 783 und Bd. III, Doornspijk 1987, S. 236, Nr. 783 (mit Abb.).

€ 25 000 – 30 000

Die vorliegende, 1646 datierte Flusslandschaft entstand in der Hochphase der monochromen oder tonalen Landschaftsmalerei, deren Pionier Jan van Goyen neben Salomon van Ruysdael und Pieter Molijn war. Das subtil modulierte Kolorit besteht lediglich aus wenigen, meist warmen Tönen in Erdbraun, Ocker und Olivgrün. Die ungewöhnlich groß dimensionierte Architektur macht unser Gemälde zu einem besonderen Werk im Oeuvre des Künstlers. Am linken Bildrand ist zunächst ein in dunkleren, verschatteten Tönen gemalter sechseckiger Turm zu erkennen, von dem dann eine Zugbrücke zu einem hoch aufragenden, ringsum von Wasser umgebenen Schloss mit Ecktürmchen und Zinnen führt.

This river landscape, dated 1646, was painted during the heyday of monochrome or tonal landscape painting, a genre pioneered by Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael and Pieter Molijn. The subtly nuanced colouring consists only of a few, mostly warm tones of earthy brown, ochre and olive green. The unusually large architectural motif is remarkable within the artist's oeuvre. On the left edge of the picture we see a hexagonal tower painted in dark, shadowy tones, from which a drawbridge leads up towards to a towering castle with turrets and battlements surrounded by a moat.



JAN VAN GOYEN

1596 Leiden – 1656 Den Haag

JAN VAN GOYEN

1596 Leiden – 1656 The Hague

2045 LANDSCHAFT MIT GEHÖFT UND
EINEM WANDERER

Öl auf Holz (parkettiert). 27 x 43 cm

*LANDSCAPE WITH A FARMSTEAD
AND A TRAVELLER*

Oil on panel (parquetted). 27 x 43 cm

Gutachten *Certificate*

Dr. Hans-Ulrich Beck, Neusäß-Westheim,
31.5.2009. – Willem van de Watering,
Den Haag, März 2009. – Drs. Christiaan
Vogelaar, Leiden, 28.9.2009.

Provenienz *Provenance*

Niederländische Privatsammlung. –
939. Lempertz-Auktion, Köln, 16.5.2009,
Lot 1056. – Rheinische Privatsammlung. –
Verkauf zugunsten des Vereins der
Freunde des Wallraf-Richartz-Museums,
Köln. – 1160. Lempertz-Auktion, Köln,
14.11.2020, Lot 2030. – Westdeutsche
Privatsammlung

€ 25 000 – 30 000



Die vorliegende Landschaft Jan van Goyens gehört zu eine Reihe von Gemälden, die 1628/1629 datiert sind (vgl. Ulrich Beck: Jan van Goyen, Bd. II, Amsterdam 1973, Nr. 1056, 1057, 1059, 1075). In ihnen sind ein ähnliches Gehöft auf der rechten Bildseite zu sehen, eine schattige Partie im Vordergrund und ein vom Sonnenlicht gestreifter Mittelgrund. Ihr Bildmotiv ist eine flachwellige Dünenlandschaft ohne Gewässer und die einfache, oft strohgedeckte Behausung. Durch ihre sparsame Staffage scheinen die Bewohner der einsamen Höfe abwesend zu sein, was diesen Bildern ihre große Ruhe und besonderen Reiz gibt. In ihnen entfällt das Anekdotische von van Goyens frühen Werken, dafür gewinnt das Malerische seiner tonigen Kunst mit den charakteristischen gelblichen und graugrünen Tönen an Bedeutung.

The present landscape by Jan van Goyen belongs to a series of paintings dated to 1628/1629 (see Ulrich Beck: Jan van Goyen, vol. II, Amsterdam 1973, no. 1056, 1057, 1059, 1075). They show a similar farmstead on the right, a shady area in the foreground and dappled sunlight in the mid ground. Their motif is a landscape of low dunes without water combined with a simple dwelling, often a thatched cottage. Due to their sparse staffage, the inhabitants of these lonely farmsteads appear to be absent, which is what lends these pictures their great sense of peace and special charm. The anecdotal qualities of van Goyen's early works is missing, but the painterly quality of his more monochrome style with its characteristic yellowish and grey-green tones gains in importance.

ISAACK VAN OSTADE

1621 Haarlem – 1649 Haarlem

2046 WINTER IN HOLLAND

Signiert unten rechts: I Ostade

Öl auf Leinwand (doubliert). 101,5 x 148 cm

WINTER IN HOLLAND

Signed lower right: I Ostade

Oil on canvas (relined). 101.5 x 148 cm

Provenienz *Provenance*

Comte Camondo, Paris. – Galerie Georges Petit, Paris 1.02.1893, Nr. 18. – George Hearn. – 1893 von diesem an das Metropolitan Museum, New York, gestiftet. – Christie's, London 18.06.1982, Lot 37. – Galerie Rafael Valls, London. – Dort 1987 auf der Pictura in Maastricht erworben und seitdem in niederländischem Privatbesitz.

Literatur *Literature*

New York, Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1905/6, Nr. 301. – Hofstede de Groot, 1910, Vol. 3, S. 555, Nr. 290h. – Metropolitan Museum of Art Bulletin 1914, Vol. 9, S. 3 (Abbildung). – Weltkunst 1.05.1984, S. 1222 (Anzeige von Rafael Valls).

€ 340 000 – 400 000



Isaac van Ostade war der jüngere Bruder und Schüler von Adriaen van Ostade. Er starb mit nur 28 Jahren in Haarlem, wo er 1621 geboren wurde. Seine künstlerische Schaffenszeit erstreckt sich von etwa 1636 bis 1649. In diesen knapp 13 Jahren schuf er rund 100 Gemälde, die heute als eigenhändige Werke anerkannt werden und weltweit verstreut sind. Anfangs waren seine Bilder von der Malerei des Bruders beeinflusst, insbesondere bei der Wahl der Bildmotive. Daher sind gelegentlich seine frühen Bauerninterieurs mit denen des Bruders verwechselt worden. Allerdings erwies sich Isaac bald schon offen für Anregungen anderer Künstler. So haben van Goyen, Philipps Wouverman oder Pieter van Laer in manchem seiner Werke auch Spuren hinterlassen und Einfluss auf die Wahl seiner Bildmotive gehabt. Ab ca. 1642 wird eindeutig das Landschaftsbild mit Staffage sein bevorzugtes Sujet.

Das hier vorliegende Werk ist in diese zweite, leider durch den frühen Tod nur kurze Schaffenszeit einzuordnen. Es gehört innerhalb dieser Periode zu einer sehr kleinen, weniger als zehn Bilder zählenden Gruppe von großformatigen Winterlandschaften. In dem weiten Ausblick, dem neblig diesigen Wetter und der dichten, ein fahles Licht ausstrahlenden Wolkendecke sowie auch in der Gruppierung der Staffage und die das Eis säumenden Bauten und laublosen Bäume steht diese Winterlandschaft einem Gemälde Isaacs in der Eremitage in Sankt Petersburg (75 x 113 cm, vgl. Abb. 2) besonders nahe. Als zentraler Blickfang ragt auf beiden Kompositionen ein Schimmel heraus. Von hier aus beginnt der Betrachter die weiteren Bildmotive zu erfassen, Schlittenfahrer, Kinder, Hunde oder Pferdewagen, um schließlich, jenseits der Eisfläche, die Silhouette einer holländischen Stadt zu erkennen. Sie trennt den Himmel von der Erde – wetterbedingt sind beide Elemente in winterliches Weiß getaucht.

Das Gemälde wird sowohl von Dr. Bernard Schnackenburg als auch von Dr. Hiltrud Doll als eigenhändiges Werk von Isaac von Ostade anerkannt.



Abb. 1/Ill. 1:
Cornelis Dusart (?), Portrait Isaac van Ostade,
Museum Boijmans van Beuningen
© The Picture Art Collection

Isaac van Ostade was the younger brother and pupil of Adriaen van Ostade. He died at the age of only 28 in Haarlem, where he was born in 1621. His period of artistic creativity extended from about 1636 to 1649. In these almost 13 years he produced the around 100 paintings now recognised as his own works, which are now scattered throughout the world. Initially, his paintings were influenced by his brother's painting, especially in the choice of pictorial motifs. As a result, his early peasant interiors have occasionally been mistaken for those of his brother. However, Isaac soon proved open to suggestions from other artists. Thus van Goyen, Philipps Wouverman or Pieter van Laer also left traces in some of his works and had an influence on his choice of pictorial motifs. From around 1642 onwards, landscapes with figures clearly became his preferred subject.

The present work can be assigned to this second creative period, which was unfortunately cut short due to his early death. Within this period it belongs to a very small group of large-format winter landscapes, numbering fewer than ten pictures. In its panoramic scope, misty, hazy weather and dense cloud cover radiating a pale light, as well as in the grouping of the figures and buildings and the leafless trees lining the ice, this winter landscape is particularly close to one of Isaac's paintings in the Hermitage in St Petersburg (75 x 113 cm, see ill. 2). A white horse stands out as the central feature of both compositions. It is from it that the viewer's eye wanders over the other motifs that populate the image: sleigh riders, children, dogs and horse-drawn carriages, and finally, beyond the frozen surface of the ice, the silhouette of a Dutch town separating the sky from the earth – which are both bathed in white by the wintry weather.

Both Dr Bernard Schnackenburg and Dr Hiltrud Doll have confirmed this painting to be an authentic work by Isaac von Ostade.



Abb. 2/Ill. 2:
Isaac van Ostade Winterlandschaft/Winter Landscape, The State Hermitage Museum,
Sankt Petersburg © PHAS/Universal Images

LAMBERT DE HONDT

vor 1620 – vor 1665 Mecheln

LAMBERT DE HONDT

before 1620 – before 1665 Mecheln

2047 REITERSCHLACHT

Signiert unten Mitte: L.D.Hondt fecit

Öl auf Leinwand. 61 x 84 cm

RIDING BATTLE

Signed lower centre: L.D.Hondt fecit

Oil on canvas. 61 x 84 cm

Provenienz *Provenance*

Sotheby's, Amsterdam 5.06.1997. –

Italienische Privatsammlung

€ 22 000 – 24 000



Die vorliegende Leinwand zeigt häufig wiederkehrende Motive aus der Bilderwelt des auf Pferdeschlachten spezialisierten Malers Lambert de Hondt. Zu nennen sind der diagonale Aufbau der Darstellung, das auf die Figuren im Vordergrund fallende Licht, die Wiedergabe der Pferde sowie die dramatische Darstellung der Figuren.

Die hier gezeigte Szene kann mit dem signierten Werk „Landschaft mit dem Angriff einer Reitergruppe auf einen Wagen“ im Frankfurter Städel verglichen werden, bei dem es sich allerdings um ein kleines, auf Kupfer gemaltes Werk handelt (20,5 x 29,9 cm), oder auch mit dem ebenfalls kleineren Bild „An Encampment with Soldiers Playing Cards“ der Wellington Collection im Apsley House in London.

The present canvas shows frequently recurring motifs from the imagery of the painter Lambert de Hondt, who specialised in horse battles. Worthy of mention are the diagonal structure of the depiction, the light falling on the figures in the foreground, the rendering of the horses as well as the dramatic depiction of the figures.

The scene shown here can be compared with the signed work “Landscape with the Attack of a Group of Horsemen on a Chariot” in the Städel in Frankfurt, which, however, is a small work painted on copper (20.5 x 29.9 cm), or with the likewise smaller picture “An Encampment with Soldiers Playing Cards” in the Wellington Collection at Apsley House in London.

JAN MIENSE MOLENAER

1609/10 Haarlem – 1668 Haarlem

2048 BAUERNSCHLÄGEREI

Signiert und datiert unten Mitte:

Jan Molenaer 1653

Öl auf Holz (parkettiert). 83 x 115,5 cm

PEASANT BRAWL

Signed and dated lower centre:

Jan Molenaer 1653

Oil on panel (parquetted). 83 x 115.5 cm

Provenienz *Provenance*

Galleria Bosoni, Mailand. – Italienische
Privatsammlung

€ 45 000 – 48 000



Jan Miense Molenaer, der mit der Malerin Judith Leyster verheiratet war, begann seine Karriere in der Manier von Dirk Hals und entwickelte sich später zu bäuerlichen Darstellungen in der Haarlemer Tradition wie Adriaen Brouwer und Adriaen van Ostade.

Die vorliegende Tafel zählt zu seinem reifen Schaffen und kann aufgrund der typischen kontrapunktischen Kompositionen, der Vorliebe für Stillleben und der grotesken Darstellung der Figuren, deren Gesichtszüge durch Heiterkeit oder Wut deformiert sind, mit anderen Gemälden dieser Zeit in Verbindung gebracht werden. Zum Vergleich siehe das Gemälde „Slap Hands/Handjeklap“ im Museum der Schönen Künste in Budapest, Inv.-Nr. 264.

Jan Miense Molenaer, who was married to the painter Judith Leyster, began his career in the manner of Dirk Hals and later developed into peasant depictions in the Haarlem tradition like Adriaen Brouwer and Adriaen van Ostade.

The present panel belongs to his mature oeuvre and can be associated with other paintings of this period because of the typical contrapuntal compositions, the preference for still lifes and the grotesque depiction of the figures, whose facial features are deformed by merriment or anger. For comparison, see the painting Slap Hands/Handjeklap in the Museum of Fine Arts in Budapest (inv. no. 264).



PHILIPS WOUWERMAN

1619 Haarlem – 1668 Haarlem

2049 MARKTSZENE IN EINEM DORF

Öl auf Leinwand (doubliert). 63,5 x 81 cm

A VILLAGE MARKET

Oil on canvas (relined). 63.5 x 81 cm

Provenienz *Provenance*

Slg. Morel, Paris. – Auktion Lebrun, Paris, 3.5.1786, Lot 6, von Langher erworben. – Slg. Marin, Paris. – Versteigerung, Paris, 22.3.1790, Lot 68, von Saubert erworben. – Pieter Six van Winter, Amsterdam, seit 1800. – Lucretia Johanna van Winter, Amsterdam. – Jan Pieter Six van Hillegom, Amsterdam. – Jan Six, Amsterdam. – Auktion Fred. Muller, Amsterdam, 16.10.1928, Lot 53. – Sir William Bird, 1945. – E. J. Gooderham, London. – Auktion Christie's, London, 10.12.1948, Lot 63, von Hilder erworben. – Auktion Christie's, London, 9.7.1993, Lot 3. – Luigi Caretto Gallery, Turin. – Italienische Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Stedelijk Museum, Amsterdam 1900.

Literatur *Literature*

John Smith: A Catalogue Raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French Painters, Bd. I, London 1829, S. 254, Nr. 183 sowie Bd. IX, S. 160, Nr. 65. – Eugène Richtenberger u. Georges Lafenestre: La peinture en Europe. La Hollande: Catalogue raisonné des œuvres principales, Paris 1898, S. 355. – Ausst.-Kat. Amsterdam 1900: Catalogus der verzameling schilderijen en familienportretten van de heeren Jhr. P. H. Six van Vromade, Jhr. J. Six en Jhr. W. Six wegens verbouwingin het Stedelijk Museum van Amsterdam tentoongesteld, Amsterdam 1900, Nr. 168. – Cornelis Hofstede de Groot: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, Bd. II, Esslingen 1908, Nr. 966. – Frederik J. Duparc: Philips Wouwerman, 1619-1666, in: Oud Holland, CVII (1993), S. 257-286, S. 273f. – Birgit Schumacher: Philips Wouwerman, The Horse Painter of the Golden Age, Doornspijk, 2006, Bd. I, S. 383, Nr. A549; Bd. II, Abb. 508.

Der dörfliche Marktplatz, den Philips Wouwerman hier zeigt, wird durch ein Element einzigartig, das nicht im Bild ist. Dabei ist die Szenerie vielfältig und abwechslungsreich: Zwischen festen Gebäuden haben Händler ihre Stände aufgebaut und bieten unterschiedliche Waren von Gemüse bis Geflügel feil, dazwischen tummeln sich Menschen beim Einkauf, Kinder und Hunde; in der Landschaft des Hintergrundes ragt ein Kirchturm empor. Aber eines fehlt. Es handelt sich um eine der wenigen Bildkompositionen Wouwermans, in der er kein Pferd zeigt. Dabei ist er sprichwörtlich als Spezialist für diese Tiere bekannt, sodass auch hundert Jahre nach ihm der Frankfurter Pferdemaler J. G. Pffor noch anerkennend als „der deutsche Wouwerman“ bezeichnet wurde. Vielleicht überstrahlte dieser besondere Ruhm auch die ebenso herausragenden Fähigkeiten, die den Haarlemer Philips Wouwerman als Genre- und Landschaftsmaler auszeichneten. In dieser Komposition eines dörflichen Marktes setzt er sie in einer friedvollen Szenerie um – auch das ungewöhnlich für sein zahlreiche Soldatenszenen umfassendes Oeuvre. Hier gilt das Interesse des Malers vielmehr den unterschiedlichen Menschen, die ein Marktgeschehen lebendig machen. Ebenso große Freude hat Wouwerman an der genauen Beobachtung des angebotenen Gemüses, das er auf dem Marktplatz in der Art eines Stilllebens inszeniert.

This village market scene by Philips Wouwerman is unique due to the one element that has been omitted from the work. The scenery is diverse and varied: traders have set up their stalls between permanent buildings, offering a variety of goods ranging from vegetables to poultry; between them we see people shopping alongside children and dogs; a church steeple towers in the landscape of the background. But one thing is missing. This is one of the few compositions by Wouwerman that does not include a horse. The artist was popularly known as a specialist in these animals. His reputation was such that even a hundred years later, the Frankfurt horse painter J.G. Pffor was still referred to appreciatively as "the German Wouwerman". Perhaps this particular acclaim overshadowed the equally outstanding skills that distinguished Philips Wouwerman of Haarlem as a genre and landscape painter. He sets this depiction of a village market into a peaceful setting, which is also unusual for an oeuvre otherwise characterised by scenes of soldiers. Here the painter has instead focused his attention on the figures who bring the market scene to life. But Wouwerman apparently took just as much pleasure in the precise observation of the vegetables on offer, which he presents in the marketplace in the manner of a still life.



€ 70 000 – 90 000

PHILIPS WOUWERMAN

1619 Haarlem – 1668 Haarlem

2050 AUFBRUCH ZUR FALKENJAGD
Öl auf Holz (parkettiert). 21 x 18 cm

DEPARTING FOR A FALCON HUNT

Oil on panel (parquetted). 21 x 18 cm

Provenienz *Provenance*

Slg. Baron de Beurnonville, Paris. –
Auktion „Tableaux de maîtres anciens et
de tableaux et dessins modernes apparte-
nant à M. le baron de B...“, Hôtel Drouot,
Paris, 21.-22.5.1883, Lot 114. – Süddeut-
sche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Cornelis Hofstede de Groot: Beschreiben-
des und kritisches Verzeichnis der Werke
der hervorragendsten holländischen Ma-
ler des XVII. Jahrhunderts, 10 Bde., Esslin-
gen und Paris, 1910-28, Bd. 2, Esslingen
und Paris 1908, S. 425, Nr. 574.

€ 25 000 – 30 000

Zu den beliebtesten Sujets des bereits zu Lebzeiten sehr erfolgreichen
Haarlemer Malers Philips Wouwerman gehören elegante Jagdgesellschaf-
ten. Diese Bilder zeigen meist nicht Szenen der Jagd selbst, sondern die
Vorbereitung oder die Rückkehr von einer Jagd. Bei dem vorliegenden,
brillant ausgeführten kleinen Gemälde ist es der Aufbruch zur Falkenjagd,
den Wouwerman in einem engen Bildausschnitt vor Augen führt. Sein
„Markenzeichen“, der Schimmel steht prominent im Vordergrund, eine
elegante Dame mit einem Falken auf dem Arm sowie ein Herr in dunklem
Mantel sitzen bereits zu Pferde, während ein dritter Jagdteilnehmer darauf
wartet, dass ein Diener sein Pferd gesattelt hat.

Wir danken Dr. Birgit Schumacher, Berlin, für die Bestätigung der Eigen-
händigkeit des Künstlers. Sie datiert unser Gemälde auf den Beginn der
1660er Jahre.

*Among the most popular subjects of the Haarlem painter Philips Wouw-
erman, who was already highly successful during his lifetime, are elegant
hunting parties. These paintings usually do not show scenes of the hunt it-
self, but rather the preparation for or the return from a hunt. In the present,
brilliantly executed small painting, it is the departure for a falcon hunt that
Wouwerman presents in a close cropped view. His “trademark” white horse
stands prominently in the foreground, an elegant lady with a falcon on her
arm and a gentleman in a dark coat are already seated on horseback, while
a third participant is waiting for a servant to saddle his horse.*

*We would like to thank Dr Birgit Schumacher, Berlin, for confirming this
painting to be the artist’s own work. She dates the piece to the early 1660s.*





PHILIPS WOUWERMAN

1619 Haarlem – 1668 Haarlem

2051 STALLINTERIEUR MIT
REITERN UND PFERDEN

Öl auf Holz. 29,5 x 37 cm

*INTERIOR OF A STABLE WITH
HORSEMEN AND HORSES*

Oil on panel. 29.5 x 37 cm

Provenienz *Provenance*

C. Haldimann. – John Smith (1675-1770), London. – Mr. Yates, London. – John Smith, London. – H. G. Barnard. – Auktion Sotheby's, New York, 22.1.1976, Lot 117. – Privatsammlung, Kalifornien/USA. – Auktion Sotheby's, New York, 30.1.1997, Lot 136. – Judson Galleries, Bloomington, IL/USA. – Österreichische Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Galerie Neumann & Salzer: Das holländische Sittenbild im 17. Jahrhundert. Wien, Mai-Juni 1930 (verso Klebeetikett).

Literatur *Literature*

John Smith: Supplement to the Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters, London 1842, p. 170, Nr. 92. – Cornelis Hofstede de Groot: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, Bd. II, Esslingen 1908, S. 405, Nr. 513. – Galerie Neumann & Salzer: Das holländische Sittenbild im 17. Jahrhundert, 1930, Nr. 69. – Birgit Schumacher: Philips Wouwerman, The Horse Painter of the Golden Age, Doornspijk, 2006, Bd. I, S. 204, Nr. A90; Bd. II, Abb. 86.

Verso Reste von zwei Lacksiegeln

Remain of two lacquer seals on the reverse.

€ 15 000 – 20 000



JAN ASSELIJN

nach 1610 Dieppe – 1652 Amsterdam

JAN ASSELIJN

after 1610 Dieppe – 1652 Amsterdam

2052 LANDSCHAFT IN DER CAMPAGNA

Öl auf Leinwand (doubliert). 53,3 x 70 cm

LANDSCAPE IN THE CAMPAGNA

Oil on canvas (relined). 53.3 x 70 cm

Provenienz *Provenance*

Slg. Sir Thomas Baring. – Auktion Christie's, London, 2./3.6.1848, Lot 107. – Francis Gibson. – Slg. Lewis Fry, Bristol. – Dessen Nachkommen. – Auktion Christie's, London, 2.12.1983, Lot 79. – Luigi Caretto Gallery, Turin. – Italienische Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Maestri Fiamminghi ed Olandesi del XVI, XVII, XVIII secolo, Luigi Caretto Gallery, Turin, 1984.

€ 6 000 – 8 000

CORNELIS DE HEEM

1631 Leiden – 1695 Antwerpen

2053 STILLEBEN MIT PFIRSICHEN
UND KIRSCHEN AUF EINER
SILBERPLATTE MIT ANDEREN
FRÜCHTEN, NÜSSEN UND
SONNENBLUMEN

Signiert unten links: C. de Heem f

Öl auf Leinwand (doubliert). 57 x 75 cm

*STILL LIFE OF PEACHES AND
CHERRIES ON A SILVER WITH
OTHER FRUITS, NUTS AND
SUNFLOWERS*

Signed lower left: C. de Heem f.

Oil on canvas (relined). 57 x 75 cm

Provenienz *Provenance*

Sotheby's, London 11.12.1996, Lot 67. –
Kunsthandel Bernheimer, München. –
Deutsche Privatsammlung.

€ 180 000 – 220 000



Als Spross einer angesehenen Künstlerfamilie und als Sohn des berühmten Stillebenmalers Jan Davidsz de Heem wird Cornelis de Heem 1631 in Leiden geboren. Seine erste malerische Ausbildung erhält Cornelis im väterlichen Atelier in Antwerpen. Ab 1660 ist sein Name in den Registern der Antwerpener Sankt Lukas Gilde zu finden. Danach folgen längere Aufenthalte in anderen niederländischen Kunstzentren wie Utrecht und Den Haag. Ab den frühen 1680er Jahren ist er zurück in Antwerpen, wo er bis zu seinem Lebensende bleibt.

Sein Hauptaugenmerk liegt auf dem Früchtestilleben, manchmal ergänzt von Blumen sowie teils mit Lebensmitteln wie Hummer und Austern und dekorativem Tischgerät. In diesem Fall ist es ein venezianisches Flügelglas, dessen Glanz den dunkleren Hintergrund belebt und mit dem der Silberplatte im Vordergrund korrespondiert.

In seinen besten Werken kommt Cornelis seinem Vater sehr nahe. Auf dem vorliegenden Gemälde mit seinen detailgetreu gemalten Beeren und Früchten, die er teils angeschnitten und das saftige Fruchtfleisch zu Schau stellend vor uns ausbreitet, erweist er diesem auch mit der großen Sonnenblume seine Reverenz, die in Jan Davidsz Bildern aus der Antwerpener Spätzeit sehr häufig auftaucht.

Cornelis de Heem was born in Leiden in 1631 as the scion of a distinguished family of artists and the son of the famous still life painter Jan Davidsz de Heem. Cornelis received his first training as a painter in his father's studio in Antwerp. His name appears in the registers of the Antwerp Guild of St Luke as of 1660. This was followed by longer stays in other Dutch art centres such as Utrecht and the Hague. In the early 1680s he returned to Antwerp, where he remained until the end of his life.

His main focus was on still lifes of fruit, sometimes supplemented by flowers, other foods such as lobsters and oysters, and decorative tableware. In this case it is a Venetian glass, the lustre of which enlivens the darker background and echoes that of the silver plate in the foreground.

In his best works, Cornelis comes very close to his father. In the present painting with its detailed berries and fruits, some of which are cut to display the juicy flesh, he also pays homage to his father with the large sunflower, which appears very often in Jan Davidsz's paintings from the late Antwerp period.



WILLEM CLAESZ. HEDA

1594 Haarlem – 1680 Haarlem

2054 STILLLEBEN MIT RÖMER,
VENEZIANISCHEM FLÖTENGLAS,
EINEM SILBERBECHER
NEBEN EINER BLAU-WEISSEN
PORZELLANSCHALE MIT
GESCHÄLTEN ZITRONE UND
EINEM MESSER, ALLES IN EINER
STEINISCHE ARRANGIERT

Signiert und datiert unten Mitte:
Heda 1649

Öl auf Holz. 91 x 70 cm

*STILL LIFE WITH A RUMMER,
VENETIAN FLUTE GLASS, SILVER
CUP NEXT TO A BLUE-AND-WHITE
PORCELAIN BOWL WITH PEELED
LEMON AND A KNIFE, ALL AR-
RANGED IN A STONE NICHE*

*Signed and dated lower centre:
Heda 1649.*

Oil on panel. 91 x 70 cm

Provenienz *Provenance*
Seit mehreren Generationen in westfäli-
schem Adelsbesitz.

€ 160 000 – 180 000

Mit ungewöhnlicher Beharrlichkeit kultivierte der Haarlemer Maler Willem Claesz. Heda das sogenannte "Monochrome Banketje", das Mahlzeitenstillleben mit sehr reduzierter Farbskala und äußerst ruhiger Komposition. Ihre stille, zunächst unspektakulär erscheinende Wirkung wird allerdings kompensiert von der subtilen Abstufung der Farbskala und dem Glanz der metallischen Töne, der Lichtreflexe und der präzisen Zeichnung.

Auf Willem Hedas Bildern sind meistens gefüllte Weingläser zu sehen, Groninger Silberpokale oder chinesische Porzellanschalen. Wenn Früchte, dann höchstens eine halbgeschälte Zitrone, oder ein Stück Brot. Wie auch auf dem vorliegenden Gemälde präsentiert Heda seine Gegenstände stets vor einem neutralen, meistens grauen Hintergrund. Ungewöhnlich ist dagegen hier die steinerne Nische. Eine sehr ähnliche Komposition erschien vor einigen Jahren auf dem Kunstmarkt (Sotheby's, London 9.07.2009, Lot 134). Auch dieses Bild ist 1649 datiert gewesen. Es zeigt die gleichen Bildmotive, nur etwas anders arrangiert.

Heda ist zwischen 1631 und 1668 in Haarlem nachweisbar. Im Jahr 1631 wurde er Vorstand der Haarlemer Lukasgilde. Zu seinen Schülern gehörten im Jahr 1637 Arnoldus Beerensteyn, 1642 Maerten Boelema, Hendrik Herschoop sowie sein Sohn Gerrit Willemsz Heda. Ansonsten ist aus seinem Leben nicht viel mehr überliefert, seine Werke jedoch befinden sich in den wichtigsten Museen der Welt.

The Haarlem painter Willem Claesz. Heda cultivated the so-called "Monochrome Banketje", the food still life with a very reduced colour palette and extremely tranquil composition, with unusual perseverance. Their quiet, at first seemingly unspectacular effect is compensated by the subtle nuances of the colour scale and the brilliance of the metallic tones, the reflections of light and the precise drawing.

Willem Heda's paintings usually include filled wine glasses, Groningen silver goblets or Chinese porcelain bowls. If they feature fruit, then at most a half-peeled lemon, or a piece of bread. As in the present painting, Heda always presents his subjects against a neutral, usually grey background. What is unusual here, however, is the stone niche. A very similar composition appeared on the art market a few years ago (Sotheby's, London 9.7.2009, lot 134). This painting was also dated 1649. It shows the same pictorial motifs, but arranged somewhat differently.

Heda is known to have lived in Haarlem between 1631 and 1668. In 1631 he became head of the Haarlem Guild of St Luke. Among his pupils were Arnoldus Beerensteyn in 1637, Maerten Boelema in 1642, Hendrik Herschoop and his son Gerrit Willemsz Heda. Other than this, not much is known about his life, but his works can still be found in the most important museums throughout the world.



JAN STEEN

1626 Leiden – 1679 Leiden

2055 LANDSCHAFT AN EINEM FLUSS
UND MIT EINEM TURM, DAVOR
BE- ODER ENTLADEN MÄNNER
EINEN KARREN SOWIE WEITERE
FIGUREN, DARUNTER EIN
REITER, EINE MUTTER MIT
KINDERN UND ZWEI RASTENDE
MÄNNER

Monogrammiert unten Mitte: JS

Öl auf Leinwand (doubliert). 62,8 x 86,8 cm

*LANDSCAPE WITH A RIVER AND
A TOWER, IN FRONT OF WHICH
MEN ARE LOADING OR UNLOADING
A CART ALONGSIDE OTHER
FIGURES, INCLUDING A HORSE-
MAN, A MOTHER WITH CHILDREN
AND TWO RESTING MEN*

Monogrammed lower centre: JS

Oil on canvas (relined). 62.8 x 86.8 cm

Provenienz *Provenance*

Wahrscheinlich Nicolaas van Suchtelen,
Hoorn, 17. April 1715, no 4 „A Capitael
Stuk, verbeeld' eenige Reysigers, seer
konstig geschilderd door Jan Steen“
(ein kapitales Werk mit Reisenden, fein
gemalt von Jan Steen). – Kunsthandel
P. de Boer, Amsterdam, 1934. – Kunst-
handel F. H. Minken, Amsterdam 1935.
– Dr. Wilhelm Mautner, Amsterdam, vor
1938, zum Verkauf genötigt nach Mai
1940. – Kunsthandel D. Katz, Den Haag
1943. – Bernhard Böhmer, Gustrow. –
Dokumentiert in „Sonderauftrag Linz“,
5. Januar 1944, Inv. Nr. 3435. – Beschlag-
nahmt und transferiert zum Central
Collecting Point, München, Oktober 1945.
– Von dort transferiert zum „Stichting
Nederlands Kunstbezit“, Inv. Nr. NK2655.
– Restituiert an die Erben von Dr. Wil-
helm Mautner Dezember 2012. – Chris-
tie's, Amsterdam 20.11.2013, Lot 66. –
Privatbesitz Niederlande.

€ 140 000 – 160 000



Literatur *Literature*

C. Hofstede de Groot: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, Paris 1907-28, Nr. 679b. – H. Gerson: 'Landschappen van Jan Steen', *Kunsthistorische mededelingen van het Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie 's Gravenhage* 4 (1948), S. 50-51. – K. Braun: Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen, Rotterdam 1980, Nr. 42, in: *Rijksdienst Beeldende Kunst – The Netherlands Office for Fine Arts The Hague*. – *Old Master Paintings: An Illustrated Summary Catalogue*, Zwolle-Den Haag 1992, S. 281, Nr. 2473. – G.M.C. Jansen (Red.): *Kennerchap – Bredius. Jan Steen en het Mauritshuis*, tent. cat. Den Haag (Museum Bredius), 2014, S. 62-65, Kat. Nr. 4.

Das vorliegende Gemälde ist bereits im frühen 18. Jahrhundert als Werk des Leidener Malers Jan Steen überliefert. Es gehört der vergleichsweise kleineren Gruppe von Werken Steens an, die sich im Außenbereich abspielen und dementsprechend auch ein Stück Landschaft abbilden. Hier ist es eine sanft hügelige Flusslandschaft mit einer kleinen Ortschaft, die besonders durch ihren Turm mit Taubenschlag auffällt. Davor wird ein Holzfass von einem Karren be- oder entladen. Aus diesem Grund trug das Bild zeitweilig auch den Titel „Brauerei“. Das ist wenig überzeugend, denn so bemerkt Dr. Guido Jansen auch: „Ein kleines Fass macht noch keine Brauerei aus“ (op. cit.). Der hölzerne Wagen mit seinen vier schweren Rädern wird von zwei Pferden gezogen, ein anderes Pferd mit einem Reiter beherrscht die Mitte des Bildes, während weitere Figuren die Szenerie beleben und farbliche Akzente setzen.

Im Gegensatz zu den meist schwach beleuchteten Tavernen-Interieurs von Jan Steen zeigt die leuchtende Farbigkeit der Figuren und der sonnenbeschienenen Landschaft dieser Komposition deutliche Anklänge an Isaak van Ostade, ebenso wie in der Landschaft an Jan van Goyen, dem Schwiegervater Jan Steens. Diese Flusslandschaft mit ihrem niedrigen Horizont ist von seinem Werk inspiriert, ebenso wie der hohe Wolkenhimmel und die Art und Weise, wie der Maler unser Auge durch die Komposition führt. Wir kennen eine Reihe von Landschaften von Goyens mit einer weiten Aussicht auf der linken Seite und Bäumen und Gebäuden auf der Rechten, darunter auch ein Gasthaus, vor dem Reisende zu Pferd und mit einer Kutsche Halt machen.

The present work was attributed to the Leiden based painter Jan Steen already in the 18th century. It belongs to the comparatively small group of Steen's works that take place outdoors and therefore also depict sections of landscape. In this work it is a river landscape with gentle hills and a small village with an unusual tower with a dovecote. Before it, two figures can be seen loading or unloading a wooden barrel from a cart. For this reason, the picture was for a time entitled "Brewery". However, this title was not particularly convincing, as Dr Guido Jansen points out: "One small barrel does not make a brewery" (op. cit.). The wooden cart with its four heavy wheels is pulled by two horses, another horse with a rider dominates the center of the picture, while other figures enliven the scene and add colorful accents.

In contrast to Jan Steen's mostly dimly lit tavern interiors, the bright colours of the figures and the sunlit landscape show clear echoes of Isaak van Ostade, as well as nods to Jan van Goyen, Jan Steen's father-in-law, in the rural backdrop. The river landscape with its low horizon is inspired by his work, as are the high clouds that punctuate the sky and the way the painter guides our eye through the composition. We know a number of van Goyen's landscapes with a panoramic view on the left and trees and buildings on the right, including one in which a group of travellers on horseback and in a carriage have stopped in front of an inn.





JAN WIJNANTS

1631/32 Haarlem – 1684 Amsterdam

2056 HÜGELIGE LANDSCHAFT MIT WEG
 Signiert unten links: J. Wijnants
 Öl auf Leinwand (doubliert). 67 x 57,5 cm

HILLY LANDSCAPE WITH A ROAD

Signed lower left: J. Wijnants

Oil on canvas (relined). 67 x 57,5 cm

Gutachten *Certificate*

Walther Bernt, München, 23.2.1976.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Lord Adenne. – Auktion
 Christie's, London, 21.7.1972, Lot 107. –
 Galerie Koetser, London 1975. – Auktion
 Waterman, Zürich, 6.5.1977, Lot 45. –
 Süddeutsche Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Literatur *Literature*

Klaus Eisele: Jan Wijnants (1631/32-1684).
 Ein niederländischer Maler der Idealland-
 schaft im Goldenen Jahrhundert, Stutt-
 gart 2000, S. 196f., Nr. 328, Abb. 328.

Verso auf dem Keilrahmen Klebetikett von „W. FREEMAN & SON LTD.
 Picture restorers“.

*With a label on the back of the stretcher marked “W. FREEMAN & SON LTD.
 Picture restorers“.*



**JACOB ADRIAENSZ.
 BELLEVOIS**

1621 Rotterdam – 1676 Rotterdam

2056A SEESTÜCK
 Öl auf Holz. 37 x 49 cm

A MARINE

Oil on panel. 37 x 49 cm

Provenienz *Provenance*

Niederländische Privatsammlung. –
 1074. Lempertz-Auktion, Köln, 11.5.2013,
 Lot 1010. – Westdeutsche Privatsamm-
 lung.

€ 10 000 – 12 000

Laurens Schoemaker, RKD Den Haag, bestätigt die Eigenhändigkeit
 dieses Gemäldes als Werk des Rotterdamer Malers Jacob Adriaensz.
 Bellevois.

*Laurens Schoemaker, RKD The Hague, confirms the painting to be an
 authentic work by Jacob Adriaensz. Bellevois.*

GILLIS VAN TILBORGH

D. J., Umkreis

um 1625 Brüssel – um 1678 Brüssel

GILLIS VAN TILBORGH

THE YOUNGER, circle of

circa 1625 Brussels – circa 1678 Brussels

2057 EINE VORNEHME FAMILIE IM HOF EINES FLÄMISCHEN PALASTES BEIM LAUTENKONZERT

Links unten das Allianzwappen der Familie de Biseau, darunter das Motto „virescit vulnere virtus“ und eine undeutliche Bezeichnung „Carolus (...)“.

Öl auf Leinwand (doubliert). 137 x 200 cm

NOBLE FAMILY AT A LUTE CONCERT IN THE COURTYARD OF A FLEMISH PALACE

With the arms of alliance of the Biseau family in the lower left, thereunder the motto “virescit vulnere virtus” and an indistinct inscription “Carolus (...)”.

Oil on canvas (relined). 137 x 200 cm

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 20 000 – 30 000

Bei dem Familienporträt vor der Kulisse eines flämischen Barockpalastes handelt es sich wahrscheinlich um Mitglieder der noblen Familie de Biseau de Beusdael aus Mons. Ihre Identifizierung ermöglichte das doppelte Allianzwappen, das auf dem Gemälde unten links angebracht ist. Unter dem Wappen ist das Motto angebracht: „virescit vulnere virtus“ (durch Wunden sprießt die Tapferkeit). Die offenkundig wichtige Verbindung, die in dieser Familie stattfand, ist Gegenstand dieses mit vielfacher Symbolik versehenen Verlobnisbildes. Den Wappen zufolge könnte es sich bei den beiden Verlobten um Charles-Lambert de Biseau de Beusdael (circa 1650-1725) und Marie-Marg. De Molina (1660-1700) handeln. Die Szene spielt sich vor der Fassade der „Salle Saint-Georges“ ab, einem barocken Giebelhaus neben dem heutigen Rathaus von Mons auf der „Grande Place“ von Mons. Der zurückgesetzte Turm mit seiner bauchigen Spitze könnte schematisch den Belfried darstellen.

Die Familie hat sich auf einer breiten gekachelten Terrasse vor ihrem Palast zu einem Konzert versammelt. Sie posiert vor einer imposanten, majestätisch anmutenden Freitreppe, die symbolisch den „aufsteigenden“ Ruhm der Allianz veranschaulicht. Schlüssel des Geschehens ist das Paar am linken Bildrand. Eine junge Frau wird von einem Mann, der ihre Hand hält, über eine Stufe auf den oberen Teil der Terrasse geführt, auf der sich die Gesellschaft befindet. Sie ist ganz offensichtlich die Verlobte, die in die Familie „eingeführt“ wird. Die ältere, sitzende Dame, wohl die zukünftige Schwiegermutter, begrüßt die Verlobte durch Blickkontakt. Daneben spielt ihr Mann auf der Theorbe, die als Symbol familiärer Harmonie zu verstehen ist. Auf der äußeren rechten Seite posiert der jugendliche Bräutigam in vornehmer Kleidung und mit Degen, Attribute seiner hohen gesellschaftlichen Stellung. Ihn umgeben zwei junge Frauen – wohl seine Schwestern – von denen die eine mit der Hand auf die Verlobte deutet. Die Statue der antiken Göttin Ceres hinter dem Bräutigam verheißt der Verbindung Fruchtbarkeit und Wohlstand, während die beiden Hunde zu Seiten der beiden Protagonisten für ihre Treue stehen.

Die Zuschreibungsfrage dieses beeindruckenden Familienbildnisses ist bislang noch nicht ausreichend geklärt. Schon in Hinblick auf die Größe des Gemäldes muss es sich um einen bedeutenden Auftrag gehandelt haben. Bezüge zur Antwerpener Porträtmalerei, insbesondere zum Werk des Gonzales Coques sind offensichtlich. In kompositorischer und motivischer Hinsicht lassen sich Vergleiche zu Coques 1660 datiertem Familienbildnis „Bildnis einer Familie auf der Estrade“ herstellen (siehe Abb. in M. Lisken-Pruss: Gonzales Coques, 1614-1684. Der kleine Van Dyck, Turnhout 2013, Kat. 33). Stilistisch bestehen Bezüge zu dessen Nachfolger Gillis van Tilborch (Brüssel 1625-1678), der 1654 als Meister in die St. Lukasgilde zu Brüssel eingetragen wurde. Dass das Gemälde im Atelier des Gillis van Tilborch entstanden sein könnte, vermutet Drs. Claire van den Donck vom RKD, Den Haag (schriftliche Mitteilung vom 2. Februar 2015).

Zahlreiche Infrarotaufnahmen des Gemäldes wurden 2015 erstellt und sind einsehbar.

For the English text see the following page.



This family portrait set against the backdrop of a Flemish Baroque palace presumably shows members of the noble de Biseau de Beusdael family from Mons. They can be identified because of the inclusion of their arms of alliance on the bottom left of the painting. Their motto “virescit vulnere virtus” (courage sprouts through wounds) is inscribed under the coat-of-arms. The important union that took place in this family is the subject of this wedding picture, and is reflected in its rich symbolism. Judging by the coat-of-arms, the couple may have been Charles-Lambert de Biseau de Beusdael (circa 1650-1725) and Marie-Marg De Molina (1660-1700). The scene takes place before the facade of the “Salle Saint-Georges”, a baroque gabled house next to what is now the town hall on the “Grande Place” of Mons. The tower with its bulbous spire is presumably a schematic representation of the belfry.

The family has gathered in front of their palace on a wide, tiled terrace for a concert. They pose in front of an imposing, majestic staircase, which symbolically illustrates the “rising” fame of the alliance. The key to deciphering the painting is the couple on the left edge of the picture. A young woman is being led by the hand over a step towards the company in the upper part of the terrace by a man. She is obviously the fiancée being “introduced” into the family. The seated older lady, presumably the future mother-in-law, greets the fiancée by making eye contact. Her husband is shown playing the theorbo, a symbol of family harmony. On the outer right side, the young groom poses in elegant clothing with a sword at his waist, attributes of his high social position. He is flanked by two young women – probably his sisters – one of whom points towards the fiancée. The statue of the ancient goddess Ceres behind the groom promises fertility and prosperity for the union, while the two dogs on either side of the two protagonists represent loyalty.

The question of who painted this impressive family portrait has not yet been sufficiently clarified. The size of the painting alone indicates that it must have been an important commission. References to Antwerp portraiture, particularly to the work of Gonzales Coques, are obvious. In terms of composition and motifs, comparisons can be made to Coque’s work “Portrait of a Family on the Estrade” dated 1660 (see illustration in M. Lisken-Pruss: Gonzales Coques, 1614-1684, Little Van Dyck, Turnhout 2013, cat. 33). Stylistically there are references to his successor Gillis van Tilborch (Brussels 1625 – 1678), who was registered as a master in the Guild of St. Luke in Brussels in 1654. Drs. Claire van den Donck from the RKD, The Hague assumes that the painting could have been created in Gillis van Tilborch’s studio (written communication dated February 2nd, 2015).

Numerous infrared images of the painting were taken in 2015 and are available to be viewed upon request.



ISAAC LUTTICHUYS,
Werkstatt
1616 London – 1673 Amsterdam

ISAAC LUTTICHUYS,
studio of
1616 London – 1673 Amsterdam

2058 BILDNIS EINES JUNGEN MANNES
IN DUNKLER KLEIDUNG
Öl auf Leinwand (doubliert).
119,5 x 93,5 cm

**PORTRAIT OF A YOUNG MAN
IN DARK ATTIRE**
Oil on canvas (relined).
119,5 x 93,5 cm

Provenienz Provenance
Belgische Privatsammlung.

€ 8 000 – 10 000

Der auf einer Terrasse stehende Mann präsentiert sich dem Betrachter mit einladendem Blick. Die noch jugendlich weichen Gesichtszüge machen ihn zu einer charmanten Erscheinung. Die einfühlsam erfasste, lebendige Physiognomie des Porträtierten war eine Fähigkeit von Isaak Luttichuys, die ihn zum bewunderten und gefragten Maler der wohlhabenden Kaufmannsschicht in Amsterdam und Umgebung machten. Vorliegendes Gemälde dürfte aus seiner Werkstatt stammen.

The man stands before the viewer on a terrace as if extending an invitation. His soft, youthful features give him a charming appearance. The sensitively captured, lively physiognomy of the sitter was a skill of Isaak Luttichuys that made him an admired and sought-after painter among the wealthy merchant class in Amsterdam and the surrounding area. The present work was presumably painted in his workshop.

ANTHONIE PALAMEDESZ

1601 Delft – 1673 Amsterdam

2059 BILDNIS VON VIER KINDERN MIT EINEM ZIEGENBOCK

Öl auf Leinwand (doubliert). 107 x 92,5 cm

PORTRAIT OF FOUR CHILDREN WITH A BILLY GOAT

Oil on canvas (relined). 107 x 92.5 cm

Provenienz *Provenance*

Central Picture Galleries (Oscar Klein), New York. – Auktion Klinger, Nürnberg, 24.-25.9.1976, Lot 931. – Auktionshaus Schloss Ricklingen 1996. – Seitdem Privatsammlung Hessen.

€ 20 000 – 25 000

Vor einem landschaftlichen Hintergrund portraitiert der Delfter Maler Anthonie Palamedesz vier Kinder einer sicher wohlhabenden holländischen Familie, die sich um einen Ziegenbock scharen – das jüngste Kind sitzt gar auf dem Rücken des Tieres. Im 17. Jahrhundert waren Tiere beliebte Spielgefährten von Kindern und tauchen auch auf Bildnissen häufig auf. Zugleich lassen sich die zahmen Tiere auch als Hinweis auf eine gute Erziehung der Kinder deuten. Die reich gearbeitete Kleidung besteht aus kostbaren Stoffen und ist mit einer Vielzahl an Schleifen verziert. Das älteste Kind, das in der erhobenen Hand eine Peitsche schwingt, trägt zusätzlich ein federgeschmücktes Baret.

Stilistisch steht unser Portrait einem 1665 datierten Familienbildnis im Boymans van Beuningen-Museum in Rotterdam (Inv.-Nr. 1651) sehr nahe, das eine Mutter mit ihren sieben Kindern zeigt. Einen sehr ähnlichen Ziegenbock findet man wiederum im Portrait eines Jungen von Anthonie Palamedesz im Institute of Arts in Flint, Michigan (Inv.-Nr. 2022).

Anthonie Palamedesz hat neben Portraits vor allem Genregemälde geschaffen, insbesondere Interieurs mit „Fröhlichen Gesellschaften“, die tafelnde, trinkende und musizierende Personen des gehobenen Bürgertums zeigen. Geboren wurde Palamedesz 1601 in Delft als Sohn eines flämischen Edelsteinschleifers, der später an den Hof des Stuart-Königs Jakob I. berufen wurde. Möglicherweise leitet sich davon der Beinamen „Stevens“ oder „Stevens“ ab, den Anthonie wie auch sein ebenfalls als Maler tätiger Bruder Palamedes Palamedesz getragen hat.

Wir danken Sabine van Beek, RKD Den Haag, für die Bestätigung der Eigenhändigkeit von Anthonie Palamedesz auf der Grundlage digitaler Fotografien. Bereits 1996 hatte auch Fred G. Meijer die Eigenhändigkeit des Künstlers bestätigt.

The Delft painter Anthonie Palamedesz portrays four children from a wealthy Dutch family against a landscape background. They are gathered around a billy goat, and the youngest child even sits on the animal's back. In the 17th century, animals were popular playmates for children and often appeared in portraits. At the same time, the tame animals can also be interpreted as an indication of the childrens' good upbringing. The richly crafted clothing made of precious fabrics is decorated with a variety of bows. The eldest child, who wields a whip in his raised hand, also wears a beret adorned with feathers.

Stylistically, our portrait is very close to a family portrait in the Boymans van Beuningen Museum in Rotterdam (inv. no. 1651), dated 1665, which shows a mother with her seven children. A very similar billy goat can also be found in the portrait of a boy by Anthonie Palamedesz in the Institute of Arts in Flint, Michigan (inv. no. 2022).

In addition to portraits, Anthonie Palamedesz primarily created genre paintings, especially interiors with "merry company" that show people from the upper middle classes dining, drinking and playing music. Palamedesz was born in Delft in 1601 as the son of a Flemish gemstone engraver who was later appointed to the court of the Stuart King James I. The nickname "Stevens" or "Stevens", borne by Anthonie and his brother Palamedes Palamedesz, who also worked as a painter, may be derived from this.

We would like to thank Sabine van Beek of the RKD in the Hague for confirming the authenticity of this work on the basis of digital photographs. Fred G. Meijer also confirmed the attribution to this painter in 1996.





AERT VAN DER NEER

1603/04 Gorinchem – 1677 Amsterdam

2060 WEITE FLUSSLANDSCHAFT BEI MONDSCHNEIN

Öl auf Leinwand (doubliert). 54 x 73,5 cm

WIDE RIVER LANDSCAPE BY MOONLIGHT

Oil on canvas (relined). 54 x 73.5 cm

Provenienz Provenance

Amsterdam, Auktion 28.04.1908, Lot 98. –
Kunsthändler Douwes, Amsterdam 1934,
Kat. Nr. 46 (Rückseitenetikett mit Nr. 6064).
– Xaver Scheidwimmer, München 1981/82.
– Westdeutsche Kunstmesse, Düsseldorf
1982. – Österreichische Privatsammlung.

Ausstellungen Exhibitions

Den Haag 1982

Literatur Literature

Hofstede de Groot, Bd. VII, Esslingen/Paris 1918, Nr. 414, S. 459. – F. Bachmann:
Aert van der Neer 1603/4-1677, Bremen
1982, S. 110 und S. 133, Abb. 103. –
W. Schulz: Aert van der Neer, Doornspijk
2002, S. 411, Nr. 1140, Abb. 227.

€ 30 000 – 34 000



AERT VAN DER NEER, zugeschrieben

1603/04 Gorinchem – 1677 Amsterdam

2061 FLUSSLANDSCHAFT MIT ORT- SCHAFT, ZWEI PFERDEWAGEN VOR EINER RASTSTÄTTE UND EINEM BOOT MIT FISCHERN

Öl auf Holz (parkettiert). 46 x 79 cm

RIVER LANDSCAPE WITH VILLAGE, TWO HORSE-DRAWN CARRIAGES IN FRONT OF A REST STOP AND A BOAT WITH FISHERMEN

Oil on panel (parquetted). 46 x 79 cm

Gutachten Certificate

Gerrit David Gratama, 15. November
1932 (als Aert van der Neer, im Original
vorhanden). – Dr. Fredo Bachmann, 30.
Oktober 1980 (als Aert van der Neer, im
Original vorhanden).

Provenienz Provenance

Paul Brandt, Amsterdam (altes Etikett auf
der Rückseite). – Galerie Marsyas, Mün-
chen. – Dort 1980 erworben und seitdem
in rheinischer Privatsammlung.

€ 20 000 – 30 000

AERT VAN DER NEER, attributed to

1603/04 Gorinchem – 1677 Amsterdam

Dieses eindrucksvolle Landschaftsbild wurde 1932 von dem damaligen Direktor des Frans-Hals-Museums in Haarlem, Gerrit David Gratama, Aert van der Neer zugeschrieben. Dem schloss sich später auch Dr. Fredo Bachmann an. Überliefert ist zudem, dass auch Dr. Wolfgang Schulz anfangs dieser Zuschreibung folgen konnte. Später sprach er sich jedoch dagegen aus und nahm das Bild nicht in sein Werkverzeichnis auf. Eine Zuschreibung an Bonaventura Peeters, die alternativ vorgeschlagen wurde, ist allerdings auch wenig überzeugend. So bleibt die Identifizierung des Malers dieser sehr stimmungsvollen Flusslandschaft mit ihrem lebhaft bewölkten Himmel, ihren Spiegelungen im ruhigen Gewässer und der abwechslungsreichen Staffage ein noch zu lösendes kunsthistorisches Rätsel.

This impressive landscape painting was attributed to Aert van der Neer in 1932 by the then director of the Frans Hals Museum in Haarlem, Gerrit David Gratama. The attribution was later also affirmed by Dr Fredo Bachmann. It is also said that Dr Wolfgang Schulz initially agreed with this ascription, however, he later spoke out against it and did not include the picture in his catalogue raisonné. The attribution to Bonaventura Peeters, which was suggested by him as an alternative, is also not very convincing. Thus, the identification of the author of this atmospheric river landscape with its cloudy sky, reflections in the calm waters and varied decorative elements remains an art-historical mystery that has yet to be solved.

JORIS VAN SON, zugeschrieben
1623 Antwerpen – 1667 Antwerpen

JORIS VAN SON, attributed to
1623 Antwerp – 1667 Antwerp

2062 STILLEBEN MIT PAPAGEI
UND FRÜCHTEN

Öl auf Leinwand (doubliert). 103 x 97 cm

*STILL LIFE WITH A PARROT
AND FRUIT*

Oil on canvas (relined). 103 x 97 cm

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 40 000 – 50 000

Das prunkvolle Stilleben zeigt eine Früchtegirlande auf einer Steinplinthe zusammen mit einem roten Ara und einem Graupapagei vor einer Balustrade mit Steinvase und Säulen. Bei dem Gemälde handelt es sich um eine möglicherweise eigenhändige Teilkopie des Künstlers nach einer Komposition, die in einem größeren Format (139 x 194,5 cm) auch noch Blumen in einer Vase, einen Affen, eine Schildkröte und einen Weinkühler zeigt. Dieses Bild befand sich 2016 im Kunsthandel (Sotheby's New York, 28. Januar 2016, Lot 46; siehe auch Bildarchiv des RKD, Bildnr. 60548).

This magnificent still life shows a garland of fruit on a stone plinth together with a red macaw and a grey parrot in front of a balustrade with a stone vase and columns. The painting is a partial copy, possibly from the artist's own hand, of a composition that also shows flowers in a vase, a monkey, a turtle and a wine cooler in a larger format (139 x 194.5 cm). This painting was sold on the art market in 2016 (Sotheby's New York, 28th January 2016, lot 46; see also the archive of the RKD, image no. 60548).





E 166

EDWAERT COLLIER

1642 Breda – 1708 London

№2063 EIN VANITASSTILLEBEN MIT MÜNZEN, PERLEN, EINER TASCHENUHR, EINER BRILLE, EINEM KERZENSTÄNDER AUS STEINGUT, EINEM SCHÄDEL, MUSIKINSTRUMENTEN, BÜCHERN, EINEM UMGESTÜRZTEN RÖMER, NOTENBLÄTTERN, EINEM GLOBUS UND EINEM STUNDENGLAS AUF EINEM TISCH VOR EINEM VORHANG

Monogrammiert und datiert unten rechts auf dem Buch: EC 1661 (EC verschränkt)

Oil on canvas. 91 x 76 cm

VANITAS STILL LIFE WITH COINS, PEARLS, A POCKET WATCH, EYEGLASSES, AN EARTHENWARE CANDLEHOLDER, A SKULL, MUSICAL INSTRUMENTS, BOOKS, AN OVERTURNED RUMMER, SHEET MUSIC, A GLOBE, AND AN HOUR-GLASS ON A TABLE BEFORE A CURTAIN

Monogrammed and dated lower right on the book: EC 1661 (EC conjoined)

Oil on canvas. 91 x 76 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung Michael de Young, San Francisco, 1894. – M. H. de Young Memorial Museum ("The Young"), San Francisco. – Fine Arts Museums, San Francisco (Inv. Nr. BL84.55), 1972. – Christie's, New York, 15. Januar 1985, Lot 33. – Galerie Gismondi, Paris, 1986. – Privatsammlung, Schweiz. – Hotel de Ventes, Genf, 11. März 2015. – Christie's Online, 30. Juli 2020, Lot 16. – Privatsammlung Guernsey C.I. (Großbritannien).

€ 60 000 – 80 000

Literatur *Literature*

E. Buijsen, L.P. Grijp und W.J. Hoogsteder: *The Hoogsteder Exhibition of Music & Painting in the Golden Age*, exhibition catalogue, Antwerp and The Hague, 1994, S. 179 u. 180, Anmerkung 1 (Katalogeintrag von Fred G. Meijer). – Ann Stone: *Treasures in the Basement? An analysis of Collection Utilization in Art Museums*. Rand G S, 2002. – M. Brunner-Bulst: *Pieter Claesz: der Hauptmeister des Haarlemer Stilleben im 17. Jahrhundert*. Kritischer Oeuvrekatalog, Lingen, 2004, S. 336. – M. Tuominen: *The Still Lifes of Edwaert Collier (1642-1708)*, Ph.D. dissertation, 2014, S. 43-44 u. 269, Abb. 95.

Das hochformatige Vanitasstillleben ist ein frühes Meisterwerk Edwaert Colliers. Der Künstler behandelt hier erstmals ein Thema, auf das er während seiner langen Karriere immer wieder zurückkommt. Geboren in Breda, zieht Collier nach Haarlem, wo seine Werke großen Erfolg haben. Seine in Haarlem entstandenen Kompositionen verraten den deutlichen Einfluß des führenden Stillebenmalers der Stadt, Pieter Claesz. (1597-1660). Bevor er 1664 in die Lukasgilde aufgenommen wurde, erhielt Collier möglicherweise eine Ausbildung bei Vincent Laurensz. van der Vinne (1628-1702), dessen Werk ebenfalls von der Kunst des Pieter Claesz. geprägt ist.

Ein zentrales und immer wiederkehrendes Element in den Vanitasstillleben Colliers ist der Totenschädel. Als das Fine Arts Museums von San Francisco das vorliegende Gemälde verkaufte, war der mit einem Lorbeerkrantz gekrönte Schädel noch mit einer Vase übermalt, die mit Lorbeerblättern geschmückt war. Bei der späteren Reinigung im Jahr 1985 wurde die Vase entfernt und der darunter liegende Schädel freigelegt. Er begegnet uns wieder in einem Vanitasstillleben des Künstlers aus dem Jahr 1661, das sich in der Sammlung des Sinebrychoff Kunstmuseums in Helsinki befindet. Weitere Vanitasstillleben gibt es in den Sammlungen des Rijksmuseums, Amsterdam und in den Sammlungen des Metropolitan Museum of Art, New York.

Collier greift bei vorliegender Komposition auf ein 1655 datiertes Vanitasstillleben des Pieter Claesz. zurück, das 2001 auf dem Kunstmarkt war (Sotheby's, New York, 25. Januar 2001, Lot 159). Sein sechs Jahre später entstandenes Gemälde verwendet die Hauptelemente des Vorbilds und berücksichtigt dabei sogar Platzierung und Erscheinungsbild der Signatur wie auch des Datums. Allerdings fügt Collier neue Bildelemente hinzu: Ein grüner Seidenvorhang ersetzt die Säule, die Claesz. oben rechts einfügte. Der Inhalt des geöffneten Buches in der Bildmitte ist verändert und zeigt eine Seite aus der Amsterdamer Ausgabe von 1634 von Adriaen Cornelisz. van Haemstede's „Historien der Vromer Martelaren“ (Geschichte der gläubigen Märtyrer). Das Titelblatt desselben Buches kommt auch in einigen Stilleben von Claesz. möglichem Lehrer van der Vinne vor. Weitere Elemente wie der Globus im Hintergrund, die Notenblätter, die Münzen und der Almanach sind dem Vorbild entnommen. Jedes dieser



Bildelemente soll den Betrachter an die Vergänglichkeit des Lebens erinnern: Das Stundenglas und die Taschenuhr verweisen auf den unaufhaltsamen Lauf der Zeit. Die Instrumente und die Partitur implizieren eine Verbindung zwischen der Flüchtigkeit der Musik und der Zeit selbst. In ähnlicher Weise steht der Kerzenhalter aus Steingut, auf dessen Rand eine einzelne brennende Glut ruht, für das Auslöschten des Lebens, während die Bücher und der Globus auf die Grenzen irdischen Wissens verweisen. Der umgestürzte Römer ist als eine Warnung vor Unmäßigkeit zu verstehen.

Das Datum des Werkes – 1661 – markiert den Beginn der Karriere Colliers, mit einem auf Vanitas-Stilleben konzentrierten Oeuvre. Im Zusammenhang mit dem Tod von Pieter Claesz. Ende 1660 und seinem Begräbnis am 1. Januar 1661 in Haarlem, kann das Bild aufgrund des Themas auch als Hommage des jungen Künstlers an seinen Mentor gesehen werden.

This portrait-format vanitas still life is an early masterpiece by Edwaert Collier. In this work, the artist explores for the first time a theme that he would return to again and again throughout his long career. Born in Breda, Collier moved to Haarlem, where his works met with great success. His Haarlem compositions reveal the clear influence of the city's leading still-life painter, Pieter Claesz. (1597-1660). Before he was admitted to the Guild of St Luke in 1664, Collier may have trained under Vincent Laurensz. van der Vinne (1628-1702), whose work is also influenced by the art of Pieter Claesz.

A central and recurring element in Collier's vanitas still lifes is the skull. When the Fine Arts Museum of San Francisco sold the present painting, the skull, crowned with a laurel wreath, was still overpainted with a vase adorned with laurel leaves. During the later cleaning in 1985, the vase was removed and the skull underneath was exposed. We encounter it again in a vanitas still life by the artist from 1661, which is in the collection of the Sinebrychoff Art Museum in Helsinki. Other vanitas still lifes can be found in the collections of the Rijksmuseum, Amsterdam and in the Metropolitan Museum of Art.

Collier's composition is based on a vanitas still life by Pieter Claesz. dated 1655, which was on the art market in 2001 (Sotheby's, New York, 25th January 2001, lot 159). His painting, made six years later, uses the main elements of the model, even taking into account the placement and appearance of the signature as well as the date. However, Collier adds new pictorial elements: a green silk curtain replaces the column that Claesz. inserted in the upper right. The contents of the open book in the centre of the picture have been changed and show a page from the Amsterdam edition of 1634 of Adriaen Cornelisz. van Haemstede's "Historien der Vromer Martelaren" (History of the Faithful Martyrs). The title page of the same book also appears in some still lifes by Claesz. possible teacher van der Vinne. Other elements such as the globe in the background, the sheet music, the coins and the almanac are taken from the model. Each of these pictorial elements is intended to remind the viewer of the transience of life: the hourglass and the pocket watch refer to the inexorable passage of time. The instruments and the score imply a connection between the fleeting nature of music and time itself. Similarly, the earthenware candlestick, with a single burning ember resting on its rim, represents the extinction of life, while the books and globe refer to the limits of earthly knowledge. The overturned rummer can be interpreted as a warning against intemperance.



HUBERT VAN RAVESTEYN

1638 Dordrecht – 1691 Dordrecht

2064 SCHEUNENINTERIEUR MIT EINEM GESCHLACHTETEN SCHWEIN, ZWEI KINDERN MIT EINER SCHWEINSBLASE, EINEM HAHN UND EINER KATZE

Monogrammiert unten rechts: HR

Öl auf Holz. 40,6 x 56,6 cm

STABLE SCENE WITH A SLAUGHTERED PIG, TWO CHILDREN WITH A PIG'S BLADDER, A ROOSTER AND A CAT

Monogrammed lower right: HR

Oil on panel. 40.6 x 56.6 cm

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 10 000 – 15 000

Ein vergleichbares Interieur, das ein an einer Halterung aufgespanntes Schwein zeigt, wurde am 2008 bei Sotheby's Amsterdam versteigert (siehe Bildarchiv RKD, Bildnummer 214089). Auch hier hält ein Kind spielerisch dem Betrachter eine Schweinsblase entgegen. Im Hintergrund öffnet sich ein Fenster mit Blick auf die Stadt Dordrecht, in der Hubert van Ravesteyn ein Leben lang gewirkt hat. Neben Küchen- und Stallinterieurs hat Ravesteyn auch Stilleben gemalt.

A comparable interior scene, showing a slaughtered pig on a support, was auctioned at Sotheby's Amsterdam in 2008 (see photo documentation RKD 214089). Here, too, a child playfully holds a pig's bladder out towards the viewer. A view of Dordrecht, where Hubert van Ravesteyn worked all his life, opens up in the background. In addition to kitchen and stable interiors, Ravesteyn also painted still lifes.

ADRIAEN VAN DE VELDE

1636 Amsterdam – 1672 Amsterdam

2064A BAUMBESTANDENE LANDSCHAFT
MIT HIRTEN, KÜHEN, SCHAFEN
UND ZIEGEN

Signiert und datiert unten Mitte:

A. v. velde 1667

Öl auf Leinwand (doubliert). 32 x 40 cm

*WOODED LANDSCAPE WITH
SHEPHERDS, CATTLE, SHEEP
AND GOATS*

Signed and dated lower centre:

A. v. velde 1667

Oil on canvas (relined). 32 x 40 cm

Gutachten *Certificate*

Walther Bernt, München, März 1978.

Provenienz *Provenance*

Slg. Antoni Bierens, Amsterdam. –
Auktion, Amsterdam, 20.7.1747, Lot 8
oder 9. – Slg. Jacob Bierens, Amster-
dam. – M. de Haan-Bierens, Amsterdam.
– Auktion „Tableaux Anciens de l'École
Hollandaise délaissé par M. David Bier-
ens“, Frederik Muller & Co., Amsterdam,
15.11.1881, Lot 22.- Auktion Koller, Zürich
28./29.5.1976, Lot 5194. – Auktion Koller,
Zürich, 25./26. Mai 1978, Lot 5234. –
Süddeutsche Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Exposition Néerlandaise Tableaux
Anciens, Brüssel, Palais des Beaux-Arts,
1882 (verso auf dem Keilrahmen Reste
eines Ausstellungsetiketts).

Literatur *Literature*

Gerard Hoet (Hg.): *Catalogus of naamlyst
van schilderyen met derzelver pryzen [...],*
's-Gravenhage 1752, Bd. II, S. 199, Nr. 8
oder 9 und S. 523. – Cornelis Hofstede
de Groot: *Beschreibendes und kritisches
Verzeichnis der Werke der hervor-
ragendsten holländischen Maler des XVII.
Jahrhunderts*, 10 Bde., Esslingen und
Paris, 1910-28, Bd. 4, Esslingen und Paris
1911, S. 516f., Nr. 125.

€ 8 000 – 10 000

Obwohl Adriaen van den Velde, ein Sohn des Marinemalers Willem van de Velde d. Ä., relativ jung gestorben ist, schuf er ein vielseitiges Oeuvre, das Landschaften, Tierstücke, Genrebilder und Portraits umfasst. Darüber hinaus war er ein beliebter Staffagemaler, der laut Houbraken die Figuren für Gemälde u.a. von Jan Hackaert, Jan van der Heyden and Frederik de Moucheron schuf.



Although Adriaen van den Velde, a son of the marine painter Willem van de Velde the Elder, died relatively young, he still produced a varied oeuvre that included landscapes, animal pieces, genre paintings and portraits. He was also a popular figure painter who, according to Houbraken, painted the figures in works by Jan Hackaert, Jan van der Heyden and Frederik de Moucheron, among others.

DAVID TENIERS D. J.

1610 Antwerpen – 1690 Brüssel

JACQUES D'ARTHOIS

1613 Brüssel – 1686 Brüssel

DAVID TENIERS

THE YOUNGER

1610 Antwerp – 1690 Brussels

JACQUES D'ARTHOIS

1613 Brussels – 1686 Brussels

2065 BLICK AUF DAS ALTE HÔTEL
DE NASSAU IN BRÜSSEL MIT
ZWEI FALKENJÄGERN UND
HUNDEN IM VORDERGRUND
Öl auf Holz (parkettiert). 61 x 79,5 cm

*VIEW OF THE OLD HÔTEL
DE NASSAU IN BRUSSELS WITH
TWO FALCONERS AND
DOGS IN THE FOREGROUND*

Oil on panel (parquetted). 61 x 79.5 cm

Gutachten *Certificate*

Dr. Margret Klinge, 17. November 1993.

Provenienz *Provenance*

Galerie Rafael Valls, London. – Dorotheum, Wien 1.03.1994, Lot 50. – Wiener Privatsammlung. – Dorotheum, Wien 15.12.2009, Lot 52. – Französische Privatsammlung.

€ 30 000 – 35 000

Das Gemälde zeigt das im 15. Jahrhundert erbaute Hôtel de Nassau auf dem Coudenberg bei Brüssel, von wo es eine großartige Aussicht auf die Stadt bot. Ein sehr ähnliches Gemälde von Jacques d'Arthois, aber von einem leicht veränderten Blickwinkel aus gesehen, befindet sich im königlichen Schloss in Brüssel.

In ihrem Gutachten schreibt Dr. Margret Klinge die Figuren und die Hunde David Teniers d. J. zu und die Landschaft dem flämischen Landschaftsmaler Jacques d'Arthois. Eine Zusammenarbeit dieser beiden Künstler ist durch zahlreiche Werke belegt.

The painting shows the Hôtel Nassau, built in the 15th century on the Coudenberg near Brussels, which offered a magnificent view of the city. A very similar work by Jacques d'Arthois, painted from a slightly different angle, is housed in the Royal Palace in Brussels.

In her expertise, Dr Klinge attributes the figures and the dogs to David Teniers the Younger and the landscape to the Flemish landscape painter Jacques d'Arthois. A collaboration between these two artists is attested by numerous works.



**JUAN DE SEVILLA
ROMERO Y ESCALANTE**

1640 Granada – 1695 Granada

2066 HEILIGER SEBASTIAN

Signiert unten links: Sevilla

Öl auf Leinwand (doubliert). 168 x 90 cm

SAINTE SEBASTIAN

Signed lower left: Sevilla

Oil on canvas (relined). 168 x 90 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung Marqueses de Casa Loring,
Málaga. – Spanische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

H. E. Wethey: *Discipulos granadinos de Cano*, Archivo Español de Arte, XXVII, Madrid, 1954, S. 25-30. – E. Orozco Díaz: *Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco*, Goya, nº 27, Madrid, 1958, S.145-150.

€ 22 000 – 26 000

Entgegen des Namenszusatzes „de Sevilla“ (aus Sevilla) wurde Juan Romero y Escalante in Granada geboren, wo er als einer der begabtesten Schüler des berühmten Alonso Cano gilt. In jungen Jahren soll er Ölskizzen von Rubens gesehen haben, die ihn so nachhaltig beeindruckten, dass man ihn in Andalusien als zur „Rubens-Schule“ gehörend beschrieb. In der Tat wird er im Umfeld der spanischen Barockmalerei zu jenen Künstlern gezählt, die die flämische Malerei rezipiert haben (Orozco Diaz, op. cit).

Für diese Charakterisierung seiner Malerei ist das hier vorliegende Gemälde mit der monumentalen Figur des Heiligen Sebastian ein gutes Beispiel, wenngleich es ebenso an die künstlerischen Traditionen von Tizian und Guido Reni anknüpft. Auftraggeber von Juan de Sevilla waren vor allem Klöster und Kirchen in Andalusien; Werke, die sich heute vielfach in Museumsbesitz befinden, z. B. im Prado in Madrid die Kompositionen „Tempelgang Mariens“ und „Der arme Lazarus und der reiche Mann“.

Despite the suffix “de Sevilla” (from Seville) in his name, Juan Romero y Escalante was born in Granada, where he was considered one of the most talented students of the famous Alonso Cano. At a young age he is said to have seen oil sketches by Rubens, which made such a lasting impression on him that in Andalusia he was described as belonging to the “Rubens school”. In the context of Spanish Baroque painting, he is counted among the artists who adopted Flemish painting (Orozco Diaz, op. cit).

The present work, depicting a monumental figure of Saint Sebastian, is a characteristic example of his Flemish-inspired painting, although it also follows the artistic traditions of Titian and Guido Reni. Juan de Sevilla’s clients were primarily monasteries and churches in Andalusia, but many of his works are now in museum ownership, for example the paintings in the Prado in Madrid: “The Presentation of the Virgin at the Temple” and “The Poor Lazarus and the Rich Man”.



BARTOLOMEO BIMBI

1648 Settignano – 1729 Settignano

2067 EIN PELIKAN IN EINER
LANDSCHAFT

Öl auf Leinwand (doubliert). 84 x 66 cm

A PELICAN IN A LANDSCAPE

Oil on canvas (relined). 84 x 66 cm

Gutachten *Certificate*

Prof. Dr. Sandro Bellesi, Sesto Fiorentino
(ohne Jahr).

€ 15 000 – 18 000

Das Gemälde zeigt einen Pelikan (*Pelecanus onocrotalus*), der an einem kleinen Wasserlauf steht, umgeben von einer typischen lakustrischen Vegetation, vor einem stimmungsvollen Hintergrund. Die wissenschaftliche Präzision der Darstellung, die stilistischen Merkmale und die sorgfältige Wiedergabe des Tieres lassen das Gemälde der Florentiner Stillebenmalerei der späten Medici-Zeit zuordnen. Die Eleganz der Komposition sowie ihre hyperrealistische Intensität veranlassen Sandro Bellesi, dieses Gemälde Bartolomeo Bimbi zuzuschreiben, einem führenden Vertreter der florentinischen Stillebenmalerei des Spätbarocks.

Der 1648 in Settignano geborene Bimbi wurde in Florenz ausgebildet und ging später nach Rom, wo er Schüler des Mario de' Fiori war. Dank dieses Meisters spezialisierte er sich auf Stilleben und wurde innerhalb weniger Jahre zu einem führenden Exponenten dieses Genres. Dank seiner detaillierten Beschreibungen und seiner hervorragenden Maltechnik stieg die Nachfrage nach seinen Werken beim Adel und den Mitgliedern der großherzoglichen Familie der Medici.

Am Ende des siebzehnten Jahrhunderts herrschte in Florenz ein starkes Interesse an der Ornithologie: Cosimo III., der Bimbi als wissenschaftlichen Dokumentaristen anstellte, stand Francesco Redi, dem Autor der „*Osservazioni sugli uccelli*“, besonders nahe und machte ihn zum Leiter des Gabinetto di Storia Naturale in der Villa dell' Ambrogiana in Montelupo Fiorentino.

This canvas depicts a "pelecanus onocrotalus", standing by a small stream surrounded by typical lakeside vegetation, against an atmospheric background. The pelican's stance allows the observer to take in all its anatomic details. The scientific precision of the depiction, the stylistic features and painstaking illustration of the animal protagonist identify this work as a Florentine still life of the late Medici era. The elegance and beauty of the composition and its hyperrealistic intensity led professor Bellesi to ascribe this canvas to Bartolomeo Bimbi, a leading representative of Florentine still-life painting in the late Baroque.

Born in Settignano in 1648, Bimbi trained in Florence, and later moved Rome, where he was a pupil of Mario de' Fiori. It was thanks to the latter that he began to specialise in still lifes, becoming a leading figure in the genre after just a few years. His detailed depictions and impeccable pictorial technique increased the demand for his work amongst the nobility and members of the Medicean grand-ducal family.

There was a strong interest in ornithology in Florence in the late 17th century: Cosimo III, who engaged Bimbi as a scientific documenter, was particularly close to Francesco Redi, author of "Osservazioni sugli uccelli", and made him director of the Gabinetto di Storia Naturale at Villa dell' Ambrogiana in Montelupo Fiorentino.



JOHANN HEISS

1640 Memmingen – 1704 Augsburg

2068 TANZ BEKRÖNTER MÄDCHEN

Reste einer Signatur unten rechts:
JHei... (JH ligiert)

Öl auf Leinwand (doubliert). 124 x 154 cm

DANCING GIRLS WITH CROWNS

*Remains of a signature lower right:
JHei... (JH conjoined)*

Oil on canvas (relined). 124 x 154 cm

Provenienz *Provenance*

Belgische Privatsammlung.

€ 12 000 – 18 000



Dieses Gemälde stellt eine Hinzufügung zum Oeuvre des Augsburger Künstlers Johann Heiss dar. Das Gemälde galt bislang als ein Werk der französischen Schule. Für die Zuschreibung an den Augsburger Historienmaler sprechen nicht nur stilistische Gründe und der für ihn charakteristische Typus der weiblichen Figuren. In den Graf von Schönborn'schen Kunstsammlungen in Schloß Weissenstein, Pommersfelden, ist seit 1721 eine weitere, kompositorisch eng verwandte Version des Themas nachweisbar (siehe Peter Königfeld: *Der Maler Johann Heiss*, Weissenhorn 2001, Kat.-Nr. A 53). Während letztere ein fast quadratisches Format aufweist (128 x 126 cm), handelt es sich bei vorliegendem Bild um ein Querformat (124 x 154 cm), das dem narrativen Talent des Künstlers noch mehr Spielraum bietet.

*This painting is a recent addition to the oeuvre of the Augsburg artist Johann Heiss. Until now, the painting was considered a work of the French school. The piece was attributed to the Augsburg history painter due in part to its style and also to the use of his characteristic type of female figures. There is evidence of another compositionally related version of the same subject in the Count von Schönborn's art collection in Weissenstein Castle, Pommersfelden, which has been housed there since 1721 (see Peter Königfeld: *Der Maler Johann Heiss*, Weissenhorn 2001, cat. no. A 53). While the latter is almost square in format (128 x 126 cm), the present version is in landscape format (124 x 154 cm), which offers more scope for the artist's narrative talent.*



**HENDRIK JACOBSZ.
DUBBELS**

1621 Amsterdam – 1707 Amsterdam

2069 VERGNÜGEN AUF EINEM
GEFRORENEM KANAL

Signiert unten rechts: Dubbels
Öl auf Holz. 20,5 x 24 cm

PLEASURE ON A FROZEN CANAL

Signed lower right: Dubbels

Oil on panel. 20.5 x 24 cm

Provenienz *Provenance*

L. van der Linden, Valkenburg. –
Seit Jahrzehnten in rheinischer Privat-
sammlung.

€ 10 000 – 12 000



JAN VAN KESSEL D. J.

1654 Antwerpen – 1708 Madrid

**JAN VAN KESSEL
THE YOUNGER**

1654 Antwerp – 1708 Madrid

2070 FRÜCHTEKORB AUF SOCKEL
MIT MEERSCHWEINCHEN

Öl auf Kupfer. 17 x 22 cm

*FRUIT BASKET ON PLINTH
WITH GUINEA PIG*

Oil on copper. 17 x 22 cm

Provenienz *Provenance*

Süddeutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Zum Vergleich: Klaus Ertz, Christa Nitze-
Ertz: Die Maler Jan van Kessel, 2012.

€ 30 000 – 35 000

Das kleine Kupferbild stellt motivisch eine Variante des signierten Bildes
von Jan van Kessel d. J. im Rijksmuseum Twenthe dar (K. Ertz, op. cit.,
Nr. 130, S. 434).

*This small painting on copper is a compositional variation of the signed
work by Jan van Kessel the Younger in the Rijksmuseum Twenthe
(K. Ertz, op. cit., no. 130, p. 434).*



PIETER BOUT

1640/45 Brüssel – 1719 Brüssel

2071 BUNTES TREIBEN AN EINEM HAFEN VOR EINER BEFESTIGTEN STADT

Öl auf Holz. 31,5 x 43,5 cm

BUSY HARBOUR SCENE WITH A WALLED CITY IN THE BACKGROUND

Oil on panel. 31.5 x 43.5 cm

Provenienz *Provenance*

Belgische Privatsammlung. – Lempertz, Köln, Auktion 987, 19. November 2011, Lot 1306. – Belgische Privatsammlung.

€ 6 000 – 8 000



DIRCK MAAS

1659 Haarlem – 1717 Haarlem

2072 WINTERLANDSCHAFT MIT EISVERGNÜGEN

Signiert unten rechts (auf dem Stein): D M(aes)

Öl auf Holz (parkettiert). 57 x 72 cm

SKATERS IN A WINTER LANDSCAPE

Signed lower right (on the stone). D M(aes)

Oil on panel (parquetted). 57 x 72 cm

Provenienz *Provenance*

Koller, Zürich, Auktion 77/2 (November 1990), Lot 5054. – Seither süddeutscher Privatbesitz. – 1010. Lempertz-Auktion, Köln, 11.5.2013, Lot 1091. – Seither deutsche Privatsammlung.

€ 15 000 – 17 000

RICHARD BRAKENBURGH

1650 Haarlem – 1702 Haarlem

2073 DAS BOHNENFEST (DER KÖNIG TRINKT)

Monogrammiert und datiert unten links:
R. Brakenburg 1695

Öl auf Leinwand (doubliert). 34 x 43,5 cm

THE BEAN FESTIVAL (THE KING DRINKS)

*Monogrammed and dated lower left:
R. Brakenburg 1695*

Oil on canvas (relined). 34 x 43.5 cm

Gutachten *Certificate*
Walther Bernt, München, April 1979.

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 10 000 – 15 000

Das Bohnenfest wurde traditionell am 6. Januar, dem Dreikönigstag als Familienfest gefeiert. Durch das Los oder eine in einen Kuchen eingebackene Bohne wurde ein Bohnenkönig bestimmt, der wiederum Hofämter verteilte, darunter das des Narren (vgl. Dominik Fugger: *Das Königreich am Dreikönigstag. Eine historisch-empirische Ritualstudie*, Paderborn u.a. 2007). Das ausgelassene Treiben der Festgesellschaft wurde von zahlreichen niederländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts dargestellt, unter ihnen Jacob Jordaens und Jan Steen. Von dem Haarlemer Maler Richard Brakenburgh sind mehrere Varianten bekannt, die sich heute u.a. im Kunsthistorischen Museum in Wien (Inv.-Nr. GG 631) und den Fürstlichen Sammlungen Liechtenstein (Inv.-Nr. GE509) befinden. Das vorliegende, ebenso erzählfreudige wie drastische Gemälde Brakenburghs zeigt den Moment, in dem der König sein Glas erhebt und alle Gäste rufen müssen: „Der König trinkt!“

*The bean festival was traditionally celebrated on 6th January, Epiphany, as a family festival. A bean king was chosen by lot or by a bean baked into a cake, who in turn distributed court offices, including that of jester (cf. Dominik Fugger: *Das Königreich am Dreikönigstag. Eine historisch-empirische Ritualstudie*, Paderborn u.a. 2007). The boisterous hustle and bustle of the celebration was depicted by numerous Netherlandish artists of the 17th century, among them Jacob Jordaens and Jan Steen. Several variants are known from the Haarlem painter Richard Brakenburgh, which are now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (inv. no. GG 631) and the Princely Collections of Liechtenstein (inv. no. GE509), among others. The present painting by Brakenburgh, which is as rich in narrative as it is dramatic, shows the moment when the king raises his glass and all the guests have to shout: “The king drinks!”*



ABRAHAM BISSCHOP

1670 Dordrecht – 1729 Middelburg

2074 EIN ROTER ARA, PERLHÜHNER,
EIN SILBERFASAN UND ANDERE
EXOTISCHE VÖGEL IN EINEM
PARK

Öl auf Leinwand (doubliert). 100 x 134 cm

*A RED MACAW, GUINEA FOWL,
A SILVER PHEASANT AND OTHER
EXOTIC BIRDS IN A PARK*

Oil on canvas (relined). 100 x 134 cm

Provenienz *Provenance*

Seit mehreren Generationen in Besitz
einer Adelsfamilie in Belgien.

€ 35 000 – 45 000

Das große und sehr dekorative Leinwandbild steht ganz in der Tradition der niederländischen Vogelmalerei, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert überaus erfolgreich war. Abraham Bisschop (Busschop), letzter Sohn von Cornelis Bisschop, war Maler am dänischen Hof und seit 1715 Mitglied der Gilde von Middelburg. Er schuf neben Porträts und Dekorationen für große Häuser vor allem Bilder mit Vögeln. Wir finden in diesem Gemälde alle Charakteristika von Bisschops Kunst: In einer großformatigen Komposition begegnen sich heimische und exotische Vögel in einer imaginären Umgebung, die durchsetzt ist mit Elementen klassischer Architektur. Abraham Bisschop folgt damit den Meistern dieses Genres, allen voran Melchior de Hondecoeter. Mit vergleichbarem Talent schildert der hervorragende Kolorist das Gefieder der Vögel, das er mit Weichheit und Leichtigkeit wiedergibt.

Wir danken Dr. Fred Meijer für die Bestätigung der Zuschreibung (schriftliche Mitteilung auf Basis eines Fotos vom 15. September 2013). Er verweist auf das wiederkehrende Motiv des Silberfasans in Bisschops Werken.

This large and highly decorative canvas is fully in the tradition of Dutch avian painting, which was extremely successful in the seventeenth and eighteenth centuries. Abraham Bisschop (Busschop), the last son of Cornelis Bisschop, was a painter at the Danish court and a member of the Middelburg Guild as of 1715. Besides portraits and decorative works for large houses, he mainly created scenes of birds. We find all the characteristics of Bisschop's style in this painting: domestic and exotic birds mingle in a large-format composition depicting an imaginary environment interspersed with classical architecture. In this, Abraham Bisschop follows the masters of this genre, especially Melchior de Hondecoeter. With comparable talent, the outstanding colourist renders the plumage of the birds with softness and lightness.

We would like to thank Dr Fred Meijer for confirming the attribution (written communication based on a photograph dated 15th September 2013). He references the recurring motif of the silver pheasant in Bisschop's works.





SIMON VERELST

1644 Den Haag – 1710/16 London

SIMON VERELST

1644 The Hague – circa 1721 London

2075 BLUMENSTILLEBEN MIT
SCHMETTERLING

Öl auf Leinwand (doubliert). 60 x 45 cm

*FLOWER STILL LIFE WITH
BUTTERFLY*

Oil on canvas (relined). 60 x 45 cm

Provenienz *Provenance*
Deutsche Privatsammlung

€ 20 000 – 24 000

SIMON VERELST

1644 Den Haag – 1710/16 London

SIMON VERELST

1644 The Hague – circa 1721 London

2076 STILLEBEN MIT EINER TULPE,
PFINGSTROSEN, MOHN,
RITTERSPORN UND ANEMONEN
IN EINER GLASVASE UND EINEM
SCHMETTERLING

Reste der Signatur unten links oberhalb
der Steinplatte.

Öl auf Leinwand (doubliert). 44,5 x 35,5 cm

*STILL LIFE WITH A TULIP,
PEONIES, POPPIES, DELPHINIUM
AND ANEMONES IN A GLASS VASE
AND A BUTTERFLY*

*Remnants of a signature in the lower left
above the stone slab.*

Oil on canvas (relined). 44,5 x 35,5 cm



Provenienz *Provenance*

Galerie Eugene Slatter, London, 1943. –
Major L.M.E. Dent, 1943. – Auktion Chris-
tie's, London, 5.7.1991, Lot 44. – Galerie
David Koetser, Zürich, 1991. – Süddeut-
sche Privatsammlung.

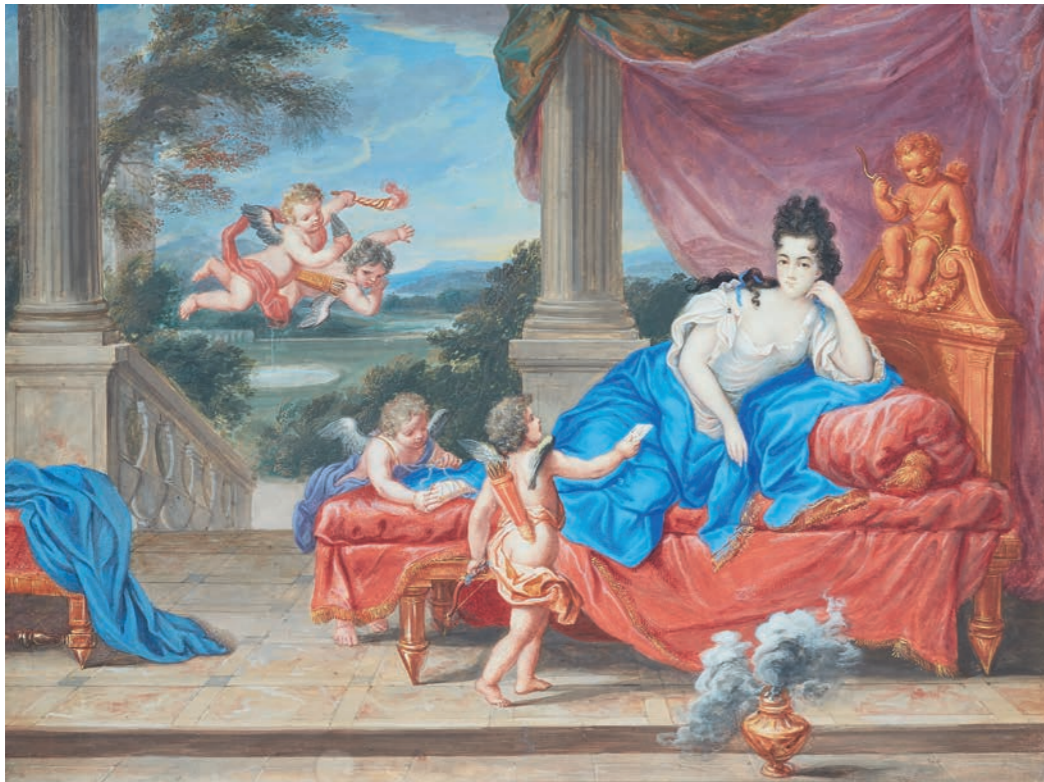
Ausstellungen *Exhibitions*

Dutch Pictures 1450-1750. Winter Exhi-
bition 1952/3, London, Royal Academy of
Arts, 22.11.1952-1.3.1953, Nr. 353.

Literatur *Literature*

Ausst.-Kat. „Dutch Pictures 1450-1750.
Winter Exhibition 1952/3“, London, Royal
Academy of Arts, 22.11.1952-1.3.1953,
S. 69, Nr. 353. – Frank Lewis: Simon
Pietersz Verelst. The God of Flowers 1644-
1721, Leigh-on-Sea 1979, S. 37, Nr. 116.

€ 15 000 – 20 000



**FRANZÖSISCHER
KÜNSTLER**

um 1700

FRENCH ARTIST

around 1700

2077 CUPIDO ÜBERREICHT EINEN BRIEF AN MARIE-ADÉLAÏDE DE SAVOIE, HERZOGIN VON BURGUND

Gouache auf Pergament. 23 x 30,5 cm
Gerahmt.

CUPID PRESENTING A LETTER TO MARIE-ADÉLAÏDE DE SAVOIE, DUCHESS OF BURGUNDY

Gouache on vellum. 23 x 30,5 cm

Framed.

Provenienz Provenance

Italienische Kunstkammersammlung.

€ 8 000 – 10 000

Verso zweizeilig alt beschriftet: „Madame (...) La Duchesse de Bourgogne (...)“ – Die Identifizierung der Dargestellten mit Marie Adélaïde von Savoyen, Herzogin von Burgund ist nicht auszuschließen, insbesondere wenn man die Gesichtszüge mit ihrem Porträt in Versailles von Jean Baptiste Santerre vergleicht (siehe Abb. 1).

Marie Adélaïde von Savoyen kam mit elf Jahren als Braut des Louis De Bourbon an den französischen Hof, wo sie aufgrund ihres Alters zunächst von ihrem zukünftigen Gemahl ferngehalten wurde. Ludwig XIV. liebte die kindlichen Späße Marie Adélaïdes. Bis zu ihrem frühen Tod war sie der erklärte Liebbling des alternden Königs, den sie ständig zu unterhalten und aufzuheitern verstand. Als Anspielung auf ihre Beliebtheit am Hofe dürfen wohl auch die Amoretten auf unserem Bild verstanden werden, von denen eine stilistisch sehr ähnliche ebenfalls auf dem Bildnis von Santerre zu sehen ist.

With an old inscription on the reverse: "Madame (...) La Duchesse de Bourgogne (...)” – The identification of the sitter as Marie Adélaïde of Savoy, Duchess of Burgundy, is not out of the question, especially when one compares this picture with the portrait by Jean Baptiste Santerre in Versailles (see ill. 1).

Marie Adélaïde of Savoy came to the French court as the wife of Louis de Bourbon at 11 years of age, but at first was kept away from her future husband due to her youth. Louis XIV loved Marie Adélaïde’s childish pranks. She was declared the favourite of the aging king, always knowing how to entertain and cheer him up, until her early death. The putti in this image, which can be seen in a similar variation in the portrait by Santerre, can be read as a reference to her popularity at court.



Abb. 1/Ill. 1:
Jean-Baptiste Santerre, Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon
© bpk / RMN – Grand Palais / Gérard Blot / Christian Jean

**JEAN BAPTISTE SANTERRE,
Umkreis**

1651 Magny-en-Vexin – 1717 Paris

**JEAN BAPTISTE SANTERRE,
circle of**

1651 Magny-en-Vexin – 1717 Paris

2078 ORIENTALISCH GEKLEIDETER PAGE AM VERSAILLER HOF

Pastell. 48 x 37 cm

A PAGE AT THE VERSAILLES COURT IN ORIENTAL ATTIRE

Pastel. 48 x 37 cm

Provenienz Provenance

Privatsammlung Amsterdam. – Italienische Kunstkammersammlung.

Ausstellungen Exhibitions

Centraal Museum der Gemeente Utrecht: Liotard in Netherland, 1985, als Werk von J. E. Liotard (Etikett auf der Rückseite).

€ 8 000 – 10 000



Das vorliegende Pastell zeigt einen Ausschnitt des Porträts der Herzogin von Burgund, Marie Adélaïde von Savoyen, das Jean Baptiste Santerre 1709 von ihr malte (siehe die Abbildung zum vorhergehenden Lot). Der Ausschnitt zeigt sogar den königlichen Umhang der Mutter von Ludwig XV. Neben großen und repräsentativen Bildnissen für den Versailler Hof schuf Santerre auch kleinere Halbfigurenbildnisse. Charakteristisch für sein Werk ist ein ausgeprägtes Interesse an fantastischen Kostümen und die Akkuratess in der Darstellung von Materialität und Stofflichkeit.

This pastel drawing shows a detail from the portrait of Marie Adélaïde of Savoy, Duchess of Burgundy, painted by Jean Baptiste Santerre in 1709 (see ill. 1). The detail even includes the royal cloak of Louis XV’s mother. In addition to large and imposing portraits for the Versailles court, Santerre also created smaller half-length works. His pieces are characterised by a pronounced interest in fanciful costumes and the meticulous rendering of materials and textures.

HYACINTHE RIGAUD

1659 Perpignan – 1743 Paris

2079 PORTRAIT DES CHIRURGEN ALEXANDRE PASSERAT

Öl auf Leinwand (randdoubliert).
117 x 86 cm

*PORTRAIT OF THE SURGEON
ALEXANDRE PASSERAT*

Oil on canvas (edges relined).
117 x 86 cm

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Barcelona. – Auktion
Tajan, Paris, 18.12.2019, Lot 20.

Literatur *Literature*
Stéphane Perreau: Le chirurgien
Passerat par Hyacinthe Rigaud :
un nouvel opus inédit. Online unter:
<https://hyacinthe-rigaud.over-blog.com/2017/07/le-chirurgien-passerat-par-hyacinthe-rigaud-un-nouvel-opus-inedit.html>. – Stéphane Perreau: Hyacinthe Rigaud Catalogue raisonné de l'œuvre, Nr. P.sup.3. Online unter:
<https://www.hyacinthe-rigaud.com/catalogue-raisonne-hyacinthe-rigaud/portraits/1724-passerat-alexandre>

€ 25 000 – 35 000

Verso auf der Leinwand bezeichnet: „Portrait de M Passerat“.

Das vorliegende Portrait des Alexandre Passerat von Hyacinthe Rigaud wurde erst vor wenigen Jahren entdeckt und 2017 von Stéphane Perreau in Ergänzung seines vier Jahre zuvor gedruckten Werkverzeichnisses online publiziert (a.a.O.). Auch Ariane James-Sarazin, deren zweibändiges Werkverzeichnis 2014 erschienen war, hat das vorliegende Portrait im Original gesehen und die Eigenhändigkeit Rigauds bestätigt (Auktionskatalog Tajan, 18.12.2019).

Eine alte Inschrift auf der Rückseite der Leinwand nennt den Dargestellten unseres Bildnisses, den 1702 gestorbenen Pariser Chirurgen Alexandre Passerat. Auf dessen berufliche Tätigkeit verweist auch das Buch, in dem er mit eleganten Handbewegungen blättert und das die Illustrationen eines Schädels und eines Knochens zeigt. Passerat soll u.a. den Komponisten Jean-Baptiste Lully behandelt haben, der sich beim Taktschlagen seinen Zeremonienstab in den Fuß bohrte und daraufhin trotz der Bemühungen unseres Dargestellten an einer Blutvergiftung starb. Madame de Sévigné wiederum, die berühmte Briefschreiberin, hat unseren Chirurgen in einem Brief vom Juni 1683 als „le beau Passerat“ („den schönen Passerat“) bezeichnet.

Hyacinthe Rigaud hat den schönen Chirurgen auf sehr repräsentative Weise stehend in Dreiviertelfigur vor einem reich geschnitzten und mit einer Marmorplatte bedeckten Konsoltisch wiedergegeben. Gehüllt in einen schimmernden Umhang aus karmesinroter Seide und versehen mit einer voluminösen Allongeperücke blättert Passerat mit der rechten Hand in dem erwähnten medizinischen Fachbuch, während die Linke mit graziöser Geste zum Betrachter ausgerichtet zu sein scheint, zu dem sich auch der Kopf und der helle und wache Blick des Dargestellten hinwenden.

Stéphane Perreau datiert unser Portrait in die Zeit zwischen 1699 und 1702, dem Tod des Dargestellten, und damit in dieselbe Zeit, in der auch das ikonische Porträt Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud entstand.

Inscribed on the back of the canvas: "Portrait de M Passerat"

The present portrait of Alexandre Passerat by Hyacinthe Rigaud was discovered only a few years ago and published online by Stéphane Perreau in 2017 as an addendum to his catalogue raisonné that was printed four years previously (loc. cit.). Ariane James-Sarazin, whose two-volume catalogue raisonné was published in 2014, also viewed the present portrait in person and confirmed it to be a work by Rigaud (Tajan auction catalogue, December 18th, 2019).

An old inscription on the back of the canvas names the sitter in our portrait, the Parisian surgeon Alexandre Passerat, who died in 1702. The book, which he leafs through with an elegant gesture, shows illustrations of a skull and a bone, a reference to his professional activity. Passerat is said to have treated, among others, the composer Jean-Baptiste Lully after he stabbed his ceremonial staff into his foot while drumming the beat and subsequently died of blood poisoning despite our sitter's best efforts. Madame de Sévigné, the famous writer of letters, referred to the surgeon as "le beau Passerat" ("the beautiful Passerat") in a correspondence from June 1683.

Stéphane Perreau dates this portrait to the period between 1699 and 1702, the death of the sitter, and thus to the same period in which Hyacinthe Rigaud created his iconic portrait of Louis XIV.





**FRANCESCO PEREZZOLI,
GEN. FERRARINO**

1661 Verona – 1722 Mailand

**FRANCESCO PEREZZOLI,
CALLED FERRARINO**

1661 Verona – 1722 Milan

2080 TRIUMPH DER VENUS

VENUS UND ADONIS VON PUTTEN
GEKRÖNT

Öl auf Leinwand. Jeweils 49 x 76 cm

THE TRIUMPH OF VENUS

*VENUS WITH ADONIS CROWNED
BY CUPIDS*

Oil on canvas. 49 x 76 cm each

Provenienz *Provenance*

Italienische Privatsammlung

€ 25 000 – 30 000

Literatur *Literature*

A. Cottino: Un pittore veronese a Milano all'inizio del Settecento: F. P., in: *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia, a cura di G. C. Sciolla*, S. 126, Abb. 1. – F. Berti: Aggiunte a F. P., detto il Ferrarino, in: *Paragone*, LXII (2011), 98-99, S. 639.

Der Veroneser Francesco Peruzzoli wurde bei Giulio Carpioni ausgebildet, zog in den 1680er Jahren nach Rom, danach nach Bologna, um sich am Ende in Mailand niederzulassen.

Obwohl er in frühen Quellen erwähnt wird und relativ gut dokumentiert ist, ist sein Werk nur wenig bekannt, da es schwierig ist, die unterschiedlichen stilistischen Entwicklungen des Künstlers nachzuvollziehen, der sich in Rom, Bologna und Mailand mit sehr unterschiedlichen Kunsttendenzen auseinandergesetzt hat. Wir verdanken Professor Alberto Cottino den Versuch einer gründlichen Definition seines Oeuvres: 2011 veröffentlichte er erstmals das vorliegende Gemäldepaar und gruppierte um dieses herum eine Reihe von Werken, die er Ferrarinos Hand zuordnete. Somit gebührt diesem außerordentlich üppig ausgestatteten Bilderpaar eine Schlüsselfunktion im Gesamtwerk des Malers.



Die bekannten Werke weisen ein hohes Qualitätsniveau und einige wiederkehrende Merkmale auf: Ferrarino bevorzugt eine bestimmte Typologie von Frauenfiguren, die sich durch ein zartes Lächeln und schlanke und kurvenreiche Körper auszeichnen. Und vor allem in der reiferen Produktion sind die überfüllten und wimmelnden Kompositionen von kleinformatigen Figuren bevölkert, die vor weiten klassischen Landschaften oder imposanten Gebäuden stehen

The Veronese Francesco Peruzzoli trained with Giulio Carpioni, then moved to Rome (1680s), Bologna and later settled in Milan.

Although mentioned in early sources and relatively well documented, his work was little known, being difficult to trace the many stylistic developments of the artist, who moved through many artistic centers – such as Rome, Bologna and Milan, engaging with different cultural and artistic environments. We owe to Professor Alberto Cottino an attempt of thorough definition of his oeuvre: in 2011, the scholar first published the present pair, and grouped around it a number of pieces, which he referred to Ferrarino's hand.

The known works show a high level of quality and some recurrent features: Ferrarino prefers a particular typology of the female figures- characterized by delicate smiles, slender and sinuous bodies – and, especially in the mature production, the crowded and teeming compositions are inhabited by small scale figures placed in front of vast classical landscapes or imposing buildings.

**KAREL BREYDEL,
GENANNT LE CHEVALIER**

1678 Antwerpen – 1733 Antwerpen

***KAREL BREYDEL,
CALLED LE CHEVALIER***

1678 Antwerp – 1733 Antwerp

2081 GROSSE FLÄMISCHE DORFLAND-
SCHAFT MIT REICHER STAFFAGE
Öl auf Leinwand (doubliert). 84 x 116 cm

***LARGE FLEMISH VILLAGE
LANDSCAPE WITH RICH STAFFAGE***

Oil on canvas (relined). 84 x 116 cm

Provenienz *Provenance*

Dickinson Gallery, London. – Dort 2011
erworben und seitdem in süddeutscher
Privatsammlung.

€ 30 000 – 35 000

Karel Breydel war ein älterer Bruder von Frans Breydel, der Hofmaler in Kassel wurde. In Antwerpen war er drei Jahre lang Schüler von Pieter Rijsbreack und dann von Peter Ykens. Er brach zu einer Reise nach Italien auf und reiste über Frankfurt und Nürnberg. Als er vom Erfolg seines Bruders in Kassel hörte, gab er seine Pläne für Italien auf und reiste stattdessen nach Kassel zu seinem Bruder. Hier arbeiteten die beiden Brüder zwei Jahre lang mit beachtlichem Erfolg zusammen. Danach reiste Breydel nach Amsterdam. 1703 kehrte er nach Antwerpen zurück, wo er 1704 Meister der Sankt-Lukas-Gilde wurde. 1723 wird er in Brüssel und 1726 in Gent erwähnt. Man geht heute davon aus, dass er 1733 in Antwerpen starb.

Das vorliegende Bild ist eines der charakteristischen großformatigen Werke Breydels, der sich bei Genreszenen wie dieser oft an Jan Breughel d. Ä. orientierte.

Karel Breydel was an older brother of Frans Breydel who became court painter in Kassel. He was in Antwerp a pupil of Pieter Rijsbreack for three years and then of Peter Ykens. He left for a trip to Italy and travelled via Frankfurt and Nuremberg. When he heard about his brother's success in Kassel, he abandoned his plans to go to Italy and travelled instead to Kassel to join his brother. Here the two brothers worked together for two years with considerable success. Breydel then travelled to Amsterdam. He was back in Antwerp in 1703 where he became a master of the Guild of Saint Luke in 1704. He is recorded in Brussels in 1723 and in Ghent in 1726. He is now believed to have died in Antwerp in 1733.

The present painting is one of Breydel's characteristic large-format works, who often took his cue from Jan Breughel the Elder in genre scenes such as this.





WILLEM VAN MIERIS

1662 Leiden – 1747 Leiden

2082 JOSEPH DEUTET DEN TRAUM DES PHARAOS

Öl auf Holz. 43 x 34 cm

JOSEPH INTERPRETING PHARAOH'S DREAMS

Oil on panel. 43 x 34 cm

Provenienz *Provenance*

Auktion De Zon/Gijsselman, Amsterdam,
23.06.1964, Lot 546 – Kunsthandel Euro
Art Centre, Roermond, um 1980. – Kunst-
handel Dr. A. Wieg, ausgestellt auf der
PAN Amsterdam Oktober 1998. – Privat-
sammlung Niederlande.

€ 40 000 – 50 000

Willem van Mieris gilt als einer der talentiertesten „Fijnschilders“ (Feinmaler) von Leiden, eine der künstlerischen Bewegungen des niederländischen „Goldenen Zeitalters“, die sich bis ins 18. Jahrhundert fortsetzte. Das vorliegende, in einem hervorragenden Zustand erhaltene Gemälde ist das Pendant zu einem anderen Bild von Willem van Mieris, das eine weitere Szene aus der Josephsgeschichte (Genesis 30-50) darstellt. Es handelt sich um „Joseph und Potiphars Frau“, ein 1694 datiertes Bild, das 2007 in New York versteigert wurde (Sotheby's, 26.01.2007, Lot 436, \$72.000).

Van Mieris fertigte von beiden Kompositionen auch kleinformatige Versionen in Aquarell auf Pergament an, die 2001 von Bob Haboldt angeboten wurden: „Joseph und Potiphars Frau“ befindet sich heute in der Pierpont Morgan Library & Museum in New York, das zweite Blatt offensichtlich in einer privaten Sammlung. Eine weitere, ebenfalls in Öl ausgeführte Fassung von „Joseph und Potiphars Frau“ von Willem van Mieris gemalt, gehört zu den Beständen der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe.

Das vorliegende Gemälde stammt wahrscheinlich ebenfalls aus der Mitte der 1690er Jahre. Es zeichnet sich durch die ausgeprägte Ruhe und Statik aus, die von der zentralen Figur des Joseph in klassischer Rhetoren-Pose ausgeht. Das Gegenstück „Joseph und Potiphars Frau“ hingegen ist von Bewegung und Aktion durchdrungen.

Wir danken Dr. Albert Elen für seine wertvollen Anmerkungen zu diesem Werk.

Willem van Mieris of Leiden is considered one of the most talented representatives of "Fijnschilder" (fine painter) painting, one of the artistic movements of the Dutch Golden Age that continued into the 18th century. The present painting, which is in excellent condition, is the counterpart of another work by Willem van Mieris depicting another scene from the Joseph story (Genesis 30-50), namely "Joseph and Potiphar's Wife", a painting dated 1694, which was sold at auction in New York in 2007 (Sotheby's, 26.01.2007, lot 436, \$72,000).

Van Mieris also made small-format versions of both compositions in watercolor on parchment, which were offered by Bob Haboldt in 2001: "Joseph and Potiphar's Wife" is now in the Pierpont Morgan Library & Museum in New York, the second sheet apparently in a private collection. A further version of "Joseph and Potiphar's Wife" by Willem van Mieris, also executed in oil, is part of the holdings of the Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe.

The present painting probably also dates from the mid-1690s. It is defined by the stauisque calm emanating from the central figure of Joseph in the classic rhetorical pose. The counterpart, "Joseph and Potiphar's Wife," on the other hand, is characterised by movement and action.

We would like to thank Dr. Albert Elen for his valuable support in cataloguing this work.

Abb. 1/Ill. 1:
Willem van Mieris, Joseph und das Weib des
Potiphar/Joseph and Potiphar's Wife, 1679
© Staatliche Kunsthalle Karlsruhe





MAGNUS ROMMEL

1678 – 1735

2083 ZWEI STILLEBEN MIT WEIN-
UND BIERGLAS, AUSTERN UND
RÄUCHERWERK

Beide signiert und datiert unten rechts:
Rommel 1731

Gouache auf Papier, auf Pappe montiert.
Jeweils 20 x 15 cm

Unter Glas gerahmt.

*TWO STILL LIVES WITH WINE
AND BEER GLASSES, OYSTERS AND
SMOKING UTENSILS*

*Both signed and dated lower right:
Rommel 1731*

*Gouache on paper, mounted on card.
Each 20 x 15 cm*

Framed under glass.

€ 14 000 – 18 000



Provenienz *Provenance*

Stockholms Auktionsverk, 25.11.1997, Lot
1076. – Rafael Valls, London. – Süddeut-
sche Privatsammlung

Literatur *Literature*

Zu dem Künstler siehe B. Magnusson:
Svenska teckningar 1600-talet, in: Årsbok
för Svenska statens konstsamlingar 27,
1980, S. 106-107.

Nur sehr wenig ist über diesen begabten, wohl aus Schweden stammen-
den Künstler überliefert. Auf dem Auktionsmarkt sind von ihm vor allem
Zeichnungen aufgetaucht, insbesondere Ansichten nordischer Städte. Die
beiden hier vorliegenden signierten und datierten Gouachen können zu
dem Besten gezählt werden, was von seiner Hand überliefert ist.

*Very little is known about this talented artist, who is thought to have come
from Sweden. Drawings by him have appeared on the auction market, espe-
cially views of Nordic cities. The two signed and dated gouaches presented
here can be counted among the best that have survived from his hand.*

**CARLE (CHARLES ANDRÉ)
VAN LOO**

1705 Nizza – 1765 Paris

**CARLE (CHARLES ANDRÉ)
VAN LOO**

1705 Nice – 1765 Paris

2084 BILDNIS EINER DAME,
VERMUTLICH DER MARÉCHALE
DE LÉVIS

Öl auf Leinwand. 55 x 45 cm

In einem schönen Louis XVI. Rahmen.

*PORTRAIT OF A LADY,
PRESUMABLY THE MARÉCHALE
DE LÉVIS*

Oil on canvas. 55 x 45 cm

In a fine Louis XVI frame.

Provenienz *Provenance*

Baron de Schwiter, Auktion Paris

3.05.1886, Nr. 24. – Dort von Léon

Michel-Lévi erworben. – Auktion Léon

Michel-Lévi, Galerie Georges Petit, Paris

17.-18.06.1925, Nr. 157. – Seidem in der
Sammlung des Baron de Vaxelaere. – Hier

vom jetzigen Besitzer erworben.

€ 20 000 – 25 000

Carle van Loo, der Maler dieses Bildes, gehörte einer verzweigten französischen Künstlerfamilie holländischen Ursprungs an. Sein Großvater Jakob van Loo war in Amsterdam Zeitgenosse und Kollege u. a. von Rembrandt, Franz Hals oder Bartholomäus van der Helst. Er floh 1660 aus der Stadt, nachdem er während eines Streits in einem Gasthaus einen Mann tödlich verletzt hatte. Er wurde daraufhin in Abwesenheit zum Tode verurteilt und konnte nie mehr in die Niederlande zurückkehren. Er ließ sich in Paris nieder, wo er 1663 in die Académie de peinture et de sculpture aufgenommen wurde. Jakob van Loo starb dort 1670, drei Jahre nachdem die gesamte Familie die französische Staatsbürgerschaft erhalten hatte. Seine Söhne und Enkel wurden allesamt vielbeschäftigte und erfolgreiche Maler. Darunter ragen vor allem Carle und sein älterer Bruder Jean Baptiste hervor. Beide wurden gefragte Porträtmaler am französischen Hof.

Bei der Dame auf unserem Porträt soll es sich laut der alten Kataloge um die Gattin des Marschalls Gaston Pierre Charles de Lévis handeln. Nach dem Tode seiner ersten Frau heiratete dieser in den ersten Januartagen 1739 die Prinzessin de Beauvau-Craon, um die es sich wohl in unserem Porträt handeln dürfte, denn erst in diesem Jahr wurde de Lévis zum Marschall ernannt. Im Österreichischen Erbfolgekrieg nahm er danach an allen Kämpfen teil, einschließlich des Böhmen-Feldzugs (1742), der Belagerung von Montalban (1744) oder der Schlacht bei Lauffeldt (1747).

Carlo van Loo, the painter of this work, belonged to a wide branching family of artists of Dutch origin working in France. His grandfather, Jakob van Loo, was a contemporary and colleague in Amsterdam of Rembrandt, Frans Hals and Bartholomäus van der Helst, among many others. He fled the city in 1660 after fatally wounding a man during an argument at a tavern. He was sentenced to death in absentia and was never able to return to the Netherlands. He settled in Paris, where he was admitted to the Académie de peinture et de sculpture in 1663. Jakob van Loo died there in 1670, three years after the entire family received French citizenship. His sons and grandsons all became popular and successful painters. Carle and his older brother Jean Baptiste particularly stand out. Both became sought-after portraitists at the French court.

According to the old catalogues, the lady in our portrait is purported to be the wife of Marshal Gaston Pierre Charles de Lévis. He married the Princess de Beauvau-Craon, who is presumably the woman depicted here, in the first days of January 1739 following the death of his first wife. Lévis was appointed marshal in the same year. He participated in every battle of the War of the Austrian Succession, including the Bohemia campaign (1742), the siege of Montalban (1744) and the Battle of Lauffeldt (1747).



**CHRISTIAN GEORG
SCHÜTZ D. Ä.**

1718 Flörsheim – 1791 Frankfurt/Main

**CHRISTIAN GEORG SCHÜTZ
THE ELDER**

1718 Flörsheim – 1791 Frankfurt/Main

№2085 ANSICHT VON FRANKFURT

Signiert und datiert unten Mitte (auf der Tonne): Schütz. F / 1754

Öl auf Leinwand (doubliert). 51 x 119,5 cm

A VIEW OF FRANKFURT

Signed and dated lower centre (on the barrel): Schütz. F / 1754

Oil on canvas (relined).

Provenienz *Provenance*

Sotheby's Paris, 21.06.2012, Lot 14. –
Englischer Privatbesitz.

€ 65 000 – 75 000



Bekannt wurde der Maler Christian Georg Schütz d. Ä. insbesondere durch seine Landschaftsbilder mit ländlicher Staffage, zumeist idealisierte Rheinansichten, wie sie vor ihm vor allem der Niederländer Hermann Saftleven gemalt hatte. Seltener in seinem Oeuvre sind großformatige Stadtansichten wie diese ebenso detailgetreue wie auch atmosphärisch so reizvolle Ansicht von Frankfurt, der Stadt, in der Schütz zeitlebens gelebt und gewirkt hat. Schütz breitet hier ein Panorama der Stadt aus, auf dem beide Seiten des Mains gezeigt werden. Im Vordergrund ist die alte Steinbrücke zu sehen, auf der sich reges Stadtleben abspielt und die das rechte Flussufer mit Sachsenhausen verbindet. Zweifellos dürften die Werke des Venezianers Bernardo Bellotto, der seit 1747 in Dresden arbeitete und deren Ruhm sehr verbreitet war, ein Vorbild für die vorliegende Arbeit gewesen sein. Die meisten vergleichbaren Stadtansichten von Schütz befinden sich im Historischen Museum der Stadt Frankfurt. Auf dem Kunstmarkt tauchen sie daher sehr selten auf.

The painter Christian Georg Schütz the Elder became known in particular for his landscapes with rural figures, mostly idealised views of the Rhine, as painted before him by the Dutchman Hermann Saftleven. Rarer in his oeuvre are large-format city views such as this view of Frankfurt, the city in which Schütz lived and worked throughout his life, which is as detailed as it is atmospherically charming. Schütz spreads out a panorama of the city, showing both sides of the Main river. Lively scenes take place on the old stone bridge in the foreground, which connects the right bank of the river with Sachsenhausen. No doubt the works of the Venetian Bernardo Bellotto, who worked in Dresden as of 1747 and whose fame was very widespread, served as a model for the present work. Most of Schütz's comparable city views are housed in the Historical Museum of the City of Frankfurt, and they therefore appear very rarely on the art market.



DEUTSCHER MEISTER

um 1760/1770

GERMAN SCHOOL

around 1760/1770

2086 PORTRÄT EINES FARBIGEN HÖFLINGS

Öl auf Leinwand (doubliert). 77 x 57,5 cm

PORTRAIT OF A COLOURED COURTIER

Oil on canvas (relined). 77 x 57,5 cm

Provenienz *Provenance*

Süddeutsche Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Le Musée Sentimentale De Prusse: Aus grosser Zeit! Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH im Berlinmuseum, 16. August – 15. November 1981, S. 158 mit Abb. (als Antoine Pesne, „Mohrenknabe“).

€ 12 000 – 16 000

In selbstbewusster Haltung blickt der farbige junge Mann auf den Betrachter. Er trägt einen gelben, an den Ärmeln mit Zierknöpfen besetzten Rock, darunter ein blaue Weste mit silberner Bordüre. Die rechte Hand hat er auf einen vor ihm platzierten Hut gestützt. Dieser ist ebenfalls mit Zierknöpfen versehen und Teil seiner Livrée. Bei dem unbekanntem Mann handelt es sich wahrscheinlich um einen Diener (siehe Ausstellungskatalog „Le Musée Sentimentale De Prusse“, 1981, S. 158). Er muss bei seiner Herrschaft ein besonderes Ansehen genossen haben, denn das Einzelporträt eines Farbigen kommt im 18. Jahrhundert selten vor. Farbige wurden in der Zeit des Ancien Régime gerne als schmückendes exotisches Beiwerk dargestellt, beispielsweise in der Rolle als Mundschenk ihres Herren oder ihrer Herrin. Das Bild zeugt somit von der aufgeklärte Haltung des unbekanntem Auftraggebers, der wohl am sächsischen Hof zu suchen ist.

Die ursprüngliche Zuschreibung an den friederizianischen Hofmaler Antoine Pesne (1683-1757) kann Prof. Börsch-Supan nicht bestätigen (schriftliche Mitteilung vom 21. September 2023). Der geschnitzte Rahmen aus der Zeit ist aber wahrscheinlich preußisch (vgl. z. B. einen friederizianischen Rahmen abgebildet in Serge Roche: *Cadres français et étrangers du XVe siècle au XVIIIe siècle*, Paris, 1931, Tafel 99).

The young man looks out towards the viewer in a confident pose. He wears a yellow jacket with decorative buttons on the sleeves, and beneath it a blue vest with a silver border. He rests his right hand on a hat placed in front of him. This is also embellished with decorative buttons and forms part of his livery. The unknown man is probably a servant (see exhibition catalogue “Le Musée Sentimentale de Prusse”, 1981, p. 158). He must have enjoyed the particular favour of his patron, because individual portraits of people of colour were rare in the 18th century. During the Ancien Régime period, they were often portrayed as decorative, exotic accessories, for example in the role of cupbearer for their master or mistress. The picture thus bears witness to the enlightened attitude of the unknown patron, who was probably a member of the Saxon court.

*Prof. Börsch-Supan cannot confirm the original attribution to the Frederician court painter Antoine Pesne (1683-1757) (as stated in written correspondence dated September 21st, 2023). However, the carved, period frame is probably Prussian (compare, for example, a Frederician frame, shown in: Serge Roche: *Cadres français et étrangers du XVe siècle au XVIIIe siècle*, Paris, 1931, plate 99).*





HOLLÄNDISCHER MEISTER
des frühen 18. Jahrhunderts

DUTCH SCHOOL
early 18th century

2087 **JUNGER MANN MIT FLÖTE
UND NOTENBLATT**
Öl auf Leinwand (doubliert). 38,5 x 31,5 cm

***YOUNG MAN WITH A FLUTE AND
SONG SHEET***

Oil on canvas (relined). 38,5 x 31,5 cm

€ 10 000 – 12 000

Flöte und Notenblatt lassen vermuten, dass es sich bei dem jungen Mann in einem dunkelblauem Morgenmantel und einem weit offenstehenden weißen Hemd um einen Musiker oder Komponisten handelt. Er sitzt in einem kostbar eingerichteten Interieur mit einer violetten Draperie, einem Globus und einem orientalischen Teppich. Durch das Fenster fällt der Blick auf eine südliche Landschaft mit einem Obelisk und einer mit Statuen besetzten, konkav einschwingenden Architektur. So könnte es sich bei unserem nachdenklich blickenden jungen Mann um eine Musikus auf seiner Studienreise in Italien handeln.

The flute and sheet music suggest that this young man in a dark blue house coat and open white shirt is a musician or composer. He is sitting in a sumptuously furnished interior with a purple curtain, a globe and an oriental carpet. The window offers a view of a southern landscape with an obelisk and curving edifice decorated with statues. This backdrop suggests that the pensive-looking young man could be a musician on a study trip in Italy.



FRANZÖSISCHER MEISTER
um 1770

FRENCH SCHOOL
circa 1770

2088 **DIE JUNGEN TRAUBENLESER**
Öl auf Leinwand (doubliert). 76,5 x 65 cm

THE YOUNG GRAPE PICKERS
Oil on canvas (relined). 76,5 x 65 cm

Provenienz *Provenance*
Galerie Georges Giroux, Brüssel (Klebeetikett verso). – Alte belgische Privatsammlung.

€ 10 000 – 15 000

Die bezaubernde Darstellung eines jungen Mädchens und eines Jungen steht ganz im Zeichen des französischen Rokoko und erinnert an vergleichbare Werke des François Boucher (1703-1770).

This charming depiction of a young girl and a boy is entirely in the tradition of the French Rococo and is highly reminiscent of comparable works by François Boucher (1703-1770).

**JOHANN HEINRICH
TISCHBEIN D. Ä.**

1722 Haina – 1789 Kassel

2089 PORTRAIT JOHANN JACOB
VON UCKERMANN II

Öl auf Leinwand. 160 x 117 cm

*PORTRAIT JOHANN JACOB
VON UCKERMANN II*

Oil on canvas. 160 x 117 cm

Provenienz *Provenance*

Süddeutsche Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Wir danken Dr. Marianne Heinz, Kassel, die das Gemälde im Original gesehen hat, für die Bestätigung der Eigenhändigkeit und den folgenden Katalogtext.

„Das Gemälde ist unbeschnitten und nicht doubliert, der Spannrahmen vermutlich noch original. Entstanden um 1770. Das Dreiviertelportrait zeigt Johann Jacob von Uckermann II (1718 Wahnfried – 1781 Hannover) enface in Justeaucorps mit passender Weste aus blauem Samt mit üppigen, silberfarbenen Stickereien in einer für Tischbein d. Ä. bekannten Interieur-Szenerie: darin stützt er seine Linke auf einen Fauteuil mit prächtiger, zinnoberroten Polsterung, die Rechte weist auf ein Skizzenblatt auf dem seitlichen Schreibtisch neben ihm. Darauf ist vor einer Gruppe von Büchern das für die Zeit übliche Schreibgerät mit Tintenfass, Feder, Streusandbüchse und Tischglocke abgestellt. Ein bauschiger roter Vorhang schließt die Komposition zur linken Seite hin ab. Der Hintergrund bleibt auch hier – wie in zahlreichen Portraits Tischbein d. Ä. – ohne besondere Kennzeichnung oder Ausstattung. So schafft der Maler mit der frei gelassenen Fläche der ungestalteten Rückwand genügend Raum für das wirkungsvoll beleuchtete und fein gemalte Portrait des Dargestellten.“

Da jegliche Orden oder vergleichbare Accessoires, die Auskunft zur Person geben könnten, fehlen, kann allein durch die Beschriftung der Buchrücken der Dargestellte genau identifiziert werden. Der Rücken des mittleren Buches ist bezeichnet: „HOCHFURTL / HESS:POSTOR / 1763“. Dies führt zu dem Dargestellten Johann Jacob Uckermann (II), Sohn des Johann Jacob Uckermann I (1682–1749), der wie sein Vater Kaufmann und Bürgermeister von Wanfried war. Er kam mit dem Siebenjährigen Krieg als Truppenlieferant zu Reichtum. Seit 1763 leitete er als Kommerzienrat und Generalpostintendant Aufbau und Betreibung des hessischen Postwesens. 1766 wurde er Geheimer Kriegsrat, 1769 geadelt und 1770 in den Reichsfreiherrnstand erhoben. Durch seine Heirat 1761 in zweiter Ehe mit Johanna Christiane Meyer (1742–1827) gelangte er in den Besitz von Schloss Bendeleben in Thüringen und Schlosses Weesenstein in Sachsen. (Die Angaben zur Familie Uckermann sind der Publikation von Hendrik Bärnighausen: Das „Museum“ des Freiherrn Johann Jacob von Uckermann und seine Übernahme durch die Universität Leipzig, in: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Jahrbuch 13, Dresden 2005, entnommen, hier besonders S. 129. Darin ist auch ein Familiengemälde von Uckermann abgebildet (S. 128), welches die Identität des Dargestellten zusätzlich bestätigt.)“

For the English translation see the online catalogue.



**JEAN-BAPTISTE
PERRONNEAU**

1715 Paris – 1783 Amsterdam

2090 BILDNIS EINES MANNES
IN BLAUER SAMTJACKE,
MIT WEISSER KRAWATTE UND
SPITZEN-JABOT

Signiert und datiert oben rechts:

J B Perroneau / 1770

Pastell auf Papier. 81 x 65 cm

*PORTRAIT OF A MAN IN
A BLUE VELVET JACKET WITH
A WHITE TIE AND LACE JABOT*

Signed and dated upper right:

J B Perroneau / 1770

Chalk pastel on paper. 81 x 65 cm

Provenienz *Provenance*

Drouot, Chevalier, Férial, Paris, 27. April
1891, Lot 71. – Galliera, Paris, 15. März 1973,
Lot C, mit Abb. – George V, Ader, Picard,
Tajan, Paris, 17. Juni 1980, Lot 7, mit Abb.
(Fr. 30.000). – Belgische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Dominique d'Arnould: Jean-Baptiste
Perronneau: un portraitiste dans l'Europe
des lumières, Paris 2014, Nr. 330 Pa,
mit Abb. – Neil Jeffares: Dictionary of
pastelists before 1800, online edition,
Jean-Baptiste Perronneau, Part V –
unidentified sitters, Nr. 1582.183.

€ 15 000 – 25 000

Perronneau gilt als einer der besten französischen Pastellmaler des 18. Jahrhunderts. Dieses elegante Porträt eines Mannes in blauem Samtrock ist ein schönes Beispiel für Perroneaus künstlerische Errungenschaften. Signiert und datiert 1770, ist die Identität des Dargestellten bis heute nicht geklärt.

Neil Jeffares hat in seinem Wörterbuch der Pastellisten die bahnbrechenden Leistungen des Künstlers als Kolorist treffend beschrieben, indem er „außergewöhnliche Harmonien erzielte“, z. B. „Granate und Veilchen auf gelbem Grund oder die charakteristischen grünen Striche, die Schatten auf Fleisch suggerieren (die er normalerweise in einem überwiegend gelben Ton darstellt), was den dekonstruktivistischen Ansatz von Chardin und sogar der Impressionisten vorwegnimmt.“ Wie Neil Jeffares bemerkt hat: „Perroneaus Überlegenheit als Kolorist wird heute weithin anerkannt“, und die fein ausbalancierten Tonalitäten in diesem Porträt zeigen perfekt das Genie des Künstlers, mit dem Medium Pastell meisterhafte Farbtöne zu schaffen. (N. Jeffares, Dictionary of pastelists before 1800, Online-Ausgabe, unter Perronneau, Essay, S. 3f.).

Perronneau is regarded as one of the leading French pastelists of the 18th century. This elegant portrait of a man wearing a blue velvet coat is a fine example of Perroneau's artistic achievements of this period. Signed and dated 1770, the sitter's identity remains uncertain today.

Neil Jeffares, in his dictionary of pastelists, has aptly described the artist's ground-breaking achievements as a colorist in: "...obtaining extraordinary harmonies", e. g. "garnets and violets against yellow grounds, or the characteristic green strokes to suggest shadows on flesh (which he usually depicts in a predominantly yellow tonality), anticipating the deconstructionist approach of Chardin and even of the impressionists." As Neil Jeffares has observed, "Perronneau's superiority as a colorist is now widely acknowledged" and the finely balanced tonalities at play in this portrait perfectly showcase the artist's genius in creating masterful hues with the medium of pastel. (N. Jeffares, Dictionary of pastelists before 1800, online edition, under Perronneau, Essay, p. 3-4).





LIMOGES

um 1200

2091 **CORPUS CHRISTI.** Bronze, gegossen, graviert, punziert, alt patiniert. Geringfügige Reste von Email. Darstellung des bekrönten Gekreuzigten im Viernageltypus mit horizontal ausgestreckten Armen.

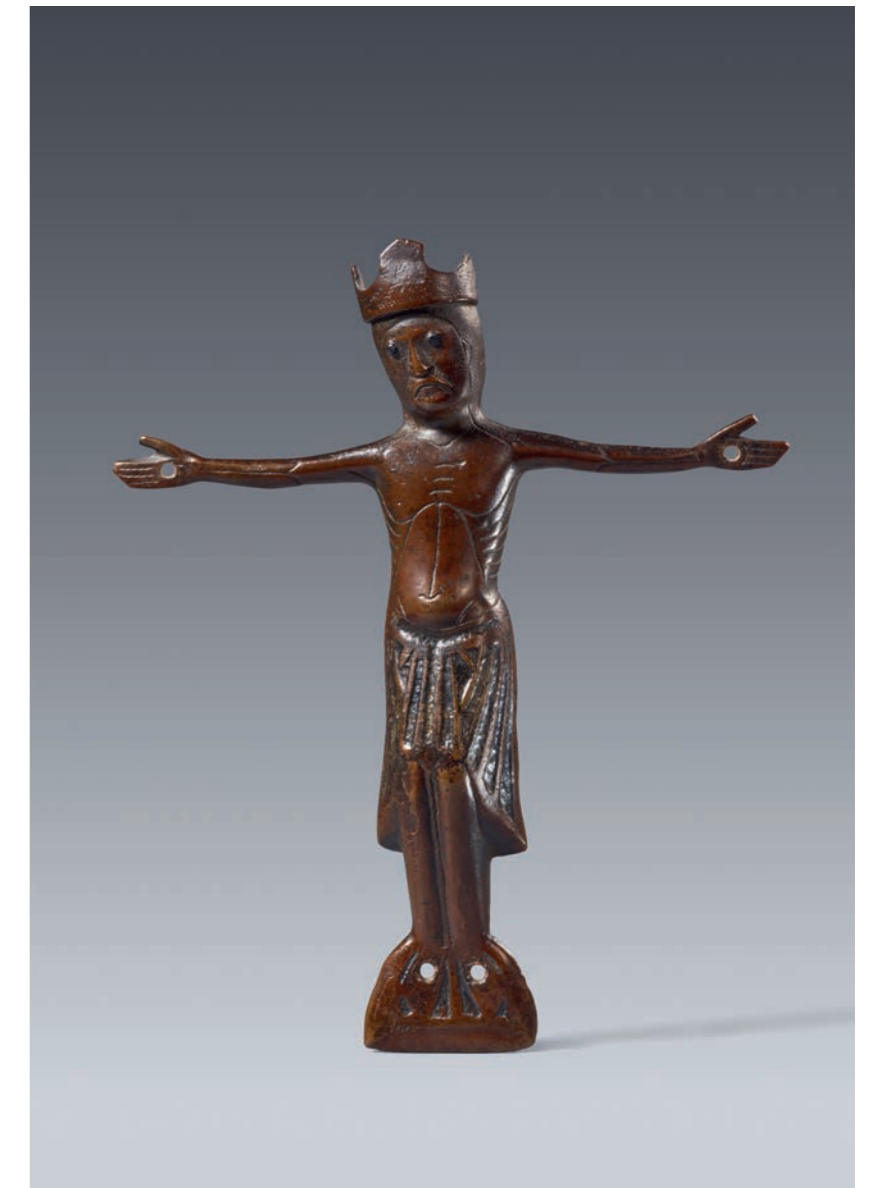
Geringfügige Bestoßungen mit kleinem Verlust an der Krone. Höhe 17,5 cm, Armspanne 15 cm

Provenienz *Provenance*
Belgische Sammlung.

A Limoges enamelled bronze Corpus Christi, around 1200. Cast and engraved bronze with old patina and minimal remains of enamel. Depicting the crowned figure of Christ crucified with four nails, with His arms horizontally outstretched.

Minimal dents with losses to the crown. Height 17.5 cm, width of arms 15 cm

€ 2 000 – 2 500



NORDDEUTSCH

um 1200

2092 **AQUAMANILE.** Bronze, gegossen, graviert, ziseliert, Reste der Vergoldung. Das im Wachsauerschmelzverfahren gegossene hohle und sehr dünnwandige Gießgefäß in der Gestalt eines Löwen diente ehemals zur liturgischen Handwaschung des Priesters während der Messfeier.

In seiner Gestaltung kann unser Aquamanile mit einer Gruppe von elf weiteren Löwen-Aquamanilen verglichen werden, die nach den Forschungen von Otto von Falke und Erich Meyer (op. cit.) in den Jahren um 1200 in einer norddeutschen Werkstatt, vermutlich in Lübeck, entstanden sind und die heute allesamt in verschiedenen Museen aufbewahrt werden, unter anderen im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, im Britischen Museum in London, im Nationalmuseum in Kopenhagen und im Domschatz in Aachen.

Die Röntgenfluoreszenzanalyse unseres stets in Privatbesitz befindlichen Löwen aus dem Jahr 2021 erbrachte zum einen in der Tat das Ergebnis, dass in der Legierung seiner Bronze aus Kupfer, Zinn und Blei keine Indizien auf eine nachmittelalterliche Entstehung zu finden sind. Zum anderen und darüber hinaus entspricht die Legierung in ihren Anteilen der verschiedenen Metalle beinahe identisch der Legierung des Löwen-Aquamaniles aus der von Falke und Meyer zusammengestellten Werkstattgruppe, das in Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum (Inv. Nr. KG 491) aufbewahrt wird (vgl. Otto Werner: Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge. Teil IV, Berlin 1981, S. 186, Analyse Nr. 238).

Kleine Ausbrüche auf dem Rücken, dort kleine rechteckige zeitgenössische Ergänzung. Größere ovale zeitgenössische Ergänzung auf der Unterseite des Körpers. Verschluss auf der Oberseite des Kopfes nicht erhalten, vermutlich dort kleine Ergänzung am Rand der Öffnung. Bereibungen der Oberfläche, geringfügige Bestoßungen. 18,5 x 9 x 21 cm

€ 80 000 – 100 000

Gutachten *Certificate*

Artemis Testing Lab, Louisville (USA)
15.12.2021 (X-RAY Fluorescence Report).
– Afterlight Inc., 23.11.2022 (3D-CT Scan).

Provenienz *Provenance*

Sammlung Captain Herbert Willaume Murray (1870-1931), London. – Deren Versteigerung Christie's, London, 1.12.1908, Lot 43. – Dort erworben vom Kunsthandel Samuel Willson & Son, Strand, London. – Arnold Broomhall Willson (1871-1961), London. – Aus dessen Erbe erworben von Frederick Bucher (1886-1971), Rhode Island, New York. – Als Erbe an seine Tochter Frederica Bucher Morrow Parreno (1915-1998), Rhode Island, New York. – 1998 aus deren Erbe erworben vom heutigen Eigentümer.

Literatur *Literature*

Zu den vergleichbaren Aquamanilen siehe Otto von Falke, Erich Meyer: Romanische Leuchter und Gefäße. Giessgefäße der Gotik, Berlin 1935, S. 60-61 u. 110, Nr. 361-371, Taf. 149-151, Abb. 337-340 u. 343-349.



For the English text see the following page.

A North German bronze aquamanile, around 1200. Cast, engraved, and chased bronze with remnants of gilding. This hollow, thin-walled vessel in the form of a lion was made using lost-wax casting technique and originally served in the liturgical washing of the priest's hands during Mass.

The design of the aquamanile allows it to be grouped together with a series of eleven further lion aquamaniles which the research of Otto von Falke and Erich Meyer (op. cit.) has dated to the time around 1200 and assigned to a north German workshop, most likely in Lübeck. Today, the pieces are housed in various museums, the majority in the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg, the British Museum in London, the National Museum in Copenhagen and the Aachen Cathedral Treasury.

*X-ray fluorescence analysis carried out in 2021 has shown that this lion, which comes from private ownership, is made from an alloy of bronze, copper, tin and lead and shows no indication being created in the post-Medieval period. The amounts of the various metals used in the alloy also correspond to that of another lion aquamanile from the group of works compiled by Falke and Meyer now housed in the Germanisches Nationalmuseum (inv. no. KG 491, cf. Otto Werner: *Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge. Part IV, Berlin 1981, p. 186, analysis no. 238*).*

Minor breakages to the back, with small rectangular repairs of the period. A large oval addition to the underside of the body, also of the period. The cap on the upper part of the head lacking, there presumably a small addition to the rim of the opening. Surface abrasions and minor dents. 18.5 x 9 x 21 cm.



LOTHRINGEN

2. Viertel 14. Jahrhundert

2093 **MADONNA MIT KIND.** Kalkstein, vollrund bearbeitet. Geringfügigste Reste einer farbigen Fassung. Stehende Ganzfigur der Muttergottes, die das Jesuskind mit ihrer linken Hand über der vorgeschobenen Hüfte hält. Maria trägt eine Krone über ihrem Kopftuch; mit ihrer verlorenen rechten Hand dürfte sie ehemals ein Zepter umfasst haben. Das Kind ist nur fragmentarisch erhalten, es fehlen Schultern, Kopf und rechte Hand sowie die linke Hand, in der Jesus ehemals einen Vogel gehalten hat. Auch im Vergleich mit den 2006 in Saarbrücken ausgestellten lothringischen Skulpturen, besonders mit der "Madonna mit Kind" aus dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe (Inv. Nr. V 19591), lässt sich die Skulptur in das 2. Viertel des 14. Jahrhunderts datieren.

Nase der Maria ergänzt, querlaufender gekitteter Riss durch Schulter und Hals. Bestoßungen. Höhe 66 cm

Provenienz *Provenance*

489. Lempertz-Auktion, Köln, 17.-19.11.1966, Lot 590, Taf. 70. – Deutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Zu den vergleichbaren Skulpturen siehe Ausst. Kat. „Lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts“, hg. v. Ralph Melcher, Saarlandmuseum – Museum in der Schloßkirche, Saarbrücken 2006, bes. S. 60-61, Kat. Nr. 10 mit Abb.

€ 25 000 – 30 000

A limestone figure of the Virgin and Child, Lorraine, second quarter 14th century. Carved in the round. With minimal remains of former polychromy. Standing figure of the Virgin carrying Christ in Her left arm over Her extended hip. The Virgin wears a crown over a veil, and presumably would have held a sceptre in Her now lost right hand. The figure of the Child has only survived in a fragmentary state. He lacks shoulders, head, right hand, and left hand, in which He originally held a bird. Comparison with other sculptures from Lorraine exhibited in Saarbrücken in 2006, especially the "Virgin and Child" from the Badisches Landesmuseum Karlsruhe (inv. no. V 19591), allow the piece to be dated to the second quarter 14th century.

The Virgin's nose replaced, a filled diagonal crack through the shoulder and neck. Wear throughout. Height 66 cm



SACHSEN

um 1270/1280

2094 **STEHENDER APOSTEL.** Holz, vollrond geschnitzt, auf der Rückseite nur cursorisch durchgearbeitet. Reste einer älteren farbigen Fassung. Auf strenge Vorderansicht gestaltete Darstellung eines Apostels mit Buch und scheibenförmigem Nimbus. Vermutlich aus einer Apostelfolge eines vielfigurigen Schnitzaltars stammend.

Rechte Hand und Teile des Nimbus verloren. Verluste durch Wurmfraß auf der Rückseite. Bestoßungen. Auf hölzernen Sockel montiert. Höhe 29,5 cm (ohne Sockel)

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Hubert Wilm, München. – Deren Versteigerung in der 435. Lempertz-Auktion, Köln 3.12.1952, Lot 30. – Durch Erbfolge an den heutigen Besitzer.

Ausstellungen *Exhibitions*

Nürnberg 1924 (als Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum).

Literatur *Literature*

J. Baum: Die Skulpturensammlung Hubert Wilm. In: Cicerone, 1927, S. 751ff., Abb. 4. – J. Baum, A. Feulner: Sammlung Hubert Wilm (Ausstellung im Kunstverein München), 1931, Nr. 7.

A Saxon carved wood figure of an Apostle, around 1270/1280. Carved in the round, the reverse only summarily worked. With remnants of older polychromy. A frontal depiction of a standing Apostle with a halo holding a book. Presumably one figure from a series of Apostles on a carved altarpiece.

The right hand and parts of the halo lost. Losses due to insect damage on the reverse. Wear throughout. Mounted on a wooden plinth. Height 29.5 cm (without plinth)

€ 3 000 – 4 000



WOHL ITALIEN

14. Jahrhundert

2095 **KRUZIFIX.** Kupfer, gewalzt, graviert, ziseliert, Corpus und INRI-Tafel gegossen, vergoldet. Das kleinformatige Aufsteckkreuz mit vorgeheftetem Corpus Christi zeigt auf seiner Rückseite in der Kreuzmitte das Lamm Christi zwischen vegetabilischem Rankenwerk.

Verlust am oberen Abschluss, Bestoßungen, Bereibungen. Höhe 21,5 cm, Breite 14 cm

Provenienz *Provenance*

Belgische Sammlung.

A copper Crucifix, presumably 14th century Italy. Rolled and engraved copper with cast copper Corpus and INRI plaque and gilding. A small ceremonial cross with the separately attached figure of Christ to the front and the lamb of God amid tendrils to the reverse.

A loss to the upper terminal, dents and abrasions. Height 21.5 cm, width 14 cm

€ 1 000 – 1 200



PARIS

14. Jahrhundert

‡ 2096 **ELFENBEINRELIEF MIT VERKÜNDIGUNG UND HEILIGEN.**

Elfenbein, durchbrochen geschnitzt. Mit Resten der originalen farbigen Fassung. Das überfein gearbeitete Relief zeigt zur Linken die Verkündigung an Maria, zur Rechten die Heiligen Michael und Johannes den Täufer. Die Figuren sind in eine detailliert ausgeführte reiche Rahmung eingefügt, die in ihren Formen der zeitgenössischen hochgotischen Architektur entspricht.

Nur geringfügigste Bestoßungen.
9,7 x 8,5 cm

Gutachten *Certificate*

Vermarktungsgenehmigung für den EU-Binnenmarkt vorhanden.

Provenienz *Provenance*

Italienische Kunstkammersammlung.

A 14th century Parisian carved ivory relief. Pierved ivory relief. With remnants of original polychromy. A finely rendered relief depicting the Annunciation to Mary on the left and St. Michael and John the Baptist on the right. The figures are placed within detailed ornamental surrounds based on contemporary architecture of the High Gothic period.

With very minor wear. 9.7 x 8.5 cm

€ 27 000 – 30 000





WOHL MAASLAND

14.-15. Jahrhundert

2097 **ADLER.** Bronze, gegossen, graviert, Ansichtsseite des Adlers mit späterer(?) Vergoldung. Kleinfigurige Darstellung eines Adlers mit ausgebreiteten Schwingen. In der Art eines Adlerpultes gestaltet, sind auf dem Rücken zwei Bohrungen vorhanden, die vielleicht zur Anbringung eines kleinen Pultes gedient haben könnten.

Rechte Klaue des Adlers verloren, kleiner Ausbruch auf der Unterseite. Vermutlich nachträglich auf einen konischen Bronzsockel aufgelötet. Höhe 12,5 cm (mit Sockel)

Provenienz *Provenance*
Belgische Sammlung.

A bronze eagle, presumably Meuse region, 14th-15th century. Cast and engraved bronze, the front of the eagle with presumably later gilding. Small model of an eagle with outstretched wings, designed in a similar manner to a lectern. With drilled holes on the back, presumably for a small book stand.

The eagle's right talon lost, a small breakage to the underside. Presumably later attached to a tapering bronze plinth. Height 12.5 cm (with socle)

€ 2 000 – 2 500

FRANKREICH

um 1400

2098 **FRAGMENT EINES CORPUS CHRISTI.** Alabaster, vollrund bearbeitet. Der qualitätvolle Corpus ist nur fragmentarisch erhalten, es fehlen die ehemals angedübelten Arme sowie der untere Teil des Corpus vom Nabel abwärts. In der Sammlung Wilm ist der Corpus in den Umkreis von Claus Sluter gesetzt worden.

Nasenspitze bestoßen, ehemals abgebrochener Kopf wieder angefügt. Mit rückseitiger Schraube auf einem Plexiglasständer montiert. Höhe 12,5 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Hubert Wilm, München. – Deren Versteigerung in der 435. Lempertz-Auktion, Köln 3.12.1952, Lot 41. – Durch Erbfolge an den heutigen Besitzer.

A fragmentary French carved alabaster Corpus Christi, around 1400. Carved in the round. This finely carved figure of Christ is only preserved in a fragmentary state and is lacking the separately attached arms and the lower part of the body from the navel downwards. The figure was ascribed to the circle of Claus Sluter in the Wilm Collection.

The tip of the nose chipped, the head reattached. Mounted to a plexiglass stand with a screw on the reverse. Height 12.5 cm

€ 2 000 – 3 000



DEUTSCH

14.-15. Jahrhundert

2099 **HEILIGER BISCHOF.** Kupfer, gewalzt, getrieben, graviert, ziseliert, vergoldet. Auf der Rückseite nicht durchgearbeitet mit Öffnung. Auf einer Konsole stehender auf Vorderansicht gestalteter Bischof mit Segensgestus; sein Stab hat sich nicht erhalten.

Teil der Rückseite der Mitra verloren. Bestoßungen. Höhe 18,5 cm

Provenienz *Provenance*
Italienische Kunstkammersammlung.

A German copper figure of a Bishop Saint, 14th-15th century. Rolled and wrought copper with engraved, chased and gilded decor. The reverse left unworked and with an opening. A figure of a bishop with his hand raised in blessing standing on a bracket, the staff lost.

Part of the reverse of the mitre lacking. Wear throughout. Height 18.5 cm

€ 3 000 – 4 000



WOHL DEUTSCH

15. Jahrhundert

2100 **SILBERKAPSEL.** Silber, gegossen, getrieben, graviert, ziseliert. Die aus zwei aufeinandersteckbaren Teilen bestehende Kapsel zeigt auf ihrer Vorderseite die Kreuzigung Christi und auf der Rückseite die Muttergottes mit Kind begleitet von zwei Engeln. Mit einer Aufhängeöse versehen könnte sie als Versehkapsel gedient haben.

Bereibungen, geringfügige Bestoßungen. Durchmesser 9,5 cm

Provenienz *Provenance*
Italienische Kunstkammersammlung.

A silver capsule, presumably German, 15th Century. Cast and engraved silver. Two-part capsule depicting the Crucifixion avers and the Virgin and Child with two angels revers. Fitted with a bail, the piece could have been used to hold the consecrated host.

With abrasions and minor dents. Diameter 9.5 cm

€ 3 500 – 4 000



ITALIEN

15. Jahrhundert

- ‡ 2101 **BÜSTE EINER FRAU.** Elfenbein, geschnitten, geringfügigste Reste einer wohl teilweisen farbigen Fassung. Sehr flaches Hochrelief mit einer fein ausgearbeiteten porträthafter Darstellung einer Frau, im Profil nach links gewandt.

Bräunliche Verfärbungen. Bereibungen, Bestoßungen der Kanten. Auf mit Samt bezogene Holzplatte mit Metallstiften montiert. Höhe 11,5 cm, Tiefe 0,3 cm

Gutachten *Certificate*
Vermarktungsgenehmigung für den EU-Binnenmarkt vorhanden.

Provenienz *Provenance*
Belgische Sammlung.

A 15th century Italian carved ivory bust of a woman. Carved ivory with minimal remains of former polychromy. Finely rendered bas-relief depiction of a woman in profile facing left with portrait-like features.

Brownish discolouration. Abrasions and dents to the edges. Mounted to a velvet covered wooden panel with metal pegs. Height 11.5 cm, depth 0.3 cm

€ 1 500 – 2 000



ITALIEN

15.-16. Jahrhundert

- 2102 **KUSSTAFEL.** Silber mit Niello, Bronze, gegossen, ziseliert, vergoldet. Die qualitätvolle Kusstafel in reicher architektonischer Rahmung in Renaissanceformen und mit ornamentalem Aufsatz zeigt in ihrer Darstellung die thronende Muttergottes als Maria Lactans, umgeben von musizierenden Engeln und verehrt von vier knienden Heiligen.

Geringfügige Bestoßungen.
15,3 x 9,3 x 5 cm (mit Handhabe)

Provenienz *Provenance*
Italienische Kunstkammersammlung.

An Italian silver pax, 15th/16th century. Silver niello; cast, chased and gilded bronze. Finely wrought pax panel in a richly ornamented architectural surround depicting the Virgin Mary as "Maria lactans" surrounded by angels making music and adored by four kneeling saints.

With minor wear. 15.3 x 9.3 x 5 cm (with handle)

€ 9 000 – 12 000



WOHL MITTELDEUTSCH

2. Hälfte 15. Jahrhundert

2103 **HL. MICHAEL.** Eichenholz, dreiviertelrund geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht. Große Reste einer älteren farbigen Fassung, in Teilen übergegangen. Auf Vorderansicht gestaltete Darstellung des Erzengels in langem Gewand und mit Schwert und Schild, der seinen Fuß auf eine am Boden liegende Teufelsgestalt setzt.

Rechte Hand und Schwert vermutlich ergänzt. Radiale Risse auf der Kopfoberseite und in der Plinthe. Bestoßungen. Höhe 89 cm

Provenienz *Provenance*

729. Lempertz-Auktion, Köln, 18.5.1996, Lot 1201. – Seither in westdeutscher Privatsammlung.

A carved oak figure of St Michael, presumably central German, second half 15th century. Carved three-quarters in the round, the reverse flattened. Extensive remains of partially overpainted older polychromy. A figure of the archangel designed for a frontal viewpoint. Shown wearing a long robe, carrying a sword and shield and trampling a devil beneath his foot.

The right hand and sword presumably replaced. Round cracks to the back of the head and plinth. Wear throughout. Height 89 cm

€ 4 000 – 5 000



WOHL KÖLN

Ende 15. Jahrhundert

2104 **RELIQUIENBÜSTE EINER HEILIGEN.** Holz, vollrund geschnitzt. Reste der wohl originalen farbigen Fassung, im Bereich des Inkarnats übergegangen. Auf Vorderansicht gestaltete Büste einer Heiligen mit leicht zur Seite gewandtem Kopf. Die unter ihrer Krone hervorquellenden langen und lockigen Haare fallen differenziert und reich gestaltet auch weit auf ihren Rücken hinab. Das querrrechteckige Reliquiendepositorium auf der Vorderseite der Brust ist alt verschlossen.

Bestoßungen mit geringen Verlusten. Auf mehrseitige hölzerne Plinthe montiert. Höhe 35 cm, Breite 33 cm (ohne Plinthe)

Provenienz *Provenance*

1057. Lempertz-Auktion, Köln 14.11.2015, Lot 1852. – Seither süddeutsche Privatsammlung.

A presumably Cologne late 15th century carved wooden reliquary bust of a saint. Carved in the round. With remains of the presumably original polychromy, overpainted to the flesh tones. Bust of a female saint with her head slightly inclined, designed for a frontal viewpoint. Her long, wavy hair emerges in richly carved locks from beneath her crown to fall far down her back. The rectangular relic depository to the chest with an older covering.

Wear with minor losses. Mounted on a polygonal wooden plinth. Height 35 cm, width 33 cm (without plinth)

€ 7 000 – 8 000

WOHL BAYERN

um 1480

2105 **HL. BARBARA.** Holz, vollrund geschnitzt. Ältere farbige Fassung, in Teilen übergegangen. Auf leichte Unteransicht gestaltete Darstellung der im Kontrapost stehenden bekrönten Heiligen, der als kennzeichnendes Attribut zu ihrer Seite ein Turm beigegeben ist. Die Qualität der Ausführung zeigt sich besonders in der Gestaltung des Faltenfalls des um den Körper drapierten Mantels wie auch in der minutiösen Wiedergabe der über den Rücken herabfallenden langen Haare der Heiligen.

Vertikaler schmaler Riss auf der Rückseite. Krone mit Verlusten. Hände wohl ergänzt. Bestoßungen. Zugehörig ein moderner hölzerner Rundsockel. Höhe 98 cm

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 7 000 – 8 000

A carved wood figure of St Barbara, presumably Bavaria, around 1480. Carved in the round. With partially overpainted older polychromy. Depiction of the saint standing in contrapposto, to be viewed from a slightly lowered viewpoint. St Barbara is depicted crowned and with her attribute, the tower, beside her. The quality of this sculpture is especially evident in the way in which the cloak drapes around the figure's body and the precise rendering of the saint's long, curling tresses.

With a narrow vertical crack on the reverse. Losses to the crown, the hands presumably replaced. Wear throughout. Includes a modern round wooden plinth. Height 98 cm



WOHL MITTELDEUTSCH

um 1480/1490

2106 **FIGURENGRUPPE AUS EINER KREUZIGUNG CHRISTI.** Holz, dreiviertelrund und teilweise freiplastisch geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht. Freigelegte und in weiten Teilen wohl originale farbige Fassung. Silhouettiertes und stark plastisch gestaltetes Relief mit abgeflachten Seiten, so dass es ehemals in einen großformatigen Schnitzaltar eingestellt gewesen sein dürfte. Die Darstellung der bärtigen Männer mit jüdischen Kappen sowie des Soldaten und des grimassierenden Schergen lassen das Relief als Bestandteil einer qualitätvollen Darstellung der "Kreuzigung Christi" erkennen.

Bestoßungen mit nur maßvollen Verlusten an der farbigen Fassung, Finger der zwei linken Figuren teilweise verloren. Vertikaler Spalt auf der Rückseite zwischen äußerer und mittlerer Figur. 63,5 x 42 x 18 cm

Provenienz *Provenance*

1969 erworben im Antiquariat Joseph Fach, Frankfurt. – Seither in deutscher Privatsammlung.

€ 12 000 – 14 000

A carved wood relief from a Crucifixion altarpiece, presumably Central Germany, around 1480/1490. Carved three-quarters in the round and partially freestanding, the reverse flattened. With exposed, presumably largely original, polychromy. Pierced high relief with smooth edges indicating that it originally formed part of a large carved altarpiece. The depiction of the bearded men with Jewish caps, the soldier and grimacing henchman show that this work belonged to a finely sculpted Crucifixion scene.

Wear with minor losses to the polychromy, the fingers of the two figures on the left partially lost. A vertical crack to the reverse between the outermost and the central figures. 63.5 x 42 x 18 cm



LORENZ LUCHSPERGER,
zugeschrieben
gestorben 1501 in Wien

2107 **STEHENDER HEILIGER.** Holz, annähernd vollrund geschnitzt, auf der schmalen Rückseite abgeflacht. Ältere farbige Fassung, in Teilen übergegangen. Auf Vorderansicht gestaltet im Kontrapost stehender Heiliger. Der Typus spricht für die Darstellung eines Apostels, doch hat sich ein kennzeichnendes Attribut, das er ehemals in seinen vorgestreckten Händen gehalten haben dürfte, nicht erhalten. Die große plastische Wirkung wird durch den stark erhaben geschnitzten Umhang erzielt, der voluminös um den Körper drapiert ist. In einem Gutachten aus dem Jahr 1954 (Expertenname leider stark unleserlich: Dr. Franz Kilsberger?) wird auf den Bildschnitzer Lorenz Luchsperger aus der Wiener Neustadt verwiesen.

Ehemals separat geschnitzte Hände und ein Zeh des Fußes nicht erhalten. Wenige kurze Risse, Vorderteil der Plinthe wieder angefügt. Geringfügige Bestoßungen. Höhe 85 cm

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Wien.

€ 9 000 – 10 000

A carved wood figure of a Saint, attributed to Lorenz Luchsperger. Carved almost entirely in the round, the narrow reverse flattened. With partially overpainted older polychromy. A figure of a saint standing in contrapposto, designed for a frontal viewpoint. The type speaks for the figure being an apostle, but the identifying attribute that would originally have been held in his extended hands is lost. The sculptural quality of the piece is largely defined by the deeply carved drapery of the cloak, which falls in voluminous folds around the figure's body. The 1954 expertise that accompanies this work (the name of the author of which is largely illegible, possibly Dr Franz Kilsberger) makes reference to the sculptor Lorenz Luchsperger from Wiener Neustadt.

The separately attached hands and the toes of one foot lost. Some short cracks. The front edge of the plinth reattached. Minimal wear. Height 85 cm



NIKOLAUS WECKMANN,
zugeschrieben
tätig in Ulm 1481-1526

2108 **HL. JOHANNES.** Lindenholz, drei-
viertelrund geschnitzt, auf der Rückseite
abgeflacht und ausgehöhlt. Geringfügige
Reste einer ehemaligen farbigen Fassung.
Auf leichte Unteransicht gestaltete Dar-
stellung des in maßvollem Kontrapost
stehenden Heiligen, dem als kennzeich-
nendes Attribut ein Kelch in seiner linken
Hand beigegeben ist. Die Zuschreibung
an Nikolaus Weckmann wird durch die
für ihn typische kreisrunde Aushöhlung
– das sogenannte "Spechtloch" – auf der
Rückseite des Kopfes unterstützt.
Ehemals eingesteckte rechte Hand ver-
loren. Rückseite des Kopfes mit Aus-
höhungen und Ausbrüchen, mit Dübeln
sowie an der Schulter mit einer kleinen
Anstückung fixiert. Bestoßungen.
Höhe 95 cm

Provenienz *Provenance*
Deutsch-französische Privatsammlung.

€ 12 000 – 14 000

*A carved limewood figure of St. John,
attributed to Nikolaus Weckmann. Carved
three-quarters in the round, the reverse
flattened and hollowed out. Minimal
remains of former polychromy. A figure
of the saint standing in a gently swaying
pose holding his identifying attribute, the
chalice, in his left hand. Designed for a
slightly lowered viewpoint. The attribution
to Nikolaus Weckmann was made based
on the characteristic round opening – the
so-called "woodpecker hole" – in the back
of the head.*

*The formerly separately attached right
hand lost. The back of the head with holes
and losses, reattached with dowels and
with a small addition to the shoulder.
Wear throughout. Height 95 cm*



WOHL SCHWABEN

um 1500

2109 **CHRISTUS ALS SCHMERZENS-MANN.** Holz, dreiviertelrund geschnitzt, auf der Rückseite ausgehöhlt. Reste einer älteren farbigen Fassung. Auf Vorder- und leichte Unteransicht gestaltete Darstellung des dornenbekrönten Christus, der nur mit einem Mantel bekleidet die Hände wie gefesselt vor seinem Körper übereinanderlegt. Gerade durch die Einfachheit in der künstlerischen Ausführung ausdrucksstarke Andachtsfigur.

Vertikale feine Risse, im unteren Bereich auf der Rückseite mit Leinwand hinterlegt. Bestoßungen mit Verlusten an der Plinthe Höhe 124 cm

Provenienz *Provenance*

454. Lempertz-Auktion, Köln, 5.6.1959, Lot 1183. – Belgische Sammlung.

A carved wood figure of Christ as the Man of Sorrows, presumably Swabia, around 1500. Carved three-quarters in the round, the reverse hollowed out. With remnants of older polychromy. Depiction of Christ in the crown of thorns, wearing a cloak and with His hands bound before Him, designed for a frontal and slightly lowered viewpoint. This devotional figure derives much of its expressive character from the simplicity of its design.

With vertical hairline cracks, backed with canvas in the lower section on the reverse. Wear with losses to the plinth. Height 124 cm

€ 6 000 – 8 000



SCHWABEN

um 1500

2110 **BETENDER MANN.** Lindenholz, dreiviertelrund geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht. Ältere farbige Fassung. Darstellung eines Mannes mit gefalteten Händen hinter Buschwerk, in dem am abgeschnittenen unteren Rand Arm und Ärmel einer weiteren Figur zu entdecken sind. Wohl fragmentarisch erhaltenes Stifterporträt aus einem größeren Relief. Bestoßungen mit geringen Verlusten. Kleiner Ausbruch und Bohrung unten in der Mitte. Höhe 24,5 cm, Tiefe 6 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Hubert Wilm, München. – Deren Versteigerung in der 435. Lempertz-Auktion, Köln 3.12.1952, Lot 80. – Durch Erbfolge an den heutigen Besitzer.

Ausstellungen *Exhibitions*

Nürnberg 1924 (als Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum).

Literatur *Literature*

J. Baum, A. Feulner: Sammlung Hubert Wilm (Ausstellung im Kunstverein München), 1931, Nr. 44.

A Swabian carved limewood figure of a praying man, around 1500. Carved three-quarters in the round, the reverse flattened. With older polychromy. Depicting a man with his hands clasped in prayer behind a shrub in which the truncated arm and sleeve of a further figure are concealed. Presumably a fragmentarily preserved donor portrait from a larger relief.

Wear with minor losses. A small breakage and a drilled hole to the lower centre. Height 24.5 cm, depth 6 cm

€ 2 000 – 2 500

FRANKEN

um 1500/1510

2111 TRAUERENDE MUTTERGOTTES.

Holz, vollrund geschnitzt, auf der Rückseite teilweise nur cursorisch durchgestaltet. Reste einer älteren farbigen Fassung. Im Kontrapost mit vorgesetztem rechtem Fuss stehende Ganzfigur der Gottesmutter, die mit betäubtem Gesichtsausdruck ihre Hände vor dem Körper gefaltet hält und als Trauernde unter dem Kreuz Christi aufzufassen ist. Die Plastizität der qualitätvollen Skulptur wird besonders durch die Gestaltung des Faltenspiels des um den schlanken Körper drapierten Mantels erzielt. Gerade in ihrer Physiognomie verweist die fränkische Arbeit auf die vorbildhaften zeitgenössischen Werke Tilman Riemenschneiders.

Mehrere kurze vertikale Risse. Bestoßungen mit geringen Verlusten. Wurmlöcher. Höhe 88 cm

Provenienz *Provenance*
Rheinischer Privatbesitz.

€ 7 000 – 8 000

A Franconian carved wooden figure of the Mourning Virgin, circa 1500/1510. Carved in the round, the reverse only summarily carved. Remains of older polychromy. A full-figure depiction of the Virgin standing in contrapposto with Her right foot extended, Her features pensive, Her hands folded before Her body. She would originally have gazed upwards at a figure of Christ on the cross. The work's sculptural quality is evidenced especially in the way the Virgin's cloak drapes around Her slender body. The facial features of this Franconian work clearly betray the influence of the artist's contemporary Tilman Riemenschneider.

Several short vertical cracks. Wear with minor losses. Worm damage. Height 88 cm



WOHL BAYERN

Anfang 16. Jahrhundert

- 2112 **TRAUERENDE MUTTERGOTTES.** Holz, vollrund geschnitzt. Große Reste einer älteren farbigen Fassung, teilweise übergegangen. Auf Vorderansicht gestaltete Darstellung der im Kontrapost stehenden Muttergottes mit Kopfschleier und betend gefalteten Händen. Wohl ehemals Bestandteil einer Kreuzigungsgruppe.

Wenige feine Risse in Kopf und Plinthe. Fuge zwischen linker Hand und Arm. Bestoßungen mit kleinem Verlust am unteren Abschluss der Rückseite. Höhe 68 cm

Provenienz *Provenance*

1963 erworben in der Kunsthandlung J. J. Klejman, New York. – Seither in österreichischer Privatsammlung.

A carved wood figure of the mourning Virgin, presumably Bavaria, early 16th century. Carved in the round. Extensive remains of partially overpainted older polychromy. A depiction of the Virgin Mary in a veil with Her hands clasped, standing in a gently swaying pose and designed for a frontal viewpoint. Presumably from a Crucifixion scene.

Some minor cracks to the head and plinth. A crack between the left hand and arm. A dent with a minor loss to the lower edge on the reverse. Height 68 cm

€ 6 000 – 8 000



FRANKEN

um 1510/1520

- ^N2113 **MADONNA MIT KIND AUF DER MONDSICHEL.** Holz geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht. Ältere und wohl originale farbige Fassung, in den blauen Flächen mit Retuschen. Silhouetiertes Relief der über einer Mondsichel thronenden Muttergottes, die das auf ihren Knien stehende Jesuskind mit ihrer linken Hand umfassen hält.

Zepter der Maria und Vogel(?) in den Händen des Kindes verloren. Ehemaliger Bruch mit Verlusten in der Schulter der Maria mit Leinwand hinterlegt. Geringfügige Bestoßungen. Höhe 36,5 cm, Tiefe 2,5 cm (ohne die vorgestreckte Hand der Maria)

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Schweiz.

A Franconian carved wood relief of the Virgin and Child, around 1510/1520. The reverse flattened. With, presumably original, older polychromy, retouched in the blue areas. Pierced relief depicting the Virgin Mary enthroned above a crescent moon, holding the Christ Child standing in Her lap.

The sceptre held by the Virgin and the object (bird?) held by Christ lost. A repaired breakage with minor losses to the Virgin's shoulder, backed with canvas. Minor wear throughout. Height 36.5 cm, depth 2.5 cm (without the Virgin's extended hand)

€ 4 000 – 5 000



JÖRG LEDERER, Umkreis

um 1470 Füssen (?) – um 1550 Kaufbeuren

2114 **HL. BARBARA.** Wohl Lindenholz, dreiviertelrund geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht und tief ausgehöhlt. Ältere farbige Fassung, in Teilen übergegangen. Auf Vorder- und leichte Unteransicht gestaltete Darstellung der bekrönten Heiligen, die als kennzeichnendes Attribut einen Kelch in ihrer vorgestreckten linken Hand hält. Die stark plastische Wirkung wird durch das markante Faltenspiel des Umhangs erzielt, den die Heilige über ihrem gefältem Kleid vor ihrem Körper rafft. Die Gestaltung und besonders die Physiognomie verweisen auf den Allgäuer Bildschnitzer Jörg Lederer, dessen Werkstatt in Kaufbeuren seit den Jahren um 1510/1515 ihre Werke bis nach Südtirol lieferte.

Spitze des rechten Fußes verloren, darunter der hintere Teil der Plinthe wohl ergänzt. Bestoßungen mit Verlusten an der Krone. Höhe 139 cm

Provenienz *Provenance*
Niederländische Sammlung.

Literatur *Literature*
Zu vergleichbaren Werken aus der Werkstatt Jörg Lederes siehe Theodor Müller: *Gotische Skulptur in Tirol, Bozen/Wien* 1976, S. 452-453, Nr. 279-288 mit Abb.

€ 22 000 – 24 000

A carved wood figure of St Barbara, circle of Jörg Lederer. Presumably limewood, carved three-quarters in the round, the reverse flattened and deeply hollowed out. With partially overpainted older polychromy. Depiction of the crowned saint designed for a frontal and slightly lowered viewpoint, with the chalice as her discerning attribute held in her extended left hand. The strongly three-dimensional quality of the piece is accentuated by the play of drapery of the cloak, which the saint wears drawn across her body over a pleated gown. The design of the figure, and especially the facial features, are especially reminiscent of the works of the Allgäu based sculptor Jörg Lederer, whose workshop in Kaufbeuren delivered sculptures as far afield as South Tyrol in the years around 1510/1515.

The tip of the right foot lost, the back part of the plinth presumably replaced. Wear and losses to the crown. Height 139 cm



MECHELN

Anfang 16. Jahrhundert

- 2115 **MADONNA MIT KIND.** Nussbaumholz, vollrund geschnitzt, auf der Rückseite nur cursorisch durchgestaltet. Große Reste einer älteren und in Teilen wohl originalen farbigen Fassung. Auf Vorderansicht gestaltete stehende Muttergottes in langem rotem Untergewand und goldenem Umhang. Das von ihr mit beiden Händen getragene bekleidete Jesuskind hält als eucharistisches Symbol eine Weintraubendolde in seinen Händen. Wurmlöcher. Geringfügige Bestoßungen. Auf modernen mit Samt bezogenen hölzernen Sockel montiert. Höhe 29,5 cm (ohne Sockel)

Provenienz *Provenance*

Kunsthandel Jan Roelofs, Amsterdam, 1990. – Seither in rheinischer Privatsammlung.

An early 16th century Mechelen carved figure of the Virgin and Child. Walnut, carved in the round, the reverse only summarily worked. With extensive remains of presumably partially original older polychromy. Designed for a frontal viewpoint. The work depicts the Virgin in a red gown and golden cloak, carrying the clothed Christ Child in both hands before Her. He in turn holds a bunch of grapes as a symbol of the Eucharist in His hands.

With insect damage. Minor wear. Mounted on a modern velvet covered wooden plinth. Height 29.5 cm (without socle)

€ 3 000 – 4 000



MECHELN

um 1510/1520

- 2116 **SEGNEDES CHRISTUSKIND.** Holz, vollrund geschnitzt. Ältere farbige Fassung, teilweise übergegangen. Auf Vorderansicht gestaltetes im Kontrapost stehendes nacktes Christuskind mit segnend erhobener rechter Hand, auf der linken Hand die Weltkugel haltend. Auf der Unterseite des zugehörigen Sockels mit drei Balken die Beschaumarke der Stadt Mecheln. Weltkugel wieder angefügt. Bruch oberhalb der Fußgelenke restauratorisch wieder angefügt und retuschiert. Höhe 32,5 cm (mit Sockel)

A carved wood figure of the Blessing Christ Child, Mechelen, circa 1510/1520. Carved in the round, with partially over-painted older polychromy. A figure of the nude Christ Child standing in contrapposto with one hand raised in blessing and the other holding a globe. The underside of the integral plinth bears the mark of the city of Mechelen.

The globe reattached, a restored and re-touched breakage above the ankles. Height 32.5 cm (with plinth)

€ 2 000 – 3 000



MAASLAND

1. Viertel 16. Jahrhundert

2117 **HL. ANTONIUS.** Holz, dreiviertelrund geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht und tief ausgehöhlt. Geringfügige Reste einer ehemaligen farbigen Fassung. Auf Vorder- und leichte Unteransicht gestaltete Darstellung des im Kontrapost stehenden Heiligen in mönchischem Gewand mit Buch und Stock in seinen Händen. Als weitere kennzeichnende Attribute sind Antonius eine Glocke, eine Gebetskette und ein Schwein beigegeben, unter seinen Füßen züngelnde Flammen verweisen auf seine Nothilfe gegen Feuergefahr.

Auf der Rückseite in der Plinthe und der Kapuze jeweils ein keilförmiger Spalt mit späterer Arretierung bzw. Ergänzung. Nur geringfügige Bestoßungen. Höhe 92 cm

Gutachten *Certificate*

Prof. Dr. J. J. M. Timmers, Maastricht 29.8.1989 (Maasland 1. Viertel 16. Jahrhundert). – Guy Genard Antiquités, Lüttich 10.9.1989 (Brabant Anfang 16. Jahrhundert).

Provenienz *Provenance*

Niederrheinische Privatsammlung.

€ 6 000 – 8 000

A Maasland carved wood figure of St Anthony, first quarter 16th century. Carved three-quarters in the round, the reverse flattened and deeply hollowed out. With minimal remains of former polychromy. Designed for a frontal and slightly lowered viewpoint. Depicting the saint standing in contrapposto in a monk's habit, holding a book and staff in his hands. He can be further identified by his attributes the bell, prayer beads and pig, and the flames at his feet refer to his help in case of fire.

The back of the plinth and the hood each with a wedge shaped crack and later stabilising elements/additions. With minor wear. Height 92 cm



**WOHL SÜDLICHE
NIEDERLANDE**

um 1530/1550

2118 **TOD MARIENS.** Holz, geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht, in wohl zugehörigen Rahmen eingefügt. Ältere farbige Fassung, in weiten Teilen übergegangen. Das Relief zeigt die Gottesmutter Maria auf ihrem Sterbebett, umgeben von den zwölf trauernden Aposteln. Am unteren Rand ist in den zwei kleinen vor Betpulten knieenden Figuren das Stifterpaar des Reliefs wiedergegeben, das als Altaraufsatz gedient haben dürfte. Die Ornamentik der Rahmung lässt das stilistisch eher konservative Relief in die Jahre vor 1550 datieren.

Ehemals vorgesetzte Hände von zwei Apostel verloren, dort abgeschliffene Flächen. Bestoßungen mit Verlusten an der farbigen Fassung. Schmale innere Rahmenleisten zum Teil neu ergänzt. 90 x 120 x 18 cm (mit Rahmen)

Provenienz *Provenance*
Seit 1975 in süddeutschem Privatbesitz.

€ 14 000 – 16 000

A carved wood relief with the Dormition of the Virgin, presumably Southern Netherlands, around 1530/1550. Carved wood, the reverse flattened, presumably set into the original frame. With extensively overpainted older polychromy. This relief depicts the Virgin Mary in Her deathbed surrounded by the twelve mourning Apostles with the diminutive kneeling figures of the work's patrons at the foot of the bed. The piece presumably originally formed the top part of an altarpiece. The ornamentation of the frame allows this stylistically more conservative relief to be dated to before 1550.

The originally extended hands of two apostles lacking, the areas sanded down. Wear with losses to the polychromy. The slender inner strip of the frame partially replaced. 90 x 120 x 18 cm (with frame)





GIOVANNI BERNARDI

1496 Castel Bolognese – 1553 Faenza

2119 **KAMPFSZENE.** Bronze, gegossen, zise-
liert, alt patiniert. Die minutiös im Relief
gearbeitete Plakette zeigt Reiterheere im
Kampf sowie im Vordergrund den Was-
sergott Neptun. Am rechten Rand mit „IO
B F(ecit)“ monogrammiert.

Zwei Bohrungen an den äußersten Rän-
dern. Geringfügige Bereibungen. 5,5 x 6,5
cm (oval)

Provenienz *Provenance*
Italienische Kunstkammersammlung.

*A cast bronze relief with a battle scene
by Giovanni Bernardi. Cast and chased
bronze with old patina. Finely detailed
plaque depicting two mounted forces do-
ing battle and the sea god Neptune in the
foreground. Monogrammed "IO B F(ecit)"
on the right edge.*

*Two drilled holes to the outer edges. Mini-
mal wear. 5.5 x 6.5 cm (oval)*

€ 1 000 – 1 500

ITALIEN

16. Jahrhundert

2120 **KOPF EINES ENTHAUPTETEN.**
Stein, vollrund bearbeitet, mit Partinie-
rung überzogen. Der in dieser fragmen-
tarischen Kleinplastik von einer Hand
emporgehaltene Kopf eines Enthaupte-
ten, aus dessen Hals Blut hervorströmt,
ist wohl als Kopf Johannes des Täufers
aus einer Salome-Darstellung zu inter-
pretieren.

Unterseite der Hand mit Bohrung und
dort auf einen Plexiglasständer aufge-
setzt. Höhe 12 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Hubert Wilm, München. –
Deren Versteigerung in der 435. Lempertz-
Auktion, Köln 3.12.1952, Lot 88. – Durch
Erbfolge an den heutigen Besitzer.

*A 16th century Italian carved stone head.
Carved in the round, patina throughout.
This small, fragmentary sculpture of a
hand holding aloft a severed head with
blood pouring from the neck could be the
head of John the Baptist from a depiction
of Salome.*

*The underside of the hand drilled to a
plexiglass stand. Height 12 cm*

€ 1 500 – 2 000



ITALIEN

2. Hälfte 16. Jahrhundert

2121 **CORPUS CHRISTI.** Holz, vollrund geschnitzt, auf der Rückseite nur kursorisch durchgearbeitet. Darstellung des Gekreuzigten im Dreinageltypus.

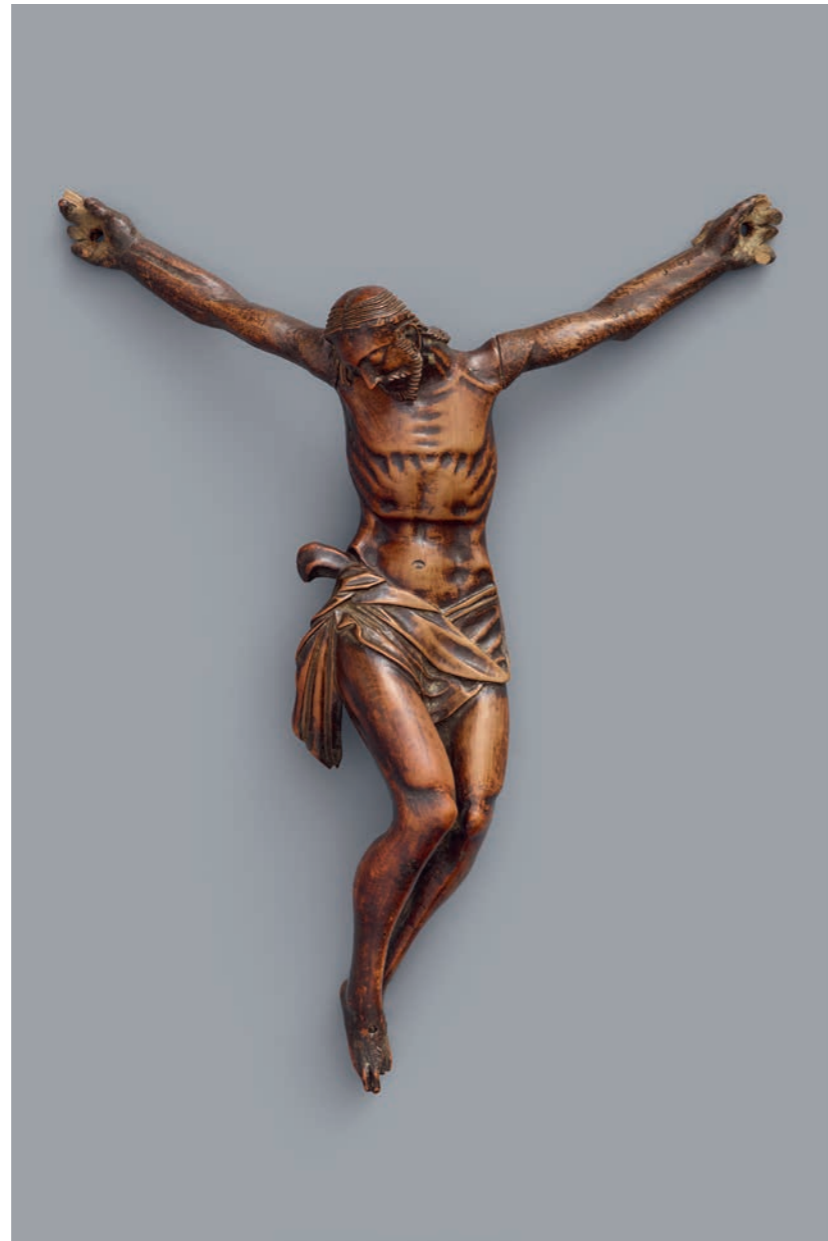
Arme erkennbar angefügt. Bestoßungen mit Verlusten an Füßen und Händen. Höhe 22,5 cm, Armspanne 18 cm

Provenienz *Provenance*
Belgische Sammlung.

An Italian carved wood Corpus Christi, second half 16th Century. Carved in the round, the reverse only summarily worked. Depicting Christ crucified with three nails.

The arms visibly attached. Wear with losses to the hands. Height 22.5 cm, width of arms 18 cm

€ 1 200 – 1 500



GIOVANNI DI BOLOGNA, GENANNT GIAMBOLOGNA, Nachfolge

Douai 1529 – 1608 Florenz

2122 **DUDELSACKPFEIFER.** Bronze, vollrund gegossen, graviert, alt patiniert. Vollrunde Statuette eines Dudelsack spielenden Mannes, die in der Giambologna-Forschung in die Nachfolge des Meisters gesetzt wird und von der zwei weitere Exemplare in Museen in Berlin und Williamstown (Massachusetts) bekannt sind.

Das von den Händen gehaltene separat gegossene Spielrohr nicht erhalten. Patinierung teilweise abgegriffen. Auf steinerne Plinthe montiert. Höhe 14,5 cm (ohne Plinthe)

Literatur *Literature*

Vgl. Ausst.-Kat. "Giambologna 1529-1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik", hg. v. Charles Avery u. a., Wien 1978 (Ausstellung des Kunsthistorischen Museums, Wien), Kat.-Nr. 139 mit Abb. (Exemplar in Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. Nr. M. 47).

A bronze bagpipe player, follower of Giovanni di Bologna, called Giambologna. Cast in the round and engraved, with old patina. A figure of a man playing the bagpipes that has been attributed to a follower of Giambologna by current research, based on the existence of two further identical examples in museum ownership in Berlin and Williamstown (Massachusetts).

The separately cast pipe in the man's hands lost. Minor losses to the patina. Mounted on a stone plinth. Height 14.5 cm (without plinth)

€ 1 800 – 2 000



UMBRIEN

um 1600

2123 **ENGELSPAAR.** Holz, wohl dreiviertelrund geschnitzt und ausgehöhlt. Die Rückseiten in Cartapesta ergänzt zur vollrunden Gestaltung. Wohl originale farbige Fassung, in Teilen übergangen. Zwei kompositorisch als Paar gestaltete Engel in kontrapostischer Haltung mit vor der Brust verschränkten Armen. Beide Engel sind auf der Vorderseite ihres Sockels mit "SVORA MARIA IACINTA ALBEZINI" beschriftet, einer der Engel ist auf der Rückseite seines Sockels mit "1614" datiert.

Ehemals an rückseitigen Haken eingehängte Flügel nicht erhalten. Bestoßungen mit geringen Verlusten. Höhe jeweils 85 cm

Provenienz *Provenance*
2000 erworben im Kunsthandel Jacques Fijnaut, Amsterdam. – Seither in holländischer Privatsammlung.

€ 15 000 – 17 000

A pair of Umbrian carved wood angels, around 1600. Carved three-quarters in the round and hollowed out. The backs overworked in papier mache to give a three-dimensional appearance. The polychromy presumably original but partially overpainted. A pair of corresponding angels standing in contrapposto with their arms clasped before their chests. Both inscribed "SVORA MARIA IACINTA ALBEZINI" to the front of the plinths, one dated "1614" on the reverse.

The wings, originally attached with hooks to the backs, lacking. Wear with minor losses. Height each 85 cm





NORDFRANKREICH

um 1600

- 2124 **BEWEINUNG CHRISTI.** Kalkstein, Seiten geglättet, Rückseite roh behauen. Reste einer älteren farbigen Fassung. Im Rund gestaltete Komposition in stark erhabenem Relief. Die sitzende und von Maria Magdalena, Nikodemus und Johannes umgebene Muttergottes hält den Leichnam des toten Christus mit den Wundmalen, zu seinen Füßen Dornenkrone und Nägel. Ehemals versetzt in einem Mauerverband.

Oberer Abschluss verloren. Geringfügige Bestoßungen. 40 x 43 x 19 cm

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung. – 1067. Lempertz-Auktion, Köln, 21.5.2016, Lot 1468. – Seither in westdeutscher Privatsammlung.

A Northern French limestone relief of the Lamentation of Christ, circa 1600. The sides smoothed, the reverse left raw. With remains of older polychromy. A round, high-relief depiction of the seated Madonna surrounded by figures of Mary Magdalene, Nicodemus and Saint John. She holds the body of Christ upon Her lap, displaying His stigmata, and the nails and crown of thorns are shown at His feet. The piece would originally have been set into a wall.

The upper border lost. Minor wear throughout. 40 x 43 x 19 cm

€ 2 500 – 3 500

FRANKREICH

17. Jahrhundert

- ‡ 2125 **KREUZIGUNG CHRISTI.** Elfenbein, geschnitzt, mit großen Resten einer älteren farbigen Fassung. Erhabenes Relief in einfacher kastenartiger Rahmung. Ein in der Komposition eng verwandtes und wohl auf dieselbe druckgraphische Vorlage zurückgehendes Elfenbeinrelief wird im Musée Paul Dupuy (Toulouse) aufbewahrt.

Nur ein feiner vertikaler Riss unten in der Mitte, sonst in gutem Zustand. Verschmutzungen. In mit Samt bezogene hölzerne Rahmung fest eingefügt. Höhe 13 cm, Breite 8,2 cm

Gutachten *Certificate*
Vermarktungsgenehmigung für den EU-Binnenmarkt vorhanden.

Provenienz *Provenance*
Belgische Sammlung.

A 17th century French carved ivory Crucifixion relief. Carved ivory with extensive remains of older polychromy. High relief depiction in a simple surround. The composition of this piece is highly comparable to an ivory relief in the Musée Paul Dupuy (Toulouse) that was presumably based on the same print.

A single vertical crack in the lower centre, otherwise in good condition. Some soiling. Firmly mounted in a velvet covered wooden frame. Height 13 cm, width 8.2 cm

€ 3 500 – 4 000



BAYERN

1. Viertel 17. Jahrhundert

- 2126 **HL. MATTHÄUS.** Holz, teilweise freiplastisch geschnitzt, die zugehörige Schriftleiste am unteren Rand separat angefügt. Das Relief zeigt den an einem Schreibpult sitzenden Evangelisten Matthäus, dem von einem ein Tintenfass haltenden Engel assistiert wird. Das Relief ist in der Vergangenheit an Hans Degler (1564-1635) zugeschrieben worden, der als Künstler der süddeutschen Spätrenaissance seit 1590 im bayrischen Weilheim tätig gewesen ist.

Bestoßungen mit Verlusten, besonders am oberen Rand. 44 x 33,5 cm

Provenienz *Provenance*

Auktion Sotheby's, London, 13.7.1978, Lot 136. – Seither Privatsammlung Belgien.

A carved wood relief of St Matthew, Bavaria, 1st quarter 17th century. Partially freestanding, the original front strip on the lower edge separately attached. Depicting the Evangelist seated at a writing desk, assisted by an angel holding an ink well. The work has in the past been assigned to Hans Degler (1564-1635), a South German late Renaissance artist active in Weilheim in Bavaria as of 1590.

Wear with losses, especially to the upper edge. 44 x 33.5 cm

€ 2 000 – 3 000



SÜDDEUTSCH

Anfang 17. Jahrhundert

- 2127 **MUTTERGOTTES.** Holz, vollrund geschnitzt. Ältere farbige Fassung. Auf einer kleinen runden Plinthe stehende und auf Vorderansicht gestaltete Figur einer weiblichen Heiligen, die aufgrund ihres Kostüms wohl als Muttergottes zu identifizieren ist.

Teile der Unterarme verloren, Nasenspitze und hinterschnittene Haarlocke ergänzt, vertikaler Riss auf der linken Seite. Höhe 71 cm

Provenienz *Provenance*

889. Lempertz-Auktion, Köln, 20.5.2006, Lot 1242. – Seither in westdeutscher Privatsammlung.

A South German carved wood figure of the Virgin, early 17th century. Carved in the round. With older polychromy. Standing figure of a female saint on a small round plinth, designed for a frontal viewpoint. The clothing allows the figure to be identified as the Virgin Mary.

Parts of the forearms lost, the tip of the nose and the deeply carved lock of hair replaced, a vertical crack on the left. Height 71 cm

€ 2 500 – 3 500



SCHWABEN

um 1620/1630

2128 **STEHENDER HEILIGER.** Holz, dreiviertelrund geschnitzt und auf der Rückseite abgeflacht. Große Reste einer älteren farbigen Fassung, in Teilen übergegangen. Die Skulptur eines nicht näher zu identifizierenden Heiligen wird von Zoege von Manteuffel in den Umkreis der ober-schwäbischen Bildschnitzerfamilie Zürn gesetzt, wobei er die stärksten Parallelen zu den Werken von David Zürn sieht.

Rechte Hand verloren. Verluste an linker Hand und linkem Fuß, rechter Fuß mit Ergänzungen. Weitere Bestoßungen. Höhe 115 cm

Gutachten *Certificate*

Dr. Claus Zoege von Manteuffel, Berlin, Brief vom 14.9.1968.

Provenienz *Provenance*

1967 erworben in der Kunsthandlung H. Rutishauser, Kreuzlingen. – Seither in österreichischer Privatsammlung.

A Swabian carved wood figure of a saint, around 1620/1630. Carved three-quarters in the round, the reverse flattened. With extensive remains of older polychromy, partially overpainted. Zoege von Manteuffel ascribes this figure of an unidentified standing saint to the circle of the Zürn family of carvers from Upper Swabia, seeing in it the strongest parallels to the work of David Zürn.

The right hand lacking. Losses to the left hand and foot, repairs to the right foot. Wear throughout. Height 115 cm

€ 5 000 – 7 000



ITALIEN

17. Jahrhundert

2129 **ZWEI SZENEN AUS DEM TROJANISCHEN KRIEG.** Obstholz, geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht. Geringfügigste Reste einer ehemaligen wohl teilweisen farbigen Fassung. Das erste Relief zeigt das Heerlager der Griechen mit den Hauptfiguren Agamemnon und Achilles und der befestigten Stadt Troja im Hintergrund. Im zweiten Relief wird mit dem trojanischen Pferd in der Mitte die Eroberung Trojas wiedergegeben, zur Rechten rettet Aeneas seinen Vater Anchises.

Nur geringfügige Bestoßungen. In vermutlich zugehörigen Rahmen. Jeweils 30 x 40 cm (queroval, ohne Rahmen)

Provenienz *Provenance*

Italienische Kunstkammersammlung.

Two 17th century Italian fruitwood reliefs with scenes from the Trojan war. Carved fruitwood, the reverse smooth. With minimal remains of former partial polychromy. The first relief depicting the Greek encampment with the prominent figures of Agamemnon and Achilles and the city of Troy in the background. The second showing the Trojan horse in the centre and the capture of Troy with Aeneas rescuing his father Anchises on the right.

With very minor wear. Presumably in the original frames. Each 30 x 40 cm (oval, without frames)

€ 12 000 – 14 000



FRANCIS VAN BOSSUIT,
zugeschrieben

1635 Brüssel – 1692 Amsterdam

‡ 2130 **HERKULES.** Elfenbein, vollrund und teilweise durchbrochen geschnitzt. Die allansichtig gestaltete Figur zeigt den in ausgeprägtem Kontrapost stehenden Herkules mit geschulterter Keule, mit seiner linken Hand hält er zudem das Fell des von ihm getöteten nemäischen Löwen, das auf der Rückseite der Figur zu den Füßen des Herkules herabfällt. Die qualitätvolle Kleinplastik wird traditionell an den flämischen Künstler Francois von Bossuit zugeschrieben, der nach seiner Ausbildung in Brüssel 1655-1660 in Italien die Werke Francois Duquesnoys und Berninis studieren konnte. Zurückgekehrt in den Norden nach Amsterdam spezialisierte er sich auf kleinformatige Elfenbeinobjekte für die Kunstkammern privater Sammler.

Wenige kurze und feine vertikale Risse. Zwei kleine Bohrungen auf der Rückseite in Kopf und Schulter. Leichte Bräunungen. Auf von Elfenbein umfassten hölzernen Sockel aufgesetzt. Höhe 15,3 cm (mit Sockel)

Gutachten *Certificate*
Vermarktungsgenehmigung für den EU-Binnenmarkt vorhanden.

Provenienz *Provenance*
Italienische Kunstkammersammlung.

€ 27 000 – 30 000

A carved ivory figure of Hercules, attributed to Francis van Bossuit. Carved in the round and partially pierced. This figure of Hercules, carved in the round, shows him standing in contrapposto with his club shouldered, holding in his left hand the skin of the Nemean lion, which falls to his feet on the reverse of the figure. The small, finely carved sculpture is traditionally attributed to the Flemish artist Francis van Bossuit, who, after his training in Brussels in 1655-1660, went to Italy to study the works of François Duquesnoy and Bernini. Returning north to Amsterdam, he specialised in small-format ivory objects for private collectors' cabinets of curiosities.

Some short vertical hairline cracks. Two small drilled holes to the back of the head and shoulders. Slightly yellowed. Mounted on an ivory veneered wooden plinth. Height 13.5 cm (with plinth)



DEUTSCH

17. Jahrhundert

- ‡ 2131 **HL. SEBASTIAN.** Elfenbein, vollrund und teilweise freiplastisch geschnitzt. Differenziert gearbeitete Kleinplastik des zu seinem Martyrium mit hochgereckten Armen an einen Baum gefesselten Heiligen.

Ohne Verluste. Bräunungen auf der Rückseite. Höhe 5,3 cm

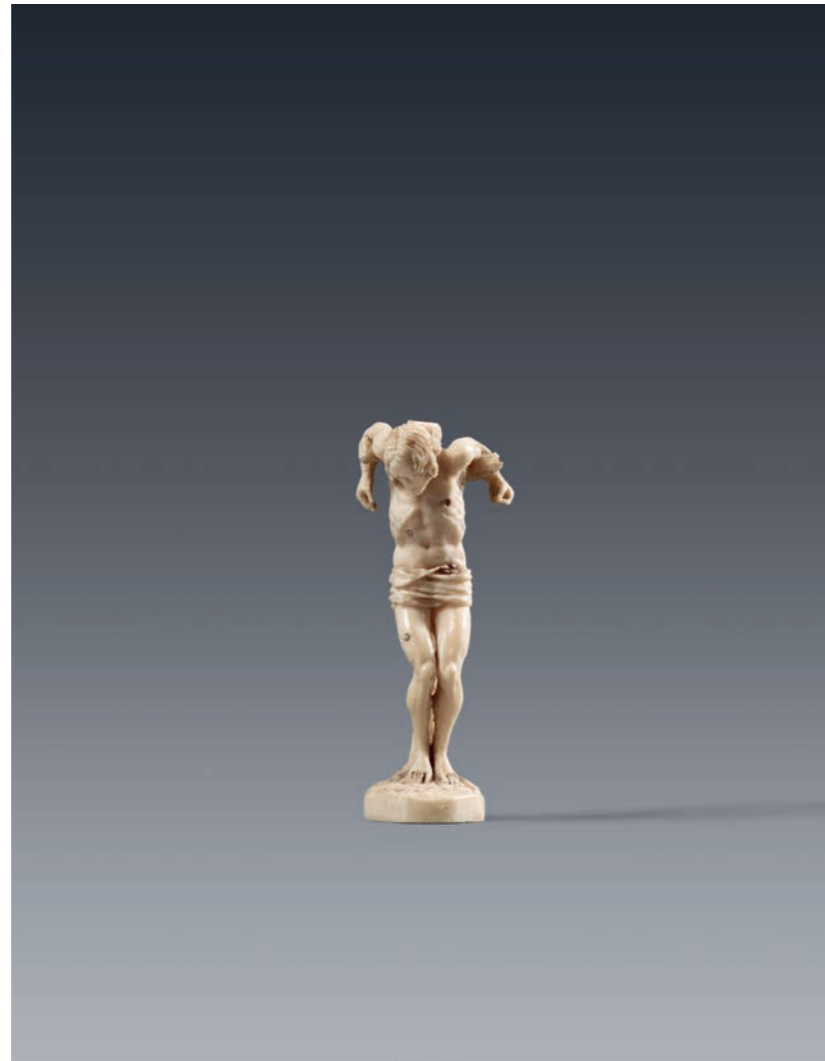
Gutachten *Certificate*
Vermarktungsgenehmigung für den EU-Binnenmarkt vorhanden.

Provenienz *Provenance*
Italienische Kunstkammersammlung.

A 17th century German carved ivory figure of St Sebastian. Carved in the round and partially freestanding. Finely rendered small figure of St Sebastian suffering his martyrdom bound to a tree with his arms upstretched.

No losses. Yellowing on the reverse. Height 5.3 cm

€ 1 000 – 1 200



WOHL NORDFRANKREICH

um 1700

- ‡ 2132 **GEISSELUNG CHRISTI.** Elfenbein, beide Figuren vollrund geschnitzt. Die auf einer hölzernen runden Plinthe (wohl des 19. Jahrhunderts) szenisch montierte Darstellung zeigt, wie der an den Händen gefesselte Christus von einem bewaffneten Schergen an den Stumpf der Geißelsäule angebunden wird.

Sehr gute Erhaltung ohne Verluste. Höhe der Christusfigur 18,5 cm, Durchmesser der Plinthe 20 cm

Gutachten *Certificate*
Regina Schubert M. A., Berlin 26.7.2022.
Vermarktungsgenehmigung für den EU-Binnenmarkt vorhanden.

An ivory carving of Christ at the column, presumably Northern France, around 1700. Both figures carved in the round. Mounted on a round wooden plinth (presumably 19th century). This scenically mounted depiction shows Christ being bound by His hands to the stump of a column by an armed soldier.

Very well preserved without losses. Height of Christ 18.5 cm, diameter of plinth 20 cm

€ 4 000 – 4 500



FLÄMISCH

um 1700

‡ 2133 **CORPUS CHRISTI.** Elfenbein, vollrund geschnitzt. Qualitätvolle Darstellung des Gekreuzigten im Viernageltypus in überlängten Proportionen und mit stark nach oben gezogenen Armen.

Wenige feine vertikale Risse. Arme und seitliches Lententuch erkennbar angesetzt. Bräunungen. Höhe 31 cm, Armspanne 15,5 cm

Gutachten *Certificate*
Vermarktungsgenehmigung für den EU-Binnenmarkt vorhanden.

Provenienz *Provenance*
Niederländische Sammlung.

A Flemish carved ivory Corpus Christi, around 1700. Carved in the round. Finely rendered depiction of Christ crucified with four nails. With elongated proportions and raised arms.

Some fine vertical hairline cracks. The arms and side of the perizonium visibly attached. Yellowing. Height 31 cm, width of arms 15.5 cm

€ 2 000 – 2 500



GRIECHENLAND

18. Jahrhundert

2134 **SEGENSKREUZ VOM BERG ATHOS.** Obstholz, geschnitzt, Silberfassung, Steine. Das hölzerne Kreuz zeigt auf Vorder- und Rückseite zwölf in überfeinen Mikroschnitzereien ausgeführte Szenen aus dem Leben Christi. Mit original zugehörigem Futteral.

Bestoßungen. Standfuß wohl Ergänzung des 19. Jahrhunderts. Höhe 20,5 cm

Provenienz *Provenance*
Italienische Kunstkammersammlung.

A Greek 18th century Blessing Cross from Mount Athos. Carved fruitwood with silver leaf and gemstone inlays. A wooden cross with twelve finely rendered micro carvings depicting scenes from the Life of Christ on front and back. In the original fitted case.

Wear throughout. The base presumably a 19th century addition. Height 20.5 cm

€ 6 000 – 7 000



FLÄMISCH

18. Jahrhundert

2135 PERSONIFIKATION DER FLORA.

Terracotta, dreiviertelrund gestaltet, auf der Rückseite abgeflacht und nur cursorisch durchgestaltet, bräunlich patiniert. Auf einer eckigen Plinthe im Kontrapost stehende weibliche Figur in hochgegürtetem Kleid und mit um den Körper drapiertem Umhang, die mit Blumen in ihrer rechten Hand sowie in ihrem Haar wohl als Personifikation der Flora anzusehen ist.

Nur geringfügige Bestoßungen.
Höhe 66 cm

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

An 18th century Flemish terracotta figure of Flora. Worked three-quarters in the round, the reverse flattened and only summarily worked, brownish patina. Female figure standing in contrapposto on an angular plinth, dressed in a high-waisted gown and a cloak draped around her body. The flowers in her right hand and hair allow the figure to be identified as a personification of Flora.

With very minor wear. Height 66 cm

€ 3 000 – 3 500



SÜDDEUTSCHER MEISTER

18. Jahrhundert

2136 HEILIGER MIT BUCH. Holz, vollrund geschnitzt, auf der Rückseite nur cursorisch durchgestaltet. Ältere farbige Fassung und Vergoldung, in weiten Teilen übergegangen. Der nicht näher zu identifizierende Heilige steht auf einem zugehörigen Sockel, dessen Vorderseite mit einem heute leeren Reliquiendepositorium versehen ist.

Figur mit feinem vertikalem Riss. Bestoßungen mit kleinen Verlusten an der Farbfassung. Höhe 73 cm (mit Sockel)

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Hessen.

A South German carved wood figure of a Saint with a Book, 18th century. Carved in the round, the reverse only summarily carved. With older polychromy and gilding, extensively overpainted. A figure of an unidentified saint standing on the original plinth, the front of which houses a now empty reliquary.

The figure with a vertical crack. Wear with minor losses to the polychromy. Height 73 cm (with plinth)

€ 1 200 – 1 400



JOHANN MARTIN VON WAGNER, zugeschrieben
1777 Würzburg – 1858 Rom

2137 **ALLEGORIEN AUF DEN TOD UND DAS EWIGE LEBEN.** Marmor. Das Reliefpaar zeigt in seinen zwei Darstellungen Allegorien auf den Tod und die Hoffnung auf das Ewige Leben. Die Rückseiten tragen alte Zettel mit der Zuschreibung an den Maler und Bildhauer Johann Martin von Wagner, der ab 1810 in Rom als Kunstberater des bayerischen Kronprinzen Ludwig tätig war.

Jeweils feine Risse und Bestoßungen, Oberflächen verschmutzt. Die dünnwandigen Marmorreliefs sind jeweils alt mit Gipsplatten hinterlegt und in hölzerne Rahmen eingefügt. Jeweils 20 x 28 cm

Marble reliefs with allegories of death and eternal life, attributed to Johann Martin von Wagner. This pair of reliefs depicts allegories of death and the hope for eternal life. On the reverse, they each bear labels attributing them to the painter and sculptor Johann Martin von Wagner, who was active in Rome as of 1810 as art consultant to the Bavarian Crown Prince Ludwig.

Each with hairline cracks, abrasions and surface soiling. The thin marble reliefs are backed with plaster panels and set into wooden surrounds. Each 20 x 28 cm

€ 3 000 – 3 500



19. Jahrhundert 19th Century

JACOB PHILIPP HACKERT

1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio

2138 BLICK AUF DAS ARNOTAL UND FIESOLE

Signiert und datiert unten rechts:
Fiesoli / Filippo Hackert / 1804

Öl auf Leinwand (doubliert). 73,5 x 105 cm

VIEW OF THE ARNO VALLEY AND FIESOLE

*Signed and dated lower right:
Fiesoli / Filippo Hackert / 1804*

Oil on canvas (relined). 73.5 x 105 cm

Gutachten *Certificate*

Dr. Claudia Nordhoff, Rom, 8.4.2013.

Provenienz *Provenance*

In Auftrag gegeben von Sir John Francis Edward Acton, Palermo. – Wohl Mariana Anne Acton, Palermo. – Wohl Sir Ferdinand Richard Edward Dalberg-Acton. – Wohl John Emerich Edward Lyon-Dalberg-Acton, 1st Baron Acton. –

In Italien erworben und seit mehr als 100 Jahren in süddeutschem Familienbesitz – Auktion Lempertz, Köln. 16.05.2018, Lot 1301. – Rheinische Privatsammlung

Literatur *Literature*

Claudia Nordhoff (Hg.): Jakob Philipp Hackert, Briefe (1761-1806). Göttingen 2012, S. 199.

€ 80 000 – 100 000





Abb. 1/Ill. 1:
Sir John Francis Edward Acton, Francesco Bartolozzi, nach/after Carlo Marsigli, Kupferstich/Stipple engraving © National Portrait Gallery, London

Dieser „Blick auf das Arnotal und Fiesole“ aus dem Jahr 1804 ist ein „bedeutendes Werk“ aus der späten Schaffensphase Jacob Philipp Hackerts, wie Claudia Nordhoff konstatiert hat. Es ist aus mehreren Gründen bemerkenswert: Über 100 Jahre lang befand es sich in einer Privatsammlung und ist lange Zeit nur durch zeitgenössische Dokumente bekannt gewesen. Zu diesen Dokumenten zählt die Korrespondenz Hackerts mit keinem Geringeren als Johann Wolfgang von Goethe. Das Werk besaß für den Künstler zudem eine große persönliche Bedeutung, denn beim Auftraggeber handelte es sich um einen guten alten Freund, den Engländer Sir John Francis Edward Acton. Schließlich ist die erste Fassung der Landschaft, für Großherzog Karl-August von Sachsen-Weimar-Eisenach gemalt, seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Die Komposition, von Goethe überschwänglich gelobt, hat sich somit nur in diesem Werk erhalten, ihm kommt entsprechend eine umso größere kunsthistorische Bedeutung zu (vgl. Gutachten Nordhoff; Nordhoff 2012, op. cit., S. 199).

Die Ansicht zeigt die Gegend nördlich von Florenz mit Blick auf Fiesole. Wie erwähnt malte Hackert zunächst eine Fassung für den Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach. Nachdem Goethe das fertige Gemälde in Weimar mit Begeisterung in Empfang nimmt, berichtet Hackert ihm von seinem Vorhaben, eine zweite Fassung zu malen. Er werde „für Mr Ackton repetition machen, weil sie das Land Charakterisieren und er nahe bey florentz nichts Schöneres findet.“

Goethe hat die erste Fassung im „Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung“ besprochen. Es lohnt, seine Beschreibung des Gemäldes zumindest in Teilen wiederzugeben: „Das [...] Gemälde stellt die [...] Gegend um Florenz dar; in blauer Ferne ragen Gebirgsgipfel von Massa Carrara hervor, näher der gegen Pisa und Livorno hin sich absenkende Theil der Appeninen. Rechts liegt Fiesole auf seinem luftigen Hügel, zur Linken die mit Landhäusern gekrönten Höhen bei Florenz, dazwischen die fruchtbare, vom Arno durchflossene Ebene gegen Prato und Pistoja hin [...] man kann die zahlreichen Landhäuser, die Kirchen und Klöster alle wiedererkennen, jedem Pfad nachgehen, den Hügel von Fiesole besteigen, den Arno verfolgen...“

Eine bessere, poetischere Beschreibung von Hackerts Komposition als diese von Goethe lässt sich wohl schwerlich vorstellen. Der Dichter taucht förmlich ein in die Landschaft Hackerts und durchwandert sie noch einmal im Geiste. Mit seiner Beschreibung lässt er dabei ein verständiges, gebildetes Publikum in Deutschland Teil haben an seiner Bildbetrachtung, die mit den Erinnerungen an seine eigene italienische Reise zu verschmelzen scheint.

Claudia Nordhoff hat betont, dass die vorliegende Landschaft für John Francis Edward Acton keine bloße Replik darstellt, sondern als eigenständiges Werk anzusehen ist. Hackert hat an dieser Fassung einige Änderungen vorgenommen, mit denen er wohl auch auf eine Kritik Goethes reagierte. Goethe, auch in volkswirtschaftlichen Fragen kundig, hatte an der ersten Fassung moniert, Hackert habe zu viel Vieh im Vordergrund gemalt; diese gehörten in dieser Vielzahl nicht dorthin: „Denn die Gegend um Florenz ist vornehmlich ergiebig an Öl und Wein, ernährt hingegen nur wenig Vieh“ – eine Beobachtung, die der heutige Toskana-Reisende nach wie vor macht. Die Reduktion der Tierstaffage im Vordergrund war der Komposition in jedem Fall zuträglich. So wird in der vorliegenden zweiten Fassung die Weite der Landschaft, die – wie Goethe schreibt – einen Ausblick über das Arnotal bis zu den Bergen bei Massa Carrara erlaubt, besser erlebbar.

As Claudia Nordhoff iterates, this “View of the Arno Vally and Fiesole”, painted in 1804, is an important example of Jacob Philipp Hackert’s late period. It is remarkable for several reasons: It was housed in a private collection for over 100 years and only recorded in contemporary documents. These documents include Hackert’s private correspondence with none other than Johann Wolfgang von Goethe. The work held great personal significance for the artist, as it was commissioned by an old and dear friend, the Englishman Sir John Francis Edward Acton. The first version of this landscape, painted for Grand Duke Karl-August of Saxony-Weimar-Eisenach, has been lost since WWII. The composition, which Goethe praised so highly, has only survived in this version, a fact that lends the work even greater art historical significance (cf. expertise Nordhoff; Nordhoff 2012, op. cit., p. 199).

The work depicts the region north of Florence with a view of Fiesole. As mentioned previously, Hackert first painted a version of this composition for the Grand Duke of Saxony-Weimar-Eisenach. After Goethe received the initial version in Weimar with such enthusiasm, Hackert told him of his plan to create a second version. He wanted to create “a repetition of this composition for Mr Ackton, as it characterises the country and he has not found anything more beautiful in the surroundings of Florence” (from the German).

Goethe described the first version in the “Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung”. It is worth reproducing Goethe’s description in part here, “The [...] painting depicts [...] the surroundings of Florence; the peaks of the Massa Carrara mountain range rise up in the blue distance, and nearer the slope of the Apennines leads downwards towards Pisa and Livorno. We see Fiesole on the right on its lofty hill, and to the left the peaks around Florence, crowned by peasant cottages. Between them the verdant plain between Prato and Pistoja, fed by the river Arno [...] one recognises many of the cottages, churches, and abbeys, and feels that one could almost walk the paths, climb the hill of Fiesole, and follow the River Arno...” (from the German).

It is hard to imagine a more poetic description of Hackert’s image than that penned by Goethe. The poet immerses himself in the landscape, walking it once more in his mind’s eye. His description allowed a sympathetic, educated audience in Germany to share in his viewing of Hackert’s work, merging it with memories of his own trip to Italy.

Claudia Nordhoff points out that this version of the landscape for John Francis Edward Acton is not merely a replica, but an independent work. Hackert made changes to this version, apparently in response to Goethe’s criticism. Goethe, who was also knowledgeable in economic matters, mentioned that Hackert had painted too many cattle in the foreground of the first version which did not belong there, “because the area around Florence is primarily rich in oil and wine, but cannot support many cattle” – an observation that modern travellers to Florence can confirm. The reduction of the animals in the foreground was beneficial to the composition since it opens up the view of the mountains of Massa Carrara more effectively.

JACOB PHILIPP HACKERT

1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio

2139 FLUSSLANDSCHAFT MIT WASSERFALL

Signiert und datiert unten links:
Philipp Hackert 1806

Öl auf Leinwand (doubliert). 55 x 96 cm

RIVERSCAPE WITH WATERFALL

*Signed and dated lower left:
Philipp Hackert 1806*

Oil on canvas (relined). 55 x 96 cm

Provenienz *Provenance*

Erworben vor 1994 bei Galerie Lingen-
auber, Düsseldorf. – Rheinische Privat-
sammlung.

Literatur *Literature*

Claudia Nordhof, Hans Reimer: Jakob
Philipp Hackert 1737-1807, Berlin 1994,
Bd. 1, S. 196, Abb. 171, Bd. 2, S. 165,
Nr. 337.

€ 60 000 – 70 000

Dieses Gemälde entstand ein Jahr vor Hackerts Tod in Piero di Castello nahe Florenz. Es handelt sich dabei um eine sogenannte „Kombinationslandschaft“, das heißt um eine „ideale“ Komposition und nicht um ein Landschaftsportrait. Beiden Bildgattungen hat sich Hackert in seiner langen beruflichen Laufbahn gleichermaßen gewidmet.

Für dieses späte Beispiel einer Kombinationslandschaft identifiziert Dr. Nordhoff (op. cit., S. 165, Nr. 336) ein Gegenstück, so dass es sich ursprünglich wohl um ein Gemäldepaar gehandelt haben wird. Dieses Bild befand sich ehemals in der Sammlung Carl Nicolai in Berlin. Es zeigt den gleichen Fluss – bei dem es sich weder um den Tiber noch um den südlicher verlaufenden Volturno handelt – aber mit unterschiedlichen Bildmotiven. Malte Hackert am Flussufer dort einen mittelalterlichen Turm, so erscheint hier ein Tempel mit Kuppel und Säulenvorhalle, und anstelle eines Meerbusens mit Stadt säumen hier hohe Berge den Flusslauf, an dessen linken Ufer ein Ort liegt. Claudia Nordhoff vermutet, dass Hackert mit diesen zwei Bildern wieder einmal die Absicht hatte, eine Kombination von „großem Stil“ und naturgetreuer Darstellung vorzuführen.

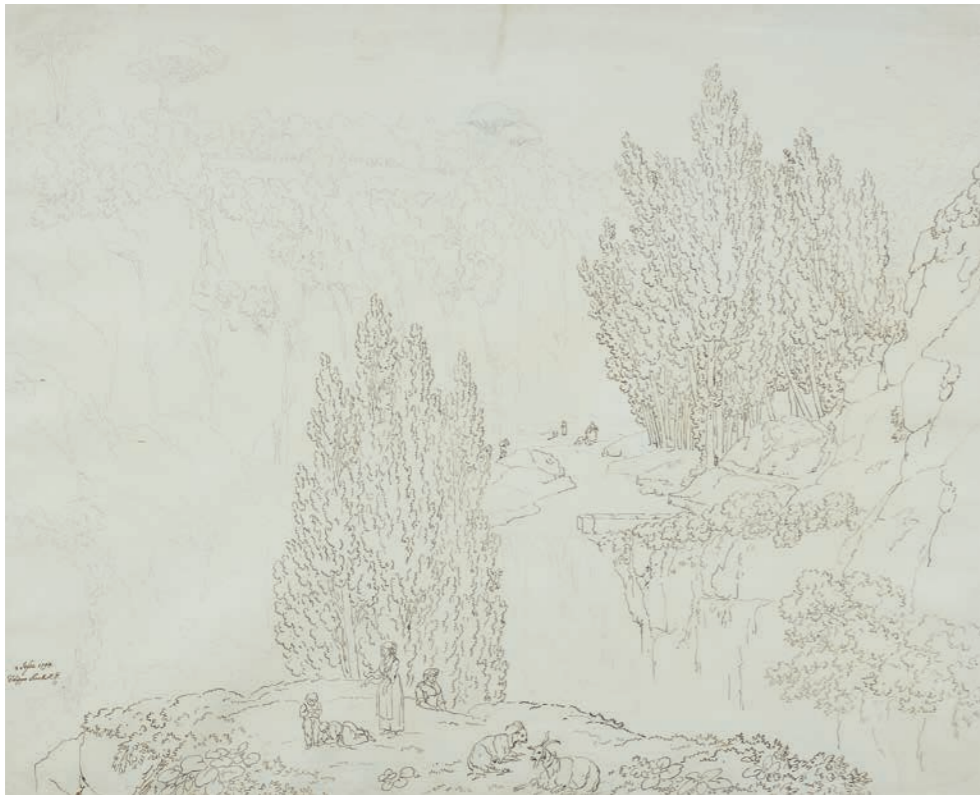
Im gleichen Jahr malte Hacker zwei weitere Flusslandschaften (Nordhoff, op. cit., Nr. 172 und 173), die im Gegensatz zu diesem Gemäldepaar geographisch zu identifizieren sind.

This painting was created one year before Hackert's death in Piero di Castello near Florence. It is a so-called "combination landscape", meaning an "ideal" composition rather than a landscape portrait. Hackert devoted himself equally to both genres of painting during his long professional career.

For this late example of a combination landscape, Dr Nordhoff (op.cit. p. 165, no. 336) identifies a counterpart, so that it must originally have been a pair of paintings. The painting was formerly in the Carl Nicolai Collection in Berlin. It shows the same river - which is neither the Tiber nor the Volturno, running further south - but with different motifs. Whereas Hackert painted a medieval tower on one river bank, a temple with a dome and portico appears here, and instead of a town by a bay, high mountains line the course of the river, with a town on its left bank. Claudia Nordhoff assumes that with these two paintings Hackert once again intended to present a combination of "great style" and naturalistic representation.

In the same year, Hackert painted two other river landscapes (Nordhoff Nos. 172 and 173), which, in contrast to this pair of paintings, can be identified geographically.





JACOB PHILIPP HACKERT

1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio

2140 LANDSCHAFT NAHE SESSA AURUNCA

Signiert und datiert unten links:
a Sessa 1794 / Filippo Hackert f.

Bleistift und Feder in Braun. 56,8 x 69,7 cm

LANDSCAPE NEAR SESSA AURUNCA

Signed and dated lower left:
a Sessa 1794 / Filippo Hackert f.

Pencil and pen in brown. 56.8 x 69.7 cm

Gutachten Certificate

Dr. Claudia Nordhoff, Februar 2016.

Provenienz Provenance

Nachlass J. Ph. Hackert. – Sein Schwager Friedrich Christian Behrend. – Karoline Luise von Sachsen-Weimar-Eisenach (1786-1816). – Helene von Mecklenburg-Schwerin (1814-1858). – Henri Robert Marie Louis Philippe d'Orléans (1908-1999). – Drouot Richelieu, 30.10.2000, Nachlassauktion des Prinzen Henri d'Orléans, Nr. 24. – Italienische Privatsammlung.

€ 4 000 – 5 000

Die Zeichnung entstand während der Jahre, die der Künstler am Hof von Ferdinand IV. von Neapel verbrachte. Sie zeigt einen von dichten Pappeln gesäumten Wasserfall in der Nähe des kleinen Dorfes Sessa Aurunca, das nördlich von Neapel an den Hängen des erloschenen Vulkanes Monte Santa Croce liegt. Hier führt die Via Appia vorbei, die der Künstler auf seinen Reisen von Rom nach Neapel häufig befuhr. Hackert besuchte Sessa Aurunca zum ersten Mal 1792 und kehrte zwei Jahre später im Gefolge des Monarchen zu einer militärischen Übung zurück, die von seinem Hofmaler auf einem großen Gemälde von 1794 festgehalten wurde und sich im Schloss von Caserta befindet.

This drawing was made during the years the artist spent at the court of Ferdinand IV in Naples. It shows a waterfall fringed by dense poplars near the small village of Sessa Aurunca, which lies north of Naples on the slopes of the extinct volcano Monte Santa Croce. The Via Appia, which the artist frequently travelled on his journeys from Rome to Naples, passes by here. Hackert visited Sessa Aurunca for the first time in 1792 and returned two years later in the monarch's entourage for a military exercise, which was captured by his court painter in a large painting of 1794 that can now be found in Caserta Castle.



JACOB PHILIPP HACKERT

1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio

2141 ANSICHT AUF DAS CASTELLO DI CAPRAIA

Signiert und datiert unten Mitte:
La Capraia, Veduta da San Mingatello /
Filippo Hackert f. 1800

Bleistift und Feder in Braun. 52,7 x 74,9 cm

Unter Glas gerahmt.

VIEW OF CASTELLO DI CAPRAIA

Signed and dated lower centre:
La Capraia, Veduta da San Mingatello /
Filippo Hackert f. 1800

Pencil and pen in brown. 52.7 x 74.9 cm

Framed under glass.

Gutachten Certificate

Dr. Claudia Nordhoff, Februar 2016.

Provenienz Provenance

Nachlass J. Ph. Hackert. – Sein Schwager Friedrich Christian Behrend. – Karoline Luise von Sachsen-Weimar-Eisenach (1786-1816). – Helene von Mecklenburg-Schwerin (1814-1858). – Henri Robert Marie Louis Philippe d'Orléans (1908-1999). – Drouot Richelieu, 30.10.2000, Nachlassauktion des Prinzen Henri d'Orléans, Nr. 24. – Italienische Privatsammlung.

€ 4 000 – 5 000

Die Zeichnung entstand nach der Flucht Hackerts aus Neapel über Livorno und Pisa nach Florenz, wo er sich 1800 niederließ. Wie schon in anderen Regionen hat der Künstler auch hier unmittelbar nach seiner Ankunft das Umland erwandert und gezeichnet. Von der kleinen Ortschaft Samminiatello breitete sich vor seinen Augen der hier skizzierte Ausblick über den Arno in die toskanische Hügellandschaft aus. Das großformatige Blatt verblieb in Hackerts Besitz. Sein Nachlass ging an den Schwager Friedrich Christian Behrend, der die ererbten Kunstwerke von Florenz nach Berlin bringen ließ. Insgesamt 32 Zeichnung aus dieser Quelle gelangten in die Sammlung der Prinzessin Karoline Luise von Sachsen-Weimar-Eisenach, Tochter des Herzogs Carl August (1757-1828), darunter dieses Blatt und das vorhergehende Los. Die zweite Tochter des Großherzogs Carl August hatte ein besonderes Interesse an Zeichnungen und stand im engen Kontakt mit Goethe, der wiederum Jakob Philipp Hackert bekanntlich sehr schätzte.

The drawing was made after Hackert fled to Florence from Naples via Livorno and Pisa, and settled there in 1800. As he did in other regions, the artist hiked and drew the surrounding countryside immediately upon his arrival. The view sketched here extended out from the small village of Samminiatello across the Arno and into the hilly landscape of Tuscany beyond. The large-format sheet remained in Hackert's possession. His estate went to his brother-in-law Friedrich Christian Behrend, who had the inherited works of art brought from Florence to Berlin. A total of 32 drawings from this source ended up in the collection of Princess Karoline Luise of Saxe-Weimar-Eisenach, of Duke Carl August (1757-1828), including this sheet and the previous lot. The second daughter of Grand Duke Carl August (1757-1828) in Weimar had a particular interest in drawings and was in close contact with Goethe, who in turn was known to hold Jakob Philipp Hackert in high esteem.

JACOB PHILIPP HACKERT

1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio

2142 JÄGER IN DEN CASCINEN VON PISA

Signiert unten rechts: Alle Cascine di
Pisa / Filippo Hackert 1800

Feder und Pinsel in Braun über Bleistift.
55,3 x 82,3 cm

Unter Glas gerahmt.

HUNTER IN THE CASCINES OF PISA

*Signed lower right: Alle Cascine di Pisa /
Filippo Hackert 1800*

Brush and ink in brown over pencil.

55.3 x 82.3 cm

Framed under glass.

Gutachten *Certificate*

Dr. Claudia Nordhoff, Rom 13.6.2002.

Provenienz *Provenance*

Bis Juni 2002 im Museum für Bildende
Künste in Leipzig. – Kunsthandel Ingrid
Knirim. – Rheinische Privatsammlung.

€ 10 000 – 12 000

Die vorliegende Zeichnung entstand im ersten Jahr von Hackerts toska-
nischem Exil. Vormalig Hofmaler unter Ferdinand IV. in Neapel, hatte
der Maler die Stadt im Zuge der revolutionären Ereignisse im März 1799
fluchtartig verlassen und nahm Aufenthalt in Pisa, wo er vom 15. Mai
1799 bis zum 14. Mai 1800 blieb. Danach verlegte er seinen Wohnsitz nach
Florenz.

Die Zeichnung zeigt die sogenannten Cascine, eine waldige Gegend vor
den Toren Pisas, in deren Zentrum sich eine Meierei und Stallungen des
Großherzogs von Toskana befanden. Sie nimmt eine besondere Bedeutung
im Gesamtwerk Hackerts ein, da aus der ersten Hälfte des Jahres 1800 bis
auf zwei Vorzeichnungen für Gemälde mit Ansichten Pisas keine weiteren
Zeichnungen bekannt sind.

*The present drawing was made in the first year of Hackert's Tuscan exile.
Formerly court painter under Ferdinand IV in Naples, the painter had fled
the city in the course of the revolutionary events in March 1799 and took up
residence in Pisa, where he stayed from 15th May 1799 to 14th May 1800.
After that he moved to Florence.*

*The drawing shows the so-called Cascine, a wooded area at the gates of
Pisa, in the centre of which were a dairy and stables of the Grand Duke
of Tuscany. It has a special significance in Hackert's oeuvre, as no other
drawings are known from the first half of 1800 apart from two preparatory
drawings for paintings with views of Pisa.*







JACOB PHILIPP HACKERT

1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio

2143 DAS VOLTURNOTAL BEI
PIEDIMONTE ALIFE

Signiert unten links: a Piedimonte /
Filippo Hackert f. 1792

Feder und Pinsel in Braun. 63 x 89 cm

Unter Glas gerahmt.

*THE VOLTURNO VALLEY NEAR
PIEDIMONTE ALIFE*

*Signed lower left: a Piedimonte /
Filippo Hackert f. 1792*

Pen and brush in brown. 63 x 89 cm

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Sotheby's, München 22.06.1999, Lot 45. –
Rheinische Privatsammlung

€ 10 000 – 14 000



JAN HENDRIK VERHEYEN

1778 Utrecht – 1846 Utrecht

2144 GESCHÄFTIGES TREIBEN
AUF EINEM KANAL IN EINER
HOLLÄNDISCHEN STADT

Signiert und datiert unten links auf dem
Stützpfeiler des Turms: Verheyen / f 1820.

Öl auf Holz. 52,8 x 65,5 cm

*BUSY SCENE ON A CANAL
IN A DUTCH TOWN*

*Signed and dated lower left on the support-
ing beam of the tower: Verheyen / f 1820*

Oil on panel. 52.8 x 65.5 cm

Provenienz *Provenance*

Nicole de Lemberghe(?) de Bergeyck
(handschriftlichen Etikett verso). – Belgi-
sche Privatsammlung.

€ 5 000 – 7 000

Zwei alte Wachssiegel auf der Rückseite. Ein in Komposition und detail-
lierter Ausführung vergleichbares Gemälde mit der Ansicht eines Kanals
in Utrecht ist 1822 datiert (vgl. Christie's, South Kensington, 31. Januar
2013, Lot 9). Bei vorliegendem Gemälde handelt es sich um eine Phantasie-
ansicht einer holländischen Stadt, wie sie Verheyen gerne auf pittoreske
Weise gemalt hat (freundlicher Hinweis von Jeroen Kapelle, RKD, vom
25. September 2023).

*With two old wax seals on the reverse. This painting is comparable in
composition and attention to detail with a view of a canal in Utrecht dated
1822 (cf. Christie's, South Kensington, 31st January 2013, lot 9). The present
painting is an imaginary view of a Dutch town, as Verheyen liked to paint
it in a picturesque manner (as stated in a kind notice from Jeroen Kapelle,
RKD, dated 25th September 2023).*



**JOHANN HEINRICH
WILHELM TISCHBEIN**

1751 Haina – 1829 Eutin

2145 MUTTER MIT SCHLAFENDEM
KIND

Öl auf Leinwand. 54,6 x 47 cm

MOTHER WITH SLEEPING CHILD

Oil on canvas. 54.6 x 47 cm

Provenienz *Provenance*

Conradine Tischbein (Tochter des Künstlers). – Wilhelm Harders, Eutin und danach dessen Tocher, verh. Riecken, Hamburg. – Dr. Jürgen Hach, Kiel.

€ 20 000 – 25 000

Das Gemälde befindet sich bis heute im Besitz der Nachkommen des Malers Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Hier trug es stets den Bildtitel „Mutterglück“. Laut Familienüberlieferung soll es sich um ein Bildnis der Gattin des Malers handeln, Anna Martha Kötting (1775 -1832), die ihr viertes Kind, die 1810 geborene Tochter Conradine in den Armen hält.

The painting is still in the possession of the descendants of the painter Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Here it always bore the title „Mutterglück“ (Mother’s Happiness). According to family tradition, it is a portrait of the painter’s wife, Anna Martha Kötting (1775 -1832), who is holding her fourth child, daughter Conradine, born in 1810, in her arms.



WILLIAM ETTY R.A.

1787 York – 1849 York

2146 SCHLAFENDER WEIBLICHER AKT
AUF EINEM SOFA VOR EINEM
ROTEN VORHANG

Signiert unten rechts: WEtty

Öl auf Leinwand. 36.8 x 80 cm

*SLEEPING FEMALE NUDE LYING
ON SOFA AGAINST A RED CURTAIN*

Signed lower right: WEtty

Oil on canvas. 36.8 x 80 cm

Gutachten *Certificate*

Richard Green, University of York (über Sotheby’s, London, 2020).

Provenienz *Provenance*

London, Christie’s South Kensington, 8. Juni 2000, Lot 248. – Privatsammlung. – Sotheby’s online, 7. Mai 2020, Lot 97. – Privatsammlung Guernsey C. I. (Großbritannien).

€ 10 000 – 15 000

Eine weitere Version der Schlafenden befindet sich in Privatbesitz und ist auf dem Cover von Leonard Robinsons Biographie von William Etty abgebildet (vgl. L. Robinson: William Etty. The Life and Art, Jefferson und London 2011). Dieses Werk scheint eine erste, noch mehr skizzenhaft ausgeführte Version zu sein, deren Hintergrund-Elemente unvollendet sind. Dagegen ist das vorliegende Bild vollständiger in der Komposition und genauer ausgeführt. Im linken Vordergrund sind Stillleben-Elemente hinzugefügt.

Die Pose der Figur hat Etty von dem sogenannten „schlafenden Hermaphroditus“ oder „Borghese Hermaphroditus“ übernommen, einer berühmten Marmorskulptur aus dem antiken Rom, die eine verlorene hellenistische Bronze nachbildet (Musée du Louvre, Paris). Interessanterweise hat Etty in der vorliegenden Version den Rücken des weiblichen Modells stärker abgeflacht, um seine Aktdarstellung eher der berühmten Skulptur entsprechen zu lassen.

Another version of the sleeper from a private collection is depicted on the cover of Leonard Robinson’s biography of William Etty (see L. Robinson, William Etty: The Life and Art, Jefferson and London 2011). This picture appears to be a first, more loosely sketched version, the background elements of which are unfinished. The present work shows a more complete and comparatively precisely executed composition with still life elements added to the left foreground.

Etty drew the figure’s pose from the so-called “Sleeping Hermaphrodite” or “Borghese Hermaphroditus”, a famous marble sculpture from ancient Rome that recreates a lost Hellenistic bronze (Musée du Louvre, Paris). Interestingly, in the present version, Etty has flattened the female model’s back more to make his nude more inkeeping with the famous sculpture.



**BAREND CORNELIS
KOEKKOEK**

1803 Middelburg – 1862 Kleve

2147 GROSSE WINTERLANDSCHAFT

Signiert und datiert unten links:

B. C. Koekkoek 1834

Öl auf Leinwand (doubliert). 82 x 104 cm

LARGE WINTER LANDSCAPE

Signed and dated lower left:

B. C. Koekkoek 1834

Oil on canvas (relined). 82 x 104 cm

Provenienz *Provenance*

Kunsthandlung Douwes, Amsterdam. –

Lempertz, Köln 26.10.1926, Lot 109. –

Lempertz, Köln 9./10.05.1983, Lot 328. –

Hessische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

F. Gorissen: B. C. Koekkoek. Werkverzeichnis der Gemälde, 1962, Nr. 34/84.

€ 100 000 – 120 000

Die eindrucksvolle Winterlandschaft zählt zu den frühen Großformaten des holländischen Landschaftsmalers. Nach einer 1830 entstandenen „Sommerlandschaft“ (98 x 128 cm, Gorissen 30/98) und einer 1833 gemalten „Gebirgslandschaft“, einst im Besitz von Königin Wilhelmina, ist dieses Bild ein imposantes Beispiel von Barend Cornelis Koekkoeks Landschaftsmalerei.

Der Blick des Betrachters beginnt an einer baumbewachsenen Felswand am linken Bildrand und wird mittels eines Weges und dem Lauf eines Flusses in die Ferne geführt.

Das Gemälde entstand 1834, in dem Jahr also, als B. C. Koekkoek seinen Wohnsitz nach Kleve verlegte. Obwohl es ein recht frühes Werk ist, vereint es bereits alle Eigenarten und die Qualität dieses großen Landschaftsmalers: die meisterliche Perspektive, die detaillierte Schilderung der Natur und der Atmosphäre. Leicht golden schimmert das abendliche Licht durch das kahle und schneebedeckte Geäst einer Baumgruppe in der Mitte und beleuchtet von unten die wenigen Wolken am Himmel.

Einsam des Weges treibt ein Bauer seine beladenen Maultiere, vorbei an einer Kapelle die links des Weges steht. Damit hat Koekkoek hier schon den Ton und die Stimmung seiner Malerei gefunden, mit denen sie in ganz Europa gefeiert werden sollte.

This imposing winter landscape is one of the early large format works by the Dutch landscape painter. After a “Summer Landscape” painted in 1830 (98 x 128 cm, Gorissen 30/98) and a “Mountain Landscape” painted in 1833, once in the possession of Queen Wilhelmina, this picture is an impressive example of Barend Cornelis Koekkoek’s landscape painting.

The viewer’s gaze begins at a tree-covered rock face on the left edge of the picture and is led into the distance by means of a path and the course of a river.

The painting was created in 1834, the year B. C. Koekkoek moved to Kleve. Although it is a rather early work, it already combines all the characteristics and quality of this great landscape painter: the masterly perspective, the detailed depiction of nature and the atmosphere. The evening light shimmers slightly golden through the bare and snow-covered branches of a group of trees in the centre and illuminates the few clouds in the sky from below.

A lone farmer drives his loaded mules past a chapel that stands to the left of the path. Koekkoek had by then already found the tone and mood for his paintings, which were to be celebrated throughout Europe.



**BAREND CORNELIS
KOEKKOEK**

1803 Middelburg – 1862 Kleve

2148 FLUSSLANDSCHAFT MIT
REITER UND WANDERERN

Signiert und datiert unten Mitte:
B C Koekkoek f 1826 (die Datierung wohl
nachgezogen)

Öl auf Leinwand (doubliert). 36 x 45 cm

*RIVER LANDSCAPE WITH
HORSEMEN AND TRAVELLERS*

*Signed and dated lower centre:
B C Koekkoek f 1826 (date presumably
retraced)*

Oil on canvas (relined). 36 x 45 cm

Provenienz *Provenance*

Auktion Sotheby Parke Bernet & Co., New
York, 29.5.1980, Lot 241. – Dort erworben
von der Kunsthandlung Mensing, Hamm
(Anzeige Weltkunst 15.11.1980, S. 3250).
– Auktion Schloß Ricklingen, Garbsen,
12.4.1986. – Seitdem Privatsammlung
Hessen.

€ 30 000 – 40 000

Wir danken Dr. Guido de Werd für die Bestätigung der Eigenhändigkeit
von Barend Cornelis Koekkoek. Er wird das Gemälde in das in Vorberei-
tung befindliche Werkverzeichnis zum Künstler aufnehmen.

*We would like to thank Dr Guido de Werd for confirming this painting to be
the work of Barend Cornelis Koekkoek. He intends to include the piece in his
forthcoming catalogue raisonné.*



**EUGÈNE-JOSEPH
VERBOECKHOVEN**

1798 Warneton – 1881 Schaarbeek

2149 SCHAFHERDE, VOM GEWITTER
ÜBERRASCHT

Signiert unten links:
Eugène Verboeckhoven ft

Öl auf Leinwand. 102,5 x 140 cm

*FLOCK OF SHEEP OVERTAKEN
BY A STORM*

*Signed lower left:
Eugène Verboeckhoven ft*

Oil on canvas. 102.5 x 140 cm

Gutachten *Certificate*

Reine de Bertier, Brüssel, 31.3.1998.

Provenienz *Provenance*

Math. Lempertz'sche-Kunstversteigerung,
Köln, 16.3.1933, Lot 244. – Niederländi-
sche Privatsammlung (in zweiter Genera-
tion).

Literatur *Literature*

Vgl. L. Alvin: Eugène-Joseph Verboeck-
hoven, Bruxelles 1883, S. 45 (Version:
Bruxelles, Musée de l'État), S. 46 (Ver-
sion: Leipzig, Musée de la ville), S. 47
(Version: Londres, chez M. Oppenheim). –
S. Wichmann: E. Verboeckhoven 1799-
1881. Ein flämischer Tiermaler des
19. Jahrhunderts, Sindelfingen, [1977],
Nr. 19, Abb. S. 19 (Version Brüssel, Ko-
ninklijke Musea voor Schone Kunsten
van België, Inv. Nr. 242). – Eliane de Wil-
de u.a.: Le Musée caché. À la découverte
des réserves. Ausst.-Kat. Musées royaux
des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1994,
Abb. S. 152, S. 153, Kat.-Nr. 62. – Ausst.-
Kat.: De romantiek in België. Tussen
werkelijkheid, herinnering en verlangen
(Ausstellung im Königlichen Museum,
Brüssel), Brüssel 2005, S. 154-155, Kat.-
Nr. 172 m. Abb. – H. De Vilder / K. Van
de Ven: Eugène-Joseph Verboeckhoven
(1798-1881). De dierenschilder en zijn
medeschilders – Le peintre animalier et
ses peintres collaborateurs – The animal
painter and his fellow painters, Vilvoorde
(Peutie), 2006, S. 177 -178, Abb. S. 177.

€ 14 000 – 16 000

In den späten 30er Jahren begann Verboeckhoven, dramatische Natursitu-
ationen der Landschaft mit Staffage zu verbinden. Ein typisches Beispiel ist
das Gemälde „Schafherde, vom Gewitter überrascht“ (Öl auf Leinwand, 207
x 270 cm), 1839 entstanden und heute im Besitz der Musées royaux des
Beaux-Arts de Belgique (Inv.-Nr. 242, www.opac-fabritius.be). Es gehört zu
den Hauptwerken des flämischen Tiermalers und wurde unmittelbar nach
seiner Entstehung für das Museum angekauft. Das vorliegende Gemälde
ist eine kleinere Fassung.

Eine Schafherde drängt sich vorne rechts bei einem mit Inschrift ver-
sehenen Steinkreuz um den Schäfer, scheuend vor der näher rückenden
Sturmfront. Mit detailgetreuer Beobachtung sind die Schafherde sowie die
Pflanzen, ein Holzsteg und Gesteinsformationen im Vordergrund wieder-
gegeben. Verboeckhovens Tierdarstellung ist stark vom Verismus der
Oberflächenstruktur der Schaffelle geprägt. Die Landschaft wirkt äußerst
bewegt. Aus grauen tiefen Schichtwolken regnet es in Strömen, das Ge-
witter ist in vollem Gange. Hell ausgeleuchtete Elemente im Vordergrund
wechseln mit tonigen bis dunklen Schatten. Durch die Bildkomposition,
bei der ein detailgetreu gemalter Erdboden im Vordergrund etwa ein Drit-
tel einnimmt, wird dem weiten, spektakulären Wolkenhimmel besondere
Aufmerksamkeit zuteil. Die Komposition wiederholte Verboeckhoven
zwischen 1839, 1847 und 1868 mehrmals in kleineren Formaten, in Öl auf
Leinwand wie auch auf Holz.

*In the late 1830s, Verboeckhoven began to populate his dramatic natural
landscapes with people and animals. A typical example is the painting
“Flock of Sheep Surprised by a Thunderstorm”, oil on canvas, 207 x 270 cm,
created in 1839 and now owned by the Royal Museum in Brussels (inv.
no. 242, www.opac-fabritius.be). It is one of the Flemish animal painter's
major works and was purchased for the museum immediately after it was
created. The present painting is a smaller version.*

*The flock of sheep crowds around the shepherd at the front right of the
image beside a stone cross with an inscription, shying away from the
approaching storm. The artist renders the flock of sheep, the plants, the
wooden walkway and the rock formations in the foreground in fascinating
detail. Verboeckhoven's impression of the animals is characterised by the re-
alism with which he depicts their woolly coats. The landscape appears to be
in a state of movement. It is raining heavily from the towering grey clouds
and the thunderstorm is in full swing. Brightly lit elements in the foreground
alternate with lighter and darker shadows. Just one third of the composition
is occupied by the detailed foreground, which allows the artist to give par-
ticular attention to the spectacular cloudy sky. Verboeckhoven repeated the
composition several times between 1839, 1847 and 1868 in smaller formats
in oil on canvas and on panel.*





**SALOMON LEONARDUS
VERVEER**

1813 Den Haag – 1876 Den Haag

2150 ANSICHT EINER
HOLLÄNDISCHEN STADT
MIT MARKTSTÄNDEN

Signiert und datiert unten rechts:

S. Vermeer f 39

Öl auf Holz. 34 x 26,5 cm

*VIEW OF A DUTCH TOWN
WITH MARKET STALLS*

*Signed and dated lower right:
S. Vermeer f 39*

Oil on panel. 34 x 26.5 cm

€ 4 000 – 5 000



CARL WILHELM GÖTZLOFF

1799 Dresden – 1866 Neapel

2151 ITALIENISCHE KÜSTE BEI
MASSA LUBRENSE

Signiert unten rechts: C. Götzloff

Öl auf Leinwand. 22 x 32 cm

*ITALIAN COAST AT
MASSA LUBRENSE*

Signed lower right: C. Götzloff

Oil on canvas. 22 x 32 cm

Provenienz *Provenance*

Spik, Berlin 1978. – Sammlung Dr. Lothar
Carlowitz. – Galerie Sabrina Förster,
Düsseldorf 2005. – Rheinische Privat-
sammlung.

Literatur *Literature*

E.-A. Lentz: Carl Wilhelm Götzloff. Ein
Dresdner Romantiker mit Neapolitani-
scher Heimat, 1996, Nr. 33.

€ 3 000 – 4 000

CARL ROTTMANN

1797 Handschuhsheim – 1850 München

2152 KOSMISCHE LANDSCHAFT

Öl auf Leinwand (doubliert). 56 x 62 cm

COSMIC LANDSCAPE

Oil on canvas (relined). 56 x 62 cm

Gutachten *Certificate*

Prof. Dr. Erika Rödiger-Diruf, Karlsruhe,
20.8.2023.

Provenienz *Provenance*

Wohl Auktion „Gemälde-Sammlung des
Herrn Ludwig R..... – A..... in Frankfurt
a. M.“, Albert Riegner und Hugo Helbing,
München, 8.10.1900, Lot 35. – Französische
Privatsammlung.

€ 30 000 – 40 000



Abb. 1/Ill. 1:
Carl Rottmann, Schlachtfeld bei Marathon/
The Battlefield at Marathon © bpk / National-
galerie, SMB / Jörg P. Anders

Verso auf dem Keilrahmen in blauer Kreide bezeichnet: „35 Rottmann“.

Das vorliegende Gemälde eines gewaltigen Wolkenhimmels über einem in Brauntönen gehaltenen, ebenen Boden kommt motivisch und kompositionell einem der letzten Werke von Carl Rottmann außerordentlich nahe, das sich mit dem Titel „Marathon“ in der Alten Nationalgalerie in Berlin befindet (Inv.-Nr. A I 209, Abb. 1). Selbst das auf Braun-, Blau-, Grau- und Weißtöne reduzierte Kolorit ist bei beiden Werken identisch. Dagegen ist das Werk der Nationalgalerie in der Ausführung präziser und klarer durchkomponiert. „Der malerische Vortrag des vorliegenden Gemäldes ist jedoch eher von einem furiosen Gestus bestimmt, so als ob der Künstler im Wettlauf mit der Zeit gearbeitet hätte.“ (Gutachten Rödiger-Diruf).

Es dürfte sich bei unserem Gemälde wohl auch um das Werk handeln, das 1900 mit dem Bildtitel „Griechische Meeresküste bei Gewitter“ unter Lot 35 bei Helbing in München versteigert wurde. Im damaligen Auktionskatalog wurde dazu auf eine Radierung in der Zeitschrift „Die graphischen Künste“ von 1883 hingewiesen (5. Jahrgang, Heft 1), die Rottmanns Gemälde „Meeresküste bei Sturm“ wiedergibt (heute in München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, Inv.-Nr. 11519). Der Auktionskatalog von Helbing beschreibt das zu versteigernde Lot 35 als „Naturstudie zu dem ‚Schlachtbild bei Marathon‘ [Meeresküste bei Sturm] des Meisters, welche die großartige Naturerfassung, durch welche dieses Werk excelliert, in ihrer ganzen, ersten Frische und Ursprünglichkeit wiedergibt.“

Die Analogien zwischen dem vorliegenden, erst jüngst wiederentdeckten Gemälde mit den Werken in der Berliner Nationalgalerie und der Münchener Schack-Galerie sowie einer weiteren Komposition in Privatbesitz (vgl. Ausst.-Kat. „Landschaft als Geschichte. Carl Rottmann 1797-1850. Hofmaler König Ludwigs I.“, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, 16.11.1997-18.1.1998 u. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 30.1.-13.4.1998, S. 337, Abb. 190) liegen vor allem in der Gestaltung des Himmels. So dürfte es sich bei unserem Werk wohl um die erste Fassung dieses grandiosen kosmischen Motivs handeln, das von Rottmann im Spätwerk mehrfach verwendet wurde. Für Frau Prof. Rödiger-Diruf, die das Gemälde im Original begutachtet hat und der wir für die Unterstützung bei der Katalogisierung herzlich danken, „stellt das vorliegende Gemälde eine ‚Prima idea‘ von der Hand Carl Rottmanns dar, und zwar eine erste Version seiner eindrucksvollen Spätkompositionen Ende der 1840er Jahre“.

The present painting of an expanse of cloudy sky over a flat landscape in brown tones is extremely close in terms of motif and composition to one of Carl Rottmann's last works, which is entitled "Marathon" and is housed in the Alte Nationalgalerie in Berlin (inv. no. A I 209, ill. 1). Even the colour palette, reduced to a selection of brown, blue, gray and white tones, is identical in both works. In contrast, the work in the Nationalgalerie is more precise and clearly composed in its execution. "However, the painterly presentation of the present work is determined by furious gestures, as if the artist was working in a race against time." (Rödiger-Diruf report).

The present work is probably the same one that was auctioned at Helbing in Munich in 1900 as lot 35 under the title "Greek Coast during a Thunderstorm". In the auction catalogue at the time, reference was made to an etching in the magazine "The Graphic Arts" from 1883 (5th year, issue 1), which reproduces Rottmann's painting "Sea Coast in Storm" (today in Munich, Bavarian State Painting Collections, Schack Gallery, inv. no. 11519). The Helbing auction catalogue describes lot 35 as a "nature study for the master's "Battle of Marathon"



[Sea Coast during Storm], which reproduces the magnificent sense for nature through which this work excels in all its freshness and originality."

The similarities between the present, recently rediscovered painting and the works in the Berlin National Gallery and the Munich Schack Gallery as well as another composition in private ownership (see exhibition cat. "Landschaft als Geschichte. Carl Rottmann 1797-1850. Court Painter König Ludwigs I.", Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, November 16th, 1997 – January 18th, 1998 and Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, January 30th – April 13th, 1998, p. 337, fig. 190) lie primarily in the depiction of the sky. This work is probably the first version of this grandiose cosmic motif, which Rottmann used several times in his late work. For Prof Rödiger-Diruf, who has examined the work in person and to whom we would like to thank for her support in cataloguing, "the present painting represents a "prima idea" by Carl Rottmann, namely a first version of his impressive late compositions at the end of the 1840s."



**JOHANN LAURENTZ
JENSEN**

1800 Gentofte – 1856 Kopenhagen

2153 KRANZ AUS WEISSEN ROSEN-
BLÜTEN AUF SCHWARZEM
SCHLEIER

Signiert und datiert unten rechts:
J. L. Jensen 1845

Öl auf Holz. 27,5 x 37,5 cm

*WREATH OF WHITE ROSE
FLOWERS ON A BLACK VEIL*

*Signed and dated lower right:
J. L. Jensen 1845*

Oil on panel. 27.5 x 37.5 cm

Provenienz *Provenance*
Jenny Lind (1820-1987). – Hamburger
Privatsammlung.

€ 6 000 – 8 000

Beschriftung auf der Rückseite des Bildes: „Á Jenny Lind / Souvenir
d'amitie et d'admiration / Copenhague 1845.“

Darunter folgen weitere Angaben von derselben Handschrift, die nicht zu
entziffern sind. Darum bleibt leider unbekannt, wer dieses Trauerbild der
berühmten schwedischen Opernsängerin zum Geschenk gemacht hat. War
es der Maler selbst oder hat es ein anderer Verehrer bei diesem im Auftrag
gegeben? Jenny Lind (1820-1887) war in ganz Europa der größte weibliche
Opernstar ihrer Zeit.

*Inscribed on the reverse of the painting: "Á Jenny Lind / Souvenir d'amitie
et d'admiration / Copenhague 1845."*

*Thereafter annotations in the same handwriting which are unfortunately
illegible, hence it remains unknown who gave this mourning picture dedicat-
ed to the famous Swedish opera singer as a gift. Was it the painter himself
or did another admirer commission it? Jenny Lind (1820-1887) was the great-
est female opera star of her time in all of Europe.*



ANTON RADL

1774 Wien – 1852 Frankfurt/Main

2154 RHEINLANDSCHAFT MIT BLICK
AUF DEN DRACHENFELS

Signiert und datiert unten rechts
(auf dem Stein): A Radl 1844

Öl auf Leinwand (doubliert). 33,5 x 43,5 cm

*RHINE LANDSCAPE WITH
A VIEW OF DRACHENFELS*

*Signed and dated lower right
(on the stone): A Radl 1844*

Oil on canvas (relined). 33.5 x 43.5 cm

Provenienz *Provenance*
Düsseldorfer Auktionshaus 2011. –
Hessische Privatsammlung.

Literatur *Literature*
August Wiederspahn u. Helmut Bode:
Die Kronberger Malerkolonie. Ein Beitrag
zur Frankfurter Kunstgeschichte des
19. Jahrhunderts, 2. Aufl. Frankfurt a. M.
1976, S. 699, Farbabb. S. 262. – Ausst.-
Kat. „Anton Radl. 1774-1852. Maler und
Kupferstecher“, Frankfurt a. M., Museum
Giersch, 16.3.-15.6.2008, Petersberg 2008,
S. 275, Abb. 102 u. S. 276.

€ 6 000 – 8 000

Zusammen mit einer etwas kleineren Variante desselben Motivs auf
Kupfer (Ausst.-Kat. Anton Radl, op. cit., S. 85, Nr. 31) ist das vorliegende
Gemälde auf Leinwand das letzte datierte Werk des gebürtigen Wieners
Anton Radl, der seit seinem 20. Lebensjahr in Frankfurt am Main lebte.
Der als Maler und Kupferstecher tätige Radl gilt als Vermittler zwischen
der idealistischen Malerei des 18. und der naturalistischen Freilichtmalerei
des 19. Jahrhunderts. In unserer Vedute mit dem Drachenfels „dominiert
die inszenatorische Raffinesse des in der Ferne erfaßten Berg- und Burg-
motivs“ (B. Sander in Ausst.-Kat. Anton Radl, op. cit., S. 40).

*Together with a somewhat smaller variant of the same motif on copper
(exhib. cat. Anton Radl, loc. cit., p. 85, no. 31), the present canvas is the last
dated work by the Vienna-born artist Anton Radl, who lived in Frankfurt
am Main from the age of 20. Radl, who worked as a painter and engraver,
is regarded as something of a mediator between the idealistic style of the
18th century and the naturalistic plein air painting of the 19th century. In
this veduta with the Drachenfels mountain, "the scenic sophistication of the
mountain and castle motif captured in the distance dominates the work" (B.
Sander in exhib. cat. Anton Radl, op. cit., p. 40).*



DIE SAMMLUNG RADEMAKERS

Lempertz fühlt sich geehrt, zehn Gemälde aus der Sammlung Jef und Ursula Rademakers (Lot 2155-2164) anbieten zu können. Darunter befinden sich Highlights wie ein Gemäldepaar von Andreas Schelfhout (1787-1870).

Jef Rademakers hat über Jahrzehnte eine einzigartige Sammlung von Gemälden der holländischen und belgischen romantischen Schule zusammengetragen. Zahlreiche Veröffentlichungen und Ausstellungen seiner Sammlung machten die Künstler der Romantik einem größeren Publikum zugänglich, allen voran die Wanderausstellung „A Romantic View“, die in acht verschiedenen europäischen Museen gezeigt wurde (u.a. die Eremitage in Sankt Petersburg, das Kumu Kunstmuseum in Tallin und die Nationalgalerie in Prag), und zuletzt in den Jahren 2014-2015 die Ausstellung „A Romantic Journey“ im Musée National d'Histoire et d'Art, Luxembourg und im Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch. Damit gelang es Jef Rademakers, diese vorher wenig beachtete Kunstströmung wieder bekannt zu machen und aufzuwerten. Seine Ausstellungen wurden von beinahe 600.000 Menschen besichtigt.

Nach frühzeitigem Abschluss seiner erfolgreichen Karriere als Fernsehproduzent begann sich Jef Rademakers für die romantischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts zu interessieren und infolgedessen für die Kunst seines Heimatlandes. Er wurde ein begeisterter Sammler holländischer und belgischer Künstler der Romantik. Seinen Enthusiasmus teilte er erst mit dem heimischen Publikum und später, auf internationaler Ebene, mit den zahlreichen Besuchern seiner Ausstellungen.

Rademakers schätzte nicht nur die bekannten Künstler der Romantik wie Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862) und Andreas Schelfhout (1787-1870). Er konzentrierte sich auch auf die weniger berühmten Maler, deren Qualitäten und speziellen Eigenheiten er erkannte. Rademakers wurde damit zum Motor der Kunstgeschichtsschreibung. Er selbst veröffentlichte 2009 eine monographische Studie zum Werk von Jacob Theodor Abels (1803-1866), dem Maler von Mondscheinlandschaften, von dem ein Gemälde in dieser Auktion zum Aufruf kommt.

Ende 2014 beschloss Jef Rademakers, seine große Sammlung von damals 130 Gemälden zu reduzieren. Werke aus seiner Sammlung wurden u.a. durch das Rijksmuseum in Amsterdam, das Nationalmuseum in Luxemburg und das B.C.Koekkoek-Haus in Kleve erworben. Die nun von Lempertz zum Verkauf angebotenen Gemälde bieten Gelegenheit, den „romantischen Blick“ dieses ungewöhnlichen Sammlers zu teilen.

THE RADEMAKERS COLLECTION

Lempertz is honoured to present ten paintings from the collection of Jef and Ursula Rademakers (lots 2155-2164). These include highlights such as a pair of paintings by Andreas Schelfhout (1787-1870).

Over decades, Jef Rademakers amassed a unique collection of paintings by artists from the Dutch and Belgian Romantic schools. The numerous publications and exhibitions of works from his collection made the Romantic artists known to a broader audience, especially the travelling exhibition "A Romantic View", which was shown in eight European museums (including the Hermitage in St. Petersburg, the Kumu Museum in Tallin and the National Gallery in Prague), and more recently in 2014 and 2015 the exhibition "A Romantic Journey" in the Musée National d'Histoire et d'Art, Luxembourg and in Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch. With the exhibitions, Jef Rademakers made this previously neglected art movement known again and raised its significance. His exhibitions were seen by almost 600,000 people.

After ending his successful career as a television producer at an early age, Jef Rademakers became interested in the Romantic movements of the 19th century and, as a result, in the art of his home country. He became an avid collector of Dutch and Belgian Romantic artists. He shared his enthusiasm first with the domestic public and later with the many visitors to his exhibitions at an international level.

Rademakers not only appreciated the well-known artists of the Romantic period such as Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862) and Andreas Schelfhout (1787-1870). He also focused on the less famous painters whose qualities and special characteristics he recognised. Rademakers thus became a driving force behind art historiography. In 2009, he published a monograph on the work of Jacob Theodor Abels (1803-1866), the painter of moonlight landscapes, one of whose paintings is offered in this auction.

In late 2014, Jef Rademakers decided to reduce his large collection, which counted 130 paintings at the time. Works from his collection were acquired by the Rijksmuseum in Amsterdam, the National Museum in Luxembourg and the B.C. Koekkoek-Haus in Kleve, among others. The paintings now offered for sale at Lempertz provide an opportunity to share the "romantic view" of this unusual collector.



JOHAN HENDRIK LOUIS MEYER

1809 Amsterdam – 1866 Utrecht

2155 EIN ZWEIMASTER IN BEWEGTER SEE VOR EINER KÜSTE

Signiert unten links: Louis.Meijer

Öl auf Holz. 65,5 x 88 cm

A TWO-MASTER IN CHOPPY WATERS

Signed lower left: Louis.Meijer

Oil on panel. 65.5 x 88 cm

Provenienz *Provenance*

Vicars Brothers, London (Etikett verso).

– Auktion Jef Rademakers, Sotheby's, Amsterdam, 19. Oktober 2004, Lot 204.

– Christie's, Amsterdam, 21. November 2013, Lot 23, dort erworben.

€ 15 000 – 20 000

Im vorliegenden Seestück bestechen der überwältigende Wolkenhimmel und die Durchsichtigkeit der blau-grauen Wellen. Niemand konnte wohl zu seiner Zeit besser die Transparenz der zusammenklatschenden Meeresswellen wiedergeben als Louis Meyer.

This seascape captivates with its imposing cloud-covered sky and translucent grey-blue waves. Nobody of his time was better able to reproduce the transparency of the crashing ocean than Louis Meyer.

**JOHAN HENDRIK LOUIS
MEYER**

1809 Amsterdam – 1866 Utrecht

2156 FRACHTSCHIFFE VOR EINER
KÜSTE

Signiert und datiert unten rechts:

Louis Meyer / 1862

Öl auf Leinwand (doubliert). 106 x 150 cm

CARGO SHIPS OFF THE COAST

Signed lower right: Louis Meyer / 1862

Oil on canvas (relined). 106 x 150 cm

Ausstellungen *Exhibitions*

Luxemburg, Musée National d'Histoire
et d'Art / 's-Hertogenbosch, Het Nordbra-
bants Museum: A Romantic Journey, 3.
April 2014 – 25. Januar 2015, S. 164,
Nr. 64.

€ 60 000 – 80 000

Der in Amsterdam geborene Louis Meyer zog nach einer ersten Ausbil-
dung an der dortigen Akademie im Alter von 18 Jahren nach Paris, um dort
drei Jahre zu studieren. Zunächst als Landschaftsmaler tätig, spezialisierte
er sich nach einem erneuten Aufenthalt in Paris und einer Reise über das
Mittelmeer auf Marinemalerei. Ab 1847 in Den Haag ansässig, entwickelte
sich Meyer zum wichtigsten Marinemaler der niederländischen Romantik.
Die Pariser Zeitschrift L'Artiste meldete seinerzeit über ihn: „Louis Meyer
wird als einer der besten zur Zeit lebenden Marinemaler anerkannt. Er
ist ein eingebürgerter Holländer, der aufgrund seines Talents Franzose
ist; auch hat er den strengen Realismus von Backhuysen und die lebhaft
Phantasie von Vernet.“ (L'Artiste, 1845, S. 35)

Die Werke des zu seinen Lebzeiten vielfach mit Medaillen und Orden
ausgezeichneten Meyer gelangten in die Sammlungen europäischer Für-
stenhäuser, etwa des französischen Königs Louis Philippe, des Königs von
Württemberg oder des russischen Zaren Nikolaus.

*Born in Amsterdam, Louis Meyer moved to Paris at the age of 18 to study
for three years, following his initial training at the academy in Amsterdam.
First active as a landscape painter, he began to specialise in marine paint-
ing after a renewed stay in Paris and a trip to the Mediterranean. Residing
in The Hague from 1847, Meyer established himself as the most important
marine painter of the Dutch Romantic period. The Parisian magazine L'Ar-
tiste reported on him at the time: "Louis Meyer is recognised as one of the
best marine painters living at the time. He is a naturalised Dutchman who is
French by talent; he also has the severe realism of Backhuysen and the vivid
imagination of Vernet." (L'Artiste, 1845, p. 35).*

*The works of Meijer, who was awarded many medals and orders during his
lifetime, found their way into the collections of many European royal houses,
such as the French King Louis Philippe, the King of Württemberg or the
Russian Tsar Nicholas.*



ANDREAS SCHELFHOUT

1787 Den Haag – 1870 Den Haag

2157 EIN GEFRORENER FLUSSLAUF
MIT SCHLITTSCHUHLÄUFERN

Signiert und datiert unten rechts:

A Schelfhout / 1845

Öl auf Holz 46,5 x 66 cm

SKATERS ON A FROZEN RIVER

Signed and dated lower right:

A Schelfhout / 1845

Oil on panel. 46.5 x 66 cm

Provenienz *Provenance*

Sotheby's, New York, 23. Mai 1997,
Lot 102, dort vom jetzigen Eigentümer
erworben.

Ausstellungen *Exhibitions*

Sankt Petersburg, Eremitage / Den Haag,
Gemeentemuseum / Löwen, M-Museum /
Kleve, B.C. Koekkoek-Haus / Tallinn,
Kumu Kunstimuuseum / Sinebrychoff
Art Museum / Riga, Art Museum Riga
Bourse / Prag, Nationalgalerie, Salmovsky
Palace: A Romantic View, 29. Oktober
2010 – 1. September 2013, Nr. 40. –
Luxemburg, Musée National d'Histoire
et d'Art / 's-Hertogenbosch, Het Nord-
brabants Museum: A Romantic Journey,
3. April 2014 – 25. Januar 2015, Nr. 22.

Literatur *Literature*

Wilhelm Laanstra: Andreas Schelfhout
1787-1862, Amsterdam, 1995, S. 84,
Nr. W 1845-2, als: Skaters on polder
waterway (mit falschen Maßangaben). –
Peter Carpeau u.a.: Een Romantische
Kijk, Brussels, 2011, S. 95f, Nr. 40. – Guido
de Werd: A Romantic Journey: Master-
pieces from the Rademakers Collection,
Eindhoven, 2014, S. 80-81, Nr. 89 (22).

€ 90 000 – 120 000



Andreas Schelfhout war einer der bedeutendsten holländischen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts. Das vorliegende Gemälde „Ein gefrorener Flußlauf mit Schlittschuhläufern“ und das nachfolgende Lot „Blick von einer Anhöhe mit Burg in ein weites, sommerliches Flußtal“ sind hervorragende Beispiele seiner unübertroffenen Meisterschaft. Er brillierte in der aussergewöhnlich fein und detailreichen Wiedergabe der abwechslungsreichen Landschaft seiner Heimat, deren Licht- und Wettereffekte er in allen Schattierungen einfing.

Im Jahr 1845, als Schelfhout dieses Winterbild malte, wurde sein Werk in vielen Ausstellungen gezeigt. Der Künstler wurde nicht nur für sein handwerkliches Können gelobt, mit dem er alle Charakteristika der niederländischen Landschaft in seinen Gemälden festhielt. Seine Zeitgenossen empfanden die „Einfachheit“ und „Wahrheit“ seiner Gemälde als die bestmögliche Darstellung und Erklärung der Natur Gottes. Andreas Schelfhouts Darstellungen von Winterfreuden werden bis heute für ihre Natürlichkeit und ruhige Poesie bewundert, was einen Kritiker 1852 zu dem Ausruf veranlasste: „Man könnte nicht schöner malen“.

Andreas Schelfhout war der führende Maler der holländischen romantischen Landschaftsmalerei. Sein berühmter Landsmann und Malerkollege Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862) erkannte bereits 1841 dessen großes Talent, und bezog sich auf „den großen Schelfhout“ in seinem Buch „Herinneringen en Mededeelingen van eenen Landschapschilder“ (Kleve, 1841). Koekkoek bewunderte die Anmut und die wahrheitsgetreue Darstellung der Natur in den Winterszenen von Schelfhout und schrieb: „Möchten Sie sehen, wie schön und reizvoll eine flache, einfache ländliche Szene sein kann, wenn sie den Stempel der Natur, den Stempel der Wahrheit trägt (...) dann sehen Sie sich die Werke unseres großen Schelfhout an.“

Eine ähnliche Winterlandschaft befindet sich in der Sammlung des Rijksmuseums, Amsterdam: „Eislandschaft mit Windmühle“ (Inv.-Nr. SK-A-1127).

Das Werk von Andreas Schelfhout wird von vielen holländischen Museen präsentiert, wie dem Amsterdams Historisch Museum, dem Stedelijk Museum, dem Rijksmuseum, Amsterdam, dem Teylers Museum, Haarlem, dem Gemeindemuseum, Den Haag, dem Dordrechts Museum und dem Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Andreas Schelfhout was one of the most important Dutch landscape painters of the 19th century. The present painting “Skaters on a Frozen River” and the following painting “View from a hill with a castle into a wide, summery river valley” are excellent examples of his unsurpassed mastery. He excelled in the fine and detailed reproduction of the varied landscape of his homeland, whose light and weather effects he captured in all shades.

In 1845, when Schelfhout painted this winter picture, his work was shown in many exhibitions. The artist was not only praised for the craftsmanship with which he captured all characteristics of the Dutch landscape in his paintings. His contemporaries perceived the “simplicity” and “truth” of his paintings as the best possible representation and explanation of the nature of God. Andreas Schelfhout’s depictions of skaters in winter are still admired today for their naturalness and quiet poetry, which prompted a critic to exclaim in 1852: “One could not paint more beautifully.”

Andreas Schelfhout was the leading painter of the Dutch Romantic movement. His famous compatriot and fellow painter Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862) recognized his talent as early as 1841 and referred to “the great

Schelfhout” in his book “Herinneringen en Mededeelingen van eenen Landschapschilder” (Kleve, 1841). Admiring the grace and truthful depiction of nature in Schelfhout’s winter scenes, Koekkoek wrote: “Would you like to see how beautiful and charming a flat, simple rural scene can be when it bears the stamp of nature, the stamp of truth (. ..) then take a look at the works of our great Schelfhout.”

A similar winter landscape is housed in the collection of the Rijksmuseum, Amsterdam: “Ice Landscape with Windmill” (inv. no. SK-A-1127).

Works by Andreas Schelfhout can be found in many Dutch museums such as the Amsterdams Historisch Museum, the Stedelijk Museum, the Rijksmuseum in Amsterdam, the Teylers Museum in Haarlem, the Municipal Museum in The Hague, the Dordrechts Museum and the Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam.



ANDREAS SCHELFHOUT

1787 Den Haag – 1870 Den Haag

2158 SOMMER-PANORAMA: BLICK VON EINER ANHÖHE MIT BURG IN EIN WEITES, SOMMERLICHES FLUSSTAL

Öl auf Holz. 47 x 66 cm

SUMMER PANORAMA: VIEW OVER A RIVER VALLEY IN SUMMER FROM A MOUNTAIN WITH A RUINED CASTLE

Oil on panel. 47 x 66 cm

Provenienz *Provenance*

Kunsthandel Huisingh, Bussum. – Gemälde-Galerie Abels, Köln, 1958 (als Barend Cornelis Koekkoek). – Dr. F. Hilger, Düsseldorf, bis 1958. – M. Melchior, Lanaken, Belgium. – Sotheby's, Amsterdam, 6. November 1990, Lot 1980. – Christie's, Amsterdam, 27. April 1999, Lot 207 (als Schelfhout), dort vom jetzigen Eigentümer erworben mit der Signatur „BC Koekkoek ft.“ (rechts unten) und datiert 1835-1845.

Ausstellungen *Exhibitions*

Sankt Petersburg, Eremitage / Den Haag, Gemeentemuseum / Löwen, M-Museum / Kleve, B.C. Koekkoek-Haus / Tallinn, Kumu Kunstimuseum / Helsinki, Sinebrychhoff Art Museum / Riga, Art Museum Riga Bourse / Prague, Nationalgalerie, Salmovsky Palace: A Romantic View, 29. Oktober 2010 – 1. September 2013, Nr. 39. – Luxemburg, Musée National d'Histoire et d'Art / 's-Hertogenbosch, Het Nordbrabants Museum: A Romantic Journey, 3. April 2014 – 25. Januar 2015, Nr. 21.

Literatur *Literature*

Friedrich Gorissen: B.C. Koekkoek 1803-1862, Werkverzeichnis der Gemälde, Düsseldorf, 1962, Nr. 0/48-2 (dort irrtümlich zugeschrieben an B. C. Koekkoek und betitelt: Blick von Randhöhe mit Burg in weites Flußtal). – Peter Carreau u.a.: Een Romantische Kijk, Brussels, 2011, S. 94f, Nr. 39. – Guido de Werd: A Romantic Journey. Masterpieces from the Rademakers Collection, Eindhoven, 2014, S. 80-81, Nr. 86 (21).

€ 30 000 – 50 000

Andreas Schelfhout verbrachte sein ganzes Leben in Den Haag. Für seine Landschaftspanoramen fand er aber häufig Anregung in den Dünen in der Nähe von Haarlem. Er malte auch ausgedehnte Flusslandschaften von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aus in Gelderland. Im Werk seines gleichermassen berühmten Landsmanns und Kollegen Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862) gibt es zahlreiche Parallelen. Beide Künstler galten schon zu Lebzeiten als die beiden bedeutendsten Landschaftsmaler der Niederlande. Sie teilten dieselben Vorlieben in Hinblick auf die Wahl des Sujets. Beide waren aussergewöhnlich gute Maler von Flusslandschaften und Winterszenen. Offenkundig bevorzugten sie identische landschaftliche Charakteristika. Für eine Sommerlandschaft wählten sie einen erhöhten Bickpunkt, der sich auf entfernte Städte an sich schlängelnden Flüssen richtet. Angesichts der mitunter engen Verwandtschaft des Werks der beiden Künstler verwundert es nicht, dass vorliegende Landschaft lange Zeit für ein Werk Koekkoeks gehalten wurde. Das Bild trug noch eine falsche Signatur von B. C. Koekkoek, als es 1999 bei Christie's Amsterdam verkauft wurde.

Beide Künstler wählten für ihre Winterbilder die flache Landschaft Hollands, mit einem überwältigenden Himmel über einem tiefliegenden Horizont. Die angewandte Staffage und die Motive im vorliegenden Los sind jedoch typisch für Schelfhout. Während Koekkoek nie eine Gelegenheit ausließ, einen üppigen Baum in den Vordergrund zu stellen, der ihm als Repoussoir diente, ist die Rolle des Baumes in Schelfhouts Sommerlandschaften in der mittleren und späteren Phase seiner Karriere weniger wichtig. In der vorliegenden Landschaft scheinen nur Sträucher im Vordergrund zu wachsen; alle größeren Bäume sind zurückgedrängt und nur in der Ferne zu sehen. Schelfhout integrierte häufig gefällte Baumstämme, wie im linken unteren Vordergrund zu sehen ist. Koekkoek missbilligte in seinem Lehrbuch der Landschaftsmalerei diese, wie er es nannte, „Verunstaltung der Natur“ und hielt sie für nicht geeignet für die Landschaftsmalerei (siehe B. C. Koekkoek: Herinneringen en Mededeelingen van een Landschapschilder, Kleve, 1841, S. 187-188).

Andreas Schelfhout spent his entire life in The Hague. However, he often found inspiration for his landscapes in the dunes near Haarlem. He also painted broad river panoramas from an elevated viewpoint in Gelderland. There are numerous parallels in the work of his equally famous compatriot and colleague Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862). Both artists were already considered the two most important landscape painters in the Netherlands during their lifetime. They shared the same preferences when it came to choice of subject. Both were exceptionally good painters of river landscapes and winter scenes. They obviously looked for landscapes with identical characteristics. For summer landscapes, they chose an elevated vantage point, focusing on distant towns along meandering rivers.

Given the close relationship between the two artists' works, it is not surprising that the present landscape was long thought to be a work by Koekkoek. The picture still had a false signature from B. C. Koekkoek when it was sold at Christie's Amsterdam in 1999. Both artists chose the flat landscape of Holland for their winter pictures, with an expansive sky over a low horizon. However, the staffage and motifs included in the present painting are typical of Schelfhout. While Koekkoek never missed an opportunity to place



a lush tree in the foreground to serve as a repoussoir, the role of trees in Schelfhout's summer landscapes in the middle and later stages of his career was less important. Only shrubs are shown growing in the foreground of the present work; all the larger trees are pushed back and can only be seen in the distance. Schelfhout often incorporated felled tree trunks, as can be seen in the lower left foreground. Koekkoek, in his textbook on landscape painting, disapproved of what he called this "defacement of nature" and considered it unsuitable for landscape painting (see B. C. Koekkoek: Herinneringen en Mededeelingen van een Landschapschilder, Kleve, 1841, pp. 187-188).

HERMANUS KOEKKOEK

1815 Middelburg – 1882 Haarlem

2159 STURM AUF DER OOSTER-SCHELDE BEI HAEMSTEDE

Signiert und datiert unten rechts:
H Koekkoek 1845

Öl auf Leinwand. 62 x 83 cm

CHOPPY WATERS ON THE OOSTER-SCHELDE NEAR HAEMSTEDE

*Signed and dated lower right:
H Koekkoek 1845*

Oil on canvas. 62 x 83 cm

Provenienz *Provenance*

Gallery Frost & Reed, London. – Nachlass Niel Rimington (1928-2009), Fronthill Old Abbey, Wiltshire; verkauft bei Christie's, London, 7. Juli 2010, Lot 279, dort erworben.

Ausstellungen *Exhibitions*

Luxemburg, Musée National d'Histoire et d'Art / 's-Hertogenbosch, Het Nordbrabants Museum: A Romantic Journey, 3. April 2014 – 25. Januar 2015, Nr. 45 (69).

Literatur *Literature*

Guido de Werd: A Romantic Journey. Masterpieces from the Rademakers Collection, Eindhoven, 2014, S. 168, Nr. 45 (69).

€ 15 000 – 20 000

Hermanus Koekkoek der Ältere war fast zwölf Jahre jünger als sein berühmter Bruder B. C. Koekkoek und trat nach dem Tod seines Bruders Johannes als Marinemaler in die Fußstapfen seines Vaters Johannes Hermanus (1778-1851). Die Tradition der berühmten Malerfamilie fortsetzend, wurde er vor allem für seine Flusslandschaften und Seestücke gepriesen, auf die er sich spezialisierte. Zu Beginn seiner Karriere malte Hermanus überwiegend stürmische Seebilder, die den Einfluß von bekannten Marinemalern seiner Zeit wie Johannes Christian Schotel (1787-1883) verraten. In diesen Gemälden kommen seine malerischen Qualitäten voll zur Geltung, wie das vorliegende Bild bezeugt. Die stürmische Atmosphäre mit sich am Ufer brechenden Wellen wird mit leuchtender Farbigkeit zum Ausdruck gebracht. Die Präzision im Detail und in der Ausführung, die Art und Weise, wie das Licht auf den Wellen reflektiert wird, und die geschickte Ausführung der Figuren zeigen Koekkoek auf dem Höhepunkt seines Schaffens.

Hermanus Koekkoek the Elder was almost 12 years younger than his famous brother B. C. Koekkoek and, after the death of his brother Johannes, followed in the footsteps of his father Johannes Hermanus (1778-1851) as a marine painter. Continuing the tradition of the famous family of painters, he was especially praised for his river landscapes and seascapes, in which he specialised. At the beginning of his career, Hermanus painted mainly stormy seascapes, which reveal the influence of well-known marine painters of his time such as Johannes Christian Schotel (1787-1883). It is in these paintings that his painterly qualities come into their own, as the present picture testifies. The stormy atmosphere with waves breaking on the shore is expressed with luminous colour. The precision in detail and execution, the way the light is reflected on the waves and the skilful execution of the figures show Koekkoek at the height of his creative powers.





JACOBUS THEODORUS ABELS

1803 Amsterdam – 1866 Abcoude

2160 MONDBESCHIENENE FLUSSLANDSCHAFT MIT EINER WINDMÜHLE UND EINER SCHLEUSE

Signiert unten rechts (ingeritzt):
Abels f. 1850

Öl auf Holz. 26 x 34,5 cm

RIVER AND MILL IN THE MOONLIGHT

Signed lower left: Abels f. 1850 (incised)

Oil on panel. 26 x 34.5 cm

Ausstellungen *Exhibitions*

Haarlem, De Hallen: Groots en Meeslepend. Sublieme landschappen uit de Nederlandse Romantiek, 13. Juni – 30. August 2009, Nr. 59.

Literatur *Literature*

J. Rademakers: Jacob Abels. Schilder van de nacht, Haarlem, 2009, S. 67, Nr. 59.

€ 6 000 – 8 000

Nachtbilder bei Mond- und Kerzenschein waren unter den niederländischen Malern des 19. Jahrhunderts beliebt. Im Laufe seiner Karriere spezialisierte sich der Amsterdamer Jacob Abels ganz auf Flusslandschaften bei Mondlicht. Damit wetteiferte er mit dem großen Vorbild des 17. Jahrhunderts, Aert van der Neer. Sowohl der niederländische wie auch der belgische König kauften eines seiner Mondscheinbilder.

Night paintings by moonlight and candlelight were popular among Dutch painters of the 19th century. In the course of his career, Jacob Abels from Amsterdam specialised entirely in river landscapes lit by the moon. In this he competed with the great 17th century model, Aert van der Neer. Both the Dutch and Belgian kings each bought one of his moonlight paintings.

BERNARD NEYT

1825 Brüssel – 1880 Brüssel

2161 DIE KATHEDRALE VON BURGOS

Signiert und datiert unten rechts:
B. NEYT 1848

Öl auf Holz 47,5 x 38,5 cm

THE CATHEDRAL OF BURGOS

Signed and dated lower right:
B. NEYT 1848

Oil on panel. 47.5 x 38.5 cm

Ausstellungen *Exhibitions*

Sankt Petersburg, Eremitage / Den Haag, Gemeentemuseum / Löwen, M-Museum / Kleve, B.C. Koekoek-Haus / Tallinn, Kumu Kunstimuseum / Helsinki, Sinebrychhoff Art Museum / Riga, Art Museum Riga Bourse / Prag, Nationalgalerie, Salmovsky Palace: A Romantic View, 29. Oktober 2010 – 1. September 2013, Nr. 18. – Luxemburg, Musée National d'Histoire et d'Art / 's-Hertogenbosch, Het Nordbrabants Museum: A Romantic Journey, 3. April 2014 – 25. Januar 2015, S. 193, Nr. 86.

€ 3 000 – 4 000



Der Brüsseler Bernard Neyt war auch in Spanien, Deutschland und den Niederlanden tätig. Sein gesamtes Werk war religiös inspiriert und bestand aus Kircheninterieurs und religiösen Darstellungen. Seine Vorliebe für Kircheninterieurs teilte er mit anderen belgischen Malern der Romantik wie Julius Victor Genisson (1805-1860).

Bernard Neyt from Brussels was also active in Spain, Germany and the Netherlands. All his work was religiously inspired and consisted of church interiors and religious depictions. He shared his preference for church interiors with other Belgian Romantic painters such as Julius Victor Genisson (1805-1860).

DAVID EMILE DE NOTER

1825 Gent – 1892 Algier

2162 PRUNKSTILLEBEN

Signiert und datiert unten links:
DAVID DE NOTER. 47.

Öl auf Holz. 28,5 x 38,2 cm.

OPULENT STILL LIFE

Signed and dated lower left:
DAVID DE NOTER. 47

Oil on panel. 28.5 x 38.2 cm

Provenienz *Provenance*

Richard Green, London (Etikett verso).

Literatur *Literature*

Peter Carpeau u.a.: Een Romantische Kijk, Brüssel, 2011, S.50, Nr. 12. – Guido de Werd: A Romantic Journey. Masterpieces from the Rademakers Collection, Eindhoven, 2014, S. 209, Nr. 100.

€ 18 000 – 24 000

Der in Gent geborene und in Brüssel und Paris tätige David de Noter spezialisierte sich auf Interieurs und Stillleben. Seine größte Bekanntheit verdankt er seinen „glutvollen, von einem besonders warmen Kolorit und einem intensiven clair-obscur gekennzeichneten Stillleben“ – unser Gemälde aus der Sammlung Rademakers zählt laut Katlijne van der Stighelen zu „einem seiner schönsten“ (Katlijne van der Stighelen in: Guido de Werd: A Romantic Journey. Masterpieces from the Rademakers Collection, Eindhoven, 2014, S. 34). De Noter hat die Blumen, Früchte und Tiere dieses überbordenden Stilllebens in einer fabelhaften Technik wiedergegeben, mit der er ganz bewusst an die großen flämischen und holländischen Stilllebenmaler des 17. Jahrhunderts anknüpft. Der zu diesem Zeitpunkt 22jährige Künstler setzt damit ein Zeichen seines frühen Talents.

Born in Ghent and active in Brussels and Paris, David de Noter specialised in interiors and still lifes. He owes his greatest fame to his “glowing still lifes, characterised by a particularly warm colouring and an intense clair-obscur” – this one in the Rademakers Collection is, according to Katlijne van der Stighelen, “one of his finest” (Katlijne van der Stighelen in: Guido de Werd: A Romantic Journey: Masterpieces from the Rademakers Collection, Eindhoven, 2014, p. 34). De Noter has rendered the flowers, fruits and animals of this exuberant still life in a magnificent technique with which he consciously echoes the great Flemish and Dutch still life painters of the 17th century. The artist, who was 22 years old at the time, thus demonstrated his talent at an early age.





**PIETER LODEWIJK
KLUYVER**

1816 Amsterdam – 1900 Amsterdam

2163 WINTERLANDSCHAFT
MIT BAUERNHÄUSERN
AN EINEM GEFORENEN KANAL

Signiert unten links: Kluyver

Öl auf Holz. 28 x 44 cm

*WINTER LANDSCAPE WITH
COTTAGES BY A FROZEN CANAL*

Signed lower left: Kluyver

Oil on panel. 28 x 44 cm

€ 1 000 – 1 500

**JOHANNES GIJSBERTUS
VAN RAVENSWAAY**

1815 Hilversum – 1849 Boppard

2164 RASTENDE SCHÄFER
UNTER EINEM BAUM
IN DER ABENDSONNE

Signiert und datiert unten Mitte:

Jan. v Ravenswaay Gz f 43

Öl auf Leinwand (doubliert). 106 x 92 cm

*SHEPHERDS RESTING BY A TREE
IN THE EVENING SUN*

Signed and dated lower centre:

Jan. v Ravenswaay Gz f 43

Oil on canvas (relined). 106 x 92 cm

Provenienz *Provenance*

Dorotheum, Wien, 17. April 1996, Lot 423.

Ausstellungen *Exhibitions*

Sankt Petersburg, Eremitage / Den Haag, Gemeentemuseum / Löwen, M-Museum / Kleve, B.C. Koekkoek-Haus / Tallinn, Kumu Kunstmuseum / Sinebrychoff Art Museum / Riga, Art Museum Riga Bourse / Prague, Nationalgalerie, Salmovsky Palace: A Romantic View, 29. Oktober 2010 – 1. September 2013, Nr. 41. – Luxemburg, Musée National d'Histoire et d'Art / 's-Hertogenbosch, Het Nordbrabants Museum: A Romantic Journey, 3. April 2014 – 25. Januar 2015, Nr. 82 (34),

Literatur *Literature*

Peter Carpeau u.a.: Een Romantische Kijk, Brussels, 2011, S. 97, Nr. 41. – Guido de Werd: A Romantic Journey. Masterpieces from the Rademakers Collection, Eindhoven, 2014, S. 106, Nr. 82 (34).

€ 6 000 – 8 000



Der in Hilversum geborene Johannes Gijsbertus van Ravenswaay spezialisierte sich unter Anleitung seines Onkels Jan van Ravenswaay zu einem Maler von Sommer- und Winterlandschaften mit Tieren und von Waldansichten. Er unternahm Studienreisen nach Deutschland, wo er in Boppard im Alter von nur 34 Jahren starb.

Born in Hilversum, Johannes Gijsbertus van Ravenswaay specialised in painting summer and winter landscapes with animals and forest views under the guidance of his uncle Jan van Ravenswaay. He undertook several study trips to Germany, where he died in Boppard at the age of just 34.

**JOHANN FRIEDRICH
BOECK**

1811 Greifswald – 1871/73 Stettin

2165 BILD AUF KAP ARKONA
AUF RÜGEN

Öl auf Leinwand (doubliert). 28,5 x 48 cm

VIEW OF CAPE ARKONA IN RÜGEN

Oil on canvas (relined). 28.5 x 48 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung Schäfer. – Bernheimer Fine Old Masters, München. – Deutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Klassizismus und Romantik, Katalog Sammlung Schäfer, Nürnberg 1966, Nr. 29, Abb. 29 (divergierende Maßangaben, dort als „Dahl“).

€ 8 000 – 12 000

Wie sein Vorbild Caspar David Friedrich (1774-1840) wurde Johann Friedrich Boeck in Greifswald geboren. Auch auf den Landschafts- und Porträtmaler Boeck übte die Insel Rügen mit ihren eindrucksvollen Kreidefelsen eine große Anziehungskraft aus. In vorliegendem Gemälde orientiert er sich an Friedrichs Mondscheinlandschaften. Der Blick wird über eine vollmondbeschienene, felsige Uferlandschaft am Fischerdorf Vitt bis hin zum Kap Arkona mit dem helleren Kreidefelsen geführt. Im Vordergrund rechts, im direkten Licht des Mondes, haben Fischer ihre Netze zum Trocknen aufgehängt. Am Ufer sind zwei Figuren im Mondschein auszumachen. Auf dem ruhig daliegenden Wasser treiben Segelboote. Stilistisch und kompositorisch orientiert sich Boeck an den romantischen Stimmungslandschaften Caspar David Friedrichs. Die Malerei ist in dünnem Farbauftrag mit klaren Umrissen ausgeführt.

Boecks Komposition zeigt große topographische Nähe zu einer Sepiazeichnung Friedrichs, die durch eine Aquatinta-Radierung von Carl Friedrich Thiele in der Veröffentlichung „Malerische Reise durch Rügen“ (1821) bekannt wurde (siehe Helmut Börsch-Supan, Helmut Jaehnig, Karl Wilhelm: Caspar David Friedrich – Gemälde, Grafik und malerische Zeichnungen, München 1973, S. 272, Nr. 95, S. 273, Nr. 98). Es ist anzunehmen, dass Boeck diese Vorlage kannte. Gleichwohl verleihen die Staffagefiguren im Vordergrund Boecks Gemälde einen ganz eigenen lebendigen Charakter.

Like his role model Caspar David Friedrich (1774-1840), Johann Friedrich Boeck was born in Greifswald. The island of Rügen with its impressive chalk cliffs also held a great attraction for the landscape and portrait painter Boeck. He based the present work on Friedrich's moonlit landscapes. The view leads over the rocky shoreline and the fishing village of Vitt, all the way to the lighter chalk cliffs of Cape Arkona. Fishermen have hung their nets to dry in the foreground on the right, in the direct light of the moon. Two figures can be dimly discerned on the bank. Sailing boats float on the calm waters. Boeck has clearly orientated himself on the style and composition of Caspar David Friedrich's atmospheric romantic landscapes. The work is painted in a thin layer of paint with clear outlines.

The topography of Boeck's composition bears close resemblance to a sepia drawing by Friedrich, which was published as an aquatint etching by Carl Friedrich Thiele in his "Picturesque Journey through Rügen" (1821) (see Helmut Börsch-Supan, Helmut Jaehnig, Karl Wilhelm: Caspar David Friedrich – Gemälde, Grafik und malerische Zeichnungen, Munich 1973, p. 272, no. 95, p. 273, no. 98). It can be assumed that Boeck knew of this model. However, the addition of the figures in the foreground give Boeck's painting its own, lively character.



**FRANZ XAVER
WINTERHALTER**

1805 Menzenschwand – 1873 Frankfurt

2166 BILDNIS GABRIELLE DE LAGRENÉ

Signiert und datiert unten links:
FXWinterhalter / Paris 1853 (FXW ligiert)

Öl auf Leinwand. 62 x 52 cm (oval)

*PORTRAIT OF GABRIELLE
DE LAGRENÉ*

*Signed and dated lower left:
FXWinterhalter / Paris 1853 (FXW con-
joined)*

Oil on canvas. 62 x 52 cm (oval)

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 50 000 – 70 000

Franz Xaver Winterhalter – kaum ein anderer Porträtmaler des 19. Jahrhunderts war derart einflussreich wie der deutsche Künstler aus dem beschaulichen Schwarzwald. Wie vielleicht nur Thomas Lawrence vor ihm war er ein künstlerisches Ereignis von gesamteuropäischen Dimensionen. Seine Bildnisse von Elisabeth von Österreich-Ungarn („Sisi“, Abb. 1) oder Queen Victoria, die er oftmals gemalt hat, prägen bis heute deren Image als junge Monarchinnen. Die Nachwelt, davon war Queen Victoria beim Tod Winterhalters überzeugt, werde dessen Werke dereinst mit jenen Antonis van Dycks gleichsetzen.

Die Karriere Franz Xaver Winterhalters zum Bildnismaler des europäischen Hochadels verlief geradlinig und rasant. Der Ausbildung an der Hochschule in Karlsruhe (1819) folgt die Einschreibung an der Münchener Kunstakademie und der Eintritt in das Atelier Josef Stielers. Im Jahr 1834 wird er zum Hofmaler des Großherzogs von Baden ernannt, Ende des Jahres jedoch siedelt er bereits nach Paris über – da war er kaum 30 Jahre alt. Sehr bald malt er die Monarchen, Fürsten und Prinzen Europas: König Louis Philippe von Frankreich, Leopold I., König der Belgier, Queen Victoria, später Kaiser Napoleon III. und Kaiserin Eugénie, zudem Mitglieder des Hochadels aus Frankreich, Deutschland, England und Russland. Zu seinen wichtigsten Auftraggebern zählen Queen Victoria und das englische Königshaus, Winterhalter pendelt zeitweilig zwischen den Metropolen Paris, London und Brüssel, mit Abstechern nach Baden-Baden und anderen europäischen Städten. Während der Monate, die er in England verbringt, nimmt er seinen Wohnsitz im Buckingham Palace oder auf Schloss Windsor.

Als Winterhalter im Jahr 1853 das Portrait der jungen Gabrielle de Lagrené malt, ist er auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Nach der Selbstproklamation Napoléon III. zum Kaiser der Franzosen im Jahr zuvor erhält er den Auftrag für das offizielle Staatsportrait (Abb. 2), ein Jahr darauf wird er kaiserlicher Hofmaler – er ist nun einer der führenden Künstler im Paris des Second Empire. Das ovale Bildnis der Gabrielle de Lagrené ist ein beispielhafter Auftrag, wie ihn Winterhalter für den französischen Adel ausführt, der danach trachtet, seine Töchter gleich den stilbildenden Monarchinnen und Prinzessinnen portraituren zu lassen. Gabrielle war die älteste Tochter von Théodose, Comte de Lagrené, hochrangiger französischer Diplomat und Pair de France, und Marie Varinska de Doubinski (Doubenskaïa), Hofdame der russischen Zarin. Lagrené ist unter anderem in Sankt Petersburg, Darmstadt und Peking stationiert, dort handelt er 1844 den Vertrag von Huangpu mit China aus. Gabrielle wird 1835 in Darmstadt geboren, sie ist somit 18 Jahre alt, als das Bildnis entsteht, wohl der Anlass für den Bildnisauftrag. Das Portrait vereint die Qualitäten der Damenbildnisse Winterhalters, für die er geschätzt wurde: die Balance zwischen Idealisierung und Individualität in der Wiedergabe des Antlitzes; die Eleganz der Figurenkomposition im Oval; das Erfassen der Materialität der kostbaren Stoffe, namentlich des kostbaren Schals aus Organza; nicht zuletzt die Wiedergabe des emailhaft schmelzenden Inkarnats und der weichen dunklen Haare, die das Gesicht umrahmen.

For the English text see the following page.





Abb. 1/ill. 1:
 Franz Xaver Winterhalter, Portrait
 Elisabeth von Österreich-Ungarn/
 Elisabeth of Austria-Hungary,
 Kunsthistorisches Museum, Wien/
 Vienna © bpk / DeAgostini / New
 Picture Library / G. Nimatallah



Abb. 2/ill. 2:
 Nach/After Franz Xaver Winterhalter,
 Portrait Napoléon III, Châteaux de
 Versailles et de Trianon, Versailles
 © bpk / RMN – Grand Palais / Gérard Blot

Franz Xaver Winterhalter – there was hardly another portrait painter of the 19th century as influential as the German artist from the tranquil Black Forest region. Like perhaps only that of Thomas Lawrence before him, his career being an artistic event of pan-European dimensions. His portraits of Elisabeth of Austria-Hungary (“Sisi”, ill. 1) or Queen Victoria, whom he painted many times, have shaped their image as young monarchs to this day. Queen Victoria was convinced at Winterhalter’s death that posterity would one day equate his works with those of Anthony van Dyck.

Franz Xaver Winterhalter’s career as a portrait painter of the European aristocracy was straightforward and rapid. His training at the academy in Karlsruhe (1819) was followed by enrolment at the Munich Art Academy and entry into Josef Stieler’s studio. In 1834 he was appointed court painter to the Grand Duke of Baden, but by the end of the year he had already moved to Paris – at that time he was barely 30 years old. He was soon painting the monarchs, princes and rulers of Europe: King Louis Philippe of France, Leopold I, King of the Belgians, Queen Victoria, later Emperor Napoleon III and Empress Eugénie, as well as members of the high nobility from France, Germany, England and Russia. Queen Victoria and the English royal family are among his most important clients. Winterhalter commuted at times between the metropolises of Paris, London and Brussels, with detours to Baden-Baden and other European cities. During the months he spent in England, he took up residence at Buckingham Palace or Windsor Castle.

When Winterhalter painted the portrait of the young Gabrielle de Lagrené in 1853, he was at the height of his creative powers. After Napoléon III’s self-proclamation as Emperor of the French the year before, he was commissioned to paint his official state portrait (fig. 2), and a year later he was appointed imperial court painter – making him one of the leading artists of Second Empire Paris. The oval portrait of Gabrielle de Lagrené is an exemplary commission of the kind Winterhalter carried out for the French nobility, who sought to have their own daughters portrayed like the style-defining monarchs and princesses of the time. Gabrielle was the eldest daughter of Théodose, Comte de Lagrené, a high-ranking French diplomat and Pair de France, and Marie Varinska de Doubinski (Doubenskaïa), lady-in-waiting to the Russian Tsarina.

Lagrené was stationed, among other places, in St Petersburg, Darmstadt and Beijing, where he negotiated the Treaty of Huangpu with China in 1844. Gabrielle was born in Darmstadt in 1835, so she was 18 years old when the portrait was painted, and this was probably the reason for its commission. The portrait unites all the qualities of Winterhalter’s portraits of women for which he was so highly esteemed: the balance between idealisation and individuality in the rendering of the face; the elegance of the figure’s composition within the oval surround; the tactile quality in the depiction of the precious fabrics, especially the sumptuous organza shawl; and not least the fluid enamel-like rendering of the skin of the face and the soft dark hair that frames it.



FERDINAND VON RAYSKI

1806 Pegau – 1890 Dresden

2167 BILDNIS DES WOLF SALADIN VON SCHÖNBERG

Signiert und datiert unten rechts:
FvRayski/1854 (FvR ligiert)

Öl auf Leinwand. 113 x 85 cm

PORTRAIT OF WOLF SALADIN VON SCHÖNBERG

Signed and dated lower right:
FvRayski/1854 (FvR conjoined)

Oil on canvas. 113 x 85 cm

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 10 000 – 12 000

Ferdinand von Rayski entstammte dem sächsischen Adel, sein Vater war königlich-sächsischer Oberst und Generaladjutant König Friedrich August I.; er selbst ließ sich zum Offizier ausbilden, bevor er eine künstlerische Laufbahn einschlug und sich an der Dresdener Kunstakademie einschrieb. Seine Herkunft und seine Kenntnis des Offizierslebens machten ihn zum wichtigsten Chronisten vor allem des sächsischen Adels. Wolf Saladin von Schönberg war sächsischer Rittmeister im 1. leichten Reiterregiment in Freiberg. Rayski hat ihn im selben Jahr auch ganzfigurig, mit dem Freiburger Dom im Hintergrund, portraitiert (vgl. Otto Grautoff: Ferdinand von Rayski, Leipzig 1922, S. 49). Dieses Bildnis ist ein charakteristisches Beispiel für Ferdinand von Rayskis Adels- und Offiziersportraits, in denen sich in der Wiedergabe der Rüstung und Waffen die malerische Brillanz des Künstlers zeigt.

Ferdinand von Rayski came from Saxon nobility, his father was a colonel in the Saxon army and adjutant general to King Frederick August I; he himself trained as an officer before embarking on an artistic career and enrolling at the Dresden Art Academy. His background and his knowledge of officer life made him the most important chronicler, especially of the Saxon nobility. Wolf Saladin von Schönberg was a Saxon cavalry captain in the 1st light cavalry regiment in Freiberg. Rayski also painted a full-length portrait of him in the same year with Freiberg Cathedral in the background (cf. Otto Grautoff: Ferdinand von Rayski, Leipzig 1922, p. 49). This portrait is a characteristic example of Ferdinand von Rayski's portraits of nobility and officers, in which the artist's painterly brilliance is particularly evident in the rendering of the armour and weapons.





**BAREND CORNELIS
KOEKKOEK**

1803 Middelburg – 1862 Kleve

2168 ZWEI GEMÄLDE (PENDANTS):
DER SOMMER UND DER WINTER

Signiert und datiert unten links jeweils
auf einem Felsblock: B C Koekkoek 1854
bzw. B C Koekkoek ft. 1854

Öl auf Holz. Jeweils 26,5 x 22 cm

*TWO PENDANTS:
SUMMER AND WINTER*

*Each signed and dated lower left on a
stone: B C Koekkoek 1854 / B C Koekkoek
ft. 1854*

Oil on panel. 26.5 x 22 cm each

€ 40 000 – 60 000



Provenienz *Provenance*
Ehemals Grafen von Bylandt (verso
Etikett mit Wappen der Bylandtschen
Linie in Mariënwaerd). – Ehemals
Kunsthandlung Eduard Schulte, Berlin
(verso auf der Holztafel des Sommers

Galeriestempel). – Kunstsalon Hermann
Abels, Köln (verso auf beiden Holztafeln
Galerieetikett). – Privatsammlung Rhein-
land. – 567. Lempertz-Auktion, Köln,
23.-25.11.1978, Lot 458. – Seitdem Privat-
sammlung Hessen.

Ein in das Waldinnere führender Weg mit Reiter, Hirte und einer Kuh sowie einem kleinen Bach am linken Bildrand, getaucht in warmes, goldenes Licht – diese Komposition verkörpert den Sommer. Als Verkörperung des Winters dient im zweiten Gemälde ein verschneiter Uferweg mit zahlreichen Figuren, schroffen Felsen und dem Blick auf eine hochgelegene Burganlage, wiedergegeben im kalten, klaren Licht eines frostigen Wintertags. Diese beiden Pendants beeindrucken trotz ihres kleinen Formats durch den Detailreichtum und die Feinheit der Ausführung. Sie sind ein schönes Beispiel für die Vorliebe von Barend Cornelis Koekkoek für die Darstellung der jahreszeitlichen Gegensätze von Sommer und Winter. Einen Zyklus aller vier Jahreszeiten scheint es von seiner Hand hingegen nicht zu geben. Die beiden 1854 datierten Gemälde sind zugleich ein bestechendes Beispiel für die komplexer aufgebauten Landschaftsdarstellungen der reiferen Phase des Künstlers im Gegensatz zu den früheren Werken, die eine einfachere Komposition von weiten, offenen Landschaften aufweisen. Letztlich aber geht es Koekkoek, der, obwohl er seit 1834 in Kleve ansässig war, der bedeutendste Landschaftsmaler der niederländischen Romantik war, immer um die Darstellung der Schönheit der Natur und des Einklangs von Mensch und Natur.

Verso auf den Holztafeln jeweils ein Klebezettel mit der handschriftlichen Echtheitsbestätigung des Künstlers. Sommer: „Dit Schilderijtje, voorstellende een / Boomrijk Landschap bij namiddag / Zon, is geschilderd in het jaar 1854 / Door den Ondergeteekende / B:C: Koekkoek“, Winter: „Dit Schilderijtje, voor[stellende] / Een Boom in rotsachtig [landschap] / bij Winter, is geschilderd in /1854 door den Ondergeteeken[de] / B:C: Koekkoek“ (Klebezettel des Winters mit kleinen Fehlstellen).

Ferner jeweils Klebzettel mit dem Wappen der Grafen von Bylandt (beim Sommer mit kleinen Fehlstellen) sowie des Kunstsalons Herm. Abels, Köln.

Wir danken Dr. Guido de Werd für die Bestätigung der Eigenhändigkeit von Barend Cornelis Koekkoek. Er wird die Gemälde in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis zum Künstler aufnehmen.

This composition embodies summer, with a rider, a shepherd and a cow on a path leading into a forest, and a small stream on the left edge of the picture bathed in warm, golden light. The embodiment of winter in the second painting is a snow-covered riverside path with numerous figures, jagged rocks and a view of a castle complex on a hill, depicted in the cold, clear light of a frosty winter day. Despite their small format, these two pendants contain an impressive wealth of detail and finesse in their execution. They are a beautiful example of Barend Cornelis Koekkoek's preference for depicting the seasonal contrasts of summer and winter. However, there does not seem to be a cycle of all four seasons by his hand. The two paintings, dated 1854, are also a striking example of the more complex landscape depictions painted during the artist's more mature phase, in contrast to the earlier works, which feature simpler compositions with panoramic landscapes. Ultimately, however, Koekkoek, who is considered the most important landscape painter of Dutch Romanticism although he moved to Kleve in 1834, was always concerned with depicting the beauty of nature and the harmony between man and the natural world.

The reverse of each of the panels bears a label with a hand-written confirmation of authenticity by the artist. Summer: "Dit Schilderijtje, voorstellende een / Boomrijk Landschap bij namiddag / Zon, is geschilderd in het jaar 1854 /

Door den Ondergeteekende / B:C: Koekkoek", Winter: "Dit Schilderijtje, voor[stellende] / Een Boom in rotsachtig [landschap] / bij Winter, is geschilderd in /1854 door den Ondergeteeken[de] / B:C: Koekkoek" (the label on "Winter" with some missing spots).

Each also bears a label with the coat-of-arms of the Count of Bylandt (with minor losses on the "Summer") and the Kunstsalon Herm. Abels in Cologne.

We would like to thank Dr Guido de Werd for confirming these paintings to be the works of Barend Cornelis Koekkoek. He intends to include the pieces in his forthcoming catalogue raisonné.





**BAREND CORNELIS
KOEKKOEK**

1803 Middelburg – 1862 Kleve

2169 LANDSCHAFT MIT BURG

Signiert und datiert unten links:
B. C. Koekkoek 1852

Öl auf Holz (parkettiert). 33 x 45 cm

LANDSCAPE WITH CASTLE

Signed and dated lower left:

B. C. Koekkoek 1852

Oil on panel (parquetted). 33 x 45 cm

Provenienz *Provenance*

Slg. Michel Yajkountschikoff, St. Petersburg. – Van der Donckt (1870). – Paris, Hôtel Drouot, 22.4.1870, Lot 23. – Süddeutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

F. Gorissen: B. C. Koekkoek 1803-1862. Werkverzeichnis der Gemälde, Düsseldorf 1962, Nr. 52/33-1.

€ 15 000 – 20 000

Friedrich Gorissen beschreibt zu diesem Bild ein Gegenstück, dessen Verbleib heute unbekannt ist (op. cit. Nr. 52/33-2).

Wir danken Dr. Guido de Werd für die Unterstützung bei der Katalogisierung.

Friedrich Gorissen describes a counterpart to this painting, the whereabouts of which are presently unknown (op. cit. no. 52/33-2).

We would like to thank Dr Guido de Werd for his kind assistance in cataloguing this work.



CARL FERDINAND SOHN

1805 Berlin – 1867 Köln

2170 BILDNIS EINER JUNGEN
RÖMERIN MIT SAMTBARETT
UND BROSCHE

Öl auf Leinwand (doubliert). 61,5 x 56,5 cm

*PORTRAIT OF A YOUNG ROMAN
WOMAN IN A VELVET BERET AND
BROOCH*

Oil on canvas (relined). 61,5 x 56,5 cm

€ 10 000 – 15 000

Verso auf der Doublierleinwand bezeichnet: „gem. von meinem Grossvater / Carl Ferd. Sohn. / geb. 1805 Berlin / Karli Sohn-Rethel“

Wir danken Hendrik J. Olliges, Düsseldorf, der das Werk im Original gesehen hat und in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufnehmen wird.

Inscribed on the reverse on the relined canvas: “gem. von meinem Grossvater / Carl Ferd. Sohn. / geb. 1805 Berlin / Karli Sohn-Rethel”

We would like to thank Hendrik J. Olliges, Düsseldorf, who has viewed the work in person, for confirming its authenticity and including the piece in his forthcoming catalogue raisonné.



ANDREAS ACHENBACH

1815 Kassel – 1910 Düsseldorf

2171 SEGELSCHIFFE AN EINER
STÜRMISCHEN KÜSTE

Signiert und datiert unten rechts:
A. Achenbach 58

Öl auf Leinwand. 48,5 x 62 cm

SAILING SHIPS ON ROUGH SEAS

*Signed and dated lower right:
A. Achenbach 58*

Oil on canvas. 48.5 x 62 cm

Provenienz *Provenance*

Auktion Christie's, Lot 210 (Aufkleber
auf dem Keilrahmen). – Westdeutscher
Privatbesitz.

€ 10 000 – 12 000



**AUGUST ALBERT
ZIMMERMANN**

1808 Zittau – 1888 München

2172 BLICK AUF BELLAGIO AM
COMER SEE

Signiert unten links: Albert Zimmer-
mann (die Signatur bekrönt von drei
Sternen)

Öl auf Leinwand. 95,5 x 126,5 cm

*VIEW OF BELLAGIO ON
LAKE COMO*

*Signed lower left: Albert Zimmermann
(signature crowned by three stars)*

Oil on canvas. 95.5 x 126.5 cm

Provenienz *Provenance*

Niedersächsischer Privatbesitz.

€ 10 000 – 12 000



LEMPERZ
The artist's name and the title of the work are visible on the label.



LEMPERZ
The artist's name and the title of the work are visible on the label.

WILHELM LEIBL

1844 Köln – 1900 Würzburg

2173 EIN KRITIKER

Signiert und datiert unten links:
W. Leibl 1868

Öl auf Holz. 67 x 55 cm

AN ART CRITIC

Signed and dated lower left:
W. Leibl 1868

Oil on panel. 67 x 55 cm

Provenienz Provenance

Im Jahr 1868, unmittelbar nach Entstehung vom Künstler erworben, seitdem durch Erbfolge in Rheinischer Privatsammlung.

Ausstellungen Exhibitions

I. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast München, 1869, Nr. 962. – VIII. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast München, 1901, Nr. 172. – Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin, 1906, Nr. 1021A. – Wilhelm Leibl, Gemälde – Zeichnungen – Radierungen, Akademie der Künste Berlin/ Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1929, Nr. 28. – Wilhelm Leibl und Gustave Courbet, Kölnischer Kunstverein / Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1950, Nr. 2. – Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag, Neue Pinakothek, München / Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1994, Nr. 40.

€ 200 000 – 250 000

Literatur Literature

Ausst.-Kat. München 1869: Katalog zur I. internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast zu München, S. 40, Nr. 962. – Kunst Chronik IV 1869, S. 94. – Gustav Gronau: Leibl, Bielefeld/ Leipzig 1901, S. 9-11, m. Abb. – Ausst.-Kat. München 1901: VIII. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast München 1901, München 1901, Nr. 172. – Aust.-Kat. Berlin 1906: Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, Bd. 2, München 1906, S. 334-335, Nr. 1021A, m. Abb. – Georg Jacob Wolf: Leibl. Ein Deutscher Maler, München 1919, S. 2. – Georg Jacob Wolf: Leibl und sein Kreis, München 1923, S. 32. – Ausst.-Kat. Berlin/Köln 1929: Wilhelm Leibl, Gemälde – Zeichnungen – Radierungen, Akademie der Künste Berlin/ Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1929, S. 17; S. 42, Nr. 28, Tafel 16. – Emil Waldmann: Wilhelm Leibl. Darstellung seiner Kunst 1930, Nr. 87. – Julius Mayr: Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen, 4. Aufl., 1935, S. 30, 32ff., 47ff. – Emil Waldmann: Wilhelm Leibl als Zeichner, München 1943, S. 47, Nr. 16 (zur Vorzeichnung). – Ausst.-Kat. Köln 1950: Wilhelm Leibl und Gustave Courbet, Nr. 2, m. Abb. – Alfred Langer: Wilhelm Leibl, Budapest 1969, S. 22, Nr. 8, m. Abb. – Alfred Langer: Wilhelm Leibl, 1977, S. 21. – Eberhard Ruhmer: Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei, 1984, S. 53. – Ausst.-Kat. Köln/München 1994: Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag, S. 230f, Nr. 40, m. Abb. – Klaus Jörg Schönmetzler: Wilhelm Leibl und seine Malerfreunde, Rosenheim 1994, S. 6-7, m. Abb. – Boris Röhr (Hrsg.): Wilhelm Leibl. Briefe mit historisch-kritischem Kommentar, Hildesheim 1996, S. 52.



Was erhofft, was erträumt sich ein junger Künstler von seiner ersten Teilnahme an einer großen Ausstellung? Dass ihn die Kritiker in der Masse der Exponate wahrnehmen und in ihren Rezensionen erwähnen; dass ihm die etablierten Künstler mit Wohlwollen, gar mit Anerkennung begegnen; dass ihm die Studienfreunde und Verwandten bescheinigen, nun den Durchbruch geschafft zu haben – all diese Hoffnungen erfüllte dieses Werk, Wilhelm Leibls Gemälde *Ein Kritiker*, als es 1869 bei der *I. Internationalen Kunstausstellung im königlichen Glaspalaste* in München ausgestellt wurde.

Die Bedeutung dieses Debuts für den 24jährigen Künstler, noch Meisterschüler Pilotys an der Münchener Akademie, kann nicht überschätzt werden. Zur Ausstellung mit knapp 2400 (!) Werken reichte Leibl fünf Werke ein. Im Ausstellungskatalog ist das Gemälde unter Nummer 962 gelistet, lapidar als *Genrebild* bezeichnet; zusammen mit dem *Bildnis der Mina Gideon* erregte es die meiste Bewunderung unter Leibls Werken. So konnte der Künstler seinem Bruder, nicht ohne Stolz, kurz nach der Ausstellungseröffnung vermelden: „Von vielen wird behauptet, mein Genrebild [*Ein Kritiker*] sei unter den Münchenern das Beste u. gleichfalls mein Portrait“ (Röhl 1996, op. cit., S. 52). In Düsseldorf, wo das Gemälde zuvor bereits gezeigt wurde, war die Resonanz gleichermaßen enthusiastisch ausgefallen. Die dortigen Künstler, so berichtete Leibl später, trugen ihn im Triumph auf den Schultern, Wilhelm von Kaulbach proklamierte ihn zum „Malerkönig“ – „das war mir peinlich“ sollte Leibl später zu Protokoll geben, die Anerkennung durch die Künstlerkollegen wird er jedoch genossen haben.

Das Bild zeigt einen Kritiker und einen Künstler bei der gemeinsamen Betrachtung einer Arbeit. Mit theatralischer Geste hält der Kritiker das Blatt vor sich und betrachtet es mit Bewunderung. Der Künstler sitzt neben diesem auf einem Tisch, beugt sich zu diesem und greift zugleich nach einer anderen



Abb. 1/Ill. 1:
Wilhelm Leibl, *Ein Kritiker / A Critic*, 1868
© Belvedere, Wien/Vienna

Arbeit hinter sich (zu erwähnen ist, dass das Gemälde in der Vergangenheit als *Die Kritiker* betitelt wurde; vgl. Köln/München 1994, op. cit., S. 20). Als Modelle dienten Leibl die Künstlerfreunde Rudolf Hirth du Frènes und Karl Haider. Durch eine Ölskizze und eine Federzeichnung aus dem Entstehungsjahr des Gemäldes können wir die Genese des Werks nachvollziehen: Die Ölskizze (Belvedere, Wien; Abb. 1) zeigt bereits die wesentlichen Elemente der Figurenkomposition. Mit sicherer Hand platziert Leibl die Figuren im Raum und verteilt die Farb- und Hell-Dunkelwerte auf der Fläche. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Skizze und ausgeführtem Gemälde wird aber im Vergleich offensichtlich: Die Szenerie ist vom Atelier in einen Salon verlegt, die zahlreichen Gegenstände eines Künstlerateliers – Vorhang, Staffelei, Rahmen, Pinsel, unfertige Leinwände – sind durch ein nahezu monochromes Interieur ersetzt, was zu einer Fokussierung auf die beiden Protagonisten führt. In der Skizze wie im fertigen Gemälde zeigt sich bereits die malerische Brillanz des jungen Leibl, die von Kollegen und Kritikern gleichermaßen wahrgenommen wurde.

Die Bezeichnung des Gemäldes als *Genrebild*, vom jungen Leibl selbst gebraucht (und bis heute zuweilen verwendet), wird der Bedeutung dieses Werks nicht gerecht. Sie offenbart die Probleme der damaligen Kunsttheorie und Kunstkritik in Deutschland, den modernen Realismus von Leibls Kunst richtig einzuordnen. Das Gemälde stellt nicht bloß eine Genreszene dar, es reflektiert Leibls eigene Situation als junger Künstler, der sich anschickt, vor die internationale Kunstöffentlichkeit zu treten und sein Werk der Kritik von Kollegen, Kritikern und Sammlern auszusetzen – ein passendes Bildthema für ein Debutwerk, wie es scheint. Dass Leibl die Bedingungen seines Kunstschaffens beschäftigte, zeigt das im selben Jahr entstandene Gemälde *Im Atelier* (Liberec, Oblastní Galerie; Abb. 2), das wie ein thematisches Gegenstück zu *Ein Kritiker* erscheint. Dass das Gemälde überhaupt die erste mehrfigurige Komposition



Abb. 2/Ill. 2:
Wilhelm Leibl, *Im Atelier / In the Studio*, 1868/69
© Oblastní galerie Liberec

Leibls darstellte, macht die malerische Meisterschaft dieses Gemäldes umso erstaunlicher.

Leibls Teilnahme an der Münchener Ausstellung 1869 war auch deshalb so bedeutend, weil sie ihm die Freundschaft – und Bewunderung – Gustave Courbets einbrachte, eine schicksalhafte Begegnung für Leibl. Courbet war mit einer Reihe weiterer französischer Künstler bei der Ausstellung vertreten und zeigte in München unter anderem sein Hauptwerk *Die Steinklopfer* von 1849 (Abb. 3). Ein Besuch Courbets in der Stadt führte die beiden bei einem abendlichen Gasthausbesuch zusammen. Courbet, der Anführer des Realismus in Frankreich, lud Leibl nach Paris ein, dort sollte er ein Jahr später das *Bildnis der Mina Gedeon* ausstellen, für das ihm die Goldmedaille zugesprochen wurde. Ein Kritiker nahm Leibl nicht mit nach Paris, vielleicht, weil es sich bereits in einer rheinischen Privatsammlung befand; er hatte es noch im Jahr der Entstehung verkaufen können. Die Nachfahren der ersten Besitzerin wussten um die eminente Bedeutung dieses Werks im Œuvre Leibls, wie ein handgeschriebenes Etikett auf der Rückseite verdeutlicht, und es wurde von Generation zu Generation innerhalb der Familie weitergereicht. So kommt es, dass dieses für Leibls weiteres Schaffen so wichtige Werk, etwas mehr als 150 Jahre nach seiner Entstehung, zum allerersten Mal auf dem Kunstmarkt angeboten wird – auch dies ein bemerkenswertes Debut.

What does a young artist hope for, what does he dream of from his first participation in a major exhibition? That the critics will notice him in the mass of exhibits and mention him in their reviews; that the established artists will treat him with good will, even with recognition; that his student friends and relatives will attest that he has now made his breakthrough – all these hopes were fulfilled by this work, Wilhelm Leibl's painting A Critic, when it was exhibited at the I. International Art Exhibition at the Royal Glass Palace in Munich in 1869.

The importance of this debut for the 24-year-old artist, still a master student of Piloty at the Munich Academy, cannot be overestimated. Leibl submitted five paintings to the exhibition of almost 2400 (!) works. In the exhibition catalogue, the painting is listed under number 962, succinctly described as a genre painting; together with the Portrait of Mina Gideon, it attracted the most admiration among Leibl's works. Thus, the artist was able to announce to his brother, not without pride, in a letter shortly after the opening: "Many claim that my genre painting [A Critic] is the best among the Munich paintings and likewise my portrait" (Röhl 1996, op. cit., p. 52). In Düsseldorf, where the painting had been shown before, the response was equally enthusiastic. The artists there, Leibl later reported, carried him triumphantly on their shoulders, Wilhelm von Kaulbach proclaimed him "King of Painters" – "that was embarrassing for me" Leibl was later to record, but he must have enjoyed the recognition by his fellow artists.

The picture shows a critic and an artist looking at a work on paper together. The critic holds the sheet in front of him with a theatrical gesture and looks at it with admiration. The artist is sitting next to it on a table covered by a rug, leaning towards the sheet and at the same time reaching for another work behind him (it should be mentioned that the painting has been titled The Critics in the past; cf. Cologne/Munich 1994, op. cit., p. 20). Leibl's friends and fellow artists, Rudolf Hirth du Frênes and Karl Haider, served as models for the figures. An oil sketch and a pen and ink drawing from the year the painting was made enable us to trace the genesis of the work: The oil sketch (Belvedere, Vienna; fig. 1) already shows the essential elements of the figure composition. Leibl places the figures in the room with a sure hand and distributes the colour and chiaroscuro values on the surface. An essential difference between the sketch and the ex-

cuted painting becomes obvious upon comparison: the scenery has been moved from the studio to a salon, the numerous artefacts of an artist's studio – curtain, easel, frames, brushes, unfinished canvases – have been replaced by an almost monochrome interior, resulting in a stronger focus on the two protagonists. In the sketch as well as in the finished painting, the young Leibl's painterly brilliance is already apparent, which was noticed by colleagues and critics alike.

The description of the work as a genre painting, used by the young Leibl himself (and still sometimes used today), does not do justice to the significance of this first masterpiece. It reveals the problems of art theory and art criticism in Germany at the time in correctly classifying the modern realism of Leibl's art. The painting is not merely a genre scene, it reflects Leibl's own situation as a young artist preparing to step before the international art public and expose his work to the criticism of colleagues, critics and collectors – a fitting pictorial theme for a debut work, it seems. That Leibl was preoccupied with the conditions of his art-making is shown by the painting In the Studio (Liberec, Oblastní Galerie; fig. 2), probably created in the same year, which seems to be a thematic counterpart to A Critic. The fact that A Critic was Leibl's first composition with more than one figure makes the painterly mastery of this painting all the more astonishing.

Leibl's participation in the Munich exhibition of 1869 was also significant because it earned him the friendship – and admiration – of Gustave Courbet, a fateful encounter for Leibl. Courbet was represented at the exhibition alongside a number of other French artists and showed in Munich, among other things, his major work The Stone Breakers of 1849 (fig. 3). Courbet's visits to the city brought the two together during an evening visit to an inn. Courbet, the leading figure of Realism in France, invited Leibl to Paris, where he was to exhibit the Portrait of Mina Gideon a year later, for which he was awarded the gold medal. Leibl did not take A Critic with him to Paris, perhaps because it was already in a private collection in the Rhineland; he had been able to sell it the year it was painted. The descendants of the first owner knew of the outstanding importance of this work in Leibl's oeuvre, as a handwritten label on the back makes clear, and it was passed on from generation to generation within the family. It so happens that A Critic is being offered on the art market for the very first time, a little more than 150 years after it was created – in another remarkable debut.



Abb. 3/Ill. 3:
Gustave Courbet, Die Steinklopfer / The Stone Breakers, 1849, ehemals/formerly Dresden, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen © bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Kriegsverlust/war loss)

OSWALD ACHENBACH

1827 Düsseldorf – 1905 Düsseldorf

2174 AUF DER BRÜCKE ZWISCHEN
ARICCIA UND ALBANO

Signiert unten rechts: Osw. Achenbach

Öl auf Leinwand (doubliert). 78 x 101,5 cm

*ON THE BRIDGE BETWEEN
ARICCIA AND ALBANO*

Signed lower right: Osw. Achenbach

Oil on canvas (relined). 78 x 101.5 cm

€ 25 000 – 30 000



Verso auf dem Keilrahmen handschriftlicher Klebezettel: „Auf der Brücke zwischen / Ariccia und Albano' / Nov. 1901.“

Im Mittelpunkt der nächtlichen Vedute steht die 1854 eingeweihte Brücke zwischen Ariccia und Albano. Achenbach zeigt jedoch nicht die spektakuläre, einem römischen Aquädukt nachempfundene Unterkonstruktion, sondern den Gehweg bzw. die Fahrbahn, die von einem Eselskarren und mehrere Figuren bevölkert wird. Im Hintergrund fällt der Blick auf die von Gianlorenzo Bernini geprägte Stadtanlage von Ariccia mit dem 1664 von ihm umgebauten Palazzo Chigi und der nach seinen Entwürfen errichtete Kirche Santa Maria Assunta.

With a handwritten label on the reverse on the stretcher: „Auf der Brücke zwischen / Ariccia und Albano' / Nov. 1901.“

The focal point of this nocturnal veduta is the bridge between Ariccia and Albano, inaugurated in 1854. However, Achenbach does not show the spectacular substructure of the bridge, modelled after a Roman aqueduct, but rather the pavement or roadway, populated by a donkey cart and several figures. In the background we see the town of Ariccia, designed by Gianlorenzo Bernini, with the Palazzo Chigi, rebuilt by him in 1664, and the church of Santa Maria Assunta, also built according to his designs.



ARSENIUS MESTSCHERSKY

1834 Tver – 1902 Sankt Petersburg

2175 DAS ELBRUS-GEBIRGE

Signiert und datiert unten links:
A. Mestschersky 1876 (in kyrillischen
Buchstaben)

Öl auf Leinwand. 97 x 77,5 cm

THE ALBORZ MOUNTAIN RANGE

Signed and dated lower left:
A. Mestschersky 1876 (in Cyrillic)

Oil on canvas. 97 x 77,5 cm

€ 10 000 – 15 000

Provenienz *Provenance*

Gemäß Überlieferung Eremitage, Sankt
Petersburg. – Gemäß Überlieferung
Sammlung Hermann Schulte, Lodz. –
Süddeutsche Privatsammlung.

Verso eine Reihe von roten Lacksiegeln auf der Leinwand und dem
Keilrahmen.

With a series of red varnish seals on the canvas and stretcher on the reverse.



ANTON BURGER

1824 Frankfurt/Main – 1905 Kronberg

2175A DIE SCHLITTENFAHRT

Signiert und datiert unten links:
A. Burger/77 Kronberg

Öl auf Leinwand (doubliert). 53,5 x 44,5 cm

THE SLEIGH RIDE

Signed and dated lower left:
A. Burger/77 Kronberg

Oil on canvas (relined). 53.5 x 44.5 cm

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Kronberg. – Auktion
Döbritz, Frankfurt, 8.3.2014, Lot 11. –
Privatsammlung, Hessen.

€ 12 000 – 14 000

ADOLPH VON MENZEL

1815 Breslau – 1905 Berlin

2176 DER WALLPAVILLON IN DRESDEN

Rechts unten monogrammiert: A.M.

Graphit auf Papier. 18 x 25 cm

Unter Glas gerahmt.

THE WALLPAVILLON IN DRESDEN

Monogrammed lower right: A.M

Graphite on paper. 18 x 25 cm

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Kunsthandlung Haboldt & Co New York/
Paris. – Süddeutsche Privatsammlung.

€ 25 000 – 35 000



Abb. 1/Ill. 1:
Adolph Menzel, Atlanten am Wallpavillon des
Dresdner Zwinger/Atlantes on the Wallpavillon
of the Dresden Zwinger © National Gallery of
Art, Washington

Das Zeichnen begleitete Menzel sein ganzes Leben lang. Nach 1875 ging die Zahl seiner Gemälde deutlich zurück, und im hohen Alter hat er fast nur noch gezeichnet – zunächst gerne mit spitzem Bleistift, aber auch mit Pastellkreiden und Gouache. Später bevorzugte er den breiten Zimmermannsbleistift, den er im Alter ausschließlich benutzte. Mit diesem zeichnete er 1880 die Atlanten aus dem Wallpavillon in Dresden, eine schöne Zeichnung Menzels, die sich heute in der National Gallery in Washington befindet (Abb. 1). In diesem Zusammenhang könnte auch unsere Zeichnung entstanden sein, wenngleich Menzel auch schon in früheren Jahren häufig nach Dresden gereist war.



Menzel drew throughout his entire life. The number of his paintings declined significantly after 1875, and in his old age he almost only drew – at first with a sharp pencil as well as with pastel crayons and gouache. Later he preferred the broad carpenter’s pencil, which he used exclusively in old age. In 1880 he used it to draw the Atlas figures of the Wall Pavilion in Dresden, a beautiful drawing by Menzel that is now in the National Gallery in Washington (ill. 1). This drawing could also have been made in this context, although Menzel had also travelled to Dresden frequently in earlier years.



LEMPERTZ
KUNSTHAUPTSTADT
WIEN
KUNSTHAUPTSTADT
WIEN
KUNSTHAUPTSTADT
WIEN
KUNSTHAUPTSTADT
WIEN

JEAN BAPTISTE ANTOINE GUILLEMET

1843 Chantilly – 1918 Département Dordogne

2177 DER STRAND VON MORSALINES

Signiert unten rechts: A. Guillemet

Öl auf Leinwand (doubliert). 85 x 135 cm

*LANDSCAPE ON THE BRETON
COAST*

Signed lower right: A. Guillemet

Oil on canvas (relined). 85 x 135 cm

Provenienz

Kunsthandlung Bernheimer, München/
London. – Süddeutsche Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Salon de Paris, 1882. – Barbizon. Französische Malerei im 19. Jahrhundert aus einer Europäischen Privatsammlung, Kunsthandlung Bernheimer, München/London,

Literatur *Literature*

Ch. Clément, in: Journal es débats, 6.6.1882. - P. Miquel, in: L'École de la Nature, Le paysage français du XIXème siècle, 1985, Band IV, S. 312. - Konrad Bernheimer (Hrsg.): Barbizon, Französische Malerei im 19. Jahrhundert aus einer Europäischen Privatsammlung, Kunsthandlung Bernheimer, München/London, Seebruck 1993, S. 92, m. Abb.

€ 25 000 – 30 000



Abb. 1/ill. 1:
Édouard Manet, Le balcon, Musée d'Orsay,
Paris © bpk | RMN - Grand Palais | Hervé
Lewandowski

Diese imposante Ansicht von Morsalines wurde 1882 im Pariser Salon ausgestellt, jenem Jahr, in dem Antoine Guillemet auch Mitglied der Jury des Salons war (und Paul Cézanne zu einer Ausstellungsbeteiligung verhalf). Guillemet erlernte die Landschaftsmalerei bei Jean-Baptiste Corot, den er 1861 kennenlernte, zu Beginn der 1880er Jahre zählte er zu den etablierten Landschaftsmalern in Frankreich, wovon neben der Ernennung zum Jurymitglied des Salons die Aufnahme in die Ehrenlegion (1880) zeugt. Der Künstler war mit den Impressionisten und deren Fürsprechern eng befreundet, insbesondere mit Émile Zola, Claude Monet, Berthe Morisot und Édouard Manet. Letzterer verewigte Guillemet gemeinsam mit Berthe Morisot und der Geigerin Fanny Claus in seinem berühmten Gemälde *Le Balcon* (vgl. Abb. 1; Paris, Musée d'Orsay).

Morsalines liegt in der Normandie, im Département Manche auf der Halbinsel Contentin am Ärmelkanal. Antoine Guillemet hat das kleine Fischerdorf, ebenso wie das benachbarte Saint-Vaast-La-Hougue immer wieder gemalt. Vor allem in den 1880er und -90er Jahren zeigte er Landschaften mit der Darstellung dieser Orte im Pariser Salon (u.a. 1881, 1882, 1886, 1887, 1890, 1893, 1895, 1900).

This imposing view of Morsalines was exhibited at the Paris Salon in 1882, the year in which Antoine Guillemet was also a member of the Salon jury (and helped Paul Cézanne to exhibit there). Guillemet learned landscape painting from Jean-Baptiste Corot, whom he met in 1861, and by the early 1880s he was one of the most well-established landscape painters in France, as evidenced not only by his appointment as a member of the Salon jury but also by his admission to the Legion of Honour (1880). The artist was a close friend of the Impressionists and their advocates, especially Émile Zola, Claude Monet, Berthe Morisot and Édouard Manet. The latter immortalised Guillemet together with Berthe Morisot and the violinist Fanny Claus in his famous painting Le Balcon (cf. ill. 1; Paris, Musée d'Orsay).

Morsalines is located in Normandy, in the Manche département on the Contentin peninsula on the English Channel. Antoine Guillemet painted the small fishing village, as well as the neighbouring Saint-Vaast-La-Hougue, many times. He showed numerous landscapes depicting these places at the Paris Salon, especially in the 1880s and 90s (e.g. 1881, 1882, 1886, 1887, 1890, 1893, 1895, 1900).





ALFRED STEVENS

1823 Brüssel – 1906 Paris

2178 STRAND BEI EBBE
 Signiert unten rechts: A Stevens
 Öl auf Leinwand. 27 x 40,5 cm

BEACH AT LOW TIDE

Signed lower right: A Stevens
Oil on canvas. 27 x 40.5 cm

Provenienz *Provenance*
 Ehemals Collection J. H. Carpe (Klebeetikett verso auf dem Keilrahmen).

€ 5 000 – 6 000



FELIX ZIEM

1821 Beaune – 1911 Paris

2179 HAUS IN DER LAGUNE
 Signiert unten rechts: Ziem
 Öl auf Holz. 42 x 65 cm

HOUSE ON THE LAGOON

Signed lower right: Ziem
Oil on panel. 42 x 65 cm

Provenienz *Provenance*
 Fränkische Privatsammlung. –
 597. Lempertz-Auktion, 23.-26.11.1983,
 Lot 2343. – Privatsammlung Hessen.

€ 8 000 – 10 000

Die Association Felix Ziem, vertreten durch Mathias Ary Jan, David Pluskwa und Gérard Fabre, hat die Echtheit dieses Werkes bestätigt. Ein Zertifikat wird dem Gemälde beigelegt.

The Association Felix Ziem represented by Mathias Ary Jan, David Pluskwa and Gérard Fabre has confirmed the authenticity of this work and a certificate will be delivered with the painting.

HENRY DE GROUX

1866 Brüssel – 1930 Marseille

2180 DER WALKÜRENTRITT

Signiert unten rechts: HENRY DE GROUX

Pastell auf Papier auf Leinwand aufgezo-
gen. 110 x 148 cm

THE RIDE OF THE VALKYRIES

Signed lower right: HENRY DE GROUX

*Pastel on paper mounted on canvas. 110 x
148 cm*

Provenienz *Provenance*

De Vuyst, Lokeren, Auktion 18. Mai 2019,
Lot 42. – Belgische Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Die belgische Kunst zwischen Symbolismus und Jugendstil hat in dem Maler Henry de Groux einen ihrer prominentesten Vertreter. Zu seinen besten Werken zählen seine monumentalen Pastelle. Drei solcher Werke aus der Sammlung Bernard de Leye konnte Lempertz 2021 erfolgreich verkaufen. Vorliegendes Pastell knüpft inhaltlich wie technisch an diese Arbeiten an. Es zeugt von Grouxs Begeisterung für die Werke Richard Wagners, dessen Opern damals in Brüssel regelmäßig aufgeführt wurden. Der „Walkürenritt“ steht in engem Zusammenhang mit dem Bild gleichen Themas aus der Sammlung de Leye (Lempertz, 15. Juli 2021, Lot 255). Vergleichbar ist der intensive, dynamische und dichte Duktus und die virtuose Technik der Pastellmalerei. Die figurale Komposition ist hier jedoch kleinteiliger und erinnert an Arbeiten James Ensors.

Henry de Groux was one of the most prominent representatives of Belgian art between Symbolism and Art Nouveau. His monumental pastels are among his best works. Lempertz successfully sold three such pieces from the Bernard de Leye Collection in 2021. This pastel follows on from these in terms of both content and technique. It bears witness to Groux's passion for the works of Richard Wagner, whose operas were regularly performed in Brussels at the time. The "Ride of the Valkyries" is closely related to the painting of the same subject from the de Leye Collection (Lempertz, 15th July 2021, lot 255). It is comparable in the intensity, dynamism and density of the pastel strokes, as well as its masterful technique. The figural composition here, however, is on a smaller scale and reminiscent of the works of James Ensor.



**ALFRED VON
WIERUSZ-KOWALSKI**

1849 Suwalki – 1915 München

2181 FAHRT IN DER DÄMMERUNG

Signiert unten rechts:

A. Wierusz-Kowalski

Öl auf Leinwand. 100 x 80 cm

RIDE IN THE TWILIGHT

Signed lower right:

A. Wierusz-Kowalski

Oil on canvas. 100 x 80 cm

Provenienz *Provenance*

Galerie Keul, Wiesbaden. – Deutsche
Privatsammlung.

Literatur *Literature*

H. P. Bühler: Jäger, Kosaken und polnische Reiter. Josef von Brandt, Alfred Wierusz von Kowalski, Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis, 1993, Abb. 14.

€ 100 000 – 140 000



Abb.1./Ill 1.
Portrait Alfred Wierusz-Kowalski,
Photographie

Unter den Kunstschaaffenden aus aller Welt, die München im 19. Jahrhundert zeitweise zur bedeutendsten Kunststadt neben Paris machten, fanden sich insbesondere zahlreiche Polen, zumeist Maler. Viele von ihnen waren nach Repressionen ausgewandert, die in ihrem unter den größeren Nachbarstaaten aufgeteilten Heimatland besonders nach den Aufständen von 1830 und 1863 verstärkt einsetzten. Andere folgten einfach der Anziehungskraft der Kunstmetropole München, die mit einer der führenden Akademien, zahlreichen öffentlichen Aufträgen und nicht zuletzt einer interessierten und kaufkräftigen Schicht privater Sammler lockte. Sie fanden sich zum sogenannten „Münchner Polenkreis“ oder auch der „Münchner Polenschule“ zusammen, die in den letzten Jahren in der Kunstwissenschaft verstärktes Interesse entfacht.

Aus allen Mitgliedern dieser Kreise ragt der später in München zum Professor berufene Alfred von Wierusz-Kowalski heraus. Nach Stationen an den Akademien in Warschau, Dresden und Prag setzte er sein Studium an der Münchner Akademie fort und schloss sich dort dem Kreis um Jozef Brand an. Mit ihm und anderen polnischen Künstlern in München arbeitete er im Atelierhaus des verstorbenen Malers Albrecht Adam in der Münchner Schillerstraße, in dem inzwischen sein Sohn Franz Adam arbeitete. Besonders für ihre Pferdomotive fanden die polnischen Künstler hier beste Bedingungen. Lebende Pferde konnten gleichsam als Modelle direkt ins Atelier geholt werden. Die besondere Präsenz, die die Pferde in den Gemälden von Wierusz-Kowalski fast erlebbar machen, dürfte hierin eine Wurzel haben. Während manche seiner weniger komplexen und gelungenen Gemälde zuweilen mit „J. Konarski“ signiert sind, befindet sich auf der „Fahrt in der Dämmerung“ unten rechts der vollständige Name „A. Wierusz-Kowalski“.

Among the international artists in the 19th century who made Munich the most important artistic centre in the world alongside Paris, there were a particularly large number of Poles, the majority of whom were painters. Many of them emigrated after repression intensified in their homeland, which had been divided among the larger neighboring states, especially after the uprisings of 1830 and 1863. Others were simply attracted by the pull of Munich as an artistic metropolis, as it offered one of the leading academies of the age, access to numerous public commissions and, last but not least, an interested and wealthy class of private collectors. They came together to form the so-called “Munich Polish Circle” or the “Munich Polish School”, which has sparked particular interest among art historians in recent years.

Alfred von Wierusz-Kowalski, who was later appointed professor in Munich, stands out among this circle. Following positions at the academies in Warsaw, Dresden and Prague, he continued his studies at the Munich Academy, joining the circle of Jozef Brand there. He worked alongside Brand and other Polish artists in the city in the studio and home of the late painter Albrecht Adam on Schillerstrasse in Munich, where his son Franz Adam now worked. The Polish artists found the best painting conditions here, especially for their horse motifs, as live horses could be brought directly into the studio as models. The almost tangible sense of presence that the horses make in Wierusz-Kowalski’s paintings may be a result of this.

While some of his less complex and accomplished paintings are sometimes signed “J. Konarski”, in this work “Ride into Twilight” he wrote out his full name “A. Wierusz-Kowalski”.



**FRANZ SERAPH
VON LENBACH**

1836 Schrobenhausen – 1904 München

2182 **MARION LENBACH**

Signiert und datiert Mitte links:
F Lenbach / 1897

Öl auf Leinwand (doubliert). 83 x 74 cm

PORTRAIT OF MARION LENBACH

Signed and dated lower left:
F Lenbach / 1897

Oil on canvas (relined). 83 x 74 cm

Provenienz *Provenance*

Süddeutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

A. Hosenberg: Lenbach, Bielefeld und
Leipzig, 1899, S. 76, Abb. 63.

€ 18 000 – 24 000



Abb. 1/Ill. 1:
Franz von Lenbach, Selbstportrait mit Marion/
Self-Portrait with Marion © bpk / Museum
Georg Schäfer Schweinfurt

Lenbachs älteste Tochter Marion (1892-1947) wuchs nach seiner Scheidung von Magdalena Gräfin Moltke bei ihrem Vater und dessen zweiter Frau Charlotte von Hornstein auf. Das Bild zeigt die etwa 5jährige Marion sitzend vor einer Landschaft. Sie trägt ein historisierendes Kostüm im Stil des späten 18. Jahrhunderts mit großem federgeschmückten Hut. Lenbach war ein stolzer und begeisterter Vater und hat seine hübsche Tochter immer wieder und gerne in den verschiedensten Verkleidungen gemalt. In diesem besonders gelungenem Kinderbildnis orientiert Lenbach sich in Farbgebung und Pinselduktus deutlich an Gainsborough. Ebenfalls ins Jahr 1897 datiert ein nahezu identisches Bildnis der Tochter im gemalten Oval, das sich im Familienbesitz Neven DuMont befindet (siehe Ausstellungskatalog: Franz von Lenbach 1836-1904, Lenbachhaus München, 14. Dezember 1986 – 3. Mai 1987, München 1987, S. 347, Abb. 185). Die Verlegersöhne Alfred und Reinhold Neven DuMont sind die Söhne von Lenbachs Tochter Gabriele aus zweiter Ehe.

Lenbach's eldest daughter Marion (1892-1947) grew up with her father and his second wife Charlotte von Hornstein after his divorce from Countess Magdalena Moltke. The picture shows Marion, who is about 5 years old, sitting in a landscape. She is wearing a historical dress in the style of the late 18th century with a large feather-adorned hat. Lenbach was a proud and enthusiastic father and always liked to paint his pretty daughter in a variety of costumes. In this especially accomplished portrait, Lenbach was clearly taking cues from Gainsborough in terms of colouring and brushwork. There is also an almost identical, oval format portrait of his daughter dating from 1897 in the possession of the Neven DuMont family (see exhibition catalogue: Franz von Lenbach 1836-1904, Lenbachhaus Munich, 14th December 1986 – 3rd May 1987, Munich 1987, p. 347, fig. 185). The publisher's sons Alfred and Reinhold Neven DuMont are the sons of Lenbach's daughter Gabriele from his second marriage.



**RAIMUNDO DE MADRAZO
Y GARRETA**

1841 Rom – 1920 Versailles

№2183 **PORTÄT VON MISS ELSIE
WOODBURY BROWN**

Signiert und datiert unten rechts:
RMadrazo / 1898 und teilweise undeutlich
in französischer Sprache beschriftet
Öl auf Leinwand. 55 x 47 cm

*PORTRAIT OF MISS ELSIE
WOODBURY BROWN*

*Signed and dated lower right:
RMadrazo / 1898 and partially indistinctly
inscribed in French*

Oil on canvas. 55 x 47 cm

Gutachten *Certificate*
Prof. Maria Teresa Escohotado Ibor,
Universidad del Pais Vasco, Spanien,
1. Oktober 2020.

Provenienz *Provenance*
Alte Privatsammlung Jersey C.I. – Sotheby's London, 9. Juli 2019, Lot 39, als
„Young Beauty 1898“. – Martel Maides,
Guernsey, 25. November 2020, Lot 762,
als „Study of Alina Mason 1878“. – Privat-
sammlung Guernsey C.I. (Großbritan-
nien).

€ 20 000 – 25 000



Raimundo de Madrazo wurde zu seinen Lebzeiten für seine eleganten Porträts der mondänen Gesellschaft gefeiert. Er gehörte nicht nur zu den angesehensten und bedeutendsten spanischen Malern, die zur Zeit der Belle Époque in Paris lebten, er gewann auch zahlreiche Auszeichnungen und die Aufmerksamkeit von Sammlern außerhalb Frankreichs, insbesondere in New York und London. Repräsentative Beispiele von Madrazos Werken befinden sich noch heute in den sagenumwobenen Villen prominenter amerikanischer Familien des Goldenen Zeitalters, etwa im Marble House und den Breakers in Newport, Rhode Island. Die Familie Vanderbilt war vielleicht Madrazos treuester Gönner. Ihre Porträts der großen Gesellschaft sind noch immer im Biltmore House Estate in North Carolina ausgestellt.

Vorliegende bislang unveröffentlichte Kopfstudie einer jungen Frau wurde erst vor kurzem als ein Porträt von Miss Elsie Woodbury Brown (New York 1881-1966) identifiziert (Identifikation auf Basis von Fotos durch Prof. Dr. Maria Teresa Escohotado Ibor, Universidad del Pais Vasco, Spanien). Madrazo hat die junge Schönheit wiederholt dargestellt: ein 1899 in New York entstandenes Bildnis ist im Besitz des Museo del Prado (Abb. 1) und zeigt sie in einem weißen Kleid vor blauem Hintergrund sitzend (116 x 89 cm); ein weiteres Porträt aus dem Jahr 1898 befindet sich in spanischem Privatbesitz und präsentiert sie in einem schwarzen Spitzenkleid mit Rosen in der Hand (siehe Fernando Alcolea: *Modelo y amante. Sobre la identidad del Retrato de senorea (1899) de Raimundo de Madrazo del Museo del Prado*, 2020).

Elsie Woodbury Brown war während Madrazos Zeit in New York und Paris das Lieblingsmodell des Malers. Sie wurde auch seine Geliebte. Gleichzeitig hatte der Künstler eine Affäre mit Maria Hahn aus Venezuela, die 1899 seine zweite Frau wurde. Die intime Studie aus dem Jahr 1898 dürfte die früheste Darstellung der Geliebten sein.

Das Bildnis stammt aus altem Familienbesitz in Jersey und könnte möglicherweise über eine Vorfahrin der Familie vererbt worden sein: Miss Lily Langtry (Jersey 1853 – 1929 Monte Carlo) war eine Schauspielerin, die sowohl Raimundo de Madrazo als auch Elsie Woodbury Brown zurzeit ihrer New Yorker Liebesaffäre kannte.

Eine vom Eigentümer erstellte Dokumentation zur Erforschung des Porträts wie auch ein technischer Untersuchungsbericht zum Bild liegen vor.

For the English text see the following page.

Abb1./Ill 1.
Raimundo de Madrazo y Garreta,
Porträt der Miss Elsie Woodbury
Brown/*Portrait of Miss Elsie Wood-*
bury/Prado Museum, Madrid
© Museo del Prado, Madrid



Raimundo de Madrazo was celebrated during his lifetime for his elegant portraits of high society. Not only was he one of the most respected and important Spanish painters to live in Paris during the Belle Époque period, he also won numerous awards and attracted the attention of collectors outside France, particularly in New York and London. Representative examples of Madrazo's work can still be found in the fabled mansions of prominent American families of the Golden Age, such as the Marble House and the Breakers in Newport, Rhode Island. The Vanderbilt family were perhaps Madrazo's most loyal patrons. Their society portraits are still on display at the Biltmore House Estate in North Carolina.

This previously unpublished study of the head of a young woman was only recently identified as a portrait of Miss Elsie Woodbury Brown (New York 1881-1966) (based on photographs by Prof. Dr. Maria Teresa Escotado Ibor, Universidad del País Vasco, Spain). Madrazo depicted the young beauty several times. A portrait created in New York in 1899 and now owned by the Museo del Prado (fig. 1) shows her sitting in a white dress against a blue background (116 x 89 cm); another portrait from 1898 in a Spanish private collection shows her in a black lace dress with roses in her hand (see Fernando Alcolea: *Modelo y amante. Sobre la identidad del Retrato de senorea* (1899) de Raimundo de Madrazo, del Museo del Prado, 2020).

Elsie Woodbury Brown was the painter's favorite model during Madrazo's time in New York and Paris. She also became his lover. At the same time, the artist had an affair with Maria Hahn from Venezuela, who became his second wife in 1899. This intimate study from 1898 may be the earliest depiction of his beloved model.

The portrait comes from an old family property in Jersey and may have been passed down through a family ancestor: Miss Lily Langtry (Jersey 1853 – 1929 Monte Carlo) was an actress who knew both Raimundo de Madrazo and Elsie Woodbury Brown during the time of their New York love affair.

Research documents created by the owner as well as a technical investigation report on the picture are available.

FRANZ RICHARD UNTERBERGER

1838 Innsbruck – 1902 Neuilly-sur-Seine

2184 ITALIENISCHE STRASSEN- ANSICHT MIT OCHSENGESPANN

Monogrammiert unten rechts:

FR Unterberger

Öl auf Holz. 35 x 27 cm

*ITALIAN STREET VIEW
WITH OX TEAM*

Monogrammed lower right:

FR Unterberger

Oil on panel. 35 x 27 cm

Provenienz *Provenance*

Ehemal. Besitzer der City Galerie Berlin
(Angabe in Sybille-Karin Moser, 1986). –
Privatsammlung Wien.

€ 8 000 – 10 000



Literatur *Literature*

Sybille-Karin Moser: F. R. Unterberger und die salonfähige Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert, Wien 1986, S. 170, Kat. Nr. 30, ohne Abb. („Ochsenfuhrwerk“),

Bei vorliegendem Gemälde könnte es sich um das im Werkverzeichnis von Sybille-Karin Moser erwähnte „Ochsenfuhrwerk“ handeln, das um 1870 datiert werden kann.

The present painting could be the „Ochsenfuhrwerk“ mentioned in Sybille-Karin Moser's catalogue raisonné, which can be dated to around 1870.

**ABEL PANN
(ABBA PFEFFERMANN)**

Kreslawka/Witebsk 1883 – 1963 Jerusalem

2185 **IM SALON (BEI DER KUNST-
BETRACHTUNG)**

Signiert und datiert unten rechts:
Abel Pann/1910 Paris

Öl auf Leinwand (doubliert). 63,5 x 90,5 cm

*IN THE SALON (THE ART
OBSERVERS)*

Signed and dated lower right:
Abel Pann/1910 Paris

Oil on canvas (relined). 63.5 x 90.5 cm

Provenienz *Provenance*

Familienammlung Grhauoi. – Bascan
und Ranio Ismail, Paris. – Schweizer
Privatsammlung.

€ 30 000 – 40 000



Abb. 1/III. 1:
Portrait Abel Pann, 1912

Im kosmopolitischen Leben und Schaffen Abel Panns entfaltet sich auf eindrucksvolle Weise die Geschichte der jüdischen Kultur in West- und Osteuropa sowie im Nahen Osten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Im Jahr 1883 in Weißrussland als Sohn eines Rabbiners geboren, reist Abel Pann zunächst durch Russland und Polen, um sich danach an der Kunstakademie in Odessa einzuschreiben. Im Jahr 1903 geht er nach Paris und studiert an der Académie Julian unter William-Adolphe Bourguereau. In Paris macht er auch die Bekanntschaft anderer jüdische Künstler wie Marc Chagall und Chaim Soutine. 1913 siedelt er nach Jerusalem über, um dort die Malereiklasse an der Bezalel Academy of Arts and Design zu leiten. Die Darstellungen des Ersten Weltkrieges oder die Illustration der hebräischen Bibel zählen zu Panns bekanntesten Werken.

Dieses Gemälde, 1910 in Paris entstanden, zeigt eine Gruppe distinguerter Herrschaften bei der Betrachtung einer Skulptur in einer Ausstellung. Es spiegelt die großstädtische Kunstszene wider, die der junge Künstler in der französischen Hauptstadt vorfand, mit ihren Akademien, Ausstellungen und Salons. Pann knüpft in seiner karikaturhaften Darstellung der Kunstliebhaber an französische Beispiele des 19. Jahrhunderts wie Honoré Daumier an.

Verso auf dem Rahmen ein Klebeetikett: „Encadrement & Restauration/
SAMSON/Depuis 1864/29, rue Saint-Dominique Paris 7c“.

The history of Jewish culture in Western and Eastern Europe as well as in the Middle East in the first decades of the 20th century unfolds in an impressive way in Abel Pann's cosmopolitan life and work. Born in Belarus in 1883 as the son of a rabbi, Abel Pann first traveled through Russia and Poland before enrolling at the art academy in Odessa. In 1903 he went to Paris and studied at the Académie Julian under William-Adolphe Bourguereau. In Paris he also met other Jewish artists such as Marc Chagall and Chaim Soutine. He moved to Jerusalem in 1913 to head the painting class at the Bezalel Academy of Arts and Design. His depictions of the First World War and the illustrations of the Hebrew Bible are among Pann's best-known works.

This painting, created in Paris in 1910, shows a group of distinguished art lovers looking at a sculpture in an exhibition. It reflects the metropolitan art scene that the young artist found in the French capital, with its academies, exhibitions and salons. In his caricaturesque depiction of art lovers, Pann draws on 19th-century French examples such as Honoré Daumier.

A label on the back of the frame reads: "Encadrement & Restauration/SAMSON/Depuis 1864/29, rue Saint-Dominique Paris 7c".





**VERONIKA MARIA
HERWEGEN-MANINI**

1851 München – 1933 Malcesino / Gardasee

2186 **AUSZUG AUS DER KIRCHE
NACH DER MESSE**

Links auf dem Architrav signiert:
V-M-Herwegen

Öl auf Holz. 49,5 x 36,5 cm

LEAVING CHURCH AFTER MASS

Signed on the archtrave on the left:
V-M-Herwegen

Oil on panel. 49.5 x 36.5 cm

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 10 000 – 12 000

Veronika Maria Herwegen-Manini war eine begabte Architekturmalerin, die hauptsächlich in Italien gelebt und gearbeitet hat. Überliefert sind aus ihrer Hand Veduten aus Rom, Venedig oder Neapel. 1896 heiratete sie ein Mitglied der Familie Manini und lebte fortan am Gardasee.

Veronika Maria Herwegen-Manini was a gifted architectural painter who lived and worked in Italy for most of her life. Views of Rome, Venice and Naples have survived from her hand. In 1896 she married a member of the Manini family and lived by Lake Garda from then on.



ALEXANDER KOESTER

1864 Bergneustadt – 1932 München

2187 **STILLEBEN MIT BLAUER VASE**

Signiert unten rechts: A Koester

Öl auf Leinwand (doubliert). 78 x 62,5 cm

STILL LIFE WITH A BLUE VASE

Signed lower right: A Koester

Oil on canvas (relined). 78 x 62.5 cm

Provenienz *Provenance*

Auktion Ruef, München, 15.12.2008,
Lot 655. – Privatbesitz Rheinland.

Literatur *Literature*

Ruth Stein und Hans Koester: Alexan-
der Koester 1864-1932. Leben und Werk,
Recklinghausen 1988, Nr. 1011.

€ 8 000 – 10 000



PAUL MÜLLER-KAEMPFF

1861 Oldenburg – 1941 Berlin

2188 BAUERNHAUS IN DEN DÜNEN

Signiert und datiert unten links:

P. Müller-Kaempff. 1923

Öl auf Leinwand. 80,5 x 120,5 cm

FARMHOUSE IN THE DUNES

Signed and dated lower left:

P. Müller-Kaempff. 1923

Oil on canvas. 80.5 x 120.5 cm

Provenienz Provenance

Hessischer Privatbesitz.

€ 10 000 – 12 000

Dr. Konrad Mahlfeld, Magdeburg, dem wir für die Unterstützung bei der Katalogisierung dieses Lots danken, wird das Gemälde unter der Nummer G 583 in den Nachtragsband seines Werkverzeichnisses der Arbeiten des Künstlers aufnehmen.

We would like to thank Dr Konrad Mahlfeld, Magdeburg, for his kind support in cataloguing this lot. He will be including the painting under the number G 583 in the forthcoming supplement to his catalogue raisonné of the artist's works.



PAUL MÜLLER-KAEMPFF

1861 Oldenburg – 1941 Berlin

2189 SPÄTSOMMERTAG IN DER HEIDE

Signiert und datiert unten rechts:

P. Müller-Kaempff. Brln. 1890

Öl auf Leinwand. 60,5 x 100 cm

LATE SUMMER DAY O THE HEATH

Signed and dated lower right:

P. Müller-Kaempff. Brln. 1890

Oil on canvas. 60.5 x 100 cm

€ 6 000 – 7 000

Dr. Konrad Mahlfeld, Magdeburg, dem wir für die Unterstützung bei der Katalogisierung dieses Lots danken, wird das Gemälde unter der Nummer G 28 in den Nachtragsband seines Werkverzeichnisses der Arbeiten des Künstlers aufnehmen.

Dr Konrad Mahlfeld, Magdeburg, whom we would like to thank for his support in cataloguing this lot, will be including the painting under the number G 28 in the supplementary volume of his catalogue raisonné of the artist's works.



EDOUARD (LÉON) CORTÈS

1882 Lagny-sur-Marne – 1969 Lagny-sur-Marne

2190 PARIS, PLACE DE LA MADELEINE

Signiert unten rechts: E. Cortez

Öl auf Karton. 30 x 57 cm

Unter Glas gerahmt.

PARIS, PLACE DE LA MADELEINE

Signed lower right: E. Cortez

Oil on card. 30 x 57 cm

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Westdeutsche Privatsammlung.

€ 8 000 – 10 000



EDOUARD (LÉON) CORTÈS

1882 Lagny-sur-Marne – 1969 Lagny-sur-Marne

2191 PARIS, PLACE VENDÔME

Signiert unten links: Edouard Cortez

Öl auf Leinwand. 27 x 41,3 cm

PARIS, PLACE VENDÔME

Signed lower left: Edouard Cortez

Oil on canvas. 27 x 41,3 cm

Provenienz *Provenance*

Süddeutsche Privatsammlung.

€ 8 000 – 10 000



GABRIEL SCHACHINGER

1850 München – 1912 Eglfing

2192 BLUMENBOUQUET AUS
PFINGSTROSEN, PETUNIEN UND
MÄNNERTREU IN EINER
MIT PUTTEN VERZIERTEN
POKALVASE

Signiert und datiert unten rechts:
Gabriel Schachinger München 1908

Öl auf Leinwand. 80 x 66 cm

*BOUQUET OF PEONIES, PETUNIAS
AND TRAILING LOBELIA IN A VASE
DECORATED WITH PUTTI*

*Signed and dated lower right:
Gabriel Schachinger München 1908*

Oil on canvas. 80 x 66 cm

€ 10 000 – 15 000

**Registrieren Sie sich
bei Online-Geboten
bitte 48 Stunden
vor der Auktion auf
www.lempertz.com**

***Online bids
at least 48 hours
before the auction.***

Aufträge für die Auktion 1231
Alte Kunst und 19. Jahrhundert, 18.II.2023

Absentee Bid Form auction 1231
Old Masters and 19th Century, 18.II.2023

Katalog Nr. Lot	Titel (Stichwort) Title	Gebot bis zu € Bid price €

Die Gebote werden nur soweit in Anspruch genommen, als andere überboten werden müssen. Die Aufträge sind bindend, es gelten die eingetragenen Katalognummern. Das Aufgeld und die Mehrwertsteuer sind nicht enthalten. Der Auftraggeber erkennt die Versteigerungsbedingungen an. Schriftliche Gebote sollen einen Tag vor der Auktion vorliegen. Telefongebote sind erst ab € 1.000,- möglich.

Die gebrauchten Objekte werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter bzw. Käufer persönlich teilnehmen kann.

Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

The above listed bids will be utilized to the extent necessary to overbid other bids. The bids are binding, the listed catalogue numbers are valid. The commission and value added tax (VAT) are not included. The bidder accepts the conditions of sale. Written bids should be received by at latest the day before the auction. Telephone bidding is only possible for lots worth more than € 1.000,-.

The used items shall be sold at a public auction in which the bidder or purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

Name Name

Adresse Address

Telefon Telephone

Fax

E-Mail

Kopie des Personalausweises (mit aktueller Adresse) oder Lempertz Card Nr. erbeten. Copy of Identity Card (with current address) or Lempertz Card no. requested.

Datum Date

Unterschrift Signature

Kunsthau Lempertz KG
Neumarkt 3 D-50667 Köln T+49.221.925729-0 F+49.221.925729-6
info@lempertz.com www.lempertz.com
altekunst@lempertz.com

Versand

Der Versand der ersteigerten Objekte wird auf Ihre Kosten und Gefahr nach Zahlungseingang vorgenommen.

Sie finden auf der Rechnung einen entsprechenden Hinweis bezüglich Versand und Versicherung.

Eventuell erforderliche Exportgenehmigungen können gern durch Lempertz oder einen Spediteur beantragt werden.

Bei Rückfragen: Linda Kieven, Nadine Imhof
Tel +49.221.925729-19 shipping@lempertz.com

- Fedex / Post (mit Versicherung)
 Spedition mit Versicherung
 ohne Versicherung Abholung persönlich

Datum und Unterschrift

Shipment

Kunsthau Lempertz is prepared to instruct Packers and Shippers on your behalf and at your risk and expense upon receipt of payment.

You will receive instructions on shipping and insurance with your invoice.

Should you require export licenses, Lempertz or the shipper can apply for them for you.

*For information: Linda Kieven, Nadine Imhof
Tel +49.221.925729-19 shipping@lempertz.com*

- Fedex / Post (with insurance)
 Shippers / Carriers With insurance
 Without insurance Personal collection

Date and signature

Besitzerverzeichnis *List of consigners*

(1) 2165; (2) 2170; (3) 2035, 2178; (4) 2075; (5) 2093; (6) 2138, 2139, 2142, 2143, 2151; (7) 2084; (8) 2085; (9) 2055; (10) 2122, 2132; (11) 2154; (12) 2111; (13) 2173; (14) 2062, 2070, 2083, 2166, 2167, 2176, 2177; (15) 2034; (16) 2004; (17) 2020, 2081; (18) 2114; (19) 2007, 2058; (20) 2153; (21) 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164; (22) 2109; (23) 2077, 2078, 2096, 2099, 2100, 2102, 2119, 2129, 2130, 2131, 2134; (24) 2027; (25) 2115; (26) 2009, 2094, 2098, 2110, 2120; (27) 2086; (28) 2117; (29) 2089, 2137; (30) 2030; (31) 2046; (32) 2013, 2066, 2079; (33) 2005, 2023, 2033, 2045, 2056A, 2103, 2124, 2127; (34) 2072; (35) 2140, 2141; (36) 2036, 2082; (37) 2006; (38) 2116; (39) 2104; (40) 2022, 2028, 2029, 2071, 2135; (41) 2040; (42) 2026, 2032, 2061, 2069; (43) 2192; (44) 2038; (45) 2036A, 2057; (46) 2012; (47) 2106; (48) 2063, 2146, 2183; (49) 2126; (50) 2150; (51) 2182; (52) 2065; (53) 2187; (54) 2051; (55) 2189; (56) 2145; (57) 2169; (58) 2107; (59) 2039, 2113; (60) 2147, 2181; (61) 2017, 2175A; (62) 2049, 2052; (63) 2000, 2080; (64) 2060; (65) 2067; (66) 2105; (67) 2016; (68) 2172; (69) 2064, 2180; (70) 2003; (71) 2059, 2136, 2148, 2168, 2179; (72) 2190; (73) 2133; (74) 2123; (75) 2174; (76) 2144; (77) 2008; (78) 2185; (79) 2152; (80) 2184; (81) 2191; (82) 2031, 2042, 2043, 2044, 2050, 2056, 2064A, 2073, 2076; (83) 2010; (84) 2037, 2074; (85) 2149; (86) 2021; (87) 2015; (88) 2018; (89) 2175; (90) 2171; (91) 2001, 2112, 2128; (92) 2188; (93) 2011, 2088, 2090; (94) 2024; (95) 2068; (96) 2091, 2095, 2097, 2101, 2121, 2125; (97) 2092; (98) 2025; (99) 2087; (100) 2002, 2108; (101) 2118; (102) 2014; (103) 2186; (104) 2041; (105) 2019, 2047, 2048; (106) 2053, 2054

Mehrwertsteuer *VAT*

Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:
DE 279 519 593. *VAT No.*
Amtsgericht Köln HRA 1263.

Export *Export*

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:
Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 150.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 30.000 Euro
- Skulpturen ab 50.000 Euro
- Antiquitäten ab 50.000 Euro

Ausfuhr innerhalb der EU:
Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 300.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 100.000 Euro
- Skulpturen ab 100.000 Euro
- Antiquitäten ab 100.000 Euro

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt. Pro Lot berechnen wir 50 Euro zzgl. 19 % Umsatzsteuer. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: legal@lempertz.com

Mit einem † gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird. Für Objekte, die Elfenbein enthalten, kann keine Genehmigung in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes beantragt werden, da die Ausfuhr verboten ist.

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT-ID no. Persons who have bought an item at auction and export it as personal luggage to any third country will be refunded the VAT as soon as the form certifying the exportation and the exporter's identity has been returned to the auctioneer.

Our staff will be glad to advise you on the export formalities.

Exports to non-EU countries: Export to countries outside the European Community are subject to the restrictions of the European Agreement for the Protection of Cultural Heritage from 1993 and the UNESCO convention from 1970. Art works older than 50 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 150,000 euros*
- *watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros*
- *sculptures more than 50,000 euros*
- *antiques more than 50,000 euros*

Export within the EU: As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 300,000 euros*
- *watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros*
- *sculptures more than 100,000 euros,*
- *antiques more than 100,000 euros*

Lempertz applies for the export licenses from the Ministry of Culture which are usually granted within 10 days. We charge 50 euros per lot plus 19 % VAT. If you have any questions, please feel free to contact: legal@lempertz.com

Objects marked ‡ are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted. For Objects made using ivory a licence for export outside of EU contract territory cannot be obtained because their export is prohibited.

Signaturen und Marken *Signatures and marks*

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers oder des Herstellers. Bilder ohne Signatur oder Monogramm können nicht sicher zugeschrieben werden. – Provenienzzangaben beruhen meist auf Angaben der Einlieferer.

Signatures have been conscientiously noted. They are additions by the artists or makers in their own hand. Paintings without signature or monogram cannot be attributed definitely. – Information regarding provenance is mostly supplied by the consigner.

Die gebrauchten Objekte werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter bzw. Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

The used items shall be sold at a public auction in which the bidder or purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

Alle Kunstwerke über € 2.500 wurden mit dem Datenbestand des **Art Loss Registers** überprüft.

*All works of art of more than € 2.500 were compared with the database contents of the **Art Loss Register Ltd.***

Photographie *Photography*
Saša Fuis Photographie, Köln
Robert Oisin Cusack, Köln
Jan Epple, Köln

Druck *Print*
Kopp Druck und Medienservice

Versteigerungsbedingungen

1. Die Kunsthaus Lempertz KG (im Nachfolgenden Lempertz) versteigert öffentlich im Sinne des § 383 Abs. 3 Satz 1 HGB als Kommissionär für Rechnung der Einlieferer, die unbenannt bleiben. Im Verhältnis zu Abfassungen der Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen ist die deutsche Fassung maßgeblich.

2. Lempertz behält sich das Recht vor, Nummern des Kataloges zu vereinen, zu trennen und, wenn ein besonderer Grund vorliegt, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtssinne und dienen ausschließlich der Information. Gleiches gilt für Zustandsberichte und andere Auskünfte in mündlicher oder schriftlicher Form. Zertifikate oder Bestätigungen der Künstler, ihrer Nachlässe oder der jeweils maßgeblichen Experten sind nur dann Vertragsgegenstand, wenn sie im Katalogtext ausdrücklich erwähnt werden. Der Erhaltungszustand wird im Katalog nicht durchgängig erwähnt, so dass fehlende Angaben ebenfalls keine Beschaffeneitsvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird. Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

5. Ansprüche auf Schadenersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt oder vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor und kann diese insbesondere von der erfolgreichen Identifizierung im Sinne von § 1 Abs. 3 des GWG abhängig machen. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Auftraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt, insbesondere wenn der Bieter nicht im Sinne von § 1 Abs. 3 GWG erfolgreich identifiziert werden kann. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bieter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer

kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz abgegebenen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem Vorbehaltzuschlag zurücktritt. Mit der Erteilung des Zuschlages gehen Besitz und Gefahr an der versteigerten Sache unmittelbar auf den Bieter/Ersteigerer über, das Eigentum erst bei vollständigem Zahlungeingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 26 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 600.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung).

Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet.

Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung). Wird ein regelbesteuertes Objekt an eine Person aus einem anderen Mitgliedsstaat der EU, die nicht Unternehmer ist, verkauft und geliefert, kommen die umsatzsteuerrechtlichen Vorschriften des Zielstaates zur Anwendung, § 3c UStG. Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder vor weniger als 70 Jahren (§ 64 UrhG) verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Bei Zahlungen über einem Betrag von € 10.000,00 ist Lempertz gemäß §3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Zahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von € 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigte Objekte selbst in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzülich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Eine Zahlung mit Kryptowährungen ist möglich. Die Rechnung wird per E-Mail übermittelt, es sei denn, der Ersteigerer äußert den Wunsch, diese per Post zu erhalten. Der Antrag auf Änderung oder Umschreibung einer Rechnung, z.B. auf einen anderen Kunden als den Bieter, muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Durch die Änderung können zusätzliche Gebühren anfallen. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadenersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadenersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. Ersteigte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungeingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

13. Erfüllungsort und Gerichtsstand, sofern er vereinbart werden kann, ist Köln. Es gilt deutsches Recht; Das Kulturgutschutzgesetz wird angewandt. Das UN-Übereinkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung. Sollte eine der Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, so bleibt die Gültigkeit der übrigen davon unberührt. Es wird auf die Datenschutzerklärung auf unserer Webpräsenz hingewiesen.

Henrik Hanstein, öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator
Isabel Apiarius-Hanstein, Kunstversteigerin

Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 para. 3 sentence 1 of the *Handelsgesetzbuch* (the Commercial Code). as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed to conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item’s condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods and are sold as seen.

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic. The used items are sold in public auction in which the bidder/buyer can participate in Person. The legal stipulations concerning the sale of consumer goods are not to be applied according to § 474 para. 1 sentence 2 of the *Bürgerliches Gesetzbuch* (the Civil Code, „BGB“).

5. Claims for compensation as the result of a fault or defect in the object auctioned or damage to it or its loss, regardless of the legal grounds, or as the result of variances from the catalogue description or statements made elsewhere due to violation of due diligence according to §§ 41 ff. of the *Kulturgutschutzgesetz* (the Cultural Property Protection Act) are excluded unless Lempertz acted with wilful intent or gross negligence; the liability for bodily injury or damages caused to health or life remains unaffected. In other regards, point 4 applies.

6. Submission of bids. Lempertz reserves the right to approve bidders for the auction and especially the right to make this approval dependent upon successful identification in terms of § 1 para. 3 of the *Geldwäschegesetz* (the Money Laundering Act, “GWG”). **Bids in attendance:** The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. If the bidder is not known to Lempertz, registration must take place 24 hours before the auction is due to begin in writing on presentation of a current bank reference. **Bids in absentia:** Bids can also be submitted either in writing, telephonically or via the internet. The placing of bids in absentia must reach Lempertz 24 hours before the auction to ensure the proper processing thereof. The item must be mentioned in the bid placed, together with the lot number and item description. In the event of ambiguities, the listed lot number becomes applicable. The placement of a bid must be signed by the applicant. The regulations regarding revocations and the right to return the goods in the case of long distance agreements (§ 312b-d BGB) do not apply. **Telephone bids:** Establishing and maintaining a connection cannot be vouched for. In submitting a bid placement, the bidder declares that he agrees to the recording of the bidding process. **Bids via the internet:** They will only be accepted by Lempertz if the bidder registered himself on the internet website beforehand. Lempertz will treat such bids in the same way as bids in writing.

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid

another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted. Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Once a lot has been knocked down, the successful bidder is obliged to buy it. If a bid is accepted conditionally, the bidder is bound by his bid until four weeks after the auction unless he immediately withdraws from the conditionally accepted bid. From the fall of the hammer, possession and risk pass directly to the buyer, while ownership passes to the buyer only after full payment has been received.

9. Up to a hammer price of € 600,000 a premium of 26 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 600,000 (margin scheme).

On lots which are characterized by N, an additional 7 % for import tax will be charged.

On lots which are characterized by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 19 % on the hammer price and the buyer’s premium (regular scheme).

To lots characterized by an R which are sold and send to a private person in another EU member state, the VAT legislation of this member state is applied, § 3c of the *Umsatzsteuergesetz* (VAT-Act).

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or deceased for less than 70 years (§ 64 of the *Urheberrechtsgesetz* (Act on Copyright and Related Rights), a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. For payments which amount to € 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to §3 GWG. This applies also to cases in which payments of € 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. We accept payment by cryptocurrencies. The invoice will be send by email unless the buyer asks Lempertz to send them by mail. The request for an alteration of an auction invoice, e.g. to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Additional fees may apply for the alteration. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions. Regarding the treatment of personal data, we would like to point out the data protection notice on our website.

Henrik Hanstein, sworn public auctioneer
Isabel Apiarius-Hanstein, auctioneer

Condizioni de vente aux enchères

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d’après l’art. 383, § 3, phr. 1 du *Handelsgesetzbuch* (code de commerce) en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s’il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d’erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l’élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l’état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s'ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L’état de conservation d’un objet n’est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d’occasion. Tous les objets étant vendus dans l’état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d’anéantir ou de réduire d’une manière non négligeable la valeur ou la validité d’un objet et qui sont exposés d’une manière fondée en l’espace d’un an suivant la remise de l’objet, Lempertz s’engage toutefois à faire valoir ses droits par voie judiciaire à l’encontre du déposant. Le texte du catalogue en langue allemande fait foi. Dans le cas d’une mise à contribution du déposant couronnée de succès, Lempertz ne remboursera à l’acquéreur que la totalité du prix d’achat payé. En outre, Lempertz s’engage pendant une durée de trois ans au remboursement de la provision en cas d’inauthenticité établie.

Les biens d’occasion sont vendus aux enchères publiques, auxquelles l’enchérisseur/l’acheteur peut participer en personne. Les règles relatives à la vente de biens de consommation ne s’appliquent pas, conformément à l’art. 474, § 1, phr. 2, du *Bürgerliches Gesetzbuch* (code civil, „BGB“).

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d’un vice, d’une perte ou d’un endommagement de l’objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d’une autre manière tout comme une violation des obligations de diligence les art. 41 et suivants du *Kultururgutschutzgesetz* (Loi sur la protection des biens culturels) sont exclues dans la mesure où Lempertz n’ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l’alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Lempertz se réserve le droit d’admission dans une de ses vente. En particulier lorsque l’identification du candidat acheteur ne peut pas être suffisamment bien établie en vertu de l’art. 3, § 1 du *Geldwäschegesetz* (Loi sur le blanchiment d’argent, „GWG“).
Enchères en présence de l’enchérisseur : L’enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d’enchérisseur sur présentation de sa carte d’identé. Si l’enchérisseur n’est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles.
Enchères en l’absence de l’enchérisseur : des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d’Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L’objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d’ambigüité, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d’ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l’objet dans le cadre de ventes par correspondance (art. 312b-d BGB) ne s’appliquent pas ici.
Enchères par téléphone : l’établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l’enchérisseur accepte que le déroulement de l’enchère puisse être enregistré.
Placement d’une enchère par le biais d’Internet : ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l’enchérisseur s’est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L’adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l’adjudication ou la refuser s’il indique une raison valable, en particulier lorsque le candidat acheteur ne peut pas être bien identifié en vertu de l’art. 3, § 1 GWG. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d’autre ne place d’enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l’enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l’objet adjudgé et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l’enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l’adjudication. Des enchères écrites ne

seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d’autres enchères. Si, malgré le placement d’enchères, aucune adjudication n’a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu’en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l’adresse suivante www.lempertz.com/datenschutzklärung.html

8. L’adjudication engage l’enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l’enchérisseur est lié à son enchère jusqu’à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d’enchères par écrit, s’il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 26 % s’ajout au prix d’adjudication, ainsi qu’une TVA de 19 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 600.000; pour tout montant supérieur à € 600.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).

Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l’importation seront calculés.

Pour les lots caractérisés par un R, l’acheteur doit payer la TVA légale de 19 % sur le prix d’adjudication et l’agio (taxation normale).

Les position de catalogue caractérisée par R, qui sont vendus et livrée a un pays membre de l’UE par un particulier, sont soumis à la loi de T.V.A de ce pays, art. 3c du *Umsatzsteuergesetz* (Loi sur la TVA).

Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d’exportation dans des pays tiers (en dehors de l’UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d’entreprises dans d’autres pays membres de l’UE. Pour les œuvres d’art originales dont l’auteur est encore vivant ou décédé depuis moins de 70 ans (art. 64 du *Urheberrechtsgesetz* (Loi sur le droit d’auteur, „UrHG“)), des frais seront facturés à hauteur de 1,8 % sur le prix du marteau en compensation du droit de suite à acquitter conformément à l’art. § 26 UrhG. Dans le cas d’un paiement s’élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le l’art. 3 GWG de faire une copie de la carte d’identité de l’acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l’acheteur s’élèvent à un montant total de € 10.000 ou plus. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d’oeuvres d’art doivent faire l’objet d’une vérification, sous réserve d’erreur.

10. Les adjudicataires sont tenus de payer le prix final (prix d’adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l’adjudication à Lempertz. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous acceptons le paiement en cryptomonnaie. La facture est transmise par courrier électronique, à moins que l’adjudicataire ne demande de la recevoir par courrier postal. Tout demande de réécriture d’une facture, par. ex. à un autre nom de client que celui de l’enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. La réécriture peut entraîner des frais supplémentaires. La description est établie sous réserve d’une identification précise (art. 1, § 3 GWG) du candidat acheteur ou d’une personne reprise sur la facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque moin. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l’exécution du contrat d’achat ou, après fixation d’un délai, exiger des dommages- intérêts au lieu d’un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l’acheteur défaillant réponde du revenu moindr par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l’agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n’est responsable des objets vendus qu’en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu’après réception du paiement intégral. L’expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l’adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l’adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d’adjudication sera facturé par an pour les frais d’assurance et d’entreposage.

13. Le lieu d’exécution et le domicile de compétence – s’il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La lois pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l’une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure in affectée. En ce qui concerne la protection des données, nous nous référons à notre site web.

Henrik Hanstein, commissaire-priseur désigné et assermenté

Isabel Apiarius-Hanstein, commissaire-priseur

Condizione per l’asta

1. Il Kunsthaus Lempertz KG (qui di seguito Lempertz) vende all’asta pubblicamente ai sensi di art. 383, § 3, frase 1 del *Handelsgesetzbuch* (codice commerciale) in qualità di commissionario dei suoi venditori, che non vengono resi pubblici. La versione tedesca delle condizioni d’asta è quella normativa in rapporto alla stesura in altre lingue.

2. Il banditore d’asta si riserva il diritto di unificare i numeri del catalogo, di separarli e se sussiste un particolare motivo offrirli o ritirarli dalla sequenza.

3. Tutti gli oggetti messi all’asta possono essere presi in visione e controllati prima dell’asta medesima. Le informazioni contenute nel catalogo e le relative informazioni della presentazione internet, redatte con coscienza, non sono parte integrante della condizione contrattuale concordata. Le informazioni si basano sullo stato della scienza vigente al momento della compilazione del catalogo. Queste non valgono quale garanzia dal punto di vista legale ed hanno una mera funzione informati-va. Lo stesso vale per i resoconti sulla conservazione e per altre informazioni in forma orale o scritta. I certificati o gli attestati dell’artista, i suoi lasciti o di volta in volta degli autorevoli esperti sono solamente oggetto del contratto, se espressamente menzionato nel testo del catalogo. Lo stato di conservazione generalmente non viene menzionato nel catalogo, cosicché le informazioni mancanti altrettanto non sono parte integrante dello stato contrattuale. Gli oggetti sono usati. Tutti gli oggetti saranno venduti nello stato di conservazione in cui si trovano al momento dell’aggiudicazione.

4. Lempertz si impegna tuttavia, in caso di divergenze dalle descrizioni del catalogo che annullano o non riducono in modo irrilevante il valore o l’idoneità e reclamate motivandole entro un anno dall’aggiudicazione, a far valere i propri diritti giuridicamente nei confronti del fornitore; in caso di colpevolezza del fornitore, Lempertz rimborserà all’acquirente solo l’intero prezzo d’acquisto. In caso di dimostrata falsità e per la durata di tre anni, Lempertz si impegna inoltre a rimborsare la sua commissione. Il testo del catalogo è di norma in lingua tedesca. È esclusa una responsabilità di Lempertz per eventuali vizi.

Gli oggetti usati saranno venduti all’asta pubblica alla quale l’offerente/acquirente può partecipare di persona. I regolamenti sulla vendita di beni di consumo non sono applicabili ai sensi della sezione dell’ art. 474, § 1, frase 2, du *Bürgerliches Gesetzbuch* (codice civile, „BGB“).

5. Sono escluse richieste di risarcimento per difetti, perdite o danneggiamenti di un oggetto venduto all’asta, per qualsiasi motivo giuridico, o per divergenze dalle informazioni riportate sul catalogo o ricevute in altro modo, purché non sia dimostrato che Lempertz abbia agito intenzionalmente, con negligenza o abbia violato gli accordi contrattuali; per il resto è da considerarsi quanto riportato alla clausola 4.

6. Rilascio di offerte. Lempertz si riserva il diritto di approvare la registrazione all’asta, in particolare, a seguito della corretta identificazione dell’offerente, secondo le condizioni come da art. 1, § 3 del *Geldwäschegesetz* (Legge sul riciclaggio di denaro, „GWG“).
Offerte in presenza: L’offerente in sala ottiene un numero per offrire previa presentazione di un documento d’identità con foto. Nel caso in cui l’offerente non è noto a Lempertz, l’iscrizione all’asta deve avvenire 24 ore prima dell’inizio dell’asta stessa in forma scritta e con la presentazione di una referenza bancaria attuale.
Offerte in assenza: le offerte possono venire rilasciate anche in forma scritta, telefonicamente oppure tramite internet. Gli incarichi per le offerte in assenza devono trovarsi in possesso di Lempertz 24 ore prima dell’inizio dell’asta per un regolare disbrigo. È necessario nominare l’oggetto nell’incarico con il suo numero di lotto e la denominazione dell’oggetto. In caso di mancanza di chiarezza, è valido il numero di lotto indicato. L’incarico deve venire firmato dal committente. Non hanno validità le disposizioni sul diritto di revoca e di restituzione sul contratto di vendita a distanza (art. 312b BGB).
Offerte telefoniche: non può venire garantita la riuscita ed il mantenimento del collegamento telefonico. Con il rilascio dell’incarico, l’offerente dichiara di essere consenziente nell’eventuale registrazione della procedura di offerta.
Offerte tramite internet: l’accettazione da parte di Lempertz avviene solamente se l’offerente si è precedentemente registrato sul portale internet. Le offerte verranno trattate da Lempertz così come le offerte rilasciate scritte.

7. Svolgimento dell’asta. L’aggiudicazione verrà conferita nel caso in cui dopo una tripla chiamata di un’offerta non verrà emanata un’offerta più alta. Il banditore può riservarsi o rinunciare all’aggiudicazione se sussiste un motivo particolare, in particolare, se l’offerente non può essere identificato, come dell’ art. 1, § 3 GWG. Nel caso in cui più persone rilasciano contemporaneamente la stessa offerta e se dopo la tripla chiamata non segue un’offerta più alta, verrà tirato a sorte. Il banditore può revocare l’aggiudicazione conferita e rimettere all’asta l’oggetto nel caso in cui è stata ignorata erroneamente un’offerta più alta e subito contestata dall’offerente oppure esistono dubbi sull’aggiudicazione. Le scritte offerte prese da Lempertz, sono solamente dell’entità necessaria per superare un’altra offerta. Il banditore può offrire per il proprio cliente fino ad un limite prestabilito, senza mostrarlo ed indipendentemente se vengono rilasciate altre offerte. Se nonostante un’offerta rilasciata non viene conferita l’aggiudicazione, il banditore garantisce per l’offerente solamente in caso di

dolo o di grave negligenza. Ulteriori informazioni possono essere trovate nella nostra politica sulla privacy all’indirizzo www.lempertz.com/datenschutzklärung.html.

8. L’aggiudicazione vincola all’acquisto. Nel caso in cui l’aggiudicazione è stata concessa sotto riserva, l’offerente è vincolato alla sua offerta fino a quattro settimane dopo l’asta, se non recede immediatamente dalla riserva di aggiudicazione dopo la concessione della stessa, oppure in caso di offerte scritte, con le relative informazioni contenute nelle generalità rilasciate. Con la concessione del rilancio la proprietà ed il pericolo dell’oggetto messo all’asta passano all’aggiudicatario, mentre la proprietà solo al saldo dell’oggetto.

9. Sul prezzo di aggiudicazione fino a € 600.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 26% oltre al 19% di IVA; sull’ammontare eccedente detto importo, pari al 20% oltre al 19% di IVA, calcolata solo sulla commissione di asta (regime del margine).

Ai lotti contrassegnati dal simbolo N si applica un ulteriore 7% per la tasa di importazione.

Per i lotti contrassegnati da una R, l’acquirente deve pagare l’IVA legale del 19% sul prezzo d’asta e l’aggio (regime fiscale normale).

Ai lotti caratterizzati da una R che sono venduti e inviati a un privato in un altro Stato membro dell’UE, si applica la legislazione IVA di questo Stato membro, art. 3c dell’ *Umsatzsteuergesetz* (Legge sull’IVA). Sono esenti dall’ IVA le esportazioni in paesi Terzi (per esempio, al di fuori dell’UE) e – nel caso si indichi il numero di partita IVA – anche le forniture a società in Stati membri dell’UE. Per opere originali il cui autore ancora vive o scomparso da meno di 70 anni (art. 64 dell’ *Urheberrechtsgesetz* (Legge sul diritto d’autore, „UrHG“), ai fini dell’esercizio del diritto di successione previsto ai sensi dell’ art. 26 UrhG viene riscosso un corrispettivo nell’ammontare dell’1,8% del prezzo di vendita. In caso di pagamento di un importo pari o superiore a € 10.000, Lempertz è obbligata a produrre una copia del documento di identità con foto dell’acquirente, secondo dell’ art. 3 GWG. Ciò è valido anche nel caso in cui la somma di più fatture sia pari o superiore a € 10.000. Le fatture emesse durante o subito dopo l’asta necessitano della verifica successiva; con riserva di errori.

10. I partecipanti aggiudicanti dell’asta hanno l’obbligo di corrispondere il prezzo finale (prezzo di rilancio e supplemento + IVA) immediatamente dopo l’aggiudicazione a Lempertz; i bonifici dovranno essere effettuati esclusivamente in Euro. Accettiamo pagamenti in criptovaluta. La fattura viene inviata per e-mail, a meno che l’aggiudicatario non richieda di riceverla per posta. La richiesta per volturare una fattura, p.e. ad un altro cliente quale offerente deve venire rilasciata immediatamente dopo la fine dell’asta. La riscrittura può comportare costi aggiuntivi. Il trasferimento è soggetto alla corretta identificazione (art. 1, § 3 GWG) dell’offerente e della persona a cui verrà trasferita la fattura. La fattura sarà intestata unicamente a soggetti responsabili del pagamento della stessa.

11. In caso di ritardo di pagamento vengono calcolati interessi pari a 1% del prezzo lordo al mese. In caso di rita dato pagamento Lempertz potrà richiedere il rispetto del contratto di acquisto o il risarcimento danni in caso di fissazione di una determinata scadenza per inosservanza. Il risarcimento danni in tal caso può essere calcolato anche mettendo all’asta nuovamente l’oggetto ed in caso di prezzo inferiore aggiudicato rispetto a quello precedentemente sarà richiesto all’aquirente inottemperante di saldare la somma mancante e di corrispondere le spese sostenuta per la nuova asta incluso il supplemento previsto.

12. Gli aggiudicatari sono obbligati a prendere possesso l’oggetto immediatamente dopo l’asta. Il banditore d’asta è da ritenersi responsabile degli oggetti venduti solo in caso di dolo o negligenza. Gli oggetti messi all’asta saranno tuttavia forniti solo dopo il ricevimento della somma prevista. La spedizione è a carico ed a pericolo dell’aggiudicatario. Lempertz è autorizzato a custodire ed assicurare gli oggetti a carico e per conto dell’aggiudicatario quattro settimane dopo l’asta. In caso di custodia da parte di Lempertz sarà applicato 1% del prezzo di aggiudicazione come spese di assicurazione e di custodia per oggetto.

13. Luogo d’adempimento e foro competente, se può essere concordato, è Colonia. È da considerarsi valido il diritto tedesco; si applica la legge tedesca di protezione dei beni culturali; le regolamentazioni CISG non vengono applicate. Nel caso in cui una delle clauseole non dovesse essere applicabile del tutto o in parte, resta invariata la validità delle altre. Per quanto riguarda il trattamento dei dati person ali, segnaliamo la nota a riguardo della protezione dei dati sul nostro sito web.

Henrik Hanstein,banditore incaricati da ente pubblico e giurati

Isabel Apiarius-Hanstein, banditrice d’asta

Filialen *Branches*

Berlin
Mag. Alice Jay von Seldeneck
Irmgard Canty
Christine Goerlipp M.A.
Poststraße 22
D-10178 Berlin
T +49.30.27876080
F +49.30.27876086
berlin@lempertz.com

Brüssel Brussels
Emilie Jolly M.A.
Dr. Anke Held
Pierre Nachbaur M.A.
Hélène Robbe M.A.
Lempertz, 1798, SA/NV
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf
B-1000 Brussels
T +32.2.5140586
F +32.2.5114824
bruxelles@lempertz.com

München Munich
Hans-Christian von Wartenberg M.A.
Emma Bahlmann
St.-Anna-Platz 3
D-80538 München
T +49.89.98107767
F +49.89.21019695
muenchen@lempertz.com

Repräsentanten *Representatives*

Mailand *Milan*
Carlotta Mascherpa M.A.
T +39.339.8668526
milano@lempertz.com

Zürich *Zurich*
Nicola Gräfin zu Stolberg
T +41.44.4221911
stolberg@lempertz.com

São Paulo
Martin Wurzmans
T +55.11.381658-92
saopaulo@lempertz.com

Auktionator/in *Auctioneer*



Isabel Apiarius-Hanstein

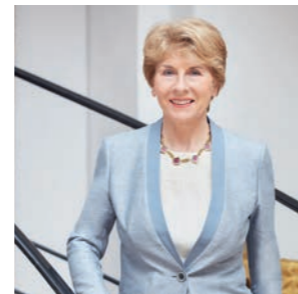


Prof. Henrik R. Hanstein

Katalogbearbeitung *Catalogue*



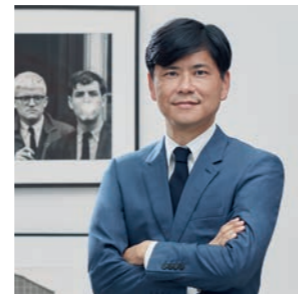
Dr. Otmar Plassmann
T +49.221.925729-22
plassmann@lempertz.com



Dr. Mariana Mollenhauer de Hanstein
+49.221.925729-93
m.hanstein@lempertz.com



Carsten Felgner M.A.
T +49.221.925729-75
felgner@lempertz.com



Dr. Takuro Ito, Auktionator
T +49.221.925729-17
ito@lempertz.com



Dr. Anke Held
T +32.492.483501
held@lempertz.com



Carlotta Mascherpa M.A.
T +39.339.8668526
milano@lempertz.com

SCHMUCK & UHREN 16. NOVEMBER 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 6./7. NOV., MÜNCHEN; 10. – 15. NOV., KÖLN



GOLDTABATIÈRE MIT BILDNIS KURFÜRST WILHELM II. VON HESSEN-KASSEL
Hanau, 1821. 14 kt Gold, Gouache auf Elfenbein, Gewicht 157,39 g. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 12.000 – 15.000,-

KUNSTGEWERBE
MÖBEL KUNSTKAMMEROBJEKTE
17. NOVEMBER 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 6./7. NOV., MÜNCHEN; 10. – 16. NOV., KÖLN



KANNE MIT DARSTELLUNG MOSES UND DIE EHERNE SCHLANGE

Limoges, Pierre Reymond, zugeschrieben, drittes Viertel 16. Jh. H 28,8 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 45.000 – 50.000,-

MODERNE KUNST
1./2. DEZEMBER 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 6./7. NOV., MÜNCHEN; 11. – 13. NOV., BERLIN;
25. – 30. NOV., KÖLN

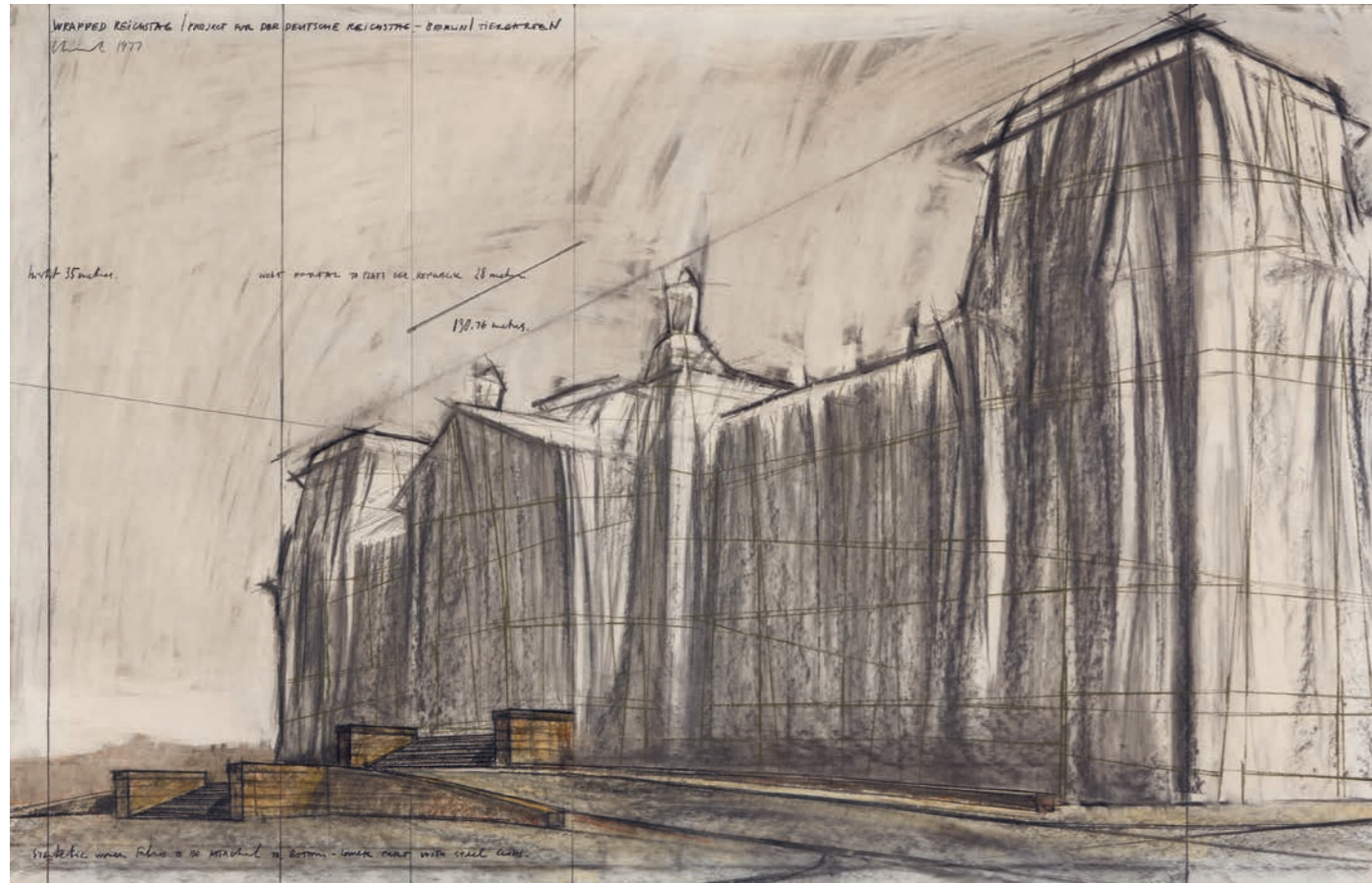


EMIL NOLDE Nachmittagswolken, Friesland, 1940

Öl auf Leinwand, 86,2 x 100,2 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 1.000.000 – 1.200.000,-

ZEITGENÖSSISCHE KUNST 1./2. DEZEMBER 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 6./7. NOV., MÜNCHEN; 11. – 13. NOV., BERLIN;
25. – 30. NOV., KÖLN



CHRISTO Wrapped Reichstag, 1977
Farbkreide und Kohle auf Karton, 106,5 x 165 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 100.000 – 150.000,-

ASIATISCHE KUNST 8. DEZEMBER 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 2. – 7. DEZ., KÖLN



GROSSE GLOCKE MIT SPIRALDEKOR. BRONZE. KAMBODSCHA
Battambang, 1. Jh. v. Chr. – 2. Jh. n. Chr. H 56,3 cm. Prov.: Privatsammlung, Niederlande. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 30.000 – 50.000,-

Venator & Hanstein

Buch- und Graphikauktionen

FRÜHJAHRSAUKTIONEN 2024

15. MÄRZ BÜCHER MANUSKRIPTE AUTOGRAPHEN ALTE GRAPHIK

16. MÄRZ MODERNE GRAPHIK ZEITGENÖSSISCHE GRAPHIK

Einlieferungen sind bis Ende Januar willkommen



Biblia Germanica. – Die gantze Bibel. Zürich 1539/40.



Der heiligen leben neüw getruckt. Straßburg 1513.

Künstlerverzeichnis

ABELS, JACOBUS THEODORUS	2160	ETTY, WILLIAM	2146	LOO, CARLE (CHARLES ANDRÉ) VAN	2084
ACHENBACH, ANDREAS	2171	FLÄMISCHER MEISTER	2038	LUCHSPERGER, LORENZ, ZUGESCHRIEBEN	2107
ACHENBACH, OSWALD	2174	FLEGEL, GEORG	2026	LUTTICHUYS, ISAAC, WERKSTATT	2058
ANTHONISSEN, AERT	2023	FRANCIA, GIULIO	2014	MAAS, DIRCK	2072
ARTHOIS, JACQUES D'	2065	FRANCKEN D. J., FRANS	2035	MAZZOLA, FILIPPO	2003
ASSELIJN, JAN	2052	FRANZÖSISCHER KÜNSTLER	2077	MEISTER DER HEILIGEN SIPPE	2004
BALEN, HENDRICK VAN	2020, 2021	FRANZÖSISCHER MEISTER	2088	MEISTER DER MADDALENA ASSUNTA	2012
BELLEVOIS, JACOB ADRIAENSZ.	2056A	GÖTZLOFF, CARL WILHELM	2151	MEISTER DES FRIEDRICH-ALTARS (WIENER-NEUSTÄDTER ALTARS) VON 1447	2001
BERNARDI, GIOVANNI	2119	GOYEN, JAN VAN	2044, 2045	MEISTER DES HEILIGEN BLUTES (MAITRE DU SAINT SANG),	2006
BIMBI, BARTOLOMEO	2067	GREBBER, PIETER FRANZ. DE	2034	MENZEL, ADOLPH VON	2176
BISSCHOP, ABRAHAM	2074	GROUX, HENRY DE	2180	MESTSCHERSKY, ARSENIUS	2175
BOECK, JOHANN FRIEDRICH	2165	GUILLEMET, JEAN BAPTISTE ANTOINE	2177	MEYER, JOHAN HENDRIK LOUIS	2155, 2156
BOLOGNA, GENANNT GIAMBOLOGNA, GIOVANNI DI, NACHFOLGE	2122	HACKERT, JACOB PHILIPP	2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143	MIERIS, WILLEM VAN	2082
BOSSUIT, FRANCIS VAN, ZUGESCHRIEBEN	2130	HEDA, WILLEM CLAESZ.	2054	MIROU, ANTON, ZUGESCHRIEBEN	2022
BOUT, PIETER	2071	HEEM, CORNELIS DE	2053	MOLENAER, JAN MIENSE	2048
BRAKENBURGH, RICHARD	2073	HEISS, JOHANN	2068	MORATA, MAESTRO DE	2002
BREYDEL, GENANNT LE CHEVALIER, KAREL	2081	HERWEGEN-MANINI, VERONIKA MARIA	2186	MÜLLER-KAEMPF, PAUL	2188, 2189
BRUEGHEL D. J., JAN, WERKSTATT	2037	HOLLÄNDISCHER MEISTER	2087	NEER, AERT VAN DER	2060
BURGER, ANTON	2175A	HONDT, LAMBERT DE	2047	NEER, AERT VAN DER, ZUGESCHRIEBEN	2061
CLERCK, HENDRICK DE	2019	ITALIENISCHER MEISTER	2039	NEYT, BERNARD	2161
COFFERMANS, MARCELLUS	2013	JENSEN, JOHANN LAURENTZ	2153	NIEULANDT II., WILLEM VAN	2028
COLLIER, EDWAERT	2063	JORDAENS, HANS III.	2029	NOTER, DAVID EMILE DE	2162
CORTÈS, EDOUARD (LÉON)	2190, 2191	JORDAENS, JACOB	2027	OOSTSANEN, JACOB CORNELISZ. VAN, WERKSTATT ODER ZUGESCHRIEBEN	2008
COXCIE I, MICHIEL	2016	KESSEL D. J., JAN VAN	2070	OSTADE, ISAACK VAN	2046
CRANACH D. Ä., LUCAS	2010	KLUYVER, PIETER LODEWIJK	2163	OSTENDORFER, HANS	2009
CRANACH D. Ä., LUCAS, WERKSTATT	2011	KOEKKOEK, BAREND CORNELIS	2147, 2148, 2168, 2169	PALAMEDESZ, ANTHONIE	2059
CUIP, BENJAMIN GERRITSZ	2036	KOEKKOEK, HERMANUS	2159	PANN (ABBA PFEFFERMANN), ABEL	2185
DAVID, GERARD, NACHFOLGE	2007	KOESTER, ALEXANDER	2187	PEREZZOLI FRANCESCO, GEN. FERRARINO	2080
DE MADRAZO Y GARRETA, RAIMUNDO	2183	LEDERER, JÖRG, UMKREIS	2114	PERRONNEAU, JEAN-BAPTISTE	2090
DEUTSCHER MEISTER	2086	LEIBL, WILHELM	2173		
DROOCHSLOOT, JOOST CORNELISZ.	2042	LENBACH, FRANZ SERAPH VON	2182		
DUBBELS, HENDRIK JACOBSZ.	2069	LIMOGES	2091		
		LINARD, JACQUES, ZUGESCHRIEBEN	2032		
		LOMBARDISCHER MEISTER	2005		

RADL, ANTON	2154	SNYDERS, FRANS, WERKSTATT	2030	VERELST, SIMON	2075, 2076
RAVENSWAAY, JOHANNES GIJSBERTUS VAN	2164	SOHN, CARL FERDINAND	2170	VERHEYEN, JAN HENDRIK	2144
RAVESTeyN, HUBERT VAN	2064	SON, JORIS VAN, ZUGESCHRIEBEN	2062	VERVEER, SALOMON LEONARDUS	2150
RAYSKI, FERDINAND VON	2167	STANZIONE, MASSIMO	2040	VOS, CORNELIS DE, UMKREIS	2036A
RECCO , GIOVANNI BATTISTA	2040	STEEN, JAN	2055	VRIES, PAUL VREDEMAN DE	2024
RIGAUD, HYACINTHE	2079	STEVENS, ALFRED	2178	WAGNER, JOHANN MARTIN VON, ZUGESCHRIEBEN	2137
ROMMEL, MAGNUS	2083	SÜDDEUTSCHER MEISTER,	2000, 2136	WECKMANN, NIKOLAUS, ZUGESCHRIEBEN	2108
ROTTMANN, CARL	2152	SUSENIER, ABRAHAM	2043	WIERINGEN, CORNELIS CLAESZ VAN, UMKREIS	2033
SANT, HANS VAN	2031	TENIERS D. J., DAVID	2065	WIERUSZ-KOWALSKI, ALFRED VON	2181
SANTACROCE, GIROLAMO DA, ZUGESCHRIEBEN	2015	TILBORGH D. J., GILLIS VAN, UMKREIS	2057	WIJNANTS, JAN	2056
SANTERRE, JEAN BAPTISTE	2078	TISCHBEIN D. Ä., JOHANN HEINRICH	2089	WINGHE, JOOS VAN	2017
SAVERY, ROELANT	2018	TISCHBEIN, JOHANN HEINRICH WILHELM	2145	WINTERHALTER, FRANZ XAVER	2166
SCHACHINGER, GABRIEL	2192	UNTERBERGER, FRANZ RICHARD	2184	WOUWERMAN, PHILIPS	2049, 2050, 2051
SCHÜTZ D. Ä., CHRISTIAN GEORG	2085	VALCKENBORCH, GILLIS VAN	2025	YKENS, FRANS	2041
SCHUT, CORNELIUS	2041	VELDE, ADRIAEN VAN DE	2064A	ZIEM, FELIX	2179
SEVILLA ROMERO Y ESCALANTE, JUAN DE	2066	VERBOECKHOVEN, EUGÈNE-JOSEPH	2149	ZIMMERMANN, AUGUST ALBERT	2172
SITTOW, WOHL, MICHEL	2007				



LEMPERTZ

1845